

Maximilian Haas
Tiere auf der Bühne
Eine ästhetische Ökologie der Performance

Maximilian Haas ist Theater-/Medienwissenschaftler sowie Dramaturg und lebt in Berlin. Er ist Postdoktorand am DFG-Graduiertenkolleg »Das Wissen der Künste« der Universität der Künste Berlin. Haas studierte Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen und wurde an der Kunsthochschule für Medien Köln promoviert. Wissenschaftliche Vorträge und Artikel der vergangenen Jahre widmeten sich vor allem der Ästhetik der zeitgenössischen (performativen) Kunst, Themen der Science und Animal Studies und philosophischen Begriffen des Poststrukturalismus, Neuen Materialismus und Pragmatismus. Haas war an der Volksbühne Berlin engagiert und kollaborierte dramaturgisch mit KünstlerInnen wie David Weber-Krebs, Hannah Hurtzig (Mobile Academy Berlin), Martin Nachbar und Jeremy Wade.

Maximilian Haas

Tiere auf der Bühne

Eine ästhetische Ökologie der Performance

Kulturverlag Kadmos Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2018, Kulturverlag Kadmos Berlin
Wolfram Burckhardt

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.).
Kunsthochschule für Medien Köln, Bereich Kunst- und Medienwissenschaften. Erstgutachterin:
Prof. Dr. Marie-Luise Angerer, Institut für Künste und Medien, Potsdam. Zweitgutachterin:
Prof. Dr. Bojana Kunst, Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, Gießen. Verteidigt am
26. Januar 2017. Gefördert durch das Graduiertenkolleg Lebensformen und Lebenswissen der
Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) an den Universitäten Frankfurt/Oder
(Kulturwissenschaft) und Potsdam (Philosophie).

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Gestaltung und Satz: readymade, Berlin

Umschlaggestaltung: Pierre Becker, TA-TRUNG

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-395-3

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	13
Das <i>Balthazar</i> -Projekt – Künstlerische Forschung nach Deleuze – Methode der Dramatisierung – Die Stellung des Tiers auf der Bühne als theoretisches und szenisches Problem – Aufbau und Inhalt	
1. Moderne Verhältnisse	35
A. Mensch und Tier	38
Descartes' Tier – Kants Tier – Heideggers Tier – Politik der Benennung und pragmatische Vervielfältigung der Philosophie – Deleuze/Guattaris Tier-Werden	
B. Organismus und Maschine	52
Goldsteins pragmatischer Holismus des Organismus – Uexkülls maschinelle Zoologie – Simondons kybernetischer Vitalismus der Maschine	
C. Natur und Kultur	71
Bifurkation der Natur – Whiteheads Versuch einer umfassenden Kosmologie – Spaltung der modernen Kultur am Streitpunkt einer Luftpumpe	
I. <i>Balthazar</i> , der Eine, und eine Menge namenloser Menschen	79
2. Donna Haraways operative Begriffe für eine andere Mensch-Tier-Beziehung	105
Jim's Dog – Figuration – Companion Species – Dance of Co-becoming – Worlding	
II. <i>Balthazar</i> , die unmögliche Möglichkeit der Nähe im Theater und das <i>Co-becoming</i> von Tanz und Choreografie	133

