

Die Publikation dieses Buches wird durch das Institute for Computer Music and Sound Technology der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK ermöglicht.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2017 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Marcus Maeder

Umschlagabbildung: Messstation in Salgesch/VS 2015, Foto © by Marco Zanoni

Lektorat: Marcus Maeder

Satz: Reto Zollinger

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-3692-5

PDF-ISBN 978-3-8394-3692-9

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Vorwort	7
ANDREAS RIGLING	
Einleitung	9
MARCUS MAEDER	
Kunst, Wissenschaft und Natur. Zur Ästhetik und Epistemologie der künstlerisch- wissenschaftlichen Naturbeobachtung	13
MARCUS MAEDER	
Der unsichtbare Faden. Zu Materialität und Infrastrukturen digitaler Tierbeobachtung	83
HANNES RICKLI	
Into the Forest. Über die gegenseitige epistemische Unterwanderung von Wissenschaft und Film	113
JEANINE REUTEMANN	
Kunst und Ökologie im Zeitalter der Technosphere	169
YVONNE VOLKART	
Abbildungsverzeichnis	197
Autorinnen und Autoren	203

Kunst und Ökologie im Zeitalter der Technosphäre

YVONNE VOLKART

«Art forms have to tell us something about the environment, because they can make us question reality.»

(Timothy Morton: *The Ecological Thought*, 2010)

Anlässlich der Manifesta 11 in Zürich zum Thema Arbeit platzierte der US-amerikanische Künstler Mike Bouchet 80 Tonnen Klärschlamm im White Cube des Migros Museums. «*The Zurich Load*», so der Titel dieser Arbeit, ist jene Ladung an Fäkalien, die die Einwohnerinnen und Einwohner der Stadt Zürich jeden Tag produzieren und die Kanalisation hinunterspülen. Sie ist das, was in der Kläranlage zurückbleibt und verbrannt wird, aber im Moment vor allem einfach Dreck ist. Ausgestellt war allerdings nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, eine weiche, formlose Masse, sondern sauber gestapelte, im Stil der Minimal Art zu einem Rechteck gereichte und geordnete Würfel. In monatelanger Zusammenarbeit mit dem Team der Kläranlage und weiteren Expertinnen und Experten hatte der Künstler das Rohmaterial bearbeitet und getrocknet. Diese Maßnahmen waren auch deshalb notwendig, weil der Umgang mit Klärschlamm gesetzlich vorgeschrieben ist und der Künstler einige Auflagen der Stadt Zürich erfüllen musste, um diese Arbeit überhaupt durchführen zu können. So musste der Klärschlamm trocken sein und durfte nicht im unüberdachten Freien lagern, damit kein Dreckwasser die Umgebung kontaminieren konnte. Er durfte nicht berührt werden und der Geruch musste auf eine akzeptable Intensität reduziert werden, da der Betrieb im Migros Museum normal weiterlaufen sollte.



Abbildung 1: Mike Bouchet: «The Zurich Load», 2016.

Der Wirbel und das Unverständnis in der Bevölkerung, die diese Arbeit bereits im Vorfeld auslöste, zeigen deutlich, wie schwierig es für urbane Menschen von heute ist, sich mit dem auseinanderzusetzen, was wir tagtäglich absondern und zurücklassen: Abfall, Dreck, Scheiße. «Die Zürcher Ladung» konfrontiert uns mit dieser Schwierigkeit. Sie führt sowohl ihre verworfene Materialität vor als auch die institutionalisierten und privaten Praxen, diese zu ordnen, zu reinigen und aus den Augen zu schaffen. Den Mist irgendwo sich selbst zu überlassen ist natürlich, global gesehen, der häufigste Fall – wenn auch nicht in der Schweiz. Hier hat man ein gut funktionierendes Abfallsystem. Doch offensichtlich schützt das auch nicht davor oder verleitet womöglich noch dazu, dass die Schweizerinnen und Schweizer zu den weltweit größten Abfallproduzenten gehören und in Europa den ersten Platz einnehmen. Da bei der sogenannten Abfallentsorgung immer etwas übrigbleibt, das nicht in den Kreislauf zurückgeht, bleibt also auch bei uns einiges zurück, für das man keinen Ort hat. Klärschlamm darf in der Schweiz, wie mir der Künstler schrieb, seit zehn Jahren nicht mehr als Dünger verwendet werden. Er enthält zu viele Gifte (Schwermetalle oder schwer abbaubare organische Substanzen aus Reinigungs- und Kosmetikartikeln), Arzneien oder mögliche Krankheitserreger. Deswegen wird er verbrannt. Weil man fürchtet, dass Phosphor knapp werden könnte bzw. weil es eigentlich eine immense Verschwendung ist, gutes Düngematerial einfach fortzuwerfen (wohin denn?), behalten die Zürcher die Asche des Klärschlammes. Gemäß einer Studie des Schweizerischen Bundesamtes für Umwelt könnte 90% des Phosphoranteils zurückgewonnen werden, wenn man die Rückgewinnung etablieren würde.¹

1 Vgl. <http://www.bafu.admin.ch/abfall/01472/01481/index.html?lang=de> vom 29.10.2016.



Abbildung 2: Mike Bouchet: «The Zurich Load», 2016.

Auf diese Zusammenhänge geht «The Zurich Load» allerdings nicht ein. Das muss dieses Projekt vielleicht auch gar nicht, denn es macht auf jeden Fall den Umstand akut, dass es kein Entfliehen gibt vor dem Abfall, den wir täglich produzieren: Er ist da, er stammt von mir, ich muss mich damit auseinandersetzen.

Solche Konfrontationen sind nicht einfach. Sie sind manchmal lustig, manchmal tun sie weh, vor allem dann, wenn sich keine Lösungen abzeichnen, so wie das die Diskurse um die Klimaerwärmung und das Anthropozän deutlich machen. Für Timothy Morton ist klar, dass Kunst den Menschen in dieser schwierigen Situation helfen kann,

«because it's a place in our culture that deals with intensity, shame, abjection, and loss.»²

Dem wäre als Ausgangspunkt dieser Untersuchung hinzuzufügen: Kunst ist ein Ort der Symbolisierung und Materialisierung. Hier kann Pein und Sinnlosigkeit durchgearbeitet und auf etwas Anderes hin geöffnet werden. Kunst ist ein Handlungsfeld, wo «grausame» Wirklichkeit durch ihre ästhetische Transformation nochmals anders wahrgenommen und erlebt werden kann. Sie ist ein

2 Timothy Morton: *The Ecological Thought*, Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 2010, S. 10.

Gefüge, das die normalisierte Sicht auf Dinge verschieben, Differenzen einführen und somit andere Handlungsoptionen eröffnen kann. Dadurch, dass Kunst nicht auf Identifikation gründende Wahrnehmungen und Erfahrungen ermöglicht, können fixierte Zusammenhänge auseinandergerissen und Brüche geschaffen werden. Selbstredend macht Kunst das nicht einfach, weil sie Kunst ist und einen privilegierten gesellschaftlichen Ort besetzt. Vielmehr handelt es sich um ästhetische Prozesse, die immer wieder neu – medial, materiell, sozial etc. – in Szene gesetzt werden müssen – auf Bewegungen hin, die sich, trotz präziser Setzungen oder «gutgemeinter» Intentionen, nicht genau festlegen lassen. In diesem kalkulierten Fremdmachen der Dinge und ihrem unkalkulierbaren Fremdwerden liegt das Potential des Ästhetischen. «Das Leben», schreibt Félix Guattari,

«ist wie eine Performance, man muss es konstruieren, man muss daran arbeiten, man muss es singularisieren.»³

Darin liegt auch die grosse Bedeutung des Ästhetischen für das aktuelle ökologische Denken als transversales Denken, das heißt, als ein handelndes Denken, das offen ist und öffnet. Immer wieder unterstreicht Guattari die Bedeutung des Ästhetischen für die Ökosophie, wie er das Ökologische nennt:

«I have stressed these aesthetic paradigms because I want to emphasize that everything, particularly in the field of practical psychiatry, has to be continually reinvented, started again from scratch, otherwise the processes become trapped in a cycle of deathly repetition.»⁴

Mit Guattari soll hier ökologisches Denken als eine «ethisch-ästhetische Praxis», als eine mikropolitische Praxis verstanden und untersucht werden. Ziel des vorliegenden Textes ist es, aktuelle ökoästhetische Praxen auf ihre Transversalität hin zu befragen. Was macht eine ökologische, kritische Ästhetik im Zeitalter der *Technosphere aus*? Dazu wurden unterschiedliche künstlerische Projekte ausgewählt, die sich im Kontext zeitgenössischer ökoästhetischer Praxen verorten. Die Projekte werden aus einer medienübergreifenden Perspektive gelesen, die ihre theoretischen Prämissen aus der Ökosophie, der Medienökologie und den neuen Materialitätsdiskursen schöpft. Besonders interessiert, welche künstlerischen Strategien wie zur Anwendung kommen, wie sie sich explizit oder implizit auf die angeführten Diskurse beziehen und welche Rolle Aktion und Repräsentation spielen.

