

Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft

Masterarbeit von Karina Rocktäschel im Fach Theaterwissenschaft

**Analysen für eine „Ästhetik des Lebendigen“.
Überlegungen im Umfeld des Posthumanismus und der
Performance Studies am Beispiel von Stelarc, Laura
Aguilar und SIGNA.**

Einreichungsdatum: 20.11.2017

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Überblick	3
1.1. „Ästhetik der Lebendigkeit“ vs. „Ästhetik des Lebendigen“	3
1.2. Anliegen der Arbeit	6
1.3. Überblick: Posthumanismus in den Performance Studies	8
2. Stelarc – Prototyp des Posthumanismus in der Performance Art	11
2.1. Einleitung	11
2.2. Einführung: Stelarc und Kybernetik	12
2.3. Stelarc und die Infragestellung von Körper-Grenzen	13
2.3.1. Der erweiterte Körper	13
2.3.2. Körper im Netz	15
2.3.3. Kritik an der philosophischen Anthropologie	18
2.4. Die Ausstellung Post Human	20
2.5. Kurze Überlegung zur Epistemologie	21
2.6. Kritik an Stelarc	24
3. Laura Aguilar - Grounded	28
3.1. Einleitung	28
3.2. Informationen zu Laura Aguilar	28
3.3. <i>Grounded</i> und die Ästhetik der Groteske	29
3.3.1. <i>Grounded #114</i>	29
3.3.2. Zur Ästhetik der Groteske	31
3.3.3. Vergleich zu <i>Self Unfinished I</i>	33
3.4. <i>Grounded</i> , Widerstand und das Inhumane	35
3.4.1. Abwendung vom Menschlichen	35
3.4.2. Vergleich zu <i>Self Unfinished II</i>	38
3.4.3. Das Inhumane	39
3.5. Für eine posthumane Ethik	42

4. SIGNA – Wir Hunde	44
4.1. Einleitung	44
4.2. <i>Wir Hunde</i> am 07.06.2016	45
4.3. Immersive Theatre	49
4.4. <i>Wir Hunde</i> und die Thematisierung der Tier-Mensch-Beziehung	53
4.4.1. Topoi bei SIGNA	53
4.4.2. Kurze Einleitung zu den Mensch-Tier-Verhältnissen	54
4.4.3. Kurzer Blick in die Performance-Geschichte	56
4.4.3.1. VALIE EXPORT	56
4.4.3.2. Oleg Kulik	57
4.5. Die Analyse der Begegnungen	58
4.5.1. Begegnung und Zögern	58
4.5.2. Begegnung und Gewalt – der Zwinger	61
4.5.3. Die Begegnung bei den Wölfen I	63
4.5.4. Die Begegnung bei den Wölfen II	67
5. Rück- und Ausblick	72
6. Abbildungen	82
7. Abbildungsverzeichnis	86
8. Film- und Videoverzeichnis	86
9. Bibliographie	86

„When We Have Never Been Human, What Is to Be Done?“ (Titel eines Interviews mit Donna Haraway)

1. Einleitung und Überblick

1.1. „Ästhetik der Lebendigkeit“ vs. „Ästhetik des Lebendigen“

Im Jahr 2015 veröffentlichten der Philosoph und Biologe Cord Riechelmann und die Kunsthistorikerin Brigitte Oetker Fragmente „Zu einer Ästhetik des Lebendigen“. Dieser Sammelband versucht die Schnittstelle von Leben und Ästhetik ab den 1930er Jahren herauszustellen, indem verschiedene Theorietexte aus Philosophie, Biologie oder Kultur- und Kunstwissenschaft neben Kunstbeispiele gestellt werden. Diese Auswahl und Verbindung von Theorie mit Kunst soll dafür sensibilisieren, „dass die Frage ‚Was ist Leben?‘ weder dem damals begeistert aufgenommenen Darwinismus noch der heute von Euphorie begleiteten Genforschung überlassen werden kann.“¹ Demnach wollen die Herausgeber*innen aufzeigen, dass weder die Biologie noch die Lebenswissenschaft die einzigen Deutungshoheiten über einen Begriff vom Leben haben, sondern dass Kunst und Kultur gleichsam ein Wissen über Leben herzustellen vermögen. Der Kunst und Kultur kommt demzufolge das Potential zu, sich in einem kritischen Verhältnis zu dem Wissen der Lebenswissenschaften positionieren zu können. Die Verschränkung der Bereiche Lebenswissenschaft-Kunst-Kultur wird auch in den Geistes- und Kulturwissenschaften deutlich. So habe sich – nach Astrid Deuber Mankowsky – in den 2000er Jahren eine lebenswissenschaftliche Wende in den Geistes- und Kulturwissenschaften ereignet.² Hierbei geht es nicht um eine einseitige Einflussnahme der Lebenswissenschaften auf die Kultur, vielmehr wird die Teilhabe kultureller Phänomene am Wissen und an den Begriffen vom Leben betont.

Nun ist die Verbindung von Kunst und ein Nachdenken über Begriffe vom Leben, wie es der Sammelband von Riechelmann und Oetker nahelegt, allerdings nichts was erst in das 20. Jahrhundert fällt. Denn die Herausbildung der Disziplin der Ästhetik zwischen 1750 und 1800 erfolgt zur gleichen Zeit wie die Etablierung der Wissenschaft vom Leben, der Biologie.³ So verlaufen die Geschichte und die Entwicklung von Biologie und Ästhetik parallel; beide reflektieren und produzieren jeweils eigene Begriffe des Lebens. Trotz dieser nebeneinander laufenden Herkunftsgeschichte unterscheiden sich die

¹ Brigitte Oetker und Isabel Podeschwa, Vorwort, in: Brigitte Oetker, Cord Riechelmann (Hrsg.) *Zu einer Ästhetik des Lebendigen, Jahrbuch für Kunst*, Berlin: Sternberg Press 2015, S. 13.

² Astrid Deuber-Mankowsky, Christoph F.E. Holzhey: Vitalismus als kritischer Indikator. Der Beitrag der Kulturwissenschaften an der Bildung des Wissens vom Leben. In: Diess. u.a. (Hrsg.): *Der Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht*. Berlin: b-books 2009, S. 9-32, hier: S. 16.

³ Armen Avanesian, Einleitung, in: Armen Avanesian, Winfried Menninghaus, Jan Völker (Hrsg.), *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich-Berlin: Diaphanes 2009, S. 7-11, hier: S. 9.

Lebensbegriffe in beiden Disziplinen grundlegend. Besonders der Begriff des Lebens in der Ästhetik gehorcht einer sehr komplexen Genealogie.⁴ Die Lebensbegriffe mögen also verschieden sein, aber die Herausbildung der Wissenschaften vom Leben, der Biologie, und der Wissenschaft vom sinnlich Wahrnehmbaren, der Ästhetik, basiert auf einer epistemischen Wende um das 18. Jahrhundert, bei der „das Leben zum Erkenntnisstand unter anderen wird“.⁵ In der „Ästhetik rückt mit dem Begriff des Lebens – freilich nun als »Leben des Subjekts« verstanden – die Eigenständigkeit eines sich selbst erhaltenden Modus von Wahrnehmung, Urteil und vor allem ‚Lust‘ in den Vordergrund.“⁶ Dieser Modus von Lebendigkeit ist dem menschlichen Subjekt als sinnliche Erkenntnis vorbehalten. Sie kann im Gefolge von Immanuel Kant als eine „Ästhetik der Lebendigkeit“ skizziert werden.⁷ Schließlich geht es hier um eine Ästhetik, „in der der Mensch seine Besonderheit in der Natur ausdrückt, seinem ursprünglichen Akt der Unterscheidung von Wirklichem und Möglichem als lebendiges Wesen Ausdruck verleiht.“⁸ Die Kunst sei die Möglichkeit, mit der der Mensch seine Differenz zur Natur aufzeigen könne, obgleich und eben weil dieser gleichzeitig ein Teil von der Natur sei. Mit der Kunst könne der Mensch ein Spiel in Gang setzen, das auf dessen Freiheit und damit auf dessen Unterschiedenheit vom tierischen Leben verweise.⁹ Die ästhetische Lust ist demnach der Ausdruck dieser Differenz und ein rein menschlicher Zustand. „Ästhetische Lust ist die menschliche Lust als Gefühl der Lebendigkeit, das in der andauernden Unterscheidung und Beziehung von Materie und Geist steht.“¹⁰ Lebendigkeit als ästhetische Lust ist also gebunden an die menschliche Erfahrung, letztlich an die Rezeption von Kunst. Anders gesagt: Lebendigkeit ist ein ganz bestimmtes menschliches Gefühl, was in und durch die Kunst in der Rezeption hervorgerufen wird.

Ganz anders sind allerdings die Fragmente der „Ästhetik des Lebendigen“ von Riechelmann und Oetker gelagert. So beginnt Cord Riechelmann seine Erläuterungen mit einem der vielleicht prominentesten Beispiele aus der Performance-Kunst des 20. Jahrhunderts, das ein Tier einbezog – Joseph Beuys *I like America and America likes me* von 1974. „Beuys steht so,“ schreibt Riechelmann, „in der Mitte auf dem Weg zu einer

⁴ Jan Völker, Ästhetisches Leben, in: Armen Avanessian, Winfried Menninghaus, Jan Völker (Hrsg.), *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich-Berlin: Diaphanes 2009, S. 55-56, hier: S. 55.

⁵ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 210.

⁶ Armen Avanessian, Einleitung, A.a.O, S. 7-11, S. 10.

⁷ Jan Völker, *Ästhetik der Lebendigkeit. Kants dritte Kritik*, München: Fink Verlag 2011.

⁸ A.a.O. S. 169.

⁹ A.a.O. S. 247.

¹⁰ A.a.O. S. 248.

Ästhetik des Lebendigen.“¹¹ Und dies tut er, gemäß Riechelmann, weil Beuys ein lebendes Tier in seine Performance einbezog. Die „Ästhetik des Lebendigen“ bezieht sich also zunächst nicht auf ein menschliches Gefühl der Lust in der Erfahrung, sondern auf die nichtmenschlichen Lebewesen, die als Akteur*innen bzw. Aktanten Teil der Performance sind. Allerdings verweilt dieser kurze Text nicht lediglich bei einem produktionsästhetischen Ansatz zur Beschreibung des Lebendigen in der Ästhetik. An etwas späterer Stelle seines Essays geht Riechelmann auf das Ritornell-Kapitel von Deleuze und Guattari ein, in welchem die Ausdruckswelten der Tiere, deren Territorien, von beiden französischen Autoren beschrieben werden. „Und Deleuze/Guattari sehen in diesen tierischen Ausdruckswelten eine aktuelle Parallelaktion zu den Verhältnissen in der menschlichen Kunst.“¹² Damit wird deutlich, dass Kunst als Ausdruckswelt, in der sinnliche Qualitäten erschaffen und rezipiert werden, nicht dem Menschen als kulturelle Leistung vorbehalten ist, sondern die Lebenswelt unterschiedlicher Lebewesen tangiert. Das wie auch immer zu beschreibende Menschliche kann demzufolge nicht als Abgrenzung zu einer Natur definiert werden, die als solche erst in derartigen Grenzziehungen hervorgebracht wird. Das Lebendige ist nichts rein dem Menschen vorbehaltene, kommt aber dennoch in der Kunst zum Ausdruck, denn es ist dieser Ausdruck, die Expression. Ihrem Wahrnehmen korrespondiert ein Prozess des Werdens, gründend auf dem Vermögen sich „von Einflüssen und Kräften affizieren zu lassen.“¹³ So stehen die von Cord Riechelmann herangezogenen Ausführungen von Deleuze und Guattari „genauso in der Mitte einer philosophisch-theoretischen Linie der Betrachtung einer Ästhetik des Lebendigen wie Beuys mit dem Kojoten in der Kunst.“¹⁴

Die „Ästhetik des Lebendigen“ ist also von zwei Seiten geprägt: von einer Expression des Nichtmenschlichen (bei Riechelmann ausschließlich Tiere) und dem Eingehen einer affektiven Beziehung mit diesem Nichtmenschlichen, einem Prozess des Werdens. Dieses Hervorbringen einer Beziehung mit dem Nichtmenschlichen in der Kunst skizziert eben nicht die Besonderheit des Menschen als abgrenzbares Wesen zu einer nichtmenschlichen Natur, sondern durchkreuzt und entgrenzt das Wissen um das vom nichtmenschlichen Leben unterschiedene menschliche. Letztlich kann die „Ästhetik des Lebendigen“ einen anderen Blick auf das Leben der Welt und eine Entgrenzung einer

¹¹ Cord Riechelmann, *Zu einer Ästhetik des Lebendigen*, in: Brigitte Oetker und Cord Riechelmann (Hrsg.), *Zu einer Ästhetik des Lebendigen*, Berlin 2015, S. 32-45, hier: S. 33.

¹² A.a.O. S. 37.

¹³ A.a.O.

¹⁴ A.a.O. S. 38.

bestimmten Konzeption des Menschen ermöglichen. Daher überschneiden sich die Inhalte einer solchen „Ästhetik des Lebendigen“ mit dem gegenwärtigen Diskurs der Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften, der mit den Begriffen Posthumanismus¹⁵ oder mit dem „Non-Human Turn“¹⁶ in Verbindung steht. Auch hierin geht es, grob gesprochen, um die Anerkennung der Verschränkung nichtmenschlichen und menschlichen Lebens und um den Versuch einer Kritik an anthropozentrischen Sichtweisen auf die Welt. Kann man diese Ansätze zu einer „Ästhetik des Lebendigen“ auch auf die Performance Studies übertragen und in einem Bereich herausarbeiten, der lange Zeit von der Präsenz und Dominanz menschlicher Körper aus gedacht wurde?¹⁷

1.2. Anliegen der Arbeit

Meine nachfolgende Arbeit soll diese Frage anhand drei verschiedener Beispiele aus dem Bereich der Performance-Kunst nachgehen. Damit möchte ich die von Riechelmann skizzierte „Ästhetik des Lebendigen“, die primär das Tierliche fokussiert, um andere nichtmenschliche Ausdrucksqualitäten erweitern, um das Wissen posthumaner Diskurse ergänzen und schließlich mit Gegenständen aus der Theater- und Tanzwissenschaft verbinden. Denn das erneute Aufleben und Ausweiten der Theorien zum Posthumanismus in den letzten Jahren hat sicherlich seine Gründe, die auch die Theater- und Tanzwissenschaft nicht unberührt lassen können. Hierzu mag das Ausrufen des Zeitalters des Anthropozäns ebenso zählen wie die Zirkulation der kritischen Wissenschaftstheorien von Bruno Latour und Donna Haraway oder die von Erkenntnissen aus der Quantenphysik inspirierte feministisch-philosophische Ontologie

¹⁵ Dieser Begriff wurde das erste Mal 1977 in Umlauf gebracht und hat seither verschiedene Stadien durchlaufen. Bemerkenswert ist, dass in den letzten Jahren mit diesem Diskurs im anglofonen Raum gleichsam die Disziplin der „Humanities“ hinterfragt wurde. Rosi Braidotti aber auch Cary Wolfe sind bspw. zwei Personen, die im Diskurs bekannt sind.

Vgl. Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press 2013.; Cary Wolfe, *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press 2010.

¹⁶ Dieser Begriff war Titel eines Sammelbandes, der sich gegen eine teleologisch gedachte Entwicklung der Menschen (vom Humanen zum Post-Humanen) wendet, aber dennoch ähnliche Inhalte (Entgrenzung des Menschen) verhandelt.

Richard Grusin (Hrsg.), *The Nonhuman Turn*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2015.

¹⁷ Beispielsweise beschreibt Erika Fischer-Lichte in „Ästhetik des Performativen“ das Konzept der Präsenz in verschiedenen Stufen. So gibt es ein starkes Konzept von Präsenz und ein radikales. Gerade letzteres ist ‚nur‘ Menschen vorbehalten und entsteht, wenn Zuschauende sich als *embodied mind* erleben. Grundlage hierfür ist, dass die Akteur*innen ihren phänomenologischen Leib als energetischen hervorbringen und als *embodied mind* erscheint. Tieren und Gegenständen werden diese Fähigkeiten nicht zugestanden, wie einige Seiten später, bei der Erläuterung von der Beuys Performance, zu lesen ist. Das Tier wird als das Unverfügbare, als Einbruch des Realen und der Natur zugehörig beschrieben.

Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 160-186.

von Karen Barad sowie die nicht zuletzt ständig fortschreitenden Wissensproduktionen im Bereich der Biotechnologie. Das Posthumane ist unweigerlich mit dem Bereich von Bio- und Informationstechnologie verwoben, gleichsam wie das Wissen vom Leben, das die Lebenswissenschaften hervorbringen. Doch wenn das Posthumane in die Ästhetik als Expression des Lebendigen Einzug hält, werden welche Begriffe vom Leben damit aufgezeigt? Welche Haltung zum Leben wird darin ausgedrückt? Welches Leben oder welche Lebensformen werden überhaupt dargestellt? In eben jenen aufgeworfenen Fragen liegt die Verbindung zu der eingangs erwähnten lebenswissenschaftlichen Wende in den Geistes- und Kulturwissenschaften und, darum geht es hier, in der performativen Kunst. Meine Hypothese ist, dass die Proklamation dieser lebenswissenschaftlichen Wende als maßgeblicher Antrieb in der Beschäftigung mit dem Posthumanismus gesehen werden kann. Allerdings, so meine weitere These, ist es zu ungenau, Entgrenzungen von Konzepten zum Menschen und eine damit verbundene anthropozentrische Kritik allein auf den Einfluss der Lebenswissenschaften zu reduzieren. Diese Thesen werde ich an den Beispielen genauer ausführen. Anhand der von mir ausgewählten Beispiele werde ich zeigen, wie und auf welche Art Grenzen des menschlichen Lebens verhandelt werden. Welche Definition vom Humanen jeweils gegeben und infrage gestellt wird, möchte ich an den von mir gewählten Beispielen aufzeigen, da sie je eigene Fragestellungen und Probleme in sich tragen.

Zudem möchte ich mit dieser Arbeit hervorheben, dass das Nichtmenschliche nicht lediglich im Bereich Film, Fernsehen oder auch der Literatur zum Ausdruck kommt,¹⁸ sondern ebenfalls in den performativen Künsten verhandelt wurde und wird. Daher möchte ich im ersten Kapitel mit einem kurzen Überblick über bisherige Positionen zum Posthumanismus in den theater- und tanzwissenschaftlichen Studien anfangen. Mit meiner Arbeit erhoffe ich, die bisher bestehenden marginalen Ausführungen zu posthumanen Performances in der Theater- und Tanzwissenschaft zu erweitern, die sich meist auf Künstler*innen wie Stelarc oder Orlan beziehen und die Thematisierung des technischen, veränderbaren Körpers fokussieren. Da der Performance Künstler Stelarc ein auffallend oft genanntes Beispiel ist, nehme ich dies zum Ausgangspunkt einer genaueren, kritischen Untersuchung seiner Arbeiten und Texte. Im zweiten Kapitel

¹⁸ Vgl. bspw.: Bruce Clarke und Manuela Rossini (Hrsg.), *Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 2016.; Thomas D. Philbeck and Curtis D. Carbonell (Hrsg.), *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015.

möchte ich die Fotoserien von Laura Aguilar in den Blick nehmen, die zwei Theoretiker*innen bereits Anlass gegeben haben, über humane Prämissen in queerer Theorie und Praxis nachzudenken.¹⁹ In welchem Verhältnis steht dieses Beispiel zu den Erläuterungen von Stelarc? Mein letztes Beispiel, SIGNAs *Wir Hunde*, soll schließlich die Tier-Mensch-Beziehung in Bezug auf die dem immersiven Theater zuordenbare Ästhetik von SIGNA erläutern. Die Arbeit von SIGNA ist aufgrund ihrer auf Partizipation angelegten Struktur zunächst nur schwer in den Bereich des Posthumanen einzuordnen. Dennoch möchte ich zeigen, wie *Wir Hunde* Grenzverhandlungen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Leben thematisiert und im Hinblick darauf in das Umfeld des Posthumanismus eingebracht werden kann. Im Ausblick soll es mir dann um abschließende Bemerkungen und der Herausarbeitung offener Fragen zu einer „Ästhetik des Lebendigen“ gehen. Denn es ist klar, dass ich im Rahmen dieser Arbeit keine ausführliche Ausarbeitung einer „Ästhetik des Lebendigen“ erbringen kann. Viel eher sollen die einzelnen Analysen im Vordergrund stehen und verschiedene kleinere Themenstränge ansprechen, die unter die Bezeichnung „Ästhetik des Lebendigen“ subsumiert werden können. Im Fazit soll zudem der Frage nachgegangen werden, in welcher Form sich Grenzverhandlungen zum Nichtmenschlichen ereignen und ob diesbezüglich überhaupt noch von Ästhetik gesprochen werden kann, schließlich gibt es Positionen, die hieran Zweifel hegen.²⁰

1.3. Überblick: Posthumanismus in den Performance Studies

Wirft man einen Blick in die verschiedenen theater- und tanzwissenschaftlichen Studien, die in den 1990er und 2000er Jahren den Begriff des Posthumanismus verwendet haben, fällt eine mit dieser Begrifflichkeit verbundene Emphase der technischen Neuerungen dieser Zeit (neue Medien, Virtual Reality) auf. Für Kerstin Evert bezeichnen der Post- und auch der Transhumanismus in „DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien“ (2003) ein Begehren nach Abschaffung eines als obsolet betrachteten Körpers unter vermehrter Zuhilfenahme biotechnologischen Wissens.²¹ Sie führt diese

¹⁹ Mel Y. Chen und Dana Luciono, Has the queer ever been human?, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, Queer Inhumanisms*, Volume 21, Number 2-3, 2015, S. 183-207.

²⁰ Stefan Herbrechter, Inhuman-Posthuman-Nonhuman. Plädoyer für einen kritischen Posthumanismus, in: Christa Grewe-Volpp und Evi Zemanek (Hrsg.), *PhiN. Philologie im Netz: Beihefte*, 10/2016, S. 9-24, online unter: <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft10/b10t02.pdf>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

²¹ Kerstin Evert, *DanceLab, Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann 2003, S. 18.

Erläuterungen vor allem in Bezug auf den australischen Künstler Stelarc aus, der, aus der Body Art stammend, bereits Ende der 1960er Jahre Multimedia-Performances durchführte.

Auch in Steve Dixons „Digital Performance“ (2007) taucht Stelarc im Abschnitt zum Posthumanismus kurz auf, wird aber erst in einem späteren Kapitel zum Thema Cyborg wirklich erläutert. Dixon versteht Posthumanismus als eine Theorie, die die Differenz von lebenden Körper und elektronischen Erweiterungen des Körpers sowie dessen virtuellen Repräsentationen zu negieren versucht.²² Seine Ausführungen zum Posthumanismus sind von Marshall McLuhan sowie Jean Baudrillard stark beeinflusst.²³ Insofern ist bei Dixon der Posthumanismus an eine Welt gebunden, die durch den Einfluss von elektronischen Massenmedien verändert wurde. Demgegenüber hält er an einer phänomenologischen Sichtweise fest, die dem realen Raum eine Proximität und dem lebenden Körper eine Authentizität zugesteht, was beides allerdings in Formen der Aufzeichnungen und der virtuellen Welten, für Dixon Ausdruck des Posthumanismus, verloren gehe.²⁴ Diese medienpessimistische Sichtweise von Steve Dixon auf die Theorien um den Posthumanismus blendet Projekte, die die Technologien zur Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen nutzen, wie bspw. den Cyberfeminismus der 1990er Jahre,²⁵ komplett aus. Zudem werden in dieser medienzentrierten Sicht andere Stränge, die in das Themenfeld des Posthumanismus fallen und mit der Dezentrierung des Subjekts im Zusammenhang stehen, verschwiegen. Eine Genealogie des Posthumanismus kann nämlich bereits bei Nietzsche, Freud und Marx beschrieben werden, wie es Matthew Causey in „Theatre and Performance in Digital Culture“ (2006) erläutert.²⁶ Auch er äußert einige Gedanken zu posthumanen sowie zu sog. postorganischen Performances, die er mit dem Aufkommen des Cyberspace und konkreten technologischen Netzwerken verbunden sieht. Allerdings koppelt er diese Performances von der Geschichte des Posthumanismus ab. Mit postorganisch beschreibt Causey die Einbettung des Subjekts in mediale Umgebungen durch technische Geräte wie Audio, Video, Film, Computer. Den Begriff „Posthuman“

²² Steve Dixon, *Digital Performance, A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Massachusetts: MIT Press 2007, S. 154.

²³ A.a.O. S. 153-154.

²⁴ A.a.O. S. 154.

²⁵ Dieser Begriff bezeichnet die Verbindung feministischen Denkens mit Technologie und war in den 1980er sowie frühen 1990er Jahren in Umlauf. Vgl. Barbara Kennedy, Introduction Cyberfeminisms, in: David Bell, Barbara Kennedy (Hrsg.), *The Cybercultures Reader*, New York u.a.: Routledge 2000, S. 283-290.

²⁶ Matthew Causey, *Theatre and Performance in Digital Culture. From simulation to embeddedness*. London und New York: Routledge 2006, S. 52.

bindet er an die Technokultur und beschreibt ihn als eine Veränderung in der menschlichen Identität, hervorgerufen durch Neuerungen des technologischen Zeitalters.²⁷ Causey setzt eine Differenz zwischen Posthumanismus und posthumanen sowie postorganischen Performances, wobei ihm letztere speziell interessieren. Ihm geht es um Überlegungen zu Performances, in denen das Subjekt via Interface mit der Technik verschaltet ist und in eine technologisch erzeugte Umgebung eintauchen kann. Seine Reflexionen kreisen um die Frage, wie diese technologisch geprägten Ästhetiken das Nachdenken über Performance verändern und die Ontologie der Performance-Kunst herausfordern, die er als einmaliges, nicht-wiederholbares Phänomen im Hier-und-Jetzt exemplifiziert.²⁸ Er zeigt, dass auch für virtuelle Performances die Eigenschaften von „now, present and live“ benannt werden können. Allerdings steht er einem Verlust des Fleisches, der Kraft der räumlichen Begegnung, kurzum, einer Präsenz des Lebens respektive des Lebendigen skeptisch gegenüber, wie er in Bezug auf Ausführungen von Hegel schreibt, und benennt sie als dem Theater innewohnende mediale Eigenschaft.²⁹ Seine Betrachtungen zu posthumanen und postorganischen Performances beziehen sich im Wesentlichen auf virtuelle Milieus und auf digitale Kunst, deren Fluchtpunkt die Auflösung der Differenz von Zuschauer*innen und Performer*innen ist, weil nämlich jede*r Zuschauer*in selbst zu einer Performerin oder einem Performer werden kann. Auch in einem Überblicksartikel zum Posthumanismus aus dem Sammelband „Mapping Intermediality in Performance“ (2010) fokussiert der Autor, Ralf Remshardt, Performances, die auf Medien und Technologie zurückgreifen.³⁰ Er nennt die englische Performance Gruppe *Blast Theory* als ein Beispiel. Gemäß Remshardt verarbeitet diese Gruppe in ihren Arbeiten komplexe Überlegungen zu Fragen der Realität, Orientierung, Gedächtnis, Vertrauen, Überwachung und den Grenzen von Performances.³¹ Als weiteres Beispiel benennt auch Remshardt Stelarc und reiht sich damit in verschiedene Theorien aus dem Bereich der Performance Studies als auch des Umfelds des Posthumanismus ein, die den Künstler immer wieder als kanonisches Beispiel für posthumane Performances nennen.

²⁷ A.a.O.

²⁸ A.a.O. S. 51.

²⁹ A.a.O. S. 56-57.

³⁰ Ralf Remshardt, Posthumanism, in: Sarah Bay-Cheng u.a. (Hrsg.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2010, S. 135-139, hier S. 135.

³¹ A.a.O. S. 138.

Für Gabriella Giannachi ist Stelarc ein wichtiger Vertreter eines Cyborg-Theatre, d.i. ein Theater, bei dem die Einflussnahme der Kybernetik auf die Ästhetik und den Inhalt deutlich wird.³² Zwar verwendet sie den Begriff des Posthumanismus nicht in ihren Erläuterungen, bettet aber ihre Ausführungen in dieses Feld ein, das mit den technologischen Veränderungen infolge von Kybernetik (Stichwort: Feedback) und einem Eintauchen in virtuelle Welten verbunden ist.³³ Im Rahmen des Posthumanismus ist auch die Studie von Wolf-Dieter Ernst „Performance der Schnittstelle“ (2003) zu verorten. Er befasst sich hierin mit den Arbeiten von Orlan sowie Stelarc, da, wie er einleitend schreibt, beide Künstler*innen an dem seinerzeit florierenden Diskurs des „posthumanen Körpers“ teilnehmen.³⁴ Was dieser posthumane Körper genau sein soll, wird nicht gesagt, aber auf die Fülle an Schriften um den Körper und dessen Modifizierungen wird hingewiesen. Posthumanismus scheint, diesen verschiedenen Überblicksdarstellungen folgend, in der Performance-Kunst, dem Theater und Tanz unweigerlich mit Fragen nach dem Verhältnis von Mensch und Technik verbunden zu sein. Daher wird das Mensch-Technik-Verhältnis auch mein erster Annäherungspunkt an das Themenfeld Posthumanismus sein. Im Zentrum meiner Ausarbeitung soll die Beschreibung des posthumanen Konzeptes von Stelarc stehen. Schließlich haben seine Performances und auch seine selbst verfassten Texte starken Einfluss auf den Diskurs des Posthumanismus in der Performance-Kunst genommen. Kann man in seinen Performances eine „Ästhetik des Lebendigen“ erkennen? Worin zeigt sich die Expression des Nichtmenschlichen? Gibt es eine Entgrenzung eines Begriffes vom Menschen? Und wenn ja, welches Konzept wird entgrenzt?

„What to make of this shift from the human to the posthuman, which both evokes terror and excites pleasure?“ (Katherine Hayles)

2. Stelarc – Prototyp des Posthumanismus in der Performance Art

2.1. Einleitung

Bei der Beschäftigung mit der Frage, welches posthumane Konzept in den Performances von Stelarc benannt werden kann, möchte ich von seinen eigenen Schriften, die hierzu Hinweise beinhalten, ausgehen und diese interpretierend mit seinen künstlerischen Arbeiten verbinden. Hier wird es mir also um einen hermeneutischen Ansatz gehen, bei

³² Gabriella Giannachi, *Virtual Theatres. An Introduction*, New York u.a.: Routledge 2004.

³³ Da es mir hier nicht um eine Befragung der Begriffe Immersion, Virtualität und Realität geht, sondern um eine Darstellung dessen, was in der Performance Theorie bisher mit Posthumanismus verbunden wurde, werde ich vorgenannte Begriffe nicht explizit kritisch hinterfragen.

³⁴ Wolf-Dieter Ernst, *Performance der Schnittstelle, Theater unter Medienbedingungen*. Wien: Passagen Verlag 2003, S. 20.

dem ich mich an den verschiedenen Überresten seiner Aufführungen (Videos, eigene Texte, Sekundärtexte) orientiere und für die Analyse und Interpretation heranziehe. Zunächst möchte ich das posthumane Konzept von Stelarc mit meinen eigenen Gedanken und – unweigerlich – von meinem heutigen Standpunkt heraus erläutern, um dem Konzept schließlich eine feministischen Lesart gegenüberzustellen. Damit soll es mir möglich sein, sowohl die blinden Flecken in der Kunst von Stelarc als auch in einem Strang posthumaner Theorie hervorzuheben.

2.2. Einführung: Stelarc und Kybernetik

Der nunmehr siebzig Jahre alte Performer Stelarc begann mit seinen ersten Arbeiten 1968 in Melbourne, Australien.³⁵ Er ist ein bekannter Performer, der in gängigen Überblickswerken zur Body und Performance Art ebenso Erwähnung und Erläuterung findet wie in einleitenden Darstellungen zum Posthumanismus. Gerade an letztgenanntem Diskurs beteiligt er sich sowohl mit seinen Performances als auch mit Vorträgen und Zeitschriftenartikeln. In seinem Text „Towards the Post-human, From Psycho-body to Cyber-system“ von 1995 macht Stelarc seine post-humane Sichtweise explizit.³⁶ Dieser liegt ein evolutionärer Gedanke zugrunde. So beschreibt Stelarc, dass das Informationszeitalter als nächster Schritt in der menschlichen Entwicklung angesehen werden könne. Das hat wiederum eine Abänderung dessen, was als menschlich verstanden werden kann, zur Folge: „What it means to be human is no longer being immersed in genetic memory but being reconfigured in the electromagnetic field of the circuit.“³⁷ Die nächste evolutionäre Phase werde demnach von dem Eintritt des Menschen in einem Schaltkreis, einem Eintauchen in eine Welt der Bilder bestimmt. Dazu muss, Stelarc folgend, akzeptiert werden, dass der Körper obsolet geworden sei. Die Performances des Künstlers möchte ich als experimentelle Strategien zur Erweiterung dieses obsoleten Körpers lesen. Schließlich drehen sich seine Arbeiten um Möglichkeiten, den Körper im Raum zu erweitern, zu verstärken oder auch zu modifizieren. Obsolet ist hier nicht der Körper als Substanz und Materie, mit der experimentiert werden und die modifiziert werden kann; obsolet ist für Stelarc ein ganz bestimmtes Körper- und

³⁵ Marquard Smith (Hrsg.), *Stelarc, The Monograph*, Massachusetts: MIT Press 2005, S. 243.

