

Wirksamer Gegenzauber? : Magie, Neuer Materialismus und zeitgenössische Kunst

Witzgall, Susanne

2020

<https://doi.org/10.25595/2314>

Veröffentlichungsversion / published version
Working Paper

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Witzgall, Susanne: *Wirksamer Gegenzauber? : Magie, Neuer Materialismus und zeitgenössische Kunst*. Göttingen: Gender(ed) Thoughts - Working Paper Series, 2020. DOI: <https://doi.org/10.25595/2314>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: <https://dx.doi.org/10.3249/2509-8179-gtg-13>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY SA 4.0 Lizenz (Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY SA 4.0 License (Attribution - ShareAlike). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

gender<ed> thoughts

New Perspectives in
Gender Research

Working Paper Series
2020, Volume 1

Susanne Witzgall

Wirksamer Gegenzauber?
Magie, Neuer Materialismus
und zeitgenössische Kunst



GÖTTINGER CENTRUM FÜR
GESCHLECHTERFORSCHUNG
GOETTINGEN CENTRE FOR
GENDER STUDIES

gender<ed> thoughts

New Perspectives in Gender Research
Working Paper Series

(ISSN 2509-8179)

EDITORS-IN-CHIEF

Christoph Behrens, Julia Grulich, Solveig Lena Hansen, and Susanne Hofmann

Official Series of the Göttingen Centre for Gender Studies (GCG)

By 2017 the Göttingen Centre for Gender Studies starts a new working paper series called *Gender(ed) Thoughts Goettingen* as a scholarly platform for discussion and exchange on Gender Studies. The series makes the work of affiliates of the Göttingen Centre visible and allows them to publish preliminary and project-related results.

All contributions to the series will be thoroughly peer-reviewed. Wherever possible, we publish comments to each contribution. The series aims at interdisciplinary exchange among Humanities, Social Sciences as well as Life Sciences and invites researchers to publish their results on Gender Studies. If you would like to comment on existing or future contributions, please get in touch with the editors-in-chief. The series is open to theoretical discussions on established and new approaches in Gender Studies as well as results based on empirical data or case studies. Additionally, the series aims to reflect on Gender as an individual and social perspective in academia and day-to-day life.

All papers will be published Open Access with a Creative Commons License, currently cc-by-sa 4.0, with the license text available at <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/de/>.

2020, Volume 1

Susanne Witzgall

Wirksamer Gegenzauber? Magie, Neuer Materialismus und zeitgenössische Kunst

Suggested Citation

Witzgall, S. (2020) *Wirksamer Gegenzauber? Magie, Neuer Materialismus und zeitgenössische Kunst*. Gender(ed) Thoughts, Working Paper Series, Vol. 1, <https://dx.doi.org/10.3249/2509-8179-gtg-13>

Göttingen Centre for Gender Studies

Project Office
Georg-August-Universität Göttingen
Centrum für Geschlechterforschung
Platz der Göttinger Sieben 7 • D - 37073 Göttingen
Germany



genderedthoughts@uni-goettingen.de | www.gendered-thoughts.uni-goettingen.de



Wirksamer Gegenzauber? Magie, Neuer Materialismus und zeitgenössische Kunst

Dr. Susanne Witzgall

cx centrum für interdisziplinäre studien, Akademie der Bildenden Künste München,
susanne.witzgall@adbk.mhn.de

Zusammenfassung

Die relationale Onto-Epistemologie des Neuen Materialismus bietet dem Magischen ein zeitgemäßes Refugium. Sie kann wie das magische Denken als transformatorische diagrammatische Praxis einer alternativen Wahrnehmung von und Partizipation in der Wirklichkeit verstanden werden, die auch als wirksamer ‚Gegenzauber‘ gegen hegemoniale Wissensstrukturen und dualistische – gerade auch geschlechtlich bestimmte – Herrschaftsformen fungiert. Der Aufsatz zeigt anhand aktueller künstlerischer Arbeiten von Mariechen Danz und Lea Porsager, wie in der zeitgenössischen Kunst diese Nähe zwischen neomaterialistischem und magischem (widerständigem) Denken evident wird und sich nicht zuletzt im Motiv des (magischen) Diagramms manifestiert. Er schlägt darüber hinaus einen Bogen zu Gloria Anzaldúas Borderland-Theorie und zeigt, wie sich die erwähnte transformatorische diagrammatische Praxis des Neuen Materialismus, des magischen Denkens oder Anzaldúas’ *mestiza*-Bewusstseins um Körper im Werden dreht – Körper, die durch ihre Grenzüberschreitungen als Inbegriff vielfältiger Potenzialitäten zu deuten sind.

Schlagworte:

Neuer Materialismus; Magie; magisches Diagramm; zeitgenössische Kunst; Mariechen Danz; Lea Porsager; Körper im Werden; Queerness; *mestiza*-Bewusstsein; widerständiges Denken

Abstract

The relational Onto-Epistemology of New Materialism provides a contemporary refuge for the magical. Like magical thinking, it can be considered a transformative diagrammatic practice of an alternative perception of and participation in reality, which might also function as a ‘counterspell’ against hegemonic knowledge structures and dualistic – especially gendered – forms of power. In analyzing current artistic works by Mariechen Danz and Lea Porsager, the article shows how the affinity between neomaterialistic and magical (resistant) thinking becomes evident and manifests itself not least in the motif of the (magical) diagram. Furthermore, the text draws a line to Gloria Anzaldúas Borderland Theory and shows how the above-mentioned transformative diagrammatic practice of New Materialism, magical thinking or Anzaldúas’ *mestiza*-consciousness revolves around bodies in the state of becoming – bodies which are to be construed as incarnations of manifold potentialities due to their border crossings.

Keywords:

New Materialism; magic; magical diagram; contemporary art; Mariechen Danz; Lea Porsager; bodies in a state of becoming; queerness; *mestiza*-consciousness; resistant thinking

Weisse Anthropologen behaupten, dass Indios einen ‚primitiven‘ und deshalb unzulänglichen Verstand haben, dass wir nicht in einer höheren Bewusstseinsform denken können – der Rationalität. Sie sind fasziniert von dem was sie „magisches“ Denken, „wildes“ Denken, die participation mystique des Geistes nennen [...]. Im Versuch „objektiv“ zu werden, macht die westliche Kultur „Objekte“ aus Dingen und Personen, wobei sie sich von ihnen distanziert und die Verbindung zu ihnen verliert. Diese Dichotomie ist die Wurzel aller Gewalt.¹

(Anzaldúa, [1987] 2012, S. 59)

Vom Zauber der Dinge zum magischen Diagramm

In den westlichen Gesellschaften vollziehen Ansätze des sogenannten Neuen Materialismus derzeit eine regelrechte „Versöhnung mit dem ‚magischen Denken‘“ (Massumi 2002, S. 258, Anm. 8)³, auch wenn dies nicht von allen Neomaterialist_innen so explizit thematisiert wird wie von der amerikanischen Politikwissenschaftlerin und vitalistischen Materialistin Jane Bennett und der belgischen Philosophin Isabelle Stengers. Beide verweisen ungewöhnlich offen auf magisch-materialistische Allianzen. Deren Anziehungskräfte scheinen darüber hinaus in einer Reihe von zeitgenössischen Kunstwerken auf, welche Ideen des Neuen Materialismus mit magischen Themen verbinden. Der vorliegende Essay diskutiert nicht nur *wie* sondern auch *wo* genau das Magische im Neuen Materialismus residiert und konkretisiert das magisch-neomaterialistische Verhältnis an Hand aktueller Werke von Mariechen Danz und Lea Porsager. Er verfolgt nicht

zuletzt die zentrale These, dass die relationale Onto-Epistemologie des Neuen Materialismus analog zum aktuellen (westlichen) Konzept des magischen Denkens als magisches Diagramm zu verstehen ist und als wirksamer ‚Gegenzauber‘ gegen hegemoniale Wissensstrukturen und dualistische – gerade auch geschlechtlich bestimmte – Herrschaftsformen heraufbeschworen wird.

