

SIGRID ADORF, SØNKE GAU

Editorial #2, 2022. senseABILITIES – auf der Suche nach einem anderen Erzählen im Anthropozändiskurs

Response-Ability
Anthropocene
Epistemic Critique
More-than-Human
Ecology
Speculation
Narrativity

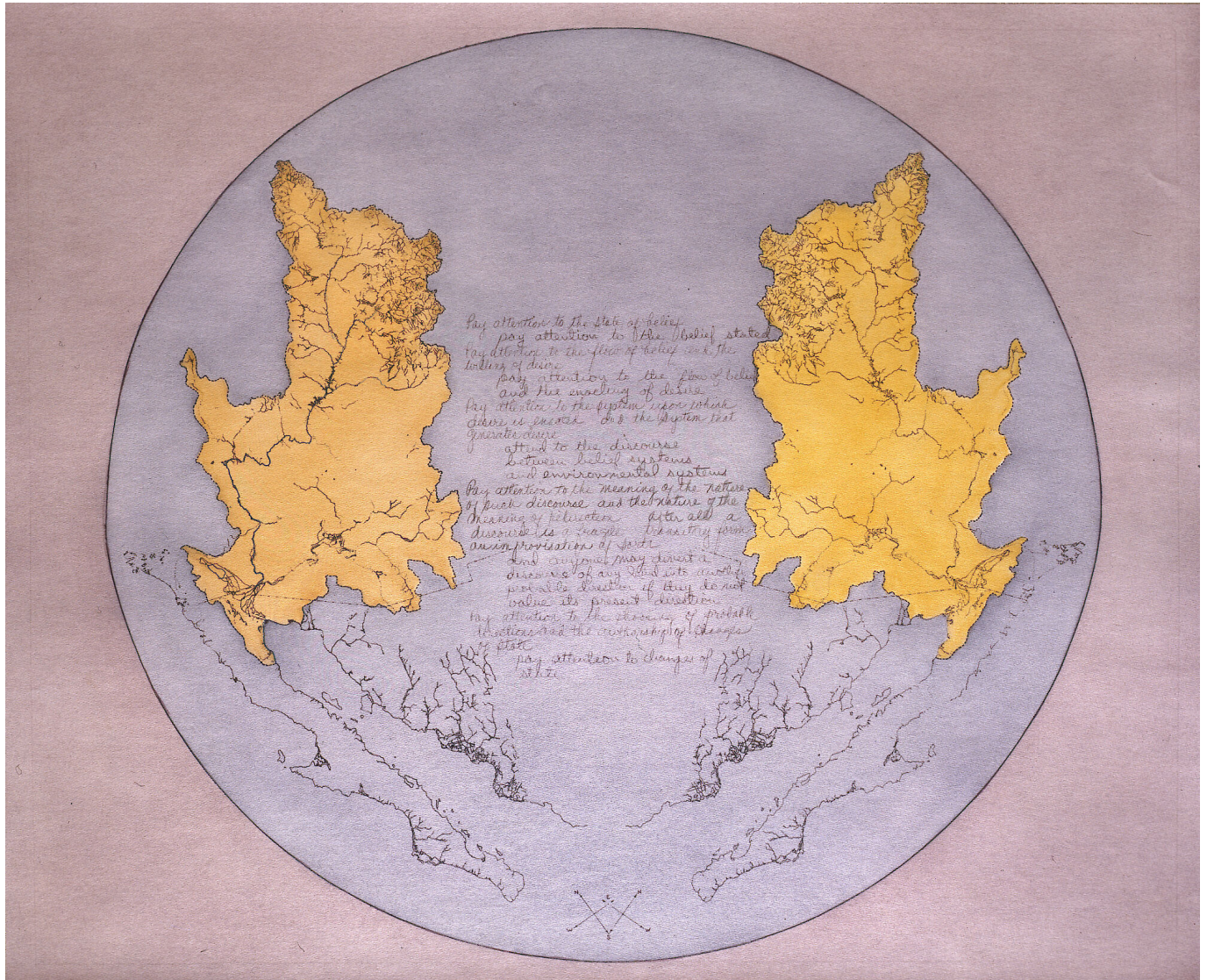


ABB.

Helen Mayer Harrison und Newton Harrison: *The Sixth Lagoon: On Metaphor and Discourse* (1978), Panel 6, 8' x 10'1"

„Pay attention to the cost of belief“¹

„Pay attention to the state of belief“

Pay attention to the belief stated

Pay attention to the flow of belief and the willing of desire

Pay attention to the flow of belief

and the enacting of desire

*Pay attention to the system upon which desire is enacted
and the system that generates desire*