³⁶ Es gibt verschiedene Texte von Stelarc. Oft bestehen diese aus gleichen Bestandteilen, die verschieden zusammengefügt werden. Ich beziehe mich auf den Text, der das Posthumane in seiner Überschrift enthält, könnte aber auch andere Texte heranziehen, die sich nicht zwingend von diesem unterscheiden.

³⁷ Stelarc, *Towards the Post-human, From Psycho-body to Cyber-system*, in: *Architectural Design*, 65, 1995, S. 91-96, hier S. 96.

Subjekt-konzept. Schließlich kritisiert Stelarc eine veraltete psycho-soziale Periode, die für den Künstler in Zeiten von Cybernetzwerken nicht mehr interessant erscheint. So schreibt er: „The psycho-social period was characterised by the body circling itself, *orbiting itself, illuminating and inspecting itself* by physical prodding and metaphysical contemplation.“³⁸ Im Gegensatz hierzu möchte Stelarc den Körper nicht als einseitigen Ort der Einschreibung des Psychischen und des Sozialen verstehen, sondern als zu modifizierende Struktur, die im ständigen Austausch mit ihrer Umwelt steht. Deutlich hebt er den Körper als Interface hervor: „A BODY IS DESIGNED TO INTERFACE WITH IST ENVIRONMENT – its sensors are open to the world [...]“³⁹ Seine Äußerungen zu dieser Offenheit des Körpers und dessen Austauschbarkeit sind stark von den technologischen Veränderungen beeinflusst. So führt er beispielsweise aus, dass die Evolution beendet wird, sobald die Technologie in den Körper eindringt.⁴⁰ Das ermögliche den Eintritt in eine post-evolutionäre Phase. Bereits anhand dieser Erläuterungen möchte ich die Körperexperimente als Umsetzung und Auseinandersetzung des kybernetischen Zeitalters exemplifizieren, d.h. einer Zeit, in der der Austausch von Körper und Information, die Kommunikation von Körper und Umgebung, die Rückkopplung, das Feedback von Körper und Milieu, den Körper als „ein Gefüge, eine Konstellation, eine *assemblage*, die ist, wie sie ist, aber auch anders sein könnte“,⁴¹ hervorheben. In Aushandlung steht also nie lediglich der Körper als eine wie auch zu beschreibende abgeschlossene Figuration, sondern der Körper in der Umgebung, in einem Milieu.

2.3. Stelarc und die Infragestellung von Körper-Grenzen

2.3.1. Der erweiterte Körper

Den Gedanken des erweiterten Körpers im Raum kann man bei den frühen sogenannten *Suspensions*-Arbeiten (1976–1988) von Stelarc erkennen, die Wolf-Dieter Ernst und auch Kerstin Evert je unterschiedlich ausführlich beschrieben und analysiert haben. Die Aktionen der Körperhängung fanden sowohl in Galerien als auch im öffentlichen Raum, bspw. über den Königlichen Theater von Kopenhagen im Jahr 1985, statt. Verschiedene Stellen des Körpers wurden mit Haken versehen, an denen Stelarcs nackter Körper mit einer besonderen Aufhängevorrichtung nach oben gehoben wurde. Die Höhe variierte in

³⁸ A.a.O. S. 93.

³⁹ A.a.O. S. 91.

⁴⁰ A.a.O. S. 93.

⁴¹ Karin Harrasser, *Körper 2.0, Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*, Bielefeld: transcript 2013, S. 73.

den einzelnen Performances ebenso wie die Art der Aufhängung. Diese kann, je nachdem, wo die Suspensions ausgeführt wurden, ein Baum sein, ein Baukran, hölzerne Gestelle oder eine an der Raumdecke befestigte Konstruktionen.⁴² Wolf-Dieter Ernst nimmt die Suspensions-Arbeiten zunächst zum Anlass, um über Schmerz und Masochismus sowie über die Funktionslogik der Prothese nachzudenken, schließlich umschreibt er die Haken in Stelarc's Körper als prothetische Erweiterungen. Diese stellt er wiederum in Zusammenhang mit anderen Künstler*innen, die Prothesen verwendeten, bspw. Rebecca Horn in ihren Arbeiten *Arm-Extensions* (1968) oder *Bleistiftmaske* (1972) sowie Dennis Oppenheims Performance *Lead Sink for Sebastian* (1970). Während letzteres Beispiel Prothesen eher in ihrer Dysfunktion bezüglich des Körpers aufzeigen, der diese auf einer Art verwendet, die zu dessen Stillstand führe,⁴³ hebt Wolf-Dieter Ernst bei den Performances von Stelarc ein Sichtbarmachen der Funktionslogik hervor. Die Hängevorrichtung hat den Sinn, den Körper aufzuhängen – ein Vorgang, der in den Aktionen ohne Komplikationen ablief. Stelarc inszeniert sich in diesen Hängevorrichtungen als Objekt des Interesses, was in den Betrachter*innen der Performances wiederum subjektive Gefühle hervorbringt und die eigene Imagination anregen kann, kurzum eine ästhetische Erfahrung zu erzeugen vermag. Die subjektiven Gefühle, die sich als Nachempfinden von Schmerz und u.U. als Komik äußern können, stehen im Kontrast zu der scheinbar unaffektierten Ernsthaftigkeit des Künstlers und der Inszenierung seines Körpers als gestaltbares Objekt. In eben jener Differenz besteht für Wolf-Dieter Ernst das latent subversive Element, werden doch hierin die Beschränkungen des Körpers deutlich. Wolf-Dieter Ernst grenzt sich in dieser Lesart von Stelarc's eigener Hervorhebung seiner Suspensions-Arbeiten als „Landschaften der Schwerkraft“ ab, weil er diese Umschreibung beim Betrachten der Überreste, Fotos und Videos, nicht erfahren konnte.⁴⁴

Auch Kerstin Evert betont das Auseinanderklaffen von Inszenierung und Erfahrung. In ihrer Deutung der Aktionen führt sie aus, dass in der Erweiterung des Körpers vor allem dessen Mangelhaftigkeit erscheint,⁴⁵ d.h., wie sie mit Arnold Gehlen belegt, die Unangepasstheit des menschlichen Körpers an dessen Umwelt hervortritt. Der in den Zuschauer*innen hervorgerufene nachempfundene Schmerz wird in den Ausführungen

⁴² Wolf-Dieter Ernst, *Performance der Schnittstelle, Theater unter Medienbedingungen*. A.a.O. S. 159.

⁴³ A.a.O. S. 195.

⁴⁴ A.a.O. S. 203.

⁴⁵ Kerstin Evert, *DanceLab, Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, A.a.O. S. 218.

von Evert als Unmöglichkeit des Körpers, sich der Technik anzupassen, gedeutet. Doch wie kann ein Körper, der in ständigem Austausch mit seiner Umwelt steht, unangepasst sein? Wie kann (m)ein subjektiver Schmerz in dieser ästhetischen Erfahrung die ganze Relationalität vergessen machen, in der dieser Schmerz eingebunden ist? Wie kann das subjektive Empfinden das Gefüge zum Verschwinden bringen, das diesen Schmerz überhaupt erst hervorruft? Ich denke an dieser Stelle ist es hilfreich erneut auf die Inszenierung bzw. die Rahmung der Aktionen aufmerksam zu machen, allerdings von meinem jetzigen Standpunkt ausgehend. Als Betrachterin der Fotos, die während des Schreibens dieses Textes auf meinen Bildschirm vorbeiziehen,⁴⁶ bin ich zunächst in eine bestimmte Perspektive gebracht, die einen männlichen Körper an verschiedenen Hängevorrichtungen erkennt. Manche der Fotos zeigen beobachtende Menschen, meist mit ausdruckslosen Gesichtern. Weder bei dem Performer noch bei den teilweise um ihn herum positionierten Personen kann ich schmerzgefüllte Mimik oder Gesten erkennen. Und selbst wenn ich die aufgrund der Haken und Hängevorrichtung ausgedehnte Haut in Nahaufnahme sehe und durchaus als unangenehm empfinde, kann ich diesen Schmerz nicht auf den Künstler in dieser Situation zurückübertragen. Es gibt eine Differenz zwischen mir und der Inszenierung. Zwar bin ich als Zuschauerin in die Aktion respektive beim Anblick von Überresten aus der Aktion in ein Szenario eingebunden, das Gefühle bei mir hervorruft, allerdings kann ich diese weder auf die Inszenierung noch auf andere Zuschauer*innen noch auf den Künstler übertragen. Die Fotos zeigen also einen Körper im Raum, aufgehängt an Haken und Drähten, an Holz, Stahl oder Beton und aufgrund dieser Materialien konkret in der Umgebung inszeniert. Ein ausgedehnter, erweiterter Körper, der ohne die vorgenannten Materialien weder seinen Umfang noch seine Morphologie noch meine Affektion und die daran gebundenen Empfindungen ermöglichen könnte. Stelarc's Körper ist eingelassen in ein Netzwerk, das seine Offenheit und Ausdehnbarkeit nur allzu deutlich in Szene setzt.

2.3.2. Körper im Netz

Diese Gedanken zur Verflechtung von Körper und Netzwerk werden in späteren Performances noch offensichtlicher inszeniert, nämlich dann wenn der Körper als Assemblage aus verschiedenen Materialien und Elementen sowie mit Hilfe des Flusses an

⁴⁶ Auf der Homepage gibt es Fotos seiner Performances, Stelarc, Suspensions, Abrufbar auf: <http://stelarc.org/?catID=20316>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Informationen und elektronischen Signalen Bewegungen ausführt. Beispielsweise in *Extended Arm* (2000) wird an Stelarcs rechten Arm eine Art dritter Arm befestigt, der seine Bewegungsimpulse aus Muskelkontraktionen von Stelarcs Körper erhält und dadurch in Bewegung versetzt wird. Gleichzeitig gibt dieser dritte Arm Impulse an die Muskeln des linken Armes ab, die dessen Bewegung wiederum vorgeben. „Damit wird nicht nur das Verhältnis zwischen willkürlicher und unwillkürlicher, habitueller und zielgerichteter Motorik reorganisiert, sondern letztlich das gesamte Bewegungssystem neu strukturiert.“⁴⁷ Zudem werden die pneumatischen Geräusche des dritten Arms sowie das Klicken der Finger deutlich hörbar verstärkt und von synthetischen Sounds begleitet.⁴⁸ Fleisch, Stahl, Aluminium, Blut, Acryl und elektrische Impulse werden in dieser Performance in Szene gesetzt, akustisch und visuell verdichtet. Der Künstler erweitert seinen eigenen Körper um Materialien und performt einen Mensch-Maschine-Hybrid, einen Cyborg.⁴⁹ Stelarc inszeniert in seinen Aktionen, in den Suspensions-Arbeiten wie auch in *Extended Arm*, die von Donna Haraway gestellte Frage, warum unsere Körper an unserer Haut enden oder bestenfalls andere von Haut umschlossene Entitäten umfassen sollen.⁵⁰ Er zeigt, dass eine andere Morphologie möglich ist und benutzt hierfür eine sehr altmodisch wirkende Technologie, bestehend aus überproportional groß wirkenden Erweiterungen und Unmengen von Kabeln (Abb. 1). Kerstin Evert hat erläutert, dass die Verwendung von Technik in Stelarcs Performances teilweise veraltet und archaisch wirkt, aber eben daran bestimmte theatrale Effekte gebunden sind.⁵¹ Denn Stelarc setzt seinen Körper mit den vielen sichtbaren Kabeln, mit scheinbar schweren Geräten, bewusst als einen technisch modifizierten in Szene, der beim Betrachten seiner Arbeiten Gefühlsgemenge des Unbehagens oder der Verwunderung hinterlassen kann, wie Evert ebenfalls beschreibt: „Der [...] Kontrast aus Archaik und Sciencefiction ist es, der immer wieder zu emotionalen und polarisierten Reaktionen auf Stelarcs Arbeiten führt.“⁵² Sicherlich mag das Potential seiner Arbeiten in

⁴⁷ Verena Kuni, *Lost Medium Found – Über STELARC*. Im Zwiegespräch mit dem obsoleten Körper, in: Rotraut Pape (Hrsg.), *SIXCON Lost Media*, Offenbach 2002. Abrufbar auf der Plattform Medienkunstnetz: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/third-hand/>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

⁴⁸ So die Beschreibung der Performance auf der homepage von Stelarc. Stelarc, *Extended Arm*, Abrufbar auf: <http://stelarc.org/?catID=20218>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

⁴⁹ Vgl. hierzu das Video zu der Performance auf Stelarcs Webseite: Stelarc, *Extended Arm, Mutalogues*, Avignon 2000: <http://stelarc.org/video/?catID=20258>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

⁵⁰ Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur, Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995, S. 68.

⁵¹ Kerstin Evert, *DanceLab, Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, A.a.O. S. 234.

⁵² A.a.O. S. 236.

dieser emotionalen Ambivalenz liegen, schließlich kann diese Unentschiedenheit einen Wunsch nach Positionierung anregen. Ist das wirklich meine Gegenwart? Will ich diese Verkabelungen und Verstärkungen auch für meinen Körper? Oder gibt diese Inszenierung eher Sichtbarkeiten für das vor, was in diesem informationstechnischen Zeitalter dazu tendiert unsichtbar und nicht kontrollierbar zu sein? Derartige Fragen aufbrechend können die Arbeiten von Stelarc als Expression des informationstechnischen Zeitalters, oder um es mit Haraway zu formulieren, des Zeitalters der Informatik der Herrschaft, angesehen werden.⁵³ Der Ausdruck von Haraway beschreibt die Vormachtstellung der Informationen, den „Übergang von einer organischen Industriegesellschaft in ein polymorphes Informationssystem.“⁵⁴ Stelarc selbst verweist auf die Bedeutung der Informationen an einigen Stellen seiner Texte und gibt damit seiner Rede vom obsoleten Körper eine epistemische Verortung. „It [the body – K.R.] cannot cope with the quantity, complexity and quality of information it has accumulated; [...]“⁵⁵ Eben weil der Körper die Vielzahl an Informationen nicht verarbeiten kann, sucht Stelarc bewusst nach Möglichkeiten der Körperveränderung. Wenn er sich also als bewusst technisch modifizierten Körper inszeniert, so gibt er der aufgrund von Informationstechnik veränderten Welt einen Ausdruck. Diese Expression besteht primär in den Verkabelungen, der Verwendung der technischen Geräte, den Sounds und der Lichtdramaturgie. Aber auch in den Körperbewegungen, die der Künstler sowohl willkürlich als auch unwillkürlich ausführt, wird dem vielgestaltigen Informationssystem eine Form gegeben – eine übermäßig große und bedrohlich wirkende Form, kurzum eine monströse Form. An spätere Stelle werde ich zeigen, dass diese monströse Form vor allem in der Kunst in den 1990er Jahren verschiedene Ausformungen angenommen hat. Nun möchte ich aber noch bei der Frage verweilen, welches Konzept des Menschen in der Expression des polymorphen Informationssystems entgrenzt wird. Im Gegensatz zu der Lesart von Kerstin Evert, die sowohl in den Körpererweiterungen als auch den Thesen von Stelarc die implizite Voraussetzung sieht, den Menschen als Mängelwesen im Sinne Arnold Gehlens zu verstehen,⁵⁶ interpretiere ich sowohl die theoretischen Darlegungen als auch die praktischen Arbeiten von Stelarc als Bruch mit Annahmen der

⁵³ Haraway, *Die Neuerfindung der Natur, Primaten, Cyborgs und Frauen*, A.a.O. S. 48.

⁵⁴ A.a.O.

⁵⁵ Stelarc *Towards the Post-human, From Psycho-body to Cyber-system*, A.a.O. S. 91.

⁵⁶ Kerstin Evert, *DanceLab, Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, A.a.O. S. 197.

philosophischen Anthropologie. Seine Arbeiten entgrenzen daher das Konzept des Mängelwesens Mensch, wie ich nun zeigen werde.

2.3.3. Kritik an der philosophischen Anthropologie

An einer Stelle seines hier diskutierten Textes beschreibt Stelarc den an seinem rechten Arm angebrachten zusätzlichen Arm als Erweiterung und nicht als Prothese.⁵⁷ Seine Performances inszenieren damit, dass der Mensch eben nicht als von der Haut umschlossene Entität begriffen werden kann, die sich in dieser Geschlossenheit von etwas Nichtmenschlichen, bspw. dem rein Technischen in Form eines Roboters oder Androids, unterscheiden muss. Stelarc macht sich zum Teil einer Versuchsanordnung, in der er nicht genau vorhersehen kann, was die Technik mit seinem Körper machen wird, wie er sich verhalten, agieren und bewegen wird. Was auch immer in diesem Schaltkreis und Rückkopplungssystem geschieht, liegt teilweise unterhalb des Bewusstseins, nämlich in einem Informationsfluss und entzieht sich der Selbstreflexion. Das anthropologische Bild des Menschen als „etwas Eigenes, das sich zugleich als Teil der Gesellschaft und der Natur begreift und reflektiert“⁵⁸ wird von Stelarc entgrenzt, da infrage gestellt wird, was dieses Eigene tatsächlich ist. Und auch die Logik der Prothese für das Mängelwesen Mensch wird in meiner Lesart der Arbeiten von Stelarc hinterfragt.

Tatsächlich ist der genannte Anthropologe Arnold Gehlen nicht der einzige Vertreter der philosophischen Anthropologie, dessen Definition des Menschen von einem Mangel ausgeht, der nur durch die Überwindung mit Benutzung von Prothesen ausgeglichen werden kann. Im Jahr 2016 wurde von Karin Harrasser eine ausführliche Monographie zur Prothese veröffentlicht, in der die Kulturwissenschaftlerin u.a. auf zwei Hauptvertreter der philosophischen Anthropologie eingeht und deren Verständnis vom Verhältnis Prothese und Mensch erläutert. Grundsätzlich, und das zeigt Harrasser bereits zu Beginn der Studie, habe die Prothese viele, unterschiedliche und sich widersprechende Bedeutungen. In ihrer Einleitung zur Thematik schreibt sie, dass „[d]ie Prothetik Sozialtechnik, Medizintechnik und Metapher [ist]. Sie ist Motiv und Modell, und sie ist Ausgangspunkt einer wuchernden Metaphorisierung, die sich aus ganz unterschiedlichen Bereichen bedient und die dauernd die Register wechseln.“⁵⁹ Mit diesem Zitat möchte ich

⁵⁷ Stelarc Towards the Post-human, From Psycho-body to Cyber-system, A.a.O. S. 93.

⁵⁸ Gunter Gebauer, Überlegungen zur Anthropologie, Eine Einführung, in: Ders. (Hrsg.), *Anthropologie*, Leipzig: Reclam Verlag 1998, S. 7-21, hier: S. 16.

⁵⁹ Karin Harrasser, *Prothesen, Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin: Vorwerk 2016, S. 16.

darauf hinweisen, dass es in der Kulturgeschichte der Prothese vielleicht nicht unbedingt ausreichend ist, die Prothese als einer Funktionslogik zugehörend zu bestimmen. Andererseits möchte ich hervorheben, dass der Begriff der Prothese immer auch eine Metapher beschreibt, den Charakter eines Sinnbildes in einer bestimmten Zeit annimmt und damit als ahistorische Erklärungstatsache hinterfragbar ist. Anders gesagt: Wenn der Mensch als Mängelwesen sich bestimmter Erweiterungen des Körpers bedienen muss, was kommt in dieser Logik zuerst – eine vermeintliche Natur des Menschen oder die Prothese? Ist das eine mit dem anderen verbunden und kann es vielleicht historisch situiert werden? Harrasser verweist darauf, dass sich die philosophische Anthropologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einer Zeit des Krieges bzw. Kriegsendes herausgebildet hat, in der Prothesen verbreitete Ausstattungen von Kriegsversehrten waren und von diesem Ort aus (u.a.) in die Theoriebildung eingewandert sind.⁶⁰ Sowohl Helmuth Plessner bedient sich einer prothetischen Metaphorik sowie auch Arnold Gehlen.⁶¹ Beide versuchen die besondere Stellung des Menschen in der Welt zu erläutern, indem sie davon ausgehen, dass der Mensch nicht wie das Tier an seine Umwelt angepasst ist, dieses Ungleichgewicht allerdings ausgleichen muss. Für beide basiert die Sonderstellung des Menschen auf einer Grenzziehung Mensch-Tier, auf einem Ausschluss des Tieres aus Eigenschaften, die den Menschen zugesprochen werden. Für Gehlen bedeutet letzteres das Leben des Menschen als auf die Zukunft gerichtet und nicht lediglich in der Gegenwart verbleibend zu beschreiben, den Menschen als vorhersehendes Wesen zu bestimmen, dessen Vorhersehung auf eine Handlung hinzeigt.⁶² Der Mensch muss handeln, schließlich hat er sich in seiner Unangepasstheit an die Welt selbst zur Aufgabe, „macht sich zu etwas“.⁶³ Doch was genau ist dieses „sich“, wenn dessen Handlungen, wie in Stelarc's *Extended Arm*, nicht lediglich vom Handlungswillen des Individuums geleitet sind? Ein solches Konzept von Mensch und Welt wird von der Autonomie der elektronischen Informationsströme, die zwischen Stelarc's Körper, dem erweiterten Arm und dem umgebenden Milieu fließen, in Frage gestellt. Die Handlungs-Macht liegt nicht alleine bei Stelarc, sondern in einem Schaltkreis, in dem der Körper eingelassen ist. Und genau diese Rekonfiguration zwischen Körper und Schaltkreis respektive Netzwerk, in der eine Handlungsmacht auf beide verteilt ist, bezeichnet seine eingangs erwähnte posthumane

⁶⁰ Ebd. S. 221.

⁶¹ Ebd. S. 237.

⁶² Arnold Gehlen, *Der Mensch, Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1978, 12. Auflage, S. 32.

⁶³ A.a.O.

Vision, die sich der hier kurz angerissenen anthropologischen Definition des Menschen entgegenstellt. Elaine Graham, eine englische Professorin für Theologie, die ausführlich zum Posthumanismus gearbeitet hat, beschreibt die Arbeiten von Stelarc ebenfalls als Absage an ein bestimmtes Subjekt-konzept: „The subject is always an organic-technological body-in-relation, both creative agent and created subject within its changing environment.“⁶⁴ In dieser posthumanen Bestimmungen des Subjekts erhält das Nichtmenschliche seine Expression sowohl in der konkreten Inszenierung des polymorphen Informationssystems als auch in der Modifikation der Körpermorphologie. Stelarc ist hierin nicht das einzige Beispiel der 1990er Jahre, dessen Arbeiten eine derartige expressive Kraft entfalten und im Hinblick auf die Körpermodifikationen als posthumane Ausdrucksweise beschreiben werden können. Ich denke, ein kurzer Blick in den Kunstraum wäre hier aufschlussreich, um das Thema Posthumanismus in dessen nunmehr historischen Dimension jenseits der Performance Studies zu skizzieren und mit dem Diskurs des Monströsen zu verbinden.

2.4. Die Ausstellung Post Human

Im Jahr 1993 gab es in den Hamburger Deichtorhallen die Ausstellung „Post Human. Neue Figurationen in der zeitgenössischen Kunst“, die von Jeffrey Deitch kuratiert und neben Hamburg in Lausanne, Athen und Turin gezeigt wurde. In der Ausstellung waren diverse zeitgenössische Künstler*innen vertreten, die den Menschen – die wohl bekannteste Figuration in der Kunst – entweder in dessen Absenz, grotesker Verformung oder absurder Übersteigerung zeigten. So enthielt die Ausstellung bspw. die installative Arbeit *Untitled (Go-Go-Dancing Platform)* von Felix Gonzalez-Torres aus dem Jahr 1991 ebenso wie Cindy Shermans Fotoarbeiten *Untitled* von 1992 oder Paul McCarthys Installation *The Garden (details)* (1991-1992). Der Kurator subsumierte unter dem Begriff des Posthumanen sehr heterogene Arbeiten, die seiner Meinung nach Reaktionen auf die zahlreichen technologischen Veränderungen im Umgang mit dem Körper seien.⁶⁵ Der Ausstellungskatalog beinhaltet zudem viele Bilder aus der Schönheitschirurgie oder der Popkultur, zeigt Nahaufnahmen von diversen Pillen oder VR-Fantasien. Damit werden die Arbeiten der Ausstellung in den Rahmen von biotechnologischen Veränderungen jenseits

⁶⁴ Elaine L. Graham, *Representations of the post/human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press 2002, S. 198.

⁶⁵ Menschliches und Künstliches, Karlheinz Lüdeking im Gespräch mit Jeffrey Deitch über dessen Ausstellung „Post Human“, in: Florian Rötzer (Hrsg.), *Kunstforum International. Die Zukunft des Körpers I*, Band 132, November-Januar 1996, S. 112-123, hier: S. 113.

der Kunst gestellt. Begleitet wird die biologische und technische Rahmung durch die verschiedenliche Akzentuierung der Möglichkeiten der Selbsttransformation, der neuen Konstruktion und Konzeption des Menschen durch Biotechnologien: „Zwischen Faszination und Grauen kreisten die Bilder vor allem um die instabilen Grenzen von Mensch und Technik sowie die unendlichen Möglichkeiten technodeterministischer Selbstgestaltung.“⁶⁶ Mit diesen Worten beschreibt Yvonne Volkart den Ausstellungskatalog und skizziert darin die durch den Katalog hervorgerufenen gemischten Empfindungen zwischen Interesse und Abstoßung, Wohlgefallen und Ekel, Schönem und Hässlichem. Arbeiten von Stelarc waren in dieser auf Fotografien, Skulpturen und Installation ausgerichteten Ausstellung nicht enthalten, aber die Überschneidungen im Zusammenhang zur Thematik der Körpermodifikation und zur Relationalität von Körper und Technik sind unübersehbar. Gerade in der bildenden Kunst dieser Zeit äußerte sich Yvonne Volkart zufolge die Einflussnahme des (Bio-)Technischen an den verschiedenen Expressionen des Monströsen. So zeigen monströse Körper die monströsen Verhältnisse an, denen die Subjekte im Informations- und Biotechzeitalter gegenüberstehen.⁶⁷

Aber nicht nur die Kunst der 1990er Jahre greift die Verbindung von Biologie, Technik und Subjekt auf. Zudem gibt es eine ganze Kulturgeschichte des Monströsen in der Moderne, angefangen bei Mary Shelleys Frankenstein, die in einigen Überblickswerken zum Posthumanismus zitiert wird.⁶⁸ Doch bedeutet dies, dass der Posthumanismus eine Erscheinung der Moderne ist, seinen Ausdruck primär in den Genres Science-Fiction und Horror findet?

2.5. Kurze Überlegung zur Epistemologie

Diese Frage mag zunächst als ein Abweg von meiner Beschäftigung mit Stelarc's Arbeiten erscheinen. Aber tatsächlich habe ich bereits während der Beschreibung der Arbeiten eine implizite These hierzu formuliert, deren Erläuterung und Ausweitung ich für wichtig

⁶⁶ Yvonne Volkart, Das Fließen der Körper. Weiblichkeit als Metapher des Zukünftigen, in: Marie-Luise Angerer, Katrin Peters, Zoe Sofoulis (Hrsg.), *Future Bodies, Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction*, Wien u.a.: Springer 2002, S. 163-181, hier S. 163.

⁶⁷ Yvonne Volkart, *Monströse Körper: Der verrückte Geschlechtskörper als Schauplatz monströser Subjektverhältnisse*. Abrufbar auf der Plattform Medienkunstnetz: http://medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/monstroese_koerper/1/. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

⁶⁸ Bspw. Elaine L. Graham, *Representations of the post/human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*, A.a.O.

halte, um die Debatte um den Posthumanismus zu situieren und auch dem Begriff des (Bio-)Technischen eine epistemische Verortung zu geben. So habe ich erläutert, dass die Aussage von Stelarc um den obsoleten Körper in eine Welt eingebettet ist, die sich durch die Informationstechnologie verändert hat. An diese Transformation ist wiederum ein Verständnis von Körper und Umwelt gebunden, welches Aussagen zur Offenheit des Körpers sowie zur Einbindung des Körpers in ein Netzwerk ermöglicht.

In der Medienwissenschaft wird bezüglich der Einflussnahme der Kybernetik auf die westliche Kultur und Gesellschaft von einer „Transformation des Humanen“ gesprochen, die einen Prozess deutlich mache, „der auf die Fragwürdigkeit und womöglich Unhaltbarkeit einer Sonderstellung des Menschen verweist.“⁶⁹ Auch Foucaults Rede vom Tod des Menschen müsse, den Thesen von Erich Hörl und Michael Hagner folgend, vor dem Hintergrund der Kybernetik gesehen werden.⁷⁰ Zwar wird dieser Gedanke beider Medienwissenschaftler nur benannt und zu wenig ausgearbeitet, aber der Hinweis auf das „kybernetische Ereignis“ wird allzu deutlich.

Abhilfe bei diesen epistemologischen Überlegungen kann wiederum eine sehr gute Studie aus der Literaturwissenschaft schaffen. Das 1999 erschienene Buch von Katherine Hayles „How we became Posthuman“ fragt nämlich nach dem Wissen der Kybernetik, genauer gesagt danach, wie sich das Konzept von Subjektivität durch die Erkenntnisse der Kybernetik seit den 1940er Jahren bis hin zu den Bereichen „Artificial Life“ und „Artificial Intelligence“ verändert hat und schließlich wie Texte der amerikanischen Literatur (Bernard Wolfe, Philip K. Dick, William S. Burroughs) Zeugnis von dieser Entwicklung ablegen. Entlang wichtiger Etappen in der Ausbildung der Kybernetik, bspw. den Macy Konferenzen von 1946–1953 sowie den Theorien von Norbert Wiener, Gregory Bateson, Humberto Maturana und Francisco Varela, zeigt sie, wie sich das Denken zum Körper und Subjekt neu strukturierte und einen Raum jenseits der Analogie von Mensch und Maschine betrat. Grundlage hierfür war die „Information“, denn mit diesem neuen Wissensbegriff war es möglich, den Aufbau von Systemen, seien diese menschlich, maschinell oder kybernetisch, als Muster zu bestimmen. Claude Shannon, Mathematiker und ein wichtiger Referent in den Macy-Konferenzen, definierte Information als Wahrscheinlichkeitsfunktion ohne räumliche Dimensionen, Materialität und

⁶⁹ Erich Hörl, Michael Hagner, Überlegungen zur kybernetischen Transformation des Humanen, in: Dies. (Hrsg.), *Die Transformation des Humanen, Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 7-37, hier: S. 10.

⁷⁰ A.a.O.

Bedeutungsgehalt. Informationen seien, wie Hayles ausführt, einfach bestimmte Muster.⁷¹ Um Menschen zu verstehen, das war wiederum die These von Norbert Wiener, dem Gründer der Kybernetik, müsse man zunächst verstehen, wie die in Menschen enthaltenen Muster an Information erschaffen, organisiert, gespeichert und wiedererlangt werden können.⁷² Damit, und das zeichnet Hayles sehr gut nach, wurde ein Verhältnis von Mensch und Maschine etabliert, das ein einfaches Analogieverhältnis Mensch-Maschine weit überschreitet. Die Differenzierung wurde aufgehoben, weil beide Konzepte, das der Maschine und das des Menschen, in ein System gebracht werden, das den Menschen als spezielle Art der Informations-Maschine und die Informations-Maschine als spezielle Art des Menschen erläutere.⁷³ Erkenntnisse zur Funktion beider werden aus Experimenten mit Maschinen oder Robotern generiert und streben nach wissenschaftlicher Etablierung. Denn, auch das führt Hayles aus, sei es in der Zeit der Macy-Konferenzen gelungen, eine Wissenschaft der Information zu präsentieren und zu propagieren, die auf die westliche Welt verändernd wirken sollte.⁷⁴

An anderer Stelle benennt Hayles, dass im Theorie-Umfeld der Kybernetik menschliche Körpergrenzen infrage gestellt wurden. So habe Gregory Bateson seine Schüler*innen gefragt, ob der Stock eines blinden Mannes zu dessen Körper gezählt werden könne oder nicht.⁷⁵ Bateson erläuterte, dass der Körper mit dem Stock in Kommunikation tritt, ein kybernetisches System bildet, wobei der Stock an den Mann Informationen übermittelt. Die Zuhilfenahme des Stockes bei der Fortbewegung deutet also nicht darauf, dass der Mensch ein Mängelwesen ist, sondern als offenes System betrachtet werden muss, welches im Austausch mit seiner Umgebung steht. Die erste Welle der Kybernetik hat folglich, die vorab genannten Ausführungen zusammenfassend, den Menschen und Maschinen als aus Informationen bestehende Systeme ohne konkrete, fest zeichenbare Grenzen beschrieben. Der in der zweiten Welle der Kybernetik entwickelte Begriff der Autopoiesis sollte die offenen Fragen aus dem vorhergehenden Zeitraum beantworten, die sich im Wesentlichen um die Funktion der beobachtenden Instanz drehten. Lebende Systeme werden nun als sich selbst erhaltene Systeme beschrieben, wobei der oder die Beobachter*in Einfluss auf dieses System hat und an dessen Selbsterhaltung beteiligt ist.