3 Félix Guattari: *The Three Ecologies*, London and New Brunswick NJ: The Athlone Press 2000, S. 12, übers. von YV.

4 F. Guattari: *The Three Ecologies*, S. 39.



Abbildung 3: Mike Bouchet: «The Zurich Load», 2016.

In die gemeinsame Raum-Zeit holen

Mike Bouchets offensiver Strategie des Vor-die-Nase-Führens des Abjekten entspricht das, was Timothy Morton als «das ökologische Denken» deklariert. Es ist «weird weirdness», ein Offenwerden für das, was wir als seltsam, obskur und fremd empfinden:

«The ecological thought is also difficult because it brings to light aspects of our existence that have remained unconscious for a long time; we don't like to recall them. It isn't like thinking were the toilet waste goes. It is thinking about where your toilet waste goes.»⁵

Ökologisches Denken bedeutet demnach ein Sich-Öffnen auf das Andere hin, in langen Ketten zu denken und sich den Schwierigkeiten, die das mit sich bringt, real auszusetzen. Denn wir können sowieso nicht mehr abhauen. Es geht jetzt nicht mehr einfach nur ums Aufräumen oder Putzen des eigenen Hauses. Die Dinge sind vermischt, es gibt kein Innen und Aussen. Der Abfall kommt zurück. Wer weiß denn schon, welche Reste von Schwermetallen, Plastikteilchen, Antibiotika oder Hormonen «Die Zürcher Ladung» – konkret meine eigene

5 T. Morton: *The Ecological Thought*, S. 9.

Ladung – enthält? Die Zeit des Abspaltens des «Anderen», der «Umwelt», der «Natur» ist vorbei. Es geht, so Morton, um die «Ko-Existenz» der menschlichen und nicht-menschlichen Wesen, um das Zusammen-Leben gerade auch mit dem, was wir nicht wollen und das uns deswegen heimsucht:

«Das ist wie bei der westafrikanischen Geschichte von Anansi und dem Teerbaby: Je mehr er versucht wegzukommen, desto mehr ist er gefangen.»⁶

Eine Arbeit wie «*The Zurich Load*» hindert uns daran, abzuhauen. Sie setzt auf akute Präsenz im gemeinsamen Raum. Reale Materialisierung, reales Sich-Aussetzen.

Die Verkettungen zeigen

Ökologisches Denken im Sinne Timothy Mortons heißt, in langen Ketten zu denken, es bedeutet sich zu überlegen, woher die Dinge kommen und wohin sie gehen. Das ist kein Denken in Ursachen und Wirkungen, sondern ein Denken in Anschlüssen und Beziehungen: Handlungen und Lebensweisen sind verteilt, sie haben Effekte und Konsequenzen; die Entitäten sind verbunden, und Energien, Kräfte und Materialitäten verschwinden nicht einfach vom Erdboden. In «*Dark Ecology*» spricht Morton von Loops und impliziert damit, dass die Objekte zurückschlagen.⁷

Nach Félix Guattari müsste anstelle von «*environmental ecology*» von «*machinic ecology*» gesprochen werden.⁸ Damit bezieht er sich nicht nur auf die aktuelle Technisierung in der «Mechanosphäre», wie er sagt. (Heute spricht man adäquater von der «Technosphäre», um das Allumfassende, Produktive und «Ökologische» des Technologischen, das ja nicht mehr mechanisch ist, zu erfassen.)⁹ Vielmehr geht es Félix Guattari auch auf die bereits im *Anti-Ödipus* und in *Tausend Plateaus* formulierten Ideen, dass Sein und Existenz grundsätzlich maschinisch, das meint real und generativ, sind: «Alles ist Maschine.»¹⁰ Organe und Entitäten koppeln und entkoppeln sich als Maschinen; sie bringen Leben und Subjektivität hervor und können, innerhalb des Kapitalismus und auf mi-

kropolitischer Ebene, immer auch andere Fluchtlinien ermöglichen. Maschinische Ökologie, mithin ökosophisches Denken und Handeln, ermöglicht eine transversale Bewegung, die politisch ist und in die aktuelle Homogenisierung der Psyche, des Sozialen und der Umwelt interveniert. Ein solche Bewegung ist aktiv und kreativ:

«In the future much more than the simple defence of nature will be required; we will have to launch an initiative if we are to repair the Amazonian *dung*, for example.»¹¹

Karen Barad hebt die «Verschränkungen» der Dinge hervor:

«Materie wird nicht als schlichter Effekt oder Produkt diskursiver Praktiken verstanden, sondern vielmehr als wirkender, d.h. agentischer, Faktor in ihren iterativen Materialisierungen (...) das, was wir üblicherweise als individuelle Entitäten begreifen [sind] keine getrennten, determiniert gebundenen und mit Eigenschaften versehenen Objekte, sondern (verschränkte *Teile von*) Phänomene(n) (materiell-diskursiver Intraaktionen), die über (das, was wir üblicherweise als getrennte Orte und Momente annehmen) Raum und Zeit hinausgehen.»¹²

Verschränkung wird hier nicht im umgangssprachlichen Sinn als «Verwicklung individueller Entitäten» begriffen, sondern bezieht sich auf die «Quantenverschränkungen», die die (ontologische) Untrennbarkeit von agentisch intraagierenden *«Komponenten»* sind.»¹³ Diese Sicht impliziert, dass die Grenzen von Dingen, Materie, Menschen, Apparaten, Diskursen etc. nicht mehr dual gezogen, sondern entlang ihrer «materiell-diskursiven» Verschränkungen geöffnet werden. Dinge werden als Phänomene wahrnehmbar, die durch verschiedene Apparate, Verschränkungen und Raumzeit-Materialisierungen produziert werden. «Was essen wir, wenn wir auf eine kalifornische Rosine beißen?» fragt Barad rhetorisch. Sicherlich nicht nur «Trauben und Sonnenschein», wie auf der Verpackung steht, sondern auch

«Kapitalismus, Kolonialismus und Rassismus; migrantische Arbeiter_innen, die die Trauben pflücken (...) Pestizide; Technologien chemischer Kriegsführung; Boden; Düngemittel; Bakterien; Dürre; Klimawandel und vieles vieles mehr.»¹⁴

Ein solches Denken der Phänomene und Verschränkungen ist keines der hegemonialen Konsum- oder Digitalkultur, in der alles glatt und immateriell abläuft. Vielmehr ist es ein materialistisches, ein ökologisches Denken. Es fragt nach den Produktionsprozessen, nach den Akteurinnen und Apparaten, den

11 F. Guattari: *The Three Ecologies*, S. 66.

12 Karen Barad: *Verschränkungen*, Berlin: Merve 2015, S. 130.

13 K. Barad: *Verschränkungen*, S. 130/131.

14 K. Barad: *Verschränkungen*, S. 185.

6 Timothy Morton: «Zero Landscapes in Zeiten der Hyperobjekte», in: Klaus K. Loenhardt: *GAM.07, Grazer Architektur Magazin* (2011), S. 83.

7 Timothy Morton: *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York: The Columbia University Press 2016.

8 F. Guattari: *The Three Ecologies*, S. 66.

9 Zum Begriff der «*Technosphäre*» vgl. Peter K. Haff im Gespräch mit Erich Hörl: «Was steuert wen? Zur Autonomie der Technik», in: 100 Jahre Gegenwart. Der Auftakt. Haus der Kulturen der Welt HKW Berlin, Oktober (2015), Zeitung zur Veranstaltung «100 Jahre Gegenwart».

10 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 7.

