

Ästhetik und (Ver-)Lust: Künstlerische Praktiken jenseits der Apokalypse

Sebastian Matthias / Tobias Rausch

Zusammenfassung: Der Beitrag untersucht performative Künste als „(Ver-)Lustarenen“, in denen Verlust nicht als zu kompensierender Mangel, sondern als ästhetisch produktive Ressource erfahrbar wird. Ausgehend von Andreas Reckwitz' Verlustsoziologie wird gezeigt, wie künstlerische Arbeiten jenseits nostalgischer oder apokalyptischer Narrative Haltungen entwickeln, die Fortschrittsparadigmen hinterfragen. Anhand von drei Projekten aus den Performativen Künsten – EndExpo (Association for the Palliative Turn), TORNADO (Tobias Rausch) und x/groove space (Sebastian Matthias) – werden Strategien wie palliativer Präsentismus, das Staunen über nicht-menschliche Akteur*innen und der Verlust von Beobachterdistanz analysiert. Diese Ästhetiken ermöglichen Präsenz, Partizipation und eine lustvolle Annäherung an Unkontrollierbarkeit, Begrenztheit und Kontingenz. Der Text untersucht Verlust als Motor für Wahrnehmungs- und Handlungsexperimente, die eine produktive Beziehung zwischen Ästhetik und Nachhaltigkeit eröffnet.

Abstract: The article examines performative arts as plea(sure) arenas of loss, in which loss is experienced not as a deficit to be compensated, but as an aesthetically productive resource. Drawing on Andreas Reckwitz's sociology of loss, the article demonstrates how artistic works develop positive attitudes and subject positionings that challenge paradigms of progress, moving beyond nostalgic sentiments, their plea for a controlled future or other apocalyptic narratives. Through three artistic works from the performative arts – *EndExpo* (Association for the Palliative Turn), *TORNADO* (Tobias Rausch), and *x/groove space* (Sebastian Matthias) – strategies such as palliative presentism, wonder at non-human agents, and the dissolution of observational distance of audiences are analyzed. These aesthetics enable presence, participation, and a pleasurable approach to uncontrollability, limitation, and contingency. The text examines loss as a driver of perceptual and behavioral experiments that open up a productive relationship between aesthetics and sustainability.

Einleitung

Die Kamerafahrt schweift über grün bewachsene Fjorde. Das blaue Meer glitzert in der Sonne und rahmt die rote aus ihr hervorstrebende Bohrinself. Umgeben von diesen großformatigen Projektionen steht eine blonde Frau. Sie steht allein vor dem großen Screen und singt von nordischen Weisen, vom König der Berge und der Heimat. Die traurige Melodie stimmt nostalgisch im Anblick der rostigen Stahlträger und des leuchtenden gelben Kreises eines Hubschrauberlandeplatzes, der aus der Projektion hervorsticht.

zwischen Fortschritt und Verlust“ (Reckwitz 2024: 20) beschreibt. Die Installation zeigt, dass mit dem technischen Fortschritt und Wohlstand immer auch Verlierer*innen und Verluste erzeugt werden. Mit der Nostalgie der Musik und den verletzlichen Körpern der Performance wird eine „Verlustbearbeitung“ (Reckwitz 2024: 23) ermöglicht. Paradoxerweise zeigt sich die Inszenierung gleichzeitig auf medialer Ebene „verlustfeindlich“ (Reckwitz 2024: 23), denn die immersive Erfahrung von hochtechnisierter VR bzw. kinematographischer, großformatiger Umgebung mit Aufnahmen von Kameradrohnen frönt dem technischen Fortschritt

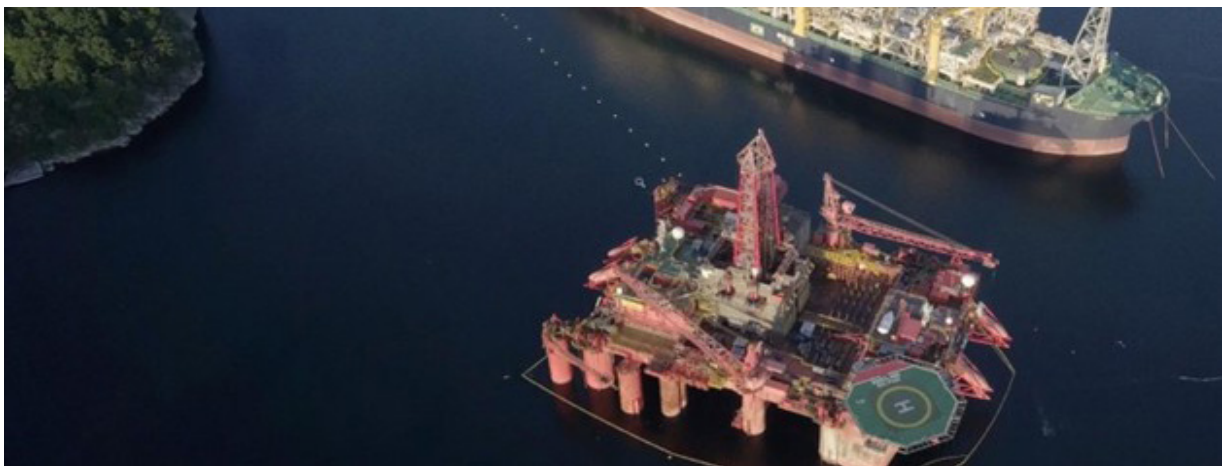


Abb. 1: Screenshot aus dem dokumentarischen Material von *Empire of Oil* von Costa Compagnie

In *Empire of Oil* (2018) kombiniert das Performancekollektiv Costa Compagnie in der Regie von Felix Meyer-Christian eine 360°-Videoinstallation, Live-Performance und VR-Erfahrung, welche die entgegengesetzten Auswirkungen der Ölförderung auf Norwegen und den Irak thematisieren. Filmdokumentationen ihrer Recherche werden mit Livemusik und Tanz verschränkt und vermitteln die tödlichen Auswirkungen und politischen Konflikte genauso wie den generierten Wohlstand, der die Ressource Rohöl für die Förderländer bedeuten kann. Die Performance-Installation von Meyer-Christian fasst ästhetisch, was Andreas Reckwitz als den in der Moderne „grundlegenden Widerspruch

in den performativen Künsten und einem umfassenden ästhetischen Erlebnis der Überwältigung, welche den Verlust der selbst vor Ort gemachten Erfahrung unsichtbar macht. So kann *Empire of Oil* exemplarisch für die Paradoxie der modernen Kultur stehen, indem das Werk als künstlerische Avantgarde zwischen Verlustbearbeitung und „Verlustinvisibilisierung“ (Reckwitz 2024: 23) dem Fortschrittsparadigma verschrieben bleibt.

In seinem Buch *Verlust – ein Grundproblem der Moderne* (Reckwitz 2024) legt Reckwitz eine Analyse der westlichen Spätmoderne vor, die für die Beziehung zwischen Ästhetik und Nachhaltigkeit produktiv

gemacht werden kann. Reckwitz geht von der These aus, dass zukunftsorientierte Bewegungsbegriffe – wie Industrielle Revolution, Entwicklung oder Menschheitsgeschichte – ein Leitmotiv der westlichen Moderne darstellen, im Prozess der Veränderung jedoch immer etwas zurückgelassen, zerstört oder abgesetzt wird (Reckwitz 2024: 16). Dieser Kehrseite des Fortschritts widmet sich Reckwitz nun in seiner Soziologie des Verlusts und arbeitet die Praktiken des Umgangs oder der Verdrängung der westlichen Gesellschaften mit Verlusten heraus. Er attestiert der Spätmoderne ein Übergewicht von Verlust- gegenüber Fortschrittserfahrungen, was einen geschärften Blick auf die kulturellen Praktiken im Umgang mit Verlust erfordert.

Das auf einem Bewegungsbegriff basierende Konzept der *Nachhaltige Entwicklung* ist in dieser Fortschrittserzählung nicht ausgenommen. Die Konzepte von Klimaanpassung z.B. durch hohe Dämme in den Küstenstädten oder auch Emissionsreduktion wie etwa mit *carbon capture and storage technology* hängen der Vorstellung und dem Versprechen an, dass mit fortschrittlicher Technologie die zu erleidenden Verluste aufzuhalten wären. Eriksen et al. diagnostizieren dem Klimaanpassungsdiskurs, den nicht mehr aufzuhaltenden Verlusten auszuweichen (Eriksen et al. 2015). Morchain stellt heraus, dass Klimaanpassungsförderungen zum großen Teil technische Lösungen (Morchain 2018: 56) unterstützen, wobei es vor allem Machtgefüge und soziale Faktoren sind, die Klimaanpassungsprozesse hemmen können (Klepp/ Chavez-Rodriguez: 2018).

Bleiben wir angesichts der sich zuspitzenden Klimakrise, des dramatischen Verlustes der Biodiversität und der Erosion der liberalen Demokratien im Widerspruch der Spätmoderne gefangen, den Verlust gleichzeitig zu betrauern und ihn weiter zu befeuern? Wie können – im Sinne einer Ästhetik der Nachhaltigkeit – künstlerische Strategien eine Erfahrung herstellen, die Fortschritt „nicht als immer weitere Steigerung von Handlungsmöglichkeiten sieht“ (Reckwitz 2024: 422), sondern sich nüchtern und offensiv einer Problematik von Verletzlichkeit,

Versehrung und Verschleiß stellt und „einen radikal offenen und kontingenten Blick auf Zukunft ermöglicht“? (Reckwitz 2024: 419) Wie kann sich eine Ästhetik auf das Verlorene und auf das nicht Erreichte konzentrieren, ohne es nostalgisch zu emotionalisieren und so dem Zukünftigen eine Aufwertung zuzuschreiben? Wie können wir den Zukunftsverlust – dass es eben nicht immer besser werden kann –, der mit dem Ende der modernen Fortschrittserwartungen verbunden ist, künstlerisch bearbeiten, ohne der Lust am Grauen der Apokalypse verhaftet zu bleiben? Wie kommen wir zu einer Ästhetik *nach* der Apokalypse?