*Attend to the discourse between belief systems and
environmental systems“²*

„Pay attention ...“ - Aufmerksamkeit entwickeln, für die Kosten von Glauben und Begehren, für diskursive Zusammenhänge zwischen Glaubens- und Umweltsystemen... Als Helen Mayer Harrison und Newton Harrison am

sechsten Kapitel ihres langjährigen Projekts *The Lagoon Cycle* (1973-1985 [1974-1978]³) arbeiten, ist noch keine Rede vom Anthropozän – dem Namen nach nicht, der Sache nach schon. Was für die beiden als Recherche auf Sri Lanka beginnt und die Anpassungsfähigkeit von *Scylla serrata*, einer indopazifischen Krabbenart, thematisiert, ‚mündet‘ mit dem Erzählstrom ihrer künstlerischen Forschung in utopischen Entwürfen zu einer großangelegten Krabbenzucht in einem mehr oder weniger selbstgenügsamen Beckensystem in der Colorado Wüste. Wasserläufe werden zum Medium einer Erzählung von (Über-)Lebensbedingungen und vielfältigen, wechselseitigen Abhängigkeiten – „Pay attention to the flow of waters | Pay attention to the integrity of the waters flowing [...]“⁴. Panel 6 (Abb.) der sechsten Lagune (*The Sixth Lagoon*) nimmt quasi eine kartographische Versinnbildlichung der Integritätsforderung vor, in dem es das Einzugsgebiet des Colorado River von den Quellzuflüssen bis zur Mündung unabhängig von staatlichen Grenzen wie eine Insel als eine territoriale Entität darstellt. Einem Rorschachtest ähnelnd ist diese ‚Insel‘ gespiegelt und so gesetzt als handele es sich um einen doppelten Kontinent auf einer Globusdarstellung. Text und Bild (Karte) korrespondieren ohne einander zu erklären. Vielmehr provoziert die anspielungsreiche, aber offene Form zur Suche nach Orientierung und Interpretation.

Die Krisenmaßstäblichkeit, die *The Lagoon Cycle* bereits in den 1970er Jahren mit künstlerischen Mitteln problematisiert, eignet sich aus unserer Sicht für einen Einstieg in das Fragenfeld der zweiten Ausgabe von INSERT, die sich unter dem Motto des amalgamierten Begriffs senseABILITIES⁵ mit künstlerischen Formen des kritischen Erzählens, Zeigens und Behandelns⁶ von Problemstellungen im Kontext des Anthropozändiskurses beschäftigt.⁷ Denn es sind, wie bereits die von den Harrisons geforderte Aufmerksamkeit betont, nicht allein technische Daten, die uns das Ausmaß der Auswirkungen von Industrialisierung, Urbanisierung, Kolonialismus, Rohstoffabbau usw. erkennen lassen können und auch nicht allein juristische Fakten, die die Verursachung klären, sondern die Weisen, in denen wir uns (Um-)Welt – und unser Handeln darin – erzählen und erklären, die Geschichten, die uns sensibilisieren, die Vergessenes oder Verdrängtes nacherzählen und kritische Wendungen in der Gegenwart an die Zukunft ermöglichen – „Today ist the tomorrow you were promised yesterday“⁸. Damit aber ist die (künstlerische) Frage nach dem Was und Wie des Erzählens selbst als eine Frage der Responsabilität (Response-Ability) kenntlich, wie Donna Haraway es formuliert, als Möglichkeit also, verantwortlich im Antworten zu werden – als Möglichkeit (und ethische Notwendigkeit), nicht zwischen einer wirklichen Welt auf der einen und vielfältigen Erzählungen auf der anderen Seite, zwischen Natur und Kultur, zwischen Materie und Semiosis zu unterscheiden, sondern situative Verknüpfungen zu denken und zu praktizieren. Das „Anthropozän“ fungiert gegenüber der gegenwärtigen, multifaktoriellen Krise mit planetarem Maßstab als neue große, vermeintlich einende Erzählung. Genau das aber ist das Problem, wie Haraway in ihrem geradezu pastoral vorgetragenen Appell, *unruhig zu bleiben*, herausstreicht, denn das

„Anthropozän‘ ist ein Begriff, der Intellektuellen der reichen Klassen und Regionen einfach, sinnvoll und anwendbar erscheint. Aber er ist in vielen Teilen der Erde, speziell (aber nicht ausschließlich) unter Indigenen, nicht gebräuchlich; sie haben andere Begriffe für Klima, Wetter, Land oder die Pflege des Landes. [...] Dieser [Anthropozän-Diskurs ist nicht einfach nur falsch für Kopf und Herz; er laugt auch unsere Fähigkeit aus, uns andere Welten vorzustellen und für sie Sorge zu tragen. Das betrifft sowohl jene Welten, die bereits jetzt unter prekären Bedingungen existieren (unter anderem solche, die ‚Wildnis‘ genannt werden, trotz der ganzen kontaminierten Geschichte des Begriffs, der aus dem rassistischen Siedlerkolonialismus kommt), als auch Welten, die wir gemeinsam mit anderen Kritttern ins Leben rufen müssen, damit wir (was immer noch möglich ist) Vergangenheiten, Gegenwart und Zukünfte zurückgewinnen können.“⁹

