Ausgesetzt–Sein in Kunst. Performancekunst und ›new ontologies‹

Bernadett Settele

Jede Performance setzt den Körper den Blicken aus, seien es die Blicke der Anwesenden oder der Betrachtenden, seien sie live oder medial. Viele Performances setzen den Körper des oder der Performenden physischen Kräften oder psychischen Einflüssen aus, die Arbeiten der Body Art funktionieren sogar über Gewalt und Verletzung. Was mich interessiert, ist jedoch die Art des einander Ausgesetzt-Seins, die mit Gemeinschaft zu tun hat und sich in Performance verdichtet zeigen kann.[1]

Theoretisch hinterlegt sind diese Betrachtungen von der begrifflichen Wolke um Vulnerabilität, Gefährdung und Prekarität, die als »new ontology« bezeichnet wurde und mit dem Namen Judith Butler verbunden ist, sowie mit Jean-Luc Nancys »pluraler Ontologie« und seiner Thematisierung des Ausgesetzt-Seins und des ›Mit‹. Butler entwickelt und politisiert in Begriffen der new ontology das Zusammenspiel verschiedener Facetten: dazu gehören körperliche, psychische und soziale Momente, sowie sinnliche und mit Deutungen, Bewertung und Sinngebung verknüpfte Momente, die das ›gendered life‹ ausmachen. »Körper sein heißt [...], gesellschaftlichen Gestaltungskräften und Formierungen ausgesetzt zu sein, weshalb die Ontologie des Körpers immer schon soziale Ontologie ist«, steht in *Raster des Krieges*.[2] Die »undisziplinierte Transdisziplinarität« dieser Theoreme, mit den Worten von Paula-Irene Villa gesagt, wird in diesem Artikel um eine Ebene erweitert, die zumindest Butler nicht allzu sehr bedenkt: die ästhetische Dimension.[3] Im Rückgriff auf die Begriffe neuer kritischer Ontologien von Butler und Nancy thematisiere ich Performancekunst als Situation des Einbezogenseins in ein gemeinsames Tun und als Ausgesetzt-Sein an die anderen, das einzelne Subjekte darin erfahren. Performance, die mit Körperlichkeit verbundene Kunst, schafft mit ihren Mitteln spezifische, kollektive ästhetische Situationen. Ich beleuchte an der Performance *Floating Gaps* von Dorothea Rust (2012), an der ich als Betrachterin* teilgenommen habe, verschiedene Arten von Bezüglichkeit und Bedingtheit.

[1] Zur Schreibweise des Begriffs Ausgesetzt-Sein in Anlehnung an Nancys Mit-Sein vgl. Magyar-Haas 2016.

[2] Butler 2010, S. 11.

[3] Villa 2012, S. 12.

Dorothea Rust performt mit verbundenen Augen, Standbild aus der Videodokumentation von *Floating Gaps*, 2012

Floating Gaps. Ausgesetzt–Sein in Performance

Floating Gaps wurde im Mai 2012 aufgeführt und dauerte 52 Minuten, in denen Rust mehrere mit Bewegung gespickte Monologe bzw. theoriegesättigte Tanzeinlagen vorführt sowie drei Reenactments von historischen Performances zum Besten gibt. Ich schreibe über einen sehr kleinen Teil, das erste von drei Reenactments, und darin wiederum über eine noch kürzere Sequenz, in der fünf der Teilnehmenden beschließen, die Performerin auf eine unerwartete Weise zu unterstützen.

Rust bearbeitet in *Floating Gaps* verschiedene bekannte Performances. Diese sind im Raum zunächst jeweils als fotografische Dokumentation präsent, auf Fotoprints, die einzeln auf Pappe aufgezogen und mit einem Holzgriff versehen wurden. Aus einem ganzen Stapel solcher Schilder, die sie zunächst hereingetragen hat, zieht Rust das eine oder andere Bild heraus. Die ausgewählten Bilder dienen ihr dazu, etwas über die jeweilige historische Performance zu erzählen und damit ein Vorstellungsbild – um das Gesagte ergänzt – in den Raum zu stellen. Drei der Bilder stellt sie schließlich selbst nach. Rust performt dabei stets mit verbundenen Augen und bringt sich und das Publikum damit in eine Situation, in der das Schauen und das Sehenkönnen thematisch aufgeladen sind. Rust stellt sich den Blicken des Publikums, ohne zurückblicken zu können, während sie die dokumentarischen Bilder erinnert, die das Publikum sieht, sie selbst aber nicht. Sie hat keine Kontrolle über die performativen Bilder, die sie hervorruft und schafft. Sie bezieht sich auf Bilder, über die sie kaum eine Kontrolle hat. Sie wird gesehen und sieht selbst nichts.

Meine Aufmerksamkeit macht sich an einem Standbild in der Videodokumentation fest und richtet sich damit auf einen Moment, in dem der Lauf der Dinge durch das Publikum bestimmt wird (s. Bild oben). Das Still friert das Geschehen in dem Moment ein, in dem ein Teil des Publikums aktiv ist und sich selbst dabei beobachtet und genießt. In Performance sein bedeutet, Dynamiken zu erleben, die sich zwischen den Beteiligten entwickeln, und, die Linien fortzusetzen oder versanden zu lassen, die die Situation selbst vorgibt und anbietet. Einbezogen sein in eine Performance kann für alle Beteiligten bedeuten, in Abläufe zu geraten, die die Einzelne*

nicht geplant hat oder deren Entwicklung sie nicht vorhersehen kann. Das Still zeigt ein Einander-ausgesetzt-Sein, und das nicht: obwohl, sondern gerade, weil die Beteiligten ihn als glücklich bzw. geglückt wahrnehmen, wie sich an den Gesichtern auf der Fotografie ablesen lässt. Die Beteiligten sind aufeinander angewiesen; und sie lassen sich darauf ein. Es ergibt sich eine Abstimmung der Bewegungen und Intentionen. Die Beteiligten erleben sich als selbstwirksam, und es entsteht sichtlich ein gutes Gefühl. Sie richten sich aufeinander aus im Bewusstsein darum, dass die anderen um sie herum ihnen zuschauen. Blicke gehen hin und her. Handys werden gezückt. Meine Ausführungen sehen sich von diesem geglückten — utopischen — Moment herausgefordert, und ich re-adressiere die Aspekte einer positiven kopräsentischen Erfahrung darin aus einer eher an Ambivalenzen interessierten Perspektive, mit Blick auf Abhängigkeit, Gefährdung und die Erfahrung, sich in einem Gemeinsamen auszusetzen.