Körpern und Materialitäten, deren Kräften und Aktionen; und danach, wie Subjekte – menschliche und nicht-menschliche Wesen, Dinge und Objekte – davon erfasst werden.



Abbildung 4: *Unknown Fields Division: «Rare Earthenware»*, 2015.

Das Projekt *«Rare Earthenware»* (2015) der Künstler- und Designergruppe *Unknown Fields Division* ist ein Projekt, das den langen Ketten nachgeht. Anhand dreier exemplarisch ausgewählter Techno-Artefakte – einem Laptop, einem Smartphone und einer Batteriezelle für ein elektrisches Auto – fragt es, woher diese eigentlich herkommen. Alle drei Geräte stammen aus China, genauer gesagt, aus der Erde der mongolischen Tagebau-Mine *Bayan Obo*, wo verschiedene Seltene Erden abgebaut werden. Obwohl dieser Rohstoff für die zur Diskussion stehenden Geräte nur in kleinstmengen benötigt wird, ist er dennoch unerlässlich. Seltene Erden sind entgegen ihrem Namen nicht so selten. Sie sind jedoch in der Erdkruste verstreut und deswegen nur in kleinen Mengen abbaubar. Die mongolische Mine ist die weltweit bedeutendste und fördert mittlerweile Dreiviertel des Weltverbrauchs. Beim Abbau werden nicht nur Unmengen an Boden verschlissen – wie stets beim Bergbau und insbesondere beim Tagebau –, sondern es entstehen auch radioaktive Schlacken, sogenannte *«tailings»*.



Abbildung 5: *Unknown Fields Division: Stills aus dem Film «Rare Earthenware»*, 2015.

«Rare Earthenware» besteht aus drei unterschiedlich großen Tonvasen und einem Kurzfilm.¹⁵ Dieser verfolgt den Produktionsweg eines Computers von seiner Ankunft im Containerhafen in England zurück bis in die Mongolei, wo ein Mann, nur mit einem Mundschutz gesichert, im Dreck hockt. Der Ton, aus dem die Vasen modelliert sind, besteht aus dem radioaktiven Schlamm, der in der Mine anfällt. Die jeweiligen Größen der Vasen entsprechen der Menge an giftigem Abfall, der bei der Extraktion der Seltene Erden für das Smartphone, den Laptop und die Batterie entsteht. Das ästhetische Arrangement basiert demnach auf dem berechneten Proportionalverhältnis zwischen der Ware und ihrem jeweiligen Output an Giftmüll; die Form der Vasen entspricht dem traditionellen Stil der Ming-Zeit. Während die Vasen in ihrer scheinbar statischen Materialität still vor sich herstrahlen, besticht der Film durch seinen Trick, nicht nur die Warengeschichte rückwärts laufen zu lassen, sondern auch die Bewegungen der darin gezeigten Akteure, das heißt der im Film gezeigten Menschen, Waren und Transportmittel. Diese slapstickartigen Wiederholungen wirken heiter und gleichzeitig sinnlos, was durch den dokumentarischen Charakter des Films noch verstärkt wird. Das Rückwärtslaufen scheinbar natürlicher Produktionsvorgänge und das Hervorkehren des (Radio-)Aktiven der Materie machen deutlich, dass die Zusammenhänge in der buchstäblichen Bedeutung

¹⁵ Vgl. www.theguardian.com/environment/gallery/2015/apr/15/rare-earthenware-a-journey-to-the-toxic-source-of-luxury-goods vom 1.12.2016.

des Worts «pervers», verkehrt sind. Sowohl das filmische Materialisieren einer perversen Produktionskette als auch das skulpturale Materialisieren perverser Drecksarbeit schafft Momente medialer Präsenz und Identität. Eine Identität, die so auseinanderklafft, wie die globale Ungerechtigkeit und die Versprechen grüner Technologien, die letztlich keine sind (hier die Elektroauto-Batterie mit Seltenen Erden aus *Bayan Obo*), auseinanderklaffen.

Die ästhetisch-mediale «Raum-Zeit-Materialisierung» von «*Rare Earthenware*» führt nicht nur zum direkten Erleben der Verkehrtheit unserer Konsumptions- und Produktionsverhältnisse, sondern spürt auch die Möglichkeit vor, dass die Dinge anders ablaufen müssten, könnten. Der ästhetisch-mediale Bruch in der raum-zeitlichen Verkettung und die paradoxe Verdrehung und Verschränkung von Ursprung und Ziel, alter Zeit (Ming-Dynastie) und neuer Zeit, Dreck und Modelliermasse, *Tailing* und Konsumfetisch öffnen auf ein Anderes hin. In diesem Sinn werden filmische und skulpturale Momente zu Aktanten einer Seinsweise, die man mit Félix Guattari «Öko-Logik» nennen könnte: Eine Form der Existenz, in der Wesen und Dinge nicht mehr dual abgespalten werden, sondern sich prozessual und materiell ereignen. Mithin, die Verdrehungen und Verschränkungen in «*Rare Earthenware*» sind nicht nur filmisch und skulptural realisiert, sondern auch *real* wirksam und somit Handelnde eines ökologischen Denkens jenseits bloßer Repräsentation.



Abbildung 6: *Unknown Fields Division*: Stills aus dem Film «*Rare Earthenware*», 2015.



Abbildung 7: *Unknown Fields Division*: Stills aus dem Film «*Rare Earthenware*», 2015.



Abbildung 8: *Unknown Fields Division*: Stills aus dem Film «*Rare Earthenware*», 2015.

Die filmische Strategie des Rückwärts-Abspielens der Produktionskette hat schon Alain Resnais in seinem Werbefilm «*Le chant du Styrene*» (1958) für die französische Kunststoff-Firma Pechiney angewandt. Darin lässt er in wenigen Minuten den gesamten Produktionsablauf von Polystyrol Revue passieren, angefangen mit Artefakten aus der schönen neuen Plastikwelt der 1950er-Jahre bis zu ihren volatilen Rohstoffen. Im Verlauf des Kurzfilms löst sich nicht nur das

Konsumprodukt – eine Plastikschüssel – in seine verschiedenen Ursprungsmaterialien auf, sondern rückt auch die dazugehörige Infrastruktur ins Bild – die Fabriken, Raffinerien, Leitungen, Arbeiter.

Mithilfe der filmischen Zeitlichkeit wird das repräsentierte Objekt in einen Prozess des Werdens transformiert, der weder den Dreck, der in die Luft geht, noch die verwüsteten Umgebungen ausspart. Am Ende, wenn nur noch Luft, Äther und Dämpfe wabern, fällt der simple Schlusssatz: «*Pour mériter enfin la vente à prix unique*», das heißt auf Deutsch, dass alle diese Prozesse dazu dienten, «um schließlich zum Einheitspreis verkauft zu werden».¹⁶ Während sich visuell alles auflöst, verdichtet sich sprachlich alles im «Einheitspreis». Der komplexe Herstellungsprozess endet damit, worum es im Kapitalismus immer geht bzw. weshalb der Werbefilm eigentlich produziert wurde: mit Geld. Dann hört der Film auf.

Da ist also die Zeit des Wirtschaftsaufschwungs und der Plastifizierung, und da ist dieser Film, der am Beispiel einer simplen Schüssel die Frage stellt: Woher kommt die eigentlich? Und deswegen, weil «*Le chant du Styrene*» nicht nur versucht, diese unbequeme Frage sehr genau zu beantworten, sondern auch weil er es auf unkonventionelle und unbequeme Weise tut, ist dieser Film, so dokumentarisch, rund und deklamierend er daherkommt, kein passender Werbefilm. Unpassend fand ihn auch die Firma Pechiney. Interessanterweise waren es weder die Bilder noch der Inhalt, die störten, als vielmehr der vom *Oulipo*-Dichter Raymond Queneau verfasste Off-Text in Versreimen.¹⁷ Es sind die altmodisch wirkenden Alexandriner und die schöne Stimme mit ihrem sonoren Klang, die die Ideologie von der Modernität und Beherrschbarkeit des Plastiks verdrehen – ein Phantasma, das Roland Barthes zur gleichen Zeit in seinen *Mythen des Alltags* erhellt hat. Diese Stimme, dieser Gesang, kann Spielräume eröffnen, die die großen Zeit- und Raumevokationen offen verhalten lassen: Woher kommt eigentlich das Millionen Jahre alte Öl?