3.	Die pragmatische Individualität von Organismus und Umwelt . .	157
	Uexkülls Umweltlehre – Uexkülls Kompositionslehre – Uexkülls Bedeutungslehre – Deleuze/Guattaris affirmative Umkehrung der Umweltlehre – Vom Organismus zum organlosen Körper – Vom Milieu zum Territorium – Vom maschinischen Gefüge zur abstrakten Maschine – Simondons Theorie der Individuation – Die besondere Individuation des Lebenden – Relationalität = Prozessualität	
	III. <i>Balthazar</i> , der beispielhafte Solipsismus des Esels auf der Bühne und die Deterritorialisierung des dramaturgischen Gefüges	197
4.	Versuch einer Kosmologie des Performativen	223
	Whiteheads Kosmologie und die physikalische (Un-)Ordnung des Kosmos – Teil und Ganzes: Die Organismen und der evolutionäre Prozess – Whiteheads Theorie einer allgemeinen Erfahrung und ihrer besonderen Formen – Ästhetik sticht Logik – Ästhetik des Performativen (nach Fischer-Lichte) – Die queere Performativität der Natur (nach Barad)	
	IV. <i>Balthazar</i> , die technischen Gesetze der Nachahmung und die gemeinschaftliche Aufhebung des Theaters	257
	Schluss: Wie viele Ökologien?	271
	Literatur- und Abbildungsverzeichnis	283



Vorwort

Ein gewöhnlicher, nicht trainierter Esel und ein halbes Dutzend menschlicher PerformerInnen auf einer Theaterbühne, die in gemäßigtem Tempo gehen und stehen, gehen und stehen. Während sich das Tier frei durch den Raum bewegt, handeln die Menschen formalisiert in der Gruppe. Wortlos beschließen sie die Richtung und den Rhythmus der Gänge, die sie diagonal durch den gesamten Raum ziehen. Der Esel geht mit oder folgt nach kurzem Zögern und man hört seine Hufe regelmäßig klackern. – Manchmal rührt er sich aber auch nicht. Die Menschen kehren dann mit einigen Gängen zu ihm zurück, stellen sich vor ihm auf und gehen erneut. Der Esel, nun wieder Teil der Gruppe, geht mit. – Manchmal scheint es aber auch, als würden nicht die Menschen, sondern als würde das Tier das Spiel bestimmen und die Aufführung willentlich gestalten. Der Esel nimmt die künstlerischen Zügel in die Hand und geht voran. – So beginnen alle Performances der Serie *Balthazar*, die ich mit dem belgischen Künstler David Weber-Krebs von 2011 bis 2015 entwickelt habe und die im Zentrum des vorliegenden Buches stehen.

»Das Spiel erinnert an einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Galerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen und ihre Richtung lebhaft und muthwillig verändern und doch niemals zusammenstoßen. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint und doch nie dem andern in den Weg tritt«, wie man mit Schiller treffend idealisieren könnte: Natur und Kultur ästhetisch vereint.¹

Und doch ist das Geschehen zugleich von einer entwaffnenden Nüchternheit: Mal führen die Menschen, mal führt das Tier. Mal sind die Gänge kurz und verhalten, mal lang und engagiert. Mal führt ein Bewegungsimpuls zu einer Figur von suspekter Schönheit, zumeist aber versanden

¹ Friedrich Schiller, »Brief an Körner vom 23. Februar 1793«, in: ders., *Nationalausgabe Bd. 26: Briefwechsel, Schillers Briefe 1.3.1790–17.5.1794*, hg. v. Edith Nahler u. Horst Nahler, Weimar: Böhlau 1992, S. 216f.

sie im choreografisch Unbestimmten. Zwar erzeugen die Aktionen immer wieder archetypische Bilder und Geschichten, theatrale Ikonen, doch lösen sich diese bald wieder in das performative Getriebe auf, das sich hier in aller Sachlichkeit entfaltet: Gehen und stehen, gehen und stehen.