Dieses Reenactment bezieht sich auf *Woman Walking Down a Ladder* (1973), eine Performance für die Kamera, die von Trisha Brown und der Vertical Dance Company ausgeführt und aufgenommen wurde. Während des Ablaufs, den Rust sich dazu ausdenkt, heben einige, die auch schon zuvor die Performerin unterstützt haben, Rust mit einem Mal in die Höhe. Das Ergebnis sieht grazil aus, geplant ist es jedoch so nicht. Dorothea Rust, eine zierliche, doch starke Person, Mitte fünfzig und mit grauem Pferdeschwanz, performt auch hier blind. Die Künstlerin, eine ausgebildete Tänzerin, trägt eine schwarze Anzughose und ein weißes Hemd zur weißen Augenbinde. Sie wirkt seriös.

Beim Wiederaufführen der Performance ist Rust auf Hilfestellungen angewiesen und sie nimmt das Scheitern und das Verfehlen der Vorlage in Kauf. Rust ertastet die Schilder nur und lässt sich von Anwesenden bestätigen, welches davon sie gezogen hat. Ebenso prekär ist die Vorgehensweise beim Reenacten des blind ertasteten Bildes: zu scheitern und sich körperlich und künstlerisch zu exponieren, ist durch die Entscheidung, zu performen ohne etwas zu sehen, bereits in der Anlage enthalten. Rust stellt sich mit diesem Vorgehen gegen ein Festhalten, gegen eine Schließung der Performancekunst in den Bildern, die sie begleiten. Statt die Kraft der Dokumentation bestätigend zu wiederholen, adressiert *Floating Gaps* das Vergessen und die über die Zeit entstehenden Lücken im kollektiven Gedächtnis und macht diese zum Ausgangspunkt einer Neuaneignung. Ich habe in einem früheren Artikel vorgeschlagen, *Floating Gaps* als Affektpolitik zu lesen, insofern die Performance das Verfehlen vergangener Performances ironisiert-lustvoll zelebriert; als ein präzisierendes, differenzierendes Umschreiben der Bilder.[4]

[4] Settele 2014.

Mit dem Fokus auf das Körperliche und Affektive des Beisammenseins nehme ich nun eine zweite Facette der Affektpolitik von Performance in den Blick: den gemeinsamen und gemeinsam glückenden Moment, in dem miteinander gehandelt wird, in dem Teilhabe hergestellt und vielleicht auch reflektiert wird. Dieser Moment extrapoliert auch Bedingtheiten und Abhängigkeiten.[5] Performance beinhaltet einen Pakt, der darin besteht, Zeit mit anderen zu verbringen, ohne dass von vornherein klar ist, ob diese Zeit lohnend, ob sie peinlich oder sogar unangenehm sein wird. Was zeigt das Standbild, auf dem die Beteiligten gemeinsam innehalten und das Ergebnis ihres Tuns zu genießen scheinen?

[5] Vgl. zu kollektiven Gefühlen u.a. Ahmed 2014, zu Gefährdung und Exponiertsein in Performance u.a. Pewny 2011, Staelpart 2014.

Die Situation, in der die Performance angehalten ist, ist eine überraschende Wendung der Dinge und wortwörtlich eine Form von ›Floating‹, denn Rust schwimmt

oder treibt über den Köpfen der Teilnehmer*innen. Deren Beteiligtsein und die gemeinsame Freude an diesem Kunststück, das sich in dieser Performance ereignet und doch mit anderen Performances zu tun hat, erzeugt ein High, eine hohe Intensität. Wie kann eine Beschreibung von Performance das Geglückte sichtbar werden lassen? Wie kann Ausgesetzt-Sein und das in verschiedenster Hinsicht Aufs-Spiel-Gesetzte, das beides in diesem Glücksmoment auch enthalten ist, in der Beschreibung sichtbar gemacht werden?

Dorothea Rust, die Treppe herabsteigend, Standbild aus der Videodokumentation von *Floating Gaps*, 2012

Sich aufs Spiel setzen. Die Gefährdung der Performerin

In Dorothea Rusts künstlerischer Arbeit begegnet das Interesse sich und andere auszusetzen in schrägen Situationen oder Interaktionen, die nahe gehen oder in denen es darum geht, sich und anderen etwas zu beweisen.[6] Diese spezifische Situation lebt von einer Mischung aus Glücken und Verfehlen, aus (Selbst-)Gefährdung und Unterstützung. Die Anlage, die die Gefährdung herstellt, ist denkbar einfach. Nachdem sie das Bild von *Woman Walking Down a Ladder* vorgezeigt und erläutert hat, ruft Rust einige der Anwesenden zu Hilfe, um eine wackelige Treppe aus Bierkästen aufzubauen, die zuvor deren Sitzgelegenheiten darstellten. Fünf Kästen hoch ist die oberste Stufe. Drei Unterstützer*innen stehen Rust zur Seite, während diese die Treppe möglichst, sogar kritisch weit, vornübergebeugt heruntersteigt – um so ironisch die Vorlage zu imitieren. Im Original von 1973 ist Trisha Brown von aus dem Bild retouchierten Seilen gehalten, horizontal in der Luft zu sehen; sie scheint der Schwerkraft zu trotzen. Das von Rust benutzte und vorgezeigte Bild zeigt, wie Brown eine diagonale Leiter entlang von einem Wasserhochbehälter herabsteigt. Brown ist nur als eine sehr kleine Figur in der Seitenansicht zu sehen. Auf einem weiteren bekannten Bild dieser Performance geht sie selbstbewusst der Erde entgegen, auf die Kamera zu. Hier füllt sie das Format fast aus. Die stolze Geste, mit der die Tänzerin ihren unmöglichen Weg in völliger Natürlichkeit geht, sticht ins Auge. Als Vorbild des Vorbildes dienen Eadweard

[6] In der Arbeit *Mir geht's gut I* von 2006 geht Rust auf Anwesende zu und hebt sie abrupt hoch, vorbereitet nur durch die knappe Frage »darf ich diiiich uflüpfe?« (Rust ist Schweizerin, aus Zug). Vgl. http://dorothea-rust.com/ (aufgerufen: 3. Mai 2019).