Jane Bennett wendet sich vor allem in *The Enchantment of Modern Life* (2001) gegen die allzu bekannten Narrationen einer folgenreichen Entzauberung der Welt durch die Moderne (z. B. die Erzählungen von Max Weber und Hans Blumenberg), welche die materielle Welt als unbelebt, träge und bedeutungslos konzipieren, der das weitgehend rationalistisch bestimmte Subjekt indifferent und skeptisch gegenübersteht. In der von ihr entworfenen counterstory legt sie stattdessen eine Erfahrung der zeitgenössischen Welt nahe, die die Aufmerksamkeit auf deren Zauber, auf deren durchaus vorhandene magische Seiten lenkt. Magisch sei in diesem Zusammenhang jedoch nicht zu verstehen

„im Sinne eines ‚Sets von Ritualen, um übernatürliche Kräfte innerhalb einer kohärenten Kosmologie herbeizurufen‘, sondern im Sinne einer kulturellen Praxis, die ‚das Wunderbare‘ bezeichnet, das inmitten des Alltäglichen durchbricht“ (Bennett 2001, S. 8).⁵

Bennett setzt in ihrer Argumentation an verschiedenen Stellen an: zum einen beim paganen Atomismus von Epikur und Lukrez, nach dem die Natur aus winzig kleinen aktiven und sehr mobilen Teilchen besteht, die durch plötzliche Abweichungen auf andere Teilchen treffen, mit

¹ Ich möchte mich an dieser Stelle sehr herzlich bei Dr. Christine M. Klappeer bedanken, die mich im Zusammenhang mit den in diesem Aufsatz

³ Massumi bezieht sich hier auf Jane Bennett. Ü.d.A.

⁵ Bennett zitiert hier Lears, Jackson. 1994. *Fables of Abundance: A Cultural History of Advertising in America*, New York: Basic Books 1994, S. 19. Ü.d.A.

diesen interagieren und sich zu verschiedensten Formen verbinden;⁶ zum anderen rekurriert sie auf Bruno Latour, der ihr nach eigenen Aussagen half, „*Hybridisierung als eine moderne Form der Magie und einen möglichen Schauplatz der Verzauberung*“ (ebd., S. 98. Ü.d.A.) zu verstehen, sowie auf Gilles Deleuze und Félix Guattaris „*Onto-Story*“ mit ihrer „*infektiösen Vibration und dem energetischen Morphing innerhalb von und über Assemblagen hinaus*“. Nach Bennett sind Deleuze und Guattari Autoren einer „*Verzauberungsgeschichte*“.

„*Sie imaginieren eine Welt so überbordend mit Entitäten, Kreationen, und Kräften, dass eine gegenseitige Infektion unausweichlich ist*“ (ebd., S. 168. Ü.d.A.).

Bennett verortet so das Magische der materiellen Welt einerseits in der Eigendynamik der Materie selbst, auch wenn sie jene ohne ausreichende Kontextualisierung auf eine historische naturphilosophische Vorstellung gründet.⁷ Andererseits situiert die Theoretikerin das Magische in den nicht weniger wundersamen Zwischenzuständen und wechselseitigen infektiösen Metamorphosen, den affektiven Trans-

formationsprozessen von Mischwesen innerhalb von Gefügen – von Quasi-Objekten und Quasi-Subjekten, wie Latour die Akteur_innen unserer Assemblagen, unserer hybriden Gefüge aus Kultur und Natur, semantischen und materiellen Phänomenen nennt.

Auch Isabelle Stengers bringt Magie mit Deleuzes und Guattaris Motiv der Assemblage bzw. des *agencements* (Gefüges) in Verbindung (Stengers 2012, S. 118). Allerdings ist für sie Magie in erster Linie „*sowohl ein Handwerk der Gefüge als auch ihre besondere transformatorische Wirksamkeit*“ (ebd. S. 120). Stengers versteht Magie also als metamorphotische Wirksamkeit von Gefügen, als transformatorische Handlungsfähigkeiten der Gefüge selbst, ihrer Konstellationen, Bezüge und unkontrollierbarer Wechselwirkungsprozesse. Sie versteht Magie aber auch als eine – damit untrennbar verbundene – Wiederherstellung einer Erfahrung, die uns unsere Partizipation an Gefügen bewusst macht und diese fördert, eine „*Kunst der immanenten Aufmerksamkeit – eine empirische Kunst*“, die es ermöglichen kann, „*neue Transversalitäten in Betracht zu ziehen*“ (ebd.). Stengers vergleicht diese „*Wiederherstellung der Magie*“ mit der Rückgewinnung oder Wiederherstellung des Animismus. Nach der belgischen Philosophin kann der Animismus ein Name dafür sein, die Gefüge wiederherzustellen. „*Gegen die hartnäckige, vergiftete Leidenschaft zu zergliedern und zu entmystifizieren*“, so Stengers, „*bringt er zum Vorschein, was anzuerkennen sie [die verschiedenen Akteur_innen der Gefüge, A.d.A.] alle von uns einfordern, um uns nicht zu verschlingen – dass wir nicht allein auf der Welt sind*“ (ebd. S. 123). Stengers Plädoyer für eine Wiederherstellung der Gefüge kann im weiteren Sinne auch als neomaterialistisch angesehen werden, zumal Stengers sich selbst an anderer Stelle als Materialistin bezeichnet. Als eine solche, erläutert sie, vertrete sie keinen orthodoxen Marxistischen Materialismus, der auf akademische Abgrenzung und Dualismen setzt, sondern auf transversale Ansätze und „*rhizomatische Verbindungen*“ (Stengers 2011, S. 377–378. Ü.d.A.).

Bereits Bennett und Stengers zeigen, dass die flache Ontologie des Neuen Materialismus mit

⁶ Bereits der antike Atomismus entwirft so das Bild einer sehr lebendigen eigendynamischen Materie. Dieses erhält nach Bennett außerdem Unterstützung von der modernen Theorie dynamischer Systeme, die Instabilitäten und unvorhersehbare Abweichung als genuine Merkmale von Systemen jenseits des Gleichgewichtszustandes identifiziert (ebd., S. 101).

⁷ Bennetts Charakterisierung des epikuräischen Materialismus als „*neopagan*“ oder „*verzaubert*“ wird unter anderem von Sarah Ellen Zweig und John H. Zammito als „*seltsam anachronistische Geste*“ kritisiert. Sie argumentieren mit Referenz auf einen Aufsatz von Catherine Wilson, dass Epikurs Atomismus zu seiner Zeit mit einer Abgrenzung gegen Religion und das Übernatürliche einherging und als einer der ersten Akteure einer Entzauberung der damaligen Welt angesehen werden müsse. Da sich Bennett allerdings in ihrer *counterstory* gegen genau solche Narrationen der Entzauberung wendet, greift diese Kritik nicht wirklich. Sie enthüllt jedoch eine argumentative Schwachstelle, die den historischen Kontext des Atomismus inklusive denjenigen seiner Widerentdeckung Mitte des 17. Jahrhunderts vernachlässigt und eine aktuelle Definition von Magie bzw. einer Verzauberung der materiellen Welt ohne entsprechende Kommentierung mit einer antiken Vorstellung zum Aufbau der atomaren Welt in Verbindung bringt (Ellen Zweig/Zammito 2017, S. 5–6). Zu Wilson siehe „*Materialism, Old and New*“, in: ebd., S. 111–130.

dem Motiv des Gefüges bzw. der Assemblage und dem Konzept einer verteilten Handlungsmacht seinen vielfältigen, wechselseitig interagierenden, affizierten und affizierenden Akteur_innen gleich mehrfache Möglichkeiten für die Verortung des Magischen bietet. Dessen genaue Lokalisierung scheint aber auch davon abzuhängen, wo die einzelnen Theoretiker_innen die Handlungsmacht materieller Entitäten am ehesten ansiedeln – in der Vitalität und Eigendynamik der Dinge selbst und ihrer Metamorphose im Gefüge oder in ihrem vibrierenden Dazwischen, das sich erst im Gefüge formiert und seine Möglichkeiten entfaltet. In Isabelle Stengers' Ausführungen zu einer Wiedergewinnung des Animismus wird Magie außerdem zu einer „*empirische[n] Kunst*“, die unsere Wahrnehmung und Teilhabe an der Wirklichkeit grundlegend verändert und maßgeblich für das Weben der Gefüge und der Herstellung transversaler Verbindungen verantwortlich ist (Stengers 2012, S. 120). Stengers bringt damit noch überzeugender als Bennett mit ihrer Definition von Magie als einer „*kulturellen Praxis, die ‚das Wunderbare‘ bezeichnet*“ (Bennett 2001, S. 8), Magie mit einer anderen Form der Wahrnehmung und Handlungspraxis in Verbindung. Und es ist eigentlich erst dieses Verständnis von Magie als empirische Praxis, welche die magischen Eigendynamiken und Transformationsprozesse unserer vielfältigen Geflechte gleichzeitig aufzeigt und realisiert.

