Kleine Edition 45

GERKO EGERT

PERFORMANCEKUNST UND DIE POLITIK DES HANDELNS

August Verlag

INHALT

1. Planetarisch handeln 7

2. Ökologie der Techniken 45

3. Organisieren 101

4. Pädagogik des Milieus 135

Literaturverzeichnis 173

Abbildungsnachweise 185

1. PLANETARISCH HANDELN

Handlungen, so könnte man sagen, sind das, woraus Performancekunst gemacht wird. Sie werden nachgeahmt, wiederholt, verändert, aufgeführt, verknüpft und zerlegt. Auf der einen Seite haben Künstler:innen einzelne Handlungen (Gehen, Blicken, Posen, Schießen) isoliert und ins Zentrum ihrer Arbeit gestellt, um ihre Ereignishaftigkeit und Singularität beziehungsweise ihre Wiederholbarkeit und Konstruktion auszustellen und zu befragen. Auf der anderen Seite haben sie die Gefügehaftigkeit von Handlungen sowie von ihrer Rolle in verzweigten Ökologien und den damit verbundenen nicht-linearen Wirkweisen immer wieder in den Vordergrund gerückt – sei es als Reaktion auf die soziale Situiertheit dieser Handlungen oder in Bezug auf die gegenwärtigen und kommenden ökologischen Katastrophen. Zudem sehen sich Künstler:innen in den letzten Jahren mit dem planetarischen Ausmaß ihres Handelns konfrontiert. Und so ist ihre Kunst zunehmend geprägt von einem Interesse an den Wechselwirkungen von Handlungen, ihren historisch und geografisch weitreichenden Verknüpfungen sowie den Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen.

Khvay Samnang, *Rubber Man*, 2014

Um diese Handlungsgefüge soll es im Folgenden gehen.

Eines dieser planetarischen Handlungsgefüge entwirft Khvay Samnang in seiner Performance *Rubber Man* (2014). Zu sehen ist er selbst, wie er mit einer milchigen Flüssigkeit seinen nackten Körper übergießt. Diese so einfache wie exzentrische Handlung scheint sich zwar gut in die Geschichte amerikanischer und europäischer Performancekunst einzureihen, wie sie seit den 1960er-Jahren in Galerien, Museen und Theatern sowie auf öffentlichen Plätzen zu erleben ist. Doch Khvay steht nicht im reduzierten Raum einer

Galerie oder auf der erleuchteten Bühne eines Theaters, er übergießt sich auf Kautschukplantagen und Dörfern und durchstreift ihre Landschaften. Damit bettet er seine Aktion in eine Vielzahl anderer Handlungen und Prozesse ein, die ebenfalls Teil seiner Performance werden: das Heranzüchten junger Kautschukpflanzen auf den Plantagen in Kambodscha, das Tropfen des Milchsafts (Latex) aus den aufgeschnittenen Rinden und das Umherstreifen durch die Felder und Dörfer in Ratanakiri. Zusammen mit vielfältigen nicht-menschlichen Aktivitäten bildet Khvays Gießen und Gehen das Handlungsgefüge der Performance. Sie schließt damit die kolonialen Dimensionen der Gummiproduktion ebenso ein wie aktuelle ausbeuterische Verhältnisse des Kautschukhandels im extraktivistischen Kapitalismus. Und auch wenn der Import der ersten *Hevea*-Samen durch die Franzosen aus Brasilien, die Einrichtung von Plantagen 1922, die Vertreibung der Indigenen Bevölkerung aus Ratanakiri sowie die gegenwärtigen Prozesse der Kautschukproduktion und seines weltweiten Handels nicht zu sehen sind, stellen sie einen Teil ebendieses Handlungsgefüges von *Rubber Man* dar.[1] Ohne

[1] Zur Kolonialgeschichte der Kautschukproduktion in Kambodscha siehe Michitake Aso, „Rubber and Race in

sie wäre das Ernten und das Sammeln und damit auch das Übergießen nicht möglich.