Muybridges Fotoserie *The Human Figure in Motion*, besonders der Teil, der mit *Woman Walking Downstairs* (1887) betitelt ist, sowie Marcel Duchamps Gemälde *Nu descendant un escalier No. 2* (1912).

Trisha Brown, zwei Fotografien aus der Dokumentation von *Woman Walking Down a Ladder*, 1973

Rusts Gang die Treppe herunter gleicht keiner der Fotografien und ergibt kein bildwürdiges Ergebnis, und darum geht es ihr wohl. Denn während sich die Helfer*innen verantwortungsvoll zeigen, spielt Rust mit der Gefahr. Sie steigt in die Höhe, ohne etwas zu sehen. Einige springen ihr bei und stützen sie. Die Gefährdung wird spürbar im Zweifel, ob der Aufbau der Treppe standhält, deren obere Stufen bedenklich wackeln. Die Gefährdung verstärkt sich durch Rusts Zutun: Sie testet aus, wie stark sie aus dem Lot geraten kann, sodass die vier Helfer*innen sie gerade noch in der Balance halten können, während sie die Treppe herabsteigt. Bewegung ist hier nicht im Sinne von Weg, eher im Sinne von Wackeln und Kippen allgegenwärtig. Im Unterschied zu den mühelos oder anmutig Dahergehenden der Kunstgeschichte, denen es um die universelle Bewegung des Gehens zu tun ist wie bei Muybridge, um die Darstellung von Bewegung wie bei Duchamp und die Alltäglichkeit des Gehens einer Tänzerin wie bei Brown, zerrt Rust an denen, die sie stützen. Sie erreicht dabei jedoch mitnichten eine horizontale Position – und auch keine grazile Bewegung, keine natürliche Anmut. Zuletzt scheint immerhin die Gefährdung aufgehoben, als Rust am Fuße der Treppe steht. Das Vorbild zu erreichen ist offensichtlich gescheitert.

Die Performerin steht nun da, die Helfer*innen halten immer noch ihre Arme. Und nun bieten diese vier aus dem Publikum von *Floating Gaps* an, eine größere Verantwortung zu übernehmen als gedacht und sich mehr einzubringen als geplant. Unten angelangt, wird die Performerin von den zuvor zur Unterstützung Herbei-

gerufenen nämlich weiter gehalten. Hinten hebt einer ihr Bein an, er denkt wohl, damit sei der horizontalen Lage näher zu kommen. Nach einem Wortwechsel, in dem Rust erst nachfragt, was das soll, und dann, nachdem daraufhin auch das zweite Bein ergriffen wird, protestiert, dass das so nicht gehe, entschließen sich die beiden, die vorne stehen, auch ihren Oberkörper in die Höhe zu stemmen. Eine dritte Person springt ihnen bei und platziert sich unter dem Brustkorb. Rust lässt diese Lösung zu, obgleich es sie in eine prekäre Situation bringt, denn sie versteht, worum es geht. Durch ihre Offenheit ermöglicht Rust den Teilnehmer*innen, auf die entstandene Spannung zu antworten und eine mehr oder weniger gelungene Lösung zu finden. Die Zuschauer*innen ergänzen das performte Bild um ihren Eindruck davon, wie die Situation bei Trisha Brown gewesen sein mag. Sie wollen Rusts wenig anmutigen Gang den Kastenturm herab mit diesem vorher gesehenen Bild in Einklang bringen. Die Treppe ist keine Leiter, der Raum bietet keine Weite, eine Untersicht ist nicht verfügbar, und das Gezerre ergibt keine horizontale Position. Die Zuschauer*innen springen tatkräftig ein, um der Performerin zu helfen, dem gesehenen Bild zu entsprechen.

Dorothea Rust wird für diese Angleichung an die bildliche Vorlage hochgehoben und in einer prekären Lage immobilisiert. Wieder weg vom Boden, in der Horizontalen, ist sie für Momente ausgeliefert oder aufgehoben, je nachdem, wie man dies liest. Rust hat diese Lösung nicht eingefordert oder gar darum gebeten; und doch lässt ihre mündliche Darlegung der Situation – wie auch das Bild, das sie vorgezeigt hat – diese Wendung zu oder die Entscheidung sogar als naheliegend erscheinen. Die sich an der Hebefigur beteiligen, versuchen ein Bild abzugeben, das dem unerreichbaren Ideal nahekommt, auf einer Leiter zu gehen, als gehe man eine Straße entlang, und sie sind in diesem Bild gefangen. Das Bild, das Rusts Unterstützer*innen herzustellen versuchen, möchte die in Trisha Browns und der Vertical Dance Company Aufführung enthaltene Alltagspoesie gegenwärtig machen. Das Verfehlen ergibt etwas Neues: Durch Rusts Initiative entsteht ein Gehen, das eine gemeinsame Situation ist.

›New ontologies‹. Bedingt und bezogen sein

Ich möchte mich vor diesem Hintergrund wieder den Begrifflichkeiten zuwenden, wie sie Judith Butler vertritt, die Teil der Debatte um die Politisierung von Beziehung, Bezogenheit und Körperlichkeit ist und deren Beitrag unter dem Begriff ›new ontology‹ fungiert. Butler zeigt, etwa in *Raster des Krieges*, wie Diskurse und Akte kultureller Souveränität Bedingtheit und Gefährdung herstellen und dabei einzelne mehr als andere exponieren, und sie schreibt in *Performative Theorie der Versammlung* zum Zusammenleben und zur Bildung von Allianzen.[7] Obwohl Butler keine Performancetheoretiker*in ist, lässt es sich meiner Ansicht nach auf ihre Begrifflichkeiten stützen, um über Performance als kollektive ästhetische Situation nachzudenken. In Hinblick auf Performance sind zwei Fokusse bedeutsam, die die ›new ontology‹ setzt: erstens der Hinweis auf die Bedingtheit des Körpers durch äußere Umstände, darauf, dass »der Körper konstitutiv sozial und interdependent« ist. Und zweitens die Theoretisierung der affizierten Subjektivität im Unbewussten, die auf die sie ausmachenden Bedingungen und die Anrufungen des Sozialen antwortet.[8] Auf andere und deren Unterstützung angewiesen zu sein, von ihrem Urteil und ihrer Anerkennung abzuhängen, beschreibt Butler als Grunddisposition für menschliches Leben und Überleben und seine, auch sozialen, Aspirationen. Sie

[7] Vgl. Butler 2010, Butler 2016. Eine ausführliche Zusammenstellung der Grundlagen des ›turn to ethics‹ bzw. der ›new ontology‹ Butlers zu geben ist nicht Ziel dieses Artikels.