⁷¹ Katherine Hayles, *How we became Posthuman. Virtual bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago und London: University of Chicago Press, S. 18.

⁷² A.a.O. S. 104.

⁷³ A.a.O. S. 64-65.

⁷⁴ A.a.O. S. 85.

⁷⁵ A.a.O. S. 84.

In der dritten Welle wiederum gehe es um den Begriff der Spirale und vor allem um die Möglichkeiten, dass Systeme zu neuen Entwicklungen führen und nicht nur ein systemisches Gleichgewicht erhalten können.⁷⁶ All diese Einblicke, die Hayles in die Geschichte der Kybernetik gewährt, finden ihren Fluchtpunkt in der Argumentation der Autorin, den Posthumanismus eben nicht als das Ende des Menschen zu betrachten. Was der Posthumanismus indiziert, sei letztlich eine Veränderung in der Konstitution von Subjektivität. Der Mensch – und diese Ansicht teile ich mit ihr – ist Teil eines Systems, in dem die Handlungsmacht auf die Beteiligten in diesem System unterschiedlich verteilt ist. Daraus versucht sie ein positives posthumanes Bild der Zukunft zu zeichnen: „[W]hen the human is seen as part of a distributed system, the full expression of human capability can be seen precisely to *depend* on the splice rather than being imperiled by it.“⁷⁷ Sicherlich könnte man diese Gedanken an den Arbeiten von Stelarc hervorheben. Denn, wie ich an den bisherigen Beispielen erläutert habe, inszeniert sich Stelarc als Teil eines dezentralen Systems. Er hat keine Angst davor, seine vermeintlichen Körpergrenzen zu öffnen und zu erweitern, um dadurch neue Erfahrungsräume zu erschließen.

Nun ist es aber das Hauptanliegen von Katherine Hayles zu betonen, dass viele Entwicklungen, die in die Theorien zum Posthumanismus eingeflossen sind, eben keine Abkehr von einer humanistischen Subjektposition darstellten. Viel eher stecke vielerorts unter dem Deckmantel einer posthumanistischen Utopie eine liberale, humanistische Subjektposition, wie sie am Beispiel von Norbert Wiener, an der Theorie von Maturana und Varela und vor allem bei Hans Moravec ausführt. Da diese Gedanken zu meiner feministisch-kritischen Deutung von Stelarc überleiten sollen, möchte ich auch diese Äußerungen von Hayles noch etwas ausführen.

2.6. Kritik an Stelarc

Mit Bezugnahme auf Crawford B. Macphersons Analyse des Liberalismus versteht Hayles die Konzeption des humanistischen liberalen Subjektes als Individuum, welches Eigentümer der eigenen Persönlichkeit sei, nichts der Gesellschaft schulde und Freiheit gegenüber den Willen der anderen besitze.⁷⁸ Diese Freiheit sei aber, das wiederum habe Macpherson gezeigt, eine Kreation des liberalen Wirtschaftssystems. Eine derartige Konstruktion des Subjekts tauche an verschiedenen Stellen der kybernetischen

⁷⁶ A.a.O. S. 222.

⁷⁷ A.a.O. 290.

⁷⁸ A.a.O. S. 3.

Konzeption des Posthumanismus auf. Beide, das liberale Subjekt und das kybernetische, gründen auf einer Leerstelle, nämlich den Körper und den Prozess der Verkörperung auszublenden. Denn das humanistische, liberale Subjekt sowie das kybernetische posthumane Subjekt gründen beide auf der Auslöschung von Verkörperung bei gleichzeitiger Emphase von Kognition und Rationalität. Die Entkörperlichung, die in Positionen der Kybernetik vorzufinden sind, bspw. in Gedanken, dass das menschliche Bewusstsein in einem Computer oder anderem Ort gespeichert werden könne, ein weit in der Populärkultur vorzufindender Gedanke,⁷⁹ wird von Hayles stark und berechtigt kritisiert. Mit dem Ausblenden des Körpers als Bestandteil der Konzeption von Subjektivität werden, so Hayles, körperliche Differenzen, die wiederum identitätspolitisch von Gewicht sind (Sex, Race, Ethnicity), komplett negiert. Obgleich Stelarc das kybernetische Wissen in seinen Performances zum Ausdruck bringt und den Einfluss des Technischen als Bestandteil des Nichtmenschlichen bei der Konstitution des Menschen aufzeigt, argumentiert auch er aus einer humanistischen, liberalen Subjektposition heraus. Stelarc hinterfragt seine Subjektposition nicht, sondern möchte ein Beispiel für eine Zukunft geben, die für alle Menschen gleichermaßen gelten soll. Er ist der Prototyp eines Individuums, das aus freiem Willen seinen Körper verändert. Über die Herkunft der an dieser Körperveränderung beteiligten Materialeien schweigen die Performances allerdings.

Zudem propagiert er die individuelle Freiheit des Einzelnen auch in seinen Texten: „THE FUNDAMENTAL FREEDOM IS FOR INDIVIDUALS TO DETERMINE THEIR OWN DNA DESTINY.“⁸⁰ Individuelle Freiheit für alle zu betonen, ist meiner Ansicht nach ein sehr idealistischer Gedanke, der mit der Konzeption des liberalen humanistischen Subjekts, das von Hayles angesprochen wurde, stark zusammenhängt. Denn die Freiheit des Einzelnen kann sich ja nur daraus ergeben, dass der Wille der Anderen nicht bzw. weniger berücksichtigt werden als das eigene Begehren. Dadurch werden wiederum Beziehungen strukturiert, Machtgefälle festgelegt und einzelne Positionen stärker gefestigt als andere. Sicherlich kann Stelarc auf eine durch Informationstechnologie hervorgerufene Entgrenzung des Menschen hinweisen, allerdings reterritorialisiert der im Zentrum stehende weiße, männliche Körper dieses Potential zugunsten seiner Vormachtstellung. Auch wenn er nicht die alleinige Kontrolle über die inszenierte Situation hat, ist er

⁷⁹ Katherine Hayles selbst nennt den Roman von William Gibson *Neuromancer* (1984). Auch Filme wie *Lawnmower Man* (1992) oder zuletzt *Transcendence* (2014) können hier genannt werden.

⁸⁰ Stelarc *Towards the Post-human, From Psycho-body to Cyber-system*, A.a.O. 91.

dennoch der im Zentrum stehende Akteur, der seine singuläre Handlung zu einer neuen *conditio (post)humana* ausruft und darin eine Vereinheitlichung, ein Gleiches aller Menschen integriert. Ein solcher Gleichheitsgedanke aller Menschen wird neben Katherine Hayles auch von Donna Haraway kritisiert. Schließlich ist die in ihrem Cyborg-Manifest im Zentrum stehende Figuration „Cyborg“ eine Suche nach einer feministischen Konzeption der Menschen, die sich vor allem von einer modernen Konstitution des Begriffes Menschen und Menschheit trennen will. Für Haraway habe dieser Humanismus ein universelles Gesicht, nämlich das Gesicht des Mannes.⁸¹ In ihrem bereits angesprochenen einflussreichen Cyborg-Manifest macht Haraway nur allzu deutlich, „unsere Politik an den fundamentalen Veränderungen von Klasse, Rasse und Gender“ in dem neu entstandenen polymorphen Informationssystem orientieren zu müssen. An welcher Stelle, bei welcher Performance werden diese Identitätspolitiken von Stelarc thematisiert?

Die Kunsthistorikerin und Kritikerin Amelia Jones befasst sich eingehender mit den Texten von Stelarc und enthüllt seine Umschreibung des eigenen Techno-Körpers als phallogozentrische Semiotik, deren männliches Begehren und Fantasie nicht geleugnet werden könne.⁸² Die Äußerung dieses Begehren gründet zudem auf einem Privileg, das andere Menschen nicht haben, weil sie entweder Bestandteile einer patriarchalen Begehrensmaschinerie sind, auch wenn sie Cyborg-Utopien anstreben wollen,⁸³ oder einfach keinen Zugriff zur Technologie haben, weil sie also, kurz gesagt, nicht das Privileg des heterosexuellen, weißen männlichen Subjekts besitzen.⁸⁴ In meiner Lesart von Stelarc's Arbeiten, die seine Kunst und seine Texte interpretierend miteinander verbindet, mag zwar das Nichtmenschliche als die Expression der Informationstechnologie Einzug in die Ästhetik erhalten, allerdings findet in der Rückbindung dieser Ästhetik auf den weißen, männlichen Körper keine Entgrenzung eines Konzeptes vom Menschen statt, welches diese Figuration an ein männliches Ideal bindet. Die Privilegierung des weißen,

⁸¹ Donna Haraway, *The Haraway Reader*, New York and London: Routledge 2004, S. 47.

⁸² Amalia Jones, Stelarc's Technological „Transcendence“/Stelarc's wet body, in: Marquard Smith (Hrsg.), *Stelarc, The Monograph*, Massachusetts: MIT Press 2005, S. 87-123, hier S. 88-89.

⁸³ Anna Balsamo unterscheidet beispielsweise männliche und weibliche Cyborgs und markiert sie als kulturelle Repräsentationen. Bilder von Cyborgs wiederholen binär-geschlechtliche Stereotype und tragen als Figurationen selbst kein feministisches Potential in sich. Viel eher gibt es Möglichkeiten der Interpretation, die als feministische Politik bezeichnet werden können. Trotz vieler Kritik an Affirmationen eines Cyborg-Feminismus spricht sie sich dennoch dafür aus, an Bildern von Cyborgs festzuhalten, die die geschlechtlichen Stereotypen tatsächlich erschüttern können.

Anna Balsamo, Reading Cyborgs Writing Feminism, in: Gill Kirkup, u.a. (Hrsg.), *The Gendered Cyborg: A Reader*, London und New York, Routledge 2000, S. 148-158.

⁸⁴ Amelia Jones, Stelarc's Technological „Transcendence“/Stelarc's wet body, A.a.O. S. 99.

heterosexuellen Mannes als Idealmensch, der auch in Zeiten der Informatik der Herrschaft die Vormachtstellung über die Auflösung eines als obsolet gedachten Körpers hat, wird fortgeführt. Das Gesicht des Humanismus, verkörpert vom weißen Mann, bleibt erhalten.

Damit begibt sich jegliches Hervorheben von Stelarc als Vertreter des Posthumanismus, das sich mit der vorab vorgebrachten kritischen Lesart nicht auseinandersetzt, in die Gefahr, die liberale, humanistische Tradition fortzuführen. Tatsächlich sind derartige Positionen nicht selten, sie waren, wie Hayles gezeigt hat, an der Ausbildung der Kybernetik beteiligt und sind heute noch in Beschreibungen zum Posthumanismus und insbesondere dazu, was als Transhumanismus bezeichnet wird, enthalten. Wenn beispielsweise die auf Bioethik und Transhumanismus spezialisierten Wissenschaftler Robert Ranisch und Stefan Lorenz Sorgner im ersten Satz ihrer Einleitung zum Post- und Transhumanismus aus dem Jahr 2014 behaupten, dass wissenschaftliche und technologische Neuerungen bestehende Ansichten zur *conditio humana* in Frage stellen,⁸⁵ so blenden beide von vornherein Wissen aus feministischer und postkolonialer Theorie aus, die diese Infragestellung schon seit langer Zeit vornehmen. Zwar wird dieser Wissensbereich von beiden an späterer Stelle genannt, aber nicht für die eigene Analyse berücksichtigt. Das Ausblenden von kritischen Sichtweisen, die eben nicht den weißen Mann im Zentrum haben, wird hier auf epistemischer Ebene fortgeführt. Derartige Texte machen deutlich, dass es unerlässlich ist, posthumanistische Äußerungen immer wieder nach den eigenen Prämissen hin kritisch zu untersuchen. Welche Theorien, welche Sichtweisen, welche Beispiele sind von Gewicht? Besonders an den Wünschen der Transhumanisten, deren Fluchtpunkt die biologische Optimierung des menschlichen Lebensprozesses ist ohne bereits bestehende ökonomisch-soziale Ungleichheiten bei diesen Forderungen zu berücksichtigen, darf die Kritik nicht verstummen.

Auf der anderen Seite, und das machen das Buch von Katherine Hayles oder auch die Ausführungen von Donna Haraway so interessant, kann die Tatsache, dass wir posthuman geworden sind, auch wenn das „wir“ auf keine Universalität hinweisen will,⁸⁶ nicht negiert werden. Umso dringlicher stellt sich also die Frage, ob es in der performativen Kunst Beispiele gibt, die eine Entgrenzung des Menschen jenseits eines anthropozentrischen

⁸⁵ Robert Ranisch und Stefan Lorenz Sorgner, *Introducing Post- and Transhumanism*, in: Dies. (Hrsg.), *Post- and Transhumanism: An Introduction*, Serie: Beyond Humanism 1, Frankfurt am Main: Lang 2014, S. 7-27, hier: S. 7.

⁸⁶ Katherine Hayles, *How we became Posthuman*, A.a.O. S. 6.

Denkens und eines Negierens von Differenzen tatsächlich ermöglichen? Gibt es eine „Ästhetik des Lebendigen“, worin kein humanes (sprich: männliches) Gesicht und kein männliches Begehren zum Ausdruck kommt?

„Haben wir das Menschliche jemals gekannt?“ (Judith Butler)

3. Laura Aguilar - Grounded

3.1. Einleitung

Dem kanonischen Beispiel Stelarc möchte ich nun die etwas weniger bekannte Künstlerin Laura Aguilar gegenüberstellen, die mir bei meiner Beschäftigung mit dem Themenfeld Posthumanismus begegnet ist. Auch bei der hier angestrebten Interpretation sollen die Arbeiten der Künstlerin – in diesem Fall sind es Fotoserien – die dazu bereits bestehende Theorie, aber auch Verbindungen zu Phänomenen und Theorien der Tanzwissenschaft, besonders zum Grotesken, im Zentrum stehen. Denn gerade das Groteske war innerhalb der Tanz- und Theaterwissenschaft ein Anlass, um über die Unabgeschlossenheit von Körper und Welt sowie der Phänomene, die diese Verschränkungen darstellen, nachzudenken – ein Thema, das mit den Bildern von Aguilar wiederkehrt. Allerdings in einer auf Fragen im Umfeld des Posthumanismus gerichteten Weise. Schließlich war das Bild *Grounded #114* Ausgangspunkt einer Reflektion zum Thema Posthumanismus innerhalb der Queer Studies im Jahr 2015. In jenem Jahr widmete sich die zweite und dritte Ausgabe des *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* ausführlich dem Thema „Queer Inhumanisms“,⁸⁷ wobei *Grounded #114* auf dem Titelbild der Zeitschrift war. Bereits der Titel verweist auf die Schwierigkeit, die mit dem Diskurs des Posthumanismus einherkommt und sich an der Ausdifferenzierung der unterschiedlichen Begriffe (Inhumanismus, Posthumanismus) deutlich macht. Auch die Erläuterung dieser unterschiedlichen Benennung für Phänomene und Diskurse zum Verhältnis Menschlich-Nichtmenschlich soll thematischer Bestandteil dieses Kapitels sein. Beginnen möchte ich mit einigen Informationen zu der Künstlerin, die nun im Zentrum stehen wird.

3.2. Informationen zu Laura Aguilar

Laura Aguilar wurde 1959 in San Gabriel, Kalifornien, geboren. Sie ist die Tochter eines in die USA immigrierten mexikanischen Vaters und einer teils mexikanisch, teils irischen

⁸⁷ *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Volume 21, Number 2-3, 2015.

Mutter.⁸⁸ Fotografie hat sie sich weitestgehend selbst beigebracht. Sie benutzt das Medium seither zur Darstellung identitätspolitischer Themen, gründend auf ihrer eigenen Identität als lesbische Frau, die sich zwischen mexikanischer und amerikanischer Herkunft heimatlos sieht und die einen nicht den westlichen Idealen entsprechenden Körper hat. Besonders ihre Arbeit *Three Eagles Flying* (1990) drückt ein Gefühl für den Mangel an Zugehörigkeit aus.⁸⁹ Begonnen hat sie ihre fotografischen Arbeiten 1987 mit der *Latin Lesbian Series*, in der sie lesbische Latina-Frauen darstellte und ihrer marginalisierten Community eine Sichtbarkeit verschaffte. In den 1990er Jahren wandte sie sich neben der Fotografie dem Medium Video zu und versuchte in Filmen ihre Erfahrung der Dyslexie und Adipositas zu verarbeiten.⁹⁰ In diesen filmischen Arbeiten, aber auch in der für meine Ausarbeitung wichtigen Fotoserie *Grounded* nimmt Laura Aguilar ihren Körper zum Ausgangspunkt, um für sich selbst eine Art und Weise zu finden, mit einer marginalisierten Körperlichkeit umzugehen. Die Serie besteht aus verschiedenen Bildern, die Körper in einer felsigen Landschaft zeigen, teilweise in Farbe, teilweise schwarz-weiß. Auch in anderen Fotoserien, bspw. den *Nature Self-Portraits* aus den 1990er Jahren, arbeitet Laura Aguilar ausschließlich mit dem Thema weibliche(r) Körper und Landschaft.

3.3. *Grounded* und die Ästhetik der Groteske

3.3.1. *Grounded* #114

Das Farbfoto einer Landschaft (Abb. 2). Felsblöcke, im Hintergrund ein Berg. Vegetation in einer Wüste. Trocken wirkende Sträucher, sandiger Boden. Eine Form. Ein Körper? Eine körperliche Form in der Landschaft vor einem Felsblock. Ein Körper. Ein fülliger Körper, der im ersten Drittel des Bildes positioniert ist. Hinter diesem ein großer Stein, der umringt ist von Grasbüscheln und Sträuchern. Im letzten Drittel des Bildes ist ein zu dieser braun-grünen Landschaft kontrastreicher hellblauer Himmel zu sehen. Er ist vereinzelt von weißen Wolkenfleckchen durchzogen. Meine Blicke schweifen hin und her zwischen dieser wüstenartigen Landschaft und dem darin positionierten, sanften Körper.

⁸⁸ Ann Marie Leimer, Chicana Photography: The Power of Place, in: *National Association for Chicana and Chicano Studies Annual Conference*, Paper 13, 01.04.2008, S. 28-39, hier: S. 29. <http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=naccs>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

⁸⁹ A.a.O. S. 31.

⁹⁰ Chon A. Noriega, Laura Aguilar: Clothed Unclothed, in: *CSW Update Newsletter* 01.05.2008, <http://escholarship.org/uc/item/0vw2z527>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Der braun-ockerfarbene voluminöse Felsblock korrespondiert mit dem braunen großen Körper. Weitere Blicke können dessen Form genauer beschreiben: ein von den Betrachter*innen sich abwendender Körper sitzt die Gliedmaßen eingezogen dem Felsen zugewandt. Der Kopf ist nach unten gebeugt, von ihm sind nur die schwarzen Haare des Hinterkopfes, die zu einem kleinen nach links fallenden Zopf gebunden sind, erkennbar. In dieser Position faltet sich dieser Torso auf je eigene Weise, zeigt eine Morphologie, die der des Felsens ähnelt. Beide sind in der Landschaft verankert. Geht es hier um eine Imitation der Landschaft, die der Körper aufzeigt? Nein. Schließlich blicke ich auf ein Foto, das einen Landschaftsausschnitt und Körper so in Szene setzt, dass eine irritierende Ähnlichkeit zwischen beiden beim Anblick des Bildes hergestellt wird. Die Landschaft, in die der Körper eingelassen ist, nimmt viel zu großen Anteil bei der Inszenierung des Körpers ein. Auch diese Landschaft wirkt mit, hat Anteil bei meiner Produktion dieses Körpers, d.h. bei dem Prozess, in der meine Blicke versuchen, einen menschlichen Körper zu formen, dessen eigener Blick und Gesicht sich mir abgewendet haben. Gleichzeitig beeinflusst der Körper meine Wahrnehmung des Felsblocks, der mir zunächst steinig, hart, abgeschlossen und unantastbar erscheint. Je länger ich den weichen Körper ansehe und hierbei immer wieder unweigerlich auf den Felsen blicke, umso zarter erscheinen mir auch der Felsen und dessen Oberfläche. Eine Wechselwirkung zwischen Körper und Felsen hebt deren aufeinander bezogene Handlungsmacht hervor, eine Verflechtung beim Prozess der Verankerung, den das Foto inszeniert und der mich affiziert. „Affect arises in the midst of inbetween-ness,“ schreiben die Autor*innen Melissa Gregg und Gregory J. Seigworth einleitend im Überblicksband zur Affekttheorie, „in the capacities to act and be acted upon.“⁹¹ Es ist als inszeniere Laura Aguilar genau diese Dazwischen, diese Passage zwischen Mensch und Nicht-Mensch und nimmt mich als Betrachterin des Fotos in diese Passage hinein. Die in diesem Foto festgehaltenen, in der Landschaft verankerten Formen schaffen eine Öffnung, die beim Anblick des Bildes aufbricht und auch nur in dieser Relationalität Inszenierung-Stein-Landschaft-Körper-Blick-Körper hervorgebracht werden kann. Ein performatives Setting, das meinen Blick samt den damit verbundenen Gefühlen für Oberfläche, für Körper, für Haut und Stein in Bewegung setzt. Laura Aguilar erschafft hier eine Ästhetik, in der eine nichtmenschliche Lebendigkeit die Relationalität von Körper, Landschaft und Betrachterin zueinander in Beziehung setzt, implodieren

⁹¹ Melissa Gregg und Gregory J. Seigworth, *An Inventory of Shimmers*, in: Dies. (Hrsg.), *The Affect Theory Reader*, Durham und London 2010, S. 1-25, hier: S. 1.

lässt, um eine bestimmte duale Norm von Körper–Objekt, Mensch–Nicht-Mensch, lebendig–nicht-lebendig zu hinterfragen, ihr Leben und meine affektive An-Teilnahme an diesem Leben zu evozieren und darin die Grenze von Teilnahme und Teilhabe zu durchbrechen. Die Autor*innen Dana Luciano und Mel Y. Chen sprechen sogar von einem Tanz zwischen den Stein und Aguilar's Körper, genauer gesagt einem Paarungstanz, der sich ereigne.⁹²

Nun ist für den westlichen Tanz und die westliche Kunstgeschichte, d.h. für das mich umgebende Wissensfeld, die Inszenierung von in Bewegung gesetzten Blicken sowie von nichtmenschlichen Körperfigurationen ein bekannter Topos, der, wie ich nachfolgend kurz umreißen möchte, mit dem Begriff des Grotesken eng umschlungen ist. Besonders beim Betrachten eines weiteren Fotos aus der Serie *Grounded* wird eine groteske, eine absonderliche, d.h. eine bestimmte Formierung des Menschen übersteigende Ästhetik deutlich. Ich möchte einige Gedanken zu diesem Thema äußern, um zunächst darauf aufmerksam zu machen, dass die Ästhetik von Laura Aguilar Überlegungen anspricht, die in der Theorie zur Performance und zum Tanz nichts vollständig Neues sind. Gleichzeitig möchte ich die Differenz dazu markieren, die mit der bereits beschriebenen Berührung, der Teilnahme und Teilhabe an dem hier aufgezeigten Leben verwoben ist. Gerade der letzte Punkt soll zudem noch mit dem Thema der Ethik in Verbindung stehend erläutert werden.

3.3.2. Zur Ästhetik der Groteske

Grounded #107 (Abb. 3) zeigt einen großen, sich faltenden Torso auf einen Stein liegend, den ich in der Seitenansicht betrachte. Der linke Oberarm als auch der linke Oberschenkel sind Teile dieser Körperansicht. Die restlichen Gliedmaßen – Unterarm, Unterschenkel, Kopf, Fuß – sind nicht erkennbar. Assoziation zu nichtmenschlichen Lebewesen, vielleicht Lebewesen aus der Mikrobiologie, werden hervorgerufen, halten bei mir aber nicht lange an, da meine Aufmerksamkeit erneut zwischen den Oberflächen der Formen hin- und herschwankt. Wieder wird ein Gefühl für den sanften Körper in mir hervorgerufen, wieder zunächst im Kontrast stehend zu dem felsigen Hintergrund, der dieses Mal die ganze Fläche einnimmt. Lediglich ein im rechten Vordergrund sich befindendes Gewächs durchbricht den steinigen Hintergrund, fügt sich aber gleichsam aufgrund seiner matten

⁹² Dana Luciano und Mel Y. Chen, *Has the queer ever been human?*, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Volume 21, Number 2-3, 2015, S. 183-207.

Farbigkeit in die Landschaft ein. Wieder changiert im Moment der Betrachtung mein Blick zwischen Torso und Felsen, wieder werden taktile Empfindungen auf beide übertragen, ein Begehren nach Berührung geweckt.

„Grotesk bedeutet, auf dem Weg zu sein zwischen Rand und Mitte, und dabei gelegentlich die Passage zu kennzeichnen, Wegmarken zu hinterlassen, die Groteske aufspürbar, aber damit zugleich auch ver-ortbar machen und in einen Hauptstrom lenken, der die Stacheln des Grotesken recht schnell überspült und unkenntlich macht.“⁹³ So beschreibt Susanne Foellmer in ihrer Studie „Am Rand der Körper“ aus dem Jahr 2009 das Groteske. Für sie wird dieser vordergründig in der Literaturwissenschaft bekannte Begriff zu einer Beschreibung für Formen, die im Tanz seit den 1990er Jahren aufscheinen und die Wechselwirkung von Körper und Umgebung je unterschiedlich thematisieren, herangezogen.⁹⁴ Das Groteske wird von ihr u.a. als Austausch zwischen „Fremden und Eigenen, [...] Verwerfen und Verfestigen, Kontingenz und Sediment, Verflüssigung und Ordnung“ erläutert.⁹⁵ Als Phänomene sind groteske Momente nur von kurzer Dauer, als Motive oder Figurationen übersteigen diese aber deren eigene Flüchtigkeit und Transitorik, schreiben sich schließlich in das imaginäre Gedächtnis ein.

Auch bei den beiden bisher vorgestellten Fotografien von Laura Aguilar könnte man diese Beschreibungen einer grotesken Ästhetik übernehmen. Schließlich inszeniert sie ihren Körper als Material, das bekannte Sehgewohnheiten überschreitet und eine Bewegung in Gang setzt, die feste Grenzen hinterfragt. Besonders in Bezug auf die Körperhaltung, d.h. auf die Position, die Laura Aguilars Körper einnimmt, lässt ihren Körper als ganzheitliches Organ erscheinen, das nicht primär auf eine menschliche Gestalt, einen menschlichen Körper samt den aus diesen bestehenden Organen, Einzelteilen mit entsprechenden Funktionen und Signifikationen zurückzuführen ist. Derartige Darstellungsweisen des Körpers, die weder Gesicht erkennen lassen noch bekannte Körperposen einnehmen, gibt es besonders im Tanz der 1990er Jahre vermehrt, wie die bereits erwähnte Studie von Susanne Foellmer zeigt, was ich im Folgenden anhand eines prominenten Beispiels erläutern möchte.

⁹³ Susanne Foellmer, *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld: transcript 2009, S. 92.

⁹⁴ A.a.O. S. 85.

⁹⁵ A.a.O. S. 97.

3.3.3. Vergleich zu *Self Unfinished I*

Xavier Le Roys *Self unfinished* aus dem Jahr 1998 wurde für dessen nichtmenschliche Körperhaltungen, die der Tänzer ausführt und die Analogien zum Roboter, zum Animalischen oder Embryonalen herstellen, bekannt und verschiedentlich bereits ausführlich beschrieben.⁹⁶ Schließlich ist diese Performance eben auch ein grundlegendes Beispiel für die Ausführungen von Susanne Foellmer zu einer grotesken Ästhetik von Körpern innerhalb des Tanzes. Bei der Betrachtung von Le Roys Performance geht es der Autorin speziell darum, die kunstgeschichtliche Motivik, auf die Le Roy zurückgreift, deutlich zu machen.⁹⁷ Ihre Erläuterungen zielen u.a. darauf ab, Züge einer Ästhetik des Grotesken im zeitgenössischen Tanz kenntlich zu machen und diese mit einer Kulturgeschichte des Grotesken, die die performativen Künste bis dato nicht adressierten, zu verbinden. In *Self Unfinished* durchläuft der Körper von Le Roy mehrere Metamorphosen, die, so den Ausführungen von Susanne Foellmer folgend, den Blick der Zuschauer*innen in Bewegung setzen. Das Ergebnis seien „irritierend flirrende Effekte in der Wahrnehmung“, in denen sich Fremdartiges (Roboter, Animalisches) in Bekanntes (menschlicher Körper) einschiebe.⁹⁸ Kurz vor dem Ende der Performance, als letzte Metamorphose, entkleidet sich Le Roy während sein Körper sich in einer bestimmten, ungewohnten Position befindet (Siehe Abb. 4 und 5). Sein umgedrehter Torso ist nach dem Entkleiden von hinten zu erkennen und vollzieht Bewegungen mit den Armen, die an Tiere (Frosch, Käfer)⁹⁹ erinnern. In diesem Kipp-Bild beschreiben derartige Assoziationen einen Ausdruck einer Wahrnehmungsirritation, die sich zwischen Mensch und Nichtmenschlichen hin- und herschwankend ereignet. Das Groteske zeigt sich in eben jenen fluktuierenden Momenten, die aufgrund der von Le Roy genauestens bestimmten Körperhaltungen hervorgerufen werden. Eine derartige Beschreibung könnte auch analog für die Bilder von Laura Aguilar übernommen werden. Nur ist es bei ihr nicht der Körper, der sich bewegt, sondern die Betrachtung, der Blick, die Wahrnehmung und schließlich die in der Wahrnehmung eigene verfasste Position. Eine groteske Motivik? Ja, vielleicht, aber auch mehr.

⁹⁶ Z.B. André Lepecki, *Exhausting Dance, Performance and the politics of Movement*, London und New York: Routledge 2006, S. 19-44.; Gerald Siegmund, *Abwesenheit, Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld: transcript 2006, S. 369-387.

⁹⁷ Vgl. Susanne Foellmer, *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, A.a.O. S. 138-154.

⁹⁸ A.a.O. S. 164.

⁹⁹ A.a.O. S. 147.

Die Bildserie von Laura Aguilar übersteigt eine Ästhetik der Groteske, da *Grounded* eine Sinnlichkeit aufweist und mich in meiner eigenen Sinnlichkeit affiziert, die jegliche Erfahrungsmodalitäten der Groteske durchbricht. *Grounded* berührt und stößt nicht ab. Gemäß dem Literaturwissenschaftler Burkhard Meyer-Sieckendieck ist die Modalität in der Groteske an Formen des Ekels gebunden,¹⁰⁰ was für die von Aguilar produzierten sinnlichen Erfahrungsmomente in keiner Weise zutrifft. Dies ist sicherlich auf die besonderen Farbgestaltungen der Bilder, deren matten Farben oder sanften schwarz-weiß Töne, die sich beim Betrachten nicht aufdrängen, und letztlich nichts Abschreckendes in dieser Landschaft zu erkennen geben, zurückzuführen. Diese farblich aufeinander abgestimmten Formen führen beim Betrachten dazu, dass die Blicke hin- und herwandern, keiner Festmachung von fühlbaren Grenzen standhalten. Dennoch ist dieser große Körper als auch der Felsblock fest verankert, die Positionen beider klar in der Landschaft gekennzeichnet. Sie haben ihren Platz in einer Landschaft, die als solche, d.h. als Landschaft ohne menschlichen Eingriff, zunächst keine Grenze kennt. Im Artikel von Dana Luciano und Mel Y. Chen lese ich, dass das Foto im amerikanischen Südwesten gemacht wurde, d.h. in einem von Vertreibung, Kolonisierung und Genozid gekennzeichneten Gebiet. „Aguilar’s inhuman intimacy with an occupied landscape might be read as recalling the presence of these pasts, the objectification of indigenous populations.“¹⁰¹ Beide argumentieren daher, wie ich finde sehr gut nachvollziehbar, dass Aguilars Fotoserie Widerstandspotential habe und ein Akt der Dekolonisierung sei. Aber auch ohne dieses Wissen zur geopolitischen Verankerung von *Grounded* offeriert das Bild ein Widerstandspotential gegen westliche Zuschreibungen. Denn aufgrund der Abwendung des Gesichts entzieht sich Laura Aguilar einer für die westliche Gesellschaft geltenden Subjektivierungsmaschine. Was macht eine solche Maschine aus? Und, innerhalb meiner gesamten Erörterung keine unwichtige Frage, warum von einer Maschine sprechen?