In den letzten Jahrzehnten ist die Auseinandersetzung mit der Klimakatastrophe und dem Anthropozän zunehmend ins Zentrum künstlerischer Auseinandersetzungen gerückt. Heute, in Zeiten multipler Krisen und planetarischer Katastrophen, knüpfen zahlreiche Performancekünstler:innen mit ihren Arbeiten an alternative Organisationsweisen an, um ihre Strategien des Handelns zu entwerfen. Für die folgenden Ausführungen zu einer planetarischen Politik der Performancekunst sind somit drei Beobachtungen zentral: Erstens ist eine zunehmende Auseinandersetzung mit dem Alltag, den Techniken des Kochens, der Sorge oder der Instandhaltung ebenso wie solche der Organisation, des Planens und Bauens festzustellen. Zweitens lässt sich neben der klassischen Aufführung eine Vervielfältigung von Formaten ausmachen. Sie reichen von Workshops über Jams bis hin zu selbstorganisierten Schulen und Institutionen. Drittens ist es zu einer Reorganisation künstlerischer und gesellschaftlicher Infrastrukturen gekommen: Statt unsichtbarer Hintergrund zu sein, ist die

Rural Colonial Cambodia (1920s–1954)", in: *History Faculty Scholarship* 23 (2010), S. 127–138.

Arbeit mit Infrastrukturen wie auch das infrastrukturelle Handeln selbst ein wesentlicher Bestandteil performativer Praxis. Anschließend an diese Beobachtungen untersuche ich Techniken, Formate und Infrastrukturen in der Performancekunst und frage, welche Politik ihnen innewohnt und was ihre gesellschaftlichen Implikationen sind.[2] Performancekunst sehe ich dabei als ein Feld, das Handlungsweisen nicht nur entwirft und erprobt, sondern sich auch mit anderen gesellschaftlichen Handlungsfeldern verbindet

[2] Zum Begriff des Planetarischen siehe u. a. Gayatri Chakravorty Spivak, *Imperative zur Neuerfindung des Planeten / Imperatives to Re-imagine the Planet*, Wien: Passagen 2013; Dipesh Chakrabarty, *Das Klima der Geschichte im planetarischen Zeitalter*, Berlin: Suhrkamp 2022; William E. Connolly, *Facing the Planetary: Entangled Humanism and the Politics of Swarming*, Durham: Duke University Press 2017, sowie für den deutschen Diskurs Frederic Hanusch, Claus Leggewie und Erik Meyer, *Planetar denken. Ein Einstieg*, Bielefeld: Transcript 2021. Letztere knüpfen das Konzept des Planetarischen eng an Fragen des Wissens wie auch des Handelns: „Wie wir die Welt wissen und in ihr Zusammenleben gestalten, bedingt sich gegenseitig. Eine planetare Perspektive einzunehmen, heißt dann von vornherein: die Relationierung (In-Beziehung-Setzung, von engl. ‚relational') menschlicher Existenz im Universum und die Relativierung der vorherrschenden anthropozentrischen Sichtweise." Ebd., S. 24.

und so neue Techniken und Infrastrukturen instituiert.

Planetarisches Handeln und seine infrastrukturelle Praxis verstehe ich nicht bloß als neue Form einer politischen Kunst, vielmehr dient die hier vorgeschlagene Perspektive dazu, die Handlungsgefüge von Kunst, Alltag und Aktivismus neu zu untersuchen. Das Konzept der Performativität ermöglicht seit jeher eine transversale Analyse künstlerischer und alltäglicher Praktiken, und die Auswirkungen einer Politik des Handelns sind in allen Lebensbereichen zu finden. Im Sinne von Bojana Kunst verstehe ich „die Kunst [als] einem Leben verpflichtet, das durch eine Verschiebung der Wirklichkeitskonstanten oder des Sinns für die Wirklichkeit, wie wir sie kennen, neu eröffnet werden kann".[3] Und so gilt es zu fragen, wie sich das Verhältnis von Kunst und Leben sowie die implizite Kraft der Öffnung unter den aktuellen planetarischen Bedingungen der Klimakatastrophe verändert und welche Handlungsweisen hieraus resultieren.