Im Anschluss und in der Weiterführung dieses Konzepts von Magie aber, so meine These, lassen sich auch die Ansätze des Neue Materialismus selbst als eine „*empirische*“ Kunst begreifen, die neue wundersame Assemblagen und Verknüpfungen stiften. Anders ausgedrückt, kann die grundsätzliche Wirklichkeitsauffassung des Neuen Materialismus als ein magisches Werkzeug oder ein magisches Diagramm bezeichnet werden.⁸ Diagramm ist in

diesem Zusammenhang als Diagramm im Sinne von Gilles Deleuze und Félix Guattari zu verstehen, das nicht als abstrakte Darstellung funktioniert, die einfach nur bestehende Relationen und Kräfteverhältnisse kartiert, sondern als Werkzeug der Transformation, als Bewegungskarte, die Prozesse in Gang setzt, Beziehungen stiftet und „*einen neuen Typus von Realität, ein neues Modell von Wahrheit*“ erzeugt (Deleuze 1987, S. 54.). Ein Diagramm „*macht die Geschichte*“, so Deleuze,

„*indem es die vorherigen Realitäten und Bedeutungen auflöst und dabei ebenso viele Punkte der Emergenz oder der Kreativität, der unerwarteten Verbindungen und der unwahrscheinlichen Übergänge bildet. Es fügt der Geschichte ein Werden hinzu*“ (ebd.).

Dabei betonte schon Susanne Leeb, dass Deleuze und Guattari in ihren Tausend Plateaus die Operationsebene des Diagramms deutlich auf der Materieebene ansiedeln (Leeb 2012, S. 17–18). Nach Deleuze und Guattari setzt ein Diagramm auf materieller Ebene eine zukunftsweisende Dynamik frei, die neue reale Verbindungen und Neubestimmungen der Territorien ermöglicht (Deleuze/Guattari 1997, S. 195–196). Die grundsätzlich nichtanthropozentrische Perspektive des Neuen Materialismus versetzt in gleicher Weise die bestehenden Kräfteverhältnisse und Bedeutungsrelationen der materiellen Welt in Bewegung und formatiert sie neu. Sie kann so als magisches Werkzeug fungieren, das den Zauber (oder auch den übernatürlichen Horror) einer eigendynamischen, komplex vernetzten affizierten und affizierenden Welt demonstriert – einer Welt realer Phänomene mit nahezu okkulten Qualitäten und metamorphotischen Kräften. Dabei geht es keineswegs um einen simplen Prozess der Enthüllung, sondern im Sinne von Deleuzes und Guattaris Verständnis der Diagrammatik um die Erschaffung „*eine[s] neuen Typus von Realität*“ (ebd. S. 196), um ein „*neues Modell von Wahrheit*“ (vgl. Deleuze 1987, S. 54).⁹ Es entwirft die Welt

⁸ Diese These ist erstmals formuliert in meinem Aufsatz „Anrufungen der Materie – Zeitgenössische Kunst und der Neue Materialismus als magisches Diagramm“, in: Witzgall 2017, S. 163–178. Der vorliegende Aufsatz baut auf diesem Text auf und

übernimmt einige zentrale Teile seiner Argumentation.

⁹ Andererseits ist das Diagramm aber auch keine den von ihm verbreiteten aktuellen Formen, Substanzen,

Witzgall: Wirksamer Gegenzauber?

als verfilzte Geflechte aus menschlichen und nichtmenschlichen Dingen, aus Kultur und Natur, Zeichensystemen, Materialitäten und Leidenschaften und stellt so das Gefüge wieder her, das, wie Stengers in Bezug auf die Rückgewinnung des Animismus betont, „eine metamorphotische (magische) Transformation unseres Vermögens, zu affizieren und affiziert zu werden [...] produziert und fördert“ (Stengers 2012, S. 123).

Abb. 1–5: Mariechen Danz, *Ore Oral Orientation*, 2011–2017, mixed media, Installationsansichten und Details, *Viva*



Arte Viva, 57. La Biennale di Venezia.

Die Kunst des magischen Materialismus

Auch in der zeitgenössischen bildenden Kunst wird die Nähe zwischen Ideen des Neuen Materialismus und Magie als transformatorische Praxis einer alternativen Wahrnehmung und Teilhabe vielfach evident und kristallisiert, wie wir sehen werden, nicht zuletzt im Motiv der neomaterialistischen Perspektive als magisches Diagramm. Ablesbar ist dies unter anderem in der Arbeit *Knot in Arrow – Ore Oral Orientation*, die Mariechen Danz 2017 für die Biennale in Venedig realisierte, und in Lea Porsagers Werk *Food for the Moon – Sluggish and Well-lubricated* von 2013. Sowohl installativ wie performativ ausgelegt, adressieren beide künstlerische Projekte

Ausdrücken und Inhalten vorgängige Idee, sondern nimmt seinen Ausgangspunkt auf der Ebene der materiellen Welt und wird als etwas, das stets „im Werden begriffen“ ist, von ihren Neukonfigurationen beeinflusst (vgl. ebd., S. 56–57. Vgl. außerdem Reichert 2013, S. 59).

innerhalb ihrer komplexen magisch-neomaterialistischen Narrationen nicht zufällig auch Körper-konzepte und Fragen des Geschlechts.



Knot in Arrow – Ore Oral Orientation (Abb. 1–5) besteht aus einer ca. 45-minütigen Stimm-, Gesangs- und Lectureperformance sowie einer umfassenden Rauminstallation mit diversen Körper- und Körperteilskulpturen, riesigen auf die Wand gemalten schwarzen Tafeln, acht metallenen Diagrammen und einer ähnlich gerahmten Leinwand, auf der ein Zusammenschnitt der Performance in den Aufführungspausen projiziert wird. Den Boden bedeckt gestampfter Lehm, aus dem sich eine kleine bühnenhafte Plattform und ein Podest für eine liegende Ganzkörper-Skulptur mit dem Titel *Womb Tomb* erhebt. Der sandfarbene Erdboden

verleiht dem Raum einen archaisch-rituellen Anstrich, dessen okkulte Atmosphäre durch die symbolhaft aufgeladenen Gewänder der drei Performer_innen und deren rhythmische Stimmperformance mit hin- und herwiegenden Moves sowie tiefen gurgelnden, röchelnden oder zischend-schnalzenden Geräuschen noch verstärkt wird. Wie bei Mariechen Danz vorausgegangener Performance *Of Scream of Stone* (2016) steigern sich auch hier „*Melodie, Wiederholung und Bewegung*“ immer wieder zu einem nahezu schamanisch anmutenden Versuch, „den [eigenen] Körper zu überwinden“ (Danz 2017, S.108). Gleichzeitig versucht die Stimmperformance, wie Danz in einem anderen Zusammenhang erläutert, „die Kunstwerke zu aktivieren, um ihre Bedeutung zu erweitern und näher auszuführen“ und im „Oszillieren zwischen bekannten und verworfenen Klängen [...] unterschiedliche Zugangsmöglichkeiten“ zu den skulpturalen Werken der Installation zu eröffnen (ebd.). Die Performance beginnt mit einer Benennung und Kurzcharakterisierung der anwesenden lebenden und artifiziellen Körper, in der die Skulptur *Womb Tomb* als zentraler Körper vorgestellt wird, der „die Hauptanliegen auf seine Haut gezeichnet hat“ („Mariechen Danz_Knot in Arrow: Ore Oral Orientation_a performance clip from the 57th Venice Biennale“, 2017, Min. 1:23). Bei der thermochromatischen Skulptur mit teils freigelegten Organen und sichtbaren Hand- oder Fingerabdrücken werden durch Berührung und Veränderung der Zimmertemperatur darunter liegende organische Mikrostrukturen sichtbar, die sich mit den kartographischen Zeichnungen und den meteorologischen, geologischen oder geografischen Texturen auf den oberen Körpermembranen verbinden. *Womb Tomb* ist „in einem permanenten Zustand des Werdens“, performt Mariechen Danz,

„während dessen er Muster aufdeckt, Strukturen, aufdeckt, Farben über die Zeit hinweg aufdeckt. Es sind keine sexuellen Signifikanten in seinen Körper eingeschrieben, der nicht nur zeigt wie sie/er geworden ist, sondern was ihm angetan wurde“ (ebd., Min. 1:31–01:48. Ü.d.A.).

Und etwas später heißt es

„in diesem Sturm, in dieser Bewegung, innerhalb derer wir unseren Standpunkt formen, uns selbst positionieren, haben wir die Möglichkeit zu sagen, wie wir wissen [...], wie wir loslassen [...]“ (ebd., Min. 1:54–2:44. Ü.d.A.).