Um ästhetische Strategien im Umgang mit der Klimakrise zu untersuchen, benötigt es unserer Ansicht nach eine erweiterte Analyse von kulturellen Verlustbearbeitungen, die sich dem Paradox von Verlustfokussierung und Verlustinvisibilisierung widersetzt und eine andere Haltung zu Fortschritt und Entwicklung einübt. Eine Transformation hin zu einer Haltung, die unausweichliche Verluste anerkennt und daraus produktive, ethisch verantwortliche Konsequenzen zieht. Damit folgen wir Riveras Forderung an eine Nachhaltigkeit *in* der Kunst¹, Vorstellungen und Haltungen im Künstlerischen nachzugehen und herauszuarbeiten, „wie sich möglichst viele Menschen, [...], an jene Folgen der planetaren Krise anpassen können, die bereits nicht mehr reversibel sind“ (Rivera 2025: 242). Unser Ziel ist es, aus künstlerischen Strategien einen rezeptionsästhetischen Theorieansatz des Verlustes herauszuarbeiten, der sich im Diskurs von Ästhetik und Nachhaltigkeit (Crouch et al. 2015) einfügt und gleichzeitig sich von produktionsästhetischen Ansätzen, wie zum Beispiel beim Einsatz von nachhaltigen Materialien in der Kunst (Harper 2018, Goehler et al. 2025) abgrenzt.

Um dieser Haltung nachzugehen, untersuchen wir in diesem Beitrag drei künstlerische Strategien aus den Darstellenden Künsten. Besonders die Performativen Künste als Orte, in denen kulturelle Praktiken

1 Vgl. hierzu Riveras Unterscheidung von „Nachhaltigkeit durch, mit und in den Künsten“ (Rivera 2022: 71 ff.)

gestaltet werden, bieten einen geeigneten Kontext zur Aushandlung von Erfahrungen, sich ästhetisch dem Verlust zu nähern. Aus der Perspektive der Theater- und Tanzwissenschaften versuchen wir, methodisch einen aufführungsanalytischen Beitrag (Weiler/Roselt 2017) zur Beziehung zwischen Ästhetik und Nachhaltigkeit zu leisten. Aufführungen werden dabei als Orte und Erfahrungen verstanden, an denen sich ein künstlerisches Werk als „gesellschaftliches Imaginäres“ selbst herstellt, um sprechen zu können (Castoriadis 1990: 449 f.). Aufführungsanalytisch begegnen wir den Aufführungen jedoch nicht in der Ordnung der Repräsentation, wie es für das oben eingeführte Werk *Empire of Oil* angemessen wäre, sondern in der „Wahrnehmungsordnung der Präsenz“ (Castoriadis 1990: 53). Weiler und Roselt beschreiben in der Aufführungserfahrung „unterschiedliche Haltungen“ (Weiler/Roselt 2017: 48), die spezifische Wahrnehmungsfacetten hervorbringen. Da wir in diesem Artikel nach einer Haltung zu Verlusten suchen, nähern wir uns den Aufführungen nicht in bedeutsamen Zeichen, sondern „im phänomenalen Sein des wahrgenommenen Körpers oder Dings“ (Fischer-Lichte 2004: 259). Bedeutung wird hier in der sinnlichen Erfahrung durch die Zuschauer*innen als Emergenz erzeugt. Daher widmet sich die Analyse dem Status des Publikums, der sinnlichen Struktur und der Unabgeschlossenheit des Werks (Weiler/Roselt 2017: 53 f.).

Die Auswahl der künstlerischen Arbeiten resultiert aus künstlerischen Ansätzen des Performativen, die die zeitgenössische Darstellende Kunst in der freien Szene ausmachen. Genauer speisen sich die Werke aus einem Netzwerk von Darstellenden Künstler*innen, das sich 2024/2025 rund um den Diskurs einer „palliativen Dramaturgie“ formiert hat. In ihrem Aufsatz „Palliative Dramaturgien – Ein kommunikativer Ausweg zwischen Bad News und Frohen Botschaften“ fordern die Dramaturg*innen Lynn T Musiol und Christian Tschirner (Musiolo/Tschirner 2025) neue dramaturgische Zugänge zu einer Zukunft ohne Zukunft, welche das gesellschaftliche Abschiednehmen und den Verlust von Erwartungen in Rechnung stel-

len. Der Diskurs, an dem sich neben dem erwähnten Regisseur Felix Meyer-Christian auch die Autoren dieses Artikels beteiligten, geht zurück auf Gedanken, die im Kontext der Künstler*innengruppe *Association for the Palliative Turn* (APT) um Olav Westphalen entstanden sind. Die behandelten künstlerischen Arbeiten wurden alle vor Veröffentlichung des Aufsatzes von Musiol/Tschirner produziert. Man kann sie daher als palliative Dramaturgien *avant la lettre* bezeichnen, deren Diskurslinie hier nachzuzeichnen versucht wird. Gemein ist ihnen die Erfahrung einer Enttäuschung über die Wirkungslosigkeit künstlerischen Wirkens hinsichtlich eines gesellschaftlichen Aufbruchs hin zu einer klimaneutralen, ökologisch nachhaltigen und gerechten Gesellschaft, welche den existenziellen Bedrohungen unserer Tage gerecht wird. Wir möchten diese daher im Kontext einer *social engaged art* verorten, die mit ihren Arbeiten auf das Problem eines Zukunftsverlustes künstlerisch reagieren.

Zunächst führen wir mit einer (1) erweiterten Diskussion des theoretischen Rahmens, welchen uns die Verlustsoziologie von Reckwitz bereitstellt, in eine kritische Revision des Konzepts der Verlustarena ein – nicht als Ort der agonalen Aushandlung, sondern als potentiellen Ort des Gewinns einer neuen Haltung, die Verlust in Lust verwandelt. Sodann (2) versuchen wir, anhand von drei künstlerischen Arbeiten daraus Potential hinsichtlich des Umgangs mit Verlusten zu erfragen. Dazu beleuchten wir:

(2.1) Palliativer Umgang mit Verlust als positivem Präsentismus bei *EndExpo* (von Association for the Palliative Turn)

(2.2) Verlust von Kontrolle durch nichtmenschliche Akteure im Theaterstück *TORNADO* (von Tobias Rausch)

(2.3) Verlust von Distanz der verwobenen Zuschauer*in der Performance *x/groove space* (von Sebastian Matthias)

Als (3) Fazit versuchen wir, die Haltung in der Ästhetik des (Ver-)Lusts wieder in einen gesellschaftlichen Zusammenhang einzuordnen und weiterführende Fragen daraus abzuleiten.

1. Von Verlustarenen zu Orten der Gelassenheit

Um Kunst als kulturelle Praktik und Erfahrungsort von Verlusten zu denken und Verlust in diesem Beitrag als produktive Haltung zu entwickeln, stellt die Verlustsoziologie von Reckwitz den theoretischen Rahmen bereit. Als zentrale Denkfiguren übernehmen wir von Reckwitz die Analyse, dass ein Auseinanderfallen von Zukunftsversprechen der Moderne und zunehmenden Verlusterfahrungen zu subjektiv erlebten Paradoxien führen. Diese Erfahrung des Verlustes zeigt sich in spezifischen (1) Praktiken der Verlustbearbeitung, die durch entsprechende (2) Narrative begleitet und mit (3) Affektivität aufgeladen sind, sowie in (4) gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen, wessen Verluste anzuerkennen und wie diese zu gewichten sind. Diese wiederum wirken dann (5) identitätsbildend.² Wie oben das Beispiel von *Empire of Oil* schon angezeigt hat, kann diese Verlustbearbeitung in einer romantisierenden Ästhetisierung der Verluste als ein *doing loss* der Nostalgie (Reckwitz 2024: 236) realisiert werden.³

Die Aushandlungsprozesse ereignen sich nach Reckwitz in „Verlustarenen“, die dem Konzept einer agonalen Arena (Reckwitz 2024: 106 ff.) folgt, in der um die Bedeutung von Verlusten und die Konsequenzen aus ihnen gekämpft wird. Den Begriff der „Arena“ mag man zunächst im Sinne eines öffentlichen, konfliktual strukturierten gesellschaftlichen Aushandlungsprozesses verstehen (vgl. auch Mau. et al. 2020). Angesichts einer wachsenden Verlustsensibilisierung kommt es innerhalb von Gesellschaften zu erbitterten Kämpfen darum, welche Verluste als

authentisch und welche nur als scheinbar gelten. Auch Judith Butler beobachtet eine Verhandlung der „grievability“ (Butler 2009: 15) von Leben einschließlich der damit einhergehenden legitimen und notwendigen Reaktionen. Allerdings findet Reckwitz’ Diagnose vor dem Hintergrund einer gesellschaftlichen Polarisierung statt, in der die Aushandlungsprozesse häufig nicht mehr zu einer Befriedung und gesellschaftlich akzeptierten Anerkennung von Verlusten führen, sondern zur Delegitimierung der Aushandlungsprozesse selbst und einem sich stetig zuspitzenden Kampf, welcher den Boden für eine gemeinsame Verständigung zunehmend zerstört. Lorenz (2023) zufolge kann bereits die Erwartung von Katastrophen eine eskalierende Dynamik von Polarisierung in Gang setzen. Damit kommt eine andere etymologische Schicht des Begriffs der Arena zum Tragen, nämlich die des antiken Amphitheaters oder die der Stierkampfarena, in denen auf Leben oder Tod gekämpft wird.

Verluste in der Spätmoderne können also nicht mehr als irreguläre Einzelfälle oder Schwächephasen in einer grundsätzlich intakten Entwicklung zu einem besseren gesellschaftlichen Zustand nivelliert oder sozial invisibilisiert werden. Sie treten nun offensiv in Erscheinung und eröffnen Verlustarenen, in denen ein „Kampf um Anerkennung“ (Honneth 1994) ausgetragen wird. „Diese Verlustkontroversen sind somit immer auch Auseinandersetzungen um Macht, Herrschaft und Hegemonie, um gesellschaftliche Deutungshoheit und deren politische Konsequenzen“ (Reckwitz 2024: 107). Dort geht es nicht nur um physische, sondern auch um abstrakte Werte wie Statusverluste, kulturelle Verluste (Sinnverlust, Erfahrungsverlust, Befriedigungsverlust) oder Stabilisierungsverluste (Ordnungsverlust, Kontrollverlust, Erwartungsverlust). Im Kern, so Reckwitz’ These, kulminieren all diese Verluste in einem Identitätsverlust und sind deswegen so brisant (Reckwitz 2021). Der Wert und die Macht der Verluste innerhalb dieses Verständnisses einer Verlustarena bestehen demnach darin, dass sie eine negative Auswirkung auf die vom Verlust Betroffenen haben und sie

2 Damit geht Reckwitz über die Verlustanalysen von Cunsolo & Landmann in *Mourning Nature* (Cunsolo 2017) und Elliott in *The sociology of climate change as a sociology of loss* (Elliott 2018) hinaus, welche für die Verlustthematik im Nachhaltigkeitszusammenhang vielleicht naheliegend gewesen wären.