Eine Performancekunst, die mit den verzweigten Gefügen des Handelns arbeitet, findet selten in einem abgrenzbaren Raum wie der Galerie oder

[3] Bojana Kunst, *Das Leben der Kunst. Transversale Linien der Sorge*, Wien: Transversal 2023, S. 27 f.

dem Theater statt. Sie ist auch selten auf einen Abend, ein Datum oder eine Uhrzeit zu beschränken. Ihre Praktiken des planetarischen Handelns sind unter ganz unterschiedlichen Gegebenheiten und oft an mehreren Orten sowie in verschiedenen Situationen zugleich auffindbar. Sie ereignen sich im Alltag, auf der Straße, in Wohnungen, auf Feldern oder Brachen. Museen und Theater verwandeln sie in Orte des Lernens, der Organisation und Planung. Die im folgenden diskutierten Arbeiten entstammen daher auch nur teilweise den traditionellen Formaten der Performancekunst. Zwischen Aufführung, politischem Aktivismus, Architektur, Film und Installation entwerfen sie ebendas, was als planetarisches Handeln beschrieben wird.

Viele der diskutierten Konzepte und Arbeiten knüpfen an die Diskurse um eine sozial engagierte Kunst und *relational aesthetics* an.[4] Ein häufiger Kritikpunkt an diesem Ansatz lautet, das

[4] Zum Begriff der *relational aesthetics* siehe Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: Presses du réel 2009. Die enge Verbindung einer sozial engagierten Kunst mit den Praktiken der Performancekunst heben auf je eigene Weise Claire Bishop und Shannon Jackson hervor. Vgl. dazu Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso 2012; Shannon Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, New York: Routledge 2011.

Handeln der Kunst würde so auf seine Wirksamkeit reduziert, die ästhetische Dimension verengt oder gar gänzlich vernachlässigt.[5] Ausgangspunkt einer solchen Kritik ist die Annahme, dass Wirkungen von Handlungen aus intentionalen und zielgerichteten Zusammenhängen erfolgen würden – d. h. Künstler:innen würden bereits im Vorfeld ihre Handlungen und deren Effekte kennen und bestimmen können. In den hier diskutierten Arbeiten geht es jedoch um Experimente damit, was Handlungen sind und sein können, wie und wo sie Veränderungen hervorrufen und welche oftmals unkontrollierbaren Effekte sie erzeugen. Zentral sind dabei die immer wieder gesuchten Verbindungen mit außerkünstlerischen Handlungsformen. Denn gerade in ihrem Zusammenspiel lassen sich bestehende Muster aufbrechen, neue Handlungsweisen erproben. Mit den Begriffen des planetarischen und infrastrukturellen Handelns stehen dabei spezifische Perspektiven im Vordergrund, die die Handlungsgefüge und die Politik, die diesen Performances innewohnt, adressieren. Sie knüpfen an die interdisziplinäre Tradition der Performance Studies an und fragen nach einer Politik des Handelns quer durch die Gefüge von Kunst und Alltag im Anthropozän.

[5] Prominent hat dies Bishop in *Artifical Hells* ausgeführt.

Die vielfältigen Formate des planetarischen Handelns zeigen sich nicht nur in Aufführungen, sondern ebenso in Form von *workshops*, *cooking sessions*, *skill sharings* et cetera. Mit ihnen knüpft sich das Thema planetarischen Handelns an Fragen danach, wie sich die Grenzen der Performancekunst heute abstecken lassen und wie sie zu beschreiben sind. Künstlerische Praktiken und Produktionsweisen von Wissen sind dabei ebenso Teil der Betrachtung wie die Infrastrukturen, die mit und durch Handlungen entstehen. Die Kapitel gehen diesen Aspekten mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung nach: den planetarischen Verknüpfungen der Performancekunst (Kapitel 1: *Planetarisch handeln*), die dem Handeln immanenten künstlerischen und alltäglichen Techniken (Kapitel 2: *Ökologie der Techniken*), seinen Organisations- und Instituierungsweisen (Kapitel 3: *Organisieren*) sowie seinen (planetarischen) Pädagogiken (Kapitel 4: *Pädagogik des Milieus*).