In Harrisons *The Lagoon Cycle* geht es um Fragen des Überlebens: zunächst um die der Krabbe unter natürlichen Bedingungen zwischen Mangrovenwurzeln in Flussdeltaregionen, in denen sie wechselnden Konzentrationen zwischen Salz- und Süßwasser und unterschiedlichen Wasserständen zwischen Überflutung und Trockenheit ausgesetzt ist, dann um das Überleben der Krabben unter künstlichen Bedingungen im Experiment einer technischen Simulation der natürlichen Lagunenumgebung, die das Künstlerpaar als Metapher versteht, und schließlich um menschliche Überlebensbedingungen unter (post-)modernen Umständen, um Welthungerfragen. Die imaginierte Krabbenbecken-Farm, die neben den beliebten Krustentieren auch Tonnen von Schellfisch produzieren können soll, ist eine Antwort auf „The sea that was reborn wrong: A Story in Numbers and Dates“¹⁰, in der die Harrisons die Geschichte des Colorado River im Südwesten der USA nachzeichnen: 1896 zweigte die Gesellschaft *The California Development Company* einen Teil des Flusses zur Bewässerung der Wüste ab, um diese besiedeln und damit den Bau einer Eisenbahnstrecke (*Southern Pacific Railroad*) gewährleisten zu können. *The Imperial Canal* sicherte die Wasserversorgung der Siedler*innen und Bahnarbeiter*innen, aber nur für eine kurze Zeit, denn durch Verschlammung versiegte er rasch. Es wurde ein neuer Zugang gebaut, dessen Damm 1905 nach starken Regenfällen auf einer Länge von 800 Metern brach, was eine Dürrekatastrophe im unteren, mexikanischen Teil verursachte, weil nahezu das gesamte Wasser des Colorado bis zur Schließung der Bruchstelle 1907 in die Salton Senke abfloss, wo es den bis heute bestehenden künstlichen Salton Sea erzeugte. Wie die weiteren Daten auflisten, erfolgte ein rapider Ausbau des Bewässerungssystems, so dass bis 1930 ca. 175 000 Hektar Land im Imperial Valley bewässert und landwirtschaftlich genutzt werden konnten, was neben der natürlichen Erhöhung des Salzgehalts durch Verdunstung zu einer zunehmenden Verschmutzung des Gewässers durch Pestizide, Herbizide und Düngemittel führte. Bis in die 1950er Jahre war der See unter Sportfischer*innen wegen seines Fischreichtums beliebt und bis in die 1970er Jahre noch ein sehr beliebtes touristisches Ausflugsziel, was erst durch das zunehmende

massenhafte Fischsterben und den damit verbundenen Gestank endete. Die Daten, die hier im vierten Teil (*The Fourth Lagoon: On Mixing, Mapping and Territory*) zusammengetragen und von großen Kartenaufsichten begleitet sind, konterkarieren die Anfangserzählung des ersten Teils (*The First Lagoon: The Lagoon at Upouveli*), in der von einer 2500-jährigen traditionellen Bewässerungskultur im buddhistisch geprägten Sri Lanka berichtet wird, die ein Überleben von menschlichen und nicht-menschlichen Wesen sicherte und sich als ein ‚kultürliches‘ Ökosystem stabilisiert hatte, bevor industrialisierende Eingriffe im großen Stil die Kreisläufe störten. Für das Thema von Anpassung und Überlebensfähigkeit ist die Krabbe, wie zu Beginn des zweiten Teils (*The Second Lagoon: Sea Grant*) geschildert, eine ideale Metapher, mit der das Künstlerpaar experimentiert, indem es sie studiert und in einem künstlichen Habitat unter musealen Bedingungen zu züchten beginnt.

*„But an experiment is a fragile system
and anything may go wrong
the electricity may fail
the tanks may break
disease may enter
something necessary may be missing
or trace elements may not balance*

Remember
a metaphor can be a powerful instrument
if we believe it
if we enact it
it will develop a life of its own.“¹¹

Der Dialog, der sich durch alle sieben Teile des Zyklus zieht, verteilt sich auf zwei nicht näher beschriebene, aber als ‚the witness‘ und ‚the lagoonmaker‘ eingeführte Figuren. Ihre Positionen werden in den Wandbildern durch zwei verschiedene Handschriften und Absatzeinrückungen kenntlich und setzen sich in den gedruckten Texten typografisch voneinander ab. ‚The witness‘, kursiv gesetzt, beobachtet das Experiment in Sorge und verkörpert (selbst-)kritische Mahnungen; ‚the lagoonmaker‘ treibt es dagegen mit seinen Visionen voran und verkörpert den Typus des (er-)schaffenden Menschen, welcher sich durch Widrigkeiten nicht aufhalten lässt, weil sie ihm als Inspiration für seine Suche nach neuen technischen Lösungen gelten.

Seine Position ist der mit Haltung derer vergleichbar, die angesichts der Klimakrise aktuell an die Lösbarkeit der Probleme durch Geoengineering glauben. Wie die Sozialwissenschaftlerin Katharina Hoppe in ihrem Beitrag „Das Anthropozän kompostieren: Speziesübergreifende Verwandtschaft und sozial-ökologische Transformation“ kenntlich macht, ist „[d]ie Vision des ‚Techno-Fix‘ [...] ein Versprechen, das ‚uns‘ in Ruhe lässt, indem es eine Allmachtsphantasie des Menschen bzw. der menschlichen Kultur einsetzt.“ Damals wie heute, so lässt sich im Vergleich festhalten, geht es auf der Suche

nach technischen Lösungen nicht nur um ‚harte Fakten‘, wie die Rede von Daten und Berechnungen glauben machen kann, sondern mindestens ebenso sehr um kulturell geprägte Glaubensmaximen und damit verbundene Erzählmuster und Phantasien. Haraway spricht von „naturecultures“¹², um die Untrennbarkeit der Dimensionen anzusprechen, die auch *The Lagoon Cycle* mit seinem oben zitierten Apell fokussiert: „Attend to the discourse between belief systems and environmental systems“¹³.