Der (geschlechtlich) nicht definierte Körper im Werden wird so mit dem Prozess der Wissensgenerierung verknüpft. Letzterer wird bereits in diesem einen Satz nicht nur als dynamisch und situiert charakterisiert, sondern umfasst auch die Möglichkeit des Loslassens von „konditionierten“ Denkweisen. Danz' Körper im Werden ist einer, der sich auch in epistemischen Gefilden gängigen Kategorien entzieht und nicht zuletzt versucht Zugänge zu „einem komplett fremden Verständnis“¹⁰ zu finden.



Die Verknüpfung von Makro- und Mikro-Bildwelten, die auf den Körpermembranen von *Womb Tomb* vonstattengeht, die Prozesse des Affizierens und Affiziert-Werdens, die Einbettung des eigenen subjektiven – physischen sowie erkenntnis- bzw. wissensmäßigen – Standpunktes in größere ökologische Netzwerke, die sich in einem ständigen Wandlungs- und Entwicklungsprozess befinden, hallen thematisch auch in den großen metallenen Diagrammen der Installation wider.¹¹ Die Platten, die mit ihren verrosteten Rändern wie riesige Loch- oder Chipkarten eines urtümlichen Vorläufers unserer heutigen Computer anmuten,

¹⁰ Mariechen Danz in einer E-Mail an die Autorin vom 14. Mai 2018, in der sie die genaue Bedeutung von „how to know, how to let go“ (wie wir wissen, wie wir loslassen) erläutert.

¹¹ Diese lehnten oder hingen an der langen Stirnwand des Arsenale-Raums.

zeigen Karten und anatomische Illustrationen aus unterschiedlichen Jahrhunderten – angefangen von einer babylonischen Karte aus dem 5. Jahrhundert vor Chr. über Kosmographien des 16. Jahrhunderts bis hin zu einer auf Europa zentrierten Weltkarte von 1947, denen anatomische Darstellungen diverser Epochen von der griechischen Antike (Galen) bis ins 19. Jahrhundert an die Seite gestellt sind. Sie werden durchdrungen von runden und viereckigen Stanzungen, die auf originalen Templates für VGA- und USB-Anschlüsse, Lüftungen oder Ventilformen basieren und damit, wie die Künstlerin erläutert, Öffnungen sind, die Verbindungen und den Transfer von Informationen, Wissen und Daten erlauben.¹³ Zusammen mit den aufgedruckten Graphiken legen sie ein transversales Durchmessen verschiedener Zeiten, Erdkartierungen und Anatomien sowie eine Verknüpfung von Subjektivem und Weltumspannendem, Virtuellem und Materiellem, Zeichenhaft-Kognitivem und Körperlich-Organischem nahe und verweisen damit auf die Stiftung neuer hybrider Assemblagen und die dynamische Aushandlung neuer Kosmologien. Die Lochkartenscheiben in *Ore Oral Orientation* fungieren insofern wie Diagramme im Sinne von Deleuze und Guattari, die nicht einfach nur bestehende Relationen und Kräfteverhältnisse dokumentieren, sondern, wie bereits erwähnt, als Werkzeug der Transformation, als Bewegungskarte zu verstehen sind, die einen „neuen Typus von Realität“, ein „neues Modell von Wahrheit“ (Deleuze/Guattari 1997, S. 186; Deleuze 1987, S. 54) erzeugen können. Analog zur *Womb Tomb*-Figur und der erläuternden akustischen Ebene der Performance stellen die Diagramme nichtlogische holistische Verbindungen zwischen ganz unterschiedlichen Ebenen der Realität her, die sich innerhalb und außerhalb des menschlichen Körpers befinden. Sie evozieren so eine synchronistische Wahrnehmung, die nach der Anthropologin und Hochmagierin Susan

Greenwood, als „verbindendes Prinzip“ beschrieben werden kann, „das eine frei fließende Bewegung von Gefühlen, Assoziationen und Denkmustern zwischen der materiellen und der immateriellen Welt ermöglicht“ (Greenwood 2017, S. 73). Nach Greenwood zählt Synchronizität zu einem ganz wesentlichen Charakteristikum des magischen Bewusstseins bzw. magischen Denkens, das Körperwissen integriert sowie Geist und Materie verbindet (ebd.). Nicht zuletzt deshalb erscheint es naheliegend diese Diagramme als magische Werkzeuge zu deuten – vor allem weil sie zentraler Bestandteil einer künstlerischen Performance sind, die auf eine Erweiterung des Bewusstseins setzt und teilweise wie ein unbekanntes schamanisches Zeremoniell anmutet. Die transversalen Perspektiven und transformativen Prozesse, die diese magischen Diagramme eröffnen, können darüber hinaus als neomaterialistisch bezeichnet werden. Denn sie realisieren nicht zuletzt eine affizierte und affizierende Welt verfilzter materiell-diskursiver Geflechte. Die schillernde Uneindeutigkeit und Unberechenbarkeit dieser pulsierenden Welt und die Eigendynamik ihrer vielfältigen Akteur_innen wird in *Knot in Arrow* in ihren „Arterien: den Längen- und Breitengraden“ verortet, die – wie es an einer Stelle der Performance heißt – „in Bewegung, Vibration, konstant ihre Übermittlung verzerren“ („Mariechen Danz_Knot in Arrow: Ore Oral Orientation_a performance clip from the 57th Venice Biennale“, 2017, Min. 13:58–14:11. Ü.d.A.). Sie lässt sich – ähnlich wie bei Jane Bennett, die den Zauber der materiellen Welt in der wundersamen Dynamik der kleinsten Teilchen erkennt – jedoch auch bis auf die Mikroebenen, in diesem Fall die Ebene der Zellen, ihren Kommunikations- und Signalleistungen, hinunter verfolgen. Zentrales Beispiel hierfür ist der sogenannten *Body Song* (siehe unter anderem ebd., Min. 7:57–9:34. Ü.d.A.) der die erstaunlichen Aktivitäten der Körperzellen besingt. Aus dieser neomaterialistischen bzw. magischen Perspektive, die in eine eigenständige ästhetische Praxis inkorporiert wird, verhandelt Mariechen Danz in *Knot in Arrow* eine ganze Reihe von Themen, wie das Geist-Körper-

¹³ Mariechen Danz in einer E-Mail an die Autorin vom 19. Januar 2018.

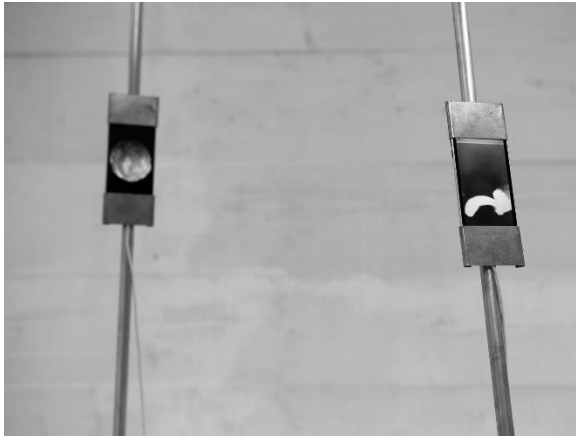
Problem, den Prozess der Erkenntnis- bzw. Wissensgenerierung oder den prekären Zustand der globalen Netzwerke, deren „Erosion“ vor allem dort sichtbar wird, so einer der Performer, „wo verschiedene Elemente kollidieren“ (ebd., Min. 14:25–14:42. Ü.d.A.). Als wiederkehrende Motive treten dabei stets die Suche nach Orientierung und die grundsätzlichen Potenzialitäten des noch nicht Aktualisierten auf.

Abb. 6-10: *Lea Porsager, Food for the Moon – Sluggish and Well-lubricated*, 2013, mixed media, Installationsansichten und Details Henie Onstad Kunstsenter.