Handeln im Anthropozän

Im Zeitalter des Anthropozäns scheint Handeln, vor allem alltägliches Handeln, oftmals paradox: Auf der einen Seiten zeigen die Klimakatastrophe und das Massenaussterben von Arten, dass jede

noch so alltägliche Handlung auf die Erde in ihrer Gänze wirkt und diese verändert, auf der anderen Seite scheint es für Einzelne oftmals unmöglich, diese Wirkungen durch Handlungen zu steuern und zu beeinflussen. Denn erst durch das Zusammenspiel vieler Handlungen kommt es zur Überhitzung der Erde, zum Absterben von Wäldern, zum Anstieg des Meeresspiegels, kurz, zur Zerstörung des Planeten. Doch vor dieser scheinbaren Paradoxie zu kapitulieren und sich in Passivität beziehungsweise den Glauben zu flüchten, dass einzelne Handlungen keinen Unterschied machen, ist angesichts der bereits eingetretenen und noch bevorstehenden Katastrophen nicht nur zynisch, sondern weltzerstörend. Neben dem auf soziale und ökologische Gerechtigkeit ausgerichteten Handeln (denn neben dem Rückzug ist auch das „Weiter so" keine Alternative) ist eine neue Vorstellung des Handelns, vor allem seiner Techniken, Formate und Infrastrukturen notwendig.[6]

[6] Damit knüpft das vorliegende Buch an eine ganze Reihe von Theorien aus den feministischen Science and Technology Studies – STS (u. a. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham: Duke University Press 2007), der Performancetheorie (u. a. Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997; Richard Schechner, *Performance*

Diesen Punkt sprechen Künstler:innen durch den Entwurf einer Politik des Handelns an, die Letzteres nicht vom Individuum, sondern von den Prozessen des Planeten selbst ausgehend versteht: Handeln ist Teil dieses Planeten, es wirkt auf diesen ebenso ein, wie der Planet auf das Handeln wirkt. Mit ihren Arbeiten richten die Künstler:innen den Fokus auf bestehende Muster und Gewohnheiten, knüpfen neue Gefüge, durchbrechen andere, erproben neue Formen des Handelns und erweitern damit den Raum dessen, was machbar erscheint. So entsteht – nun auch auf geologische Weise – eine Welt, die durch dieses Handeln nicht nur verändert, sondern ebenso hervorgebracht wird. Sah der Performancetheoretiker José Esteban Muñoz den Akt des *worldmaking* vor allem als eine Intervention in sozialen Beziehungen und Begehrensstrukturen, diskutiere ich in den folgenden Kapiteln, wie Performances die planetarischen Dimensionen einer Umwelt- und Klimagerechtigkeit adressieren.[7] Der Mensch ist

Theory, London: Routledge 2003) und des Pragmatismus (u. a. William James, *Pragmatismus und radikaler Empirismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017) an.

[7] José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2009, S. 195. Zum Konzept der *environmen-*

dabei weder Zentrum noch Ausgangspunkt, und doch ist er, als eine der wichtigen Schaltstellen, Teil dieser Handlungsprozesse. Er lebt in einer Welt, die im Anthropozän selbst das Ergebnis menschlicher und nicht-menschlicher Handlungsgefüge ist.