3 Nach Michael Hutter gilt das ästhetische Format der Nostalgie nicht nur für Verluste im Übergang von der bürgerlichen zur industriellen Moderne, sondern für alle historischen Formen der Kunst (vgl. Hutter 2025).

deswegen entweder zu Verlierer*innen macht – oder zu Opfern, deren Verluste gesellschaftlich betrauert oder kompensiert werden sollten. Das Konzept der Arena impliziert einen performativen Aspekt, dass Verluste insofern zur Geltung kommen, indem sie aufgeführt, inszeniert und auf ihre Wirkung auf ein Publikum hin performt werden. Diese theatrale Komponente eines Umgangs mit Verlusten verdient besondere Aufmerksamkeit, weil sie das Publikum nicht nur als Verbündete für die eigenen Interessen adressiert, sondern es in ein Spiel verwickelt, in dem eigene Verluste bearbeitet und deren Haltung dazu transformiert werden können.

Reckwitz konturiert Verluste und den Umgang mit ihnen als konstitutives und damit durchaus als kreatives Moment der spätmodernen Gesellschaft. In den sozialen und kulturellen Be- und Verarbeitungspraktiken des „doing loss“ (Reckwitz 2024: 39) reproduzieren sich nicht einfach bereits existierende Verluste; vielmehr sind die Praktiken der Verlustbearbeitung jener Modus, in welchem die Verluste als solche „fabriziert“ (Reckwitz 2024: 40) und gedeutet werden. Durch die immanente Prozessualität der Praxis können wiederum auch neue Aktualisierungen von Gesellschaft mit ihr einhergehen. Soziale Identitäten und Differenzen, die Einschlüsse und Ausschlüsse produzieren, Wertsetzungen und Lebenswelten werden aktualisiert oder verändert hervorgebracht. Verluste können also produktive und schöpferische Effekte haben.

Damit formuliert Reckwitz die theoretischen Voraussetzungen dafür, vom Verlust zur Lust zu kommen. Die von uns untersuchten ästhetischen Strategien in den performativen Künsten versuchen, Verluste lustvoll erfahrbar zu machen und damit das Paradox von Verlust und Fortschritt durch ein anderes Paradox zu ersetzen: Verlust als Gewinn. Hierfür möchten wir das Theater als einen „Haltungs-Erprobungsraum“ (Spaniel/Wiesner 2021: 12) einführen. Matthias Spaniel und Dorothee Wiesner schlagen das Theater als einen Ort vor, in dem das Erfahren und Empfinden von unterschiedlichen Haltungsoptionen ermöglicht wird. Anstatt Haltungsoptionen im Sinne einer

Selbst-Positionierung innerhalb einer Verlustbearbeitung zu denken, versuchen wir, den Haltungsbegriff für uns produktiv zu machen, den Philipp Wüschner entlang des aristotelischen Konzeptes der *hexis* als „Meisterung von Veränderung“ (Wüschner 2016: 15) entwickelt hat:

„Hinter diesem Ringen mit dem Affekt um Souveränität [im Angesicht einer tiefgreifenden Veränderung durch ein Ereignis] steht Aristoteles' Auffassung einer Dynamik von Potenzialität und Aktualität, durch die man Grund einer Veränderung sein kann, deren Ursache man gleichwohl nie ist. Man muss zum Träger seiner bereits erlittenen Veränderungen werden. Der Wesenszug einer solchen Ethik liegt in der Eleganz, mit der jemand einen empfangen Stoß ausgleicht, nicht im Gleichmut, mit dem er ihn hinnimmt, zeigt sich eher als Schlagfertigkeit, denn als Abgeklärtheit. Eine Haltung der Gelassenheit schiebt sich zwischen die Verletzung und die Ruhe, mit der man sie trägt. [...] Die Frage ist demnach nicht, ob uns die Wucht des Ereignisses überrollt oder ob wir angesichts des Ereignisses kühl bleiben, sondern inwieweit wir das, was uns zustoßt, mit einem Werden beantworten können.“ (Wüschner 2016: 16)

Haltung ist damit im Werden eine Bewegung, die sich nicht wie der Fortschritt auf eine nach außen gerichtete, verbesserte Zukunft richtet, sondern „dient dazu, einem Affekt zu seinem momentanen Recht zu verhelfen, um ihn dann weiterziehen zu lassen und selbst unbeschadet zu bleiben“ (ebd.). Es ist eine Bewegung, die auf das eigene Werden nach innen gerichtet ist. Die Arena des (Ver-)Lustes, die wir hier nachzeichnen wollen, ist dabei kein Ort der Aushandlung – des Kampfes –, sondern ein Ort des Ereignisses und des Affektes, welcher Gelassenheit – ein Wirken lassen – und seine Eleganz erprobt. Es ist die Wahrnehmung des Verlustes als ein Loslassen, das schön, verwandelnd oder aktivierend sein kann und uns dadurch Lust bringt. Die „Haltung [des Verlustes] ist nicht Zurückhaltung, sondern die Weise, sich den Affekten würdig zu erweisen.“ (Wüschner 2016: 15) Die von uns vorgeschlagene Ästhetik versucht,

auf der Ebene der künstlerisch erzeugten Wahrnehmungsstrategien transformativ zu wirken und daher auf eher abstrakte Weise Haltungen zu bearbeiten. Wenn auch Schmerz über das Verlorene durchaus in den von uns später beschriebenen Praktiken eine wichtige Rolle für die Konstitution einer Haltung spielen kann, so imaginieren diese nicht eine ideale, ganzheitliche Vergangenheit, deren wehmütige Betrachtung befriedigend oder anregend wäre (Reckwitz 2024: 237). Damit läuft eine Ästhetik des (Ver-)Lusts, so unsere These, einer fortschreitenden Verlusteskalation entgegen.

Zum Umgang mit Verlust als Gewinn im „Triumph des Werdens“ (ebd.) gehören die im Folgenden skizzierten künstlerisch-ästhetischen Praktiken. Wir untersuchen nun Theater und Performance als Räume, die Verluste zu lustvollen Selbst- und Welterfahrungen verwandeln können und damit eine produktive Kraft aus ihnen schöpfen. Damit wird deutlich, dass wir uns nicht wie Reckwitz am Vorbild einer Arena des Kampfes orientieren. Im Gegensatz zum Motiv der agonalen Auseinandersetzung geht es uns dabei um ein Werden zu einem sorgenden Verhältnis, welche sich um den Verlust der Anderen genauso wie um den eigenen kümmert. Damit einher geht die Übernahme von Verantwortung, für einzelne wie für gesellschaftliche Verluste insgesamt. Vielleicht kann uns eher das Motiv der Zirkusarena mit seinen Ereignissen und Affekten leiten, in welcher Platz ist für Erstaunliches und Belustigendes, für das Schöne genauso wie für das Groteske, für Menschen, mehr-als-Menschen und Sensationen (im Sinne des englischen *sensations*).

In den von uns vorgestellten (Ver-)Lustarenen wird daher nicht ausgehandelt, welche Verluste und Erfahrungen in seiner Repräsentation anerkannt werden, sondern es wird eine Vorstellung dazu angeboten, mit welcher Haltung Verlusten gegenübergetreten werden kann: Wir denken (Ver-)Lust als eine Haltung, die das Verlieren mit Gelassenheit oder sogar durch Erheiterung leichter werden lässt, die das Unkontrollierbare bestaunt, und in der wir uns leicht mitreißen lassen können.

2. Performative Kunst als (Ver-)Lustarena

Palliativer Umgang mit Verlust als positivem Präsentismus

In einem Zelt sitzt ein bärtiger Mann mit zusammengebundenem Haar. Auf einem kleinen Papier wird darüber informiert, dass dieser Mann ein Dichter sei. Rechts von ihm steht ein Eimer mit einem Schild, das die Eintretenden dazu auffordert, Inspirationen auf kleine Zettel zu schreiben. Was denken Sie über den Tod? Links von ihm steht ein Eimer bereit, der zur Entsorgung der genutzten Inspirationen sorgen soll. Später trägt er daraus seine Limericks vor, also Witze, dessen letzte Zeile und Pointe jedoch erst kurz vor dem Tod des Dichters geschrieben werden soll: Now that I am dead, what I have left undone? Half written novels, did I leave the oven on? Now I am near departed, but the things I've got started...

Die oben beschriebene Performance von Komiker John Luke Roberts war Teil der *EndExpo 2024* im Museum Bauhaus in Dessau, die von der Künstlergruppe *Association for the Palliative Turn* (APT) um Olav Westphalen organisiert wurde. John Luke Roberts sowie die anderen Künstler*innen der *EndExpo 2024* versuchen das Konzept der palliativen Pflege auf den Umgang mit der Klimakrise zu übertragen und künstlerisch fruchtbar zu machen. Unterschieden wird dabei Trauer über den bevorstehenden Abschied von eigentlicher Sterbeträuer und Hinterbliebenentrauer. Daran anschließend stellen sie die These auf, dass „die Menschheit kollektiv in eine Phase der erwartenden Trauer eingetreten ist. Im Angesicht des Endes der Zivilisation, wie wir sie kennen, ist jeder von uns gleichzeitig Patient, Pflegende*r und alsbald Hinterbliebene*r“. (Westphalen o.D., Übersetzung S.M.) Der Kunst attestieren sie, in ihrem Anspruch gescheitert zu sein, die Welt zu verbessern. Die Erwartung an sie, die Konsequenzen aus den Forschungen der Klimawissenschaften in die Gesellschaft zu vermitteln und diese zum Handeln zu motivieren, sei selbst ein Teil jener westlichen Hybris, die Welt

durch Bildung, Information, Vernunft, Technologie und politisches Handeln planend und organisierend in den Griff zu bekommen, welche unsere Gegenwart erst in diese missliche Lage gebracht habe. Stattdessen fragen sie „[...] ob die Akzeptanz unserer misslichen Lage, des bevorstehenden Endes zumindest dieser Art von Zivilisation und das Lernen, wie man gut stirbt, ein erster Schritt sein können, wie man besser lebt?“ (Westphalen: o.D., Übersetzung S.M.). Palliativmedizin und Sterbebegleitung stellen dazu Optionen für den Umgang mit Trauer und Abschied bereit, welche den Trauerprozess über die Welt konstruktiv gestalten helfen sollen.

