

Freie Universität Berlin  
Institut für Theaterwissenschaften  
Wintersemester 2016/17  
Speculative Realism (HS)  
Dr. Kai van Eikels

## **Verschränkte Elemente**

### **Der Schlangensterne in Isabelle Schads *Pieces and Elements***

Jette Büchsenschütz  
Wiesenstrasse 3  
13357 Berlin  
MA Tanzwissenschaft  
4229515

## **Inhalt**

1.	Einleitung	3
2.	Solo für Lea	5
3.	Verschränkungen	
	3.1 Diffraktion	7
	3.2 Intra-Action	8
4.	Pieces and Elements	10
5.	Brittlestar	12
6.	Verschränkung tanzen	14
7.	Nachwort	16
8.	Literatur	17

## 1. Einleitung

Die Menschheit müsse verschwinden; die Menschheit müsse einer neuen geschlechtslosen, unsterblichen Spezies das Leben schenken, die die Individualität, die Trennung und das Werden überwunden hat.<sup>1</sup>

Überlagern sich zwei oder mehr kohärente Wellen – das heißt Wellen gleicher Geschwindigkeit und Frequenz – spricht man in der Physik von Interferenz. Wellen können sich nicht begegnen ohne in Beziehung zueinander zu treten: sie „unterbrechen oder blockieren (...) einander nicht, es passiert kein Aufprall oder Zusammenstoß, wie im Falle von zwei Teilchen.“<sup>2</sup> Entweder die Wellen verstärken ihre Amplitude – in der konstruktiven Interferenz – oder sie löschen sich gegenseitig aus – in der destruktiven Interferenz. Wellen, so folgerte daraus die klassische Physik, können also im Gegensatz zu Teilchen, zur gleichen Zeit am gleichen Ort sein. Sie addieren oder subtrahieren sich nicht einfach, sind nicht einfach Synchronisation oder Reproduktion von Gleichem, sondern „Produktion von Differenzen“<sup>3</sup>.

Für Karen Barad stellt das Konzept der Diffraktion<sup>4</sup> eine Möglichkeit dar „über nicht-repräsentationalistische methodologische Ansätze nachzudenken“<sup>5</sup>. Während Reflexion, ein Prinzip der geometrischen Optik, immer eine Distanz zwischen Subjekt und Objekt, also eine Position der Abgrenzung voraussetzt, ist die diffraktive Methode eine „Art des Verstehens von Welt von innen heraus und als Teil von ihr“<sup>6</sup>. Mit dieser Abkehr vom subjektzentriertem Denken verfolgt Barad die Absicht, ein materiell-diskursives Verständnis der wirkmächtigen Verschränkungen von Körpern, Sprache, Affekten und Technologien zu entwickeln: „Subjekt und Objekt präexistieren nicht als solche, sondern treten durch Intra-Aktionen hervor.“<sup>7</sup> Erkenntnis ist demnach kein reflexiver Prozess, keine „Herstellung von Fakten“, sondern ein diffraktiver Prozess „im Sinn einer materiellen Beteiligung daran, als Teil der Welt, der Welt eine

---

<sup>1</sup> Houellebecq, Michel: Elementarteilchen, München: Econ Ullstein List Verlag GmbH&Co. KG 2001, S. 348.

<sup>2</sup> Barad, Karen: Diffraktionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht, S. 36, in: Bath, Corinna u.a. (Hrsg.): Geschlechter Interferenzen. Wissensformen-Subjektivierungsweisen-Materialisierungen, Berlin: LIT Verlag 2013, S. 27-68.

<sup>3</sup> Haraway, Donna: Modest Witness, London/New York: Routledge 1997, S. 268.

<sup>4</sup> Ich habe mich – auch aufgrund meiner bescheidenen Kenntnisse der Physik – dafür entschieden Karen Barad zu folgen und Interferenz und Diffraktion synonym zu behandeln. Streng genommen ist die Diffraktion das Resultat einer Interferenz von Wellen: ein Diffraktionsmuster entsteht wenn zwei Wellen interferieren. (Vgl. Fußnote 9 in Barad, Karen: Diffraktionen, S. 39 und S. 41f.)

<sup>5</sup> Barad, Karen: Diffraktionen, S. 54.

<sup>6</sup> Barad, Karen: Diffraktionen, S. 50.

<sup>7</sup> Ebd.: S. 55.

spezifische materielle Form zu geben.“<sup>8</sup> Was das bedeuten könnte, versucht Barad anhand eines Beispiels aus der Meeresbiologie anschaulich zu machen.

Der Schlangensterne ist ein fünfarmiges Lebewesen, naher Verwandter des Seesterns und Angehöriger des Stamms der Stachelhäuter, dessen artenreichste Klasse er bildet.