Haraway war Professorin am Department für Feminist Studies an der University of California Santa Cruz, die Harrisons zuletzt Professor und Professorin am Departement for Visual Arts an der University of California San Diego. Es ist kein Zufall, dass die diskursiven Stränge in (Süd-)Kalifornien zusammenlaufen, auch wenn es sich nicht um eine aktive Zusammenarbeit handelte. Die Region bietet sich als kritisches Prisma an: Die Grenze zu Mexiko mit ihren Migrationsdynamiken und sozialen Problemen,¹⁴ das Klima, die gegenkulturellen Ideale der Hippie- und New Age Bewegung, Agrarökonomie in großindustriellem Maßstab, die Traumfabrik L.A. und die Zukunftsvisionen des Silicon Valley – das alles liegt hier nah beieinander und formiert gegen Ende des 20. Jahrhunderts eine ‚heiße Zone‘¹⁵, in der sich Phantasmatiken ausbilden, die es nahelegen, nach den Mustern der großen und kleinen Erzählungen zu fragen. Sowohl die experimentelle Metapher bei den Harrisons als auch Haraways frühe Verschränkung von Wissenschaftskritik und Literaturtheorie entstehen in diesem Umfeld, in dem technischer Fortschrittsglaube und rauschhaftes Trugbild nah beieinander zu finden sind, wie Anselm Franke und Diedrich Diedrichsen in *The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen* facettenreich nachzeichnen. Das Projekt am Haus der Kulturen der Welt HKW in Berlin, das den Auftakt für die seither dort stattfindende Auseinandersetzung mit dem Anthropozän-Diskurs bot,¹⁶ nahm den *Whole Earth Catalog*, den Stewart Brand von 1968 bis 1972 verlegte, zum symptomatischen Aufhänger für das buchstäbliche Weltbild, das dieses Umfeld generierte. Sinnbildlich für diese neue Perspektive, die das Ganze ihrer Zeit in den Blick zu bekommen versuchte, waren die ersten NASA Aufnahmen vom ‚Blauen Planeten‘, die für das Cover der frühen Ausgaben verwendet wurden.

„Das Bild des Blauen Planeten ist hier ein besonderer Fall, dessen spezifische Situiertheit und Geschichtlichkeit schnell vergessen und negiert wird. „Die ganze Erde“: Das ist ein Rahmen, der kein Außen zulässt und dabei in Anspruch nimmt, außerhalb der Geschichte zu stehen. [...] Und darum eben geht es: nicht das Verschwinden des Außen in ökologischer Hinsicht in Frage zu stellen, wohl aber gegenüber der je damit verbundenen ideologischen Einschließung, also der Verwendung der Ikone des Blauen Planeten als einer alle Differenz und Ideologie scheinbar transzendierenden und grenzenlosen Konsens produzierenden Vereinheitlichungsmaschine skeptisch zu bleiben.“¹⁷

Der Blaue Planet als Vereinheitlichungsmaschine der 1970er Jahre, das

„Anthropozän“ als quasi Neuauflage des beginnenden 21. Jahrhunderts ... In Folge des gegenwärtigen Krisenbewusstseins geht es mit Haraway, wie Hoppe hervorhebt, auch darum, die Erzählung vom Anthropozän mit ihrer ungebrochenen humanen Anmaßung in Frage zu stellen. Das Anthropozän als neue große Erzählung von der Vormacht des Menschen soll ‚kompostiert‘ und durch andere, kleinere, irdische Erzählungen von den existentiellen Verbindungen und Abhängigkeiten ersetzt werden.

Peter Spillmann betont in seinem Beitrag zur Cohabitation – also dem Umstand, dass wir Menschen uns den Planeten mit zahlreichen anderen Lebensformen teilen –, dass es an der Zeit ist, die Geschichte der Moderne neu und anders zu erzählen. Der westliche Mensch, der glaubte im alleinigen Besitz von Geschichte zu sein, muss seine Kulturgeschichte auch als eine der Nutzung und Missachtung nicht-menschlicher Mitwesen zu verstehen lernen und deren Mitgestaltung geschichtlicher Prozesse (an)erkennen: „Wir lebten nie alleine und die Kulturgeschichte der Cohabitation ist noch nicht wirklich erzählt worden, Geschichten aus den unterschiedlichen Epochen der gemeinsamen Entwicklung von Tieren und Menschen, Geschichten, die parallel laufen, sich kreuzen, verweben, um sich dann doch in getrennten Strängen weiter zu entwickeln, Geschichten, die ihren Ausgangspunkt in verschiedenen Zeitaltern haben, Ausgangspunkte, die weit jenseits einer eurozentrischen Zeitrechnung liegen und auch ausserhalb einer Geschichte, die ausschliesslich unsere eigene, die der Menschen ist.“