Mensch und Tier, Materie und Bedeutung, Kontingenz und Regel, Natur und Kultur – die Eröffnungssequenz der *Balthazar*-Performances bringt bereits die entscheidenden, tief in die moderne Ästhetik (und in die philosophische Konstitution der Moderne überhaupt) eingelassenen Gegensätze ins Spiel, um die sich der theoretische Diskurs dieses Buches dreht und die sich auch ganz praktisch in begrifflichen Verlegenheiten bei der Beschreibung des Geschehens ausdrücken: Ist das Tier auf der Bühne Darsteller oder Requisit? Können seine Bewegungen als Handlungen begriffen werden oder nur als Verhalten? Sind sie also Ausdruck von Intention oder bloß von Instinkt? Wie sind Intention und Instinkt auf einer Bühne überhaupt zu unterscheiden, in einem künstlerischen Medium also, das (anders als etwa die Literatur) das Innenleben der Akteure nicht zur Anschauung bringen kann? Wie sollen wir denn in Worte fassen, was da passiert mit diesem Tier auf dieser Bühne? Dürfen wir es anthropomorphisieren? Oder sollten wir uns um neutrale Begriffe bemühen? Aber welche Ausdrucksweise darf hier überhaupt als begrifflich neutral gelten? Die der Zoologie? Kommen die Tiere in ihr adäquater zur Sprache? Wenn ja, müssen wir dann nicht auch die Menschen mit den gleichen naturwissenschaftlichen Sprachmitteln behandeln – vorausgesetzt, dass es sich bei ihnen letztlich auch um Tiere handelt? Wo war noch mal genau der Unterschied?

Das vorliegende Buch begegnet der performance-theoretischen und -praktischen Herausforderung der *Tiere auf der Bühne* mit einem konzeptuellen Modell, das als *ästhetische Ökologie der Performance* begriffen wird. Ökologie ist freilich ein Begriff der Biologie, nicht der Performance-Ästhetik. Die Geschichte und Theorie der Ökologie gibt allerdings einigen Anlass, auch das Ästhetische in ihr zu berücksichtigen: Ökosysteme sind nämlich nicht nur durch den Haushalt der Säfte und Kräfte bestimmt, sondern auch durch die Wahrnehmungen und Handlungen der Organismen, von denen einige auch als ästhetisch expressiv und bedeutsam begriffen werden können. Dass die Menschenwelt innerhalb dieser Systeme keine eigene Sphäre bildet, wird uns immer dringlicher bewusst. Es gilt aber nicht nur, das Menschliche in der Ökologie zu begreifen, sondern auch das Ökologische in menschlichen Ausdrucksformen wie z. B. künstlerischen Performances.

Die ästhetische Ökologie der Performance, die das vorliegende Buch vorschlägt, ist keine ökologische Ästhetik im klassischen Sinn, kein Unter-

kapitel der philosophischen Ästhetik unter besonderer Berücksichtigung der Natur (und ihrer Krisen), sondern ein performance-ästhetisches Denkmodell, das Begriffe der Natur- und Kulturwissenschaften spekulativ verknüpft, um dem Phänomen der *Tiere auf der Bühne* interpretativ und künstlerisch operativ gerecht zu werden. Dabei bilden die Tiere einen besonderen Fall nicht-menschlicher Akteurschaft auf der Bühne, der sich aber nicht wesentlich von anderen Fällen dieser Art unterscheidet. Die ästhetische Ökologie wäre also insofern als *allgemein* zu bezeichnen, als sie es erlaubt, verschiedenste künstlerische Situationen zu begreifen, in denen die performative Handlungsmacht von Nicht-Menschen entscheidend ist – man denke hier insbesondere auch an Maschinen.

Das vorliegende Buch verknüpft drei Theoriefelder, die für den kunst- und kulturwissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahre prägend waren: künstlerische Forschung, Animal Studies und die Philosophie des Neuen Materialismus. Der Diskurs der künstlerischen Forschung prägt die Herangehensweise, der Diskurs der Animal Studies den Umkreis der Probleme, die behandelt werden, und der Diskurs des Neuen Materialismus die Begriffe, mit denen sie behandelt werden. Dabei ist dieser Materialismus nach meinem Verständnis nicht primär deshalb neu, weil er den Anthropozentrismus des historischen Materialismus abwirft oder auf eine post-moderne Philosophie folgt, die sich insbesondere mit dem menschlichen Subjekt und seinen Sprachen auseinandergesetzt hat, sondern weil er sich vom Materiebegriff der modernen Wissenschaften distanziert, der diese als eine passive Materie voraussetzt, die mechanisch von äußerlich einwirkenden Kräften bewegt wird, und der dabei von den Bedingungen, unter denen sie empirisch erfahren wird, absieht. Der Materiebegriff, auf den der Neue Materialismus rekurriert, schließt dagegen sowohl eine eigene Teleologie und Handlungsmacht der Materie ein, womit er sich konzeptuell auf den (tierlichen) Organismus zubewegt, als auch ihre Erfahrungsdimension, womit er sich dem Ästhetischen annähert – und auf diese Weise finden die drei genannten Diskurse hier zusammen. Freilich ist der dabei vorausgesetzte Materiebegriff selbst nicht eigentlich neu, sondern geht auf historische Vorläufer in Philosophie und Wissenschaften zurück, um die es im Folgenden insbesondere gehen wird.