Westphalen versteht diese Übertragung von Konzepten der Palliativmedizin und Sterbebegleitung in die Kunst als den ersten Schritt im Versuch, besser zu leben, indem das kommende Ende der Welt, wie wir sie kennen, durch die Klimakrise akzeptiert wird. In der Phase der Akzeptanz und Annahme nach dem Sterbemodell von Elisabeth Kübler-Ross „nähert sich der sterbende Mensch der Verbindlichkeit und der Annahme des Todes, indem er für sich seinen Tod [...] im aktiven Vollzug durch verantwortungsvolles Handeln [den eigenen Nachlass] gestaltet“. (Charlier/Decker 2001: 137) Im Überkommen der Erwartungstrauer der Klimaapokalypse können nach Westphalen das Leben und dessen 'ökologischer Nachlass' gestaltet und die verbliebenen Optionen im endenden Leben voll ausgeschöpft werden:

„Palliative care is not only about mitigating suffering; it is at least as much about affirming the value of life, and specifically of the individual life that is about to end. It honors the richness of sensory experience until the very end. [It considers humor], not just in the form of hospital clowns, but rather as an overall shift in attitude toward death, which is not only tragic but also grotesque, and therefore potentially funny.“ (Westphalen o.D.)

Westphalen reformuliert einen Gedanken aus der palliativen Pflege, nach dem sich die Aufmerksamkeit von Patient*in und betreuendem Umfeld auf den einzelnen Moment konzentriert, unabhängig davon,

ob es noch zu realisierende Pläne gab, die nun nicht mehr umsetzbar sind. Anstatt auf den Tod als drohenden, bevorstehenden Verlust des Lebens und damit den Verlust von Möglichkeiten zu schauen, geht es darum, die Gegenwart so intensiv wie möglich zu nutzen. Dazu kann die Linderung von Schmerzen gehören oder die Wahrnehmung von Schmerz als integralem Bestandteil des Lebendigseins. Dazu kann gehören, befriedigende Erlebnisse von Nähe, Genuss, Selbsterfahrung oder geistiger Erfüllung zu realisieren; aber auch die Akzeptanz, dass diese nicht mehr wie gewohnt möglich sind, das Leben jedoch trotzdem noch einen Wert besitzt. Aus palliativer Perspektive ist diese Akzeptanz kein Hedonismus, sondern wird als mit einer Verbindlichkeit verbunden gedacht, die versucht, den Nachlass für die Hinterbliebenen verantwortungsvoll zu gestalten und eben nicht die Arbeit und Regelung der eigenen Hinterlassenschaft den Hinterbliebenen aufzuzwingen.

Diesen Ansatz ordnen wir einer Strategie der Verlustbearbeitung zu, die Reckwitz „positiver Präsentismus“ nennt. „Im positiven Präsentismus kann die Zukunft nebensächlich werden, weil bereits der Moment der Gegenwart Erfüllung verspricht.“ (Reckwitz 2024: 302).⁴ Dieser Präsentismus kann den Charakter einer Selbstbetäubung bekommen, indem der drohende Verlust durch Überflutung von Sinnen und Geist in einer absolut gesetzten Gegenwart verdrängt wird. Er kann aber auch eine Entscheidung im vollen Bewusstsein des bevorstehenden Endes und seiner Akzeptanz sein. Daraus wird deutlich, dass ein Prozess des Abschiednehmens dieser Bejahung der Gegenwart vorausgehen muss.

EndExpo von APT schlägt mit ihrem Ansatz des palliativen Umgangs also eine Haltung zum Ende der Welt vor, die in ihrer Präsenz eine verantwortungsvoll gestaltende und nicht trauernde Qualität besitzt. In

4 Kritisch gegenüber Reckwitz ist hier anzumerken, dass – im Gegensatz zu Machado de Oliveira – unterschiedslos alle Subjekte Teil der von ihm skizzierten Dynamik der Spät-Moderne sein sollen, wohingegen diejenigen Teile der Gesellschaft und Weltbevölkerung, die niemals an den Fortschrittsversprechungen der Moderne Anteil hatten, ausgeblendet bleiben.

der oben beschriebenen Performance des Komikers John Luke Roberts lässt sich nachzeichnen, wie diese Haltung ästhetisch hergestellt wird. In der Ordnung der Präsenz ist es die Unabgeschlossenheit des Werkes, die in den Limericks die Bedeutungsdimension und spezifische Haltungserfahrung prägt. Der eigene Tod des Künstlers ist dabei eine strukturelle und dramaturgische Voraussetzung für die Performance und des palliativen Umgangs. Um die Lust zu erfassen, die aus dem Limerick als Witz entsteht, kann die Inkongruenztheorie von Humor herangezogen werden. In der Inkongruenztheorie ist es ein Bruch im Wechselspiel von Spannung und nicht erfüllter, verdrehter Erwartung, der einen Witz lustig werden lässt. „Je größer und greller die Unangemessenheit [zum erzählten Objekt] desto stärker ist die aus diesem Gegensatz entspringende Wirkung“ (Schopenhauer 1859/2014: 57). Auf der Grundlage dieses belustigenden Bruchs zwischen Situation und grellem Gegensatz kann John Luke Roberts Performance gedacht werden, wenn er dem Publikum die letzte Zeile des Limericks – und damit den Bruch – bis zu seinem Tod vorenthält. Das Publikum soll in dem freudig erwartungsvollen Moment vor der Pointe gehalten werden. Die Alltäglichkeit und Absurdität im Nachdenken über den ausgeschalteten Herd in seinen Witzzeilen tragen eine Leichtigkeit, die die sinnliche Qualität der Präsenz einfärbt. In der hinausgezögerten Pointe steckt eine Leichtigkeit, die das Gegenteil einer Verlusterfahrung im Sinne von Reckwitz ist. Die Zuschauer*innen als performativer Bestandteil von *EndExpo* wissen, dass ihre eingebrachten Ideen und Erwartungen in der Erzählung des Limericks enttäuscht werden. Humor wird bei Roberts zu einer Strategie, die Grenze des eigenen Lebens oder der Welt, wie wir sie kennen, anzuerkennen, ohne jedoch zu erstarren. Sollen wir diese Grenze anerkennen, dann ist das nur möglich, indem wir den Fortschrittsimperativ hinter uns lassen. Vor diesem Hintergrund erscheint die Fixiertheit unserer Gesellschaft auf einen sich in die Unendlichkeit überbietenden Fortschritt geradezu grotesk, ja komisch. Die Pointe des *Palliative Turn* von John Luke Roberts und Olav West-

phalen liegt darin, dass wir durch eine künstlerische Erfahrung mit einer Haltung von Humor und Leichtigkeit lernen, diese Fixierung loszulassen. Die palliative und zugleich humorvolle Haltung zur eigenen Begrenztheit und zum Ende der Welt werden in Form des Limericks akzeptiert und benannt, aber nicht um es als etwas apokalyptisch Abgeschlossenes zu verstehen, sondern im Sinne der verantwortungsvollen, gestaltenden, sowie herausgezögerten Präsenz. Es ist eine Haltung, die offen und mit einer Leichtigkeit mit Verlust umgeht und diese explizit im Sinne der Aristotelischen *hexis* thematisiert, denn genau wie die Gelassenheit „schiebt sich der Humor zwischen das Unabwendbare und die Komik, die man allem Unabwendbaren abgewinnen kann“ (Wünscher 2016: 16). Es ist eine (Ver-)Lustarena, in der sich über das Groteske und Grelle im übersteigerten Fortschrittsnarrativ amüsiert werden kann, um im gegenwärtigen Moment seinen ökologischen 'Nachlass' verantwortungsvoll zu gestalten und nicht auf eine technologische Zukunft aufzuschieben.

Verlust von Kontrolle durch nichtmenschliche Akteur



Abb. 2: Tobias Rausch, *TORNADO*, Berlin 2020, Foto: David Baltzer

Auf die Bühne strömt Bodennebel. Auf dem Bühnenboden sind zahlreiche Ventilatoren verteilt: große und kleine; altertümliche und moderne; intakte, umgestürzte und ein Ventilator, dem ein Flügel fehlt. Manche stehen wie ein Chor gemeinsam, andere wie Gegner einander gegenüber oder vereinzelt im Raum. Als der Boden fast vollständig mit Nebel bedeckt ist, setzen sie sich nacheinander in Bewegung. Der Nebel wird aufgewirbelt, an manchen Stellen verweht er. In der Bühnenmitte sammelt sich der Nebel zu einer dicken Wolke, die träge zu rotieren beginnt. Allmählich streckt sich die Wolke nach oben, und mit einem Mal wird der Rüssel eines Tornados sichtbar, der sich zur Bühnendecke fädelt – zunächst blass und fragil, hin- und hertanzend, dann zunehmend massereicher und von sattem Weiß. Immer mehr Nebel wird in den Tornado hineingerissen und fegt wirbelnd nach oben. Dann plötzlich reißt er ab, die Nebelfetzen zerstreuen sich, der Tornado kollabiert, nur um Sekunden später wieder zu erscheinen, dünn und durchsichtig, fast geisterhaft.

In der Inszenierung *TORNADO – Ein Klima-Theater-Desaster* von Tobias Rausch entsteht am Ende der Aufführung ein echter Tornado auf der Bühne. Das Recherchestück beschäftigt sich mit der Frage, warum unsere Gesellschaft trotz aller Dringlichkeit der Klimakrise nicht die notwendigen Maßnahmen einleitet. Es basiert auf Interviews mit Wissenschaftler*innen, Betroffenen von klimabedingten Katastrophen sowie Aktivist*innen und verwebt deren fragmentarische Geschichten zu einer Collage. Das Stück zeigt Subjekte im Verlust ihrer Subjektposition von Erkenntnisfähigkeit, Handlungsmacht, Planungs- und Ordnungsfähigkeit. Zum Beispiel verzweifelt eine Klimawissenschaftlerin daran, dass ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse aus Arktisreisen nicht angemessen von der Öffentlichkeit zuhause angenommen werden. Sie erlebt die sich anbahnenden Katastrophe hautnah; im Alltag in Deutschland leben jedoch alle, als sei nichts geschehen. Ihre Daten sind so abstrakt, die Klimamodelle so komplex, die möglichen Konsequenzen für das Klima in Europa so unvorstellbar, dass sie von den Zuhausegebliebenen nicht wirklich begriffen werden. In einer an-

deren Szene sind zwei Klimaaktivist*innen während der Besetzung eines Braunkohleabbaugebiets mit ihrer Wirkungsmacht konfrontiert. Im Glauben an ihre Wirksamkeit stürmen sie gemeinsam mit anderen einen Schaufelradbagger und stellen triumphierend fest, dass sie die Förderbänder zum Stoppen gebracht haben. Doch dem Triumph folgt die ernüchternde Erkenntnis: „Gar nichts haben wir geschafft. Morgen laufen die Bänder wieder. Und der ganze Dreck, der hier in der Erde liegt, wird in die Luft gepustet“ (Rausch 2020). Die Welt folgt Mustern, die sie nicht in ihrer Hand haben und häufig nicht einmal durchschauen. Gegenstrategien wie das in einer Szene diskutierte Geoengineering oder politischer Aktivismus verlieren an Glaubwürdigkeit und scheinen nicht in der Lage zu sein, Lösungen im notwendigen Umfang zu ermöglichen. Sie wirken nur noch als Selbsttäuschung oder Anästhetikum oder tragen sogar noch zur weiteren Eskalation bei. Gemein ist all diesen Protagonist*innen das Ringen mit dem von Reckwitz diagnostizierten Zukunftsverlust – der Wahrnehmung, dass nicht nur die aktuelle Lebensweise, gewohnte Möglichkeiten und Sicherheiten verloren gegangen sind, sondern auch eine realistische Aussicht auf eine vorstellbare Zukunft verloren zu gehen droht.