¹⁰⁰ Burkhard Meyer-Sieckendieck: *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2005.

¹⁰¹ Dana Luciano und Mel Y. Chen, Has the queer ever been human? in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Volume 21, Number 2-3, 2015, S. 183-208, hier: S. 185.

3.4. *Grounded*, Widerstand und das Inhumane

3.4.1. Abwendung vom Menschlichen

Gilles Deleuze und Félix Guattari beschreiben in ihrem Kapitel „Das Jahr Null, die Erschaffung des Gesichtes“ die Funktionsweise einer sog. abstrakten Maschine zur Erschaffung des Gesichtes.¹⁰² Es ist eine Maschine, die Relationen zwischen Lebewesen herstellt, Begehrensströme anleitet und damit Leben in bestimmter Weise – nämlich ausgehend von der Erkennung von Gesichtern – organisiert, strukturiert und selektiert. Der Begriff der Maschine ist für beide Autoren ein grundlegendes Konzept ihrer Philosophie, das verstärkt von Félix Guattari in ihr gemeinsames Denken eingebracht wurde.¹⁰³ Die Einflussnahme der Kybernetik ist in seiner Philosophie eindeutig erkennbar, da sich Guattari beim Beschreiben von Maschinen immer wieder auf die durch die Kybernetik beeinflussten Biologen Francisco Varela und Humberto Maturana bezieht. Guattari erbringt allerdings eine eigene Sichtweise zur Funktion von Maschinen.¹⁰⁴ Was ist also eine Maschine in diesem Sinne? Mit einer Maschine kann, recht einfach gesagt, ein Prozess bezeichnet werden, der heterogene Elemente miteinander verbindet. „Man muss berücksichtigen, dass es eine maschinische Wesenheit gibt, die sich in einer technischen Maschine verkörpern wird, ebenso aber in der sozialen, kognitiven Umwelt, die mit dieser Maschine verbunden ist – auch die sozialen Komplexe sind Maschinen, der Körper ist eine Maschine, es gibt Wissenschafts-, Theorie-, Informationsmaschinen.“¹⁰⁵ Zusammenführungen, Verkettungen und Konnexionen sind Synonyme für Wirkungsweisen von Maschinen. Nun ist die hier für mich wichtige abstrakte Maschine zur Erschaffung des Gesichtes ein besonderer Typus, die Komponenten miteinander verbindet. „Abstrakte Maschinen sind abstrakt, singulär und kreativ, hier und jetzt, real,

¹⁰² Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie, Tausend Plateaus*, Berlin: Merve 1992, S. 229-262.

¹⁰³ Seine Faszination für diesen Begriff erläutert er in einer Vorlesung im Jahr 1990 in Valence. Neben dieser Faszination ist für ihn eine Notwendigkeit an ein anderes Denken an und mit Technik gebunden. So erläutert er, dass die Technologien u.a. für ökologische und katastrophale Schäden verantwortlich gemacht werden. Um sich diesen Tatsachen zuzuwenden, schlägt er letztlich vor, die Maschine anders zu konzeptualisieren – weder demütig noch euphorisch, sondern als ontologische Tatsache. Daher spricht er in diesem Vortrag vom „Sein der Maschine“, das es zu verstehen gilt. Vgl.: Félix Guattari, Über Maschinen, in: Henning Schmidgen (Hrsg.), *Ästhetik und Maschinismus, Texte zu und von Félix Guattari*, Berlin: Merve 1995, S. 115-132.

¹⁰⁴ Er führt aus, dass die von Maturana und Varela gezogene Trennung von autopoietischen und allopoietischen Maschinen verworfen werden müsse. Viele eher grenzen die sich nicht selbst erhaltenden Maschinen, die neues erschaffen können, an die Maschinen der Selbsterhaltung, wie beispielsweise lebendige Organismen, an. Dieses gemeinsame Gefüge müsse man bei der Betrachtung von Maschinen eigentlich berücksichtigen.

A.a.O. S. 120-121.

¹⁰⁵ Félix Guattari, *Chaosmose*, Wien: Turia und Kant 2014, S. 54.

aber nicht konkret, aktuell, aber noch nicht verwirklicht.“¹⁰⁶ Obwohl abstrakte Maschinen kreativ sein können, ist die abstrakte Maschine zur Erschaffung des Gesichtes in der Kreativität eingeschränkt. Sie besteht aus recht einfach zu benennenden Elementen – eine weiße Wand und ein schwarzes Loch, die aufeinander bezogen sind und unterschiedliche Ausgestaltungen haben, je nachdem in welcher Zeit, Ökonomie und Organisation von Macht eine solche Maschine errichtet wird. So erläutern beide Autoren, dass es bestimmte Machtgefüge gibt, die zur Umsetzung ihres Machtbedürfnisses, Gesichter produzieren.¹⁰⁷ Die abstrakte Maschine zur Erschaffung des Gesichtes stellt also Beziehungen durch die An-Erkennung von Gesichtern zueinander her und organisiert hierin diese permanent ablaufenden Prozesse. Mit diesen Erläuterungen ziehen Deleuze und Guattari das Gesicht aus einem vermeintlich natürlichen, a-historischen und universell gültigen Bereich und versuchen zu zeigen, dass Gesichter zu einer Ordnung gehören, die diese mit Signifikanz belegen können. Die abstrakte Maschine kodiert das Gesicht gemäß je vorgegebener Machtverhältnisse und führt einen Vorgang der Übercodierung des Körpers aus. So erhält auch der Körper eine Signifikanz ausgehend vom Gesicht. Ihrem Erkennen korrespondiert eine Subjektivität. „Das Gesicht ist nichts Universelles. Es ist nicht einmal das Gesicht des Weißen Mannes, es ist der Weiße Mann selber mit seinen breiten weißen Wangen und dem schwarzen Loch der Augen. Das Gesicht ist Christus. Das Gesicht ist der typische Europäer.“¹⁰⁸ Das Gesicht des weißen Mannes ist das elementare Gesicht der westlichen Welt, es besteht aber nur gegenüber einem anderen Gesicht, einem anderen Mann oder Frau, d.h. in einer bi-univoken Beziehung.¹⁰⁹ Deswegen wird das Kapital auch von dem Bild des italienischen Malers Ducci di Buoninsegna *Berufung der Apostel Petrus und Andrea* gerahmt, das die Gesichter und Blickverhältnisse von Jesus, Petrus und Andrea zueinander darstellt. Neben diesem Organisationsprinzip liegt der abstrakten Maschine ein Selektionsprinzip zugrunde, das die An-Erkennungen anderer Gesichter nur in Abhängigkeit des elementaren Gesichtes, also des weißen Mannes, zulässt.

Indem Laura Aguilar ihren Körper in eine das Gesicht nicht zeigende Pose bringt, versucht sie diesem Raster zu entgehen, ihrem Körper einem Übercodierungsvorgang nicht zu unterwerfen. „Wenn der Mensch eine Bestimmung hätte,“ so schreiben Deleuze und Guattari, „so bestünde sie wohl darin, dem Gesicht zu entkommen, das Gesicht und die

¹⁰⁶ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie, Tausend Plateaus*, Berlin: Merve 1992, S. 707.

¹⁰⁷ A.a.O. S. 241.

¹⁰⁸ A.a.O. S. 242.

¹⁰⁹ A.a.O. S. 243.

Erschaffungsweisen des Gesichtes aufzulösen, nicht wahrnehmbar zu werden, klandestin zu werden [...]...“¹¹⁰ Laura Aguilars Hinwendung zum Stein setzt genau diesen Prozess des Werdens in Gang, der Identitätszuschreibungen auflöst ohne sie vergessen zu machen. Das Nichtmenschliche wird in der Fotoserie genutzt, um für Aguilar einen Platz der politischen und kulturellen Re-Imagination zu besetzen, darin und vor allem mit diesem Akt, verankert zu sein. Sie wendet sich nicht einfach vom Menschlichen ab und dem Nichtmenschlichen zu, sie wendet sich von einem Prozess ab, der ihr eine Menschlichkeit zuschreiben, in bestimmte Machtkonfigurationen einordnen und damit bestimmten Normen anpassen möchte. Als in der westlichen Welt positionierte Betrachterin habe ich an diesen Prozess der Mensch-Werdung Anteil, dem sich die spezielle Inszenierung in dem Foto verwehrt.

Mit diesen hier besprochenen Fotos entzieht sich Laura Aguilar einer Vermenschlichung sowie Entmenschlichung, sie zeigt einen Prozess des Werdens auf, den man mit den Worten der Theoretikerin Eunjung Kim als „unbecoming human“ bezeichnen könnte.¹¹¹ Gemäß Kim beschreibt dieses Werden einen Prozess, bei dem der menschliche Körper zu einem Quasi-Objekt wird und eine unzweckmäßige Existenz einnimmt, d.h. einen Rückzug von Eigenschaften, die man dem Menschlichen zuschreibt. Ein derartiger Prozess birgt das Potential in sich, die Grenzen des Menschlichen aufzuzeigen und eine Ethik der Nähe hervorzuheben, wie Kim ausführt: „I suggest that unbecoming human – by embodying objecthood, surrendering agency, and practicing powerlessness – may open up an anti-ableism, antiviolence queer ethics of proximity that reveals the workings of the boundary of the human.“¹¹² Auch Kim weist darauf hin, dass Menschlichkeit bzw. Eigenschaften, die dem Menschlichen zugeschrieben werden, immer Ausschlüsse produzieren, da ein Raster des Normativen an den Begriff des Menschen gebunden ist. Zurecht äußert Kim daher: „The question then is how to proximate a mode of existence and survival without producing the power to exclude.“¹¹³ Indem sich Laura Aguilar von Prozessen abwendet, die ihr Eigenschaften des Menschlichen zuschreiben wollen, kann sie sich dieser Exklusion entziehen. Gleichzeitig schaffen ihre Arbeiten eine affektive Anteilnahme und Teilhabe am Geschehen, die eben keine Exklusion, die beispielsweise mit dem Benennen von Identitätskategorien einhergeht, ermöglicht. In dieser Relationalität

¹¹⁰ A.a.O. S. 234.

¹¹¹ Eunjung Kim, *Unbecoming Human. An Ethics of Objects*, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Volume 21, Number 2-3, 2015, S. 295-320.

¹¹² A.a.O. S. 296.

¹¹³ A.a.O.

von Körper-Landschaft-Bild-Inszenierung-Betrachtung wird das Nichtmenschliche in eine Affektion eingebettet, die berührt und in dieser Berührung eine Nähe erzeugt, eine Verbundenheit hergestellt, die weder Differenzen negieren oder auslöschen will. Viel eher geht es, und auch das erläutert Kim, um ein Aushandeln von Differenzen, eine Einschätzung von Werten und Qualitäten der Differenzen.¹¹⁴ Die Inszenierung des Nichtmenschlichen, hier in Form eines verkörperten Quasi-Objektes und einer davon ausgehenden Affizierung, ist ein wesentlicher Bestandteil, um Differenzen sichtbar und fühlbar zu machen und letztlich das Menschliche und daran gebundene normative Festsetzungen zu hinterfragen.

3.4.2. Vergleich zu *Self Unfinished II*

Diese ästhetische Strategie der Inszenierung von Grenzziehungen des Menschlichen und Nichtmenschlichen, die bestimmte Identitätszuschreibungen negieren bzw. in der Schwebe halten, ist für die performativen Künste ebenfalls nichts spezifisch Neues. So hebt der Philosoph Boyan Manchev bei der bereits angesprochenen Performance *Self Unfinished* von Xavier Le Roy das Einsetzen eines Werdens-Prozess hervor, das zur Annullierung von Systemen der Identifikation (ästhetisch, sozial, politisch, gender) führe.¹¹⁵ Grund hierfür ist die Hinwendung zum Nichtmenschlichen, wie Manchev ausführt: „In this piece Le Roy shows a metamorphic body possessed by the power of the radical exterior in contact with which is getting dehumanised; it touches the inhuman, or, in other words, discovers a breathtaking power „inside“ itself, which makes it step beyond the limits of „human“ in the direction of some archaic morphologies as well as in the direction of the transformation in a machine, in an automaton.“¹¹⁶ Die Transformationen, die Le Roy in seiner Performance durchläuft und die affizieren, produzieren eine ständige Differenz zu dem Körper und seiner Signifikanz (westlich, männlich) beim Wahrnehmen der Performance. Bei Laura Aguilar ist es das genau durchdachte Setting, das das Inhumane zum Ausdruck bringt und affiziert. Das Nichtmenschliche, das in der Beschreibung von Manchev mit dem Inhumanen bezeichnet wird, wird expressiv, wenn die Grenzen des Menschlichen durchbrochen werden und auf sich selbst, d.h. ihre eigene Konstruktion, verweisen. Manchev spricht hier von einer Kraft, die innerhalb sich selbst

¹¹⁴ A.a.O.

¹¹⁵ Boyan Manchev, *Transformance: The Body of Event*, in: Martina Hochmuth, Krassimira Kruschkova, Georg Schöllhammer (Hrsg.), *It takes place when it doesn't, On Dance and Performance since 1989*, Frankfurt am Main: Revolver 2006, S. 99-106, hier: S. 106.

¹¹⁶ A.a.O.

liegt, aus sich selbst heraus agiert, obgleich unklar bleibt, was damit eigentlich gemeint sein soll. Das möchte ich zum Anlass nehmen, um einige Ausführungen zum Begriff des Inhumanen zusammenzutragen und insbesondere nach der Verbindung zum Posthumanen zu fragen. Wie ist das Verhältnis zwischen Posthumanem und Inhumanem zu beschreiben? Sind dies zwei unterschiedliche Begriffe, die nun in einem Diskurs verwendet werden? Was könnte eine Ursache für die Benutzung der Begriffe sein?

3.4.3. Das Inhumane

Stefan Herbrechter beschreibt in seiner Einführung zum Posthumanismus das Inhumane als Bestandteil des Humanen, welches in dem, was als menschlich betrachtet wird, angesiedelt sei. So schreibt er, „[d]ieses Inhumane im Humanen nimmt zweierlei Formen an, einerseits die Unmenschlichkeit des „Systems“, welches sich des Humanismus nur als Ideologie bedient, und zweitens die des Nichtmenschlichen, das dem Menschen im Kern als „Geheimnis“ innewohnt, und „das seine Seele zur Geisel nimmt“.¹¹⁷ Diese Erläuterungen gründen vor allem auf Ausführungen von Jean-François Lyotard, der bereits die Frage in den Raum gestellt hat, ob das Eigene des Menschen nicht letztlich das Inhumane sei und ein humanistisches Bestreben nicht dazu tendiere müsse, inhuman zu werden.¹¹⁸ Für Herbrechter verlangt diese zweifache Inhumanität nach zwei sich überschneidenden Analysen. Die erste müsse die Unmenschlichkeit des Systems aufzeigen, indem sowohl der Mensch als auch der Begriff Humanität als historisch-kulturelle Konstrukte aufgezeigt werden. Die zweite Analyse verlangt danach zu zeigen, was alles als das „Andere“ des Menschen in dessen Konstruktion ausgeklammert respektive verdrängt werde. Daher bezeichnet er diese Analyse auch als „Psychoanalyse der Menschlichkeit“. Das Posthumane kann in beiden Analyseansätzen als Dezentrierung des Menschen beschrieben werden. Indem der Blick auf größere Zusammenhänge (Ökosystem, Technik, Evolution) gerichtet werde, steht der Mensch nicht im Zentrum des Interesses. Ebenso wenn das Andere des Menschen (Tiere, Götter, Dämonen, Ungeheuer) betrachtet werde, erfolgt eine ähnliche Dezentrierung und, für Herbrechter, Posthumanisierung.

Mit diesen beiden Beschreibungen des Inhumanen und schließlich des Posthumanen folgt Herbrechter wiederum den Gedanken von Neil Badmington, die dieser sowohl in der

¹¹⁷ Stefan Herbrechter, *Posthumanismus, Eine kritische Einführung*, WBG: Darmstadt 2009, S. 11.

¹¹⁸ A.a.O.

Einleitung zum Sammelband „Posthumanism“ vorbringt als auch den Erläuterungen an einigen Stellen des Buches „Alien Chic.“ Denn auch er bezieht sich, wie Herbrechter, auf Marx und auf Freud und setzt die Genealogie des Posthumanismus bei den Theorien dieser Männer sowie deren Nachfolger an, die, allgemein gesagt, mit den Begriffen Strukturalismus (z.B. Lacan) und dann Poststrukturalismus (Foucault, Derrida) bekannt sind. Gleichzeitig werde derartige Theorie von popkulturellen Phänomenen wie Science-Fiction-Filmen (*Invasion of the Body Snatchers*, *Them!*, *War of the Worlds* u.a.), in denen das Andere als Alien oder Wesen von außerhalb der Erde dargestellt wird, begleitet. Derartige Filme zeigen – in der Interpretation von Neil Badmington – ebenfalls eine Dezentrierung des Menschen an: „In these science-fiction films – as in their literary counterparts – Man faced a threat from an inhuman other: ‚his‘ position at the centre of things was at risk.“¹¹⁹ Schließlich versucht Badmington mit einer Analyse der verschiedenen Phänomene des Aliens und deren unterschiedlicher moralischen Positionierung in der westlichen Gesellschaft, einmal als Gefahr, später dann als Freund*in, zu zeigen, dass das Inhumane eigentlich schon immer im Humanismus bewohnt war und dass Darstellungen des Inhumanen einen Humanismus in sich tragen müssen. Die Möglichkeit des Posthumanismus ist letztlich nichts anderes als den Wechsel, das Driften und Wandern von Humanismus in Inhumanismus und vice versa festzustellen. Ähnlich wie mit den Ausführungen von Katherine Hayles im vorangegangenen Kapitel gezeigt, markiert das Präfix „Post“ kein Ende des Humanismus, sondern eher die Unmöglichkeit dessen eigenes Verschwinden zu markieren, die von kulturkritischer Theorie immer wieder aufgezeigt werden müsse.¹²⁰ Daher auch das Anliegen von Neil Badmington in Bezug auf den Posthumanismus: „I want, in other words, to propose a posthumanism that is not afraid to tackle the traces of humanism that haunt contemporary western culture.“¹²¹ Posthumanismus wird hier als kritischer Blick auf kulturelle Phänomene bemüht, ohne allerdings eine neue, konkrete Methode daraus entstehen zu lassen. Badmington bezieht sich bei der Methode ausschließlich auf die Dekonstruktion von Derrida, denn so können, wie er erläutert, anthropozentrische Gedanken innerhalb bestimmter Theorien oder Phänomene aufgezeigt werden.¹²² So

¹¹⁹ Neil Badmington, Introduction: Approaching Posthumanism, in: Ders. (Hrsg.), *Posthumanism*, Basingstoke: Palgrave 2000, S. 1-10, hier: S. 8.

¹²⁰ Neil Badmington, *Alien Chic, Posthumanism and the Other Within*, London und New York: Routledge 2004, S. 145.

¹²¹ A.a.O. S. 146.

¹²² A.a.O. S. 116.

werde in der Erläuterung von Phänomenen und in der Wiederholung von Theorien in einer bestimmten Art und Weise das in diesen Systemen bestehende Inkohärente, das Unverständliche oder das Offene aufgezeigt und Vorannahmen entkräftet, kritisiert, letztlich dekonstruiert.¹²³ Das Inhumane scheint in diesen Erläuterungen als etwas Unbestimmbares auf, das immer dann zum Einsatz kommt, wenn das aus der Konstruktion vom Menschen Ausgeschlossene sichtbar wird.

Stefan Herbrechter geht bei seinen Erläuterungen noch einen Schritt weiter, verbleibt dennoch auf einer ähnlichen Ebene wie Badmington. Zunächst verfolgt er, wie bereits beschrieben, eine ähnliche Genealogie wie Badmington, nämlich die Grundpfeiler der Dezentrierung des Subjekts in der Philosophiegeschichte zu benennen, ohne, auch analog zu Badmington, feministischen oder postkolonialen Wissen viel Raum zu geben. Zudem betont Herbrechter den „technologischen Wandel in seiner Vielschichtigkeit und Ambivalenz“¹²⁴ im Zeitraum des 20. und 21. Jahrhunderts, was für ihn die Strukturierung und Herausbildung von Technowissenschaften sowie Technokultur in Gang setzte. Mit diesem Wandel kam es zu einer Infragestellung humanistischer Werte, die es nun mit einer Theorie kritisch zu untersuchen gelte. Schließlich argumentiert er für einen kritischen Posthumanismus, der analysieren kann, dass das Humane, Inhumane und Posthumane voneinander abhängig seien und sich gegenseitig durchdringen.¹²⁵ „Dabei handelt es sich um eine Durchdringung“, so ist zu lesen, „sowohl auf politischer, ökonomischer, philosophischer, technologisch-wissenschaftlicher und kultureller Ebene.“¹²⁶ Für Herbrechter fordert diese Interdependenz eine strikte Interdisziplinarität, die er in der gegenwärtigen Wissenschaft nicht sieht, heraus, weswegen sein Bestreben nach einer Institutionalisierung von „Posthumanwissenschaften“, die die von ihm propagierte neu ausgerichtete Interdisziplinarität erlauben, gilt. Sein kritischer Posthumanismus bezieht sich schließlich darauf, „Beschränkungen des Humanismus“ (Selbstidentität, Abgeschlossenheit des Individuums) zu hinterfragen und das Versprechen einer posthumanen Humanität einzulösen. Besonders berücksichtigt, weder abgelehnt noch affirmiert, sondern kritisch betrachtet werden muss die Technologie. Denn diese ist gemäß Herbrechter der Grund, warum der Posthumanismus – auch in dessen anderen Formen, bspw. als Objektwelt, Tierwelt oder Kosmos – als

¹²³ A.a.O. S. 115.

¹²⁴ Stefan Herbrechter, *Posthumanismus, Eine kritische Einführung*, A.a.O. S. 21.

¹²⁵ A.a.O. S. 22.

¹²⁶ A.a.O.

Diskursphänomen gegenwärtig zirkuliert.¹²⁷ Seine Erläuterungen legen nahe, dass die Begriffe Inhuman und Posthuman durchaus in ähnlichen Kontexten, nämlich um das Andere von etwas Menschlichen zu beschreiben, verwendet werden. Der Posthumanismus als gegenwärtiger Diskurs wäre zudem, so argumentiert Herbrechter, ohne das Ausbreiten der Technowissenschaften nicht denkbar. Dieser Gedanke lässt sich gut mit den Ausführungen von Katherine Hayles zur Einflussnahme der Kybernetik verbinden.

Der kritischen Herangehensweise von Badmington und Herbrechter im Umgang mit kulturellen Phänomenen oder posthumanen Affirmationen kann sicherlich zugestimmt werden. Ihre Argumentation legt nahe, dass eine Beschäftigung mit Phänomenen des Inhumanen, wie es die *Grounded* Serie zeigt, deswegen zu einem posthumanen Diskurs gezählt werden kann, weil letzterer Fragestellungen nach der Stellung und Definition des Menschen zur Verhandlung anstieß. Die in den Bildern von Laura Aguilar ausagierte Abwendung von bestimmten Konzepten des Menschlichen hat demnach Anteil an diesen Verhandlungen. Derartige Schlussfolgerungen suggerieren allerdings die Subsumtion queer-feministischer Praktiken unter ein technologisches Paradigma, wodurch nur allzu schnell queer-feministisches Wissen aus dem epistemischen Rahmen geschoben werden kann. Die Ausführungen von Neil Badmington als auch Stefan Herbrechter, die selbst weder feministisches noch postkoloniales Wissen ausgiebig besprechen, legen diese Schlussfolgerung nahe. Demgegenüber gibt es Positionen, die behaupten, dass bspw. der Feminismus bereits als posthumanes Unterfangen bezeichnet werden könne.¹²⁸ In derartigen Erläuterungen kommt die Überkreuzung marginalisierter Positionen (Frauen, nicht weiße Menschen) mit posthumaner Theorie zum Ausdruck. Besonders die hier besprochenen Fotos zeigen eine Komplizenschaft von der Hinwendung zum Inhumanen und einer Geschichte der Dehumanisierung an. Gleichzeitig berühren die Bilder, sodass ein Verhältnis zwischen mir als Betrachterin und dem in den Bildern aufgezeigten Leben hergestellt wird.

3.5. Für eine posthumane Ethik

Grounded #115 berührt, stellt Nähe her und bindet mich als Betrachterin in eine Relationalität, in ein Beziehungsgeflecht ein, das neben einer kritischen Haltung

¹²⁷ A.a.O. S. 29-30.

¹²⁸ Patricia MacCormack, Posthuman, in: Renée C. Hoogland (Hrsg.), *Gender: Sources, Perspectives and Methodologies*, Farmington Hills: Macmillan Reference USA 2016, S. 291-303.

(gegenüber humanistischen Normierungen) das Verhältnis von mir zu anderen und damit auch zu mir selbst, zu meinen Subjekt-Sein strukturiert. Kurzum, *Grounded* ermöglicht eine Ethik.¹²⁹ Distanz und Reflexion gründen zunächst auf dieser Nähe, der ich ausgesetzt bin, weil das geschaffene Szenario mich in der Uneindeutigkeit von bestimmbar Positionen affiziert und mein Begehren nach Bestimmbarkeit, nach moralischer Einschätzung herausfordert und zugleich negiert. Denn all die offenen Fragen (Wen, was genau sehe ich/nicht? Welches Geschlecht hat dieser Körper/nicht? Welche Norm erfüllt der Körper/nicht? Will ich darüber eigentlich urteilen und die Normen in mir selbst sichtbar machen?), die aufgeworfen werden, erwarten keine Antwort bzw. die Antwort liegt in *Grounded* selbst, d.h. in der Kraft der Bodenständigkeit, in einer Kraft des Widerstandes gegen Zuschreibungen, an der ich selbst teilhabe und die ich produziere. Und das geschieht in dem Maße, wie *Grounded* meine Körperlichkeit und mein Begehren produziert. Mein Begehren nach An-Erkennung von Laura Aguilar – Bestandteil der abstrakten Maschine zur Erschaffung des Gesichtes – wird in eine andere Konstellation geleitet, in dem ein Begehren nach Berührung geweckt und meine Körperlichkeit adressiert wird. Ein Wechselverhältnis, eine Intraaktivität, ein gegenseitiges Hervorbringen von Körpern, wobei die Negation von Eigenschaften und Zuschreibungen im Vordergrund steht und die Performance, die zwischen mir und dem Foto, d.h. zwischen mir, meiner Affektivität, den Körper von Aguilar, der Landschaft, den Stein, den Szenario als Bild bzw. Foto darauf gerichtet ist, die Qualität der Körper und Agenten zu adressieren. „Im Ereignis der Empfindung,“ schreibt Gerko Egert, „entsteht jedoch nicht *die Form des Körpers*, vielmehr formiert sich das Berührungsereignis als Teil des Körperprozesses.“¹³⁰ Körper sind in diesem von Egert formulierten Verständnis keine fest abgeschlossenen Entitäten, sondern immer als Materie-Prozesse zu beschreiben, die sich stets im Werden befinden und Formen auf der Grundlage von Affektivität und Berührung innerhalb von Gefügen erlangen. Von *Grounded* berührt zu sein, bedeutet an diesen Körper-Formungen teilzuhaben, aber nicht lediglich die Kritik am Humanismus und dessen Normen inklusive deren Ausgrenzung zu beschreiben. Den Inhumanismus hervorzuheben kann auch nicht darauf basieren, das Nichtmenschliche unter ein Paradigma der Technologie zu ordnen, wengleich ich mich eines Wissens bediene, das auf epistemischer Ebene eine

¹²⁹ Bereits Foucault hat Ethik als ein Selbstverhältnis umschrieben. Vgl. Michel Foucault, Daniel Defert, Martin Saar: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 206.

¹³⁰ Gerko Egert, *Berührungen, Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld: transcript 2016, S. 150.

Verbindung zur Kybernetik aufweist (abstrakte Maschine zur Erschaffung des Gesichtes). Aber es ist genau diese Maschine, die in mir oder durch mich als Betrachterin wirkt und die letztlich von Aguilar aufgebrochen, ausgesetzt und unterbrochen wird. Diese abstrakte Maschine zur Erläuterung heranzuziehen, bedeutet ihre Wirkungsweise zu erkennen, weil das darin zirkulierende Begehren nach Anerkennung vom Szenario der Berührung verschoben wurde.

„Posthuman Ethics“, schreibt Patricia MacCormack zu Beginn ihres gleichnamigen Buches, „asks not what the posthuman is, but how posthuman theory creates new, imaginative ways of understanding relations between lives.“¹³¹ Die hier analysierte Fotoserie kann zu einer solchen Beschreibung von Posthumanismus gezählt werden, weil die Relationalität von Leben in der Hinwendung zum Nichtmenschlichen herausgestellt wird. Meine von der Inszenierung und aus der Distanz heraus hervorgerufene körperliche Affizierung, schließlich betrachte ich das Szenario einer Landschaft in einem Foto, ist Grundlage der Berührung und der daran gebundenen Ethik. Wenn MacCormack eine posthumane Ethik beschreibt, so will sie damit vor allem auf eine Ethik des Körpers und des Fleisches hinaus, d.h. eine Verbundenheit von Körpern und von Materie ohne daran normierende Signifikationsprozesse hervorzuheben. Ein solcher Prozess fordert Desorientierung und einen Verlust von Kategorien nahezu ein. Und es sind genau diese Prozesse, die in der Begegnung mit den Fotos von Aguilar – sei dies in einer Galerie oder als Coverbild einer Internetzeitschrift – ausgelöst werden. Sie fordern unweigerlich eine ethische Positionierung zu dem in der Landschaft enthaltenen Körpern und Leben heraus. Was es bedeutet, Leben und auch Lebensweisen in das Zentrum einer sechsstündigen Performance zu stellen, möchte ich nun mit meinem dritten Beispiel, der Performance-Installation *Wir Hunde* von SIGNA durchdenken.

„The things we usually call 'inhumane' - are they really fundamentally human?“ (Signa Köstler)

4. SIGNA – Wir Hunde

4.1. Einleitung

Das österreichisch-dänische Performance-Duo SIGNA ist seit einigen Jahren im deutschsprachigen Raum das Aushängebeispiel für immersives Theater. Bereits seit 2004 arbeiten die auch privat liierten Signa und Arthur Köstler gemeinsam an der Konzeption von Performance-Installationen, die für ihre verstörend-traumhaften Erfahrungen

¹³¹ Patricia MacCormack, *Posthuman Ethics*, London und New York: Routledge 2016, S.1.

bekannt sind. Von 2005-2013 wurden sie von dem Szenografen Thomas Bo Nilsson begleitet, der nun eigenständig Performance-Installationen, zuletzt in Koproduktion mit dem Schauspielhaus Wien, realisiert. Im Rahmen der Wiener Festwochen 2016 entwickelten SIGNA die Installation *Wir Hunde*, die mit dem Nestroy-Spezialpreis geehrt wurde. In diesem Kapitel möchte ich mich ausschließlich mit dieser Inszenierung befassen und sie aus dem Blickwinkel posthumaner Theorien betrachten. Dies hat zunächst einen naheliegenden Grund: *Wir Hunde* erschafft ein Szenario, das die Tier-Mensch-Beziehungen, die, wie ich erläutern werde, wichtige Überschneidungspunkte mit posthumanen Diskursen haben, aufgreift und verhandelt. Zudem wird diese thematische Verhandlung innerhalb der fiktionalen Welt, die SIGNA in *Wir Hunde* erschaffen, mit dem Vorhandensein einer Trans*-Spezies, den sog. Hundsche, dargestellt, d.h. eine Verbindung der Trans*-Thematik mit der Mensch-Tier-Relation wird offeriert. In meinem vorangegangenen Beispiel habe ich auf die Verbindung von Posthumanismus und den Queer Studies verwiesen. In meinen Ausführungen zu *Wir Hunde* werden einige Ausführungen, die auch die Trans*-Studies berühren, einfließen.

Grundlage für die Analyse werden meine beiden Aufführungsbesuche der Performance-Installation sein. Für mich wichtige Situationen werde ich beschreibend wiedergeben, um daran die Analyse mit Gedanken aus dem Posthumanismus respektive der Human-Animal-Studies durchzuführen. Ich werde zeigen, dass auch dieses dritte Beispiel Definitionen des Menschlichen sowie daran gebundene Machtkonstellationen und Hierarchien infrage stellen kann. Dass die Performance-Installation von SIGNA zum Bereich des immersiven Theaters gehört und spezifische Definitionsmerkmale aufweist, die sich von den beiden bisher genannten Beispielen unterscheiden, werde ich in meiner Erörterung ebenso berücksichtigen wie historische Beispiele aus der Performance-Kunst, die ebenfalls das Hunde-Mensch-Verhältnis thematisierten.