«Kommt es aus der Masse der Fische? Man weiß es nicht genau, ebenso wenig wie woher die Kohle kommt.»¹⁸

Solche unbeantworteten Fragen, unterstützt vom schwebenden Klang der Stimme und dem mythisch anmutenden Dampf im Schlussbild, öffnen auf eine

Unbestimmtheit hin, die nicht nur die Anfänge vernebelt, sondern auch die Geschmeidigkeit und Stromlinienform des Plastiks.

Die beteiligte Kamera

Ich verwende den Begriff des Ökologischen breit «als ein komplexes System von Wörtern, Geräuschen, Taten, Affekten, Erzählungen und Tendenzen».¹⁹ Eine solche breite Definition des Ökologischen vollzieht auch die aktuelle *Medienökologie*, die sich unter anderem auf Félix Guattari stützt. Etymologisch vom Wort *oikos* (Haushalt) ausgehend, hat Guattari das generative Zusammenwirken heterogener Gefüge unserer aktuellen *naturecultures* im Blick:

«Now more than ever, nature cannot be separated from culture.»²⁰

Aus medienökologischer Perspektive sind Medien und Technologien Ökologien, die Akteure einbinden und gleichermaßen informell wie real und materiell sind. Diese die materiellen und relationalen Aspekte betonende Sicht auf die Medien ist gerade auch für die Künste und deren Diskussion produktiv. Denn im Gegensatz zu einem instrumentellen oder konventionell medientheoretischen Technikverständnis, bei dem sich vieles um die Fragen der Funktion und Repräsentation dreht, bekommt die medienökologische Perspektive die aktiven, subjektkonstituierenden Momente in den Blick. Allerdings konzentriert sie sich vor allem auf technologische Milieus bzw. auf das Phänomen, dass Technologien heute nahtlos in die «Umwelt» dringen und eine Technosphäre hervorbringen, der sich alles subsummiert. Dem ist so nicht gänzlich zu widersprechen. Es bedeutet im Fall der Medienökologie jedoch auch, dass sie keine Aufmerksamkeit gegenüber den Erscheinungs- und Existenzweisen von Pflanzen, Tieren oder anderen nichtmenschlichen Entitäten entwickelt hat und sie aus Desinteresse oder vielleicht auch wegen Verdachts auf Tiefenökologie ausblendet.²¹

Félix Guattaris Entwurf «Die drei Ökologien» ist gerade deswegen, weil er «grüne» Aspekte explizit miteinschloss und gleichzeitig das Ökologische vielschichtiger und offener als konventionelle Umweltbewegungen dachte, nach

16 Alain Resnais: *Le chant du Styrene*, Kurzfilm, 13', 1958: <https://vimeo.com/14154663> vom 30.10.2016.
Text zum Film von Raymond Queneau: <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/resnais/chantdustyrene.htm> vom 30.10.2016.

17 Der Schriftsteller Raymond Queneau gründete 1960 die *Oulipo*-Gruppe, ein Akronym für «Ouvroir de la littérature potentielle» – Werkstatt für potentielle Literatur.

18 Vgl. Text zum Film von Raymond Queneau: <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/resnais/chantdustyrene.htm> vom 30.10.2016.

19 Jane Bennett/Klaus Loenhardt: «Dynamische Materie und Zero Landscape», Interview in: Klaus K. Loenhardt: *GAM.07, Grazer Architektur Magazin* (2011), S. 20.

20 F. Guattari: *The Three Ecologies*, S. 43.

21 Aufschlussreich ist etwa Erich Hörls Aussage, wenn er sagt, dass er Guattaris Begriff der Ökosophie nicht verwende, weil er ihm zu tiefenökologisch angehaucht vorkomme, in: Erich Hörl/Jörg Huber: «Technoökologie und Ästhetik. Ein Gedankenaustausch», in: *Magazin 31*, Nr. 18/19 (2012), S. 15. Zu aktuellen Ansätzen der Medienökologie s. *The Fibreculture Journal: Unnatural Ecologies*, Issue 17 (2011): fibreculturejournal.org; zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaften 14: *Medienökologien*, 1 (2016).

wie vor so grundlegend. Guattari kritisierte vor allem deren dualistische Konzeption von Mensch und Umwelt: Um zu einem fundamentalen ökologischen Umdenken im «integrierten Weltkapitalismus (IWC)»²² zu kommen, könne man sich nicht nur auf «Umweltthemen» beziehen, sondern müsse auch die Psyche und das Soziale mitdenken. Denn die Reterritorialisierung der Psyche und des Subjekts ist das Ziel der Massenmedien – eine biopolitische Vereinnahmung, die durch die unaufhörlichen Interpellationen durch soziale Medien und mobile Medien zweifellos noch totaler wurde. Auch das Artensterben ist für Guattari nicht «nur» ein Umweltproblem, sondern er sieht das gekoppelt mit anderen, sich auf der Ebene der Sprache vollziehenden Formen der Gewalt und Auslöschung. «Internationale Solidarität» etwa sei ein solches Wort, das heute fast nichts mehr bedeute.

«In order to comprehend the interactions between eco-systems, the mechanosphere and the social and individual Universes of reference, we must learn to think «transversally». Just as monstrous and mutant algae invade the lagoon of Venice, so our television screens are populated, saturated by «degenerate» images and statements. In the field of social ecology, men like Donald Trump are permitted to proliferate freely, like another species of algae, taking over entire districts of New York and Atlantic City.»²³

Dass ein Vierteljahrhundert später die von Guattari genannte Monsteralge Präsident der USA werden konnte, macht deutlich, dass man dringend – wie Jane Bennett in einem anderen Kontext sagt – «die wahren Orte der Verschaltung ausmachen» müsste.²⁴ Und die neomaterialistisch orientierte Politikwissenschaftlerin Diana Coole schreibt, dass «ökologische oder ästhetische Sensibilität» allein nicht ausreicht, «um jene gravierenden Veränderungen herbeizuführen, welche die aktuellen Gegebenheiten erfordern.»²⁵ Mit Sicherheit bedürfe es auch «der kritischen Analyse» der «sozialen Strukturen», insbesondere, wenn man sie auf die globale Verteilung hin untersucht.²⁶ Guattaris Einbezug des Sozialen und Mentalen ins Ökologische stellt nicht nur eine solche Möglichkeit zur Verfügung, sondern macht auch deutlich, dass die Mittel vielfältig sein müssen, um gegen die Apparate und Infrastrukturen der globalen Mächte anzugehen. Gerade dann, wenn Gewalt auch mittels symbolischer Systeme wie der Sprache geschieht, sind ästhetische Praxen nicht machtlos.

22 Zum Begriff des IWC vgl. F. Guattari: *The Three Ecologies*, S. 47.

23 F. Guattari: *The Three Ecologies*, S. 43.

24 J. Bennett/K. Loenhardt: Interview, S. 24.

25 Diana Coole: «Der neue Materialismus: Die Ontologie und die Politik der Materialisierung», in: Susanne Witzgall/Kerstin Stakemeier: *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich: Diaphanes 2014, S. 40.

26 Ebd.



Abbildung 9: Mikhail Lylov/Elke Marhöfer: Still aus dem Film «Primate Colors», 2015.

Der Film *Primate Colors* (2015) von Mikhail Lylov und Elke Marhöfer kann als ein Film betrachtet werden, der versucht, die von Diana Coole geforderte »kritische Analyse (...) der sozialen Strukturen«²⁷ mit den Mitteln des Films und aus der Perspektive des neuen Materialismus durchzuführen. Er spricht eine Sprache, die weniger kritisiert und wertet als vielmehr zeigt und bezeugt, variiert und insistiert. Die Kamera nimmt einerseits Handlungen wahr, wo gemeinhin keine gesehen werden, weil sie so normal erscheinen oder so undefiniert «zwischen den Dingen» stattfinden – logistische Aktionen mit und zwischen Materialien, Körpern und ihren Umgebungen. Andererseits werden diese alltäglichen Bewegungen als Kleinstformen der Ausbeutung lesbar. Die Wiederholungen und Variationen im scheinbar normalen Ablauf heben die Modularität dieser Formen hervor. Sie werden als Teilbereiche globaler Systeme erkennbar, die prinzipiell alles, was Welt ist oder «Umwelt», in nichtswürdigen Abfall verwandeln: Menschen, Tiere, Konsumgüter, Städte, Landschaften, Pflanzen. Die filmische Strategie gibt dabei nicht, wie in den beiden zuvor diskutierten Filmen, die lineare Kette der Produktionsabläufe von Waren zu sehen, sondern vielmehr die Vielheit und Horizontalität von deren Anschlüssen und Bewegungen. Auch das kann eine Strategie des Ökologischen sein.

