

Das Bild teilt sich in eine blaugraue und eine weiße Fläche. Die Kamera fährt langsam nach rechts; die Flächen werden als Horizont und Salzwüste erkennbar. Ein Knirschen ist zu hören. Die Kamera setzt sich in Bewegung und ein Schatten wie auch Schritte werden auf dem salzigen Boden sicht- und hörbar. Die Bewegung wird schneller und der Horizont wackelt auf und ab. Die Kamera schwenkt zum Boden: Ein Insekt blickt mit dunklen Augen in die Kamera, die Fühlantennen wehen im Wind, die Beine liegen seitlich am Körper an. Die Kamera spielt mit der Horizontlinie, verweilt für kurze Zeit in einer Diagonalen – das Insekt ist im Zentrum zu sehen. Dann sind erneut Schritte zu hören und die Salzwüste erstreckt sich im Gehen im Bild. Das Bild wackelt. Cut. Ein *humanimal*² – halb Mensch, halb Tier – liegt angeschmiegt an einer schroffen, sandfarbenen Felswand.

So oder so ähnlich ließen sich in einem Close-Watching die ersten Minuten des Videokanals *IA Fable in Five Chapters* der Mehrkanalvideoinstallation *Between the Waves* (2012) der zeitgenössischen, indischen, queeren Künstler:in Tejal Shah beschreiben. Leise, unaufgeregt, knirschend. Im weiteren Verlauf des Videokanals I begeben sich die *humanimals* auf eine Reise und streifen durch eine Wüste, stranden an einer Küste, wandeln durch einen Mangrovenwald, spielen im Swimmingpool und vergnügen sich schließlich auf einem urbanen Balkon (Abb. 1–3). In diesem Beitrag möchte ich weniger in die hier kurz skizzierten bildgewaltigen fantastischen Welten der *humanimals* eintauchen, sondern vielmehr von der Verquickung von Queering und Ökologien ausgehend jenen kleinen tierischen Momenten wie dem des Insekts nachgehen. Neben den Einblendungen der tierischen Porträts wird die Reise der *humanimals* noch um ein weiteres Narrativ erweitert: Die Allgegenwärtigkeit von Plastik und dessen Verwobenheit mit der Welt. Während Plastik und *humanimals* an den Strand geschwemmt werden, wird eine kurze Nachtkamerasequenz von anlandenden Meeresschildkröten eingeblendet. Ihre Schnäbel und dunklen Augen sind deutlich zu sehen, in langsamen Schritten tauchen sie aus dem Wasser auf und schreiten fast majestätisch an Land. Im Swimmingpool-Setting tauchen die *humanimals* aus dem Wasser auf und ab und spielen mit künstlichen-natürlichen, schillernden Pool-Pflanzen (Abb. 3). Dazwischen sind immer wieder Korallenriffe und sich durch das Wasser bewegende Fische zu sehen. Ferner befinden sich die *humanimals* auf einem Balkon – umgeben von städtischem und regnerischem Umland. Das sexuell-explizite Spiel der *humanimals* mit Granatäpfeln orchestriert sich mit dem immer nasser werdenden Setting. Cut. Seepferdchen stehen aufrecht im Wasser, tanzen miteinander und umschlingen sich an ihren Schwänzen



1

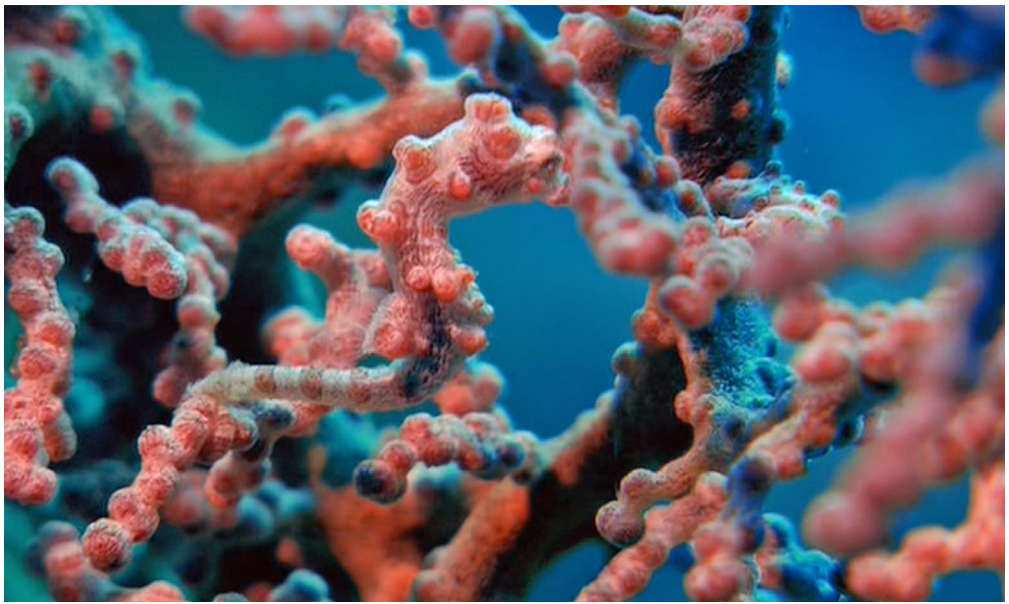


2



3

1-3 Tejal Shah: *Between the Waves, A Fable in Five Chapters*, Mehrkanalvideoinstallation, Kanal I, 26:14, 2012



4 Tejal Shah: *Between the Waves, A Fable in Five Chapters*, Mehrkanalvideoinstallation, Kanal I, 26:14, 2012

(Abb. 4). Wie zu zeigen sein wird, verweisen die Tiere, das Plastik und die *humanimals* dabei auf weitere Gefährt:innen im Sinne Donna Haraways.