Barad beschreibt ihn deshalb mit großer Genauigkeit, weil beim Schlangensterne nicht der Kopf, das Gehirn und das Zentralorgan der Augen für Realitätserkenntnis zuständig sind, sondern der Körper sich in die Realität hineinbewegen muss, um in ihr – erkenntnisgewinnend – zu existieren: durch „intertwined practices of knowing and being“.<sup>9</sup> Daraus ergibt sich eine Dekonstruktion von Subjektivität, eine Demontage der Spannung von *res cogitans* und *res extensa* und schließlich auch die Auflösung der Geschlechterspannung: „Brittlestar species exhibit great diversity in sexual behaviour and reproduction.“<sup>10</sup>

Ist die Gruppe von PerformerInnen in Isabelle Schads *Pieces and Elements* ein höriges Kollektiv oder eine freiheitliche Gemeinschaft? Ist es „zwanghaft gelenkte Kollektivität“<sup>11</sup> oder organisches, zwangloses Miteinander, das wir beobachten? Oder ist es weder das eine noch das andere? *Pieces and Elements* (2016) ist nach *Collectiv Jumps* (2014) der zweite Teil von Schads Trilogie über Kollektivkörper und der Frage nach Gemeinschaftsbildung. Nochmal gefragt: Gruppenzwang als leitende Idee eines egalitären Konzepts der Choreographin? So scheint es zunächst: Schultern und Arme, die sich um Rumpfkörper drehen, wie Zentrifugen konstant, taktgerecht an der Arbeit sind. Doch was wie ein rein technischer Vorgang, ein Voranschreiten von Maschinenkörpern aussieht, verwandelt sich zusehends in etwas Organisches, genauer: Kreatürliches. Und es dämmert der Zuschauerin: es geht hier um mehr als nur um die Frage nach menschlicher Gemeinschafts- und Kollektivbildung!

Karen Barads interpretierender Beschreibung der Schlangensterne „that transgress the sacrosanct divides between organic and inorganic, machine and animal, epistémé and techné, matter and intelligibility, macro and micro“<sup>12</sup> folgend, möchte ich Schads *Pieces and Elements* als Versuch deuten, ein binäres Denken zu überwinden, das dem Konzept des *cogito ergo sum* und der ihm zugehörigen Trennung von Vernunft und Materie verhaftet ist. Als Ver-

---

<sup>8</sup> Ebd.: S. 58.

<sup>9</sup> Barad, Karen: *Queer Causation and the Ethics of Mattering*, in: Giffney, N. und M.J. Hird (Hrsg.): *Queering the Non/Human*, Aldershot: Ashgate Press 2008, S. 311-338, hier: S. 325.

<sup>10</sup> Ebd., S. 327.

<sup>11</sup> Adorno, Theodor W. und Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M.: Fischer 1969, S. 43.

<sup>12</sup> Barad, Karen: *Queer Causation and the Ethics of Mattering*, S. 334.

such, ein Denken in Kategorien wie Materie und Bedeutung, Theorie und Praxis und schließlich Kultur und Natur aufzusprengen und Auswege zu zeigen. Vermag Schads Performance unsere traditionelle Überzeugung außer Kraft zu setzen, dass „der Körper bloß auf Geheiß des Geistes bald sich bewegt, bald ruht und dass er sehr vieles verrichtet, was allein von dem Willen des Geistes und dessen Erfindungskunst abhängt“?<sup>13</sup> Werden die Körper hier von sich aus aktiv und nicht von einem dirigierenden Willen, einem Bewusstsein in Bewegung versetzt?

## 2. Solo für Lea

Es gibt tatsächlich nur eine herrliche, riesige gegenseitige Verflechtung.<sup>14</sup>

Lea Moro steht im Zentrum der Bühne. Ihre schwarze Kleidung wird fast vollständig vom ebenso dunkel gehaltenen Bühnenraum verschluckt. Nur ihre Unterarme und unteren Beine sind nicht bedeckt und leuchten. Den Rücken uns zugewandt hat sie ihre Arme über dem Kopf verschränkt, während sich ihr Oberkörper in schraubende Drehbewegungen versetzt. Ihre Hände umfassen nacheinander Handgelenk, Ellbogen und Schultern. Die Drehbewegungen scheinen sich impulsartig aus einem Körperzentrum in den Oberkörper auszubreiten. Ihr Kopf bleibt dabei starr, wie abgetrennt vom Körper, dem Bühnenhintergrund zugewandt. Erst beim Applaus werden wir ihr Gesicht zu sehen bekommen.

Durch den Lichteinfall und die schwarze Kleidung lassen sich die Körperteile vom Rest des Körpers abtrennen und Ähnlichkeiten mit dem fragmentierten Körper Xavier Le Roys in *Self Unfinished* (1998) werden sichtbar. Auch Le Roy isoliert in seinem Solo nacheinander Schultern, Arme, Beine und versetzt sie so in Bewegung, dass wir nur noch ein zerstückeltes Gebilde zu sehen bekommen, das sich je nach Position und Beleuchtung neu gestaltet. Mal erscheint sein Körper als mechanischer Roboter, mal als kreatürliches Käferwesen – jedoch immer irgendwie kopflos. Die Bilder weckten in der Tanzwissenschaft allerlei Assoziationen. So deutet Pirkko Husemann Le Roys Performance als Versuch, „die Gestalt des Körpers als

---

<sup>13</sup> Spinoza: Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt, lat-dt., übers. und hg. v. Wolfgang Bartuschat, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2007, S. 229.