Die Unvorhersehbarkeit des komplexen, nicht-linearen Phänomens des Tornados wird damit zur performativen Metapher für eine hyperkomplex gewordene Gesellschaft, der angesichts von globalen ökonomischen und sozialen Interrelationen, Pfadabhängigkeit und Abhängigkeit von Technologien, die Steuerbar- und Vorhersagbarkeit verlorengegangen ist. Zugleich ist der Tornado ein Symbol für einen Planeten, der durch die Eingriffe der Menschheit aus einer relativen Stabilität ausgebrochen ist, Kippunkte überschritten hat, und in denen sich in Wetterphänomenen eine katastrophale Dynamik der Ereignisse verselbständigt. In diese Konstellation einer Verlusttotalen hinein strömt der Nebel auf die menschenleere Bühne, die Ventilatoren setzen sich in Bewegung, und ein rund fünf Meter hoher Tornado entsteht. Die Inszenierung zeigt damit etwas, was Bruno

Latour als einen Wechsel der Hauptrollen bezeichnet hat: „Heute sind alle: Dekor, Kulissen, Hinterbühne, das gesamte Gebäude auf die Bühnenbretter gestiegen und machen den Schauspieler*innen die Hauptrollen streitig. Das schlägt sich in den Textbüchern nieder, legt andere Ausgänge der Intrige nahe“, schreibt er in „Das terrestrische Manifest“ über das Welttheater im Anthropozän (Latour 2018: 55). Die menschliche Geschichte wird zunehmend von nicht-menschlichen Akteuren bestimmt, sie lässt sich nur noch dann plausibel erzählen, wenn sie planetaren Faktoren wie Naturkatastrophen aufgrund von Klimaveränderungen eine zentrale Stellung einräumt – oder vielmehr nehmen sich diese selbst ihren Raum, da sie nicht mehr zu verdrängen sind.

Die Inszenierung räumt dem Tornado als Akteur einen Raum ein, der nun seinerseits die Geschichten der Menschen in den Hintergrund rückt und ihre Stellung in Abhängigkeit von der losgetretenen Eigendynamik planetarer Entwicklungen sichtbar werden lässt. Dieser Tornado wird aber nicht als etwas Gewalttames, Gefährliches und Apokalyptisches inszeniert. Der Blick des Publikums wird auf seine ästhetische Gestalt gelenkt, auf sein phänomenales Sein. Die wechselhafte Vielfältigkeit seiner Erscheinung und seine Skulpturalität lassen staunen. Es ist die sinnliche Gestalt, die eine Schönheit und Eleganz entfaltet und die das Publikum sich fragen lässt, ob er tatsächlich entsteht oder wann er seinen Rüssel bis zur Bühnendecke ausdehnt. Es bleibt in jeder Ausführung offen und unkontrolliert, ob und wie sich etwa durch die Bewegungen und die Temperatur des Publikums auf der Zuschauertribüne der Tornado materialisiert. Seine Präsenz im Raum ist offen und abhängig von den Körpern des Publikums und gerade in seiner übermenschengroßen Gestalt entfaltet er eine Faszinationskraft, die lustvoll erfahren werden kann. Es ist nicht eine Agency im Sinne Latours (2005), mit welcher der nicht-menschliche Akteur des Tornados in der Inszenierung charakterisiert wird. Als Hauptmerkmal lässt sich vielmehr seine Ereignishaftigkeit beschreiben. Seine Positionierung im Stück folgt nicht notwendig, narrativ plausibel oder

dramaturgisch zwingend aus den vorherigen Szenen. Er ereignet sich einfach. Sobald die Ventilatoren in Betrieb sind, folgen sein Auftreten und seine Gestalt nicht einer Regel oder zeitlich planbaren Abfolge oder Kontinuität. Er erscheint und verschwindet in einem für das Publikum, und im Übrigen auch für die Theatermacher*innen, nicht ableitbaren Rhythmus. In dieser Interpretation der Ereignishaftigkeit schließen wir an Heideggers Kritik der Technik an (Heidegger 1996), in welcher die Bereitschaft, sich dem Ereignis zu stellen, durch den Wunsch, die Welt technisch-rational zu kontrollieren, kontrastiert wird. In der Abkehr von diesem Glauben an die technische Kontrollierbarkeit liegt die Herausforderung, wie Rauschs Inszenierung nahelegt, sich der Unvorhersehbarkeit planetarer Prozesse zu öffnen, die nunmehr ihrer eigenen Dynamik folgen und emergente Ereignisse hervorbringen, welche sich der technischen Bewältigung entziehen.

Man kann dieses Bild des Tornados demzufolge so deuten, dass es nicht der Kampf darum ist, der Naturgewalten angesichts des drohenden Verlusts Herr zu werden. Stattdessen geht es darum, eine neue Haltung gegenüber diesen nicht-menschlichen Akteuren einzuüben, die den zerstörerischen, wie auch faszinierenden Kräften ihren Raum lässt, aus denen sich der Mensch mit seinem Anspruch an Gestaltung und Beherrschung zurückzieht. Sie aus der ästhetischen Perspektive zu betrachten, meint nicht, der Lust an der Zerstörungskraft zu erliegen, sondern ihre Gestalt und Dynamik aufmerksam und staunend zu beobachten und mit der Unvorhersehbarkeit und Nicht-Linearität ihrer Entwicklung zu rechnen. Dies ist nicht gleichbedeutend damit, sich in eine Einstellung der Passivität gegenüber einer Übermacht der Natur fallen zu lassen. Sich von der Ereignishaftigkeit des Tornados affizieren zu lassen, bedeutet in den Worten von Philipp Wüschner „einen virtuellen Verlust von etwas Nie-Besessenem“ (Wüschner 2016: 41). Die angemessene Haltung im Rückbezug auf Aristoteles würde nicht heißen, dass eine starre Reaktion auf ein unvorhersehbares Unglück versucht, die Ordnung des „*orthos logos* und der von ihm geregelten Gesell-

schaft" (Wüschner 2016: 18) aufrechtzuerhalten. Vielmehr mobilisiert sie die Bereitschaft und aktiviert alle Potentiale für den „*kairos*“, für jenen Moment der Krise, für den es keine vorgefertigten und ableitbaren Reaktionsweisen gibt; der vielmehr eine radikale Andersartigkeit im Sich-Halten und Verhalten erfordert: „Haltung ist nicht Zurückhaltung, sondern die Weise, sich den Affekten würdig zu erweisen. Haltung meistert Veränderung" (Wüschner 2016: 15). Und weiter: „Haltung haben bedeutet hier: Ort eines Ereignisses werden können." (Wüschner 2016: 18). TORNADO kann man als eine (Ver-)Lustarena denken, indem der Druck der Erwartung, alles kontrollieren zu können und zu müssen, auf lustvolle Weise verloren geht. Dieser Verlust ist nicht nur eine Entlastung, die erleichternd sein kann, sondern öffnet auch die Bereitschaft und Möglichkeit, darauf jenseits bekannter, verfestigter Muster und Logiken zu reagieren. Im Kontrollverlust wird andererseits eine Verletzlichkeit explizit, die verketteten – oder auch planetaren – Prozessen innewohnt. Im Eingestehen der eigenen Verletzlichkeit durch die Eigenständigkeit von nicht-menschlichen Akteuren liegt bei TORNADO aber keine Angst, sondern ein Staunen über die ihn treibenden komplexen, nicht-linearen Dynamiken. Diese staunende Haltung, die nicht-menschlichen Akteuren eine eigenständige Dynamik und Ereignishaftigkeit zuweist, könnte alternative Zugänge aufspüren im Umgang mit diesen Akteuren: sich ansprechbar und reaktionsfähig zu machen für das, was auch immer Ungeplantes geschehen mag. In der staunenden Haltung werden sie Partner*innen, die wir Subjekte nicht als Objekt kontrollieren können. Die (Ver-)Lustarena in TORNADO verwandelt so den Verlust von Kontrolle in eine Haltung des Staunens, der Erleichterung, vielleicht sogar eines neuen, forschenden Interesses, das sich der Ästhetik der Ereignisse und Phänomene und ihrer Unvorhersehbarkeit im Werden verschreibt.

Verlust von Distanz der verwobenen Zuschauer*in



Abb. 3: Sebastian Matthias, *x/groove space*, Tokyo 2016

Die Bühne ist voll von geschreddertem Papier, das von 6 Tänzer*innen mit ihren kreisenden Bewegungsqualitäten aufgewirbelt wird. Einige Zuschauer*innen lassen sich von dem Sog der durch den Raum treibenden Körper mitreißen, so dass sie tanzend die Schnipsel weiter in Unordnung bringen. In fast kindlichem Spiel bauen andere Zuschauer*innen mit den Schnipseln Skulpturen. Als in der nächsten Szene der örtliche Putzdienst die Bühne betritt und beginnt, die Schnipsel zusammen zu kehren, steht die Frage im Raum, wer Verantwortung für diese Unordnung trägt. Wer nimmt die bereitliegenden Besen in die Hand und beginnt mit zu kehren, oder wer lehnt sich an die Wand und beobachtet die Putzaktion von außen? Egal wie sich das Publikum entscheidet, das Ergebnis verändert maßgeblich die Bedeutung und Erfahrung der Aufführung: Ist es eine gemeinsame Anstrengung, oder trennt sich die Gruppe anhand ihres Status' zwischen bezahlten Reinigungskräften und zahlendem Publikum?