Das vermeintliche Paradox des Handelns und seiner Wirkungen im Anthropozän ergibt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, dass niemand allein handelt. „Wenn eine Person handelt (acts), handeln viele" schreibt Judith Butler.[8] Indem Handlungen jedoch nicht nur auf menschliche, sondern ebenso auf nicht-menschliche Handlungen wirken und selbst von diesen beeinflusst werden, entsteht eine „Ökologie der Praktiken" in den Worten Isabelle Stengers, an der der Mensch zwar teilhat, deren Zentrum er jedoch keineswegs bil-

tal und *climate justice* siehe u. a. die Texte von Kyle Powys Whyte. Aus nordamerikanischer Potawatomi-Perspektive versteht Whyte die Klimakatastrophe als Verstrickung einer durch Kolonialismus, Kapitalismus, Industrialisierung und Militarismus geprägten Geschichte. Kyle Powys Whyte, „Way Beyond the Lifeboat: An Indigenous Allegory of Climate Justice", in: Kum-Kum Bahvnani u. a. (Hg.), *Climate Futures: Re-Imagining Global Climate Justice*, London: Zed 2019, S. 11–20, hier S. 12.

8 Judith Butler, *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, Wien: Turia + Kant 2019, S. 43.

det.[9] Planetarisches Handeln ist in diesem Sinne immer differenzielles und ökologisches Handeln. Bruno Latour hat dies unter den Begriffen eines Handelns von menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen beziehungsweise von „Erdverbundenen inmitten von Erdverbundenen" ausgeführt: Seine mehr-als-menschliche Perspektive zeigt sich darin, „die Welt" gerade nicht „auf Objekte zu reduzieren", sondern „vielmehr die Liste der zu berücksichtigenden Bewegungen zu erweitern", die die Welt als solche erzeugen.[10] Anschließend an diese theoretischen Konzepte frage ich nach den Formaten, Infrastrukturen und Techniken des Handelns in der Performancekunst, wie sie entworfen und erprobt werden und wie sie zu einer Veränderung bestehender Strukturen beitragen.

In der Performancekunst haben sich bereits seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert eine Reihe von Künstler:innen der ökologischen Dimension des Handelns zugewandt und nicht-menschliche Akteure zu einem wesentlichen Teil ihrer Arbeit

[9] Vgl. hierzu Isabelle Stengers, „Introductory Notes on an Ecology of Practices", in: *Cultural Studies Review* 11:1 (2005), S. 183–196.

[10] Bruno Latour, *Das terrestrische Manifest*, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 101.

gemacht: Betty Beaumont mit ihrem artifiziellen Unterwasser-Riff (*Ocean Landmark*, 1978–80), Bonnie Sherk mit ihrer Farm, die sie unter einer Autobahnbrücke anlegte (*The Farm*, 1974–1980) oder Alan Sonfist mit seinem Garten, der von ihm in der Mitte von Manhattan kultiviert wurde (*Native Forest Landscape*, 1978) – um nur drei prominente Namen in einer langen Liste von Künstler:innen anzuführen.[11] Diese künstlerischen Explorationen ökologischer Handlungsgefüge treffen auf die konzeptuellen Überlegungen zu den Verbindungen von menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen der Akteur-Netzwerk-Theorie und des *New Materialism* und rücken jene Beziehungen ins Zentrum des Interesses, die zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen (maritimen, biologischen, technischen) Handlungen hergestellt werden können.[12] Mithilfe des Konzepts des pla-

[11] Für eine ausführliche Diskussion der Arbeiten von Beaumont und anderen im Kontext von Arbeit mit und an den Landschaften des Anthropozäns vgl. Gerko Egert, „Arbeit in und an Anthropozän-Landschaften. Künstlerische und feministische Strategien", in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 75 (2025), S. 24–36.

[12] Aus der Perspektive des New Materialism zeigt v. a. Karen Barad, dass auch nicht-lebendige Körper als handelnd betrachtet werden können. Karen Barad, „Post-

netarischen Handelns untersuchen die Kapitel, welche Techniken dabei eingesetzt werden und welche Infrastrukturen entstehen, wenn nicht mehr der einzelne Akt (als individuelle Handlung oder als Set von Handlungen) im Vordergrund der künstlerischen Arbeit steht, sondern die Beziehungen innerhalb eines verzweigten Handlungsgefüges.