In der Arbeit *Food for the Moon – Sluggish and Well-lubricated* (2013) (Abb. 6–10) der dänischen Künstlerin Lea Porsager wird der Bezug zur Magie sofort evident, während die sachten Verweise auf Ideen des Neuen Materialismus und ein mögliches magisches Diagramm erst aus dem Dickicht der verstrickten ikonographischen Verweise herausgeschält werden müssen. *Food for the Moon* offenbart gleich zu Anfang durch zwei einführende Text-Paneele mit der kurzen Zusammenfassung einer Erzählung des armenischen Mystikers und spirituellen Lehrers George Ivanovich Gurdjieff und einem hierauf

rekurrierenden Gedicht im Stil konkreter Poesie seine okkulte Inspirationsquelle (Porsager/Brögger 2014, S. 5–7). Es handelt sich in Gurdjieffs ersten, 1950 veröffentlichten Band von *Beelzebubs Erzählungen für seinen Enkel* (Gurdjieff 2000), vor allem um eine Geschichte innerhalb dieser Science-Fiction-Narration, mit der Beelzebub, der Hauptprotagonist, seinem Enkel Hassein die Zeit auf der Heimreise im Raumschiff Karnak vertreibt. Es ist die tragische Geschichte der menschlichen Verblendung, die mit einer planetarischen Kollision beginnt, durch die zwei Fragmente von der Erde abgespalten und in den Orbit geschleudert werden. Um diese beiden Erdfragmente auf ihrer Umlaufbahn unter Kontrolle zu halten und noch größeres Unheil zu verhindern, hatten, laut Beelzebubs Erzählung, höhere Intelligenzen den folgenreichen Beschluss gefasst, das kosmische Energiefeld der erdumkreisenden Felsfragmente mit der pulsierenden Energie der Menschen zu füttern und so an den blauen Planeten zu binden. Um die Menschen nun davon abzuhalten, gegen ihr Schicksal als Futter zu revoltieren, pflanzten sie ihnen ein neues Organ an die Basis ihrer Wirbelsäule: die Kundabuffer. Diese Organe fungierten als Puffer, als kognitives Vexiergerät, das es den Menschen unmöglich machte, ihre neue Rolle in der kosmischen Ökonomie zu erkennen. Unglücklicherweise riefen die zusätzlichen Organe permanente Nebenwirkungen wie Lethargie, sexuelle Erregung und einen Bewusstseinszustand der Sinnentleertheit hervor, die auch dann nicht verschwanden, als die höheren Intelligenzen Erdlinge und Felsfragmente – eines von ihnen nannten die Menschen Mond – nicht mehr als Bedrohung ansahen und die Kundabuffer entfernten. Als besinnungslose Wesen, die sich in einer Art hypnotischem, sexuell aufgeladenem Schlafzustand befinden, assoziiert Hassein die Menschen zu einem späteren Zeitpunkt der Geschichte mit Schnecken (ebd., S. 85.) – eine Analogie, die Porsager ebenfalls in ihrer Arbeit aufgreift und aus der sie ungeahntes Potenzial entfaltet.



Die fantastische Opulenz von Gurdjieffs Geschichte konterkariert Porsager zunächst mit einer fast kühlen Reduktion der skulpturalen Elemente ihrer Installation. Hinter deren Verkürzungen und Abstrahierungen verbirgt sich jedoch – wie wir auch dem die Ausstellung begleitenden Künstlerbuch entnehmen können, das für die Interpretation der Arbeit eine unverzichtbare Quelle darstellt – eine schillernde Welt von Verweisen, Wünschen und Handlungspotenzialen. Die 134 rasterartig im halbmondförmigen Raum angeordneten und von der Decke hängenden Kupferstangen spielen auf die Säulenarrangements der Hypostyle-Halle im Karnak-Tempel an (Porsager/Brøgger 2014, S. 9.), einem ägyptischen Tempel, nach dem Beelzebubs Raumschiff benannt ist. Sie erinnern zudem an die Eisenstangen, die Franz Anton Mesmer im 18. Jahrhundert für die Kuren seines animalischen Magnetismus verwendet hat und mit denen er die ins Stocken geratene Lebenskraft kranker Menschen wieder in Fluss bringen wollte. Unter den Stangen lassen sich in Bronze erstarrte Relikte von entfernten Kundabuffern in neun verschiedenen abstrakten Keulen- oder Bumerangformen ausmachen, ebenso wie ein Haufen aus Gummi sowie Schaffellen. Letztere beziehen sich auf Gurdjieffs Aussagen, Menschen hätten einen Magen aus Gummi, der einfach alles Hinuntergeschlungene verdaut, und wären wie Schafe, die „Wolle für unsere Meister liefern, die uns füttern und uns als Sklaven der Illusion“ halten (ebd., S. 32). Schließlich ist das auf dem Boden mäandernde Seil als allegorische Vergegen-

ständlichung der von Gurdjieff 1935 gegründeten Frauengruppe *The Rope* zu deuten. Die Teilnehmerinnen dieser rund vier Jahre existierenden exklusiven Frauengruppe – vorwiegend Schriftstellerinnen und Lesbierinnen – strebten gemäß Gurdjieffs Lehren weg von einer durch äußere Kräfte fremdbestimmten Persönlichkeit hin zur Ganzheit eines von dem ‚wirklichen‘ Ich, dem ‚individuellen spirituellen Willen‘ erfüllten Menschen. Ein Video mit körnigen Schwarz-Weiß-Aufnahmen von verschiedenen sich fortpflanzenden Schneckentypen sowie ein zweites Video von einem sich wurmähnlich windenden Seil und NASA-Bildern des Mondes komplettieren die Installation. Zur Eröffnung ihrer Ausstellung veranstaltete die Künstlerin darüber hinaus eine rituelle Performance mit einem lokalen Chor, die als weiterer, wenn auch nur temporär aufgeführter Bestandteil der Arbeit zu betrachten ist. In ihr servierte Porsager Wodka und Mondkuchen in Referenz auf Gurdjieffs „toast to the idiots“, eine 21-stufige Methode des armenischen Esoterikers, welche die Befreiung der Menschen aus ihrem tranceähnlichen Zustand unterstützen sollte.



Für die inhaltliche Deutung von *Food for the Moon* nimmt die Schnecke eine zentrale Stellung ein. Aus ihrem schillernden Zwittercharakter lassen sich eine aktuelle Neuinterpretation der Gurdjieffschen Bewusstseinsweiterung und Befreiung von falschen Abhängigkeitsverhältnissen ableiten, auf welche Lea Porsager auf vielfältigen medialen Ebenen anspielt. Von einem einst lästigen, schleimigen Gesellen, der in Gurdjieffs Geschichte mit dem unmündigen versklavten und lethargischen Menschen unserer Tage in Verbindung gebracht wird,

transformiert sie sich in Porsagers Installation – nicht ohne ironischen Unterton – zu einem zentralen Akteur mit Befreiungspotenzial. Diese Metamorphose findet vor allem durch den filmischen Verweis auf den Hermaphroditenstatus bzw. die gleich-geschlechtliche Vermehrung der Landlungenschnecken statt sowie durch die – assoziative Bezüge entfaltende – Nachbarschaft von Schnekenvideos und Seil als allegorische Vergegenständlichung der queeren Gruppe *The Rope* und deren Bemühen um die Erreichung eines anderen Bewusstseinszustands. Im Kontext dieser Bezüge wird die Schnecke in Porsagers Arbeit als Zwitterwesen und überall präsente Galionsfigur, die sowohl in der Form des Seils als auch in den Formen der Kundabuffer widerhallt, zur Verkörperung eines Raumes der Potenzialität, der außerhalb gewöhnlicher Dichotomien liegt – beispielsweise der von männlich und weiblich.¹⁵

Das Raster der Kupferstangen als Reminiscenz an den ägyptischen Tempel in Karnak, der dem Sonnen-, Wind- und Fruchtbarkeitsgott Amun-Re gewidmet ist und auf die kosmologische Ordnung der altägyptischen Glaubenswelt verweist, fungiert außerdem als Beziehungen stiftende Bewegungskarte zwischen den Verweisen auf neomaterialistische Theorien und diverse magische Praktiken. Das den Ausstellungsraum strukturierende Gestänge hält einerseits die diversen Elemente, Ereignisse und Erzählstränge der Arbeit zusammen bzw. entspinnt zwischen ihnen rhizomatische Verbindungen. Andererseits bedingt das Raster der Kupferstangen eine Bewegungs- und Verhaltensänderung der Besucher_innen, da sich diese durch sie hindurchwinden müssen. Es kann insofern als eine weitere Form des magischen Diagramms gedeutet werden, das gleichsam auf neomaterialistischen Ideen und magischen Praktiken fußt. In *Food for the Moon* werden auf diese Weise – ähnlich wie bei Mariechen Danz – neomaterialistische Ansätze und

magische Praktiken im/als magischen/s Diagramm nahezu gleichgesetzt bzw. als Möglichkeiten gehandelt, „*Sprünge im Denken*“ (ebd., S. 59.), eine neue Sicht der Welt zu evokieren bzw. einen neuen Bewusstseinszustand zu erreichen.