<sup>14</sup> Houellebecq, Michel: Elementarteilchen, S. 341.

vorübergehenden Zustand in einem kontinuierlichen Verwandlungsprozeß darzustellen und damit den Körper formlos zu machen [...], die Körpermaterie aufzulösen“<sup>15</sup>. Dieser Körper, so Husemann, findet nicht „zu einem stabilen Selbst, sondern verliert sich stattdessen in einem Fluß aus provisorischen Bildern seines Außen. Das unfertige Selbst ist also ein prozessualer, formloser entindividualisierter Körper.“<sup>16</sup> Gerald Siegmund beschreibt Le Roys Performance als Laborsituation, Xavier Le Roy selbst als Versuchsobjekt und betont die Nähe zur Biologie.<sup>17</sup> Und André Lepecki konstatiert: „Le Roy proposes an entirely different understanding of what a body is: not a stable, fleshy host for a subject, but a dynamic power, an ongoing experiment ready to achieve unforeseeable plans of immanence and consistency.“<sup>18</sup> Le Roys Körper befindet sich durchgehend in einem transformativen, fluiden Zustand. Weder Mann, noch Frau, weder Mensch noch Tier, mal natürlich, mal mechanisch. Die Zustände verschränken sich und bringen so „die cartesianische Ontologie in Verwirrung“<sup>19</sup>.

Die Ähnlichkeit mit Isabelle Schads Bildern ist vielleicht nicht zufällig, arbeiteten doch beide, Le Roy und Schad, mit dem Pariser Bildhauer, Videokünstler und Fotografen Laurent Goldring zusammen. Lea Moros Körper erscheint immer wieder stark skulptural und ähnelt in seiner Torsohaftigkeit einer griechischen Plastik, aber eben so häufig erinnert er an anatomische Studien von Renaissancekünstlern wie Leonardo da Vinci oder Michelangelo. Denn die regelmäßigen Dreh- und Schraubbewegungen betonen jede Sehne, jeden Muskel und Knochen, als führten diese ein Eigenleben. Als Moro sich vollkommen entkleidet seitlich auf der Bühne ausstreckt, erinnert das Bild an Velasques Venus von Milo, ein Bild, das wir auch in *Pieces and Elements* wieder finden werden. Aber diese eindeutige Pose wird schnell wieder verwischt; um Eros und Schönheit scheint es hier nicht zu gehen. Der Körper wird erneut zergliedert: Arme sind keine Arme mehr, die Schulterblätter lösen sich aus dem Rücken heraus, und als Moro ihre langen Haare öffnet und sie kopfüber nach unten hängen lässt, werden sogar diese nicht mehr als solche begriffen. Auch hier ähnelt sie wieder dem kopflosen Torso-

---

<sup>15</sup> Husemann, Pirko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel, books on demand 2002, S. 37 f..

<sup>16</sup> Ebd.: S. 38.

<sup>17</sup> Vgl. Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, 2006, S. 372.

<sup>18</sup> Lepecki, André: Exhausting Dance. Performance and the politics of movement, New York/London: Routledge 2006, S. 41 ff.

<sup>19</sup> Foellmer, Susanne: Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 158.

menschen Le Roys. Das letzte Bild in *Solo für Lea* bleibt ein im Bühnenzentrum frei schwebendes Haarknäuel, das langsam mit dem erdunkelndem Licht verschwindet.

### 3. Verschränkungen

#### 3.1 Diffraction

Als Metapher taucht Diffraction in der kritischen feministischen Kulturtheorie erstmalig in Donna Haraways Buch *The Promises of Monsters*<sup>20</sup> von 1992 auf, um über binäre Oppositionen hinaus zu denken. Den Terminus aus der physikalischen Optik, der Interferenzmuster von gebeugten Wellen beschreibt, übernimmt Haraway um unsere Vorstellung von Differenzen, im Sinn von oppositional Angeordnetem zu dynamisieren und um unsere Idee von wissenschaftlicher Erkenntnis als reflektierende Methode zu korrigieren. Während eine reflexiver Vorgang auf eine bestimmte Perspektive zurückgeht und somit die gleiche Position reproduziert, bezeichnet Diffraction den Moment des Vorganges selber. Diffractionseffekte spiegeln nichts Differentes wider, sondern registrieren den Bereich der Vervielfältigung von Differenzen. Sie rekonstruieren nicht, sondern bleiben in der Verbundenheit zwischen beiden Elementen unabgeschlossen. Nicht einerseits A und andererseits B spielen eine Rolle, sondern die Beziehung zwischen A und B. Barad fasst zusammen: „[...] relations take primary over rela- ta.“<sup>21</sup> Und Donna Haraway erläutert ausführlicher:

„Diffraction does not produce ‚the same‘ displaced, as reflection and refraction do. Diffraction is a mapping of interference, not of replication, reflection, or reproduction. A diffraction pattern does not map where differences appear, but rather maps where the *effects* of difference appear.“<sup>22</sup>

Karen Barad führt im Zusammenhang ihres Konzepts des *agential realism* den Terminus Diffraction ein und überträgt das ursprünglich physikalische Phänomen in eine methodologi-

---

<sup>20</sup> Haraway, Donna: *The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, in: *The Haraway Reader*, New York/London: Routledge 2004, S.63-124.

<sup>21</sup> Barad, Karen: *Queer Causation and the Ethics of Mattering*, S. 327, Fußnote 16.