Ausgehend von diesen kurzen Tier-Sequenzen gliedern sich die folgenden Überlegungen in vier Abschnitte: Erstens möchte ich die Mehrkanalvideoinstallation innerhalb der Ansätze Queerer Ökologien in Anschluss an Christine Bauhardt verorten. Zweitens soll die Figuration³ des *humanimals* im Kontext der Gefährt:innen-Spezies in Anschluss an Haraway ausgelotet und weitergedacht werden. Drittens soll die Berührung und das Aufeinander-Angewiesen-Sein im Zentrum stehen. Hierzu ziehe ich phänomenologische Ansätze im Anschluss an Maurice Merleau-Ponty und Laura Marks heran. Abschließend soll die «Response-Ability»⁴ – die Fähigkeit zu Antworten – auf Ebene der Berührung im Sehen beleuchtet und im Kontext Queerer Ökologien rückbezogen werden. Dabei stellt das Mangrovenwald-Setting in *Between the Waves* wiederholt einen zentralen Aushandlungsort dar, der mit Blick auf die vielschichtigen relationalen Netzwerke bis hin zu den ästhetisch-medialen Überlegungen Startpunkt meiner Beschäftigung sein wird. Auf in eine Auseinandersetzung mit mehr-als-menschlichen Beziehungen!

Queernde Ökologien: Sexualitäten, Natur, Politik und Begehren

Donna Haraway schreibt: «Queering has the job of undoing «normal» categories, and none is more critical than the human/nonhuman sorting operation.»⁵ Wenn wir Haraway beim Wort nehmen – «undoing «normal» categories» –, bedeutet dies, Binaritäten kritisch zu hinterfragen, diese nicht als «normale» respektive «natürliche» Kategorien hinzunehmen, sondern in deren Dazwischen zu beginnen, Fragen zu stellen. Des Weiteren beschreibt die Philosoph:in und Queer Theoretiker:in Antke Engel Queering als «eine Praxis, die Sprache und Bilder nutzt, um die Herrschaft der Normalität zu unterbrechen.»⁶ Daran schließt sich die Frage an, inwiefern die

Bildsprache von Tejal Shah als eine Praxis des Queerings bezeichnet werden kann, die hegemoniale (Hetero-)Normativitäten respektive Macht-/Wissensregime durchkreuzt? Entgegen einer neuen Fest-/Zuschreibung steht in der Praxis des Queering in Anschluss an Haraway und Engel im Kontext dieses Beitrags die Befragung der Zweigeschlechtlichkeit, die Binarität von Mensch-Umwelt-Beziehungen und von Natürlichkeit und Künstlichkeit im Zentrum – was mich zu den *Queer Ecologies* in Anschluss an Christine Bauhardt bringt: Queer Ecologies analysieren «die herrschaftsförmigen Mensch-Umwelt-Beziehungen auf die ihnen unterlegte heteronormative Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit.»⁷ Weiter schreibt Bauhardt: «Mit der Begriffsneuschöpfung <Queer Ecologies> geht eine Durchkreuzung von Denk- und Erwartungsmustern einher, die mit <Ökologie> eine ontologische Natürlichkeit der Binarität von Geschlecht und heteronormativem Begehren assoziieren.»⁸ Das Konzept geht dabei, so Bauhardt weiter in ihrem Text, auf die Theoretiker:innen Catriona Mortimer-Sandilands und Bruce Erickson zurück, die die zentralen Themen von Sexualität, Natur, Politik und Begehren innerhalb der Queer Ecologies diskutieren. Sie schreiben, dass Queer Ecology die Aufgabe habe, «a sexual politics», zu entwickeln,

«that more clearly includes considerations of the natural world and its biosocial constitution and an environmental politics that demonstrates an understanding of the ways in which sexual relations organize and influence both the material world of nature and our perceptions, experiences and constitutions of that world.»⁹