Die im 19. Jahrhundert im Kontext von Kolonialismus, Nationalismus und fortgeschrittenem Technizismus entwickelte Evolutionsgeschichte, die den Glauben an das (Vor-)Recht des Stärkeren naturalisierte und das christliche Selbstverständnis vom Menschen als Krone der Schöpfung säkularisierte, ist selbst eine thesenhafte Erzählung, die mindestens ebenso fiktional wie faktenbasiert ist. Wie Alisa Kronberger in ihrem Beitrag „Vom molekularen Werden-mit(-Vielen) in der Biokunst von Špela Petrič“ hervorhebt, haben bereits Gilles Deleuze und Felix Guattari mit ihrem Rhizomkonzept für eine andere, nicht genealogische Erzählung biohistorischer Transformationsprozesse plädiert. Entgegen der vertikalen Darstellung des Baummodells gilt das Rhizom als Bild für horizontale, kontingente und sich potentiell vielfältig ausdehnende Relationen. Wie sich mit Haraway anschließen ließe, geht es darum, der Rede vom ‚survival of the fittest‘ – welche vertikale, fortschrittsorientierte Evolutionsmythen dominiert – die Suche nach einer Ethik entgegen zu setzen, die die Kontingenz evolutionsbiologischer Veränderungen und die Vulnerabilität und wechselseitige Angewiesenheit als Grundlage alles Lebenden/Sterbenden anerkennt. Die Arbeiten der Künstlerin Petrič zeugen für Kronberger von der im Neuen Materialismus gesuchten Aufmerksamkeit (oder auch Achtsamkeit) für existentielle Beziehungsgeflechte, die biochemische/-physikalische Kommunikation einbeziehen und damit die vermeintlich stabilen Grenzen zwischen Kultur und Natur untergraben, indem sie die sprachliche Kommunikation als lediglich eine unter vielen erkennen lassen. Petričs

spekulative Arbeiten zu kommunikativen Stoffwechselprozessen zwischen Pflanzen und ihrer Umgebung öffnen, so Kronberger, „Wege und Möglichkeiten, das Fremde im Selbst zu begrüßen und die unverfügbare Alterität der Pflanzen wahr- und ernst zu nehmen.“

Auf ähnliche Fragen der Sensibilisierung durch Kunst zielt auch Yvonne Volkart ab, wenn sie einleitend zur Begründung ihres Interesses am neu aufgelegten Fluiditäts-Denken in der zeitgenössischen Kunst – das Thema unserer Ausgabe treffend umreißend – schreibt: „*Fliessen, Fluten, Flunkern* meint hier umweltliche, kreatürliche, hoffnungsvolle wie bedrohliche oder witzige Momente des (Anders- und Fremd-)Werdens. Es meint, dass Kunst solche Momente erfahrbar machen kann. Dass sie die Empfänglichkeit unserer *Sinne* für Alterität trainieren und das Spüren solcher Momente als *sinnvoll* erleben lässt. Das ist *senseABILITY*: Die neue alte Fähigkeit, sinnlich und sensibel zu re/agieren, jenseits eines phänomenologischen oder fixierten als vielmehr politisiert-offenen Sinns.“ An ihre frühere Studie zu fluiden Subjekt-Entwürfen im Kontext der zunehmenden Digitalisierung um die Jahrtausendwende anknüpfend, plädiert sie für eine revitalisierende Relektüre der Suche nach einem weiblichen Schreiben/Sprechen bei Luce Irigaray, Hélène Cixous und Julia Kristeva. Gegen den (eigenen) poststrukturalistischen Vorbehalt bezüglich einer drohenden Essentialisierung von Weiblichkeit sieht sie darin die Möglichkeit, an umweltlichere, non-identitäre, poröse Seins- und Körperauffassungen anzuschließen. Mit der hydrofeministischen Sicht Astrida Neimanis', welche die wässrige Grenzenlosigkeit lebender Körper und die biochemischen Verbindungen zwischen Wetter, Nahrung, Chemieindustrie, Pharmakologie, Wasser-/Organismen usw. kritisch theoretisiert, leitet sie zu dem mehrjährigen Projekt *Be Dammed* (seit 2013) der Künstlerin Carolina Caydedo über. Caycedos multimediales und aktivistisches Schaffen problematisiert vor allem die indigenen Kosten großer Staudammprojekte in Südamerika und nutzt, so Volkart, ein *Fliessen und Flunkern* für eine beunruhigende Durchmischung von Mythen, Mustern, Fakten, Körpern etc. Es ist diese Art des künstlerischen Reflektierens und Erzählens, welche Aufmerksamkeiten auf eine andere, affizierende und involvierende Weise generiert als es ein dokumentarischer Bericht zu leisten vermag.

„Mein Körper ist Moor, Mündung, Ökosystem“ zitiert Volkart den Entwurf der Künstlerin Riikka Tauriainen, den diese für eine Neonschrift an einem an der Limmat gelegenen Amtshaus in Zürich für ‚Kunst und Bau‘ einreichte, wofür sie ihrerseits ein Zitat von Neimanis verwendete und öffentlich anzubringen vorschlug.