[8] Butler 2010, S. 36.

sieht darin eine Gebundenheit, als fundamentale Sozialität, am Werk.[9] Die Begrifflichkeiten zeugen von einem Verständnis menschlicher Existenz unter Bedingungen körperlicher, sozialer und psychischer Angewiesenheit auf andere.

Insofern diese Überlegungen in verschiedenen, miteinander zusammenhängenden Begriffen ausgeführt sind, spreche ich hier von einer Begriffswolke. Gefährdung beziehungsweise Prekarität ist der ältere und mehr politisch gefasste Begriff, näher am sozialen und ökonomischen Überleben.[10] Es tritt neu daneben auch der Begriff Vulnerabilität auf, der näher am persönlichen Leben und dessen spezifischer Körperlichkeit liegt.[11] Wenn auch Butler jüngst eher Vulnerabilität diskutiert, sind die Begriffe letztlich nicht trennscharf verwendet. Gefährdetheit wie auch Vulnerabilität ist in Hinblick auf andere gedacht: »Die Vulnerabilität bezieht sich immer auf ein Objekt, sie wird immer in Bezug auf eine Reihe von Bedingungen geformt und gelebt, die außerhalb und doch Teil des Körpers selbst sind.«[12] Leben, überleben und sich entfalten ist nie alleine möglich, sondern immer nur im Bezug auf andere und mit deren Hilfe. Das heißt, »dass wir als soziale Wesen unser Überleben nur durch die Anerkennung wechselseitiger Abhängigkeit sichern können«, schreibt Butler in *Krieg und Affekt*.[13]

»Um verstärkt soziale und politische Forderungen nach Schutzrechten und nach dem Recht auf Integrität und Wohlergehen vertreten zu können, benötigen wir zunächst eine neue Ontologie des Körpers, eine Ontologie, die mit einem neuen Verständnis für Gefährdung, Schutzlosigkeit, Verletzlichkeit, wechselseitiger Abhängigkeit, Exponiertsein, körperlicher Integrität, Begehren, Arbeit, Sprache und sozialer Zugehörigkeit einhergeht.« Damit seien »nicht fundamentale Seinsstrukturen jenseits aller sozialen und politischen Organisationsformen« gemeint: »Ganz im Gegenteil sind diese Seinsstrukturen immer schon in ihre politische Organisation und Deutung eingebunden. Das ›Sein‹ des Körpers, auf welches die Ontologie verweist, ist ein immer schon anderen überantwortetes Sein«.[14] Die Begriffe der ›new ontology‹ bezeichnen ein gesellschaftlichen Normen und Mustern verhaftetes psychisches und zugleich das unter diesen Umständen hergestellte körperliche Leben. Gerade im Zusammenhang mit Vulnerabilität verweist Butler darauf, dass »Verwundbarkeit oder Unverwundbarkeit als politische Effekte [...] der Formation von Geschlecht« gelten können.[15] Verwundbarkeit kann existenziell sein, doch sie hängt auch mit Zuschreibungen zusammen, die mit geschlechtlichen Logiken verbunden sind und insofern manchen mehr begegnen als anderen. Dass körperliches Leben durch Kategorien der Sprache hindurch muss, um sozial intelligibel zu werden, bringt die Möglichkeit mit sich, durch sprachliche Festlegungen verletzt zu werden, aber auch, ihnen folgend, anerkennbar – intelligibel – zu werden. Das ›Sein‹ bei Butler ist ein ›gendered life‹, das mit Begriffen des Geschlechts benannte oder angerufene Sein, und es ist anti-essentiell formuliert, als relationales, in Bezügen stehendes und sprachlich mitgeformtes.

Mit Blick zurück auf die Performance *Floating Gaps* stellt vielleicht Dorothea Rust – alles andere als hinfällig – ein Bild für die Zuweisung von Vulnerabilität dar. Wofür steht die eher kleine Performerin mit den grauen Haaren, und nach welchen Kategorien wird sie eingeordnet durch diejenigen, die ihr beispringen, um ihr zu helfen? Mitzudenken sind Zuschreibungen wie Alter, Geschlecht, Gewicht, körperlicher Zustand und die, wenn auch absichtlich hergestellte, Beeinträchtigung des Sehvermögens durch die Augenbinde.

[9] Existentielle Gebundenheit, vgl. Butler 2010, S. 48ff., fundamentale Sozialität, vgl. Butler 2011, S. 42.

[10] Vgl. Butler 2005.

[11] Zunächst als Verletzbarkeit bzw. Verletzlichkeit übersetzt, vgl. Butler 2011.

[12] Butler 2016, S. 194.

[13] Butler 2009, S. 41.

[14] Butler 2010, S. 10.

[15] Butler 2016, S. 190.

Floating Gaps. Ausgesetzt angekommen

In dem Standbild, das den Ausgangspunkt meiner Betrachtung bildet, wenden sich die drei Personen, die vorne stehen, einander anmutig zu. Die Gesichter zeigen zufriedene Mienen, ein Lächeln, in den Posen findet sich eine Art lockerer Spannung und es scheint, als hielten sie die Performerin ohne Anstrengung zwischen sich. Das Kunststück ist geglückt: Sie, der eigentliche Ausgangspunkt, die Initiantin der Situation, scheint in ihrer Mitte sogar weniger ausgesetzt als zuvor, als sie sich durch ihr eigenes Zutun gefährdet hat. Mein Still ist ein Bild von wechselseitigem Vertrauen, von Offenheit und davon, was es heißen kann, einander voller Aufmerksamkeit zugewandt zu sein. Darin, die Kontrolle über den Ablauf zu übernehmen, ist das Publikum ermächtigt. Rust floaten zu lassen erzeugt sogar eine tänzerische Geste.