Die theoretische Auseinandersetzung weist dabei einen durchgehenden Zug auf: die *Entschreibung* jener binären Oppositionen, jener zweiwertigen Gegensätze, die den modernen Diskurs über Tiere strukturieren. Dazu werden verschiedene Unterscheidungen eingeführt, die den begrifflichen Verhältnissen eine andere, eine neue Richtung geben sollen. Dabei ist eine Unterscheidung, so wie ich sie hier verstehe, gleichsam das Gegenteil eines Gegensatzes. Der Gegensatz besteht *in abstracto*: Er ist aus Sätzen gemacht.

Die Unterscheidung dagegen bezieht sich auf (sinnliche) Erfahrungen, die sich ihrerseits auf faktische Kontraste innerhalb der erfahrbaren Wirklichkeit beziehen. Dabei möchte ich den verbal-aktivischen Sinn des Begriffs unterstreichen: Es geht bei einer Unterscheidung nicht um den Unterschied als solchen, sondern um den fortschreitenden Prozess des Unterscheidens im Wirklichen. Die Unterscheidung ist also stets situativ und provisorisch und bleibt auch in der begrifflichen Abstraktion auf die konkrete Erfahrung wirklicher Ereignisse bezogen. »Einen Gegensatz in einen Kontrast überführen« – so hat Alfred North Whitehead einmal seine philosophische Methode umschrieben.² Dem möchte ich mich hier anschließen, wobei der Weg dieser Überführung meines Erachtens notwendig entlang von Unterscheidungen verläuft und dabei zunächst einfach darin besteht, den Kontrast hinter dem Gegensatz kenntlich zu machen.

Gilles Deleuze hat sein Vorgehen einmal als »Denken durch das Milieu« bezeichnet, womit er, Isabelle Stengers zufolge, »zweierlei meinte: ohne Bezug auf einen Grund oder ein ideales Ziel [zu denken] und nie etwas von dem Milieu abzutrennen, das es für seine Existenz benötigt«.³ Auch diesem methodischen Anspruch versucht die vorliegende Studie gerecht zu werden, und zwar mit einer zweigliedrigen Zange, die einen theoretischen und einen praktischen Arm hat. Dies heißt nichts anderes, als dass die philosophischen und wissenschaftlichen Begriffe einerseits und die künstlerischen Erfahrungen andererseits hier zunächst im Bezug auf das diskutiert werden, was sie als solche mitbringen, d.h. im Bezug auf die Geschichte und den Kontext, aus dem sie erwachsen sind. Dies scheint mir eine unerlässliche Voraussetzung dafür, sie dann in einem zweiten Schritt produktiv aufeinander zu beziehen. Theorie und Praxis bildeten schon in der Projektentwicklung reziproke Register der Auseinandersetzung – die wissenschaftliche und die künstlerische Arbeit bildeten sich aneinander aus und folgten doch ihrer je eigenen Dynamik –, und sie bilden nun auch parallele Stränge im Buch. Das Verhältnis kann als eine Co-Autonomie von Theorie und Praxis beschrieben werden.