4.2. *Wir Hunde* am 07.06.2016

Es ist früher Abend am 07.06.2016. Ich stehe mit meinen Freund*innen in der Faßziehergasse in Wien, etwas entfernt von einer anderen Menschentraube, die sich direkt vor der Hausnummer 5a versammelt hat. In dieser Örtlichkeit, das wissen wir bereits, werden die nachfolgenden ca. sechs Stunden der Performance-Installation *Wir Hunde* stattfinden. Am Eingang stehen Mitarbeiterinnen der Wiener Festwochen, die

unser Ticket entgegennehmen und uns dafür eine Visitenkarte des Vereins „Canis Humanus“ aushändigen, die den Eintritt in das Haus ermöglicht.

Bereits beim Betreten eines kleinen Flures sehe ich gegenüber der Tür einen Menschen kniend sitzen. Er knurrt wie ein Hund. Er trägt ein Halsband und daran eine Leine, die von einem neben ihm stehenden Menschen gehalten wird. Beide blicken jede*n einzelne*n hier hereingehende*n Besucher*in direkt an. Die von den bedrängenden Blicken und Haltung der Performer*innen erzeugte angespannte Atmosphäre wird von den harschen Worten einer weiblichen Person unterstrichen, die wiederum die Visitenkarten an sich nimmt und uns Anweisungen dazu gibt, Taschen und Jacken in die hier stehenden Schließfächer zu verstauen. Es ist nicht wirklich viel Zeit, um die Eindrücke, die hier auf mich einwirken, ausgiebig wahrzunehmen. Denn relativ zügig sollen wir uns in das nächste Zimmer begeben und uns auf den Weg zum Empfangssaal in die zweite Etage machen. Wir befolgen die Anweisungen. Ich durchquere ein weiteres Zimmer, das mit einem alten Sessel, Möbeln, schweren Vorhängen, einem Teppich und allerlei Deko, darunter Hundeporzellanfiguren, ausgestattet ist. Alles wirkt antiquiert und bereits behaftet mit Geschichten, die ich nicht kenne, aber dennoch auf mich Einfluss nehmen, da all diese Ausstattung meine eigenen Geschichten, Assoziationen und vor allem Emotionen zur Entfaltung anstoßen. Der gesamte Fußboden ist mit Auslegware bedeckt. Ein Bild, das ich mit den 1990er Jahren assoziiere. Auch da gab es in den Wohnungen aus meinem Umfeld oftmals Auslegware, meist braun oder grau. In welcher Zeit bin ich hier also gelandet?

Im nächsten Zimmer werden wir erstmalig höflich empfangen. Nacheinander begrüßen wir Iwan, einen Bewohner des Vereins, mit einem Handschlag. Wir werden nach unseren Namen gefragt und schließlich von ihm im Verein „Canis Humanus“ willkommen geheißen. Nach dieser kurzen Interaktion müssen wir uns, wie bereits am Eingang gesagt, einer Wendeltreppe folgend in die zweite Etage begeben. Die nach oben führende Treppe ist nicht mit Auslegware bedeckt. Ihr abgenutztes Aussehen passt gut zu dem gitterartigen Gelände der Treppe und dessen stellenweise abbröckelnder Farbe. Vereinzelt stehen Performer*innen auf den Weg nach oben, blicken mich an und weisen den Weg. Ich befolge einfach die Anweisungen, begeben mich nach oben, ohne irgendwelche Fragen zu stellen. Dort erreiche ich einen größeren Raum. Wieder Auslegware, ockerfarben, dazu vereinzelt Tische mit je einer hellblau-pastellfarbenen Tischdecke, darum stehen gepolsterte Stühle. An der einen Raumseite steht, der Wand entlang, eine hellrote

sofaartige Sitzgelegenheit bereit. Ich sehe Blumenvasen, Tischdeckchen und Aschenbecher auf den Tischen. Alles wirkt wie aus einem kitschigen antikierten Heimatfilm. Aber es ist kein Film. Ich und die anderen Besucher*innen sind mittendrin. Ebenfalls vereinzelt sehe ich, wie Personen, die mit mir oder kurz vor mir das Haus betreten haben, in den verschiedenen Sitzgelegenheiten Platz genommen haben und warten. Manche von ihnen blicken mich an. Dann werde ich von einer weiblichen Person begrüßt. Auch sie ist nett und zuvorkommend, nimmt mich mit zu einem Tisch, an den ich mich setzen soll. Ich folge ihr mit einer ebenso fröhlichen, aber leicht nervösen Haltung, und setze mich auf den mir zugewiesenen Platz.

Ich sitze zunächst alleine am Tisch und beobachte weiter, wie andere hereinkommende Besucher*innen den verschiedenen Tischen oder Sitzgelegenheiten zugeteilt werden. Ich beobachte, wie die Performer*innen die Besucher*innen so verteilen, dass die gemeinsam kommenden voneinander getrennt im Raum verteilt werden. Ich beobachte, dass sich weitere Performer*innen in diesem Raum aufhalten. Manche hocken einfach da, andere laufen herum wie Tiere auf allen vier Gliedmaßen. Sie sind in Unterwäsche oder schäbigen Schlafanzügen gekleidet, tragen weiße oder beigefarbene Kleidung respektive Kleidungsfetzen. Manche dieser Stoffe wirken leicht vergilbt, andere schmutzig. Diese sich tierlich verhaltenden Performer*innen tragen mehrheitlich hellbraune Halsbänder, vereinzelt schwarze. Teile der Gliedmaßen sind mit Bandagen bedeckt. Manche tragen Knieschützer. Alle mit längeren Haaren wurden mit weißen Bändern ausgeschmückt.

Ich bin nach wie vor nervös und fühle mich von der Situation überfordert. Immer noch sitze ich alleine am Tisch und wünsche mir eine*n andere*n Besucher*in an meine Seite, um mit einer Person, dem oder der es ähnlich geht, in Kontakt treten zu können. Ich hätte aufstehen, mich irgendwo anders hinsetzen können, aber in dieser Situation war das undenkbar. Ich bleibe an dem mir zugewiesenen Platz. Es kommt eines dieser Tier-Mensch-Wesen krabbelnd mit einem kleinen Plüschteddy im Mund auf mich zu, blickt mich direkt an und hockt sich dann links sehr eng neben mich hin. Überforderung. Ich zögere und tue erstmal nichts.

Diese Performerin zeigt eine Geste, die ich in dieser Art nur von Hunden kenne, die mir mit diesem Verhalten sagen möchten, dass sie meine Aufmerksamkeit wollen, um mit mir zu spielen oder um einige Streicheleinheiten zu bekommen. Unbewusst sage ich nach einem kurzen Stocken zu, wie ich später erfahren werde, dem Hundsch Trixi: „Ich kann jetzt nicht mit dir spielen, wir spielen später ein wenig.“ Ich äußere diesen Satz in einer

Tonlage, die so klingt als würde ich mit einem Hund oder einem kleinen Kind sprechen. Gleichzeitig sind mir dieser Satz und meine Art des Redens auch irgendwie peinlich. Ich hätte auch einfach sagen können, dass mich die Situation überfordert. Oder ich hätte fragen können, was genau sie von mir erwartet, wenn sie sich hier zu Beginn neben mich setzt. Oder ich hätte einfach fragen können, wie es ihr geht. Aber nein, ganz unbewusst war ich schon drin, in diesem Moment, in dieser Fiktion, in dieser Interaktion. „Ich kann jetzt nicht mit dir spielen, wir spielen später ein wenig.“

In einem Plastiksektglas wird mir ein rosafarbenes Getränk von einem Mann gereicht. Eine Frau gibt mir die Broschüre „Einladung zum 40jährigen Jubiläum“ des Vereins „Canis Humanus“ in die Hände. Beides nehme ich dankend an und sage dieses Mal, dass ich zunächst ankommen muss und noch einige Minuten benötige, bevor ich einen Blick in die Broschüre werfen könne. Allmählich kommen auch andere Besucher*innen an meinem Tisch. Endlich bin ich nicht mehr allein. Meine Nervosität lässt nach. Mit einer Person aus meiner Tischgesellschaft tausche ich einige Blicke und Lächeln aus. Wir beginnen in der Broschüre zu blättern. Eine andere Person nimmt uns wiederum gar nicht wahr, scheint sehr mit sich selbst beschäftigt zu sein. Auch die Broschüre interessiert sie nicht. Weitere Besucher*innen erreichen stetig aber langsam den Raum, werden verteilt. Ich beobachte, wie diese Tier-Mensch-Wesen die Besucher*innen auf ihre Art begrüßen, meist durch körperlichen Kontakt. Es fällt mir auf, dass männliche Besucher oft von weiblichen Tier-Mensch-Wesen begleitet werden und eine höhere Aufmerksamkeit von ihnen bekommen als die nicht-männlichen Besucher*innen. Die heteronormative Welt gerät also scheinbar auch hier nicht aus ihren Fugen.

Die Einladungsbroschüre beinhaltet handgeschriebene Einladungsbriefe in schlechter Fotokopie von einzelnen Familien sowie Regeln, wie man sich als Gast in diesem Verein zu verhalten habe. Zudem gibt es auf einer Seite eine Terminangabe für einen Besuch im Zwinger. Die für diesen Besuch geltenden Regeln sind ebenfalls in der Broschüre festgehalten. Zu diesem Zeitpunkt lese ich das alles, aber verstehe noch nichts. Was für ein Zwinger? Welche Familien? Was für ein Termin? Was sollen diese Regeln? Ich frage meinen Sitznachbarn, welcher Termin bei ihm im Heft steht. Er ist später dran als ich, um 21:40 Uhr. Bei mir steht 20:50 Uhr. Warum muss ich zu dieser Zeit an diesem Ort erscheinen? Was soll das alles? Was muss ich hier eigentlich machen? Allmählich füllt sich der Raum. Die Eingangstür wird geschlossen. Es erfolgt eine Ansprache, eine Begrüßungsrede, die an uns Besucher*innen adressiert ist.

Da bin ich nun also, in diesem Verein, an diesem Abend, eine der ca. 70 Besucher*innen, die die hier erzeugte Fiktion der Gemeinschaft „Canis Humanus“ erkunden werden. „Canis Humanus“ ist ein Verein, der unterstützt und finanziert von einem Grafen, Graf Sigbert Trenck von Moor, das Zusammenleben von Menschen und der Trans*-Spezies der Hundsche ermöglicht. Hundsche sind Hunde, die sich in falschen Körpern, nämlich in menschlichen, befinden. Bereits zu diesem Zeitpunkt habe ich die Regeln der Fiktion sowie erste Anforderungen befolgt, habe versucht Höflichkeit zu zeigen, wie es sich für eine Fremde in einer anderen Umgebung oder gar in einer anderen Welt meiner Meinung nach gehört. Ich habe mich also bereits aus meinem eigenen Wissen und Gewissen, aus meinen Erfahrungen heraus positioniert, wie wahrscheinlich auch die anderen ca. 69 Besucher*innen. Mit dem Eintreten in den Verein „Canis Humanus“ begeben wir uns in eine andere Welt irgendwo zwischen dem Bekannten und dem Fremden, zwischen Anziehung und Abschreckung, zwischen Gastfreundschaft und, denke ich an die harsche Begrüßung am Eingang des Hauses, Dominanz, Skepsis und vielleicht gar Ablehnung. Mit meiner körperlichen Anwesenheit bin ich nun Bestandteil dieser Welt, trete ein in die speziell geschaffenen Atmosphären, die das Gebäude der Faßziehergasse für die Besucher*innen in verschiedenen Räumen offeriert und für die die Arbeiten von SIGNA bekannt sind.¹³² Hier bin ich, in dieser künstlich geschaffenen Zwischenwelt, und muss mich zu den verschiedenen Situationen, zu den Begegnungen, dem Austausch mit Performer*innen und auch anderen Besucher*innen verhalten. Eingenommen und affiziert von dem bereits Vorhandenen, gebe ich, bewusst oder unbewusst, Erfahrungen, Wissen und Gefühle aus meinem Leben in die Begegnungen, die sich an diesem Abend ergeben werden, mit hinein.

4.3. Immersive Theatre

Die spezifische Erfahrung, die in einer Performance-Installation von SIGNA möglich ist, kann zu dem in den letzten Jahren stark gewachsenen Bereich des immersiven Theaters gezählt werden.¹³³ Recht allgemein können mit diesem Begriff Arbeiten bezeichnet

¹³² Die Bedeutung des Raumes wird in nahezu jedem Interview hervorgehoben. Vgl. z.B. Brave old world, Barbara Burckhardt und Eva Behrendt im Gespräch mit Signa Sorensen und Arthur Köstler, in: *Theater Heute*, Mai 2008, <http://signa.dk/theater-heute-2008>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

¹³³ Ich beziehe mich hier bewusst auf den Begriff des immersiven Theaters und nicht auf Immersion, da mir für meine Diskussion hier eine Beschäftigung mit dem Phänomen im Theater ausreicht. Für die in der Arbeit verfolgte Fragestellung zur Verbindung von posthumaner Theorie mit ästhetischen Phänomenen ist eine ausführliche Diskussion zur Immersion und zum immersiven Theater, deren Ähnlichkeiten oder

werden, die eine komplett durchgestaltete Umgebung entwerfen, in der man sich über einen bestimmten Zeitraum hinweg bewegen kann bzw. muss.¹³⁴ Was ich vorab beschrieben habe, ist lediglich der Beginn der sechsstündigen Performance *Wir Hunde*, die die Besucher*innen nach dem Begrüßungsszenario zum nahezu selbstständigen Erkunden des Hauses für ca. weitere fünf Stunden einlädt. Erkunden bedeutet für die Installationen von SIGNA immer Interaktion, Partizipation und Kommunikation mit den Performer*innen, die in dieser Umgebung eine eigene hermetisch abgeschlossene Welt, in diesem Fall die des Vereins „Canis Humanus“, erschaffen. Es geht also um mehr als ein Erkunden der Räume und ein Beobachten der darin inszenierten Handlungen. Es geht, so könnte man vereinfacht sagen, um eine An-Teilnahme am Geschehen, die den weiteren Verlauf des Abends beeinflusst und hervorbringt sowie um ein Erleben der eigenen An-Teilnahme. Die Erschaffung und der Aufenthalt in einer vom Alltag differenzierten Welt, in der der Raum, die Szenografie, der Sound und die Dauer fühlbare Komponenten dieser Welt sind, sind gemäß der englischsprachigen Performance-Studies-Wissenschaftlerin Josephine Machon Grundmerkmale immersiven Theaters.¹³⁵ Für Machon ist eine wichtige Differenz des immersiven Theaters im Vergleich zu konventionellen, eine vierte Wand generierenden Theaterformen, die spezielle verkörperte Aufmerksamkeit, die durch die alle Sinne ansprechende fiktionale Welt erzeugt wird. Das in einer derartigen Erfahrung Erlebte wird vor allem auf einer verkörperten Ebene über eine affektive Involvierung des sinnlichen Körpers in dieser, ‚anderen‘ Welt erreicht. Als temporäre*r Bewohner*in einer solchen Welt hat man gemäß Machon eine spezifische Handlungsmacht, die sowohl die Interaktionen, den je eigenen Besuch als auch die Gestaltung der Welt sowie die Teilnahme anderer Besucher*innen beeinflusst. Die Dauer von sechs Stunden in der Performance-Installation *Wir Hunde* fordert natürlich dazu heraus, Erfahrungen im Austausch mit der hier geschaffenen Fiktion zu machen, in diese andere Welt des Vereins

Differenzen, nicht wirklich entscheidend. Mir ist bewusst, dass der Begriff Immersion auch Bestandteil von Kunsttheorie und Filmwissenschaft ist, z.B. bei Oliver Grau, Jörg Schweinitz oder Robin Curtis.

Oliver Grau, Immersion und Emotion – Zwei bildwissenschaftliche Schlüsselbegriffe, in: Ders. und Andreas Keil (Hrsg.), *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2005, S. 70-106.

Robin Curtis, Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder, in: Dies. und Christiane Voss (Hrsg.), *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Immersion*. Heft vom 17/02/2008. Berlin, S. 89-107.

Jörg Schweinitz, Totale Immersion, Kino und die Utopien von der virtuellen Realität – Zur Geschichte und Theorie eines Gründungsmythos, in: Britta Neitzel (Hrsg.), *Das Spiel mit dem Medium – Partizipation, Immersion, Interaktion*, Marburg: Schüren Verlag 2006, S. 136-153.

¹³⁴ Jen Harvie, *Fair Play, Art, Performance and Neoliberalism*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013, S. 30.

¹³⁵ Josephine Machon, Watching, Attending, Sense-making: Spectatorship in Immersive Theatres, in: *JCDE* 2016; 4 (1): 34-48, hier: S. 35.

„Canis Humanus“ einzutauchen. Nur allzu oft wird, aus etymologischer Sicht auch sehr nachvollziehbar, im immersiven Theater vom „Eintauchen“ gesprochen, d.h. Eintauchen in etwas anderes, z.B. eine bestimmte Aktivität, eine andere Umgebung, eine andere Welt.¹³⁶

Für Machon sind derartige Charakteristika immersiven Theaters nicht erst seit der Gegenwart gegeben, sondern verweisen auf historische Vorläufer (Antonin Artaud, Happenings, Environmental Theater, Installation Art).¹³⁷ Ihre Studie hebt im immersiven Theater die Erfahrung von Präsenz und Lebendigkeit hervor.¹³⁸ „With immersive work,“ schreibt sie, „the sense of ‚between-times, between-moments‘ comes about due to the felt, live(d) quality of every second of duration of the piece.“¹³⁹ Mit dieser Betonung der sinnlichen Qualität stehen ihre Ausführungen zur Definition des immersiven Theaters in der Tradition der Ausarbeitung einer Theorie der ästhetischen Erfahrung. Denn davon ausgehend, „dass die Ästhetik bei ihrer Entstehung selbst eine genuine Erfahrung auf den Begriff zu bringen versucht hat, nämlich dass Kunstwerke sich der Subsumtion unter das logische Urteil entziehen und die sinnliche gegenüber der diskursiven Erkenntnis Eigenständigkeit beansprucht,“¹⁴⁰ lässt die Ausführungen von Machon in dieser Genealogie stehend hervortreten.

Im Gegensatz hierzu stehen die Ausarbeitungen von Adam Alston, ebenfalls ein englischsprachiger Wissenschaftler im Bereich der Performance Studies, dessen kritische Studie zum immersiven Theater „Beyond Immersive Theatre“ im letzten Jahr herausgebracht wurde.¹⁴¹ Er vertritt die These, dass das immersive Theater keine ästhetische Erfahrung auslöst, sondern eine Erfahrung, die ästhetisiert wird. In dieser Erfahrung gehe es nicht um das Verhältnis zwischen Rezipient*innen und Kunstobjekten, sondern lediglich um sich selbst. Die eigenen, im ästhetischen Rahmen stattfindenden Erfahrungen und Gefühle sind Fokus und Endziel dieser Erfahrung. So ist in seinen Ausführungen zu lesen: „A great storm of emotions is what makes immersive theatre aesthetics meaningful and it is what audiences are encouraged to contemplate *as art*.“¹⁴²

¹³⁶ Josephine Machon, *Immersive Theatres, Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013, S. 21.

¹³⁷ A.a.O. S. 28-38.

¹³⁸ A.a.O. S. 70-145.

¹³⁹ Josephine Machon, *Watching, Attending, Sense-making: Spectatorship in Immersive Theatres*, A.a.O.S. 39.

¹⁴⁰ Georg Maag, *Erfahrung*, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe, Band 2, Dekadent-Grotesk*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2001, S. 260-274, hier: S. 265.

¹⁴¹ Adam Alston, *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2016.

¹⁴² A.a.O. S. 49.

Es geht nicht mehr um das Kunstwerk, sondern um eine Beschäftigung mit einem stark emotionalisierten Selbst, eine, gemäß Alston, narzisstische Tätigkeit. Er situiert die Ästhetiken des immersiven Theaters explizit in das Zeitalter des Neoliberalismus und der Erlebnisökonomie. In seiner Studie untersucht er verschiedene Beispiele des immersiven Theaters und stellt deren Gemeinsamkeiten in der Produktion von Erfahrung sowohl im Theater als auch der Ökonomie heraus. Allzu oft betont er die in beiden Erfahrungsbereichen gleich vorkommenden Produktionsbedingungen: die ständig eingeforderte Einbringung des Selbst in vorgegebene Situationen, die Produktion von individueller Erfahrung und eines risikobereiten Individuums. Wenn Josephine Machon die Teilnahme an einer anderen, außerhalb des Alltags stehenden Welt als Grundmerkmal des immersiven Theaters hervorhebt, so argumentiert Alston im Blick auf die Produktionsbedingungen eben genau dagegen. Schließlich werde darin keine Andersartigkeit sichtbar, sondern nur eine Affirmation der eigentlichen Welt. Immersives Theater wiederhole demnach gegenwärtige neoliberale Produktionsbedingungen, weswegen er wenig kritisches Potential in dieser Theaterform sieht.

Grundsätzlich könnte ich die Ausführungen von Alston auf meine bereits beschriebene Anfangserfahrung bei *Wir Hunde* übertragen. Ich könnte zeigen, dass alles in dieser ersten halben Stunde Geschehene dazu da ist, mich mit meinen eigenen Gefühlen sowie meinem eigenen körperlichen Befinden in bestimmten Situationen auseinanderzusetzen. Ich könnte ferner zeigen, dass ich an diesen Situationen selbst produktiv beteiligt bin, diese mit zum Entstehen bringe, indem ich beispielsweise zunächst einfach Anweisungen folge oder mich zu bestimmten Anweisungen verhalte. Eine ständige Interaktion, die ohne affektive An-Teilnahme, d.h. durch ein Gefühl und Begehren nach Involvierung in die Situationen nicht möglich ist. Eben diese Art der Interaktion verweist auf die Eigenschaften von immaterieller Arbeit. Diese vor allem in Ausführungen der Postoperaisten erläuterte Arbeitsform des Postfordismus ist nämlich dann gegeben, „wenn sie körperlich und affektiv ist, insofern als ihre Produkte unkörperlich und nicht greifbar sind: ein Gefühl des Behagens, Wohlergehen, Befriedigung, Erregung und Leidenschaft.“¹⁴³ Bereits die beschriebene Situation des Ankommens im Verein „Canis Humanus“ ist durchsetzt von einer Gefühlsvielfalt (Scham, Freude, Nervosität), die im Laufe des Abends eher verstärkt und weiter ausdifferenziert denn reduziert wird. Ich könnte bei einer solchen Beschreibung in Anlehnung an Adam Alston, kurz gesagt, die

¹⁴³ Michael Hardt und Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt am Main 2002, S. 304.

biopolitischen Produktionsbedingungen der immersiven Theaterform hervorheben. Bei einer derartigen Erläuterung würde ich allerdings vergessen, dass all meine Anteilnahme an den Situationen des fiktional erzeugten Geschehens im Rahmen dieser Fiktion stattfinden. Alles, was ich in den sechs Stunden erlebe, ist mit dieser hermetisch abgeschlossenen künstlich strukturierten Welt aufs Engste verwoben, wenngleich die je individuell ausfallenden Erfahrungen der Besucher*innen die Fiktion als verkörperte Emotionen überschreiten können. Bereits Jaques Rancière schrieb, dass Fingieren, also der Akt der Fiktionserzeugung, innerhalb des ästhetischen Regimes die Erschaffung verständlicher Strukturen bedeutet.¹⁴⁴ Derartige Strukturen sind Formen des Verstehens, da sie mit der Fiktion Fakten darlegen können.¹⁴⁵ Demnach kann das Potential der Kunst nicht nur aufgrund von Produktionsbedingungen bestimmt werden, sondern aufgrund der Frage, welches Verstehen in dieser Fiktion eingebaut ist, welche Erkenntnis daraus generiert werden kann. Allgemeiner gefragt: Wie steht die Erfahrung, die ich an dem und mit dem Kunstwerk mache im Verhältnis zu der außerhalb des Kunstwerks stehenden Welt?

4.4. *Wir Hunde* und die Thematisierung der Tier-Mensch-Beziehung

4.4.1. Topoi bei SIGNA

Meine Beschreibung meines Ankommens im Verein „Canis Humanus“ zu Beginn des Abends macht bereits deutlich, worum es in dieser Performance-Installation von SIGNA geht: Begegnungen. Es geht um Begegnungen, die von einer ganz spezifischen Atmosphäre und einer nahezu außerhalb der Gegenwart stehenden Zeitlichkeit gerahmt sind. Zudem kommt es zu Begegnungen mit anderen Menschen als auch mit Vertreter*innen dieser besonderen Trans*-Spezies Hundsche, die Teil der Fiktion ist. Vielleicht ist es Zufall, vielleicht auch nicht, dass SIGNA im Jahr 2016 das Zusammenleben von Menschen und der Trans*-Spezies der Hundsche zum inhaltlichen Thema ihrer Performance-Installation in Wien machen. Bekannt sind ihre Arbeiten eigentlich für das Aufgreifen von „Topoi des Abseitigen, des Abgrunds, der Macht, Gewalt, Sexualität und Begierde“,¹⁴⁶ wie Pamela Geldmacher in einem Aufsatz zu SIGNAs *Hundsprozessen* (2011)

¹⁴⁴ Jaques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b-books 2006, S. 57.

¹⁴⁵ A.a.O. S. 61.

¹⁴⁶ Pamela Geldmacher, Reflexive Manipulation, Strategien der Affektion bei SIGNA, in: Iris Cseke u.a. (Hrsg.): *Produktion Affektion Rezeption. Tagungsband zum interdisziplinären Symposium für*

schreibt. Mit der Thematik der Trans*-Spezies Hundsche wird dieses Repertoire um Grenzverhandlungen zwischen Menschlichen–Nichtmenschlichen erweitert bzw., das wäre zu überlegen, deutlicher hervorgehoben. Damit nimmt *Wir Hunde* gegenwärtige Diskurse auf, die unter der Bezeichnung „Human-Animal Studies“ verhandelt werden und viele Überschneidungen mit posthumanen Diskursen haben. Aber auch an den Kanon von Beispielen aus der Performance-Geschichte, die auf je eigene Art und zu unterschiedlichen Zeiten die Hund-Mensch-Beziehung thematisieren, greift, ob bewusst oder nicht, SIGNA zurück. Auf beide Themen möchte ich nun kurz eingehen, um einerseits die Arbeit von SIGNA in Bezug zu historischen Vorläufer*innen zu situieren und andererseits aus dem gegenwärtigen Theoriediskurs die Thesen hervorzuheben, die *Wir Hunde* ebenfalls verhandeln.

4.4.2. Kurze Einleitung zu den Mensch-Tier-Verhältnissen

Wenn die verschiedenen Theorien, die unter den umbrella term Posthumanismus fallen, als Versuch einer Dezentrierung des Menschen verstanden werden können, so überkreuzen sich diese Bestrebungen mit den Ausführungen innerhalb der sog. „Human-Animal-Studies“. Dieses seit ca. fünfzehn Jahren bestehende Forschungsfeld, das sich vor allem aus Tierrechtsbewegungen im anglofonen Raum begründete,¹⁴⁷ untersucht die Beziehungen von Menschen und Tieren, ihre gesellschaftlichen, sozialen und kulturellen Komponenten. Ziel ist, nichtmenschliche Tiere als Bestandteile von sozialen Prozessen, von Geschichte und auch von Gesellschaft zu verstehen. Ein Teil der Kritik bezieht sich auf die philosophiegeschichtliche Dimension der Mensch-Tier-Verhältnisse und insbesondere auf die Kritik an einem logozentrischen Denken. Denn der Logozentrismus schließt Tiere aus dem Bereich des Denkens und der Gesellschaft aus und trägt dezidiert dazu bei, die Tier-Mensch-Verhältnisse als solche der Unterwerfung und Dominanz zu konzipieren und dieser Hierarchie eine epistemische Verankerung zu geben.¹⁴⁸ „Der dominante Mensch/Tier-Dualismus kann als logozentrische Struktur gelesen werden, die den Menschen als das rationale Wesen inthronisiert und damit alle anderen tierlichen*

Nachwuchswissenschaftler im Rahmen des Promotionsprogrammes ProArt der LMU München, Berlin: epubli 2014, S. 57-72, hier: S. 59.

¹⁴⁷ Mieke Roscher, Human-Animal Studies, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 25.01.2012, Abrufbar auf: http://docupedia.de/zg/Human-Animal-Studies#cite_note-41. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

¹⁴⁸ Vgl. hierzu Chimaira Arbeitskreis, Eine Einführung in Human-Animal Studies, in: Dies. (Hrsg.), *Human-Animal Studies, Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*, Bielefeld: transcript 2011, S. 7-42, hier S. 7-13.

Individuen auf ‚Instinkthaftigkeit‘ reduziert und sie als der Sphäre ‚Natur‘ zugehörig konstruiert“¹⁴⁹ hat, erläutern bspw. die zu dem Thema einleitenden Ausführungen des Chimaira Arbeitskreises. Philosophiegeschichtliche Konzepte über den Menschen sind also von der Differenz Mensch-Tier, Menschlich-Nichtmenschlich, Human-Inhuman geprägt. Diese Konzepte bringen ein Wissen über zuvorbenannte Grenzziehungen hervor und legen diese Grenzen damit überhaupt erst fest.

Auch der italienische Philosoph Giorgio Agamben beschäftigt sich mit Grenzen zwischen dem Verlauf, der Bezeichnung und der Relationalität von Menschlichen und Nichtmenschlichen. Er benutzt den Ausdruck einer ‚anthropologischen Maschine‘, um das Hervorbringen dieser Grenzziehungen zu beschreiben. In seinem Buch „Das Offene, der Mensch und das Tier“ erläutert er die Funktionsweise dieser anthropologischen Maschine. Es ist eine Maschine der Differenzierung, die, sobald eingesetzt, Grenzen des Menschlichen festlegt, womit Anerkennung und politisches Leben für dieses menschliche Leben bei gleichzeitigem Ausschluss, Ausgrenzung und Nicht-Anerkennung all des nichtmenschlichen Lebens etabliert wird.¹⁵⁰ „[D]as wahrhaft Humane,“ so schreibt er, „ist lediglich ein Ort einer ständig erneuerten Entscheidung, in der die Zäsuren und ihre Zusammenfügung stets von neuem verortet und verschoben werden. Was auf diese Weise erreicht werden sollte, ist [...] ein von sich selbst abgetrenntes und ausgeschlossenes Leben – bloß ein *nacktes Leben*.“¹⁵¹ Das nackte Leben bezeichnet demzufolge jenes Leben, das von der rechtlichen Anerkennung ausgeschlossen ist. An anderer Stelle erläutert Agamben, dass dieses nackte Leben das originäre politische Element einer souveränen Macht ist, die die Biopolitik der Moderne charakterisiert.¹⁵² Zudem zeigt er auf, dass dieses nackte Leben in jedem stecken kann, jede Lebensform durchzieht. „Das nackte Leben [...] bewohnt den biologischen Körper jedes Lebewesens.“¹⁵³

Derartige Grundüberlegungen zeigen an, dass eine Thematisierung des Tier-Mensch-Verhältnisses komplexe gesellschaftliche Fragen zu den vorgenannten Grenzziehungen sowie zu Anerkennungen von Leben und/oder Lebensweisen unweigerlich stellen muss. Die Performance-Installation *Wir Hunde* kann also gar nicht anders als sich diesen

¹⁴⁹ A.a.O. S. 13.

¹⁵⁰ Giorgio Agamben, *Das Offene, Der Mensch und das Tier*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, besonders S. 42-48.

¹⁵¹ A.a.O. S. 48.

¹⁵² Giorgio Agamben, *Homo Sacer, Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 122.

¹⁵³ A.a.O. S. 148.

Überlegungen in der Inszenierung der Mensch-Tier-Beziehung anzunähern, wobei die Frage eben ist, ob darin die anthropologische Maschine zum Stillstand gebracht oder fortgeführt wird.