27 Ebd.



Abbildung 10: Mikhail Lylov/Elke Marhöfer: Still aus dem Film «Primate Colors», 2015.



Abbildung 11: Mikhail Lylov/Elke Marhöfer: Still aus dem Film «Primate Colors», 2015.

Im Bild sind elektronische Geräte, etwa die Mobiltelefone, die der Pendlerhändler Zame von Hongkong nach Afrika bringt; wir sehen ihre Orte, Infrastrukturen, Verpackungen. Dementsprechend beginnt der Film mitten drinnen, im Dunkeln, im Chaos sich drehender Bewegungen und hell aufblitzender Oberflächen, dazu leises Dröhnen. Zunächst nicht einzuordnen, gibt der Bildwechsel in die Farbe Dunkelrosa den Ausblick auf eine erbärmliche Verkaufskonsol

mit elektronischen Konsumgütern frei. Die Kamera dreht, tastet sich den Geräten, den Pillen entlang. Bildstörung. Blick auf ein erleuchtetes Dollarzeichen, unverständliche Stimmen. Wechsel zu Blau, schwarze Hände auf verschnürten Paketen, die Frachtbriefe einstecken, Waagen einstellen. Wechsel zu Grün usw.

Auffallend ist, wie nahe die Kamera bei den Dingen ist. Es gibt keine Distanz, keine Übersicht, die Kamera scheint Teil dieses Arrangements von Gegenständen zu sein und wir selbst schauen aus der Perspektive des gezeigten Materials. Es ist die ungewohnte Nähe, die diesen Eindruck schafft. Es sind aber auch die permanenten Kamera-Bewegungen, die teilweise synchron mit den Bewegungen der gezeigten Gegenständen verlaufen, oft auch einfach abrupt abbrechen. Das erinnert daran, wie man diese täglichen unbeabsichtigten Brüche erlebt, die in Bewegungsabläufen entstehen, wenn man an etwas stößt oder etwas dreht und wendet.

So erscheint die Kamera nicht nur als passiv eingebundener Teil des verhandelten Szenarios, sondern auch als aktiv Beteiligter, als Beobachterin, die allein durch ihr mitschauendes Da-Sein eine Form der Gegenwart, der Gegenwärtigkeit schafft. Präsenz und Präsenz in einem, die direkt im Bild generiert wird, mich unmittelbar hineinziehend, da ich an die Kamera, an ihre Bilder angeschlossen bin. Je länger man diesen oszillierenden Farben und rhythmischen Bewegungen, diesen fragmentierten Dingen und Körpern zuschaut, desto mehr stellen sich auch hypnotische Momente ein, Momente der Selbstvergessenheit und -auflösung, des Übergangs in eine Andersheit. Es sind Momente der *Veränderung*²⁸, nicht als romantische Hingabe, sondern als Effekt einer Verlangsamung der Bewegung, aus der uns die abrupten Brüche, Farb- und Richtungswechsel immer wieder auch herausreißen. Dieses Mit-Sein in der Bewegung, diese Ko-Existenz mit dem Materiellen, führt zu einer Form von Teilhabe an den Dingen, zu einer Zeugenschaft, die – bewegt und körperlich – noch den nebensächlichsten Dingen ihre Aufmerksamkeit schenkt.

«Vor allem beim Aufnehmen und Wiedergeben der kapitalistischen Wirklichkeit (von extremer Ausbeutung von menschlichen und nicht-menschlichen Ressourcen) findet man den eigenen Zustand nicht in den Produktionsverhältnissen, sondern in widersprüchlichen Fakten, vernachlässigten Details, grotesken Zeichen. Die Wirklichkeit wird als grundsätzlich seltsam und obskur verstanden, wobei Filmen das Mittel ist, um das Obskure und Übernatürliche zusammenzufügen»²⁹,

schreiben die Künstler im Begleittext zum Film.

28 Sigrid Adorf prägte diesen Begriff, um das Moment der Schaffung eines anderen Selbst-Bildes in der Videokunst zu beschreiben. Der Begriff beinhaltet affektive Momente sowie die Idee des Ver-Änderns durch Ver-Ändern. Vgl. Sigrid Adorf: Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre, Bielefeld: transcript 2008.

29 Mikhail Lylov und Elke Marhöfer: http://www.whateverbeing.de/China/Primate_Colors.html vom 30.10.2016.

Und so erscheint in diesem Film eigentlich alles als Neben-Sache, oft undeutlich, verschwommen oder angeschnitten, eingetaucht in jeweils monochrome Farbfelder – oder «Territorien», wie sie Lylov und Marhöfer bezeichnen. Diese ebnet alles ein und verstärken den Eindruck des künstlichen Lichts in den artifiziell anmutenden Warenhäusern und Fertigungshallen. Erst gegen Schluss schillern Bildkompositionen in verschiedenen Farben gleichzeitig. Erst nachdem man, bereits in der zweiten Hälfte des Films, das erste Mal den freien Himmel gesehen hat. Ein blauer, grauer, dann gelblicher Himmel, in dem ein Milan, schwarz, sehr lange, sehr langsam, seine Kreise zieht. Von da an scheint sich die Atmosphäre leicht zu verändern. Es ist irgendwie heller geworden, nicht freundlicher, aber man ist, wohl mit dem Vogel und den Packen, hinter denen sich die Containertüre laut krachend geschlossen hat, nach Draussen, gezogen, «ins Freie». Ein Außen, das auch vollgestopft ist, schon wieder Pakete, Verpackungen, doch nun sind sie, das wird immer klarer, Müll. Wir sehen Autofriedhöfe, Abfalllandschaften, hören rhythmisches Klopfen – ein Stuhl wird auseinandergenommen – vor einer lilafarbenen Sonne. Hier fällt das irisierende, giftige Licht besonders auf, denn es wirkt falsch und schön zugleich. Während man dem Verpackungsmaterial makroskopisch auf den Leib rückt, sieht man von den Menschen, die hier arbeiten, nur Fragmente oder Schatten. Sie sind Teile dieser Landschaften aus Betriebsamkeit, wie die Waren, Technologien, Lichter.

Anders die Tiere. Sie haben ein Gesicht: die beiden aufmerksam schauenden Katzen, die Lemuren – die Primaten – am Schluss, die in ihrem Käfig herumhüpfen und -hocken. Oder sie sind, wie der seine Kreise ziehende Raubvogel, Dreh- und Angelpunkt des Films. «Primate Colors»: Was ist zuerst da, fragt der Titel in seiner sprachspielerischen Mehrdeutigkeit. Sind es die Farben und deren Materialität, die physikalischen Wellen? Oder sind es die Materialitäten der Körper, die Nerven, Gehirne, die sie zu dem machen, was wir gemeinsam zu sehen glauben? Wer garantiert, dass wir das Gleiche sehen, auch wenn wir es gleich bezeichnen? Und wer ist wir? Wie die Grenze verläuft im Territorium der Farben oder Primaten, was innen und was außen, Film und Gefilmtes, Natur und Kultur ist, wird unbestimmbar. Eine Unbestimmtheit und Entfremdung, die in dieser ganzen chaotischen und territorialen Bestimmtheit von Waren, Menschen, Tieren und ihren Bewegungen – vielleicht etwas eröffnet. Schwindel, eine sich drehende blasse Palme, der Film bricht ab.



Abbildung 12: Mikhail Lylov/Elke Marhöfer: Still aus dem Film «Primate Colors», 2015.



Abbildung 13: Mikhail Lylov/Elke Marhöfer: Still aus dem Film «Primate Colors», 2015.