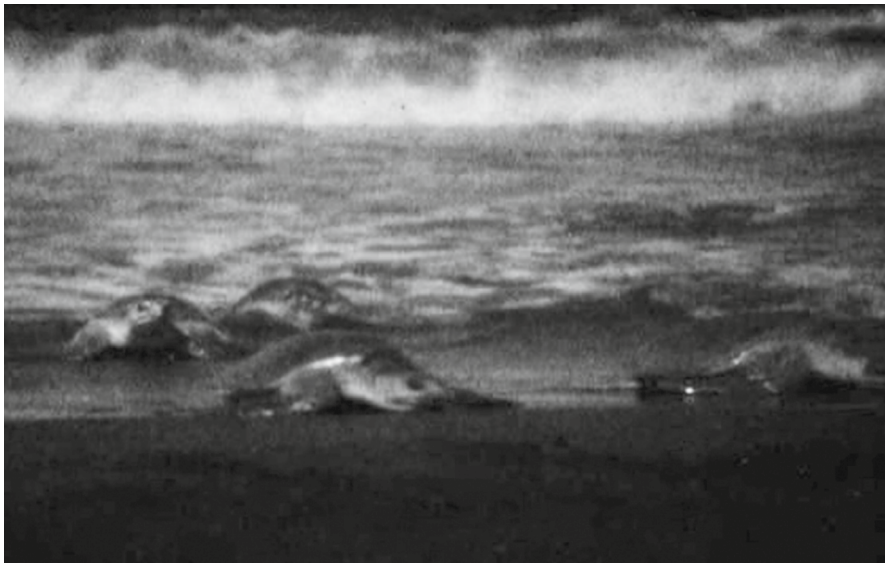
Dies scheint mir mit Blick auf die Gefährt:innen in *Between the Waves* (u. a. Seepferdchen, Korallenriffe und deren Sexualitäten) interessant, da eine auf Reproduktion ausgerichtete Sexualität mit einer spielerischen, nichtreproduktiven konterkariert wird. Darüber hinaus betont das künstlerische Kollektiv *Institute of Queer Ecology*:

«Queer Ecology is a theoretical framework that applies queer theory to environmental concerns, ecological constructs, and our relationships with nature. Queerness and ecology together make visible the interconnected, entangled conditions of life on earth and honour the strange, multispecies amalgamation we live in community with.»¹⁰

Der Begriff der Gefährt:innen von Donna Haraway – der im Begriff der «multispecies amalgamation» anklingt – verweist auf das Zusammenleben und das Aufeinander-Angewiesen-Sein von unterschiedlichen Spezies. Im Haraway'schen Aufeinander-Angewiesen-Sein klingt eine grundlegende Verletzlichkeit allen Lebens mit an, mit dem sich auch die Philosoph:in Judith Butler im Besonderen in ihrem 2018 erschienenen Werk *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung* auseinandersetzt. Die jeweilige Abhängigkeit und Verletzlichkeit eines jeden Lebens beschreibt Butler als einen «Modus der Relationalität».¹¹ Entgegen eines Entweder-Oder fordert das Konzept der radikalen Andersheit in Anschluss an Haraway eine Differenz im Aufeinander-Bezogen-Sein, deren Grundlage es ist, verletzlich zu sein.¹² Aus einer reinen Koexistenz von unterschiedlichen Akteur:innen werden Konvivialität und die binäre Trennung zwischen Mensch und Umwelt porös. Es stellt sich die Frage, inwiefern Shahs Weltenentwurf eine performative Versammlung im Sinne einer «Mit-Verweltlichung»¹³ mit mehr-als-menschlichen Akteur:innen entwirft, die eine radikale Andersheit, Relationalität und Verletzlichkeit impliziert. Oder anders formuliert: Kann Shahs Mehrkanalvideoinstallation als ein Entwurf gelesen werden, der Verhältnisse der Konvivialität und der Solidarisierung von menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur:innen gestaltet?

Von *humanimals* und Gefähr:innen: Im Haraway'schen Garten voller Verflechtungen

Im Folgenden soll das relationale Gefüge zwischen tierischen und mehr-als-menschlichen Akteur:innen im Zentrum stehen, das anhand der Haraway'schen Gefähr:innen nachgezeichnet werden soll. Donna Haraway schreibt in ihrem Manifest für Gefähr:innen, sie möchte «Geschichten über die Beziehungen in signifikanter Andersartigkeit erzählen»¹⁴ – und zwar über jene, die uns zu dem werden lassen, was wir sind. Die Geschichten und Erlebnisse der *humanimals* reihen sich in dieses Narrativ ein – partiell erweitert um Verbindungen und Geschichten von Schildkröten, Korallenriffen und Seepferdchen. Wie Bruce Bagemihl in seinem Buch *Biological Exuberance* (1999) darlegt, gibt es über 450 Gefähr:innen, die (sexuelle) Beziehungen führen, sich gleichgeschlechtlich paaren, vielfältige Formen der Fortpflanzung kennen oder das Geschlecht im Laufe ihres Lebens wechseln.¹⁵ Gemeinsam sind ihnen die heterogenen Sexualitäten und spielerischen Rituale. Meeresschildkröten landen gemeinsam wiederkehrend am gleichen Strand, um ihre Eier abzulegen, um daraufhin wieder in den Fluten zu verschwinden (Abb. 5). Das Ausbrüten der Eier übernimmt die Sonne. Korallenriffe, die im Swimming-Pool-Setting eine Rolle spielen, gehören hingegen zu den komplexesten Ökosystemen dieser Erde. Korallen sind kleine Tiere (Polypen), die Kolonien bilden können. Ihr Netzwerk bildet für viele Fischarten, Seesterne oder Muscheln ein Zuhause. Entgegen eines binären Reproduktionsplans können sich Korallen geschlechtlich wie auch ungeschlechtlich fortpflanzen – ein Korallenfragment kann an anderer Stelle weiterwachsen. Seepferdchen, die das sexuelle Spiel der *humanimals* auf dem Balkon durchkreuzen (Abb. 4), multiplizieren die vermeintlich evolutionsorientierte Tierwelt, indem die männlichen Seepferdchen den Brutbeutel tragen, der die Funktion des Uterus samt Plazenta übernimmt. Beim Seepferdchen-Sex stülpt sich aus der Körpermitte des Weibchens der Ovipositor – ein längliches Organ, das die Eizellen in den Brutbeutel des Männchens spritzt, wo sie wiederum mit Spermien befruchtet werden. Für die Paarbindung bei Seepferdchen