<sup>22</sup> Haraway, Donna: *The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, S. 75.

sche Metapher, nicht aber ohne zunächst die quantenphysikalische Debatte auszuleuchten, aus der dieser Begriff entstammt. Im Zentrum der sogenannten Kopenhagener Deutung, einer Debatte die in den Jahren 1926 und 1927 zwischen Niels Bohr und Werner Heisenberg geführt wurde, standen Fragen der Messbarkeit auf der Ebene von Quanten. Die klassische Physik ging bis dahin davon aus, dass sich Ort und Geschwindigkeit eines Teilchen voraussagen lassen können, also eindeutige Messergebnisse erbracht werden können. Experimente auf der Ebene von Quanten konnten nun nicht mehr nachweisen, dass Teilchen einen festen Ort aufweisen, sondern vor allem, dass je nach Anordnung der Messung Objekte mal Eigenschaften von Teilchen, mal Eigenschaften von Wellen aufwiesen. In dem daraus formulierten Komplementaritätsprinzip folgerte man, dass eine beobachtete Eigenschaft nicht dem Quantenobjekt zuzuordnen sei, sondern einem Quantenphänomen, das sich aus Messgerät und Untersuchungsobjekt zusammensetzt.<sup>23</sup> Das bedeutete, dass man nicht mehr von einer der Messung unabhängig beschreibbaren Wirklichkeit ausgehen konnte, sondern die Messung selbst die Realität erst hervorbringt. Dies stellte eine Grenzziehung zwischen Beobachter und Gegenstand grundsätzlich in Frage.

Im Gegensatz zur Reflexion, die auf dem Prinzip des Abbildes bzw. der Spiegelung beruht und dem das Repräsentationskonzept der Metaphysik angehört, wird das beobachtende Subjekt, so die Schlussfolgerung Barads, durch die Diffraktion selbst Teil eines intra-agierenden Phänomens. Die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt ist nicht länger von Distanz geprägt, sondern beide sind miteinander verschränkt. Die Erkenntnis der Verschränktheit von Subjekt und Objekt ist folgenreich für unsere gesamte kulturelle Optik – und besonders für Fragen der Ethik.

### **3.2 Intra-Aktion**

Barads *agential realism* ist auch eine Korrektur an einem Anthropozentrismus, der in der Gestalt des radikalen Konstruktivismus einen Zugang zur realen Welt überhaupt in Frage stellt. „Es scheint, daß in jüngster Zeit bei jeder Wende jedes ‚Ding‘ – selbst die Materialität – zu einer sprachlichen Angelegenheit oder einer anderen Form von kultureller Repräsentation

---

<sup>23</sup> Besonders eindrücklich wird dieses Phänomen im Doppelspaltexperiment, das auch Karen Barad detailliert beschreibt. Vgl. Barad, Karen: *Diffraktionen*, S. 43 ff.



wird.“<sup>24</sup> Barad hinterfragt genau diese akzeptierte Annahme, die Sprache und Kultur mehr Macht zugesteht, als der materiellen Welt, die sie zu einem reinen Abbild kultureller Anschauung unfreiwillig degradiert.

Dagegen erinnert Barad daran, dass der Schnitt – der „agential cut“<sup>25</sup> zwischen Subjekt und Objekt oder zwischen Sprache und Wirklichkeit oder zwischen Untersuchungsapparat und Untersuchungsgegenstand – erst subjektiv produziert ist. Sowohl das Objekt des Apparats, der Untersuchungsgegenstand, wie auch das ihn bedienende Subjekt versteht Barad als Teil *eines* Phänomens. Materie ist nicht passiv und vorgegeben, sondern ist ein aktiver Faktor in Prozessen der Materialisierung. Barad bemängelt an poststrukturalistischen Lesarten, dass Materialität als Produkt diskursiver Praktiken konzipiert, einzig passive Oberfläche ist. Bei Barad jedoch ist Materie produziert und gleichzeitig produzierend, ist materiell-diskursives, prozesshaftes Phänomen und eben kein „Endprodukt“<sup>26</sup>, sondern „selbst ein Faktor bei der Materialisierung.“<sup>27</sup> Diskurspraktiken und Materie sind nicht voneinander getrennte Entitäten, sie sind wechselseitig und miteinander verschränkt: „Das Universum ist im Werden begriffene agentielle Intraaktivität.“<sup>28</sup> Laut Barad wäre Materie also kein Ding, keine neutrale, passive bloß ausgedehnte Sache, sondern Resultat einer Tätigkeit, ein Phänomen in seinem intraaktiven Werden – dessen Teil wir sind.

Der Neologismus *Intraaktion* – im Gegensatz zur *Interaktion* – soll dieser Verschiebung in unsere kulturellen Optik von kausalen zu relationalen Zusammenhängen gerecht werden. Phänomene der realen Welt sind Prozesse einer Wechselwirkung, in der Ursache und Wirkung ineinander verschränkt sind. Es gibt also keine unabhängig voneinander existierenden Entitäten, sondern Phänomene materialisieren sich erst durch dynamische *Intraaktion*, in der „weder der Materialität, noch der Diskursivität Priorität zugestanden“<sup>29</sup> wird. Dementsprechend möchte Barad mit dem Wortungetüm *Onto-Epistemo-logie* das zusammenfügen, was strikt getrennt war: Ontologie und Epistemologie. Für die Naturwissenschaften würde das bedeuten, die Entwertung ihres Forschungsgegenstandes *Natur* zum Objekt rückgängig zu machen und

---

<sup>24</sup> Ebd..