Im ökologischen Denken von heute spielt die Wahrnehmung des Materiellen eine zentrale Rolle: seien es Körper, Materialien, deren Kräfte und Bewegungen. Materialien sind wie Körper, sie sind Aktanten kapitalistischer, biopolitischer Regime. Sie sind generativ und aktiv, aber auch seltsam, undurchsichtig und unbestimmt. Viele der hier diskutierten Materialien haben mit dem Verdrängten, Verworfenen und Heruntergekommenen zu tun: Wir nennen sie auch Abfall, Übriggebliebenes, Ausgeschlossenes, Vergessenes oder Übersehenes. Als solches sind sie per definitionem ruhelos und unbestimmt. Wissenschaftlerinnen und Techniker versuchen, den Grad der Unbestimmtheit zu berechnen und entwickeln Strategien des Umgangs mit ihr. Institutionelle Regelungen versichern mittels Vorschriften, Gesetzen und Kontrollsystemen, dass alles unter Kontrolle sei. Erst wenn eine Katastrophe passiert und an die Öffentlichkeit dringt, wird das Unbestimmte, Lebendige und Gefährliche von materiellen Assemblagen – zumeist auf hysterische Art und Weise – benannt. Bevor es wieder dem allgemeinen Vergessen anheimfällt. Der Umgang mit dem Unbestimmten und Prekären vor dem Hintergrund unserer Sterblichkeit, das heisst der Umgang mit dem, was unsere materielle Existenz im Kern ausmacht, ist zu einem Wissen verkümmert, das nur noch Expertinnen und Experten des techno-wissenschaftlichen Komplexes vorbehalten ist.

In diesen Prozess der Einschliessung, Abschliessung und Verdrängung intervenieren die hier vorgestellten ästhetischen Praxen. Künstlerinnen und Designer heute suchen den Kontakt zu den sogenannten «Fach-Experten» und versuchen, die unheimliche Lebendigkeit und Eigendynamik unserer Materialitäten öffentlich erfahrbar und bewusst zu machen. Sie wenden Strategien des Fremdmachens und Fremdwerdens an. Ich habe mich im vorliegenden Text besonders auf installative und filmische Interventionen gestützt. Beide medialen Strategien versuchen, Momente des Präsens und der Präsenz, der Konfrontation mit dem Da- und Mit-Sein mit der Materie zu schaffen. Und beide Strategien versuchen – insbesondere der Film – auf ihre Weise eine Geschichte, andere Geschichten zu erzählen. Wie die gezeigten Beispiele deutlich machten, hat das visuelle Medium Film nicht zwangsläufig einen repräsentierenden Umgang mit Materialien und Themen. Vielmehr sind Filme, so wie Installationen auch, materielle Praktiken bzw. Materialien in Aktion, die das medial hervorbringen oder unmittelbar «tun», worüber sie «erzählen». Sie lassen etwa, wie bei «Rare Earthenware» oder «Le chant du Styrene» diskutiert, die «perversen» Verhältnisse anders ablaufen; oder sie bieten, wie in «Primate Colors», via Farben und Bewegungen andere affektive Anschlüsse an. Solche ästhetischen Praxen intervenieren in dominante Gefüge und Verbindungen und sprengen konventionelle Bezeichnungen, nicht nur in Hinblick auf die verhandelten kapitalismuskritischen und ökologischen Inhalte, sondern auch in Bezug auf die eigene Ökologie, insbesondere auf die konventionelle kunsttheoretische Trennung zwischen

Repräsentation und Symbolisation versus Unmittelbarkeit und Aktion. Solche künstlerischen Praxen können zu «ethisch-ästhetischen» Handlungen werden, die auch für nichtkünstlerische, aktivistische oder techno-wissenschaftliche Kontexte wegweisend und interessant sind. Nicht nur, weil sie spielerisch sind und dadurch ästhetisch empfängliche Öffentlichkeiten adressieren, sondern auch, weil sie, manchmal auf bestürzende Weise, unsere Verstrickung mit den kapitalistischen Technologien und ihren Subjektivierungen offenlegen können. So kann ein hybrides Feld des Austauschs von Wissen und Handeln entstehen.

Besonders *DiY*-Praxen³⁰ und *Citizen-Science*-Projekte betonen dabei das Moment der Aktion, des Handelns und der Selbstermächtigung. Das Selber-Machen soll eine Form der Teilhabe sowie eine direktere Intervention und Aktion ermöglichen. Am Beispiel eines längerfristig angelegten Projekts aus dem Kontext der *Bioart* möchte ich abschliessend diskutieren, in welche Apparate ein solches Projekt interveniert und was es eröffnet.

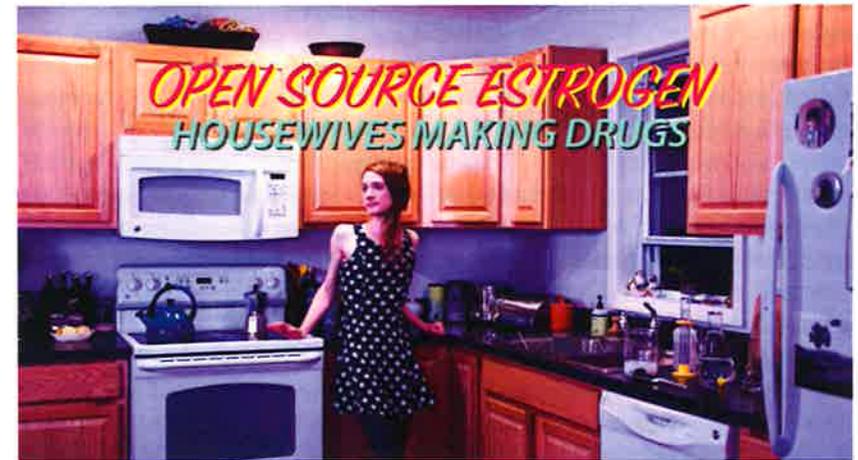
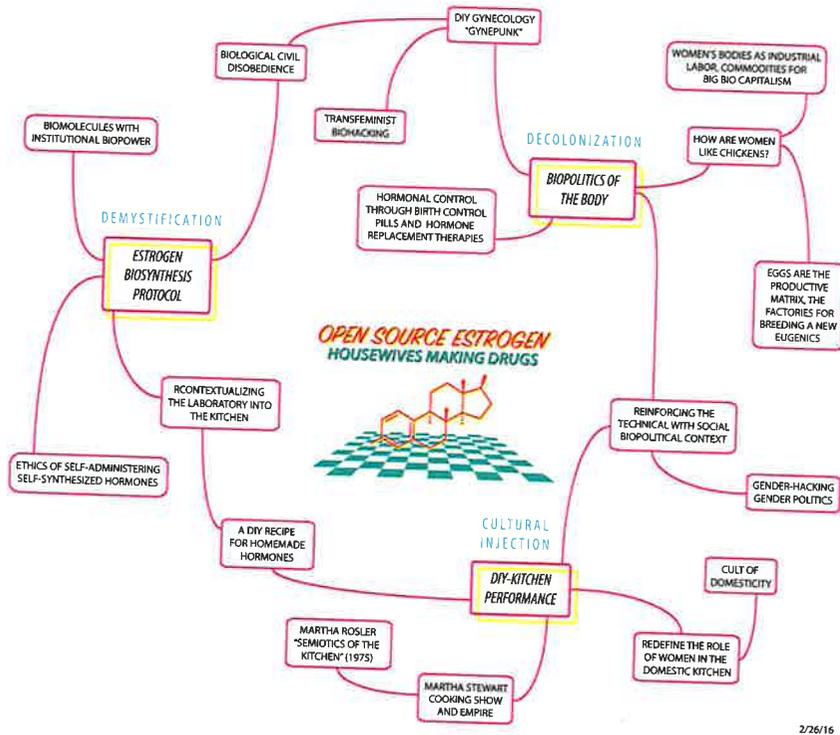


Abbildung 14: Mary Maggic/Byron Rich: Still aus dem Film «Housewives Making Drugs», 2015.

30 *DIY* ist die Abkürzung für *Do-it-Yourself*, *DIWO* für *Do-it-with-others*.



2/26/16

Abbildung 15: Mary Maggic/Byron Rich: «Diagramm», 2015.