5 Tejal Shah: *Between the Waves, A Fable in Five Chapters*, Mehrkanalvideoinstallation, Kanal I, 26:14, 2012

ist aber insbesondere der morgendliche «Schwanz-Schnauz-Tanz» von Bedeutung – der weitaus wichtiger zu sein scheint als Reproduktionsex.¹⁶

Ich führe diese sehr diversen Beziehungs- und Fortpflanzungspraktiken aus der Tierwelt an, um Binaritäten wie Mensch/Tier, Natur/Kultur, Männlichkeit/Weiblichkeit oder Heterosexualität/queere Sexualität im Sinne Queerer Ökologien porös werden zu lassen.¹⁷ Diese sexuellen Praktiken aus der Tierwelt zeigen vielmehr auf, dass sie viel spielerischer, romantischer, pluraler und uneindeutiger in ihrer geschlechtlichen Vielfalt und Praxis sind als aus menschlicher respektive evolutionsorientierter Perspektive angenommen. Auch die *humanimals* kreisen wie die Schildkröten um «ihren» Ursprungsort: Die Wüsten-Sequenz wurde im Indus, im Nordosten Indiens gefilmt. Dort wurden Darstellungen von Einhörnern auf Steintafeln gefunden, die Shah auch als Schwarzblende zwischen den einzelnen Narrativen im Videokanal I dienen.¹⁸ An den unterschiedlichsten Orten scheinen die *humanimals* Verbindungen zu knüpfen, neue Lebensräume auszumachen und umherzuwandeln – wie ein ungeschlechtlich fortgepflanztes Korallenfragment. Weiter schreibt Haraway im Gefähr:innen-Manifest: «Wir werden miteinander oder wir werden gar nicht.»¹⁹ Das lässt sich, so meine Beobachtung, auch auf das Miteinander-Werden der *humanimals* mit ihrer Umwelt übertragen. Das Wandeln, Taumeln und Spielen der *humanimals* scheint ein Plädoyer zu sein für das Miteinander-Werden und für eine Ökologie artenübergreifender Intimität, ökologische Bezogenheit, die mehr-als-menschliche Leben und Welten ermöglichen. Sie spielen mit «natürlich-künstlichen»²⁰ Korallen, sammeln Plastik oder streicheln die Rinde eines Baumes. In der Balkon-Sequenz wird der Granatapfel als gleichberechtigter Aktant zur Vulva ins mehr-als-menschliche sexuelle Spiel eingeführt. Die hier kurz geschilderten Handlungen der *humanimals* stellen, so meine These, «partielle Verbindungen» in ihren Umräumen im Sinne Haraways dar.²¹ Für Haraway steht dabei Folgendes fest: «die Beziehung ist die kleinste Analyseeinheit, und die Beziehung handelt auf jeder Ebene von signifikanter Andersartigkeit. Das ist die Ethik oder vielleicht eher der Modus der Aufmerksamkeit, mit dem wir uns dem langen Zusammenleben von Menschen und Hunden nähern können.»²² Und ich möchte ergänzen von Menschen, *humanimals*, Korallenriffe, Schildkröten, Insekten, Seepferdchen und der Umwelt. Dadurch wird die Verbundenheit, das Miteinander-Lernen, die je spezifische Andersartigkeit und das Sorge-Tragen für und mit der Umwelt zwischen den mehr-als-menschlichen Akteur:innen hervorgehoben. Dieser Gedanke soll im Folgenden, ausgehend von den *humanimals* als Gefähr:innen-Spezies, im Mangrovenwald mit Blick auf das relationale Gefüge zwischen Umwelt und Plastik weiter ausgeführt werden.

Im Mangrovenwald I: Zwischen Hörnern, Prothesen und Plastik

Die weißen Hörner der *humanimals* tummeln sich zwischen Astspitzen. Ein Horn streicht das andere. Die *humanimals* wandeln weiter. Die Hörner vermehren sich, indem behutsam mit weißer Farbe kleine Äste – am Baum oder auf dem Boden – eingefärbt werden. Langsam und zärtlich. Als ob sich die Hörner multiplizieren. Zugleich sammeln die *humanimals* Plastik ein, das sich überall zwischen den Ästen und auf dem Boden verteilt. Auch am Strand, wenn die *humanimals* stranden und von den Wellen hin und her und übereinander geschaukelt werden, wird haufenweise Plastik an den Strand gespült. Das Plastik verteilt sich aber nicht nur am Strand, auch die Körper der *humanimals* sind damit verpackt und verwoben. Schwarze Latexhandschuhe sind neben den signifikanten weißen Hörnern ein wiederkehrendes

Element in den verschiedenen Videosequenzen: Als Safer-Sex-Praktik im Wüsten-Setting zwischen Horn und Vulva oder im Mangrovenwald-Setting beim Streicheln der Baumrinde. Meine These ist, dass sich die *humanimals* mittels prothetischer Objekte mit ihrem Umraum verbinden. Ihre Hörner vermehren sich durch die Bemalung der Äste im Mangrovenwald, sodass sich die hybriden Körper um die Äste erweitern und Fragen nach (Körper-)Grenzen stellen. Das Horn wie auch der schwarze Latexhandschuh präsentieren sich als Kontaktzonen und verbindungsstiftende Elemente zwischen (mehr-als-menschlichen) Entitäten.