<sup>25</sup> Dies.: *Queer Causation and the Ethics of Mattering*, S. 325.

<sup>26</sup> Dies.: *Agentieller Realismus*, S. 91.

<sup>27</sup> Ebd..

<sup>28</sup> Ebd.: S. 22.

<sup>29</sup> Ebd.: S. 85.

ihr stattdessen eine Wirkungsmacht zuzugestehen, ohne dass diese – in einem mystifizierten Sinn – intentional zu verstehen sei.

Insofern ist der *agential realism* Karen Barads kein Realismus eines erkennenden Subjektes, sondern der Realismus einer radikalen Partizipation und einer radikalen Auflösung des Subjektes: der Vorgang der Erkenntnis ist diese agentielle Partizipation selber, ist eine Erkenntnis des Körpers und eben nicht der *res cogitans* – so wie das fünfarmige Sternchen nicht mit seinen Augen sieht, die es nicht besitzt, sondern eben mit seinem Körper: „Brittlestars literally enact my agential realist ontoepistemological point about the entangled practices of knowing and being.“<sup>30</sup>

#### 4. Pieces and Elements

Wenn zwei Elementarteilchen vereint worden sind, bilden sie fortan ein unteilbares Ganzes, „das scheint mit einem direkten Bezug zu dieser Geschichte mit dem ganzen Fleisch zu haben.“<sup>31</sup>

Gehen wir von einer Intraaktivität und einer damit verbundenen Prozessualität von Materie aus, entzieht sich die Dynamik der Materie aufgrund ihrer Offenheit jeglicher kategorialer Strukturen. Während die Interaktivität auf die Beziehung zwischen zwei bestehenden Einheiten beschränkt ist, wird in der Intraaktion die Frage nach einer Grenze zwischen Teilchen und Ganzem redundant. Materie und Körper, so Barad, sind keine gegebenen Substanzen, sondern sind prozessual, voller Relationen und Differenzen. Steht in Schads Performance jedes Element in Beziehung zu jedem anderen? Wird hier die Grenze zwischen *Pieces* und *Elements*, Gruppe und Selbst verwischt?

Zügig verteilen sich die zwölf PerformerInnen auf der Bühne, ihre Rücken dem Publikum zugewandt. Wieder sind die dunkel gekleideten Körper fast ununterscheidbar im dunklen Bühnenraum. Nur ihre über dem Kopf verschränkten hellhäutigen (!) Arme sind deutlich zu erkennen. Wie die Drehpendel einer Uhr schwingen sie um die Achse des eigenen Oberkör-

---

<sup>30</sup> Ebd.: S. 329.

<sup>31</sup> Houellebecq, Michel: Elementarteilchen: S. 196.

pers. Zunächst erscheinen diese gleichgetakteten Bewegungen rein technisch-mechanisch. Es sind zwölf Körpermaschinen, die da auf uns zukommen. Als nach und nach die schwarzen T-Shirts sich hochschrauben und knochige, muskulöse Rücken bloßlegen, werden auch die Bewegungen fließender und meditativer. Durch die Art der Lichtführung scheinen sich die Körper schließlich in zuckende und sich windende Gliedmaßen zu verwandeln. Die sich wiederholenden Bewegungen im Zusammenspiel mit der Beleuchtung, die selektiv das eine oder andere Körperteil betont, zerstückeln die Körper und irritieren unser vertrautes Bild vom integralen Menschenkörper. Ein unbelebtes Knochenfeld entsteht und vergeht. Als sich einige TänzerInnen aus der Gruppe lösen und im Bühnenhintergrund mit ihren Armen eine Gliederkette bilden, erkennt man sofort: hier ziehen alle an einem Strang. Entsteht hier aus vielen Einzelgliedern ein mächtiges kollektives Werkzeug?

Das Bild vergeht und Körperteile fügen sich in neue Konstellationen, die unsere technischen Assoziationen im Verlauf der einstündigen Performance zunehmend in biologische Assoziationen verwandeln.