Das 2015 begonnene Projekt von Mary Maggic und Byron Rich dreht sich um die Frage nach unserem Umgang mit Östrogen. Es ist ein *Work in Progress*, das noch in der Experimentierphase steckt und eine Reihe verschiedener Realisationen, Ausstellungen, Manifeste und Gruppenworkshops umfasst. Ausgangspunkt für das Projekt war die Beobachtung, dass das «Weiblichkeitshormon» Östrogen ein biopolitischer Faktor ist. Einerseits wird es gezielt und kontrolliert – nur gegen Rezept – abgegeben oder eben nicht – etwa für oder gegen Empfängnisverhütung, Fruchtbarkeitssteigerung, Beschwerden von Frauen in den Wechseljahren oder Trans-Personen. Andererseits taucht es als «Abfall» massenweise und unkontrolliert in der Umwelt wieder auf. Da es in Kläranlagen nicht zum Verschwinden gebracht werden kann, sind die Gewässer und das Trinkwasser voll davon. Nicht nur die Menschen, die Östrogen einnehmen, sind die Verschmutzerinnen, sondern auch die Landwirtschaft, die es durchschnittlich fünfmal mehr einsetzt. Hinzu kommen Weichmacher von Plastik und andere giftige Abfallstoffe, die im Körper wie Östrogen wirken. Dieses körperfremde Östrogen wird zusammenfassend Xenöstrogen genannt. Als «endokrine Disruptoren» stören sie das Hormonsystem und können zu Unfruchtbarkeit, Krebs und weiteren Fehlsteuerungen im Körper führen.

Mary Maggics und Byron Richs Projekt setzt einerseits bei diesem Widerspruch an, andererseits bei der biopolitischen Restriktion und macht einen Schritt nach vorn. Warum sollen andere darüber entscheiden, ob ich bewusst Östrogen nehme oder nicht? Es geht um die Emanzipation dieses Materials selbst:

«The project aims to develop a system of DIY/DIWO protocols for the emancipation of the estrogen biomolecule. What is the feasibility of citizen science-based approach to synthesizing hormones?»³¹

heißt es im Beschrieb zum Projekt. In «*Open Source Estrogen*», einer ersten Realisation mit dem kurzen «Werbefilm» «*Houswives Making Drugs*» (2015) wurde die Hormonküche der Zukunft propagiert.³² Hausfrauen sollen am Ort ihrer Zurichtung die subversive Tätigkeit des Östrogen-Cookings verrichten. Gleichzeitig begann Mary Maggic, verschiedene Protokolle zu entwickeln, mit denen man einerseits Östrogen in der Umwelt aufspüren, andererseits dieses extrahieren und in einem letzten Schritt konsumieren kann. Verschiedene Workshops in Medien- und Kunstkontexten dienen dem Zusammenkommen von Menschen, dem gemeinsamen Experimentieren mit diesen Protokollen und dem Ausüben einer «Freak Science». Auch ein Fanzine, das *Estrozene 1.1.* entstand, in welchem manifestartig die oben angedeuteten Themen verhandelt werden.³³ Das Projekt siedelt sich im Kontext des *Xenofeminismus* an, einer Weiterführung des Cyberfeminismus sowie all jener Feminismen, die die Ineinsetzung von «Weiblichkeit» und «Natur» kritisierten und nach queeren Geschlechterverhältnissen suchten.³⁴ Unter den aktuellen Bedingungen fortschreitender Technologisierung, die, wie zu Beginn besprochen, unsere Vorstellungen von Körper, Umwelt und «Natur» umschreibt, werden neue offensive Strategien notwendig. Am Phänomen Östrogen werde die «*slow violence*» offenbar, die tagtäglich abgeht, heißt es im *Estrozene 1.1.*³⁵ Dem ist nicht zu widersprechen. Michel Serres etwa zeigte in *Der Parasit* und *Das eigentliche Übel* eindrücklich auf, wie das Verkoten und Beschmutzen von Land und Umwelt eigentlich dem Abstecken von Eigentum dient. Insofern macht es Sinn, bei diesem Be- und Verschmutzten, die wir sind, anzusetzen und die molekularen Eigentumsverhältnisse neu aufzurollen.

Am Workshop in Linz, an dem ich teilnahm, kritisierten einige im Publikum den verantwortungslosen Umgang mit den Östrogenen.³⁶ Wo liege der Unter-

31 <http://byronrich.com> vom 30.10.2016.

32 <http://maggic.ooo/Open-Source-Estrogen-2015> vom 30.10.2016.

33 Ebd.

34 Vgl. das gleichnamige Manifest *Xenofeminismus. Eine Politik für die Entfremdung*: <http://laboriacuboniks.net/de/index.html> und das Video: <https://vimeo.com/175962290> vom 30.10.2016.

35 <http://maggic.ooo/Open-Source-Estrogen-Interactivos-16> vom 26.12.2016.

36 AMRO – Art Meets Radical Openness Linz, 25.–28.5.2016: <https://www.radical-openness.org> vom 26.12.2016

schied zwischen dieser Praxis und der Verantwortungslosigkeit jener Umweltverschmutzungen, mit denen wir uns heute herumschlagen müssen? Man bezweifelte, dass dieses selbstzusammengebraute Zeug aus der Kloake vor der eigenen Tür oder aus dem eigenen Urin «gut» für den Körper sein soll. Ich denke, dass sich an diesem Punkt jene Blauäugigkeit zeigt, die in vielen DiY-Kontexten anzutreffen ist: Man geht nicht nur davon aus, dass die DiY-Praxen in ihren unvorhersehbaren körperlichen Effekten nicht schlimmer sind als das, was sowieso passiert, das heißt gleich schlimm sind. Vielmehr meint man auch, dass sie besser sind, als das, was sowieso passiert, weil sie «open source», partizipativ und demokratisch sind. Auf meine Frage, ob Mary Maggic das schon selbst eingenommen hat, entgegnete sie mir:

«I have had some colleagues make hormone cocktails from extracted urine samples diluted in the tiniest amount of vodka and take shots. They seemed okay afterwards. People are free to self experiment (this is very American ethos) and assess risk on their own, and even though we create the protocols we are not legally responsible (according to American free market laws). Nonetheless the ethics of self administration cannot be ignored in this project.»³⁷

Diese Antwort verbalisiert, wie stark es bei diesem Projekt, trotz seiner Insistenz auf dem Machen und Hacken, um symbolische oder repräsentationskritische Momente bzw. um das symptomatische Hervorkehren der institutionellen Mechanismen und materiell-diskursiven Apparate geht. So schreibt Mary Maggic weiter:

«I prefer to approach the environmental hormones not from a moralizing point of view or a scientific solutionism, but rather from what Heather Davies describes as a queering futurity or posing the question, do you want to be more alien than you already are? Do you embrace <The Becoming>? In a way the urine is a way to experience the molecular colonization, the evidence that you are in fact already alien (traces of phtalates can be found in urine), and a way to experience something highly invisible and pervasive, mutating at such gradual speed. I use the phrase «slow violence» even though I do not entirely agree with it.»³⁸



Abbildung 16: Mary Maggic: Blick ins «ESTROFEM! Lab, 2016.

Es ist bemerkenswert, dass es auch in Mary Maggics neuester Installation mit aus Urin extrahierten Sex-Hormonen nichts zu essen, sondern «nur» zu riechen gibt. Anders gesagt: Trotz der grossen Bedeutung, die dem Teilhaben, das heißt dem gemeinsamen Aufspüren, Destillieren, Herstellen und Riechen im Labor zukommt, ist das Erfahren-Lassen unseres *Alien-state-of-Being* auch ein theoretisches Abenteuer. Ein Unternehmen, bei dem ich (noch) nicht bis zur letzten Konsequenz voranschreiten und diese Cocktails trinken muss. Vielleicht wird es einmal nötig werden. Spätestens dann, wenn ich – aus welchen biopolitischen, marktwirtschaftlichen oder nationalstaatlichen Gründen auch immer – aus dem System jener herausfallen werde, die Östrogenprodukte problemlos beziehen. Aber egal mit welcher Variante, ob mit der ärztlich verordneten Pille, meinem Fleischkonsum oder recycliertem Xenöstrogen: Die Gewässer, den Klärschlamm und die Körper der anderen werde ich auch in Zukunft noch vollmachen. Happy Recycling.