Shah selbst bezeichnet die *humanimals* in einem Artist Statement als queere, öko-sexuelle, technologische, spirituell-wissenschaftliche Verkörperungen.²³ Ich möchte die Hybridwesen oder Gefährt:innen als natürlich-künstliche²⁴ Wesen beschreiben, die ein lineares Raum-Zeit-Gefüge befragen und eine Gleichzeitigkeit verkörpern. Über das Horn und durch die ihnen eigene Verwobenheit mit Plastik stellen sie Beziehungsgefüge her – zwischen den unterschiedlichen Entitäten. Eine Dimension des Beziehungsgefüges spiegelt sich im Referenzspiel in einer *weißen*, feministischen Kunstgeschichte wider: Das Horn und die Korsage verkörpern die Referenzen auf Rebecca Horns Performance *Einhorn* (1970/72) und auf die Malerei *Die gebrochene Säule* (1944) der mexikanischen Künstlerin Frida Kahlo.²⁵ Die Horn-Prothese eröffnet folglich einen relationalen, spielerischen Raum von Möglichkeiten. Dies ließe sich mit dem Philosophen Paul B. Preciado in seiner Auseinandersetzung mit dem Dildo wie folgt fassen: «Der Dildo spielt in Bezug auf den Körper die Rolle einer beweglichen Grenze. Dekontextualisierte Signifikation, subversives Zitat – der Dildo verweist auf die Unmöglichkeit, einen Kontext abzugrenzen.»²⁶ Eingangs habe ich argumentiert, dass das Horn der *humanimals* als Zone des Kontakts fungiert. Entgegen eines geschlossenen Körpers resoniert der Hybrid-Körper der *humanimals* durch das (Dildo-)Horn mit seiner Umwelt und präsentiert sich als bewegliche respektive offene, verbindende Grenze mit den es umgebenden Ökologien. Der Dildo bzw. das Horn verweist, um nochmals Preciado aufzugreifen, «auf die Unmöglichkeit, einen Kontext abzugrenzen.»²⁷ So möchte ich vorschlagen, das Horn weder als Erweiterung/Auslotung des Körpers (Rebecca Horn) noch als Ersatzstück des Körpers (Frida Kahlo) zu lesen, sondern als einen relationalen Akteur, der Akteur:innen miteinander in Kontakt setzt: Das Horn als Kontaktzone.

Eine weitere Dimension des relationalen Gefüges ist – wie eingangs bereits benannt – das Plastik, das in der Mehrkanalvideoinstallation *Between the Waves* in allen Kanälen und Sequenzen omnipräsent ist. Insbesondere das Mangrovenwald-Setting wie auch das Swimming-Pool-Setting zeigen auf, wie verwoben Narrative von Künstlichkeiten und Natürlichkeiten sind. In *Plastic Matter* (2022) nimmt die Theoretikerin Heather Davis in ihrer Auseinandersetzung mit Plastik auf Shahs *Between the Waves* Bezug und schreibt, das «Plastic is not just any material – it is emblematic of life in the twentieth and twenty-first centuries.»²⁸ Plastik durchziehe alle Beziehungen – menschliche und mehr-als-menschliche – und daher gilt es, so Davis, diese «plastischen» Beziehungen neu zu überdenken. Das im Mangrovenwald gesammelte und behutsam sortierte Plastik begegnet uns als Betrachter:innen wieder auf der Mülldeponie im Videokanal II *Landfill Dance* (Abb. 6): Hier tanzen insektenartige *humanimals* auf eben jenem eingesammelten Plastik. Das heißt, die Verwobenheit zwischen Plastik und Mitwelt ist so weit fortgeschritten, dass es eine Welt ohne Plastik gar nicht mehr zu geben scheint. Im Swimming-Pool-Setting zeigt sich die selbstverständliche Verwobenheit zwischen «künstlichem» Korallenriff



6 Tejal Shah: *Between the Waves, Landfill Dance*, Mehrkanalvideoinstallation, Kanal II, 05:00, 2012

und «natürlichem» Korallenriff wie folgt: Die *humanimals* schwimmen tänzelnd unter Wasser mit einer Korallenkolonie, die aus Plastik- und Elektromüll besteht. (Plastik-)Quallen schwimmen vorbei. Dazwischen finden sich filmische Einschübe von (Zebra-)Fischen und weiteren Korallenriffen aus der «Natur». Meine These ist es, dass es nicht darum geht, Künstlichkeit gegen Natürlichkeit auszuspielen, sondern – wie es auch Heather Davis formuliert –, dass Plastik jetzt Natur ist oder anders formuliert: Die Welt besteht jetzt aus Plastik.²⁹ Anstelle einen Naturbegriff durch einen anderen zu ersetzen, schreibt sich das Plädoyer der Gefähr:innen im Kontext queerender Ökologien weiter fort: «Make kin, not babies»³⁰, so Haraway, und tritt in partielle Verbindungen ein, um gemeinsam fürsorglich miteinander zu sein. Dieses Plädoyer spiegelt sich in den Umgangsweisen der *humanimals* miteinander und mit der Umwelt wider, was u. a. durch die mehr-als-menschlichen sexuellen Praktiken intime Ökologien hervorbringt. Inwiefern sich diese Berührung ästhetisch-medial in Praktiken des Sehens widerspiegeln kann, möchte ich im Folgenden unter Rückgriff auf die phänomenologische Position Maurice Merleau-Ponty aufzeigen.