„Be patient.
Learn to learn.
Think of earth, soil, holes, energy, creativity.
Plant weaving, fire making, swimming against the current, connecting
with the river as a space.
Walk at night when the sounds and silence are electrifying.“

Find green clay and water it down, to build an oven.“

Die Zeilen, mit denen Tauriainen im Rahmen ihres künstlerischen Beitrags „River Story. Forging between human and non-human forms of agency“ zu einer Art Flussmeditation auffordert, lassen die hier eingangs zitierte, apodiktisch wiederholte Aufforderung „Pay attention“ der Harrisons nachhallen und durchmischen sich mit ihnen. Nicht nur Wasserströme und Austauschprozesse sind grenzenlos, auch die ‚ausufernden‘ Themen, wie unser Körperwissen es sinnfällig zu formulieren versteht, fließen ineinander und es lohnt auch ihren Ausdehnungen und Zuströmen, Abzweigungen und Mündungen aufmerksam zu folgen. Die „River Story“ Tauriainens beginnt am (Hoch-)Rhein, einem ebenfalls mythenumwobenen Strom, an dessen Ufer in der Nähe eines Stauwerks Tauriainen zusammen mit Paloma Ayala und Anne-Laure Franchette eine kollektive Aufmerksamkeitssuche praktizierte, woraus ihr gemeinsames Projekt *River Oracle* hervorging, das spekulative Übungsangebote macht, um ein Umdenken, ein mitfühlendes Andersdenken ein- und anzuleiten.

„Two boys walking by, ask us what we are doing.
We say we are asking questions to the river.
They say ‚How do you know the river is listening? How do you know
the river is responding?‘“

Nicht zu wissen, ob der Fluss antwortet, ob wir seine Antworten verstehen, heißt nicht, dass wir nicht fragen sollten. Es liegt in der ‚Natur‘ jeder Kommunikation, dass ein Verstehen nicht gesichert ist.

„River is a host. Not a teacher. Why should we expect to be educated,
anyway?
In fact, empathy happened way before – out of imagination of a mutual
understanding.“

So sind es gerade die wissen-schaftlichen Formen von Wissen, die als gesichert gelten, weil sie unter großen Anstrengungen zur Systematisierung und Verifizierung ‚geschaffen‘ wurden, die den Fluss auch nicht besser verstanden haben können, wenn man die Resultate bedenkt, mit denen sie genutzt wurden, um auf ihn zu reagieren. Das Orakel als Bild einer andersartigen Weisheit, die in Rätseln spricht, deren Entschlüsselung nicht gesichert ist, lässt Nicht-Wissen und Unverfügbarkeit als eine gewaltige Dimension spüren, die der Phantasie der Beherrschbarkeit widersteht und eine andere Ethik des Zuhörens und aufeinander Eingehens ‚lehrt‘.

Auch Noam Gramlichs „Überlegungen zur Lesart von Kolonialfotografien mit und gegen den Strich“, die sich ausgehend von Dokumenten zur Erschließung der Kupfermine von Tsumeb (Namibia) mit der Frage eines „extraktivistischen Blicks“ beschäftigen, schließen hier an. Denn wie Gramlich argumentiert, ist der vermeintlich objektive Blick der Fotografie nicht frei von der kolonialen

Haltung gegenüber dem, was im Bild verfügbar gemacht werden soll: „Die Fotografie verkörpert diese moderne Vorstellung von Zeit, die kolonial ist, weil sie darauf insistiert einen vergangenen Moment abzubilden, der von einer getrennten Gegenwart angeschaut werden kann.“ Die medientheoretische Argumentation dekonstruiert die extraktivistische Sicht, indem sie klärt, wie sich die Darstellungsform gestisch am Denken von verfügbaren Rohstoffen und Landnahme beteiligt. Besonders sinnfällig wird dies, wie Gramlich zeigt, in einer aus der Untersicht festgehaltenen Personengruppe *weißer*, deutscher Männer, die auf einem Felsen des Gebiets der Kupfermine stehen – „der Akt des Fotografierens transformiert das vermeintlich ‚herrenlose Land‘ Tsumebis in einen zur Extraktion bereitliegenden Rohstoff.“ Dieser vielfach reproduzierten Fotografie, die bis heute wie ein naturalisierender Beleg einer unternehmerischen Aktion gehandelt wird und ihren gewaltvollen Entstehungskontext negiert, hält Gramlich im zweiten Teil des Beitrags die Arbeiten der Künstlerin Otobong Nkanga entgegen. Nkangas Blick für das Mineralische in Bausteinen lebender Körper, für die Narben und Wunden der Körper wie der Landschaft, für die Ruinen und die Fragmente der Geschichte, die Stoffwechsel und Beziehungen, antwortet mit einem Perspektivwechsel und bricht mit dem extraktivistischen Blick.