4.4.3. Kurzer Blick in die Performance-Geschichte

4.4.3.1. VALIE EXPORT

Wie bereits erwähnt, möchte ich mich diesen Fragen mit einem kurzen Blick in die Performance-Geschichte annähern, um SIGNAs *Wir Hunde* bereits bestehende Inszenierungen der Tier-Mensch-Beziehungen und ihrer Verhältnisse vergleichend an die Seite zu stellen. Schließlich wurde mit *Wir Hunde* in Wien nicht zum ersten Mal eine von Menschen performte Hund-Mensch-Beziehung zur Aufführung gebracht. Denn im Februar des Jahres 1968 konnten die Fußgänger*innen um die Galerie St. Stephan VALIE EXPORT beobachten, die den auf allen Vieren laufenden Peter Weibel an der Leine zu jener Galerie führte.¹⁵⁴ Die gleiche Aktion mit dem Titel „Aus der Mappe der Hundigkeit“ wurde eine Woche später in der Kärntnerstraße durchgeführt. VALIE EXPORT wird hier zur führenden Frau, die den unterlegenen, gehörig gemachten Mann, dominiert. Zu dieser Aktion äußerte die Künstlerin: „hündisch zu gehen bedeutet, sich dem gang der zeit zu beugen, den gang der zeit zu zeigen! bedeutet, die utopie des aufrechten gangs in unserer tierischen gemeinschaft als uneingelöstes versprechen zu proklamieren.“¹⁵⁵ Diese Aktion soll den utopischen Moment der Befreiung der Frau von ihrer Unterdrückung durch das Patriarchat, ein grundsätzliches Anliegen der Kunst von VALIE EXPORT,¹⁵⁶ verdeutlichen. Weibel und EXPORT bedienen sich dafür einer hierarchisch gedachten Hund-Mensch-Beziehung, in der die Machtbeziehung, d.h. die Verteilung von Dominanz und Unterwürfigkeit, Herr und Knecht genau festgelegt ist. Die Aktion der beiden ist sicherlich weniger auf eine Kritik der Tier-Mensch-Beziehung aus, als auf Aufmerksamkeit, Provokation und Irritation. Peter Weibel äußerte, dass „die sexuelle Dimension der Aktion – Mann als Hund am Gängelband der Frau, Sadismus/Masochismus, Matriarchat – am

¹⁵⁴ Vgl. Peter Weibel und VALIE EXPORT (Hrsg.), *Wien: Bildkompendium, Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt am Main: Kohlkunstverlag 1970, S. 260, abrufbar auf: http://peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=27:aus-der-mappe-der-hundigkeit-1968&catid=2:mixed-media&lang=de&Itemid=11. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

¹⁵⁵ VALIE EXPORT 1970, zitiert aus: NGBK (Hrsg.), *VALIE EXPORT Mediale Anagramme*, Berlin: Vice Versa 2003, S. 32.

¹⁵⁶ Vgl. z.B. VALIE EXPORT, manifest zu der ausstellung MAGNA, geschrieben im märz 1972, in: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien *Split:Reality VALIE EXPORT*, Wien: Springer Verlag 1997, S. 15-16.

meisten Beklemmung und Irritation hervorrief.“¹⁵⁷ Obgleich hier eine Mensch-Tier-Beziehung nachgestellt bzw. als Symbol herangezogen wurde, schien die Aktion kaum als Thematisierung dieses Verhältnisses lesbar, sondern nur in ihrer zweigeschlechtlichen, heterosexuellen Dimension. Der feministische Aspekt dieser Aktion suchte keine Komplizenschaft mit einer Infragestellung des Tier-Mensch-Verhältnisses.

4.4.3.2. Oleg Kulik

Anders irritierend sind die Performances des russischen Künstlers Oleg Kulik, der in verschiedenen Aktionen in den 1990er Jahren zu einem Hund wurde, so z.B. 1997 in New York für die Dauer von zwei Wochen. In der Galerie Deitch Projects bekam der Hundemensch Kulik einen Käfig, den er für den gesamten Zeitraum bewohnte. Seine Begleiterin Mila Bredikhina ging mit ihm Gassi und gab ihm regelmäßig Futter sowie Wasser in seinen dafür vorgesehenen Näpfen. Auch Besucher*innen empfing der Hundemensch Kulik, die das Gehege allerdings nur mit Schutzausrüstung betreten durften.¹⁵⁸ Diese Aktion namens *I Bite America and America Bites Me* war eine Anspielung auf die Aktion, die Beuys 1974 mit einem Kojoten in der Galerie René Block durchführte. Während bei Beuys das Tier eine ganz bestimmte Symbolfunktion übernahm und das Zusammensein von ihm, dem Künstler, und Tier eine Vergeltungsmaßnahme für die Gewalt des weißen, europäischen Menschen an indigenen Menschen darstellen sollte,¹⁵⁹ übernimmt Kulik in seiner Aktion die Tierperformanz selbst. Kulik zeigt sich als das aggressive, ungezähmte Andere des Menschen, den man sich nur mit einer Schutzausrüstung bekleidet wehren kann. Der Hund wird hier mit der Signifikanz des Anderen belegt, was die Grenze zwischen Mensch und Tier hervorhebt. Sicherlich versucht Oleg Kulik auf den ersten Blick diese Grenze zu verwischen, da es ihm um eine Betonung des eigenen, im Menschen vorhandenen ungezähmten, aggressiven Anderen geht. Aber letztlich inszeniert er ein ganz bestimmtes Bild von dem Tier, das er mit seinem Körper und unweigerlich seiner Geschlechtlichkeit, seiner Männlichkeit, aufzeigt. Das Tierliche wird auf eine Rauheit und Wildheit festgelegt und damit jeder anderen Eigenschaft beraubt. Seine Männlichkeit zeigt dieses Tierliche auf und (re)produziert darin Stereotype eines triebgesteuerten aggressiven Mannes. Vielleicht kann Kulik mit

¹⁵⁷ Vgl. Peter Weibel und VALIE EXPORT (Hrsg.), *Wien: Bildkompendium, Wiener Aktionismus und Film* A.a.O.

¹⁵⁸ Vgl. Oleg Kulik, *I bite America and America bites me*, Press Release, abrufbar auf: <http://www.deitch.com/archive/i-bite-america-and-america-bites-me>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

¹⁵⁹ Vgl. Sally O'Reilly, *The Body in Contemporary Art*, London: Thames & Hudson 2009, S. 114.

der Performance an dem Bild des rationalen Mannes der westlichen Welt kratzen, aber gängige Dualismen werden dadurch kaum widerlegt noch wird damit auf die Gewalt gegenüber nicht anerkanntem Leben verwiesen. Die primäre Gewalt, die inszeniert wird, geht von Kulik als Hund aus und verstärkt, zumindest in meiner Lesart der Aktion, eher Ängste gegenüber dem dargestellten Anderen.

Die Begegnungen, die man in beiden unterschiedlich inszenierten Hunde-Mensch-Performances haben kann, sind sehr verschieden. Während man als Passant*in der Kärntnerstraße das ungewöhnlich inszenierte, in alltäglicher Kleidung befindliche Paar auf öffentlicher Straße anblickt und in eine voyeuristische Position gedrängt wird, kann man bei Kuliks Performance diesen voyeuristischen Status durch eine direkte Begegnung mit dem Hundemensch Kulik überwinden. Zudem wurde in der Galerie ein ganzes Setting an animalischer Umgebung inszeniert, das vor allem olfaktorisch auf die Besucher*innen der Galerie Deitch einwirkte.¹⁶⁰ Bei Kuliks Performance ging es also durchaus um das Erschaffen eines auf alle Sinne einwirkenden Raumes. Der Raum war so gestaltet, dass Erfahrungsmuster, die man an bestimmten Orten in seinem Leben machen konnte, wie z.B. im Zoo, von der olfaktorischen Raumgestaltung unmittelbar angesprochen wurden.

4.5. Die Analyse der Begegnungen

4.5.1. Begegnung und Zögern

Aufgrund dieser in der Inszenierung eingearbeiteten multisensorischen Wirkung steht die Performance-Installation von Oleg Kulik der Installation *Wir Hunde* wesentlich näher als die Aktion von VALIE EXPORT und Peter Weibel. Aber dadurch, dass SIGNA ihre Installationen mit einer von allen Performer*innen gemeinsam ausgearbeiteten Narration unterlegen¹⁶¹ und eine sehr feingliederige Welt erzeugen, unterscheidet sich SIGNA wiederum enorm von Kuliks Ein-Mann-Performance. Zudem geht es bei SIGNA nicht um das simple Herausstellen des Animalisch-Anderen im Menschen, wengleich der Titel *Wir Hunde* das suggerieren kann. Viel eher, so möchte ich nun erläutern, kann die Arbeit von SIGNA Prozesse des Mensch-Werdens infrage stellen. Die zu der Fiktion gehörende Trans*-Spezies Hundsch, d.h. eine Spezies, die dezidiert zwischen Lebensformen angesiedelt ist, ist meiner Meinung nach hierfür entscheidend. Um das

¹⁶⁰ Vgl. Jim Drobnick, Oleg Kulik: Zoophrenic Odors, in: *The Senses and Society*, 2006, 1:1, S. 141-148.

¹⁶¹ Signa Köstler erläutert ihre Arbeitsweise in einem Workshop im Summer Scriptwriting Camp, der am 26.07.2016 in Veliko Tarnovo, Bulgarien, stattfand und auf youtube hochgeladen wurde. Signa Köstler, *Constructed reality or deconstructed fiction – immersive strategies in the work of SIGNA*, abrufbar auf: <https://www.youtube.com/watch?v=5DwUBeT9v8c>. Zuletzt aufgerufen am 29.08.2017.

nachvollziehend anhand der Inszenierung beschreiben zu können, möchte ich zunächst weitere theoretische Ausführungen heranziehen, die sowohl an Agamben als auch an Überlegungen zum Begriff Trans* anknüpfen.

Mit dem Satz „At the beginning there is ‚trans‘“¹⁶² nähert sich die Philosophin Claire Colebrook dem Tier-Mensch-Trans-Verhältnis an. Sie beschreibt damit, eine sämtlichen Identitätskategorien vorgelagerte Singularität, die noch nicht ausdifferenziert, sich im Status der Transitivität befindet. Identitäten und Differenzen werden durch andere Vorgänge auf der Grundlage dieses Trans*-Status gebildet. Transindividualitäten verweisen wiederum auf diese Transitivität, die vor dem Einsetzen einer Kondition, die als Mensch respektive menschlich verstanden wird, vorhanden ist. Daher zeigen Transindividualitäten die eigentliche Gefahr für einen Humanismus, der auf Differenzen und Identitätskategorien basiert, an. Ihre Argumentation gründet auf der Tatsache, dass Identitätsbestimmungen in der westlichen Welt ihren Ausgangspunkt in der sexuellen Differenz nehmen, was wiederum, hier folgt sie vor allem feministischen Theoretiker*innen, den Ursprung eines männlichen Denkens markiert. Die Be-Gründung des Subjekts liegt in der An-Erkennung einer sexuellen Differenz, bei der die Frau als das Andere des Mannes konzipiert, differenziert und markiert wird. Dieses Denken der Differenz wird auf andere Lebewesen und Identitätskategorien ausgeweitet, die letztlich als Differenz zu dem Konstrukt der eigenen Identität benötigt werden, wobei in diesen Differenzierungen Machtposition eingeschrieben sind. „Difference becomes the way man becomes nothing other than becoming and refuses the nightmare of indifference; his sexuality and humanity become the means by which he arrives at genuine self-becoming.“¹⁶³ Schließlich können all die differenzierten Anderen nie die volle Einheitlichkeit des ‚ursprünglichen‘ Subjekts erlangen, auch wenn sie danach streben wollen. Transindividualitäten, d.h. Individuen, die zwischen Identitätskategorien angesiedelt sind, diese durchkreuzen oder sich auch jenseits davon befinden, stellen gemäß Colebrook das Konstrukt der Selbstwerdung durch Differenz in Frage.

Bereits meine erste Interaktion innerhalb der Fiktion von *Wir Hunde*, meine Verunsicherung gegenüber einem Lebewesen, das vorgibt, eine Hündin in einem Menschenkörper zu sein, ist nicht nur eine Anzeige meiner eigenen Schüchternheit. Viel eher ist eine solche Situation gerade dazu angelegt, Identitätsverhandlungen, die über die

¹⁶² Claire Colebrook, What is it like to be a Human? in: *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, Volume 2, Number 2, May 2015, Duke University Press, S. 227-243, hier: S. 228.

¹⁶³ A.a.O. S. 229.

Interaktion mit Anderen ablaufen, über einen performativen Akt, der Teile unserer beiden Identitäten in der Aktion überhaupt erst erzeugt, zu hinterfragen. Gehe ich mit Trixi um wie mit einem Tier und übertrage ich Eigenschaften des Tierlichen auf das Lebewesen mir gegenüber? Oder beharre ich auf den menschlichen Status und übertrage damit menschliche Eigenschaften? Jedes unverzügliche Zustimmung zu einer der beiden Fragen, würde die anthropologische Maschine zur weiteren Produktion antreiben, meine Mensch-Werdung als Subjekt-Werdung gegenüber einem Erkennen des Anderen (Tier) oder des nicht differenzierten Gleichen (Mensch) konzipieren. Ich würde mich einer Kommunikation und bestimmten Verhaltensweisen bedienen, kurz gesagt einen Habitus aufzeigen, der diese Differenzierungen zur Ausführung bringt. Die zum festen Bestandteil der Fiktion gehörende Trans*-Spezies Hundsche mit ihren irgendwo zwischen menschlich, kindlich und tierlich angesiedelten Verhaltensweisen fordern meine Position zu ihrem Trans*-Status heraus und machen daher meine Verschränkung mit der Wirkungsweise der anthropologische Maschine als Maschine der Subjektwerdung nur allzu deutlich.

Der Moment des Zögerns gründend auf der Verunsicherung ist eine Möglichkeit diese Maschine zunächst kurz zu unterbrechen, denn es führt, angetrieben durch mein eigenes Untätig-sein, zu deren Untätigkeit. Auch für Agamben und für die sich auf Agamben beziehende Claire Colebrook liegt in der Untätigkeit eine Möglichkeit, die Differenz zwischen Humanen und Animalischen aufzuheben.¹⁶⁴ Beide erläutern diese These zwar am Gemälde von Tizian *Nymphe mit Schäfer*, das den gemeinsamen Moment zweier Liebende nach dem Liebesakt festhalte, dennoch möchte ich einige der Gedanken hier übernehmen. So behauptet Agamben, dass der Verlust des Geheimnisses im Liebesakt „zu einem neuen und glückseligeren Leben führe, das weder animalisch noch human ist.“¹⁶⁵ Dieser Moment werde im Gemälde festgehalten. Agamben umschreibt das Geheimnis als eine Tatsache, die die Liebenden nicht von sich wissen durften, sich aber in dem gemeinsam ausgeführten intimen Akt zeigt. Meine These ist, dass das Zögern in der ersten Begegnung mit der Trans*-Spezies, genauer gesagt meine Begegnung mit dem Hundsch Trixi, ein ähnliches Geheimnis von mir offenbart. Es ist mein Unwissen, meine Unmöglichkeit in der ersten Begegnung adäquat zu antworten, was im Akt des Zögerns sichtbar wird.

¹⁶⁴ Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 96.

¹⁶⁵ A.a.O. S. 95.

Bereits in diesem Zögern im Moment der Begegnung wird deutlich, dass die Situation, der ich gerade ausgesetzt bin, nicht nur auf mein Selbst, meine eigenen Empfindungen mir gegenüber verweist. Auch mein Gegenüber, der Hundsch Trixi, der von der Performerin Amanda Babaei Vieira gespielt wird, bemerkt meine Unsicherheit, zögert selbst und wartet auf meine Antwort zu ihrer Performanz. In dieser sehr kurzen Begegnung, in der ich mit dem Hundsch Trixi gemeinsam eine Situation durchlebe, wird eine Position zu einer mir unbekanntem Lebensweise abverlangt, da Trixi als dieses besondere Wesen einer Trans*-Spezies Normen und Konventionen von mir herausfordert, aber nicht zwingend einfordert. Das Aushandeln der Situation, eine zunächst kurze Untätigkeit, hebt schließlich unsere Anwesenheit in diesem Moment hervor. Colebrook schreibt zu Agambens Erläuterung des Gemäldes: „The life that is presented in Titian’s painting [...] is ethical not because of a relation of knowledge or shared humanity but because of a mere „thisness“ that is outside generality and established systems of relation.“¹⁶⁶ Gemäß dieser Aussage von Colebrook wird Ethik im Leben dann sichtbar, wenn nicht mehr die Aushandlung von Identitätskategorien und konventionellen Regeln des Umgangs im Vordergrund stehen, sondern eine gegenseitige Anwesenheit, die von etablierten Wertesystemen – und damit von Performanzen der Mensch-Werdung – absieht. Gegenseitige Anerkennung des je verschiedenen Lebens und der Lebensweisen kann auf dieser geteilten Anwesenheit im Hier und Jetzt basieren. All die Akte, die das Menschliche und das Tierliche als separate Seins-Weisen hervorbringen, werden in diesem Zögern unterbrochen und setzen die anthropologische Maschine in diesem gerahmten Gefüge außer Kraft. Mein Aussprechen des Satzes „Ich kann jetzt nicht mit dir spielen, wir spielen später ein wenig“ markiert das erneute Einsetzen der Maschine.

4.5.2. Begegnung und Gewalt – der Zwinger

Nun besteht die Installation *Wir Hunde* nicht lediglich aus einfach gehaltenen Situationen der Begegnung wie die vorab beschriebene. Schließlich sind die Arbeiten von SIGNA, wie bereits angedeutet, für ihre Thematisierungen von Gewalt bekannt. Auch in *Wir Hunde* ist die Inszenierung von Gewalt ein wichtiges Sujet, schließlich müssen die Hundsch eine teilweise gewaltsam ablaufende Disziplinierung durchlaufen, an der die Besucher*innen teilnehmen können. Das Zusammenleben von Menschen und Hundsch in der Gemeinschaft „Canis Humanus“ kann nämlich nur mit hörig gemachten Hundsch

¹⁶⁶ Claire Colebrook, *What is it like to be a Human?*, A.a.O. S. 233-234.

erfolgen. Am deutlichsten wird diese Gewalt der Disziplinierung im Zwinger inszeniert, weswegen die weiteren Überlegungen von der Beschreibung dieses Ortes ihren Ausgangspunkt nehmen sollen.

Bereits die Narration rahmt den Zwinger als besonderen Ort, schließlich erhalten die Besucher*innen hierfür einen vorgegebenen Termin. Der Zwinger ist der Ort, an dem die Hundsche abgerichtet und diszipliniert werden. Dort gibt es Käfige, dort gibt es Bestrafungsmaßnahmen und dominante Wärter*innen, die für die vorgegebene Ordnung sorgen; kurzum ein Einsperrungsmilieu. Der Zwinger ist so arrangiert, dass man sich als Besucher*in an diesem Ort nicht wohl fühlen soll. Die Käfige, in denen sich die zu domestizierenden Hundsche befinden, wirken beklemmend. Der dunkel ausgeleuchtete Raum wirkt beengend, das alte, schäbig aussehende Inventar wirkt abstoßend. Es riecht unangenehm. Auf den Boden befinden sich stellenweise nasse Flecken, die auf Urin hinweisen. Vertrocknete Leber liegt herum. Oder sind es Exkrememente? Die Dominanz der Wärter*innen, spürbar in der Tonlage ihrer Äußerungen, ihren Blicken und schließlich in ihrem Gestus, unterstützt diese nicht einladende Atmosphäre. Ein Gefühl des Unwohlseins zusammen mit einem Gefühl von Angst in Verbindung mit der inszenierten Gewalt, immerhin befinden sich dort in Käfigen eingesperrte Lebewesen, kann an diesem Ort hervorgerufen werden. Dies ist einer der Orte, an denen die affektiv-emotionale Involvierung, d.h. die körperlich und multi-sinnliche Adressierung der Besucher*innen von der detailreichen fiktionalen Welt besonders deutlich wird. Diese Drastik erhält der Ort zudem, weil die Inszenierung des Einsperrungsmilieus im Zwinger in starker Differenz zu der heimischen Atmosphäre der Familienunterkünfte steht, die man außerhalb des Zwinger-Termins kennenlernen kann. Zu dieser beklemmenden Stimmung des Zwingers kommen noch Abrichtungsrituale der Hundsche hinzu, die mit Gewalt von den Wärter*innen durchgeführt werden.

Der Zwinger veranschaulicht die Inhumanität des Systems Mensch-Erziehung-Gehorsamkeit, auf die Jean-Francois Lyotard in seinem Aufsatz „Vom Humanen“ hingewiesen hat,¹⁶⁷ in extremer, weil gewaltsamer Weise. Dieses Verständnis des Inhumanen habe ich bei meinen Erläuterungen zu der Fotoserie von Laura Aguilar bereits angesprochen und möchte kurz daran erinnern. Lyotard sieht das Inhumane in zwei unterschiedlichen, sich widerstrebenden Seiten gegeben. Einerseits die negativ konnotierte Inhumanität eines Systems, dass in der Erziehung und dem Vernunft-Werden

¹⁶⁷ Jean-François Lyotard, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen Verlag 1989.

des Menschen steckt, andererseits das eigentlich gegen diese erste Form potentiell wirkende Inhumane der Unvernunft oder Infantilität, das Bestandteil der Kunst sein kann. Was im Zwinger besonders deutlich wird, ist vor allem diese erste Form, die Gewalt eines inhumanen Systems. Für Lyotard besteht die Erzeugung dieser Form des Inhumanen im System selbst. Es ist an die Erziehung und der Fähigkeit gebunden, Sprache zu erwerben sowie an der Vernunft der Erwachsenen teilzuhaben, was durch Institutionen erreicht werden kann. Anders gesagt: Das Inhumane des Systems äußert sich in seinen Disziplinierungsmaßnahmen, dem Schaffen von auf Normen ausgerichteten Körpern. Diese Entwicklungsprozesse sind nach Lyotard von einem Mangel an Humanität durchzogen.¹⁶⁸ Auch der Zwinger verdeutlicht in der Ausstellung der Abrichtungsrituale der Hundsche diesen Mangel an Humanität, der in der Gemeinschaft „Canis Humanus“ vorhanden ist. Als Besucher*in kann man an diesem Ort die Inhumanität menschlich dominierter Gemeinschaften kennenlernen, weil die Hundsche dort mit Akten der Gewalt (Einsperrung, Abrichtung) lernen müssen, wie an diesem menschlichen Leben teilzuhaben ist. Das Szenario bei den Wölfen, das ebenfalls Teil des Termins im Zwinger ist, lässt diese Entwicklung, an der man im Zwinger noch als Beobachter*in teilnehmen kann, nun am eigenen Körper spürbar werden.

4.5.3. Die Begegnung bei den Wölfen I

Die Behausung der Wölfe, zweier Lebewesen, die ebenfalls Teile der Gemeinschaft „Canis Humanus“ sind, befindet sich im hinteren Teil des Zwingers. In der letzten Ecke des Kellers leben diese beiden Lebewesen, umgeben von Matratzen, zwei Liegen, Müll und einer Menge kitschiger Poster, auf denen Wolfsfiguren zusammen mit amerikanischen indigenen Menschen dargestellt sind. Innerhalb der Narration werden die Wölfe als wild und gefährlich dargestellt, was durch die dunkle, heruntergekommene Behausung und dem Geruch von frisch gebratenen Fleisch unterstützend in Szene gesetzt wird. Die Besucher*innen dürfen den Raum, in dem sich die freiwillig an Ketten gelegten Wölfe, Nina 13 (Signa Köstler) und Pascoal (Raphael Souza Sá), befinden, nur, so ermahnen einen die Wärter*innen eindringlich, mit einer Waffe, einem Elektroschocker, betreten. Als Besucher*in des Zwingers wird man nachdrücklich dazu aufgefordert, die von den beiden Wölfen ausgehende potentielle Gefahr und Gewalt ernst zu nehmen. Die Narration über die Wölfe, die zuvor bereits in den Familien thematisiert wurde, und auch die dominanten

¹⁶⁸ A.a.O. S. 15.

Charaktere der Wärter*innen sind so gestaltet, dass Neugierde und Interesse die besagten Wölfe kennenzulernen, sehr stark angeregt wird. Gleichzeitig kann dieses Begehren nur mit einem Gewaltakt vonstattengehen, da man eben nur mit der Waffe in der Hand zu diesen Wölfen gelangt. Den Befehlen Folge leistend geht man als gewaltbereiter Mensch zu diesen Wölfen, von denen nur die im Rahmen der Fiktion gehörten Erzählungen bekannt sind. Von diesen Erzählungen sowie von der beklemmenden Atmosphäre des Zwingers eingenommen, kommt es zur Überzeugung, SIGNAs ästhetischer Strategie der Manipulation folgend,¹⁶⁹ sich mit der Waffe ausrüsten zu müssen. Die Wölfe treten diesem Gewaltakt selbst mit Gewalt entgegen, was u.U. dazu führen kann, dass der in diese Situation eingebrachte Gewaltakt an der eigenen Person erfahrbar wird. Eine extreme Situation, die die Spuren der Gewalt, die für viele Menschen und Lebewesen alltäglich ist, in den Rahmen der Kunst einbringt, dort verhandelt und am eigenen Leib spürbar werden lässt (ohne dass allerdings der Elektroschocker gegen die Besucher*innen benutzt wird). Hätte man sich nicht auf all die Befehle, Hierarchien und Anweisungen eingelassen, hätte man sich nicht von dieser angstvollen, gewaltsamen Atmosphäre des Zwingers einnehmen lassen, hätte man sich also nicht selbst in eine Hierarchie, die auf Trennungen beruht, wie welches Leben zu behandeln sei, welches Leben lebenswert ist und welches weniger, begeben, wäre es zu der Erzeugung und schließlich Erfahrung von Gewalt nicht gekommen. Wenige Besucher*innen haben sich gegen den Gewaltakt entschieden, die meisten sind dem Ganzen gefolgt, wie ich aus Gesprächen mit anderen Besucher*innen erfahren habe.

Indem die Besucher*innen sich auf die Inszenierung und Erzählungen zu den Wölfen einlassen, ihnen mit einer gewaltbereiten, weil mit einer Waffe ausgerüsteten, Haltung entgegenkommen, nehmen sie an Gewaltakten teil, die schließlich, im extremsten Fall, durch die Benutzung des Elektroschockers seitens der Besucher*innen zu einer physischen Gewalt werden kann. Gemäß Judith Butler gibt es in Gesellschaften zunächst eine Ebene des Diskurses, die bereits einen ersten Gewaltakt vollzieht. „Diese Ebene lässt dann eine physische Gewalt entstehen, die in einem gewissen Sinne die Botschaft der

¹⁶⁹ Diesen Begriff bezeichnet die komplexe Art, wie die Arbeiten von SIGNA auf die Körperlichkeit, das Befinden und die Wahrnehmungsmodi der Besucher*innen einzuwirken und sie in ambivalente sowie moralisch fragwürdige Positionen zu versetzen wissen.

Vgl. hierzu Pamela Geldmacher, Reflexive Manipulation, Strategien der Affektion bei SIGNA, A.a.O.

Dehumanisierung überbringt, die in der Kultur bereits wirksam ist.“¹⁷⁰ Diese Analyse von Gewaltakten einer Kultur werden in *Wir Hunde* in Erfahrungen innerhalb der Gemeinschaft „Canis Humanus“ transformiert, die man als Besucher*in bei den Wölfen selbst kennenlernen kann. Die Inszenierung der Wölfe, beginnend bei der Erzählung anderer über sie bis hin zu ihrer schäbig wirkenden Behausung in der letzten Ecke des Kellers sowie ihrer Aggression gegenüber Besucher*innen fordern meine Bewertung ihres Lebens, eine Grenzziehung zwischen mir und den innerhalb der Fiktion aufgezeigten Leben heraus. Wenn, wie Agamben erläutert, jede Gesellschaft selbst über Grenzverhandlungen eines lebenswerten oder eben nackten Lebens entscheidet,¹⁷¹ so bin ich in dieser Inszenierung als Bestandteil der dargestellten fiktiven Gemeinschaft aber auch der außerhalb dieser Fiktion stehenden Gesellschaft, von der ich die je eigenen Normen und Konventionen oder Wertvorstellungen einbringe, dazu aufgefordert, Grenzverhandlungen zu Leben-Tod, Anerkennung-Aberkennung und Menschlich-Nichtmenschlich durchzuführen. Folge ich den vorgelebten Normen des Vereins „Canis Humanus“, nehme ich an den inhumanen Gewaltakten teil. Ich würde festlegen, dass ich als Mensch gegenüber der Trans*-Spezies Hundsche und auch der Wölfe gelte, dass diese Lebewesen das Andere meiner Mensch-Werdung anzeigen. Schließlich kann und wird, wie auch Butler ausführt, das Menschliche vor der Folie der Anderen gebildet: „Es ist das Unmenschliche, das Außermenschliche, das eingeschränkt Menschliche, es ist die Grenze, die das Menschliche in seiner Realität absichert.“¹⁷² Die Inszenierung ist so angelegt, dass die Wölfe, aber auch die Hundsche, als das Andere, vor dem sich die eigene Menschlichkeit definiert, zu einer Positionierung ihnen gegenüber auffordern sollen. Sie stellen nicht einfach bestimmte Personengruppen dar, sondern sind als Figurationen Teil einer Inszenierungsstrategie, die die Strukturen von Gewaltprozessen gegenüber nackten Leben verdeutlichen kann, d.h. gegenüber eines nicht-menschlich anerkannten Lebens. „Die Gewalt gegen diejenigen, die schon kein richtiges Leben verkörpern, die sich in einem Schwebezustand zwischen Leben und Tod bewegen, hinterlässt eine Spur, die keine Spur ist.“¹⁷³ Es sind diese Spuren der Gewalt, die von SIGNA in die Inszenierung eingebracht werden. Schließlich wird erfahrbar, wie man als Lebewesen an Strukturen von Gewalt

¹⁷⁰ Judith Butler, *Außer sich: Über die Grenzen sexueller Autonomie*, in: Dies., *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, 3. Auflage 2015, S. 35-70, hier: S. 54.

¹⁷¹ Giorgio Agamben, *Homo sacer*, A.a.O. S. 148.

¹⁷² Judith Butler, *Außer sich: Über die Grenzen sexueller Autonomie*, A.a.O. S. 54.

¹⁷³ A.a.O. S. 46.

teilnimmt, indem man zunächst Anweisungen und Erzählungen folgt, schließlich dann eine Waffe zur Hand nimmt.

Das Potential bei der Inszenierung *Wir Hunde*, das Pamela Geldmacher bei ihrer Analyse der *Hundsprozesse* als „reflexive Manipulation“ bezeichnet hat, wird bei einer solchen extremen Form der Partizipation auch hier deutlich. Die Reflexivität wird dadurch gekennzeichnet, dass „wir uns selbst, unserer Begierden und Bedürfnissen gewahr [werden] und versuchen sie einzusetzen oder abzuwehren, auszunutzen sowie zu hinterfragen.“¹⁷⁴ Ein Teil der Reflexion bildet das Erkennen des Gewaltaktes sowie des Begehrens nach der Motivation dafür, dem man sich mit der Inszenierung aussetzt. Es bildet aber auch das Erkennen, dass die Gewalt bereits vor dem eigentlichen physischen Einsetzen vorhanden ist, nämlich in der Anerkennung bzw. der Aberkennung eines lebenswerten Lebens für Andere. Dieses Erkennen findet bei den Besucher*innen eigens statt, denn all das Erfahrene fordert eine eigene Position zu den Inhalten und dem Geschehen der Fiktion heraus. Erkenne ich die Lebewesen an und schütze sie vor Gewalt oder mache ich sie verletzlich dafür? Für Butler gibt es eine Konzeption des Menschlichen, „nach der wir den anderen von Anfang an ausgeliefert sind, nach der wir den anderen von Anbeginn, sogar noch vor der eigentlichen Individuation, aufgrund unserer Verkörperung ausgeliefert sind: Das macht uns verletzlich für Gewalt, aber auch für ein weiteres Spektrum der Berührung [...]“. ¹⁷⁵ Hierin wird die Verschränkung von menschlichen Leben miteinander nur allzu deutlich. Für Butler liegt in der Anerkennung von Leben auch immer zugleich eine Auseinandersetzung dessen, was menschliches Leben ist. Was zunächst als nichtmenschliches Leben erscheint, kann in der Anerkennung zu einem menschlichen Leben mit entsprechenden Rechten transformiert werden. Möchte ich das Leben der Trans*-Spezies Hundsche oder der Wölfe anerkennen? Oder setze ich den inhumanen Gewaltakt gegen beide fort, werde Teil eines inhumanen Systems? Mit dem Betreten des Vereins „Canis Humanus“ und mit dem Kennenlernen seiner Bewohner*innen hat man An-Teil an Situationen, die eine Positionierung zu derartigen Fragen einfordern. Unser Entgegenkommen gegenüber den Lebewesen in dieser Welt entscheidet, ob wir ihnen Gewalt antun oder ihr Leben unterstützen, ob wir ihr Leben anerkennen oder nicht und damit das eigene menschliche Leben als einzig lebenswertes Leben aufwerten. Das Besondere allerdings ist, und hierfür eignet sich die Theorie von

¹⁷⁴ Pamela Geldmacher, *Reflexive Manipulation, Strategien der Affektion bei SIGNA*, A.a.O. S. 71.

¹⁷⁵ Judith Butler, *Außer sich: Über die Grenzen sexueller Autonomie*, A.a.O. S. 44.

Butler und der darin liegende Hauch Anthropozentrismus nur bedingt, dass sowohl die Hundsche als auch die Wölfe in der Fiktion nicht lediglich nichtmenschliches Leben darstellen, sondern diese Differenzierungen als Trans*-Spezies durchkreuzen. Daher möchte ich den Ausführungen von Judith Butler noch einige Gedanken von Donna Haraway an die Seite stellen, für die die Berührung ebenfalls ein Ausgangspunkt für ein ethisches Handeln ist, ohne darin allerdings ein menschliches Leben zu privilegieren.