Im Mangrovenwald II: Berührung, Angewiesen-Sein oder sich in Langsamkeit begegnen

Das relationale Spiel zwischen Gefähr:innen, Ästen und Hörnern habe ich im vorherigen Abschnitt ausführlich dargelegt, im Besonderen um die Verwobenheit und Nicht-Unterscheidbarkeit von Natürlichkeit und Künstlichkeit hervorzuheben. Im hiesigen Abschnitt möchte ich im Mangrovenwald verweilen respektive ausgehend vom Mangrovenwald denken, und zwar mit Blick auf die ästhetisch-medialen Strategien. Die Langsamkeit in den Bewegungen und die damit verbundene Berührung (im Sehen) sollen hierbei im Zentrum stehen: Die Hand in einem schwarzen Latexhandschuh streicht mit weißer Farbe, sehr langsam über die knorrige Rinde eines Baumes (Abb. 2). Die Berührung scheint sich in der Spur der Farbe auf der Rinde widerzuspiegeln. Und stellt dadurch materiell ein Beziehungsgefüge her: zwischen

den unterschiedlichen Entitäten, aber auch, so meine These, über den Screen hinweg, bis hin zu den Betrachter:innen. Um diese Übertragung genauer zu beleuchten, sei die phänomenologische Position von Maurice Merleau-Ponty hinzugezogen. Merleau-Ponty beschreibt den Prozess der Berührung in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964) wie folgt: «[...] dann ziehen die Dinge meinen Blick an, und mein Blick liebkost die Dinge, er vermählt sich mit ihren Umrissen, mit ihren Erhebungen, und wir errahnen zwischen ihm und ihnen eine geheime Komplizenschaft.»³¹ Diese Komplizenschaft zwischen Blick und Ding erzählt von einer Berührung, die über ein primär okular ausgerichtetes Blickregime hinausgeht. Dies schließt, meiner Beobachtung nach, eine Verbundenheit von Körper und Umwelt ein. Der menschliche wie auch der mehr-als-menschliche Körper wird nicht als abgegrenztes Objekt konzipiert, sondern als ein relationales. Grundlage dieser Komplizenschaft bildet eine empfindsame Leiblichkeit; oder in Merleau-Pontys Worten: «Das Sichtbare um uns scheint in sich selbst zu ruhen. Es ist so, als bildete sich unser Sehen inmitten des Sichtbaren, oder so, als gäbe es zwischen ihm und uns eine so enge Verbindung wie zwischen dem Meere und dem Strand.»³² In der Sequenz vor dem Mangrovenwald ist genau dies der Schauplatz der *humanimals*: Sie stranden an, die Wellen schlagen am Strand über sie. Plastik strandet an. Sie treiben, liegen, wandeln. Am Strand und dann im Wald. Im Kontext seiner Ausführungen zum Sehen ruft Merleau-Ponty jenes Bild des Zusammentreffens von Meer oder Welle und Strand auf, um eine Relationalität zu konstatieren. In Anschluss an Merleau-Ponty wird Sehen in relationaler Verbindung mit der Welt konzipiert. Die Welt stelle, so Merleau-Ponty, die «Verlängerung meines Leibes»³³ dar:

«[Der Leib ist] eine Gesamtheit von Farben und Oberflächen, die von einem Berühren/und einem Sehen bewohnt werden, also ein *exemplarisches* Empfindbares, das dem, der es bewohnt und empfindet, die Mittel bietet, um all das zu empfinden, was ihm außerhalb seiner selbst gleicht, sodaß es, eingefangen ins Gewebe der Dinge, dieses ganz an sich heranzieht, es sich einverleibt und in derselben Bewegung den Dingen, über denen es sich zusammenschließt, diese Identität ohne Überlagerung, diese Differenz ohne Widerspruch, diese Abweichung von Innen und Außen mitteilt, die sein eingeborenes Geheimnis bilden.»³⁴

Merleau-Ponty markiert in dieser Überlegung jene grundlegende Verbundenheit des Leibes mit der Welt, die ich durch die *humanimals* auf ihrer Reise durch die fantastischen Welten versinnbildlicht sehe. Die Filmwissenschaftlerin Laura Marks entwickelt ausgehend von jenen phänomenologischen Theoremen das Konzept einer *haptischen Visualität*. Sie versucht das Auge aus einer rein okular gefassten Sinnlichkeit zu lösen und bezeichnet es als Berührungsorgan:

«In *haptic visuality*, the eyes themselves function like organs of touch. Haptic visuality, a term contrasted to optical visuality, draws from the other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics. Because haptic visuality draws on other senses, the viewer's body is more obviously involved in the process of seeing than is the case with optical visuality.»³⁵

Jene haptische Visualität wird, so meine These, auch durch die visuelle Strategie der Langsamkeit hervorgerufen, wie beispielsweise in den ersten Sekunden von Videokanal I oder im Streicheln der Baumrinde – die Kamera folgt hier sehr langsam der streichelnden Bewegung der Hand. In der 2013 entstandenen Videoarbeit *Some Kind of Nature*³⁶ von Tejal Shah wird der Aspekt der Langsamkeit erneut augenscheinlich: Die Betrachter:innen sind mit einem *humanimal* konfrontiert, das durch fantastische Welten flaniert. Das Video ist im Gegensatz zu *Between the Waves* in Schwarzweiß

gehalten – begleitet von einem unaufgeregten Sound. Teilweise nimmt die Kamera die Perspektive des *humanimals* ein: Der Schnabel ist zu sehen und die Kamera folgt der suchenden, streunenden Bewegung des Hybridwesens. Abwechselnd wird die Umwelt in langsamen Aufnahmen zu sehen gegeben: Ein Baum, der menschenähnliche Züge trägt oder ein Rinnsal weißer Farbe, das über einen Felsen fließt. In einer weiteren Szene zieht sich ein breiter Fluss durch das Bild. Der Flusslauf umspült Steine, die bei erneuter Betrachtung als (menschliche) Rücken sichtbar werden, was mit Haraway, wie folgt, umschrieben werden könnte: «Paarungen aus Mensch und Landschaft passen also genau in die Kategorie der Spezies der Gefährt*innen.»³⁷ Eben diese langsamen Porträts lassen das Auge verleiten, das Bild abzutasten und wiederholt über das Bild zu streifen. Dadurch stellt sich ein besonderer Kontakt zwischen Screen und Betrachter:in her und zwar ein relationaler, der intime Ökologien über den Bildrand hinweg hervorzubringen vermag.

Abschließende Gedanken, oder Aufbruch in Queerende, affektive Ökologien!

Abschließend möchte ich die Ausgangsfrage erneut aufnehmen: Kann Shahs Mehrkanalvideoinstallation als ein Entwurf gelesen werden, der Verhältnisse der Konvivialität und der Solidarisierung von menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur:innen gestaltet? Mit einem Blick zurück in die punktuellen Überlegungen an der Schnittstelle von Queerenden Ökologien und *Between the Waves* soll diese Frage verkürzt mit einem ›Ja‹ beantwortet werden. Im Sinne Queerer Ökologien verabschiedet die Mehrkanalvideoinstallation binäre Setzungen und verschreibt sich vielmehr einem Haraway'schen ›Mit-Machen‹ – mit der Mitwelt, mit dem Plastik, mit weiteren Gefährt:innen. Die Betrachter:innen werden durch die fantastischen, mit Plastik durchzogenen Narrative in «komplexe, dynamische, responsive, situierte, historische spezifische Systeme»³⁸ eingeladen und dadurch Teil einer performativen Versammlung der Mit-Verweltlichung. In Anschluss an Haraway könnten wir von einem Eintauchen in affektive, intime Ökologien sprechen: «Das ist eine Ökologie, die von einer feministischen Ethik der Responsabilität inspiriert ist, in deren Rahmen Fragen nach der Differenz zwischen den Arten mit einer Aufmerksamkeit für Affekte, Verwicklungen und Brüche verbunden werden.»³⁹ Diese Ethik der Responsabilität konzipiert menschliche Akteur:innen als dezentriert und relational zu mehr-als-menschlichen, sodass eine Versammlung der Mit-Verweltlichung in radikaler Andersheit zuallererst imaginiert werden kann. Auch durch die (audio-)visuellen Strategien, wie die der Langsamkeit, werden die Betrachter:innen in das relationale Netzwerk eingeschrieben. Die Langsamkeit evoziert darüber hinaus eine Form der Mark'schen *haptic visibility*, die eine Berührung im Sehen hervorbringt. In diesen vielschichtigen relationalen Netzwerken spielt dabei wiederholt das Dazwischen und durch dessen Fokussierung die Kritik an Dichotomien eine gewichtige Rolle. Die neomaterialistisch forschende Theoretikerin Karen Barad entwickelt das Dazwischen als «an active and reiterative (intra-active) rethinking of the binary»⁴⁰. Mit dem «rethinking of the binary» sind wir wieder beim Titel des Textes angelangt – nämlich beim «undoing <normal> categories». Indem die Mehrkanalvideoinstallation mit ihren fantastischen Bildwelten dazu einlädt, dies zu tun, kann eine Koexistenz zwischen menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur:innen imaginiert werden, «um die Idee eines verantwortlichen (*response-able*), gemeinsamen Lebens und Sterbens auf einer beschädigten Erde nicht aufzugeben.»⁴¹