Die Löwin, die Katrin Köppert in ihrem Beitrag „Alien Sensibility. Zanele Muholis Inszenierungen von Humanimals“ zur spekulativen Figur eines anderen Blicks macht, der sich der rassifizierenden und dehumanisierenden Betrachtung Schwarzer Körper widersetzt, ist ebenfalls eine Antwort auf die koloniale Gewalt von Darstellungen. Wie Köppert in ihrer Betrachtung einer aktuellen Selbstporträtserie Zanele Muholis verdeutlicht, geht es in their Inszenierungen eines Schwarzen Gegenübers, das ebenso sehr in den Rahmungen Blickgewohnheiten evoziert wie es damit durch einen affizierenden Blick bricht, nicht um Formen einer Klarstellung, sondern eben gerade um Opazität – um die Möglichkeit einer verunsichernden, öffnenden Begegnung, die nicht schon durch eine Vorwegnahme geklärter Positionen geregelt ist. Sich auf diesen Möglichkeitsraum einzustellen erfordert, wie Köppert darlegt, auch von ihr als akademischer, *weiß* sozialisierter Betrachter*in „eine Art der Sensibilität, die sich in Reaktion auf Muholis Anrufung des vom Menschen ALIENierten von den gewohnten Parametern der (wissenschaftlichen) Betrachtung von Fotografien entfremdet.“ Die queere Perspektive, auf die es sich hier einzustellen gilt, spielt mit den Parametern des Visuellen, ohne sich im Sehen im visuellen Sinn zu erschöpfen, denn: „Sie müsse gesehen werden, ohne zu sehen, ohne im Sinne des westlichen Paradigmas der Erkenntnis zu sehen. Nicht nur im Blicken zu erkennen und zu verstehen, sondern auch im Fühlen, ist, was ich mit Alien Sensibility zum Ausdruck bringen möchte. Das Alienhafte dieser Sensibilität, die Fotografie anders als nur über den Augensinn und das Augenscheinliche zu begreifen, rührt daran, Spekulation als Möglichkeit zu verstehen, [...]“

Es gibt sie noch, die offenen Zukünfte und wir sind in der Gegenwart dafür verantwortlich, welche Vergangenheiten sie (gehabt) haben werden. Der

ethische und politische Impuls der Beiträge zu unserer zweiten Ausgabe *senseABILITIES – auf der Suche nach einem anderen Erzählen im Anthropozändiskurs* zielt auf eine Absage an Selbstgewissheiten, auch in ihren vermeintlich selbstkritischen, zynisch apokalyptischen Auswüchsen. Wie die hier versammelten Suchen nach anderen Denk- und Handlungsfiguren zeigen, geht es dabei nicht um idealisierende Annahmen über ein denkbar Anderes, sondern um ernsthafte Versuche, anders zu denken, Denken anders zu praktizieren, um anders handeln zu können.

Wir danken den Autor*innen für die inspirierenden Gedanken, die sie so bereitwillig teilen. Und wir danken unserer Kollegin und Mitherausgeberin von INSERT, Julia Wolf, für ihre Unterstützung des Redaktionsprozesses, ohne die diese zweite Ausgaben nicht so schnell realisierbar gewesen wäre.

Bitte folgend zitieren: Sigrid Adorf/Sönke Gau: „Editorial. senseABILITIES – auf der Suche nach einem anderen Erzählen im Anthropozändiskurs“. In: INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries, Ausgabe 2, senseABILITIES – auf der Suche nach einem anderen Erzählen im Anthropozändiskurs, 2022, URL: <https://insert.art/ausgaben/senseabilities/editorial>, DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.6772203>. Dieser Beitrag ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International (Creative Commons, Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitungen). Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch die jeweiligen Rechteinhaber*innen.

ANMERKUNGEN

- 1 Mayer Harrison/Harrison 1985, S. 84 und 86. Kursivsetzungen und Texteinrückungen entsprechen der Gestaltung der Transkription des handschriftlichen Textes und wurden, wenn nicht anders deklariert, hier und bei den folgenden Zitaten übernommen.
- 2 Ebd., S. 88.
- 3 Die Datierungen durch das Künstlerpaar variieren. In ihrem 1993 für das Magazin *Leonardo* verfassten Texts „Shifting Positions toward the Earth: Art and Environmental Awareness“ ist die Fertigstellung des gesamten Zyklus mit der Dauer von 1973 bis 1985 angegeben (vgl. Mayer Harrison/Harrison 1993, S. 371) und auf der Website *The Harrison Studio* beschränkt sich die Angabe in der Werkaufstellung auf 1974 bis 1978, vgl. dies. 2022.
- 4 Mayer Harrison/Harrison 1985 [*The Sixth Lagoon*], S. 82f.
- 5 Für diesen Begriff beanspruchen wir keine originäre Autorschaft. Er ist uns mehrfach begegnet; mal näher, mal weiter entfernt vom hiesigen Themenfeld; vgl. z.B. Ochsner/Stock 2016.
- 6 Ohne es an dieser Stelle vertiefen zu können, scheint uns die Mehrdeutigkeit des Worts ‚behandeln‘ im Deutschen hier attraktiv, weil sie neben der gebräuchlichen Setzung als Stoff, den eine Erzählung behandelt, auch die medizinische Verwendung anklingen lässt, in der es um das Behandeln von Schäden zu Heilungszwecken geht. Darin klingen Dimensionen von *Healing* und *Care* an, die konzeptuell auch für die Suche nach einer dekolonialen, reparativen Perspektive genutzt werden, um die Schäden, welche die Moderne verursacht hat, nicht nur anmahnen, sondern eben auch behandeln und andere Zukünfte imaginieren zu können.
- 7 Die Ausgabe geht zurück auf eine Vortragsreihe des Master Art Education und des Master Transdisziplinarität im Herbstsemester 2021 an der Zürcher Hochschule der Künste, an der neben den hier versammelten Autor*innen auch Filipa César und Anselm Franke beteiligt waren. Die Beiträge von Alisa Kronberger und Noam Gramlich wurden ergänzend angefragt.
- 8 Victor Burgin, *Today is the tomorrow you were promised yesterday*, UK 1976, abgebildet und besprochen in Adorf/Heinz 2019, S. 10ff.
- 9 Haraway 2018, S. 73. Karin Harrasser entschied, *Staying with the Trouble* (2016) in ihrer Übersetzung des Buchs mit *Unruhig bleiben* (2018) zu übersetzen.
- 10 Mayer Harrison/Harrison 1985, S. 68.
- 11 Ebd., S. 45.
- 12 Vgl. „Naturecultures“ in der postmodernen Philosophie Donna Haraways“, 3. Kapitel in: Stache 2017, S. 61ff.
- 13 Mayer Harrison/Harrison 1985, S. 88.
- 14 Ein eindrückliches Zeitzeugnis hierzu bietet Ursula Biemanns legendäres Video-Essay