4.5.4. Die Begegnung bei den Wölfen II

Erneut gehe ich am Abend des 18.06.2016, meinem zweiten und auch letzten Besuch in der Faßziehergasse 5a, in den Zwinger, um zu sehen, ob sich an diesem Ort der Begegnung etwas verändert hat. Während ich bei meinem ersten Besuch mit dem Hundsch Pax Kontakt hatte, wird es an diesem Abend Sturm sein, den ich zusammen mit anderen Besucher*innen mit einem Ballspiel unterhalte oder Wasser aus einer Schüssel reiche, bevor ich schließlich erneut in den Raum der Wölfe gehe. Während ich das erste Mal die Waffe in meiner Hosentasche versteckte, habe ich sie dieses Mal direkt in die Hose gesteckt, weil, so dachte ich mir, weder ich noch jemand anderes sie schnell entwenden könne. Erneut gehe ich also in den Raum der Wölfe, dieses Mal bin ich ruhiger, betrete den Raum zögerlich und blicke zunächst hinein. Es sind nicht viele Besucher*innen da. Meine Erinnerung sagt mir, es sind drei, die mit Nina und Pascoal beschäftigt sind. Beim Betreten bekomme ich nicht viel Aufmerksamkeit, erst nach einigen Sekunden erkennt Nina mich wieder und fragt mich in einem aggressiven Ton, wo ich „meinen Scheiß-Freund gelassen habe?“ Sie spielt auf einen Ko-Besucher des letzten Males an, der mit mir in der Situation gewesen ist. Von dem Ton der Frage eingeschüchtert blicke ich zu Boden und entgegne ihr, dass ich diesen Besucher nicht kenne und er auch nicht mein Freund sei. Schließlich erzählt Nina einer anderen Besucherin, was bei unserer letzten Situation geschehen ist, dabei eine abwertende, nörgelnde Sprache benutzend. Ich störe sie nicht in dieser Performanz, sondern lasse sie weilen. Schließlich bin ich gerade erst in ihrem Wohnort als Besucher*in angekommen. Warum sollte ich sofort respektlos oder ähnlich nörgelnd den anderen Besucher*innen oder auch Nina und Pascoal gegenüberreten? Warum sollte man hier mit weniger Offenheit diesen Raum betreten? Warum sollte man den Strukturen folgen und gewaltsam eindringen? Diese offenen Fragen aus meinem ersten Besuch bei *Wir Hunde* habe ich nun mitgebracht.

Pascoal setzt sich schließlich an meine Seite. Auch er ist, wie ich, dieses Mal viel ruhiger, nahezu ausgelaugt kommt er mir vor. Ich frage nach den Gründen. Er erzählt mir, dass er mit einem Besucher gekämpft habe, dass diese Person unbedingt mit ihm kämpfen wollte. Nahezu zur gleichen Zeit zeigt Nina eine Wunde auf ihren Brustkorb und sagt, dass diese von der Benutzung eines Elektroschockers einer Besucherin stamme. In dieser Situation wird mir die Gewalt bewusst, die wir, alle Besucher*innen, hier den beiden in der Befolgung der Regeln und Strukturen antun, weil sie mir, ob gewollt oder nicht, vor Augen geführt wird. Ich bin berührt von dem gezeigten Schmerz, der Wunde von Nina, und von der erschöpften, ausgezehrten Stimmung von Pascoal. Ich bin berührt von der Verzweiflung der beiden sowie von der Hoffnungslosigkeit, die vor allem Nina an das Leben hat. Was tun wir anderen Lebewesen an, um sie so hoffnungslos zu machen? Warum all diese Gewalt? Warum diese von den Körpern der beiden aufgezeigten und von den Worten der Hoffnungslosigkeit begleiteten Schmerzen? Ich will in diesem Moment nicht, dass sie, die so viel Leid erfahren mussten, so hoffnungslos sind. Ich will auch nicht, dass beide alleine dastehen. Aus dem Schmerz, der Teilhabe an ihrer Situation wird Sorge. Was auch immer die Figuren der Wölfe in der Fiktion darstellen sollen, in diesem Moment sind wir in meiner Wahrnehmung nichts anderes als Lebewesen in einem geteilten Raum. Ein Moment, in dem ich meine Verantwortlichkeit an ihrem Leben erkenne, wenn auch im Rahmen einer Fiktion. Allerdings ist dieser Rahmen in dieser Situation, spätestens seitdem ich das Leid der beiden betrachte und daran teilhabe, für mich vergessen. Agiere ich hier gegenüber den Figuren der Wölfe oder gegenüber den Personen, die die Wölfe spielen? Eine nicht eindeutig zu beantwortende Frage, die daraufhin weist, dass hier Realität und Fiktion für mich verschwimmen. „Alles Fiktion? Jein... Zumindest eine Fiktion, die ‚be-trifft‘ oder ‚betroffen macht‘“¹⁷⁶, äußerte die erwähnte Pamela Geldmacher bereits in ihrer Analyse zu den *Hundsprozessen*. Diese Betroffenheit, d.h. das, was ich fühle, das Leiden der Anderen, an dem ich in diesem Moment An-Teil habe, ist für mich real. Allerdings bleibt dieses Mitempfinden nicht bei einer leeren An-Teilnahme bestehen. Bereits Susan Sontag schrieb, dass das Mitgefühl beim Betrachten des Leidens Anderer zu einer „impertinenten – und völlig unangebrachten – Reaktion führen kann.“¹⁷⁷ Viel eher sollte beim Empfinden eines solchen Mitgefühls ein Nachdenken angeregt werden, das die eigene Privilegierung zum Leiden anderer in Beziehung setzen kann. Für mich äußert sich

¹⁷⁶ Pamela Geldmacher, *Reflexive Manipulation, Strategien der Affektion bei SIGNA*, A.a.O. S. 68.

¹⁷⁷ Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München und Wien: Carl Hanser Verlag 2003, S. 119.

dieses Nachdenken im Aussprechen des Angebots an die beiden mir gegenüber sitzenden Lebewesen in meinem Zuhause eine kurzweilige Unterkunft zu bekommen. Ich zeige Sorge und Verantwortlichkeit als Folge eines Mitgefühls, das wiederum Ausdruck einer Situation ist, die mich berührt.

„Touch“, so schreibt Donna Haraway, „does not make one small; it peppers its partners with attachment sites for world making.“¹⁷⁸ Dieser Satz stammt aus der Einleitung von ihrem Buch „When Species meet“. Darin beschreibt Haraway eine Ethik, die zwischen verschiedenen Spezies, zwischen verschiedenen Lebewesen möglich ist und möglich sein sollte. Offenheit für die Begegnung mit anderen Lebewesen, ein gegenseitiges Antworten und Respekt sind die Grundbausteine dieser Ethik. Das Aushandeln von Situation, das Antworten auf die Bedürfnisse der Anderen in Begegnungen fordern diese Ethik ein. Sie kann als ein Prozess des gemeinsamen Werdens umschrieben werden. „To be one is always to *become with many*“,¹⁷⁹ äußert Haraway gleich zu Beginn des Buches.

Diese nichtmenschliche Ethik geht davon aus, dass alles, was ich im Leben werde, nur mit anderen gemeinsam geschieht, ein „becoming with“, das Haraway deutlich von der Werdens-Philosophie von Deleuze und Guattari abgrenzt. Denn der Prozess des Werdens, den beide beschreiben, zeige nie das ‚mit‘ und damit die Verwobenheit der Lebewesen untereinander an, um der es Haraway geht. Die Frage stellt sich, wie man anderen Lebewesen begegnen könne, um nicht in humanistische Strukturen und Hierarchien zu verfallen, die auf Dualismen aufbauen. Denn auch das Tier-Werden von Deleuze und Guattari kann ohne die Differenz bzw. Gegenüberstellung Mensch-Tier nicht gedacht werden. In *Wir Hunde* bin ich in einem detailgenau komponierten Raum und stehe zwei Charakteren, den Wölfen, gegenüber. Es ergibt sich eine Situation, die Teil der fiktionalen Welt ist, und die zugleich die Ethik, die für Begegnungen dieser Welt nötig ist, hervortreten lässt. Diese Ethik, die Donna Haraway entfaltet, ist eine nichtmenschliche, da sie die Verschränkung des verschiedenen Lebens versucht zu berücksichtigen und gesetzte Grenzen von Beginn an in Frage stellt. Die fiktionalen Charaktere der Wölfe oder der Hundsche, die als Trans*-Spezies inszeniert werden, machen dies nur allzu deutlich. Was auch immer ich in den Begegnungen mit diesen Lebewesen erlebe, muss auf der Anerkennung ihres Lebens beruhen, wenn ich mich nicht an dem gewaltvollen System beteiligen will. Wir können zu gemeinsamen Gefährt*innen der Welt werden, wenn wir

¹⁷⁸ Donna Haraway, *When species meet*, Minneapolis und London: University of Minnesota Press 2008, S. 36.

¹⁷⁹ A.a.O. S. 4.

von einer realen sowie strukturellen Gewalt absehen. Ein gewaltsames Eindringen bei den Wölfen, das von der Fiktion als zu vollziehende Handlung zunächst vorgegeben wird, offeriert keine Anerkennung, sondern kann im Zweifel nur das Scheitern einer Ethik und das Scheitern eines Verzichtes auf Macht anzeigen. SIGNA knüpft damit an weitere Topoi der Geschichte der Performance-Kunst an.¹⁸⁰

Eine solche im Rahmen der Kunst erlebte Erfahrung macht vor allem deutlich, dass es in Begegnungen nie nur um mich alleine gehen kann, sondern eine Erfahrung generiert wird, die das Ich als Teil einer Struktur anzuzeigen und auf die Inhumanität eines Systems hinzuweisen vermag. Deswegen kann eine Definition des immersiven Theaters, die, wie Alston suggeriert, auf eine Selbstbespiegelung eines narzisstisch veranlagten Ich aus ist, nicht für die Erläuterung der Komplexität einer Situationen bei SIGNA ausreichend sein. Auch die Beschreibung von Momenten der Lebendigkeit, wie Machon ausführt, kann diese Begegnung auf der Grundlage affektiv-emotionaler Involvierung sowie Kommunikation nicht ausreichend beschreiben. Für Machon ist eine wichtige Komponente im immersiven Theater die je individuell gefühlte Lebendigkeit als Erfahrung der Präsenz: „This is an ‘absolute’ experience where the feeling of being ‘in the moment’, a constant praesence, ascribes the full force of the experience to the moment of being in the event itself; [...]“¹⁸¹ Weder im Aufeinandertreffen mit Trixi noch in der Situation mit den Wölfen konnte ich eine derartige absolute Erfahrung machen, weil die eingeforderte Interaktion ganz andere Qualitäten abverlangt, nämlich ein gemeinsames Durchgehen, Aushandeln und Bestreiten der Situation. Wenn Donna Haraway also bemerkt, dass Selbst-Sein immer die Anerkennung der Vielzahl der anderen Lebewesen bedeutet, so ist es genau diese Verschränkung des Lebens und der Lebensweisen, die eine Erfahrung bei *Wir Hunde* kennzeichnet. Im Anerkennen und Antworten auf andere Lebewesen liegt eine Verantwortlichkeit, die Basis eines ethischen Handelns ist. Wenn man diese Ethik in der Performance-Installation von SIGNA erfahren kann, so sensibilisiert die Arbeit für die Verantwortlichkeit des Selbst mit anderen Lebewesen dieser Welt. Ob sich daraus wiederum eine politische Haltung entfalten kann, hängt von den einzelnen Subjekten ab,

¹⁸⁰ Die im vorherigen Kapitel erwähnte Eunjung Kim beschreibt das Scheitern einer Ethik der Machtlosigkeit am Beispiel der Performance *Rhythm 0* von Marina Abramović. Gemäß Kim habe damals, 1974 in Neapel, das Publikum nicht die Möglichkeit ergriffen, eine Ethik der Machtlosigkeit gemeinsam hervorzubringen und zu durchleben. Ähnliches könnte man auch für bestimmte Reaktionen der Besucher*innen sagen. Im Einnehmen von bestimmten Positionen, z.B. der Dominanz gegenüber der Hundschen, dem Aufgreifen der Waffe wird die Möglichkeit einer Ethik der Machtlosigkeit nicht ergriffen. Eunjung Kim, *Unbecoming Human: An Ethics of Objects*, A.a.O. S. 299-301.

¹⁸¹ Josephine Machon, *Immersive Theaters*, A.a.O. S. 109.

die für sich entscheiden müssen, wie mit dieser ethischen Erfahrung weiter umzugehen ist.

Das Potential der Arbeit von SIGNA steckt darin, durch eine starke, weil auf allen Sinnen einwirkende, und stellenweise auch absurd wirkende Inszenierung ethische Positionierungen einzufordern. Das Inszenieren von Spuren der Gewalt innerhalb gemeinschaftlicher Strukturen kann zu dem Rahmen der erzeugten Situationen und den dazugehörigen Positionierungen gehören. Damit macht *Wir Hunde* weniger auf die biopolitischen Produktionsbedingungen im Zuge der Theorien des Postoperaismus aufmerksam. Die Inszenierung greift dafür umso mehr Fragen nach der Anerkennung und Verantwortlichkeit gegenüber dem Leben anderer Lebewesen auf. Die Biopolitik als Machtform, die das Leben zum politischen Gegenstand macht und gleichzeitig ein nacktes Leben aus dem Raum des Rechts ausschließt, wird zu einem wichtigen Sujet in dieser Inszenierung. SIGNA steht bei dieser Thematisierung um die Auseinandersetzung von entblößten respektive nackten Leben in der Tradition der Performance-Kunst, die sich als spezifisch etablierte Kunstform bereits seit den 60er Jahren mit diesem Thema beschäftigt.¹⁸² Der Begriff des immersiven Theaters wie ihn Machon und auch Alston mit der Erläuterung ihrer je spezifischen Beispiele (z.B. Lundahl und Seitzl, Punchdrunk) vorschlagen, kann auf diese Genealogie und die Dringlichkeit dieser von SIGNA aufgegriffenen biopolitischen Thematik kaum verweisen. Das Besondere von *Wir Hunde* wiederum ist, dass das nackte Leben nicht lediglich als im Rahmen der Definition des Menschlichen ausgewiesen wird. Sondern es wird als Grenzverhandlung von Menschlich-Nichtmenschlich mit den Figurationen der Hundsche und auch der Wölfe aufgezeigt. Zudem wird Gewalt als Akt der Dehumanisierung in die Inszenierung eingebaut, die eine besondere Seite des Inhumanen kenntlich macht. Der Begriff bezeichnet in diesem Fall die Unmenschlichkeit, die in der Grausamkeit und Gewalt des Systems einer bestimmten Mensch-Werdung steckt. Grundlage für die Aushandlung dieser Themen ist die Erzeugung von Begegnungen, vom Aufeinandertreffen mit anderen Lebewesen und auch anderen Umgebungen. Schließlich ist es die von der Szenografie zunächst geschaffene affektive und emotionale Involvierung, die in ihrer nicht genau benennbaren Hervorrufung gemischter Gefühle den Tonus der von SIGNA geschaffenen Welt vorgibt. Sicherlich hat bereits Nicholas Bourriaud den Begriff der relationalen Ästhetik für derartige Kunst-

¹⁸² Vgl. Pamela Lee, Entblößte Leben, in: Matthias Michalka (Hrsg.), *X-Screen: Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre (anlässlich der Ausstellung X-Screen im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (13.Dezember 2003 bis 29.Februar 2004))*, Köln: König 2003, S. 74-93.

Formen der affektiven und partizipativen Begegnungen vorgeschlagen, allerdings mit starker Betonung der zwischenmenschlichen Interaktionen und deren Einordnung in einen sozialen Kontext.¹⁸³ Auch die von Thomas R. Huber ausgearbeitete „Ästhetik der Begegnung“ (2013) fokussiert intersubjektive Begegnungen. Seine Ausführungen orientieren sich wiederum an Jacques Lacans psychoanalytischem Konzept von Selbst und Anderen, dessen Grundlage das Spiegelstadium bildet und daher auf der Dominanz einer Sehkultur besteht,¹⁸⁴ das von der multisensorische Wirkung einer Performance von SIGNA eigentlich in Abrede gestellt wird. Aber ist es ausreichend, Performance-Kunst als intersubjektiv zu beschreiben, wenn, wie in *Wir Hunde* das Inhumane zu einem Bestandteil der Inszenierung wird oder die affektive-emotionale Dimension der vorgegeben Räume besonders stark wirkt? Oder wenn wie bei Laura Aguilar, der Felsen eine Handlungsmacht erhält und ein Szenario zum Entstehen bringt, dass mich affiziert und viele verschiedene Gefühlen hervorruft? Oder wie bei Stelarc, die Technologie die Morphologie des Körpers verändert und der in einem Milieu eingelassene Körper fest geglaubte Grenzen aufbricht, die bei mir in der Teilnahme an solchen Situationen bestimmte Gefühle evoziert? Im Fazit und Ausblick möchte ich hierzu einige Gedanken ausführen.

„Was wäre also, wenn „Mensch“ nicht nur jenes vereinzelte Gesicht im Sand wäre, sondern zugleich auch „menschliche Flut“, die am Gestade zwischen Geschichte und Wissen nicht ablässt, jenes Gesicht auszulöschen und neu zu zeichnen?“ (Katherina Zakravsky)

5. Rück- und Ausblick

Bereits in der Einleitung zu ihrem Buch „Theatres of immanence, Deleuze and the Ethics of Performance“ (2012) beschreibt die englischsprachige Theaterwissenschaftlerin Laura Cull die Begegnung als einen Prozess der Ausdifferenzierung,¹⁸⁵ in dem die unterschiedlichen Qualitäten der an dem Prozess beteiligten Gegenstände hervorgebracht werden. An späterer Stelle wird sie mit Verweis auf Deleuze die Gedanken weiter ausformulieren und hervorheben, dass Gegenstände einer Begegnung zunächst auf einer affektiven Ebene wirken und empfunden werden.¹⁸⁶ Begegnungen sind in dieser von Deleuze inspirierten Theorie nicht intersubjektiv gedacht, sondern bezeichnen ein

¹⁸³ Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel, 2002, S. 14.

¹⁸⁴ Thomas R. Huber, *Ästhetik der Begegnung, Kunst als Erfahrungsraum der Anderen*, Bielefeld: transcript 2013.

¹⁸⁵ Laura Cull, *Theatres of Immanence, Deleuze and the Ethics of Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012, S. 5.

¹⁸⁶ A.a.O. S. 88.

intensiv wirkendes Aufeinandertreffen, das letztlich zu einem Denken anregt. Kunst hat natürlich das Potential, Begegnungen hervorzubringen, Probleme zu stellen und in dieser Produktion von Begegnungen an der Erzeugung von Welt teilzuhaben. Eine solche Teilhabe der Kunst an der Erzeugung von Welt geht weit über eine „Wiederverzauberung der Welt“ hinaus, die letztlich auf eine Transformation eines Subjekts hinausläuft. „Damit die Wiederverzauberung der Welt gelingt“, so Erika Fischer-Lichte, „bedarf es allerdings nicht nur der Inszenierung, sondern auch einer spezifischen Wahrnehmung des Zuschauers, die zu seiner Transformation führt.“¹⁸⁷ Für sie ist die ästhetische Erfahrung eine Schwellenerfahrung, die eine „Transformationen des Selbst“ herbeiführt. „Zu ihnen sind die Veränderungen physiologischer, affektiver, energetischer und motorischer Körperzustände zu rechnen, aber auch tatsächlich erreichte Statuswechsel, wie der vom Status eines Zuschauers zu dem eines Akteurs oder auch die Bildung einer Gemeinschaft,“ so schreibt sie in der *Ästhetik des Performativen*.¹⁸⁸ Das mag durchaus so sein, allerdings erbringt diese Beschreibung einer Transformation, deren Abgrenzung von anderen bedeutsamen Situationen im Leben mir nicht nachvollziehbar erscheint, weder eine Aussage über die daran gebundene sinnliche Erkenntnis noch über die Ausschluss- oder Einschlussmechanismen von Kunst, über die Art und Weise wie einzelne Arbeiten an der Welterzeugung teilhaben. Nimmt man allerdings den Begriff der Begegnung ernst, so eröffnet sich über Kunst die Möglichkeit, über Probleme sowie über die Verschränkung von Kunst und Welt nachzudenken. Und die vorliegende Arbeit ist schließlich ein Modus der Beschreibung von in Kunst gestellten Problemen.

Meine drei ausgewählten Beispiele eröffnen Fragestellungen zum Verhältnis von Menschlich und Nichtmenschlich, was jenseits der Kunst gegenwärtig in der Verstreuung posthumaner, inhumaner, non-humaner, para- oder a-humaner Diskurse zirkuliert.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, A.a.O. S. 332.

¹⁸⁸ A.a.O. S. 313.

¹⁸⁹ Auf die ersten drei Begriffe hatte ich in dieser Arbeit bereits an unterschiedlichen Stellen kurz Bezug genommen. Sie sind auch häufiger als die letzten beiden Umschreibungen verbreitet. Den Begriff des Parahumanen kenne ich von Zoë Sofoulis, die diese Umschreibung geeignet findet, um vorhandene Intelligenz und mögliches Handeln außerhalb des Menschlichen zu bezeichnen. Das Ahumane findet man wiederum bei Patricia MacCormack. Es stellt ihren Signifikanten dar, um zu einer philosophischen Theorie über das Nichtmenschliche zu gelangen.

Vgl. Zoë Sofoulis, Post-, Nicht- und Parahuman. Ein Beitrag zu einer Theorie soziotechnischer Personalität, in: Marie-Luise Angerer, Kathrin Peters und Zoë Sofoulis (Hrsg.), *Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction*, Wien und New York: Springer 2002, S. 273-300.; Patricia MacCormack Talks about Ahuman Theory, Importance of Non-Specieist Ways, Suzanne Becker und Patricia MacCormack im Interview am 06. November 2013, in: *Daily Nexus, University of California, Santa Barbara*, Abrufbar auf: <http://daily nexus.com/2013-11-06/patricia-maccormack-talks-about-ahuman-theory-importance-of-non-specieist-ways/>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Das Nichtmenschliche ist bei meinen drei Beispielen auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck gekommen. Allen drei Beispielen ist eine je unterschiedliche Entgrenzung eines Konzeptes vom Menschen gemein, wobei eine Destabilisierung von humanistischen Prämissen nicht immer gewährleistet wird. Gerade das erste Beispiel, Stelarc, zeigt auf, wie sehr eine von der Technik angeleitete posthumane Sicht noch humanistische Gedanken, die bereits seit langer Zeit vom Feminismus kritisiert wurden, in sich tragen kann. Bei Stelarc ist es vor allem die Expression des Technischen, die der Künstler in seiner Inszenierung des Körpers in der Verschaltung mit einer Apparatur (z.B. Hängevorrichtung, technische Verkabelung) aufzeigt. Hierin werden die Grenzen des Körpers hinterfragt und eine andere Subjektivität, eine posthumane Subjektivität, wird dargestellt. In dieser Subjektivität wird deutlich, dass der Körper in Austausch und Abhängigkeit von seiner Umgebung, seinem Milieu, steht. Der Körper, gedacht als alleiniger Sitz der Handlungsinstanz, wird entgrenzt, weil dieser in seiner Unabgeschlossenheit gezeigt wird. Handlungsmacht wird auf andere an diesem Körper-Milieu beteiligte Materie und darin enthaltenen Strömen an Information ausgeweitet. Derartige Sichtweisen auf das Subjekt und den Körper stehen in Zusammenhang mit dem Ereignis der Kybernetik und sind daher durch das Wissen der sich in dieser Zeit herausbildenden Erkenntnisse zu Begriffen wie Information, Selbststeuerung und Autopoiesis stark geprägt. Die in den Performances von Stelarc vorgenommene Expression des Technischen kann in den Betrachter*innen verschiedene Gefühle hervorrufen, einen emphatisch gefühlten Schmerz ebenso wie eine leichte Komik, aber auch Staunen oder Verwunderung über die speziell inszenierte Art und Weise der technischen Erweiterbarkeit des Körpers. Ob es hierzu Parallelen zu dem für Science-Fiction üblichen Rezeptionsverhalten des „Sense of Wonder“ gibt, wie es Simon Siegel für Science-Fiction-Filme beschreibt, wäre zu überlegen.¹⁹⁰ Der Mehrwert einer solchen interdisziplinären Herangehensweise läge aufgrund der Beschreibung der Affektpoetiken in der Verbindung verschiedener Künste untereinander. Man könnte überlegen, ob die biotechnologischen Veränderungen der westlichen Welt in den verschiedenen Künsten mit ähnlichen „generischen Formen, die Gefühle hervorbringen, transformieren und zwischen Körpern zirkulieren lassen“¹⁹¹ beschrieben werden können. Welche

¹⁹⁰ Simon Spiegel, *Die Konstitution des Wunderbaren, Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*, Marburg: Schüren Verlag 2007.

¹⁹¹ Hermann Kappelhoff, *Genre und Gemeininn, Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*, Berlin u.a.: de Gruyter 2016, S. 16.

Erfahrungsmodalität, welche Gefühle wären dann daran gebunden? Kann man dann von einem Genre des Posthumanen sprechen? Wie unterscheidet sich dieses vom Science-Fiction?

Anders als die technikbezogenen Performances von Stelarc sind die Fotoarbeiten von Laura Aguilar gelagert. Als Fotografin arbeitet sie, ebenso wie Performance-Künstler*innen, mit der Darstellung von Körperlichkeit sowie nachdrücklich, wiederum im Unterschied zu einer vor allem multisensorisch angelegten Performance, mit der Performanz von Blick und Berührung. Das Nichtmenschliche wird bei den beiden von mir analysierten Fotos aus der Serie *Grounded* auf sich überkreuzenden Weisen ausgedrückt. Es wird in dem Wechselspiel von Felsen und einem außerhalb von Normen und Geschlechtlichkeit inszenierten nicht weißen Körpers expressiv. Was sich hier überkreuzt, sind Praktiken der Dehumanisierung, die in die Geschichte des Humanismus eingeschrieben sind (z.B. Kolonisation) und ein Begehren nach Hinwendung zum Nichtmenschlichen. Beides drückt Laura Aguilar durch die Inszenierung ihres großen Körpers in der kalifornischen Landschaft aus. Die Abwendung des Körpers von Benennungspraktiken des Menschlichen kann als Widerstandspraktik gegen jene Dehumanisierung gesehen werden. Sie kann als „unbecoming human“ bezeichnet werden. Dieser Prozess, der in der Konstellation Bild-Betrachter*in wiederholend ausagiert wird, findet seine Grundlage in der Berührung, die von der Inszenierung ausgeht und eine posthumane Ethik anspricht. Einer solchen Ethik geht es darum, das Leben als solches und nicht die Zuschreibungen, die zur Anerkennung und Bewertung führen (Mensch) sowie Zonen der Nicht-Anerkennung produzieren (Nicht-Mensch-Tier-Anderer), anzuerkennen. Während die Kunst von Stelarc vor allem einen epistemischen Wandel (Stichwort Kybernetik) zu der Frage „Was ist der Mensch?“ anzuzeigen vermag, thematisieren die Bilder von Aguilar die Ausschlusspraktiken, die mit der Generierung von Menschlichen immer wieder, nahezu in Endlosschleife, etabliert werden. Umso deutlicher tritt gerade in der Gegenüberstellung von Stelarc und Aguilar die Tatsache hervor, dass eine vom Posthumanismus versprochene entgrenzte Subjektivität die Ungleichheiten der Welt nicht verändern wird. Das Aufzeigen eines Lebens, das sich außerhalb eines speziellen Konzeptes von menschlichen Leben, welches wiederum auf bestimmten westlichen Konventionen, Normen, Wertungen und auch Privilegien (z.B. Zugang zur Technik) gründet, befindet, könnte als zentrale Anforderung an eine kritische posthumane Kunst sowie Theorie gestellt werden. Publikationen wie beispielsweise der

Sammelband „Queering the Non/Human“¹⁹² (2008) machen auf die Bedeutung von Kritik, hier verstanden als eine Praxis des queering, an dem Non-Human Turn aufmerksam. Der Sammelband geht wie nahezu fast alle Essaysammlungen oder Monografien zum Thema Posthumanismus auf viele kulturelle Phänomene ein, aber weniger auf die performativen Künste. Diese Leerstelle gilt es noch zu bearbeiten, um die bestehenden Ausführungen, die sich oft auf Film und Literatur beziehen, zu erweitern. Die Verbindung von Posthumanismus und Queerness scheint mir für die performativen Künste gerade deswegen interessant, weil Performance-Kunst ein fester Bestandteil der Ausübung queerer Politik und Praxis war und ist. Gerade in der Verschränkung des Posthumanismus mit queerer Performance-Kunst ist das Phänomen des Tranimal Drag zu benennen,¹⁹³ wie auch Arbeiten einiger anderer Künstler*innen (z.B. Jeremy Wade, Técha Noble, Hyenaz). Bei meinem letzten Beispiel, der Performance-Installation *Wir Hunde*, ging es um Aushandlungen zur Anerkennung eines nichtmenschlichen Lebens. Das Nichtmenschliche kommt bei meiner Lesart in den Begegnungen der Besucher*innen mit der Trans*-Spezies der Hundsche und auch mit den Wölfen zum Ausdruck. Denn beide in der Fiktion angesiedelten Lebewesen verkörpern ein nacktes Leben, welches die Ununterscheidbarkeit von menschlichen und nichtmenschlichen Leben markiert und dieser Grenzverhandlung eine Sonderposition zugesteht, nämlich die Möglichkeit ihnen Gewalt anzutun. Diese auf Interaktion angelegte Inszenierung verlangt geradezu nach einer Positionierung zu diesen Begegnungen und letztlich zu der Tatsache, wie mit diesem nackten Leben umzugehen ist. Die Verschränkung von Selbst und dem Leben anderer Lebewesen wird damit deutlich hervorgehoben, schließlich erfordern die Begegnungen Handeln heraus. Einerseits wird hier die gerade bei Stelarc angesprochene auf verschiedene Beteiligte verteilte Handlungsmacht wiederum relativiert, denn bei SIGNA muss man als Person handeln. Gleichzeitig werden diese Handlungen von der Inszenierung mit dem Erschaffen spezieller Stimmungen und Atmosphären, die auf den Körper einwirken und in Austausch mit diesem stehen, vorgegeben. Gerade bezüglich dieser Wirkung wird bei SIGNA oft von Manipulation gesprochen. Damit wird aber letztlich nichts anderes als eine durchdachte Wirkkraft einer bewusst ausgewählten Szenografie inklusive olfaktorischen Stimulanzen bezeichnet. Ausgehend von der Fiktion

¹⁹² Noreen Giffney und Myra J. Hird (Hrsg.), *Queering the Non/Human*, Farnham u.a.: Ashgate 2008.

¹⁹³ Vgl. hierzu bspw. die Sendung Tranimal aus dem Jahr 2016 von Arte, die einen Einblick in die Tranimal Szene von Los Angeles erbringt. Arte, Tracks 2016, abrufbar auf: <https://www.arte.tv/de/videos/053582-000-A/tranimal/>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

sollen mit dieser Wirkung die Emotionen einzelner Besucher*innen angeregt werden, wobei in dieser körperlich-emotionalen Mobilisierung die fiktionale Welt durchbrochen wird. Die Inszenierung *Wir Hunde* thematisiert schließlich die je eigene Verantwortlichkeit und erneut wird, wie auch bei Laura Aguilar, auf Normen, Konventionen und Werte eines spezifischen Konzeptes von menschlichen Leben hingewiesen. Allerdings werden diese in der eigenen Subjektivität angesprochen, da die je in-dividuellen Begegnungen mit den Lebewesen des fiktiven Vereins „Canis Humanus“ die eigens verkörperten Werte adressiert und nach einer Aushandlung fragt, die jede*r Besucher*in für sich selbst treffen muss und schließlich in die Inszenierung einbringt.¹⁹⁴ Diese Aushandlung findet aber nicht nur bei den Besucher*innen selbst statt, sondern in den Begegnungen mit in einer Fiktion angesiedelten Situationen. Jenseits der Möglichkeit der Reflexion (oder dem Ausbleiben dieser) ist das Potential einer Ethik gegeben, die die Verantwortung des Selbst gegenüber anderen Leben aufzeigt. In Weiterführung dieser Gedanken wäre zu überlegen, welche anderen gegenwärtigen und historischen Beispiele aus der Kunst eine derartige ethische Wirkung haben und damit versuchen sich gegen die Biopolitik als Machtform der Kontrolle über das Leben zu stellen. Was kann eine ethische Kunst gegenüber einer kritischen Kunst? Warum überhaupt diese Gegenüberstellung? Warum gibt es zu einer bestimmten Zeit vermehrt eine Kunst, die ein ethisches Handeln anspricht (z.B. im Rahmen von Performances, in denen der Schmerz und Gewalt im Vordergrund steht, wie es Kathy O'Dell ausführt)?¹⁹⁵ Gibt es historische Parallelen innerhalb der Beispiele?