Mit Blick auf das Ausgesetzt-Sein könnten wir nach den Verengungen dieses gemeinsamen, geglückten Handelns, dieses Angekommenseins fragen. Es ist eine Lösung gefunden; doch um den Preis einer sich still haltenden Performerin, die den anderen für die Dauer der Hebefigur ausgeliefert ist und sich lang gestreckt auf ihren Armen hält. Die Teilnehmenden lesen die Situation so, als habe Dorothea Rust ihre Unterstützung oder Ergänzung eingefordert. Während sie dabei sind das zu verwirklichen, was sie Rust unterstellen, verkehren sie die Rollen und machen die Performerin zum Objekt. Rust verliert den Faden, verstummt, hält sich ruhig. Sie wartet ab. Das so hergestellte Performance-Bild ist eine Übersetzung, um den Preis, das Gehen und die dafür charakteristische horizontale Lage nacheinander aufzuführen. Es ist eine sequenzielle Übersetzung des Heruntergehens, nicht in Stop-Motion-Technik und in chronologischen Einzelbildern, wie bei Muybridge, sondern als Übersetzung, die die Konzepte Vorwärts- und Tiefergehen in ein einfaches Bild auflöst. Oben angekommen, ist das Bild hergestellt, doch es ist nicht fortsetzbar, sondern eine Sackgasse. Das Bild ist verwirklicht als ikonische Ansicht, Essenz der Idee, doch es ist nichts weiter damit anzufangen, außer es wieder aufzulösen. Was die Teilnehmenden hingegen beglückt, ist, gemeinsam eine Form von Handlungsmacht erlangt zu haben und sich als Subjekte der Performance zu wähnen.[16]

Lese ich Performance als soziale Situation in Hinblick auf Ausgesetzt-Sein, lassen sich gemeinsame und geglückte Momente differenzierter beschreiben und theoretisieren, als es die versöhnliche Logik von Aufführung als »Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern« oder der Rückgriff auf den umfassenden Charakter, der den Begriffen Stimmung und Atmosphäre zugrunde liegt, vermag.[17] In *Floating Gaps* hat das Gelingen – das Eingebettetsein in einen kollektiven Glücksmoment – mit dem Risiko zu tun das angestrebte Vorbild künstlerisch zu verfehlen, und es setzt das körperliche Sich-Aussetzen der Performerin fort, indem sich das bereits einmal eingegangene Risiko, dass Rust herunterfällt, noch einmal herstellt.

Sich der Welt gegenüber als Ich zu behaupten, eröffnet ein affektives Register, so Butler in *Epilog*.[18] Psychoanalytisch ausgelegt, liest sich dies als Entstehung des Subjekts, das ›Ich‹ sagt: Das affektive Register, die Eigenwilligkeit, das Imaginäre, bildet sich als Antwort auf symbolische Anrufungen und die Performativität der Norm, im Subjekt des Unbewussten. Dadurch, dass es als etwas bezeichnet wird, wird das Subjekt in sprachlich binäre und hierarchisch bewertete Kategorien eingeteilt. Wir befinden uns daher in einem »Zustand anhaltender Verbundenheit» oder »Gebundenheit«, in dem sich die Eigenständigkeit infrage gestellt sieht.[19] Im

[16] »Wenn wir allerdings vom ›Subjekt‹ sprechen, sprechen wir nicht immer von einem Individuum: Wir sprechen von einem Modell für Handlungsfähigkeit und Intelligibilität«, vgl. Butler 2005, S. 63.

[17] Fischer-Lichte 2012, S. 11.

[18] »Normen prägen (sich) uns (ein) und diese Prägung eröffnet ein affektives Register.« Vgl. Butler 2014, S. 182.

[19] von Redecker 2011, S. 126f.

›gendered life‹ Subjekt geworden sein, bedeutet ganz grundlegend nicht souverän, sondern anderen, als bereits affiziertes Sein, ausgesetzt zu sein. Wir sind immer schon angegangen, geprägt durch die Berührung anderer, auch körperlich, wie Florian Pistrol zusammenfasst.[20]

[20] Pistrol 2016, S. 235.

Das Modell der ›new ontology‹ sagt etwas über das ästhetische Subjekt von Performance aus, das näher geht als ein Ausgesetzt-Sein an Gemeinschaft und ihre Zwecke festzustellen: Es lenkt den Blick darauf, wie es sich für konkrete individuelle Subjekte anfühlt an konkrete andere und abstrakte Andere gebunden — ihnen ausgesetzt — zu sein. Das Ich bei Butler ist ein kontingenter Ausgangspunkt für die Erfahrungen und Interaktionen in Performance.

Manche Stränge der Performance Studies interessieren sich für gemeinsame ästhetische Situationen als Szenerien des Beisammenseins, die Momente von Synchronisation der Anwesenden beinhalten können; als eine gemeinsame Situation mit der Möglichkeit geteilte oder doch ähnliche Erfahrungen zu machen. Die Perspektive auf das Geteilte, Gemeinsame ist, meiner Meinung nach, unkritisch, wenn die geteilte Erfahrung sich auf eine Normalität stützt, in der die Verschiedenheit der Teilnehmenden gleichgemacht wird und manche Erfahrungshintergründe mehr ausgeblendet werden als andere.

Performance macht nicht alle gleich und wirkt nicht auf alle gleich. Zurecht ist die Vorstellung von Präsenz als Möglichkeit einer von allen geteilten, unmittelbaren Erfahrung zu kritisieren.[21] Das Hier und Jetzt der Performance ist nicht absolut und nicht unmittelbar, denn es ruft Erlebnisse und Erfahrungen auf, die sich früher zugetragen haben mögen: Performance wird an Selbstbilder anknüpfen, die außerhalb der eigentlichen Situation grundgelegt wurden und die alte Affizierungen wiederholen, die außerhalb der ko-präsentischen Situation liegen. Wenn Performance etwas Gemeinsames herstellt, gilt es also, dieses Gemeinsame kritisch zu befragen. Körperliche Affektionen und emotionale Verwicklungen, Momente von Angleichung an und Ausrichtung auf die anderen haben mit den je eigenen Geschichten zu tun, die individuelle Subjekte in Performance mitbringen und zeitigen unter Umständen etwas, das über die Situation hinaus wirkt. Die möglichen Effekte, die Bildungen kollektiver ästhetischer Situationen, sind nicht darauf beschränkt geteilte Erfahrungen herzustellen; sondern sie schaffen auch ihr Subjekt.

[21] Vgl. die wiederaufgenommene Debatte um den Begriff Präsenz in Berthold, Ursprung und Widrich 2016, bes. S. 51–54.