Im Zustand des Werdens

Wie Mariechen Danz' *Knot in Arrow* und ihre Skulptur *Womb Tomb*, rankt sich auch die Arbeit von Lea Porsager um einen zentralen Körper mit uneindeutigem Geschlecht, der zum Inbegriff eines Körpers im Werden, zum Inbegriff vielfältiger Potenzialitäten wird – die Rede ist von der Landlungenschnecke. Diese Parallelsetzung des geschlechtlich nicht eindeutig definierten Körpers mit einem Körper im Werden entspricht einer neomaterialistischen feministischen Auffassung, die den Körper als „unkörperliche, komplexe Assemblage aus Virtualitäten“ ansieht, „die Sexualität als konstitutives Element umfasst“, wie Rosi Braidotti dies in einem jüngeren Aufsatz formuliert (Braidotti 2016, S. 18). „Sexualität mag sehr wohl in einer Geschlecht-Gender-Binarität verhaftet sein“, so die italienisch-australische Philosophin, „lässt sich aber nicht drauf reduzieren“. Geschlecht ist nach ihrer neomaterialistischen feministischen Auffassung „lediglich ein historisch kontingenter binärer Mechanismus zur Erfassung der multiplen Potenzialitäten des Körpers mitsamt ihrer generativen oder reproduktiven Fähigkeiten“ (ebd., S. 19). Macht man sich Braidottis Argumentation zu eigen, so kann die Verweigerung eines eindeutigen Geschlechts in Mariechen Danz' *Womb Tomb* und Lea Porsagers schleimiger Gallionsfigur als Ablehnung oder Aussetzung einer binär gedachten geschlechtlichen Herrschaftsform gedeutet werden ebenso wie als Verweis auf das Potenzielle im Gegensatz zum Aktualisierten, auf das, „was wir vielleicht einmal werden können“ (ebd.).

Eine wichtige inhaltliche Referenz in diesem Zusammenhang stellt für Lea Porsager der theoretische Ansatz Karen Barads dar, der multiple Potenzialitäten selbst in den kleinsten Teilchen

¹⁵ Vgl. hierzu auch Milena Hoegsberg, „Lea Porsager squirming her way through Gurdjieff's work with a certain impoliteness“ (Porsager/Brogger 2014, S. 59).

der Materie verortet. Dies äußert sich nicht zuletzt in der Bemerkung der Künstlerin, *Food for the Moon* sei:

„eine queere Quanten-Verlagerung weg von einer Menschen-zentrierten Weltsicht hin zu einer Schnecken-zentrierten, wobei sie in den schleimig verwobenen Schoß von Schneckenokkultismus, Sex Magick und Science-Fiction-Spiritualität stolpert“ (Porsager/Brögger 2014, S. 2).

Porsager spielt hier nicht nur auf die okkulten Sexpraktiken von Aleister Crowley an, mit dem der wohl umstrittenste Magier des 20. Jahrhunderts¹⁶ die Menschen von den Fesseln gesellschaftlicher Normen befreien und ihre spirituelle Entwicklung ermöglichen wollte, sondern auch auf Karen Barads „Quantentheorie der Berührung“, die diese als queer bezeichnet.¹⁷ Der amerikanischen Physikerin, feministischen Theoretikerin und neuen Materialistin zufolge ist diese radikal queer, weil die Teilchen konstitutiv mit der Leere verschränkt sind, mit den virtuellen Teilchen der Leere intra-agieren und dieses Spiel der Un/Bestimmtheiten der Quanten eine „unendliche Fülle von Alteritäten“ erzeugt (ebd., S. 171). Ein Elektron tauscht beispiels-

weise ein virtuelles Photon mit sich selbst aus, das wiederum Intra-Aktionen mit sich selbst eingehen kann, bevor es wieder vom Elektron absorbiert wird. Auf diese Weise findet eine Selbstberührung, ein Kontakt mit der unendlichen Alterität des Selbst statt, die für Barad eine „queere Intimität“ darstellt (ebd., S. 170). Barad versteht Queerness also im Sinne einer „unendlichen Alterität, die in, um und durch uns lebt“ (ebd., S. 175). Sie steht für das Durchwobensein jedes Wesens, jedes ‚Individuums‘ und jedes kleinsten Teilchens von einer unendlichen Anders- und Fremdheit, welche mit einer Unbestimmtheit, radikalen Offenheit und mannigfaltigen Potenzialitäten im „Kern der Materialisierung“ (ebd., S. 172) einhergeht.¹⁸ In *Food for the Moon* steht nun vor allem die Schnecke als Zwitterwesen, das sich selbst bzw. die eigene Alterität – in diesem Fall, die des anderen Geschlechts – berührt, für eine queere Intimität im Sinne Barads und damit für eine Unbestimmtheit und für multiple Potenzialitäten im Kern des Seins. Anders als die feministische Theoretikerin verbindet Lea Porsager in *Food for the Moon* diese queere ‚Schnecken-zentrierte‘ Perspektive jedoch gleichzeitig mit okkulten oder spirituellen Praktiken. Sowohl die Arbeit von Lea Porsager, als auch *Knot in Arrow* von Mariechen Danz betten das Potenzial der Körper im Werden in unterschiedliche magische Praktiken zur Bewusstseinsweiterung und Wahrnehmungsveränderung ein, die das erklärte Ziel zu haben scheinen, aus eingefahrenen Erkenntniswegen und alten Abhängigkeitsverhältnissen zu befreien.

Einen konzeptionellen Link zwischen Queerness, als Inbegriff eines ständigen Zustands des Übergangs und der Unbestimmtheit, sowie einem neuen Bewusstsein mit spirituell-magischer Konnotation finden wir bemerkens-

¹⁶ Aleister Crowley, der neben verschiedenen Sexpraktiken auch mit Drogen experimentierte, war zeitlebens eine skandalumwitterte Persönlichkeit – auch aufgrund von Berichten in den amerikanischen Journalen *Time* und *Newsweek*, die ihn als religiösen Exzentriker beschrieben. Unabhängig davon ist Crowleys *Magick*, wie er seine Magie zu buchstabieren pflegte, um sie von früheren mittelalterlichen abergläubischen Magieformen zu unterscheiden, wegweisend für die moderne Esoterik – nicht nur, weil Aleister Crowley versuchte sie mit wissenschaftlichen Fakten zu verbinden, sondern auch weil in ihr die Suche nach der Essenz des Individuums, dem „wahren Willen“ einer Persönlichkeit im Vordergrund stand. So sind nach Henrik Bogdan beispielsweise insbesondere „Parallelen in den Schlüsseldiskursen zwischen Crowleys magischen System des Thelema und der frühen New Age Bewegung der späten 1960er und frühen 1970er Jahre und sogenannten Selbst-Spiritualitäten auffällig“. Crowley wurde in der Counterculture-Bewegung schnell zu einer „antinomischen Ikone“ und selbst in der „Okkultur“ der Gegenwart ist seine Popularität ungebrochen. Bogdan 2015, S. 297 und S. 301. Ü.d.A.)

¹⁷ Vgl. z. B. Barad, 2014, S. 166. Barad nimmt in ihr eine „radikale Dekonstruktion der Identität und der Gleichsetzung von Materie und Essenz“ vor und behauptet keineswegs eine queere Norm, wie man vielleicht auf den ersten Blick vermuten könnte (ebd., S. 167).

¹⁸ Barad stellt mit diesen quantentheoretisch begründeten Annahmen die klassische Ontologie auf den Kopf, die streng zwischen Leere und Teilchen oder dem Eigenen und dem Fremden trennt, und es ist diese Kehrtwendung, die Porsager mit einer „queeren Quanten-Verlagerung weg von einer Menschen-zentrierten Weltsicht hin zu einer Schnecken-zentrierten“ meint.

werterweise bereits 30 Jahre früher bei Gloria Anzaldúa, von der das Eingangszitat stammt. Ausgehend von ihren eigenen Grenzerfahrungen als eine Chicana,¹⁹ die in Südtexas aufwächst, entwickelt diese eine biographisch und damit eine teils von den Kulturen Lateinamerikas, teils westlich geprägte „*Borderland Theory*“, in der die Grenze zwischen Mexiko und den USA zu einer Metapher für alle möglichen Formen der Grenzüberschreitung wird (Cantú/Hurtado 2012, S. 6) – seien sie geopolitischer, sexueller, ethnischer, sozialer, kultureller aber auch epistemischer Art. Später nennt Anzaldúa diese unterschiedlich konnotierten Grenzbereiche *Nepantla*, was in Nahuatl – einer der Uto-Aztekischen Sprachen – den Raum zwischen zwei Welten beschreibt, ein Raum, in dem man nicht dies oder das ist, sondern in dem man sich mitten in einem Transformationsprozess, einem Zustand des Werdens befindet (vgl. hierzu Ikas 2012, S.276). Die physischen und geistigen Grenzüberschreitungen für die *Borderland* oder *Nepantla* steht, gehen, laut Anzaldúa, einher mit dem Gewinn eines ‚fremden‘ Bewusstseins, „einem neuen *mestiza* Bewusstsein, *una consciencia de mujer*“ (Anzaldúa 2012, S. 99. Ü.d.A.). Es kreierte „einen neuen Mythos“ und erzeuge damit „eine Veränderung der Art und Weise wie wir Realität wahrnehmen, wie wir uns selbst sehen und wie wir uns verhalten.“ Das Werk des *mestiza*-Bewusstseins sei es dabei unter anderem „die Subjekt-Objekt-Dualität aufzubrechen, die dieses gefangen hält“ (ebd., S. 102. Ü.d.A.). Darüber hinaus sei diejenige, die dem *mestiza*-Weg folgt unter anderem „verletzlich für fremde Weisen des Wahrnehmens und Denkens“, sie würde „alle Ideen der Sicherheit, des Gewohnten“ aufgeben. Sie würde ein *nagual* werden, der fähig ist „sich selbst in einen Baum, einen Kojoten oder eine andere Person zu verwandeln“ (ebd., S. 104–105. Ü.d.A.). Anzaldúas Ausführungen zum *mestiza*-Bewusstsein zeigen, dass dieses gerade in seinem grundsätzlichen Anspruch Dualitäten zu durchbrechen und die Welt von den Mischwesen und Zwischen- bzw. Übergangsräumen