Performing the Border (1999), vgl. Biemann 2002.

¹⁵ In Anspielung auf die Unterscheidung von ‚heiß‘ und ‚kalt‘ bei Claude Lévi-Strauss 1973.

¹⁶ Vgl.

https://www.hkw.de/de/programm/themen/das_anthropozoen_am_hkw/das_anthropozoen_am_hkw_start.php (Zugriff: 08.06.2022)

¹⁷ Franke 2013, S. 13/14.

LITERATURVERZEICHNIS

Sigrid Adorf/Kathrin Heinz (Hg.): *Zeichen/Momente. Vergegenwärtigungen in Kunst und Kulturanalyse*. Bielefeld: Transcript, 2019.

Ursula Biemann: „Performing the Border“. In: Claudia Sadowski-Smith (Hg.): *Globalization on the Line. Culture, Capital, and Citizenship at U.S. Borders*. New York: Palgrave Macmillan, 2002, S. 99–118.

Anselm Franke: „Earthrise und das Verschwinden des Außen“. In: Ders. und Diedrich Diedrichsen (Hg.): *The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen*. Kat. der gleichnamigen Ausstellung am Haus der Kulturen der Welt. Berlin: Sternberg Press, 2016, S. 12–18.

Donna Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän [Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene]*. Übers. v. Karin Harrasser, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2018 [2016].

Helen Mayer Harrison/Newton Harrison: *The Lagoon Cycle*. Ithaca, NY: Cornell University, 1985.

Dies.: „Shifting Positions toward the Earth: Art and Environmental Awareness“. In: *Leonardo*, 26/5, 1993, S. 371–377.

Dies.: „Works/The Lagoon Project“. In: *The Harrison Studio*, 2022, URL:

<https://theharrisonstudio.net/art-projects-2> (Zugriff: 04.06.2022).

Beate Ochsner/Robert Stock: *SenseAbility. Mediale Praktiken des Sehens und Hörens*. Bielefeld: Transcript, 2016.

Christian Stache: *Kapitalismus und Naturzerstörung: Zur kritischen Theorie des gesellschaftlichen Naturverhältnisses*. Leverkusen-Opladen: Verlag Barbara Budrich, 2017.

Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

CREDITS

Abb.: Courtesy Newton Harrison/The Harrison Studio

AUTOR*INNEN

Sigrid Adorf ist Professorin für Kunst- und Kulturanalysen und Leiterin des Forschungsschwerpunkts „Kulturanalyse in den Künsten“ an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie forscht, lehrt und publiziert zu Themen zeitgenössischer Kunst mit Fokus auf Politiken visueller Kultur und Praktiken der Kritik. Sie ist Mitbegründerin von *INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries* und Mitherausgeberin von *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*.

Sönke Gau ist Kulturwissenschaftler, Kurator und Kunstkritiker. Er arbeitet als Senior Researcher am Forschungsschwerpunkt „Kulturanalyse in den Künsten“ und Dozent in den Masterstudiengängen Transdisziplinarität, Curatorial Studies, Art Education an der Zürcher Hochschule der Künste. Arbeitsschwerpunkte sind die Einflüsse kritischer künstlerischer und kuratorischer Praktiken auf (Kunst-)Institutionen sowie die (Re-)Politisierung künstlerischer konzeptueller Praktiken. Als Kurator und Ausstellungsorganisator arbeitete er für das Künstlerhaus Wien, die Berlin Biennale und als künstlerischer Co-Leiter der Shedhalle in Zürich. Seit 2001 regelmäßige Veröffentlichungen als Kunstkritiker in Kunstzeitschriften, Zeitungen und Publikationen. Darüber hinaus Autor zahlreicher kunsttheoretischer/kulturwissenschaftlicher Beiträge für Fachpublikationen und monografischer Texte für Kataloge.