Einerseits tendieren die TänzerInnen im Bühnenraum zu verschwinden, andererseits bilden sie diesen erst. Die Grenze zwischen Raum und Körper – zwischen Extern und Intern – scheint zu verwischen. Das dröhnende Hintergrundgeräusch verwandelt sich in Wasser- und Plätschergeräusche. Diese Geräuschkulisse wirkt nun weniger bedrohlich. Nach und nach ziehen sich alle TänzerInnen am Bühnenrand aus. Eine nackte TänzerIn nimmt für einen kurzen Moment in der Bühnenmitte eine liegende Rückenposition ein, das bekannte Venus-Zitat, das auch hier folgenlos bleibt. Kurz werden die Bewegungen der TänzerInnen weicher und warbernd, verwandeln sich aber schnell wieder in die anfänglich zuckenden und kantigen Schraub-Dreh-Bewegungen. Es ist weiterhin nicht klar zu sagen, ob der Bewegungsantrieb dem Inneren jedes Einzelnen oder einem äußeren Zwang entspringt. Aber zunehmend entsteht der Eindruck, dass es eine Wechselwirkung zwischen Außen und Innen zu sein scheint, die in den Variationen der sich wiederholenden Bewegungen entsteht. In fast vollständiger Dunkelheit ziehen sich alle TänzerInnen am Bühnenrand wieder an. Paarweise schließen sich die Körper zusammen und lassen andere Gestalten – Amphibien vielleicht – entstehen. Gehören die Verlängerungen zum eigenen Körper oder schaffen sie etwas Drittes? Die Bewegungen wechseln zwischen Stocken und weichem Fortbewegen. Raum und Körper verweben sich zu einem Environment – die Individualität der einzelnen Körper scheint Eins zu werden mit der Schwarmdynamik der Gruppe und dem Bühnenraum.

Wie schon in *Solo für Lea* sind die TänzerInnen nur von hinten, selten von der Seite zu beobachten. Als sie gegen Ende des Stückes sich frontal zum Publikum richten, eine Wippbewegung ausführend, die wir schon aus *Collectiv Jumps* kennen, versperrt ihnen und uns ein Vorhang aus Haaren die Sicht. Die Gesichter bleiben bis zum Schluß verdeckt und unkenntlich. Es bleiben gesichtslose Körper mit Köpfen – oder genauer gesagt mit Köpfen ohne Gesichtssinn.

## 5. Brittlestar

Der *brittlestar* kennt keine interne Hierarchie. Er besitzt weder Augen noch ein Gehirn. All seine kognitiven Fähigkeiten sind vollständig dezentralisiert: „Brittlestars don’t have eyes, they are eyes.“<sup>32</sup> Sein Skelettsystem fungiert als visualisierende Oberfläche: die fünf Gliedmaßen und der zentrale Körper werden von rund 10.000 Calcite-Kristallen, die als Mikrolinsen dienen, bedeckt. Diese schicken jedoch keine Bilder an ein weiterverarbeitendes Gehirn, das sie nicht haben, sondern die Informationsverarbeitung findet auf allen Ebenen ihres radiärsymmetrischen Nervensystems statt. Der optische Apparat, der sie sind, ermöglicht es dem Schlangensterne, Raubfische zu erkennen oder Verstecke zu entdecken. Er registriert jede Lichtveränderung in seiner Umwelt und reagiert – wie ein Dimmer – mit mehr oder weniger Leuchtkraft der eigenen Körperfarbigkeit. Wissenschaftler, so Barad, studieren dieses perfekte optische System, das Schlangensterne im Verlauf der Evolution geworden sind, in der Hoffnung, ihre Technik für die Herstellung von optischen Linsen nachahmend zu überbieten: „We may be able to mimic it, borrowing from nature a design that has already been working for thousands of years“<sup>33</sup>, zitiert Barad aus einem Interview mit einem begeisterten Naturwissenschaftler.

Aber der Kernpunkt ist, dass der Schlangensterne eine Kreatur ohne Gehirn ist; sie ist ein vollkommener Visualisierungsapparat, ein metamorphisierendes optisches System. Wie Barad

---

<sup>32</sup> Ebd.: S. 324.

<sup>33</sup> Dies.: *Queer Causation and the Ethics of Mattering*, S. 322

mit Nachdruck bemerkt, „there is no *res cogitans* agonizing about the postulated gap (of its own making) between itself and *res extensa*. There is no optics of mediation, no noumena/phenomena distinction, no question of representation.“<sup>34</sup> Schlangensterne sind das Beispiel für *Intraaktion* schlechthin; ein Organismus, der die Grenze zwischen sich und seiner Umwelt ständig verändert. Schlangensterne können, wenn sie sich in Gefahr befinden, ohne weiteres ein Gliedmaß abwerfen und indem es ohne weiteres wieder nachwächst ihre körperlichen Grenzen regenerieren. Ihre „bodily materiality“<sup>35</sup> ist nicht passiv, „not a passive blank surface“<sup>36</sup>. Der Schlangenstern ist keine autonome Einheit, positioniert in einem Raum-Zeit-Gefüge, die weder in einem euklidischen Behälter, noch in der von der klassischen Wissenschaft spezifizierten dynamischen Mannigfaltigkeit existiert. Es gibt keinen vorher vorhandenen Container, in dem das Geschöpf lebt und sich entlang von Raum- und Zeitkoordinaten bewegt: „Die Materie ist nicht in der Welt situiert; sie weltet in ihrer Materialität.“<sup>37</sup>