37 Mary Maggic in einem privaten e-mail an Yvonne Volkart, 30.10.2016.

38 Ebd.

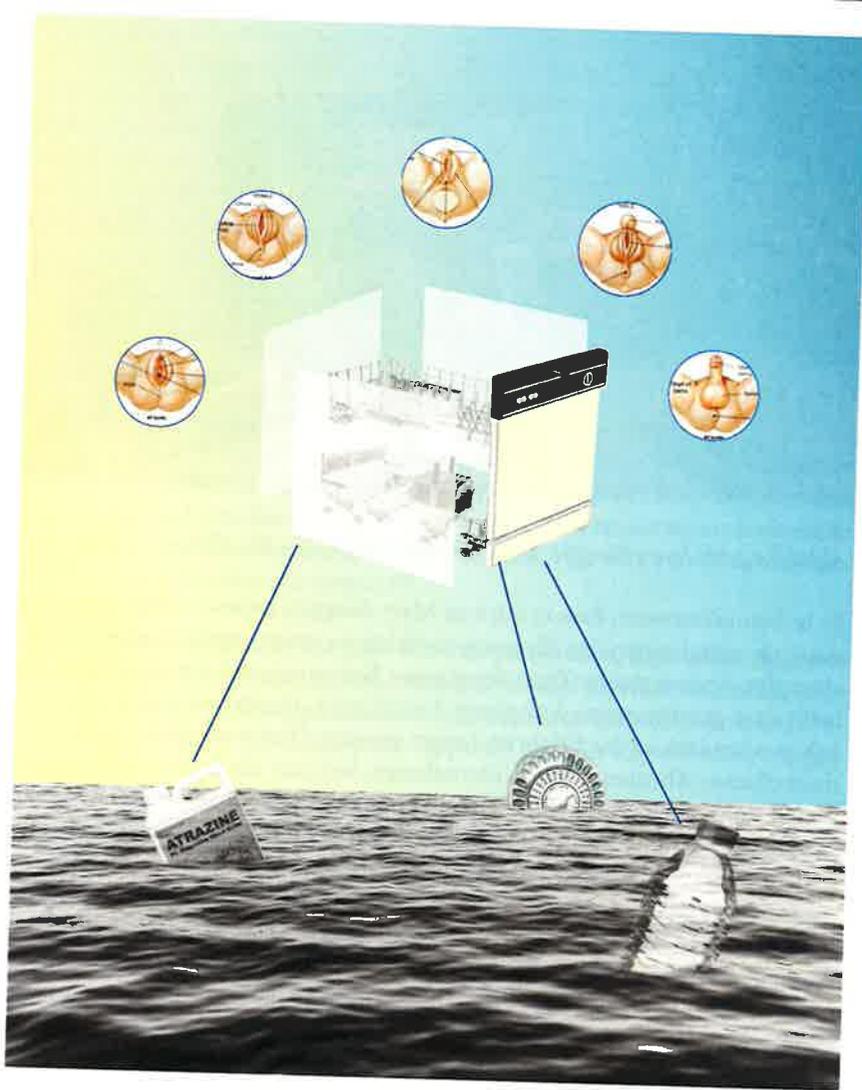


Abbildung 17: Mary Maggic/Byron Rich: «Plastik-Extraktor», 2015.

Die Stärke dieses Projekts liegt also weniger in seinem direkten Interventionismus oder der in Aussicht gestellten Möglichkeit, dass wir alle irgendwann einmal unsere eigene Hormon-Küche betreiben werden – so wie die verarmte Bevölkerung in Missouri ihr *Meth* in der eigenen Küche kocht.³⁹ Vielmehr liegt es darin, dass sich Öko-, Kapitalismus- und feministische Kritik zu einem

³⁹ Vgl. dazu Jason Pine: «Eine totale Ökologie – Meth in Missouri», Interview mit Daniel Eschkötter, in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaften* 14, 1 (2016), S. 107–119.

kollaborativen Unternehmen und partizipativen Tun verbinden. Aktion und Partizipation werden zu einem gemeinsamen Erlebnis des Fremdmachens und Fremdwerdens, dessen Prekarität bzw. dessen unbestimmten körperlichen Effekte weder verdrängt noch hysterisiert worden sind.

Dass das Moment der Teilhabe eine zentrale politische Figur ist, soll nicht abgestritten werden. Doch wäre es eine Verkürzung anzunehmen, dass sich wegen *DiY*-Praxen automatisch auch die Verteilungen ändern. Sie erscheinen nicht deswegen wirkungsvoller, weil sie sozial und materiell «direkter» und «interventionistischer» angelegt sind. Sie sind einfach auch eine unter vielen Möglichkeiten. Und auch sie, so wie die anderen hier diskutierten ästhetischen Praxen, entbinden nicht von der Notwendigkeit, dass es Belange gibt, für die wir gegebenenfalls direkte politische Aktionen wählen müssen.

Herzlichen Dank an das Team *Times of Waste*, mit dem ich vieles, das hier angesprochen wurde, besprach. Teile der Diskussion zu *Rare Earthenware* wurden in *Springerin* 1/2016 abgedruckt.

Literatur

Adorf, Sigrid: *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Bielefeld: transcript 2008.

Barad, Karen: *Verschänkungen*, Berlin: Merve 2015.

Barad, Karen: «Berühren – Das Nicht-Menschliche, das ich also bin (V.1.1.)», in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin: *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich: diaphanes 2014, S. 163–176.

Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press 2010.

Bennett, Jane/Loenhardt, Klaus K.: «Dynamische Materie und Zero Landscape», Interview in: Klaus K. Loenhardt: *GAM.07, Grazer Architektur Magazin* (2011), S. 14–25.

Cole, Diana: «Der neue Materialismus: Die Ontologie und die Politik der Materialisierung», in: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin: *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich: diaphanes 2014, S. 29–46.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

The Fibreculture Journal: Unnatural Ecologies, Issue 17 (2011): fibreculture-journal.org.

Guattari, Félix: The Three Ecologies, translated by Ian Pindar and Paul Sutton, London and New Brunswick NJ: The Athlone Press 2000.

Haff, Peter K./Hörl, Erich: Was steuert wen? Zur Autonomie der Technik, in: 100 Jahre Gegenwart. Der Auftakt. Haus der Kulturen der Welt HKW Berlin, Oktober (2015), Zeitung zur Veranstaltung.

Hörl, Erich/Huber, Jörg: «Technoökologie und Ästhetik. Ein Gedankenaustausch», in: Magazin 31, Nr. 18/19 (2012), S. 9–20.

Morton, Timothy: The Ecological Thought, Cambridge Mass./London: Harvard University Press 2010.

Morton, Timothy: «Zero Landscapes in Zeiten der Hyperobjekte», in: Loenhardt, Klaus K.: GAM.07, Grazer Architektur Magazin, Graz (2011), S. 78–87

Morton, Timothy: Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence, New York: The Columbia University Press 2016.

Pine, Jason/Eschkötter, Daniel: «Eine totale Ökologie – Meth in Missouri», Interview in: zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft 14: Medienökologien, 1 (2016), S. 107–119.

Resnais, Alain: Le chant du Styrène, Kurzfilm, 13', 1958:
<https://vimeo.com/14154663>

Text zum Film von Raymond Queneau:
<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/resnais/chantdustyrene.htm>
vom 24.01.2017.

Serres, Michel Der Parasit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 209–221.

Serres, Michel: Das eigentliche Übel. Berlin: Merve Verlag 2009.

zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaften 14: Medienökologien, 1 (2016).

Abbildungsverzeichnis

Bild Umschlag

Messtation in Salgesch/VS, Foto © by Marco Zanoni.

Marcus Maeder

- 19 Abbildung 1: Immersive surround view of a researcher flying through the vasculature system of the human body, as part of the «Center for Nanomedicine Project». Courtesy: National Science Foundation. Credits: Pablo Colapinto, John Delaney, Haru Ji, Qian Liu, Gustavo Rincon, Graham Wakefield, Dr. Matthew Wright Media Arts and Technology UCSB, Faculty Directors Professor JoAnn-Kuchera Morin Media Arts and Technology, UCSB, Dr. Jamey Marth Center for Nanomedicine, Sanford Burnham Medical Research Institute and UCSB.
- 32 Abbildung 2: «Star Chamber», eine Arbeit von Terence McDermott für das Immersive Lab des Institute for Computer Music and Sound Technology der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK, 2015. Quelle: <http://immersivelab.zhdk.ch> vom 2. Dezember 2016.
- 38 Abbildung 3: Alexander von Humboldt: «Geographie der Pflanzen in den Tropen-Ländern». Quelle: Wikimedia/Zentralbibliothek Zürich, Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Alexander_von_Humboldt#/media/File:Zentralbibliothek_Z%C3%BCrich_Ideen_zu_einer_Geographie_der_Pflanzen_nebst_einem_Naturgem%C3%A4lde_der_Tropen%C3%A4nder_-_000012142.jpg vom 2. Dezember 2016.