Anmerkungen

- 1** Donna Haraway: Companion-Species, Misrecognition, and Queer Worlding, in: Mira J. Hird/Noreen Giffney (Hg.): *Queering the Non/human*, London/New York 2016, S. xxiii–xxvi, hier S. xxiv.
- 2** Der Begriff der *humanimals* – halb Mensch, halb Tier – ist ein Neologismus der Künstler:in Tejal Shah, der auch auf sprachlicher Ebene die Verbindung von menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur:innen betont. Diese Information habe ich von Tejal Shah 2018 in einem E-Mail-Interview erhalten.
- 3** In Anschluss an Donna Haraway wird im Folgenden der Begriff der Figuration anstelle der Metapher verwendet, um die Handlungsmächtigkeit und das subversive Potenzial zu unterstreichen, vgl. Donna Haraway: *How Like a Leaf*, New York/London 2000, S. 135.
- 4** Zum Begriff der «Response-Ability» siehe Donna Haraway: *Unruhig bleiben*, Frankfurt/New York 2018, S. 10.
- 5** Haraway 2016 (wie Anm. 1), S. xxiv.
- 6** Antke Engel/Jule Jakob Govrin/Eva von Redecker: *Lust an Komplexität und Irritation*. 10 Jahre Institut für Queer Theory, Berlin 2016, S. 12 sowie zum Begriff des «Queering» bei Antke Engel: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt a. M./New York 2002.
- 7** Christine Bauhardt: *Queer Ecologies*, in: Daniela Gottschlich, Sarah Hackfort, Tobias Schmitt und Uta von Winterfeld (Hg.): *Handbuch Politische Ökologie. Theorien, Konflikte, Begriffe, Methoden*, Bielefeld 2022, S. 427–432, hier S. 427.
- 8** Ebd.
- 9** Catriona Mortimer-Sandilands/Bruce Erickson (Hg.): *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire*, Bloomington 2010, S. 5.
- 10** The Institute of Queer Ecology: *Mutability and mutualism*, in: <https://queerology.org/MUTABILITY-MUTUALISM-Seminar-with-the-Institute-for-Postnatural>, Zugriff am 29.02.2024.
- 11** Judith Butler: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin 2018, S. 172.
- 12** Vgl. Donna Haraway: *Das Manifest für Gefährten*, Berlin 2016, S. 9.
- 13** Haraway 2018 (wie Anm. 4), S. 85.
- 14** Haraway 2016 (wie Anm. 12), S. 31.
- 15** Vgl. Bruce Bagemihl: *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity*, New York 1999.
- 16** Vgl. zum Sexualverhalten und Fortpflanzung des Seepferdchens folgende Studie zum Seedrachen: <https://www.science.org/doi/full/10.1126/sciadv.abg5196>, Zugriff am 26.03.2024.
- 17** Vgl. Bauhardt 2022 (wie Anm. 7), S. 428.
- 18** Diese Information habe ich von Tejal Shah 2018 in einem E-Mail-Interview erhalten.
- 19** Haraway 2016 (wie Anm. 12), S. 13.
- 20** Ebd., S. 10–11, 18.
- 21** Vgl. Haraway 2016 (wie Anm. 12), S. 31.
- 22** Ebd.
- 23** Diese Information war bis 2023 auf der Website von Tejal Shah nachzulesen; diese ist aktuell leider nicht mehr existent.
- 24** Zum Begriff der «natureculture» siehe Haraway 2016 (wie Anm. 12), S. 10–11, 18.
- 25** Für eine ausführliche Darlegung des Referenzspiels in eine *weiße*, feministische Kunstgeschichte siehe auch Friederike Nastold: *Zwischen I see you und Eye Sea You. Blick, Repräsentation, Affekt*, Ilmtal-Weinstraße 2022, bes. S. 48–88.
- 26** Paul B. Preciado: *Das kontrosexuelle Manifest*, Berlin 2003 [2000], bes. S. 53–67, hier S. 66.
- 27** Ebd.
- 28** Heather Davis: *Plastic Matter*, Durham/London 2022.
- 29** Davis führt mit Blick auf Videokanal I und II von *Between the Waves* aus, dass hier die Geschichte des Müllkolonialismus, bei dem Länder wie die Vereinigten Staaten, Kanada und Westeuropa Südostasien als Müllhalde nutzen, erzählt werde, vgl. Davis 2022 (wie Anm. 28), S. 4.
- 30** Haraway 2018 (wie Anm. 13), S. 193.
- 31** Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 2004 [1964], S. 107.
- 32** Ebd., S. 172–173.
- 33** Ebd., S. 83.
- 34** Ebd., S. 179. (Hervorh. i. O.).
- 35** Laura Marks: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis 2002, S. 2–3.
- 36** Siehe <http://barbaragross.de/artists/4/detail/1236>, Zugriff am 08.04.2024.
- 37** Haraway 2016 (wie Anm. 12), S. 28.
- 38** Ebd., S. 85.
- 39** Haraway 2018 (wie Anm. 13), S. 97.
- 40** Karen Barad: *Intra-active Entanglements – An Interview with Karen Barad von Malou Juelskjær/Nete Schwennesen*, in: *Kvinder, Køn og forskning/Women, Gender and Research* 2012, no. 1–2, S. 10–24, hier S. 19.
- 41** Haraway 2018 (wie Anm. 13), S. 10.

Bildnachweise

1–6 © Tejal Shah, Project 88, Mumbai und Barbara Gross Galerie, München. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler:in.