Sind die Körper in *Pieces and Elements* wie oben bereits vermutet, gesichtslos und damit entindividualisiert? Entspringt der Bewegungsimpuls, den die PerformerInnen ausführen, einem von Außen kommenden Zwang, der sie zu einer anonymen Masse ent-individualisiert? Die Frage scheint mir zunehmend in eine Sackgasse zu führen. Der kollektive Körper, der in *Collectiv Jumps* noch klar im Vordergrund steht, scheint sich in *Pieces and Elements* in einen symbiotischen Organismus mit mannigfaltigen Gliedern zu verwandeln. Zeigen die PerformerInnen in *Collectiv Jumps* noch ihre Gesichter und sind somit als Einzelne in einem Kollektiv erkennbar, sind es in *Pieces and Elements* nur noch Formen und Rundungen: Einzelglieder, die beliebig miteinander kombinierbar sind. Die Körperköpfe in *Pieces and Elements* haben keine Gesichter und wir assoziieren: kein Gehirn. Alle Körperteile sind gleichberechtigt und vermögen in gleichen Anteilen den Raum zu ertasten und aufzunehmen. So wie der Schlangenstern in der Lage ist, Armglieder abzuwerfen und nachwachsen zu lassen, können sich die Körperteile der zwölf PerformerInnen beliebig neu formieren und miteinander verschränken. Die rotierenden und schwingenden Bewegungen senden stets neue Bewegungsimpulse aus, erzeugen weitere und weitere Verwandlungen der Körper. Es sind Bewegungen, die

---

<sup>34</sup> Ebd.: S. 324.

<sup>35</sup> Ebd.: S. 325.

<sup>36</sup> Ebd..

<sup>37</sup> Ebd.: S. 92.

ab und an so weich, fließend und gemächlich werden, als würden die Körper in einem warmen Korallenriff treiben.

Bereits in *Solo für Lea* experimentierte Schad mit transformierenden Körperformationen und spielte mit einfachen, repetitiven Gesten. Lea Moros Arme zeichneten Linien, die mehr und mehr in den Raum eindringen und sich mit ihm verschränken. Es entstehen jedoch keine Bilder, keine Tanzfiguren, kein „Endprodukt“<sup>38</sup>: die Bewegungen sind – mit Barads Worten – vielmehr „im Werden begriffene agentielle Intraaktivität“<sup>39</sup>. Sie befinden sich in stetiger Rekonfiguration und Verschränkung mit dem Raum. Es ist ein Zwischenraum zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen Innen und Außen.

## 6. Verschränkung tanzen

Was verschränkt sich hier und weshalb? Weder ein fremdbestimmtes Kollektiv, noch einzelne menschliche Individuen scheinen uns in *Pieces and Elements* ihre Bewegungsimpulse vorzuführen. Denn hier wird ein Prozess gezeigt, der von anderen Körpern abhängig ist und sich in situierbaren und analytisch rekonstruierbaren Verbindungen mit anderen Körpern materialisiert. Schads TänzerInnen zeigen keine reine Zusammensetzung von Körperteilen, vielmehr werden manchmal ihre Bewegungen selbst zu reinen, abstrakten Bewegungen, die sich wie Wellen überlagern und interferieren. Diese schwingenden und rollenden Bewegungen bringen keine neuen, homogenen Gestalten hervor, sondern zeigen Unterschiedenes in seiner Entstehung. Die PerformerInnen interagieren nicht – weil sie keine Individuen sind – sie *intraagieren* – weil sie nur Körper sind, die mit anderen Körpern im Raum sich wechselseitig hervorbringen. Barad nennt diese Art von body-performance „intra-acting practices“<sup>40</sup>.

Barads *agentieller Realismus* beschreibt einen anderen Aspekt von Praxis, deren Akteure nicht mehr Objekte oder Sachen – in der Bedeutung von Descartes' *res* als gemeinsamer

---

<sup>38</sup> Dies.: Agentieller Realismus, S. 91.

<sup>39</sup> Ebd.: S. 22.

<sup>40</sup> Dies.: Queer Causation and the Ethics of Mattering, S. 331, Fußnote 23.

Nenner von Subjekt und Objekt –, sind. Barads Praxisbegriff ist eine Kritik an einer bi-polaren Welt, in der eine denkende Sache *res cogitans* über eine bloß ausgedehnte Sache *res extensa* herrscht. Gerade weil die Akteure Teil eines Phänomens sind, bildet sich ihre Unterschiedenheit erst innerhalb dieses Agierens heraus. Der Subjektbegriff – und der ihm zugeordnete Objektbegriff – wird gegenüber einem solchen Begriff von Praxis sekundär: „Was ein Individuum ist oder nicht, ist keine klare oder eindeutige Sache.“<sup>41</sup> Die Frage nach dem ontologischen Status wird redundant.

Es scheint ebenso unklar zu sein, wo die Körper in Schads Performance enden. Die Körpergrenzen der TänzerInnen in *Pieces and Elements* scheinen sich immer wieder neu zu organisieren. Ihr Außen ist nicht starr, sondern bewegliche Materie, die sich konstant ein- und ausfaltet. Ähnlich der Kontur des Schlangensterns bleibt sie offen und situativ variabel. Schad gelingt es in *Pieces and Elements* unsere verfestigten Kategorien von Subjektivität und Kausalität in Bewegung zu setzen. Statt eine Körperfigur oder -position als abgeschlossen zu präsentieren, um sie mit anderen zu kontrastieren, wird der Blick der Zuschauerin auf „Fragen der Streuung anstatt der Reflexion“<sup>42</sup> gelenkt: „Was häufig als getrennte Entitäten [...] mit scharfen Rändern erscheint, impliziert in Wirklichkeit überhaupt keine Beziehung absoluter Äußerlichkeit.“<sup>43</sup> So wird unser Blick auf die Verschränkungen und Bruchlinien geführt, die prinzipiell offen und in sich gebrochen sind. Was auch immer zusammengeführt wurde, kann ebenso schnell wieder getrennt und reorganisiert werden. Barad nennt das eine der „crucial lessons“, die wir lernen müssen: „that agential cuts cut things together and apart.“<sup>44</sup>