In der Performance *x/groove space* (2016) von Sebastian Matthias wurde auf produktionsästhetischer Ebene versucht, in einem offenen Bühnensetting choreographische Strategien des Grooves (Matthias 2018) zu erproben, in denen Feedbackprozesse zwischen der Choreographie und den Bewegungen

des Publikums wirksam wurden. Im Groove können Wahrnehmende nicht nur durch rhythmische Musik zur Bewegung animiert (Madison 2006: 201), sondern auch durch affizierende Bewegungen im Umfeld – wie etwa auf dem Dancefloor im Club – mitgerissen werden (Matthias 2018: 82 f.). Für die Entstehung von Groove im Club müssen die Tanzenden, um mitgerissen zu werden, eine Haltung des „Zulassens und Zuhörens“ (Matthias 2018: 46) entwickeln, die den spezifischen physiologischen Wahrnehmungsprozess des „Entrainment“ im Groove ermöglicht (Matthias 2018: 57). Diese Wahrnehmungspraxis ist Grundlage der Ästhetik der Aufführung von *x/groove space*.

In der Aufführung hatten Zuschauer*innen Rezeptionsästhetisch immer mehrere Optionen der Wahrnehmung: Sie konnten sich zwischen die Performer*innen stellen und den Groove sinnlich zwischen den Körpern spüren, wenn die Tänzer*innen pulsierend, wirbelnd oder kollabierend zwischen den Zuschauerkörpern vorbeirauschten. Das Publikum konnten sich von der Beatmusik oder dem Tanz mitreißen lassen und mittanzen, sich hinlegen und der Musik lauschen oder auch als Beobachter*innen distanzieren und die Choreographie oder das Treiben der anderen Zuschauer*innen beobachten. In der Unabgeschlossenheit der Choreographie entstanden sehr unterschiedliche Aufführungen mit unterschiedlichen Erfahrungen, die das Verständnis der Choreographie in der Ordnung der Präsenz maßgeblich zwischen einer gemeinsamen groovigen Tanzparty oder einer ästhetisierten, künstlerischen Tanzperformance beeinflussten. Je nachdem welche Wahrnehmungsmodi sich innerhalb des Publikums etablierten, materialisierte sich die Choreographie durch die Feedbackstrukturen zwischen Zuschauer*innen und Tänzer*innen sehr unterschiedlich.

In seiner Konzeption von Verlustarenen weist Reckwitz dem Beobachter als einer dritten Instanz eine Deutungshoheit zu. Neben den Schuldigen, Opfern und den Gewinner*innen können Beobachter*innen anderen eine Verlusterfahrung und den Verlustgegenstand zuweisen, „indem sie die Verluste *anderer* wahrnehmen und interpretieren“ (Reckwitz 2024:

112, kursiv i. O.). Reckwitz macht deutlich, wie diese Interpretationen im medialen Diskurs eine Wirkung erlangen können und Subjekten eine Verlusterfahrung zuschreiben, die „nicht in jedem Fall deren Selbsterfahrung entsprechen muss“ (Reckwitz 2024: 113). Das Interesse an den Anderen als Opfern oder Verlierer*innen erzeugt dann Affekte wie Mitleid, Häme oder Wut, die die Verlustarenen für die Beobachtenden emotionalisieren. In der Außenperspektive der Beobachter*innen in *Empire of Oil* aktualisiert die Distanz genau den von Reckwitz beschriebenen Mechanismus und die Unterteilung in Gewinner*innen und Verlier*innen bzw. Opfer.

Die distanzierte Position ist problematisch, wenn sie mit Timothy Mortons Konzept des *Hyperobjects* (Morton 2013) zusammengedacht wird. Nach Morton hat ein *Hyperobject* wie der Klimawandel eine räumlich und zeitlich so umfassende Dimension, dass es kein Außen mehr geben kann. Das *Hyperobject* bringt nach Morton ans Licht, dass es keinen Ort außerhalb des *Hyperobjects* geben kann, der es voll erfassen könnte, ohne mit ihm verwickelt oder verwoben zu sein. Wir sind immer schon im *Hyperobject* (Morton 2013: 2) und das *Hyperobject* ist in uns:

„*The more I know about global warming, the more I realize how pervasive it is. The more I discover about evolution, the more I realize how my entire physical being is caught in its meshwork. [...] The more I struggle to understand hyperobjects, the more I discover that I am stuck to them. They are all over me. They are me. [...] Every attempt to pull myself free by some act of cognition renders me more hopelessly stuck to hyperobjects*“ (Morton 2013: 28 f.)

Morton zielt darauf, dass analytische Distanz nur ein psychisches und ideologisches Konstrukt ist, um sich vor der Nähe der Dinge zu schützen. (Morton 2013: 27) Erkenntnis durch distanzierte Beobachtung wird durch das *Hyperobject* Klimawandel fragwürdig.

X/groove space bietet eine alternative Praxis zu der distanzierten und interpretierenden Beobachtungsposition an. Es geht nicht darum, dass sich die Zu-

schauenden während der Aufführung in der Körpererfahrung gedanklich verlieren würden, sondern darum wie sich jede*r Zuschauer*in entscheidet die Aufführung wahrzunehmen. Die Dynamik der kollektiven Entscheidungen verändert die Bedeutung und den weiteren Verlauf für alle Anwesenden. Jede Wahrnehmungshandlung ist eine Handlung mit Konsequenzen innerhalb des 'meshwork' der versammelten Körper. Es gibt keine Außenposition, von der die Aufführung als Ganzes erfasst werden kann. Sondern es wird im Sinne eines Probehandelns (Gunsilius/Kowalski 2021: 16) eingeübt, in den Strukturen im Denken, Wahrnehmen und Spüren verwickelt mit anderen zu sein. Der oder die Zuschauer*in verliert in dieser Wahrnehmungspraxis die Distanz und macht eine Verkettung von Subjekten, Objekten und Strukturen erlebbar. In den ästhetischen Strategien des Grooves ist es nicht maßgeblich für die Aufführung, welche Bedeutung das Publikum den einzelnen choreographischen Akten zuweist und nicht zuweist oder welche Aktion die Zuschauer*innen im Freiraum der Aufführung als eigenständige Idee vollziehen – z.B. entschied sich ein Zuschauer in Tokyo, die anderen Requisiten mit dem Besen zu demolieren. Was für jede Aufführung maßgeblich ist, ist die zuhörende und zulassende Haltung – ähnlich der Groovewahrnehmung –, sich selbst von der Aufführung mitreißen zu lassen, die Aktionen anderer zu unterstützen, indem man ihnen folgt oder eben sich in der Distanz widersetzt. Der demolierende Zuschauer wurde z.B. von anderen Zuschauer*innen unterbrochen, nachdem ein Zuschauer den Anfang gemacht hatte, sich dem destruktiven Akt zu widersetzen. Der Verlust der Distanz und die offene Haltung, sich mitreißen lassen zu können, beglückt den oder die Mitgerissene*n und entfesselt zugleich das Potential des Kollektiven. In der (Ver)-Lustarena von x/groovespace trägt jede*r Zuschauer*in wie im Club eine „a-subjektive Verantwortung“ (Matthias 2018: 168) für den restlichen Verlauf des Abends und die Erfahrungsmöglichkeiten der restlichen Teilnehmenden, die aus dem Mitgerissensein entstehen. Dieser Verlust der Distanz wird nicht als eine Leerstelle oder ein sich Verlieren

wahrgenommen, sondern der dadurch aufgespannte Raum ist erfüllt von Öffnungen, die unterschiedliche Erfahrungen ermöglichen, die gemeinsam erschaffen werden. Wie die Aufführung zu Ende geht – ob z.B. alle die Schnipsel zusammenkehren oder nicht –, hat kein einzelner oder keine einzelne Zuschauer*in unter Kontrolle; zu kontingent ist das Zusammenspiel der vielen einzelnen Personen und vergangenen Entscheidungen. Die Zuschauer*innen haben jedoch die Möglichkeiten, ihren Bedürfnissen und Interessen an den verschiedenen Elementen der Aufführung nachzugehen. Es wird erfahrbar, wie aus den gleichwertigen Bedürfnissen und dem zuhörenden und zulassenden Wahrnehmungshandeln eine Dynamik entsteht, bei der jede*r einzelne*r die Mit-Verantwortung hat, wie die Aufführung sich entwickelt. In der interdependenten Beziehung der Wahrnehmungserfahrung wird eine Haltung erforderlich, die das Zusammenspiel der multiplen Bedürfnisse akzeptiert und im Groove sich lustvoll von bewegten Akten mitreißen lässt. In der verwobenen Beziehung reißt der Groove der Bewegung diejenigen mit einer groovigen Haltung mit, macht die (Ver)-Lustarena zu einem Ort im Sinne des *Dancefloors*, in dem die Bedürfnisse für alle Teilnehmenden – auch dem oder der Einzelnen – einen Gewinn bringt, der vielleicht so nicht erwartet wurde. Bei x/groovespace wird greifbar was Frauke A. Kurbacher als das Potential des Haltungsbegriffs für die Subjekttheorie benennt: Für Kurbacher bezeichnet Haltung, dass „Menschen immerzu in Bezügen stehen, sie auch ausbilden und sich jederzeit in interdependenten Bezüglichkeiten befinden“ (Kurbacher 2019: 36). Es ist weiterhin eine Haltung im Konzept der Aristotelischen *hexis* als „jene Form der Gelassenheit, [...] die als unhintergehbare Abhängigkeit von reziproken Verhältnissen nicht so sehr mit Anerkennung als vielmehr mit wirklicher Begegnung zu tun hat“ (Wüschner 2016: 41 f.).

3. Fazit

In unserem Beitrag haben wir versucht, die von Reckwitz geschilderten Verlustarenen innerhalb einer Verlusteskalation aus der ästhetischen Perspektive und künstlerischen Praxis konzeptuell weiterzudenken. In den beschriebenen Beispielen reagiert Kunst nicht lediglich auf Verlust und weist dort Subjekten eine Rolle und Position in der Verlusterfahrung zu, sondern durch die ästhetische Struktur werden alternative Wahrnehmungs- und Haltungsmöglichkeiten eröffnet. Verlust wird nicht als Leerstelle oder Identitätsangriff gedacht, die kompensiert oder überwunden werden müssen, sondern als Ausgangspunkt für neue Subjektpositionen in Formen des Miteinanders, der Gegenwartserfahrung und des eigenen Werdens. Der Beitrag denkt Theater und Performance als Laboratorien zur Gewinnung einer neuen Haltung, die sich nicht mit der Rekonstruktion des Alten begnügt, sondern Offenheit, Verletzlichkeit und radikale Präsenz einübt. Dabei rückt eine doppelte Bewegung in den Fokus: einerseits die Absage an die Idee, Verlust könne vermieden werden – und andererseits der Vorschlag, ihn als erfahrbaren Gewinn im Werden zu begreifen. Diese Umdeutung soll nicht naiv oder verklärend verstanden werden, sondern auf eine tieferliegende Verschiebung im Umgang mit Zukunft und Gegenwart verweisen: weg von der Fortschrittsillusion der Moderne, hin zu einer Praxis, die im Moment und den darin ergebenden Möglichkeiten zur Krisenbearbeitung lebt.