Das Buch ist je nach Interessenlage der LeserIn auf verschiedene Weise zu benutzen, denn die Theorie- und Praxis-Kapitel sind auch unabhängig voneinander zu lesen. Wer sich für die Philosophie des Tiers bzw. der Mensch-Tier-Beziehung und ihre ästhetischen Implikationen interessiert, kann sich auf die Theorie-Kapitel konzentrieren. Wer sich für die Rolle

2 Alfred North Whitehead, *Prozeß und Realität. Entwurf einer Kosmologie* (1929), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 621.

3 Isabelle Stengers, »Den Animismus zurückgewinnen«, in: *Animismus. Revisionen der Moderne*, hg. v. Irene Albers u. Anselm Franke, Zürich: Diaphanes 2012, S. 111–124, hier S. 113.

von Tieren in der performativen Kunst oder allgemein für Probleme und Methoden der zeitgenössischen Dramaturgie interessiert, kann die Praxis-Kapitel herausgreifen. Wer sich für die Verbindung von Philosophie und Kunst und die Verfahren der Künstlerischen Forschung interessiert, kann sich seinen Weg zwischen den Registern bahnen.

Ursprünglich sollte es in diesem Projekt um einiges mehr gehen als nur um Tiere, nämlich um *Performances des Passiven: Ding, Tier und Nicht(s)tun auf der Bühne*. Im Verlauf der Auseinandersetzung sind die Dinge und die menschlichen Formen der künstlerischen Unterlassung und Reglosigkeit aber aus dem Fokus getreten – damit allerdings nicht ganz verschwunden: Das Dinghafte und die inaktive Bühnenpräsenz von Menschen verbinden sich nämlich auch mit dem Tierhaften. Das Tier bildet gewissermaßen einen konzeptuellen Übergang zwischen dem Ding einerseits und dem passiven Menschen andererseits, so dass es ein Stück weit beispielhaft auch für diese Anderen des selbst-bewussten und -transparenten, intentional handelnden menschlichen Subjekts stehen kann. Die ursprünglich fokussierte Dichotomie von Aktivität und Passivität wich indes der integrativen Systematik der Ökologie, in der ein jedes Element stets zugleich aktiv und passiv, tätig und erleidend ist, wenn auch in perspektivisch und situativ wechselnden Intensitätsgraden.

Ich bedanke mich bei David Weber-Krebs, mit dem ich das zugrundeliegende künstlerische Projekt entwickeln konnte, und bei Ines Lechleitner, die dieses über weite Strecken begleitet und künstlerisch festgehalten hat, sowie bei allen SchauspielerInnen, TänzerInnen und PerformerInnen, die dieses künstlerisch und konzeptuell mitgestaltet haben (ihre Namen sind den Programmheften der jeweiligen Produktionen am Ende der entsprechenden Kapitel zu entnehmen). Ich danke Marie-Luise Angerer und Bojana Kunst, die die Dissertation betreut haben, sowie dem Graduiertenkolleg *Lebensformen+Lebenswissen* der Deutschen Forschungsgemeinschaft an den Universitäten Frankfurt/Oder und Potsdam sowie der Rosa-Luxemburg-Stiftung, die es in jeder Hinsicht großzügig unterstützt haben. Für wichtige Impulse bei der Überarbeitung des Buchs und der Herstellung einer Druckfassung seit meiner Tätigkeit als Postdoktorand danke ich den Mitgliedern des DFG-Graduiertenkollegs *Das Wissen der Künste* an der Universität der Künste, Berlin. Ich bedanke mich bei Benedikt von Bernstorff für die Redaktion des Buchs und bei Pierre Becker (TA-TRUNG) für die Gestaltung des Covers. Insbesondere möchte ich meinen Eltern Birgit und Helmut sowie meiner Partnerin Elise und unserer Tochter Mai danken, ohne deren vielfältiges Zutun (und Lassenmüssen) dieses Buch überhaupt nicht hätte geschrieben werden können.