Die Arme und Beine, Köpfe und Leiber, die sich in *Pieces and Elements* miteinander und in den Raum verschränken unterscheiden sich deutlich von den Bildern, die Isabelle Schad uns noch in *Collective Jumps* zeigte. Hier war die Choreographie klar von der Suche nach Gemeinschaftsbildung – Reigentänze inklusive – geprägt und jede einzelne TänzerInn noch fest in ein soziales, in jedem Fall menschliches Kollektiv eingebunden. In *Pieces and Elements* gelingt es Schad einen Schritt weiter zu gehen, die Suche nach einem Kollektivkörper ist überwunden. Vielmehr praktiziert Schad eine Abkehr von einem subjektzentrierten Denken. Statt Abgrenzung – Individuum/Kollektiv oder Körper/Welt – entstehen auf der Bühne

---

<sup>41</sup> Dies.: Verschränkungen, S. 118.

<sup>42</sup> Dies.: Agentieller Realismus, S. 12.

<sup>43</sup> Ebd..

<sup>44</sup> Dies.: Queer Causation and the Ethics of Mattering, S. 333.

gleichberechtigte Intraakteure. Oder mit Jane Bennetts Worten: es entstehen„(...) mannigfaltigste Geschöpfe, Gestalten, ‚misfits‘, Simulacra, Kritzeleien und flüchtige Verdunstungen.“<sup>45</sup> Diese Art von „postmodern celebration of the blurring of boundaries“<sup>46</sup> meint aber Karen Barad ausdrücklich nicht. Wir bleiben etwas ratlos zurück und waren auf den dritten Teil der angekündigten Trilogie nach *Collective Jumps* und *Pieces and Elements*.

## 7. Nachwort

„Jetzt, da wir am Ziel angelangt sind  
Und die Welt der Trennung überwunden haben,  
Die gedankliche Welt der Trennung,  
Und uns in der reglosen, fruchtbaren Freude  
Eines neuen Gesetzes treiben lassen,  
Können wir uns  
Heute  
Zum erstenmal  
Das Ende der alten Ordnung vergegenwärtigen.“<sup>47</sup>

In Houellebecqs Elementarteilchen endet der Weg entweder in der Klinik oder im Labor. Nur der Molekularbiologe Michel Djerzinski, Schöpfer einer revolutionären Klonspezies, verschwindet am Ende von Houellebecqs Roman genau an dem Ort, wo „Himmel, Licht und Wasser verschmelzen“<sup>48</sup>. Er wird vom Urchaos – dem Ursprung aller Spaltungen und Ganzheitssehnsüchte – verschluckt.

---

<sup>45</sup> Bennett, Jane: Bilder von Odradek und die Ränder der Wahrnehmung, in: Renn, Jürgen und Bernd Scherer (Hrsg.): Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge, Berlin: Matthes & Seitz 2015, S. 47- 66, hier S. 63.

<sup>46</sup> Barad, Karen: Queer Causation and the Ethics of Mattering, S. 332.

<sup>47</sup> Houellebecq, Michel: Elementarteilchen, S. 10.

<sup>48</sup> Ebd.: S. 344.



## 8. Literatur

Adorno, Theodor W. und Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a.M.: Fischer 1969.

Barad, Karen: Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter, in: Signs. Journal of Women in Culture and Society 28, 2003, S.801-831.

Barad, Karen: Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning, Durham: Duke University Press 2007.

Barad, Karen: Queer Causation and the Ethics of Mattering, in: Giffney, N. und M.J. Hird (Hrsg.): Queering the Non/Human, Aldershot: Ashgate Press 2008.

Barad, Karen: Agentieller Realismus, Berlin: Suhrkamp 2012.

Barad, Karen: Diffraktionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht, in: Bath, Corinna und Hanna Meißner u.a.: Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen, Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf 2013, S. 27-68.

Barad, Karen: Verschränkungen, Berlin: Merve 2015.

Bennett, Jane: Bilder von Odradek und die Ränder der Wahrnehmung, in: Renn, Jürgen und Bernd Scherer (Hrsg.): Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge, Berlin: Matthes & Seitz 2015, S. 47- 66.

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

Haraway, Donna: Modest Witness, London/New York: Routledge 1997.

Haraway, Donna: The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. In: Dies.: The Haraway Reader, London/New York: Routledge 2004, S. 63-124.

Houellebecq, Michel: München: Econ Ullstein List Verlag GmbH&Co. KG 2001.

Husemann, Pirko: Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel, books on demand 2002.

Lepecki, André: Exhausting Dance. Performance and the politics of movement, New York/London: Routledge 2006.

Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld: transcript Verlag 2006.

Spinoza: Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt, lat-dt., übers. und hg. v. Wolfgang Bar-tuschat, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2007.