Um den Verlusten produktiv zu begegnen, spricht Reckwitz von der Möglichkeit einer „Reparatur der Moderne“, als einer von drei Möglichkeiten, wie es mit den Versprechen der Moderne in Zukunft weitergehen könnte. Integraler Bestandteil wäre, „ein Bewusstsein für Verluste nicht als Makel der nostalgischen Rückwärtsgewandtheit oder des Defaitismus zu begreifen.“ (Reckwitz 2025: 418). Ihm schwebt dabei offenbar ein Vorgehen im Sinne der *Bricolage* von Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss 1973: 29 ff.) vor, mit dem (unvollkommenen) Vorhandenen zu arbeiten, dem Umbau des Schiffes bei voller Fahrt und mit

improvisierten Techniken, ohne auf eine Neukonstruktion von Grund auf zu hoffen. Die (Spät-)Moderne würde sich fortsetzen, aber verbunden mit einer gewandelten Haltung gegenüber den Themen von Verletzlichkeit, Versehrung und Verschleißerscheinungen. Ist es diese gewandelte Haltung, welche die behandelten künstlerischen Arbeiten ermöglichen? Im Gegensatz dazu könnte man die vorgestellten künstlerischen Arbeiten auch als Beiträge zum Konzept von *hospicing modernity* begreifen, „[...] to help modernity die with integrity“ (Machado de Oliveira 2021: 30). Es sind nicht reparable Fehlentwicklungen, welche die Moderne auf Abwege gebracht hätte, sondern das Projekt der Moderne führt, Machado de Oliveira zufolge, aus ihr strukturimmanenten Gründen zu ökologischen, sozialen und epistemischen Krisen, welche sich nun in Verlusten zeigen. Eine Reform oder Reparatur ist nicht möglich, sondern nur eine würdevolle Begleitung ihres Endes sowie die Verantwortungsübernahme für ihre Schäden. Wenn Westphalen vorschlägt, sich in eine Gesellschaft der palliativen Sorge zu verwandeln, sich auf Tod und Ende vorzubereiten, dann scheint dort wenig Platz für Reparaturen oder lebensrettende Operationen. Wenn Rausch den Verlust von Kontrolle über nicht-menschliche Akteure inszeniert, dann spricht dies gegen eine eher handwerklich orientierte Haltung, das Schiff wieder unter Kontrolle zu bekommen. Wenn Matthias die Übernahme der Verantwortung für Entscheidungen a-subjektiviert, dann zielt diese Bewegung nicht auf eine agonale Aushandlung um die Anerkennung von Verlusten zwischen Subjekten, sondern auf die Entstehung einer qualitativ neuen Verantwortungsgemeinschaft, die sich nicht-hierarchisch und kooperativ um die Folgen kümmert. Die künstlerischen Arbeiten scheinen also eher in die Richtung von *hospicing modernity* zu deuten.⁵ Gemeinsam ist den Kunstwerken darüber hin-

5 Eine vermittelnde Position könnte hier evtl. Rahel Jaeggis verwandelter Begriff von Fortschritt sein, der als soziales Analyseinstrument für Transformationsprozesse produktiv wird (vgl. Jaeggi 2023: 16).

aus, dass sie eine Veränderung im Verständnis des Subjektes implizieren, welches für Transformationsprozesse produktiv gemacht werden könnte. Anstatt eine soziale Positionierung von Subjekten im Konflikt um Verluste, z. B. als Gewinner*innen oder Verlierer*innen, und die Einnahme einer korrelierenden Haltung⁶ hervorzubringen, deutet Roberts Performance des unvollendeten Limericks eher darauf, dass die Subjektposition aufgeschoben bleibt bis zum Moment des Todes; dass also alle Bemühungen in der palliativen Sorge vorläufig bleiben in Hinblick auf das Subjekt der Sorge. Die Inszenierung der Eigendynamik des Tornados in Abhängigkeit von den körperlich-physischen Einflusskräften der Zuschauer*innen bei Rausch ließen sich als Einbettung des Subjekts ins planetare Kräftespiel deuten, bei dem die nicht-intendierten und nicht-kontrollierbaren Nebenfolgen bedeutsamer sind als intentional gesteuertes, planendes Handeln. Matthias schließlich betont mit der A-Subjektivierung von Verantwortung die kollektive Dynamik, die das einzelne Subjekt eher verschwinden lässt, als dass es diese aus einer Außenperspektive begrifflich fassen und zu sich ins Verhältnis setzen könnte. Daran anschließend könnte eine interessante Frage sein, inwiefern hier Ästhetiken im Nachhaltigkeitskontext neue Formulierungen von Subjektivität (oder auch deren Unterminierung) erfordern und hervorbringen.

Reckwitz' deskriptiver Ansatz, der von den Affekten der Subjekte ausgeht und eine normative, kulturkritische Perspektive vermeiden möchte, wie etwa Oliver Schlaudt kritisiert (Schlaudt 2024: 67 f.), behandelt sämtliche Verluste in den Verlustarenen strukturell gleich; innerhalb seines theoretischen Bezugsrahmens lässt sich also kein Kriterium dafür benennen, ob es (zu erwartende) Verluste gibt, die vorrangig zu bekämpfen wären. Die Perspektive einer transformativen Nachhaltigkeitswissenschaft, in dessen Kon-

text dieser Aufsatz steht, wird sich aber nicht ganz normativen Setzungen entziehen können und eine Haltung dazu beziehen müssen, welche Verluste wir wie gewichten und bewerten und welche Transformationsprozesse daraus abzuleiten wären.

Unser Vorschlag zu einer Transformation der Wahrnehmung durch Kunst muss innerhalb einer Kritik gesehen werden, in der die Kunst zwar als Beitrag zu „einem langfristigen Kulturwandel [...] für eine Zukunft [gesehen wird], in der wir hoffentlich einige der schlimmsten Folgen der planetaren Krise werden abgewendet haben“ (Rivera 2025: 241). Auf die notwendigen kurzfristigen politischen Transformationsprozesse zielt die lustvolle Haltung jedoch nicht. Die lustvolle, transformative und präsentistische Aneignung des Verlusts darf darüber hinaus nicht zu einer Entpolitisierung führen und Verlust als ein Symptom struktureller Gewalt verschleiern. Im Gegenteil versuchen wir mit dem Konzept des (Ver-)Lusts im Angesicht der unausweichlichen Einbettung im *Hyperobject* und einer Unkontrollierbarkeit durch das Individuum einen Ort des individuellen Umgangs damit zu identifizieren, der einen selbst nicht erstarren lässt. Kunst als (Ver-)Lustarenen sind damit keine Orte der Realitätsflucht. Sie erheben aber auch keinen Anspruch auf ein unmittelbares transformatives Potential. Die Haltung, die wir aus dem Gedanken von (Ver-)Lust ableiten, kann parallel zu den Kernanliegen der Nachhaltigkeit gesehen werden, die Manuel Rivera mit den „essentiellen 3G der Nachhaltigkeit“ – *Anerkennung der planetaren Grenzen, Globalität und sozialer Gerechtigkeit* – beschreibt (Rivera 2023: 142). Die verantwortungsvolle und gestaltende Haltung im Palliativen zur zeitlichen Grenze des eigenen Lebens auf den Umgang mit dem Ende der Welt zu übertragen, kann eine produktive Auseinandersetzung und den Gewinn einer neuen Haltung zur *Anerkennung der planetaren Grenzen* anstoßen, wobei zwischen unterschiedlichen Begrenzungen unterschieden werden muss. Auf produktionsästhetischer Ebene begrenzen sich die Inszenierungen nicht und schöpfen die Möglichkeiten des Theaters voll aus. Der Verlust von Kontrolle und die Haltung des Stau-

6 Dieser normative Begriff von Haltung in Hinblick auf gesellschaftliche und institutionelle Leitbilder ist beispielsweise in der Theaterpädagogik maßgeblich (vgl. Spaniel/Wieser 2021: 13 f.).

nens stärken eine Perspektive, das eigene Handeln in die *Globalität* eines Zusammenhangs menschlicher und nicht-menschlicher Interrelationen zu erfahren, während die zuhörende und zulassende Haltung mit einer Relativierung der eigenen Erwartung und Anerkennung der Bedürfnisse der Anderen einhergeht. Dies schärft ein Gefühl für soziale Gerechtigkeit, „wie legitime materielle und immaterielle Bedürfnisse für alle berücksichtigt werden“ (Rivera 2023: 142). Die Ästhetik vom Ver-(Lust) übt in diesem Sinne eine Haltung ein, die wir für eine Strategie halten, wie Ästhetik und Nachhaltigkeit eine produktive Beziehung eingehen können.

Ob und wieweit diese Haltung in der gesellschaftlichen Wirklichkeit ein neues Denken und neue Subjektverständnisse durch den Verlust hindurch ermöglichen kann, muss an einer anderen Stelle mit einem anderen Forschungsansatz überprüft werden. Hierbei muss innerhalb einer empirischen Zuschauer*innenforschung auch befragt werden, wer überhaupt in der Lage ist, sich auf die künstlerischen Angebote einzulassen – emotional, zeitlich, kulturell. Wer hat das Wissen und die Sehgewohnheit, diese experimentellen künstlerischen Praktiken im Sinne eines umgedeuteten Verlustes emotional und reflektierend zu begreifen? Dies führt auch zu der Frage, inwieweit wir uns – ähnlich wie Meyer-Christian mit seiner hochtechnologisierten Produktionsweise – mit den experimentellen Ästhetiken tatsächlich jenseits des Fortschrittsparadigmas verorten lassen – oder ob wir nicht gerade durch die Herausstellung einer vermeintlichen ‚Avantgarde‘ eine subtilere Fortschreibungsform des Fortschrittsparadigmas aktualisieren. Eine Auseinandersetzung der Beziehung zwischen einer künstlerischen Avantgarde und seinem impliziten Fortschrittsparadigma und einer potentiellen Alternative muss an einer anderen Stelle geführt werden. Diese Frage zeigt jedoch, wie weit wir auch im Ästhetischen dem Fortschritt verschrieben sind und damit auch diesen gesellschaftlich weiter aktualisieren.