sowie einem unbestimmten Zustand des Werdens her zu denken eine große Nähe zu aktuellen neomaterialistischen Ansätzen aufweist.²⁰ Es ist darüber hinaus spirituell geprägt und wird von Gloria Anzaldúa mehrfach analog zur schamanischen Praxis der indigenen Völker Mexikos gesetzt (vgl. auch Ikas 2012, S. 278). Das *mestiza*-Bewusstsein entspricht insofern in vielfältiger Hinsicht aktuellen Vorstellungen vom magischen Denken und fungiert als Gegenentwurf zum separatistischen Rationalismus der westlichen Denktradition. Statt einem verengenden Denken und analytischem Rasonieren verfolgt es, nach Anzaldúa, ein divergentes Denken und eine holistische Perspektive, die verbindet, statt ausschließt (vgl. auch Anzaldúa 2012, S. 101). Auf diese Weise ist bei der mexikanisch-amerikanischen Autorin mit dem *mestiza*-Bewusstsein bereits ein Topos vorgeprägt, der uns vor allem in den angeführten künstlerischen Arbeiten der Gegenwart begegnet ist: der Topoi von Magie als alternative Form des Wahrnehmens und Denkens. Doch auch in aktuellen philosophischen Ansätzen des Westens scheint dieser Topos auf, allem voran bei Isabelle Stengers. In dem eingangs erwähnten Aufsatz zur Zurückgewinnung des Animismus bringt sie Magie als „*Handwerk der Gefüge*“ mit dem Gedanken eines dekolonialisierten Denkens jenseits eingefahrener Wege in Verbindung, mit einem Denken, das „*neue Transversalitäten in Betracht*“ zieht (Stengers 2012, S. 113 und S. 120).²¹ Zusammen mit Philipp Pignarre beschwört sie in ihrem 2011 veröffent-

¹⁹ Chicana steht für die in den USA lebende Mexikanerinnen und ihre Nachfahren.

²⁰ Das bestätigt den heute immer lauter werdenden und berechtigten Vorwurf, grundsätzliche Annahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie oder des Neuen Materialismus wären bereits in indigenen Kosmologien und den Theorien indigener Denker_innen vorgeprägt. Diese Tatsache würde aber nicht entsprechend gewürdigt (vgl. hierzu beispielsweise Todd 2014). Anzaldúa kann zwar im strengen Sinne nicht als indigene Denkerin bezeichnet werden, ihr Ansatz ist jedoch maßgeblich von der Kultur der indigenen Völker Mexikos beeinflusst.

²¹ Stengers spricht hier von einer „*Dekolonialisierung des Denkens*“ und zitiert Eduardo Viveiros de Castro in einem etwas anderen Argumentationszusammenhang.

lichten Buch *Capitalist Sorcery* die magische Praxis und die mit dieser einhergehenden Form des alternativen Denkens zudem als eine Art Gegenzauber gegen (kapitalistische) Vereinnahmungen und Abhängigkeitsverhältnisse, der die Möglichkeit einer anderen Welt aufscheinen lässt (Pignarre/Stengers 2011). Die magische Praxis wird hier als widerständige Form thematisiert, die uns den Ausweg aus einer unbewussten Versklavung, einer nahezu hypnotischen Unterwerfung durch den Kapitalismus weisen könnte, der uns mit subtilen Mitteln und der Verteufelung möglicher Alternativen in seinen Bann schlägt²² und uns quasi – um das von Porsager skulptural zitierte Bild von Gurdjieff zu verwenden – alle zu Schafen bzw. Wolllieferanten macht. Nach Stengers und Pignarre könne man insbesondere von den neopaganen Hexen und ihren Praktiken lernen, weil sie mit *dem* in Verbindung stehen, das beide als die „Unbekannten der Moderne“ bezeichnen (Goffey 2011, S. XiX–XX.). Das sind unbe-

²² Nach Pignarre und Stengers gewinnt der Kapitalismus aufgrund dieser raffinierten Manipulationsstrategien, die es schaffen „eine Koinzidenz zwischen Versklavung, Indienstnahme und Unterwerfung, der Produktion von jenen, die freiwillig das tun, was sie tun sollen“ zu erzeugen selbst magische Qualitäten. Die Zauberkraft oder ‚Magie‘ des Kapitalismus muss jedoch als eine degradierte Form verstanden werden, die Stengers an anderer Stelle als „manipulierende Täuschung in der Hand von Quacksalbern“ beschreibt oder als etwas, das den „gierigen Händen jener überlassen wurde, welche die vielen Arten kennen, auf die wir dazu verlockt werden können, etwas zu begehren, auf etwas zu vertrauen oder etwas zu kaufen.“ Diese Form der ‚Magie‘ als Technik der Verführung und reine illusionäre Konstruktion, die Tatsachen verdreht und Wirklichkeit manipuliert, ist – gerade auch vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Post-Truth-Debatte – von Magie als alternative Form des Wahrnehmens und Denkens, das „neue Transversalitäten in Betracht zieht“ zu unterscheiden. In diesem Zusammenhang ist auch erneut zu betonen, dass das Diagramm nach Deleuze keine den von ihm verbreiteten aktuellen Formen, Substanzen, Ausdrücken und Inhalten vorgängige Idee darstellt, sondern seinen Ausgangspunkt auf der Ebene der materiellen Welt nimmt. Wenn also vom magischen Diagramm als „neues Modell der Wahrheit“ die Rede ist, hält dieses Modell der realen Welt die Treue und ist nicht deren distanziertes manipulatives Zerrbild. Zu den ersten beiden Zitaten von Pignarre und Stengers bzw. Stengers siehe: Pignarre/Stengers 2011, S. 35 und Stengers 2012, S. 121.

kannte Möglichkeiten und Lösungsansätze, die – wie das Andrew Goffey in der Einleitung zu *Capitalist Sorcery* formuliert – normalerweise durch das Verharren in der „Komfortzone des modernen kritischen Urteils“ ausgeschlossen werden, in dem wir, ohne viel zu überlegen, „Unterscheidungen treffen zwischen dem Guten (Vernünftigen, Objektiven, Fortschrittlichen) und dem Schlechten (Irrationalen, Subjektiven, Rückwärts-gewandten)“ (ebd., S. XViii). Stengers und Pignarre plädieren stattdessen für eine magische Kultivierung der Sensibilität und Bereitschaft zu denken und zu agieren – für eine magische Aktivierung widerständigen und alternativen Denkens jenseits etablierter Pfade (Vgl. z. B. Pignarre/Stengers 2011, S. 132–134, vor allem aber S. 138–140).