Kunst dürfe daher nicht alleine als »Erfahrungsermöglichung« gesehen werden, sondern habe auch »identitätskonstituierende Funktion«, hat Marie-Luise Angerer einmal formuliert.[22] In dem situativen Handlungsfähig-Werden, das ich zuvor beschrieben habe, muss also beides, vielleicht in veränderter Reihenfolge, enthalten sein: Was gemeinsam entsteht, schreibt möglicherweise auch Identitäten und Identifikationen weiter. Performance bildet: im Moment und (auch) im Folgenden.

[22] Angerer 2007, S. 82.

Beeindruckbar und verbunden. Butlers Vulnerabilität in Performance

»Vulnerability includes all the various ways in which we are moved, entered, touched, or ways that ideas and others make an impression on us. Indeed, we would not be capable of being moved by a story or a film without first being

impressionable in some way; that means that we are altered by what moves us, and that we are not fully intact or self-enclosed at such moments.«[23] In *Performative Theorie der Versammlung* verweist Butler auf eine durch die Sinne bedingte Offenheit: Sinne gelten ihr als »Modi der ekstatischen Relationalität«, und damit auch der Verbundenheit mit anderen. Diese ästhetische Beeindruckbarkeit mit ihren psychischen Untertönen ist bei Butler mit dem Terminus Vulnerabilität benannt: Sie zeigt sich – durch die Arbeit der Sinne – körperlich fundiert. Ähnlichen Mechanismen folgend, die uns anderen gegenüber ansprechbar und grundlegend sozial machen, berühren uns vermutlich – das legt Butler nahe – abstraktere Dinge wie eine Geschichte und ein Film.[24] Was berührt, wirkt derart auf uns ein, dass wir nicht völlig intakt, nicht ganz gegenüber der Außenwelt abgeschlossen sind.

[23] Butler 2011, S. 200.

[24] Butler verwendet an anderer Stelle auch Termini wie empfänglich (susceptible) und beeindruckbar (impressionable), vgl. Butler 2016, S. 196.

Die Gebundenheit, in der humane Wesen bestehen und die sie bestimmt, beinhaltet eine auch sinnliche Beeindruckbarkeit gegenüber verschiedensten Situationen: im Alltag, in der Politik und auch in Kunst. Daher lässt sich der Begriff ›Vulnerabilität‹ als Vorschlag für eine gewisse Qualität lesen, die verschiedene Momente des Lebens – auch der Performance – aufweisen könnten; und als Vorschlag, diese Momente zu politisieren. Butler zieht politisch-interventionistische und alltägliche Handlungen der Performance vor, wie sie explizit in einem Interview mit Antke Engel formuliert. Zudem sind ihre Ausführungen zu Kunst eher ephemer und bleiben insgesamt schematisch, und deshalb wende ich diese Perspektive mit Bedacht auf Performance an.[25] Mit Butler ist keine Kunsttheorie zu machen. Wenn es jedoch eine Gattung gibt, die in ihrer Spezifik von Butlerschen Begriffen profitieren würde, ist es die Performance, weil sie sowohl Körper/lichkeit wie auch Gemeinschaft/lichkeit beinhaltet und weil sie die Frage nach Logiken des Bewirkens und der Bezugnahme aufwirft, die Einzelne betreffen. Ich meine nicht die verkürzte Lesung einiger älterer Textstellen, besonders des Artikels *Performative Akte* von 1988, nach der Performance als subvertierende Darstellung von Geschlechtsäußerungen aufgefasst wurde.[26] Butler vertritt vielmehr eine machtanalytische und sprachtheoretische Fundierung, die sie in Richtung einer multifaktoriellen, sozialen ›new ontology‹ entwickelt hat. Das Geschlechterleben mag nicht notwendig genau so sein, wie es ist, doch es ist zwingend. Hinsichtlich einer Bestimmung der affizierten Medialität der Körper in Performance und der ethischen Fragen, die das Beisammensein aufwirft, lassen sich die Ausführungen der ›new ontology‹ mit Gewinn heranziehen.

[25] Butler und Engel 2008.

[26] Butler 2002 [1988]. Vgl. dazu Butler 1997, Butler 2013.

Die ›new ontology‹ stellt, so Chambers und Carver, keine strenge Ontologie im alten Sinne der Lehre vom Sein dar, sie sei vielmehr als eine schwache – wenn auch dichte – Ontologie zu bezeichnen.[27] Das ist nicht als ein Vorwurf zu lesen, im Gegenteil: Schwach ist sie, insofern sie keinen Anspruch hat, eine Seinslehre zu schaffen, aus der normative Kategorien abzuleiten sind, doch dicht, insofern sie gesättigt an Alltagserfahrungen und Beispielen ihre Argumente vorbringt. Vielleicht ist Butlers ›new ontology‹ also dienlich, um eine vorsichtig-affizierte, sachte beteiligte Rezeptionshaltung zu entwickeln, die auf dichte Art Performance beschreibt; anhand schwacher doch spezifischer Prinzipien, die in unterschiedlichem Maße den Beteiligten zugeordnet werden.

[27] Chambers und Carver 2008, S. 101f.

Die entsprechende ethisch-ästhetische Haltung wäre eher eine Haltung der ›responsiveness‹ oder ›Ansprechbarkeit‹ als eine der projektiven Identifikation – des Gleichmachens.[28] Eine Ethik der Vulnerabilität, argumentiert Butler, sollte aus der eigenen Gefährdetheit schließen, dass auch andere prekär und vulnerabel sind, statt anderen eine Verwundbarkeit zu unterstellen, der empathisch zu begegnen

[28] Responsiveness: vgl. Butler 2011, Ansprechbarkeit: vgl. Butler 2009.

ist.[29] Gegen eine empathische Haltung und Einfühlung als ihrem ästhetischen Pendant kann auch mit Jean-Luc Nancy argumentiert werden. Im ›Mit‹ geht es um eine durchaus ›emphatische‹ (sic) Beschreibung dessen, dass miteinander Sinn gemacht wird, und doch ist dazu ein Denken der Distanz notwendig, sonst wird der Bezug unsichtbar.[30] Meine Beschreibung des glücklichen Momentes, in dem die Einzelnen temporär gemeinsam aufgehen, steht daher im Dienste der Herstellung von Distanz, einer Distanz, aus der die Reflektion der Verhältnisse erst möglich wird. In *Floating Gaps* ordnen sich die Beteiligten um die Performerin herum an und agieren nach Regeln, die sie selbst im Moment aufstellen. Sie geraten dabei in einen intensiven Bezug, sie greifen ein und setzen Rust ihren Zwecken aus, und das sind Zwecke, die einem Gemeinsamen folgen und die ein Gemeinsames definieren.