Acknowledgements

Unser Dank gilt Teresa Erbach und Judith Schein für die konstruktive Kritik und Hinweise zum Text.

Disclosure Statement

Die Autoren haben keine potentiellen Interessenskonflikte zu erklären.

Literatur

- Butler, J. (2009): *Frames of War*. London: Verso.
- Castoriadis, C. (1990): *Gesellschaft als imaginäre Institution, Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Charlier, S./Decker, J. (2001): *Grundlagen der Psychologie, Soziologie und Pädagogik in Pflegeberufen*. Stuttgart: Thieme.
- Crouch, C./Kaye, N./ Crouch, J. (2015): *An introduction to Sustainability and Aethsthics: The Arts and Design for the Enviroment*. Boca Raton: BrownWalker Press.
- Cunsolo, A./Landman, K. [Hrsg.] (2017): *Mourning Nature. Hope at the Heart of Ecological Loss and Grief*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Dudenredaktion (o.D.): „Arena“, Duden online. Online: <https://www.duden.de/node/8492/revision/1351478> [Zugriff: 29.07.2025].
- Elliott, R. (2018): *The Sociology of Climate Change as a Sociology of Loss*. In: *European Journal of Sociology*, 59. Jg., Heft 3, S. 301 – 337. <https://doi.org/10.1017/S0003975618000152>.
- Eriksen, S./Nightingale, A./Eakin, H. (2015): *Reframing adaptation: The political nature of climate change adaptation*. In: *Global Environmental Change*, 35. Jg., Heft 1, S.523 – 533.
- Fischer-Lichte, E. (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goehler, A./Zhuravel, A./Dutombe, F. (2025): *HOPE HOME • НАДІЯ – Materialbuch*. Online: <https://hope-home.info/materialbuch/> [Zu-

- griff: 17.03.2026].
- Gunsilius, M./Kowalski, H. (2021): Handeln. Entscheiden. Performen. Künstlerische Forschung mit Kindern. Bielefeld: wbv.
- Harper, K. (2018): *Aesthetic Sustainability*. London: Routledge.
- Heidegger, M. (1962/1996): *Die Technik und Die Kehre*, 9. Auflage. Stuttgart: Verlag Günther Neske.
- Honneth, A. (1994): *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hutter, M. (2025): Verluste in der Gesellschaftstheorie. In: *Soziologische Revue*, 48. Jg., Heft 4, S. 387–396. <https://doi.org/10.1515/srsr-2025-2044>.
- Jaeggi, R. (2023): *Fortschritt und Regression*. Berlin: Suhrkamp.
- Klepp, S./Chavez-Rodriguez, L. (2018): *A Critical Approach to Climate Change Adaptation. Discourses, Policies, and Practices*. London: Routledge.
- Kurbacher, F. (2019): Selbst und 'Haltung'. Überlegungen zur Neufassung des Personenbegriffs. In: Adolphi, R. [Hrsg.]: *Identitäten des Selbst. Beiträge zu einem transdisziplinären Problemfeld*. Berlin: LIT Verlag, S.33 – 51.
- Latour, B. (1988): Mixing Humans and Nonhumans Together. *The Sociology of a Door-Closer*. In: *Social Problems* 35. Jg., Heft 3, S. 298 – 310.
- Latour, B. (2018): *Das terrestrische Manifest*. Berlin: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss, C. (1973): *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lorenz, S. (2023): Polarisierende Katastrophen – katastrophale Polarisierungen. In: Villa, P.-I. [Hrsg.]: *Polarisierte Welten: Verhandlungen des 41. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (DGS)*. <https://doi.org/10.21241/ssoar.99120>.
- Machado de Oliveira, V. (2021): *Hospicing Modernity. Facing Humanity's Wrongs and the Implications for Social Activism*. London: Penguin Random House.
- Madison, G. (2006): *Experiencing Groove Induced by Music: Consistency and Phenomenology*. In: *Music Perception*, 24. Jg., Heft 2, S. 201 – 208. <https://doi.org/10.1525/MP.2006.24.2.201>.
- Matthias, S. (2018): *Gefühlter Groove – Kollektivität zwischen Dancefloor und Bühne*. Bielefeld: transcript.
- Matthias, S. (2016): *X/GROOVE SPACE*. Online: <https://www.sebastianmatthias.com/produktionen-uebersicht/x-groove-space/> [Zugriff: 28.04.2026].
- Mau, S./Lux, T./Gülzau, F. (2020): Die drei Arenen der neuen Ungleichheitskonflikte: Eine sozialstrukturelle Positionsbestimmung der Einstellungen zu Umverteilung, Migration und sexueller Diversität. In: *Berliner Journal für Soziologie*, 30. Jg., Heft 3 – 4; S. 317 – 346. <https://doi.org/10.1007/s11609-020-00420-8>.
- Meyer-Christian, F. (2017 – 2018): *Empire of Oil*. Online: <https://www.costacompagnie.org/> [Zugriff: 29.07.2025].
- Morchain, D. (2018): Rethinking the framing of climate change adaptation. Knowledge, power, and politics. In: Klepp, S./Chavez-Rodriguez, L. [Hrsg.], *A Critical Approach to Climate Change Adaptation. Discourses, Policies, and Practices*. London: Routledge. S. 55 – 73.
- Musiol, L. T/Tschirner, C. (2025): *Palliative Dramaturgien – Ein kommunikativer Ausweg zwischen Bad News und Frohen Botschaften*. In: *Theater heute*, Januar, S. 71 – 72.
- Rausch, T. (2020): *TORNADO. Ein Klima-Theater-Disaster*. Online: <http://tobiasrausch.de/tornado.htm> [Zugriff: 10.07.2025].
- Reckwitz, A. (2017): *Gesellschaft der Singularitäten*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, A. (2021): Auf dem Weg zu einer Soziologie des Verlusts. In: *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-80750-2>.
- Reckwitz, A. (2024): *Verlust. Ein Grundproblem der Moderne*. Berlin: Suhrkamp.

-
- Rivera, M. (2022): Kulturelle Nachhaltigkeitstransformation? Beiträge und Konvergenzen von Kunst und Wissenschaft. In: Kröger, F./Mohr, H./Sievers, N./Weiß, R. [Hrsg.]: Jahrbuch für Kulturpolitik 2021/2022. Bielefeld: transcript, S. 69 – 76.
- Rivera, M. (2023): Kunst in der Klimakrise. Acht Vorträge zum Verhältnis von Sprache, Kunst und Nachhaltiger Entwicklung. München: oekom.
- Rivera, M. (2025): Aufbrüche aus der Selbstgenügsamkeit: Vom transformativen (Mit-)Wirken klingender Künste. In: Nauck, G./Börger, R./Brandorff, M./Emerson, G./Rivera, M./Thorau, C. [Hrsg.]: Klima – Klang – Transformation. Bielefeld: transcript, S. 239 – 259.
- Schlaudt, O. (2024): Zur Soziologie des Verlusts. In: MERKUR, 78. Jg., Heft 906, S. 61 – 71.
- Schopenhauer, A. (1859/2014): Die Welt als Wille und Vorstellung, Berlin: Holzinger.
- Spaniel, M./Wiesner, D. (2021): Haltung zeigen, suchen, haben ...? Facetten des Haltungsbegriffs aus einer theaterpädagogischen Perspektive. In: Spaniel, M./ Wiesner, D. [Hrsg.]: Haltung(en). Perspektiven auf die Selbst-Positionierung der Theatervermittlung. München: kopaed.
- Weiler, C./Roselt, J. (2017): Aufführungsanalyse. Eine Einführung: Tübingen: Francke.
- Westphalen, O. (o.D.): Welcome to the Palliative Turn. A Proposal for Contemporary Art. Online: <https://www.palliativeturn.org/category/texts/> [Zugriff: 04.07.2025].
- Wüschner, P. (2016): Eine aristotelische Theorie der Haltung. Hexis und Eurexia in der Antike. Hamburg: Felix Meiner.

Autor*innen:

Sebastian Matthias ist Choreograf und Tanzwissenschaftler. Seit 2024 ist er Professor für Tanz als forschende Praxis in sozialen Feldern an der Frankfurt University for Applied Sciences und forscht mit künstlerischen Methoden am Institut für Nachhaltigkeit (RIFS) am GFZ in Potsdam zu Funktionen der Künste für eine nachhaltige Entwicklung. An der HafenCity Universität promovierte er 2018 über Groove und Kollektivität im Club und auf der Bühne. Darüber hinaus hat er seit 2010 international an freien Produktionshäusern, Festivals und Theaterinstitutionen wie dem Theater Basel, Festival Tokyo oder dem Tanzhaus NRW seine choreographischen Arbeiten gezeigt.

sebastian.matthias@fb4.fra-uas.de

Tobias Rausch inszeniert seit 2001 als Theaterregisseur und Autor an Stadt- und Staatstheatern sowie in der freien Szene. Er hat zahlreiche Rechercheprojekte zum Verhältnis von Mensch – Umwelt – Technik entwickelt. Zusammen mit der Heinrich-Böll-Stiftung, der Dramaturgischen Gesellschaft, dem Institute for Advanced Sustainability Studies und nachtkritik.de initiierte er 2019 die Konferenz „Klima trifft Theater“. Von 2019 – 2024 leitete er die Bürger:Bühne am Staatsschauspiel Dresden. Ab 2024 war er zunächst Senior Fellow und jetzt Affiliate Scholar am Research Institute for Sustainability am GFZ Potsdam.

tobias.rausch@rifs-potsdam.de

Impressum

Soziologie und Nachhaltigkeit
Beiträge zur sozial-ökologischen Transformationsforschung

ISSN 2364-1282

Heft 1/2026, 12. Jahrgang, DOI: 10.17879/sun-2026-9883

Eingereicht 14.08.2025 – Peer-Review 02.01.2026 – Überarbeitet 07.04.2026 – Akzeptiert 23.04.2026

Lizenz CC-BY 4.0 (www.creativecommons.org/licenses/by/4.0)

Herausgeber*innen: Matthias Grundmann, Anna Henkel, Melanie Jaeger-Erben, Bernd Sommer, Björn Wendt

Redaktion: Klara Brachmann, Niklas Haibusch, Andreas Huber, Jakob Kreß, Kristoffer Klement, Carsten Ohlrogge, Marcel Sebastian

Layout/Satz: Mika Kählert

Anschrift: Universität Münster, Institut für Soziologie Scharnhorststraße 121, 48151 Münster Telefon: (0251) 83-25440 E-Mail: sun.redaktion@uni-muenster.de Website: www.sun-journal.org	Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) - Projektnummer 490954504
---	--