Im Anthropozän sind Handlungsketten geprägt von großer Unsicherheit und mannigfachen Verzweigungen. Gerade die Klimakatastrophe ist ein paradigmatisches Beispiel: Selbst wenn alle Handlungen wirken, sind die entsprechenden Effekte kaum in lineare Zusammenhänge zu fassen. Linearität ist allerdings nicht mit Kausalität zu verwechseln.[13] Denn auch wenn Handlungs-

humanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28:3 (2003), S. 801–831.

[13] Lorina Buhr arbeitet bei Foucault ein Konzept der Kausalität heraus, das für die Überlegungen dieses Buches prägend ist. Dieser beschreibt einen kausalen, jedoch nicht deterministischen Prozess als „kausale Demultiplikation": „Die kausale Demultiplikation besteht darin, das Ereignis den vielfältigen Prozessen entsprechend zu analysieren, die es konstituieren. [...] Die Abschwächung des kausalen Schwerfeldes besteht somit darin, um das als Prozess analysierte singuläre Ereignis herum ein ‚Polygon'

ketten nicht als linear zu beschreiben sind, so sind sie keineswegs wirkungslos. Ihre Wirkungslogik – das zeigt das weiter oben beschriebene Paradox – ist eng verbunden mit der Frage nach dem Zusammenspiel mit anderen Aktivitäten. Statt von linear-kausalen Verbindungen einzelner Handlungen ist das planetarische Handeln vom Zusammenwirken vieler Handlungen bestimmt.

Anna Tsing hat in ihrer Studie zum Matsutake-Pilz gezeigt, wie solch ein planetarisches Handeln weder rein lokal noch ausschließlich in Bezug auf die Praktiken einzelner Individuen zu fassen ist. Indem sie den weltweit verzweigten Wegen des Sammelns, Verkaufens, Zubereitens und Konsumierens dieser Wildpilze gefolgt ist, konnte sie ein Konzept von zugleich lokalen wie globalen Handlungsketten entwerfen. Diese sind sowohl planetarisch als auch situiert. Handlungen als Teil der „Situation der Welt" zu verstehen, ist nur möglich, „wenn wir", wie Tsing es vorschlägt, „die

zu errichten oder vielmehr einen ‚Polyeder der Intelligibilität', bei dem die Anzahl der Oberflächen nicht im Vorhinein definiert ist und niemals mit vollem Recht als endlich betrachtet werden darf." Michel Foucault, *Schriften 4: 1980–1988*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 30; siehe auch Lorina Buhr: *Macht und Bewegung. Zur Meta-Physik im sozialen und politischen Machtbegriff im Ausgang von Aristoteles' dynamis*, Hamburg: Felix Meiner 2023, S. 460.

aktuelle Prekarität als einen Zustand anerkennen, der die gesamte Erde betrifft."[14] Als instabiler Möglichkeitsraum „störungsbasierte[r] Ökologien, in denen mitunter zahlreiche Arten ohne Harmonie, aber auch ohne Eroberungsversuche zusammenleben", ist die Erde selbst prekär geworden.[15] Nicht als Grund, sondern selbst handelnd und durch Handlungen verändert, ist der Planet Teil weitverzweigter Produktions- und Verwertungsprozesse. Tsing formuliert in ihrer Untersuchung den Vorschlag für eine planetarische Perspektive des Handelns und somit eine, die von einer Beziehung zur Erde ausgeht. Damit knüpft sie einerseits implizit an das von Sylvia Wynter formulierte Konzept der „Kosmogenese" an. Anderseits trägt sie zur Beantwortung jener Frage bei, die Jennifer Gabry im Anschluss an Wynter an das planetarische Handeln richtet: „How to become planetary as a praxis?"[16]

[14] Anna Lowenhaupt Tsing, *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*. Berlin: Matthes & Seitz 2019, S. 18.

[15] Ebd., S. 19.

[16] Jennifer Gabrys, „Becoming Planetary", in: *e-flux Architecture* (Oktober 2018), https://www.e-flux.com/architecture/accumulation/217051/becoming-planetary [letzter Zugriff 1.4.2025]. Für Wynter ist der Mensch eben keine gegebene Entität, sondern eine autopoetische „foundational myth".