Diese drei Beispiele aus den performativen Künsten, die ich im Rahmen des Spektrums zu posthumanen Theorien erläutert habe, skizzierten eine Verbindung posthumanen Wissens mit Fragestellungen des Lebens. Wenn es stimmt, wie die Erläuterungen eingangs gezeigt haben, dass es eine gemeinsame Ausdifferenzierung der Begriffe vom

¹⁹⁴ Ich möchte an dieser Stelle darauf verweisen, dass ich den Begriff des Individuums für nicht angebracht beim Beschreiben einer Inszenierung von SIGNA halte. Sicherlich geht es um die einzelne Verantwortlichkeit, allerdings sind die Grundlagen dafür geschaffene Situationen, die auf Gruppen von Besucher*innen einwirkt und daher zunächst gar nicht so sehr das Individuelle anspricht, sondern als Prozess der Dividuation verstanden werden kann. (Da es aber nicht meine primäre Fragestellung ist, die Wirkungsästhetik von SIGNA zu beschreiben und in den Zusammenhang mit anderen kulturellen Phänomenen der Dividuationen zu stellen, habe ich die Ausarbeitung dieser These nicht weiter verfolgt.) Vgl. hierzu Michaela Ott, *Dividuationen*, Berlin: b_books 2015.

¹⁹⁵ Die Autorin sieht bestimmte Praktiken in der Performance-Kunst der 70er Jahre, die Schmerzen zum Gegenstand haben, als zum Vietnam-Krieg in Verbindung stehend. Sie erbringt eine soziologisch-kulturwissenschaftliche These, warum es masochistische Performance gibt, die ich für überlegenswert halte.

Kathy O'Dell, *Contract With the Skin: Masochism, Performance-Art, and the 1970s*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press 1998.

Leben und der Ästhetik gibt, so ist es nur folgerichtig, dass die Kunst neue Formen entwickelt, um Entgrenzungen und Veränderungen in den Begriffen des Lebens aufzuzeigen. Wenn das 18. Jahrhundert also, grob gesprochen, eine Wende hin zum Menschen und Subjekt anzeigt, was sich u.a. als „Ästhetik der Lebendigkeit“ manifestiert, welche konkreten Ausführungen kann über die „Ästhetik des Lebendigen“ gemacht werden? Ab welchem Zeitpunkt könnte man den Wechsel zu dieser Ästhetik benennen? Meine an den Beispielen gemachten Ausführungen sollten in dieser Arbeit zunächst mögliche Gegenstände hervorheben, die für eine „Ästhetik des Lebendigen“ in der Performance Art eintreten können. Wie aber genau diese Ästhetik zur Geschichte und Gegenwart der ästhetischen Theorie steht, müsste an anderer Stelle weiter ausgeführt werden, indem eine Ein- oder Zuordnung sowie Abgrenzung zur Fülle an Theorien der Ästhetik erfolgt. In dieser Arbeit stand die Interpretation von Beispielen im Vordergrund, die ich als einer „Ästhetik des Lebendigen“ zugehörig zuordne. Zu Beginn habe ich beschrieben, das zwei Seiten diese Ästhetik prägen: die Expression von nichtmenschlichen Inhalten (Lebewesen oder Objekten) und eine Erfahrung zur Entgrenzung von Konzepten zum Menschen. Daher wurden die Beispiele nach deren Entgrenzungen zu bestimmten Konzepten von menschlichen Leben mit Bezugnahme auf kritische Ausführungen zu jenen Konzepten (Maschine zur Erschaffung des Gesichtes, anthropologische Maschine) hin untersucht. Eine „Ästhetik des Lebendigen“, die ich aus den Äußerungen von Cord Riechelmann übernommen und abgeleitet habe, erörtert dezidiert Beispiele aus der Kunst. Auch die von mir gewählten Beispiele sind diesem Rahmen zuzuordnen und stehen gerade in der Beschreibung der Erfahrung und der aus dieser Erfahrung generierenden Erkenntnis in der Tradition der Ästhetik. Sie zeichnen sich durch eine sinnliche Erfahrbarkeit aus, die eine besondere Erkenntnis über diese Welt, genauer gesagt deren *conditio posthumana*, bereitstellt. Warum also sollte mit der Thematisierung des Posthumanen nicht mehr von einer Ästhetik gesprochen werden können?

Das ist schließlich die Behauptung von Stefan Herbrechter, wenn er die Ästhetik im Gefolge von Donna Haraway und anderen in seinem „Plädoyer für einen kritischen Posthumanismus“ skizziert.¹⁹⁶ Die Ästhetik des Posthumanen hat, gemäß Herbrechter, „mehr zu tun mit einer weiteren Radikalisierung einer postmodernen Ästhetik der regellosen Performativität, allerdings ohne – und das ist der springende Punkt – einen

¹⁹⁶ Stefan Herbrechter, *Inhuman-Posthuman-Nonhuman. Plädoyer für einen kritischen Posthumanismus*, in: Christa Grewe-Volpp und Evi Zemanek (Hrsg.), *PhiN. Philologie im Netz: Beihefte*, 10/2016, S. 9-24, online unter: <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft10/b10t02.pdf>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

immer schon vorausgesetzten Bezugspunkt zum humanen Betrachter oder Beobachter des gesellschaftlichen Systems.“¹⁹⁷ Eine solche Behauptung stellt natürlich das Konzept von Ästhetik, gedacht als Lehre der sinnlichen Erkenntnis, infrage, da Ästhetik ein Teil der menschlichen Wissensordnung ist und daher ein Konzept vom Menschen in sich trägt. Für wen sind dann solche Radikalisierungen, von denen Herbrechter spricht, gemacht? Und vor allem, von wem? Sicherlich gibt es Kunstkonzepte, die das Inhumane in Form von Unvernunft (Lyotard) oder die inhumane affektive Wirkkraft (Deleuze und Guattari)¹⁹⁸ der Kunst betonen, allerdings geht hiermit keine Verabschiedung der Ästhetik einher. Auch diese Erläuterungen beziehen sich auf Kunstformen, die in einer institutionellen Rahmung (Museum, Kino, Roman, Theater) verankert sind und qua dieser Verortung sinnliche Erkenntnis hervorbringen, welche sich zu einer ästhetisch organisierten Welt verhält.¹⁹⁹ Daneben gibt es nunmehr Performances, die für Tiere, speziell Haustiere gemacht werden, was beispielsweise Krööt Juurak und Alex Bailey seit 2014 anbieten. Allerdings ist auch hier die Frage, für wen diese Performances letztlich erkenntnisreich sind. So stellen die beiden Performer*innen ihr eigenes Erkenntnisinteresse selbstzentriert dar: „Making this performance has enabled us to see the world from the pets’ point of view and we are hoping to learn from them.“²⁰⁰ Eine solche Aussage bringt den Anthropozentrismus, der in Mensch-Tier-Beziehungen enthalten sein kann, erst recht zum Ausdruck. Ob eine derartige Performance, die sich als nicht für Menschen gemacht ausgibt, eine posthumane Ästhetik ohne menschlichen Bezugspunkt anzeigt, ist sicherlich sehr fragwürdig. Ein kritischer Blick ist daher für aktuelle Performances, die sich dem Mensch-Tier-Verhältnis annähern, nicht nur unerlässlich, sondern im Rahmen des momentanen gesteigerten Interesses an dieser Tier-Mensch-Relationalität notwendig, um in den weiteren Verlauf des Diskurses einen möglichen unausgesprochenen Anthropozentrismus aufzudecken.

Zudem heben gerade meine Beispiele hervor, dass eine vorschnelle Verabschiedung des Konzeptes „Mensch“, wie es im Diskurs um die Performances von Stelarc durchaus geschieht, eher eine Erweiterung eines bestimmten Konzeptes des Menschen und der daran gebundenen Machtstrukturen bedeutet. Anders gesagt: Die Kritik an (durchaus

¹⁹⁷ A.a.O. S. 21.

¹⁹⁸ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.; Vgl. zu dieser Gegenüberstellung auch Jaques Rancière, *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve 2008.

¹⁹⁹ Vgl. hierzu Jaques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, A.a.O.

²⁰⁰ Das äußern die beiden in ihrem Q&A auf ihrer homepage: Krööt Juurak und Alex Bailey, Q & A, <http://www.performancesforpets.net/info/>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

teilweise verschleierte) Anthropozentrismen kann solange nicht enden, wie darin noch zu wichtige und zu viele Machtpositionen und Ungleichmäßigkeiten eingeschrieben sind. Aushandlungen zum Nichtmenschlichen, die die Geschichte und Gegenwart eines inhumanen Systems ausblenden, können daher nur allzu schnell einen Eskapismus oder eine romantische Sehnsucht für eine Welt abseits menschlicher Machtverhältnisse und damit verbundener gegenwärtiger Probleme anzeigen, was meiner Ansicht nach in manchen theoretischen Ausführungen durchaus geschieht.²⁰¹ Sicherlich, aber auch das heben meine Beispiele hervor, ist es wichtig nach Unterbrechungen der anthropologischen Maschine zu suchen bzw. die Maschine zur Erschaffung des Gesichts nicht zur Produktion anzuregen, d.h. die Mechanismen, die Differenzen der Identitätszuschreibung anregen und letztlich auch immer in die Gegenüberstellung Menschlich-Nichtmenschlich eingearbeitet sind, zu umgehen. Das Ausarbeiten einer „Ästhetik des Lebendigen“ müsste derartige Punkte zentral in sich aufnehmen. Zudem wäre zu überlegen, ob der nunmehr sehr von Technologie-Affirmation geprägte und in dieser Arbeit immer wieder gefallene Begriff des Posthumanen überhaupt noch aussagefähig ist, zumal es um Ausdruckweisen des Lebens, um das in Begegnungen hervorgebrachte Lebendige geht und nicht nur um Expressionen eines wie auch immer zu beschreibenden menschlichen respektive nichtmenschlichen Lebens. Ob sich diese Gedanken mit den Äußerungen der aufkommenden *critical life studies* verbinden lassen, wäre eingehender zu überlegen. Schließlich geht es hierin um eine kritische Auseinandersetzung mit Begriffen vom Leben und schließlich auch mit der Figur des Menschen, allerdings eben nicht via der primär anthropologisch fundierten Frage danach, was der Mensch ist oder eben nicht sein kann, was diese Figur war oder sein wird. Im Vorwort zu einem ganz aktuellen Sammelband, der Gedanken um das Thema vereint, ist zu lesen: „Critical life studies figures as the framing problematic in which the related problems of the posthuman, the inhuman, and the posthumous life [...] are located.“²⁰² Weiter wird ausgeführt, dass Lebensbegriffe politisch von Gewicht sind, weil darin menschliches und auch nichtmenschliches Leben organisiert werden kann. Daher auch

²⁰¹ Wenn beispielweise Timothy Morton mit einer Theorie zu Hyperobjekten das Ende der Welt beschreibt ohne daraus irgendwelche Konsequenzen für das gesellschaftliche Zusammenleben zu ziehen, ist das meiner Ansicht nach reiner Eskapismus.

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

²⁰² Jami Weinstein und Claire Colebrook, Introduction, in: Dies. (Hrsg.), *Posthumous Life, Theorizing Beyond the Posthuman (Critical Life studies)*, New York und Chichester: Columbia University Press 2017, S. 1-16, hier: S. 2.

die Dringlichkeit zur Beschäftigung mit Begriffen vom Leben, die eingefordert wird: „Any attention to language, concepts, history, culture, or other forms of mediation, far from leaving life out of play, requires a thoroughgoing interrogation of „life“ that places it in relation to the various knowledge and social practices which life is thought and formed.“²⁰³ Sicherlich, Kunst steht nicht in einem genuinen kritischen Verhältnis zu Begriffen vom Leben. Aber eben weil Kunst in der Erzeugung von Welt am Leben Teil hat und Lebensformen bildet,²⁰⁴ kann Kunst kritisches Potential aufweisen. Eine „Ästhetik des Lebendigen“ macht Probleme einer sich biotechnologisch verändernden biopolitischen Welt, in der die An-Erkennung von Leben nicht nur einer bestimmten Majorität vorbehalten sein sollte, aber realer, mehrheitlicher Tatbestand dieser Welt ist, expressiv. Es gilt für die Begegnungen in dieser Welt, die sich im Aufeinandertreffen mit Kunst ereignen können, offen zu sein, da nur in dieser Offenheit ein ethisches Begehren gewährleistet werden kann: „Ethical desire cannot operate in the positioning of two entities aware of themselves as closed subjects.“²⁰⁵ Ästhetische Lust als Lust am Leben, an einem unspezifischen Leben, an einem nichtmenschlichen Leben, das könnte die „Ästhetik des Lebendigen“ charakterisieren und sie zu einer „Ästhetik der Lebendigkeit“, die sich über die Lust des menschlichen Subjekts definiert, in Differenz stellen.

²⁰³ A.a.O.

²⁰⁴ Marion Leuthner hat sich in ihrer Dissertation mit drei verschiedenen Performance-Künstler*innen (Linda Montano, Genesis P-Orridge, Stelarc) beschäftigt, um an deren Arbeit die aktive Lebensgestaltung der Künstler*innen hervorzuheben. Performance bildet ein Bestandteil des Lebens der Künstler*innen, eine bestimmte Form dessen, daher der Begriff Lebensform, den sie mit Hinweis auf Foucault einführt. Wenn ich hier den Begriff Lebensform verwende, dann um die Formierung von Leben in der Kunst zu beschreiben, nicht aber die Wechselverhältnisse von Künstler*innen, Kunst und Leben zu benennen. Marion Leuthner, *Performance als Lebensform, Zur Verbindung von Theorie und Praxis in der Performance-Kunst*. Linda Montano, Genesis P-Orridge und Stelarc, Bielefeld: transcript 2016.

²⁰⁵ Patricia MacCormack, *Posthuman Ethics*, A.a.O. S. 17.

6. Abbildungen

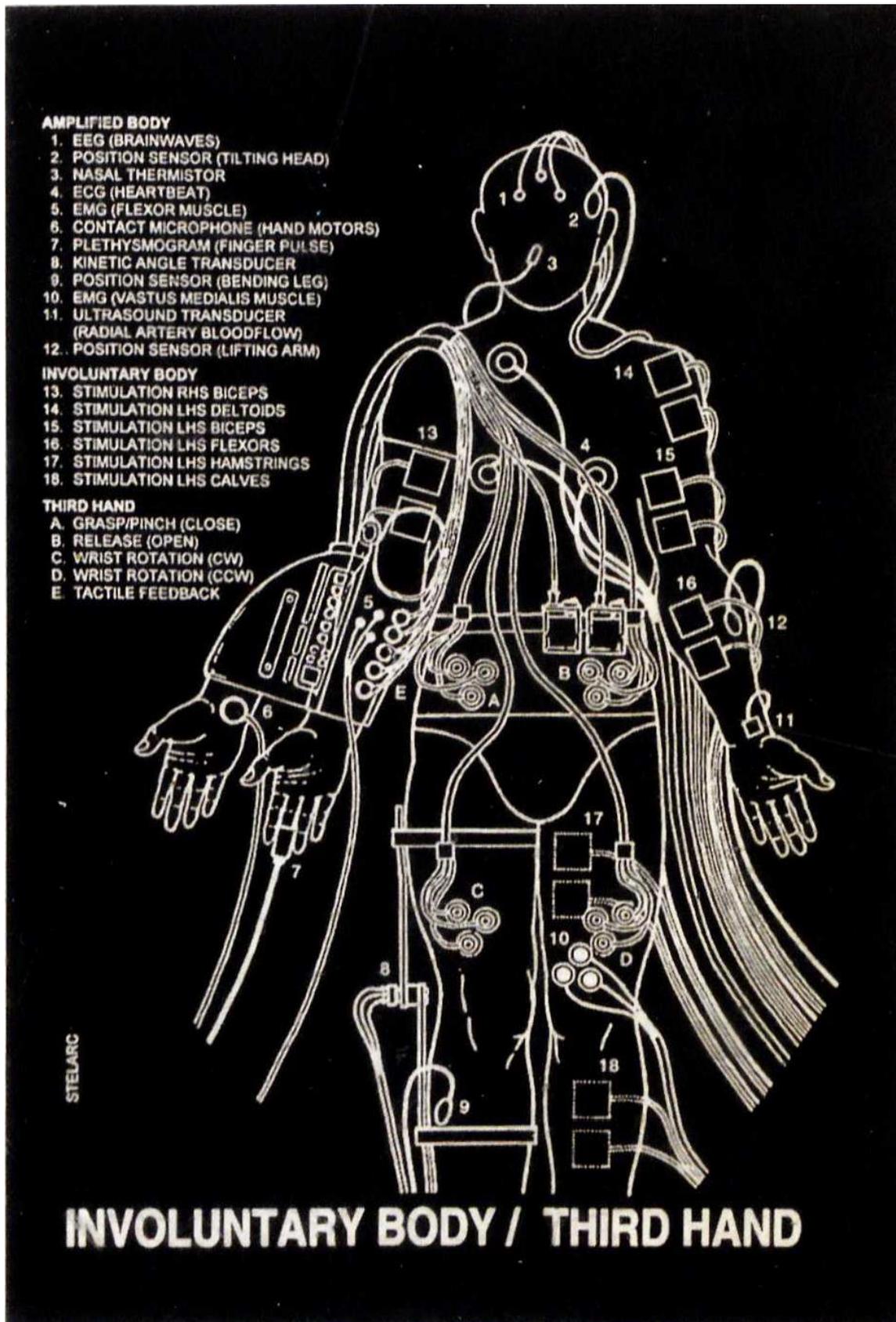


Abb. 1: Diagrammatical illustration for *Involuntary Body/Third Hand*, Yokohama, Melbourne, 1993, Diagramm von Stelarc.



Abb. 2: *Grounded #114*, 2006, Foto von Laura Aguilar.



Abb. 3: *Grounded #107*, 2006, Foto von Laura Aguilar.



Abb. 4: Xavier Le Roy, *Self Unfinished* 1998, Foto von Armin Linke.



Abb. 5: Xavier Le Roy, *Self Unfinished* 1998, Foto von Armin Linke.



Abb. 6: Im Zwinger von *Wir Hunde* mit den Hundschen Sturmi und Pax (Martin Heise und Frederik von Lüttichau), Foto von Erich Goldmann.

7. Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Timothy Druckrey, *An Itinerary and Five Excursions*, in: Marquard Smith (Hrsg.), *Stelarc, The Monograph*, Massachusetts: MIT Press 2005, S. 33-62, hier: S. 54.

Abb. 2: Laura Aguilar, *Grounded*, Teil der DVD *Chicano Cinema and Media Art Series*, UCLA Chicano Studies Research Center 2008, Vol. 8 © 2008 Laura Aguilar.

Abb. 3: Laura Aguilar, *Grounded*, Teil der DVD *Chicano Cinema and Media Art Series*, UCLA Chicano Studies Research Center 2008, Vol. 8 © 2008 Laura Aguilar.

Abb. 4: Susanne Foellmer, *Am Rand der Körper*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 146.

Abb. 5: Susanne Foellmer, *Am Rand der Körper*, A.a.O.

Abb. 6: SIGNA, abrufbar auf <http://signa.dk/media?pid=94111#m103377>, © Erich Goldmann.

8. Film- und Videoverzeichnis

Laura Aguilar, *Life, The Body, Her Perspective*, Produced by Michael Stone © 2008 Laura Aguilar.

Arte, *Tracks* 2016, abrufbar auf: <https://www.arte.tv/de/videos/053582-000-A/tranimal/>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Signa Köstler, *Constructed reality or deconstructed fiction – immersive strategies in the work of SIGNA*, Workshop im Summer Scriptwriting Camp, der am 26.07.2016 in Veliko Tarnovo, Bulgarien abrufbar auf: <https://www.youtube.com/watch?v=5DwUBeT9v8c>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Stelarc, *Extended Arm, Mutalogues*, Avignon 2000, abrufbar auf: <http://stelarc.org/video/?catID=20258>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

9. Bibliographie

Giorgio Agamben, *Das Offene, Der Mensch und das Tier*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Giorgio Agamben, *Homo Sacer, Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Adam Alston, *Beyond Immersive Theatre. Aesthetics, Politics and Productive Participation*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2016.

Marie-Luise Angerer, Kathrin Peters und Zoë Sofoulis (Hrsg.), *Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction*, Wien und New York: Springer 2002.

Armen Avanessian, Winfried Menninghaus, Jan Völker (Hrsg.), *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich-Berlin: Diaphanes 2009.

Neil Badmington, *Alien Chic, Posthumanism and the Other Within*, London und New York: Routledge 2004.

Neil Badmington, (Hrsg.), *Posthumanism*, Basingstoke: Palgrave 2000.

Anna Balsamo, Reading Cyborgs Writing Feminism, in: Gill Kirkup, u.a. (Hrsg.), *The Gendered Cyborg: A Reader*, London und New York, Routledge 2000, S. 148-158.

David Bell, Barbara Kennedy (Hrsg.), *The Cybercultures Reader*, New York u.a.: Routledge 2000.

Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel, 2002, S. 14.

Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press 2013.

Brave old world, Barbara Burckhardt und Eva Behrendt im Gespräch mit Signa Sorensen und Arthur Köstler, in: *Theater Heute*, Mai 2008, <http://signa.dk/theater-heute-2008> Zuletzt aufgerufen am 18.09.2017. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Judith Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, 3. Auflage 2015.

Matthew Causey, *Theatre and Performance in Digital Culture. From simulation to embeddedness*. London und New York: Routledge 2006.

Chimaira Arbeitskreis, Eine Einführung in Human-Animal Studies, in: Dies. (Hrsg.), *Human-Animal Studies, Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*, Bielefeld: transcript 2011, S. 7-42.

Bruce Clarke und Manuela Rossini (Hrsg.), *Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 2016.

Claire Colebrook, What is it like to be a Human? in: *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, Volume 2, Number 2, May 2015, Duke University Press, S. 227-243.

Laura Cull, *Theatres of Immanence, Deleuze and the Ethics of Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012.

Robin Curtis, Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder, in: Dies. und Christiane Voss (Hrsg.), *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Immersion*. Heft vom 17/02/2008. Berlin, S. 89-107.

Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie, Tausend Plateaus*, Berlin: Merve 1992.

Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Astrid Deuber-Mankowsky, Christoph F.E. Holzhey u.a. (Hrsg.): *Der Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht*. Berlin: b-books 2009.

Steve Dixon, *Digital Performance, A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Massachusetts: MIT Press 2007.

Jim Drobnick, Oleg Kulik: Zoophrenic Odors, in: *The Senses and Society*, 2006, 1:1, S. 141-148.

Gerko Egert, *Berührungen, Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld: transcript 2016.

Wolf-Dieter Ernst, *Performance der Schnittstelle, Theater unter Medienbedingungen*. Wien: Passagen Verlag 2003.

Kerstin Evert, *DanceLab, Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann 2003.

Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Susanne Foellmer, *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld: transcript 2009.

Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Michel Foucault, Daniel Defert, Martin Saar: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Gunter Gebauer (Hrsg.), *Anthropologie*, Leipzig: Reclam Verlag 1998, S. 7-21.

Arnold Gehlen, *Der Mensch, Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1978, 12. Auflage.

Pamela Geldmacher, Reflexive Manipulation, Strategien der Affektion bei SIGNA, in: Iris Cseke u.a. (Hrsg.): *Produktion Affektion Rezeption. Tagungsband zum interdisziplinären Symposium für Nachwuchswissenschaftler im Rahmen des Promotionsprogrammes ProArt der LMU München*, Berlin: epubli 2014, S. 57-72.

Gabriella Giannachi, *Virtual Theatres. An Introduction*, New York u.a.: Routledge 2004.

Noreen Giffney und Myra J. Hird (Hrsg.), *Queering the Non/Human*, Farnham u.a.: Ashgate 2008.

Oliver Grau, Immersion und Emotion – Zwei bildwissenschaftliche Schlüsselbegriffe, in Ders. und Andreas Keil (Hrsg.), *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2005, S. 70-106.

Melissa Gregg und Gregory J. Seighworth, An Inventory of Shimmers, in: Dies. (Hrsg.), *The Affect Theory Reader*, Durham und London: Duke University Press 2010, S. 1-25.

Elaine L. Graham, *Representations of the post/human. Monsters, Aliens and Others in Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press 2002.

Richard Grusin (Hrsg.), *The Nonhuman Turn*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2015.

Félix Guattari, *Chaosmose*, Wien: Turia und Kant 2014.

Michael Hagner und Erich Hörl, Überlegungen zur kybernetischen Transformation des Humanen, in: Dies. (Hrsg.), *Die Transformation des Humanen, Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 7-37.

Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur, Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995.

Donna Haraway, When We Have Never Been Human, What Is to Be Done? Interview with Donna Haraway, in: *Theory, Culture & Society* 2006 (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 23(7-8): 135-158

Donna Haraway, *The Haraway Reader*, New York und London: Routledge 2004.

Donna Haraway, *When species meet*, Minneapolis und London: University of Minnesota Press 2008.

Michael Hardt und Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt am Main 2002.

Karin Harrasser, *Körper 2.0, Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*, Bielefeld: transcript 2013.

Karin Harrasser, *Prothesen, Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin: Vorwerk 2016.

Jen Harvie, *Fair Play, Art, Performance and Neoliberalism*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.

Katherine Hayles, *How we became Posthuman. Virtual bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago und London: University of Chicago Press.

Stefan Herbrechter, Inhuman-Posthuman-Nonhuman. Plädoyer für einen kritischen Posthumanismus, in: Christa Grewe-Volpp und Evi Zemanek (Hrsg.), *PhiN. Philologie im Netz: Beihefte*, 10/2016, S. 9-24, online unter: <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft10/b10t02.pdf>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Stefan Herbrechter, *Posthumanismus, Eine kritische Einführung*, WBG: Darmstadt 2009.

Thomas R. Huber, *Ästhetik der Begegnung, Kunst als Erfahrungsraum der Anderen*, Bielefeld: transcript 2013.

Krööt Juurak und Alex Bailey, Q & A, <http://www.performancesforpets.net/info/>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Hermann Kappelhoff, *Genre und Gemeinsinn, Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*, Berlin u.a.: de Gruyter 2016.

Eunjung Kim, Unbecoming Human. An Ethics of Objects, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Volume 21, Number 2-3, 2015, S. 295-320.

Oleg Kulik, I bite America and America bites me, Press Release, abrufbar auf: <http://www.deitch.com/archive/i-bite-america-and-america-bites-me>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Verena Kuni, Lost Medium Found – Über STELARC. Im Zwiegespräch mit dem obsoleten Körper, in: Rotraut Pape (Hrsg.), *SIXCON Lost Media*, Offenbach 2002. Abrufbar auf der Plattform Medienkunstnetz: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/third-hand/>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Pamela Lee, Entblößte Leben, in: Matthias Michalka (Hrsg.), *X-Screen: Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre (anlässlich der Ausstellung X-Screen im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (13.Dezember 2003 bis 29.Februar 2004))*, Köln: König 2003, S. 74-93.

Ann Marie Leimer, Chicana Photography: The Power of Place, in: *National Association for Chicana and Chicano Studies Annual Conference*, Paper 13, 01.04.2008, S. 28-39. <http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=naccc>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

André Lepecki, *Exhausting Dance, Performance and the politics of Movement*, London und New York: Routledge 2006.

Marion Leuthner, *Performance als Lebensform, Zur Verbindung von Theorie und Praxis in der Performance-Kunst. Linda Montano, Genesis P-Orridge und Stelarc*, Bielefeld: transcript 2016.

Dana Luciano und Mel Y. Chen, Has the queer ever been human? in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Volume 21, Number 2-3, 2015, S. 183-208, hier: S. 185.

Jean-François Lyotard, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien: Passagen Verlag 1989.

Georg Maag, Erfahrung, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe, Band 2, Dekadent-Grotesk*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2001, S. 260-274.

Patricia MacCormack, Posthuman, in: Renée C. Hoogland (Hrsg.), *Gender: Sources, Perspectives and Methodologies*, Farmington Hills: Macmillan Reference USA 2016, S. 291-303.

Patricia MacCormack, *Posthuman Ethics*, London und New York: Routledge 2016.

Patricia MacCormack Talks about Ahuman Theory, Importance of Non-Specieicist Ways, Suzanne Becker und Patricia MacCormack im Interview am 06. November 2013, in: *Daily Nexus, Univerisity of California, Santa Barbara*, Abrufbar auf:

<http://dailynexus.com/2013-11-06/patricia-maccormack-talks-about-a-human-theory-importance-of-non-specieist-ways/>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Josephine Machon, *Immersive Theatres, Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.

Josephine Machon, Watching, Attending, *Sense-making: Spectatorship in Immersive Theatres*, in: *JCDE* 2016; 4 (1): 34-48, hier: S. 35.

Boyan Manchev, Transformance: The Body of Event, in: Martina Hochmuth, Krassimira Kruschkova, Georg Schöllhammer (Hrsg.), *It takes place when it doesn't, On Dance and Performance since 1989*, Frankfurt am Main: Revolver 2006, S. 99-106.

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

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.), *Split:Reality VALIE EXPORT*, Wien: Springer Verlag 1997, S. 15-16.

NGBK (Hrsg.), *VALIE EXPORT Mediale Anagramme*, Berlin: Vice Versa 2003.

Chon A. Noriega, Laura Aguilar: Clothed Unclothed, in: *CSW Update Newsletter* 01.05.2008, <http://escholarship.org/uc/item/0vw2z527>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Kathy O'Dell, *Contract With the Skin: Masochism, Performance-Art, and the 1970s*, Minneapolis und London: University of Minnesota Press 1998.

Sally O'Reily, *The Body in Contemporary Art*, London: Thames & Hudson 2009.

Florian Rötzer (Hrsg.), *Kunstforum International. Die Zukunft des Körpers I*, Band 132, November-Januar 1996.

Michaela Ott, *Dividuationen*, Berlin: b_books 2015.

Brigitte Oetker und Cord Riechelmann (Hrsg.) *Zu einer Ästhetik des Lebendigen, Jahrbuch für Kunst*, Berlin: Sternberg Press 2015.

Thomas D. Philbeck and Curtis D. Carbonell (Hrsg.), *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015.

Jaques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b-books 2006.

Jaques Rancière, *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve 2008.

Robert Ranisch und Stefan Lorenz Sorgner, Introducing Post- and Transhumanism, in: Dies. (Hrsg.), *Post- and Transhumanism: An Introduction*, Serie: Beyond Humanism 1, Frankfurt am Main: Lang 2014, S. 7-27.

Ralf Remshardt, Posthumanism, in: Sarah Bay-Cheng u.a. (Hrsg.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2010, S. 135-139.

Mieke Roscher, Human-Animal Studies, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 25.01.2012, Abrufbar auf: http://docupedia.de/zg/Human-Animal-Studies#cite_note-41. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Henning Schmidgen (Hrsg.), *Ästhetik und Maschinismus, Texte zu und von Félix Guattari*, Berlin: Merve 1995.

Jörg Schweinitz, Totale Immersion, Kino und die Utopien von der virtuellen Realität – Zur Geschichte und Theorie eines Gründungsmythos, in: Britta Neitzel (Hrsg.), *Das Spiel mit dem Medium – Partizipation, Immersion, Interaktion*, Marburg: Schüren Verlag 2006, S. 136-153.

Burkhard Meyer-Sieckendick: *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2005.

Gerald Siegmund, *Abwesenheit, Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld: transcript 2006.

Marquard Smith (Hrsg.), *Stelarc, The Monograph*, Massachusetts: MIT Press 2005.

Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München und Wien: Carl Hanser Verlag 2003.

Simon Spiegel, *Die Konstitution des Wunderbaren, Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films*, Marburg: Schüren Verlag 2007.

Stelarc, *Extended Arm*, Abrufbar auf: <http://stelarc.org/?catID=20218>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Stelarc, Towards the Post-human, From Psycho-body to Cyber-system, in: *Architectural Design*, 65, 1995, S. 91-96.

Jan Völker, *Ästhetik der Lebendigkeit. Kants dritte Kritik*, München: Fink Verlag 2011.

Yvonne Volkart, *Monströse Körper: Der verrückte Geschlechtskörper als Schauplatz monströser Subjektverhältnisse*. Abrufbar auf der Plattform Medienkunstnetz: <http://medienkunstnetz.de/themen/cyborg-bodies/monstroese-koerper/1/>. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Peter Weibel und VALIE EXPORT (Hrsg.), *Wien: Bildkompendium, Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt am Main: Kohlkunstverlag 1970, S. 260, abrufbar auf: http://peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=27:aus-der-mappe-der-hundigkeit-1968&catid=2:mixed-media&lang=de&Itemid=11. Zuletzt aufgerufen am 10.11.2017.

Jami Weinstein und Claire Colebrook, Introduction, in: Dies. (Hrsg.), *Posthumous Life, Theorizing Beyond the Posthuman (Critical Life studies)*, New York und Chichester: Columbia University Press 2017, S. 1-16.

Cary Wolfe, *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press 2010.

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit in allen Teilen selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Ich erkläre weiterhin, dass die vorliegende Arbeit noch nicht im Rahmen eines anderen Prüfungsverfahrens eingereicht wurde.

.....

Datum

.....

Unterschrift