[29] Vgl. u.a. Butler 2011.

[30] Vgl. Nancy 2010, S. 21f. Nancy 2014b, S. 108.

Vom Bezug ausgehen. Nancys ›Mit‹[31]

[31] Vgl. zu dieser Schreibweise Tatari 2014.

Im Rahmen seiner Kritik an Gemeinschaft spricht Jean-Luc Nancy vom Ausgesetzt-Sein der Einzelnen gegenüber der Gemeinschaft.[32] Bei Nancy geht der Bezug als solcher dem Individuum voraus, es ist der Bezug zum Anderen und er verweist auf eine grundlegende Bezüglichkeit auch ein Angegangensein, das sich in Begriffen von Affiziertsein benennen lässt. »Die Sinnlichkeit« schreibt Jean-Luc Nancy, »ist immer in Bezug. Im Bezug und als Bezug gehört das Fühlen zu dem, was wir Affekt nennen. Und Affekt ist vielleicht sogar ein besseres Wort als Fühlen, denn Affekt nennt das, was wir empfangen: Es gibt keinen Affekt, kein Empfangen ohne Außen. Und es gibt keinen Affekt oder kein Empfangen, ohne eine Antwort nach außen zu geben.«[33] Auf Nancy geht zudem der Vorschlag zurück, der sich wie die Grundlage dessen liest, was sich bei Butler im obigen Zitat in Bezug auf eine Geschichte oder einen Film findet: dass »das Theater die Intensivierung des sinnlichen Registers des Bezugs« darstellt.[34]

[32] Nancy 2017, s.a. Magyar-Haas 2016.

[33] Nancy 2014b, S. 103.

[34] Nancy 2014a, S. 94.

Nancys plurale Ontologie ist politisch gedacht und versucht einen neuen ontologischen Ansatz zu formulieren. Sein Ansatz basiert auf der Silbe ›Mit‹, sogar grundlegend, insofern bei Nancy der Bezug (Mit-Sein) der Existenz (Da-Sein) nicht nur beigeordnet ist, sondern ihr vorausgeht, wie Elke Bippus erklärt.[35] Auch Jean-Luc Nancys Begriffe sind nicht kategorial im alten Sinne einer Ontologie als Lehre vom Sein, sondern sie versuchen, dieses Sein in seiner körperlich-materiellen, sprachlich-sozialen und psychisch-affektiven Bedingtheit zu denken. Nancys plurale Ontologie spricht allerdings auch von Distanz: Ohne ein Außen könne kein ›Mit‹ zwischen zwei (oder drei oder mehreren) Wesen geschehen. Und gerade Theater – oder auch Performance – mache »ein Denken der Distanz nötig.«[36] Bei Nancy erübrigt sich die Vorstellung, es gehe im Theater um Identifikation, um ein Gleichmachen oder Gleichsetzen, durch die verschiedenen Ebenen der Darstellung, »die Schauspieler [...] präsentieren zugleich das Spiel, die Charaktere und *dass* sie diese Charaktere spielen.«[37] Nancy ist mehr mit der Frage der Balance von individuellen Subjekten und Gemeinschaft befasst als mit dem, was im ›Mit‹ zwischen individuellen Subjekten liegt.

[35] Bippus 2010, S. 164.

[36] Nancy 2014b, S. 108.

[37] Nancy 2014b, S. 108.

Ich habe bereits nach Momenten der Herstellung von Bezug oder Bezogenheiten in *Floating Gaps* gefragt. Offen bleibt: Inwiefern ist, was die Performerin tut, die andere in ihre Geschichte, in ihre Zwecke mit hineinzieht, manipulativ? Inwiefern erzeugt die kollektive ästhetische Mikro-Situation, die ich beschrieben habe, nur einen Moment des Floatens, oder auch das, was Brecht als Schmelzprozess

bezeichnet hat, eine distanzlose Empathie? Was lernen die Beteiligten, die eingreifen und helfen, dabei über sich selbst? Ist unsere Fähigkeit zu differenzieren in Gefahr, wenn wir uns beeindruckbar machen?

Ich denke, dass es möglich ist, im Bild des affizierten Momentes, im Bild des gelungenen ›Mit‹ in *Floating Gaps* den Bezug auszumachen, ohne Distanz aufzugeben. Auch im Kunststück, das so glückhaft gelingt, zeigen sich verschiedene Ebenen der Teilhabe, und es lassen sich verschiedene Gefährdungen, Gefährdetheiten und Arten des Ausgesetzt-Seins aufzeigen. Der Versuch, ein besseres Reenactment von Trisha Browns *Woman Walking Down a Ladder* zu schaffen, erzeugt einen Kitt, eine Entität für einige Momente, aber keine distanzlose Gemeinschaft. »[Z]u dem, was ein Körper ist […], [gehört] seine Abhängigkeit von anderen Körpern und Unterstützungsnetzwerken«, schreibt Butler in *Performative Theorie der Versammlung*.[38] An *Floating Gaps* als Beispiel hat sich gezeigt, wie eine durch Kunst initiierte Situation ein Gefährdetsein herstellen und auf mehrere verteilen kann. Es steht mitunter auch dafür, dass Performance politisch sein kann, indem sie ein Ausgesetzt-Sein an andere oder im Beisein anderer sichtbar macht oder die radikale Gebundenheit an andere thematisiert. In der Fortsetzung, durch und mit Hilfe von Texten wie diesem, kann Performance die Wahrnehmung dessen, was Gefährdetsein heißt, verändern und die Rahmungen ins Bild bringen, die dazu führen, dass »der Körper weniger eine Entität als vielmehr eine lebendige Menge von Beziehungen« ist.[39] In meinem Versuch der Theoretisierung des Ausgesetzt-Seins in Performance habe ich begonnen, Begriffe der ›new ontology‹ als körperliche, soziale, sprachliche und psychisch-affektive Bedingtheiten auf Kunst zu beziehen.

[38] Butler 2016, S. 171.

[39] Butler 2016, S. 88.