Fazit

Das Durcheinanderhindurch-²³ und Paralleldenken zeitgenössischer theoretischer Ansätze und künstlerischer Arbeiten hat gezeigt, dass der Neue Materialismus dem Magischen ein vielfältiges Refugium gewährt. In erster Linie, so die These, fungiert der Neue Materialismus selbst als eine Art magisches Diagramm. Neomaterialistische Ansätze können ähnlich wie ein magisches Werkzeug verstanden werden, das einen „neuen Typ von Realität“, ein „neues Modell von Wahrheit“ erzeugt (Deleuze/Guattari 1997, S. 186 und Deleuze 1987, S. 54) neue synchronistische Verbindungen zwischen Mikro- und Makrokosmos, menschlichen und nichtmenschlichen Akteur_innen herstellt sowie anthropozentrische Realitäten, dualistische Herrschaftsstrukturen und eingefahrene Erkenntniswege torpediert. Die Onto-Epistemologien des Neuen Materialismus können dabei analog zum aktuellen Konzept des magischen Denkens, wie es beispielsweise Stengers und Pignarre beschreiben, als grundsätzliche Ver-änderungen unserer Wahr-

²³ Mit dem Begriff des Durcheinanderhindurchdenkens beziehe ich mich auf Karen Barad, die in ihrer diffraktiven Methodologie vorschlägt, Einsichten verschiedener Disziplinen durcheinanderhindurch zu denken (Barad 2013, S. 61).

nehmung und Teilhabe an der Wirklichkeit angesehen werden und scheinen sich gleichsam als eine Art ‚Gegenzauber‘ gegen hegemoniale Wissensstrukturen, Verhaltensformen und (geschlechtliche) Machtverhältnisse zu verstehen. Der Streit um die (politische) Wirksamkeit dieses ‚Gegenzaubers‘ aber ist in der westlichen akademischen Welt bereits entbrannt und wird in den nächsten Jahren weiter schwelen.²⁴ Gloria Anzaldúa, die mit ihrem *mestiza*-Bewusstsein in vielen Aspekten Ideen des Neuen Materialismus sowie aktuelle Konzepte magischen Denkens vorwegnimmt, hegt an der Notwendigkeit und tatsächlichen Effektivität einer entsprechenden Wahrnehmungs- und Verhaltensveränderung, die „*im Fleisch und durch Bilder*“ Dualität transzendiert (Anzaldúa 2012, S. 102. Ü.d.A.), allerdings keinen Zweifel. Sie sieht uns aber erst am Anfang eines langen Kampfes, der uns „*unseren besten Hoffnungen zufolge*“ (ebd. Ü.d.A.), ans Ende gewaltvoller Auseinandersetzungen, insbesondere ethnischer und geschlechtlicher Konflikte bringen könnte. Im Zentrum der diagrammatischen ‚Neusortierung‘ der Welt – sei es in Form und mithilfe neomaterialistischer Ansätze, eines magischen Denkens oder eines *mestiza*-Bewusstseins – stehen vielfältige Körper im Werden. Ihnen kommt auch in den künstlerischen Arbeiten von Danz und Porsager eine bedeutende Stellung zu. Diese (queeren) Körper figurieren als Inbegriff multipler Potenzialitäten außerhalb etablierter Dichotomien. Sie stehen für potentielle alternative Subjektwerdungen, die nicht den herrschenden Normen entsprechen und auch keine neue Norm behaupten. Und es ist ihr Status des Übergangs und der Unbestimmtheit, der eine Loslösung von konditionierten dualistischen Denkweisen befördert und auf diese Weise eine neue Realität erschaffen kann.

²⁴ Vgl. hierzu beispielsweise Morens Lærke, die dem Neuen Materialismus grundsätzlich die Möglichkeit abspricht, eine politische Agenda zu generieren (Lærke 2017, S. 261).

Literatur

- Anzaldúa, Gloria. 2012. *Borderlands/La Frontera, The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books, [erste Auflage 1987].
- Barad, Karen. 2013. „Diffractionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht.“ In: Corinna Bath/ Hanna Meißner/ Stephan Trinkaus/Susanne Völker (Hg.), *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*: 27–67. Berlin u.a.: LIT Verlag.
- Barad, Karen. 2014. „Berühren – Das Nicht-Menschliche, das ich also bin (V.1.1.).“ In: Susanne Witzgall; Kerstin Stakemeier (Hg.) *Macht des Materials / Politik der Materialität*: 163–176. Zürich, Berlin: diaphanes.
- Bennett, Jane. 2001. *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings, And Ethics*, Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Braidotti, Rosi. 2016. „Die Materie des Posthumanen. Kontexte und Ausblicke des neuen Materialismus.“ *New Materialism*, springerin, H. 1 (Frühjahr 2016): 16–21.
- Bogdan, Henrik. 2015. „Aleister Crowley. A Prophet for the Modern Age.“ In: Christopher Partridge (Hg.) *The Occult World*: 293–302. New York: Routledge.
- Cantú, Norma Élia; Hurtado, Aida. 2012. „Breaking Borders/Constructing Bridges: Twenty-Five Years of Borderlands/La Frontera“. In: Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera, The New Mestiza*: 3–13. San Francisco: Aunt Lute Books, S. 6.
- Danz, Mariechen. 2017. „Of Scream of Stone (Womb Tomb)“, in: Susanne Witzgall (Hg.), *Reale Magie*, Zürich/Berlin: diaphanes, S. 104.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault*, übers. v. Hermann Kocyba, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1997. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag.
- Ellenzweig, Sarah; Zammito, John H. 2017. *The New Politics of Materialism. History, Philosophy, Science*. London, New York: Routledge.
- Goffey, Andrew. 2011. „Introduction: On the Witch’s Broomstick“. In: Pignarre, Philippe; Stengers, Isabelle. 2011. *Capitalist Sorcery. Breaking the Spell*: VIII–XXXIV. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Greenwood, Susanne. „Magisches Bewusstsein. Die Wiederaneignung magischen Wissens“. In: Susanne Witzgall (Hg.). 2017. *Reale Magie*: 63–78. Zürich/Berlin: diaphanes, S. 73.
- Gurdjieff, George Ivanovich. 2000. *Beelzebubs Erzählungen für seinen Enkel. Eine objektiv unparteiische Kritik des Lebens des Menschen*, Buch 1. Kreuzlingen: Hugendubel.
- Ikas, Karin. „Interview mit Gloria Anzaldúa“. In: Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera, The New Mestiza*: 267–284, San Francisco: Aunt Lute Books.
- Lærke, Morens. 2017. „Materialism, Constructivism, and Political Skepticism. Leibniz, Hobbes and the Erudite Libertines“. In: Ellenzweig, Sarah; Zammito, John H. 2017. *The New Politics of Materialism. History, Philosophy, Science*: 250–268. London, New York: Routledge.
- Leeb, Susanne. 2012. „Einleitung.“ In: dies. (Hg.) *Materialität der Diagramme*: 7–32, Berlin: b_books.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham, London: Duke University Press.
- Reichert, André. 2013. *Diagrammatik des Denkens. Descartes und Deleuze*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Pignarre, Philippe; Stengers, Isabelle. 2011. *Capitalist Sorcery. Breaking the Spell*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Porsager, Lea; Brøgger, Synnøve B. (Hg.). 2014. *Food for the Moon – Sluggish and Well-lubricated*. Aarhus: Antipyrine.

Witzgall: Wirksamer Gegenzauber?

Stengers, Isabelle. 2011. „Wondering about Materialism.“ In: Levi Bryant; Nick Srnicek; Graham Harman (Hg.) *The Speculative Turn: Continental Realism and Materialism*. 368–380. Melbourne: re.press.

Stengers, Isabelle. 2012. „Den Animismus zurückgewinnen.“ In: Irene Albers, Anselm Franke (Hg.) *Animismus. Revisionen der Moderne*. 111–123. Zürich: diaphanes.

Todd, Zoe. 2014. „An Indigenous Feminist’s take on the Ontological Turn: ‚ontology‘ is just another word for colonialism (Urbane Adventurer: Amiskwac). *Uma (in)certa antropologia*, 24.10.2014, <https://umaincertaantropologia.org/2014/10/26/an-indigenous-feminists-take-on-the-ontological-turn-ontology-is-just-another-word-for-colonialism-urbane-adventurer-amiskwaci/> (letzter Zugriff 19.11.2018)

Wilson, Catherine. 2017. „Materialism, Old and New“. In: Ellenzweig, Sarah; Zammito, John H. *The New Politics of Materialism. History, Philosophy, Science*. 111–130. London, New York: Routledge.

Witzgall, Susanne (Hg.). 2017. *Reale Magie*. Zürich, Berlin: diaphanes.

Video

Mariechen Danz_Knot in Arrow: Ore Oral Orientation_a performance clip from the 57th Venice Biennale, 2017, <https://vimeo.com/216235337>, Min. 1:23 (aufgerufen 30.4.2018)

Fotos:

Mariechen Danz, *Ore Oral Orientation*, 2011–2017, mixed media, Installationsansichten und Details, Viva Arte Viva, 57. La Biennale di Venezia

Fotograf: Roman März, Courtesy Mariechen Danz und Wentrup, Berlin

Lea Porsager, *Food for the Moon – Sluggish and Well-lubricated*, 2013, mixed media, Installationsansichten und Details Henie Onstad Kunstsenter

Fotograf_innen: Øystein Thorvaldsen (Abb.6–9), Anne Valeur (Abb.10), Courtesy Henie Onstad Kunstsenter und Lea Porsager