Tsings Analyse der Handlungsgefüge des Matsutake-Pilzes wie auch die hier vorgestellten künstlerischen Performances sind Beiträge zu einer Politik planetaren Handelns. Sie gehen von einem Konzept der Erde aus, das diese umfassend als Infrastruktur des Handelns versteht: Sie ist – wie Lauren Berlant ausführt – eine Infrastruktur, „die uns an die Welt in Bewegung bindet und die Welt praktisch an sich selbst gebunden hält".[17] Oder anders

Dieser Mythos bestimmt nicht nur, was als menschlich verstanden wird, sondern ebenso, welche Prozesse als Teil menschlicher Handlungsmacht angesehen und welche hiervon ausgeschlossen werden. Wynter entwickelt hier ihr Konzept der „Sozio-technologie" des „menschlichen Seins als Praxis". Sylvia Wynter, „Human Being as Noun? Or *Being Human* as Praxis? Towards the Autopoetic Turn/Overturn: A Manifesto", 2007, unveröffentlichtes Manuskript, S. 77. Und es ist gerade diese Praxis, die das menschliche Sein an das Planetarische knüpft: In der Geschichte des Kolonialismus „auto-institutionalisiert" sich – so Wynter – der Mensch als westlich, mit seinen hierarchischen Differenzen von „*Color/White/Black/Rich/Poor, developed/underdeveloped planet of the suburbs/planet of the slums Lines*". Ebd., S. 75. Zugleich ist diese Geschichte ebenso die Geschichte vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Katastrophen. Es ist eine Geschichte der Klimakatastrophe und des Massenaussterbens der Arten. Ebd., S. 65.

[17] Lauren Berlant, „The commons: Infrastructures for troubling times", in: *Environ Plan D* 34:3 (2016), S. 393–419, hier S. 394, Übersetzung G. E.

formuliert: Die Erde formatiert das Handeln ebenso wie die Erde durch Handeln selbst formatiert – und aktuell zerstört – wird. Tsing zeigt mit brutaler Deutlichkeit, dass die Gefüge planetaren Handelns immer wieder von kapitalistischen und kolonialen Interessen vereinnahmt wurden und nach wie vor werden. Extraktivismus, Landraub, Umwelt- und Klimazerstörung sind Ausprägungen eines planetarisch agierenden Kapitalismus. Wie also lässt sich eine Politik des planetarischen Handelns entwerfen, die auf Klimagerechtigkeit hin orientiert ist, die sich den Funktionslogiken der Erde als Ressource entgegenstellt und die Handlungsgefüge so verändert, dass Wirkungsweisen jenseits von Profitmaximierung durch Extraktion entstehen und gestärkt werden?

Das Wissens-Handlungs-Gefüge

Performancetheorie und die Philosophie des Pragmatismus haben gezeigt, dass nicht nur bewusste menschliche Tätigkeiten, sondern jede Form menschlicher und nicht-menschlicher Aktivität als Handlungen zu betrachten sind. Doch die Feststellung „alle handeln“ bedeutet keinesfalls, dass Handlung alles ist. Stattdessen ist jedes Handlungsgefüge geprägt von Konzepten und

IMPRESSUM

Performancekunst und die Politik des Handelns erscheint im August Verlag. Der August Verlag ist ein Forum für Theorie im Schnittpunkt von Philosophie, Politik und Kunst. Der August Verlag ist ein Imprint von Matthes & Seitz Berlin.

august@augustverlag.de
www.augustverlag.de

Erste Auflage Berlin 2025
Copyright © 2025 MSB Matthes & Seitz Berlin
Verlagsgesellschaft mbH
Großbeerenstr. 57A
10965 Berlin

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die Nutzung des Werkes für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG

Satz: psb, Berlin

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

ISBN 9783751890250

Die Publikation wurde gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), Projektnummer 329683971.