Es ist zugleich deutlich geworden, wie sich Rollen und Verhältnisse, die Verteilung von Ausgesetzt-Sein, in Performance verändern können. Sichtbar wurde dies an Rust als einer sich selbst aussetzenden Performerin, die sich durch die Geschehnisse als zunehmend anderen ausgesetzt erweist, wodurch sie schließlich zur Ausführungsgehilfin einer Idee wird, die andere aus dem entwickeln, was sie angestoßen hat. In *Floating Gaps* stellt die Performerin ein Angewiesensein auf die Anwesenden her; sie führt ihre Bedingtheit exemplarisch auf. Ihre Offenheit, eine Form von Ansprechbarkeit, ermöglicht den Teilnehmenden, eine neue Idee durchzuziehen. Rust heben und halten ist ein aussagekräftiges Symbolbild für das sinnliche Register des Bezugs — improvisiert, nicht im Voraus geplant: in Performance. An Dorothea Rust als eloquenter, mit dem Publikum kommunizierender Performerin, die jenes anleitet und als Bestandteil ihrer Performances benutzt, wird ein paradoxes Argument sichtbar: Gesprochen habe ich nicht vorrangig über Rusts performerische Souveränität, vielmehr habe ich auf verschiedene Arten von Gefährdetheit, Angewiesensein und Gebundenheit hingewiesen, die immer auch Verhandlungen über den wechselseitigen Wunsch nach Anerkennung darstellen.

Der Artikel bildet eine frühe Version eines Abschnitts aus der Dissertation ›Bildung in Performance. Kollektive ästhetische Situationen als Ausgangspunkt für Bildungsprozesse‹.

Literatur

Ahmed, Sara: *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, New York 2014.

Angerer, Marie-Luise: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich, Berlin 2007.

Bippus, Elke, Etzold, Jörn und Huber, Jörg: »Vom Erscheinen der Gemeinschaft in der Kunst», in: *Mit-Sein. Gemeinschaft – Ontologische und politische Perspektivierungen*, hg. von Elke Bippus u.a., Zürich, Wien 2010, S. 141–171, bes. der namentlich gekennzeichnete Teil »Relationale Erfahrungs-Praxis« von Elke Bippus, S. 162–171.

Butler, Judith: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin 2016.

Butler, Judith: »Epilog«, in: *(Re-)Produktion von Ungleichheiten im Schulalltag. Judith Butlers Konzept der Subjektivation in der erziehungswissenschaftlichen Forschung*, hg. von Bettina Kleiner und Nadine Rose, Opladen 2014, S. 181–187.

Butler, Judith: »Von der Performativität zur Prekarität«, in: *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*, hg. von Erika Fischer-Lichte und Kristiane Hasselmann, München 2013, S. 27–40.

Butler, Judith: »Confessing a Passionate State …«, [Interview mit Sabine Hark und Paula-Irene Villa], in: Feministische Studien 2 (2011), S. 196–205.

Butler, Judith: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt am Main, New York 2010.

Butler, Judith: *Krieg und Affekt*, Zürich, Berlin 2009.

Butler, Judith: »Politics under Conditions of Precariousness and Violence. A conversation between Judith Butler and Antke Engel«, in: *New Feminisms. Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*, hg. von Marina Gržinić und Rosa Reitsamer, Wien 2008, S. 135–146.

Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt am Main 2005.

Butler, Judith: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*, hg. von Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002 [1988], S. 301–320.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main 1997.

Chambers, Samuel Allen und Terrell Carver: J*udith Butler and Political Theory. Troubling Politics*, London, New York 2008.

Fischer-Lichte, Erika: »Die verwandelnde Kraft der Aufführung«, in: *Die Aufführung. Diskurs, Macht, Analyse*, hg. von Adam Czirak u.a., München 2012, S. 11–23.

Magyar-Haas, Veronika: »Die Sozialität des Ausgesetzt-Seins. Zur Konzeption des ›Mit-einander-Seins‹ in der Gemeinschaftskritik von Jean-Luc Nancy«, in: *Die Sozialität der Individualisierung*, hg. von Norbert Ricken u.a., Paderborn 2016, S. 109–126.

Nancy, Jean-Luc: Die *verleugnete Gemeinschaft*, Zürich, Berlin 2017.

Nancy, Jean-Luc: »Theater als Kunst des Bezugs I«, in: *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie,* hg. von Marita Tatari, Zürich, Berlin 2014a, S. 91–100.

Nancy, Jean-Luc: »Theater als Kunst des Bezugs II«, in: Or*te des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie*, hg. von Marita Tatari, Zürich, Berlin 2014b, S. 101–108.

Nancy, Jean-Luc: »Mit-Sinn (Zürich, März 2010)«, in: *Mit-Sein. Gemeinschaft – Ontologische und politische Perspektivierungen*, hg. von Elke Bippus u.a., Zürich, Wien 2010, S. 21–32.

Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*, Bielefeld 2011.

Pistrol, Florian: »Vulnerabilität. Erläuterungen zu einem Schlüsselbegriff im Denken Judith Butlers«, in: *Zeitschrift für praktische Philosophie* 3 (2016), S. 233–272.

Presence. A Conversation at Cabaret Voltaire, hg. von Jürgen Berthold, Philipp Ursprung und Mechthild Widrich, Zürich, Berlin 2016.

Redecker, Eva von: *Zur Aktualität von Judith Butler. Einleitung in ihr Werk*, Wiesbaden 2011.

Rust, Dorothea, http://dorothearust.com/ (aufgerufen: 3. Mai 2019).

Settele, Bernadett: »Dorothea Rust: Floating Gaps. Affektive Politiken von Performance-Kunst zwischen Erinnerung und Ereignis«, in: *FKW Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* Nr. 55 (2014), S. 54–65.

Staelpart, Christel: »The Distributive Agency of Dramaturgical Labour and the Ethics of Instability. Becoming the Outside Body, Implicated in the Life of Others«, in: *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality*, hg. von Katharina Pewny u.a., Tübingen 2014, S. 97–110.

Villa, Paula-Irene: *Judith Butler: Eine Einführung*, Frankfurt am Main 2012.

Künstlerische Arbeiten

Dorothea Rust: *Floating Gaps*, Performance, Berlin, General Public, 15. Mai 2012.

Trisha Brown: *Woman Walking Down a Ladder*, Performance/Fotografie, 1973.

Marcel Duchamp: *Nude Descending a Staircase No. 2*, Fotografie, 1912.

Eadweard Muybridge: *Woman Walking Downstairs*, Fotografie, aus der Serie The Human Figure in Motion, 1887.