

Spekulieren als künstlerische Strategie in der zeitgenössischen feministischen Performancekunst

Zusammenfassung

Der Beitrag untersucht das Spekulieren als künstlerische Strategie in der zeitgenössischen feministischen Performancekunst. Auffallend ist hier in den letzten Jahren neben der Dekonstruktion des binären Geschlechtermodells eine Hinwendung zu utopischen Zukunftsentwürfen und alternativen Körperbildern. Da das feministische Spekulieren vermehrt in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, wird untersucht, inwiefern auch in der Performancekunst Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammengedacht und das kritische und produktive Potenzial des Spekulativen genutzt werden. Mittels Methoden der Aufführungsanalyse wird den Strategien des Spekulierens in verschiedenen Aufführungen nachgegangen, wobei eine Aufführung der Gruppe Swoosh Lieu aus dem Jahr 2023 im Fokus steht, da diese Gruppe sich explizit mit Theorien des feministischen Spekulierens auseinandersetzt. Dabei zeigt sich, dass das Spekulieren sowohl auf der Ebene des Textes als auch auf derjenigen anderer theatraler Elemente wie Raum, Körper, Stimme, Licht und Ton eingesetzt wird, um binäre Ordnungen zu unterlaufen und alternative Wirklichkeiten zu entwerfen.

Schlüsselwörter

Feministische Performancekunst, Feministisches Spekulieren, Spekulative Fabulation als künstlerische Strategie, Zeitgenössische Performance

Summary

Speculation as artistic strategy in contemporary feminist performance art

This article examines speculation as an artistic strategy in contemporary feminist performance art in Germany. Apart from deconstructing binary gender identities, performance art has in recent years tended to create utopian futures and alternative body images. As attention is increasingly turning to feminist speculation, I investigate to what extent performance art uses the intertwining of the past, present and future and the critical and productive potential of speculation as artistic strategies. Using methods of performance analysis, various performances are investigated as to their use of speculative fabulation, with the focus on a performance by Swoosh Lieu in 2023, given that this group explicitly deals with theories of feminist speculation. It becomes clear that speculation is used both at the level of the text and of other theatrical and performative elements such as space, body, voice, light and sound to undermine binary orders and to design alternative, non-patriarchal realities.

Keywords

feminist performance art, feminist speculation, speculative fabulation as artistic strategy, contemporary performance art

1 Einleitung

Feministische Künstler*innen haben in den 1960er- und 1970er-Jahren die Kunstform Performance entscheidend geprägt und zugleich Frauen* und feministischen Themen künstlerisch, institutionell und politisch Raum und Gehör verschafft. Während es in den 1990er- und 2000er-Jahren im deutschsprachigen Raum kaum Künstler*innen im



Bereich von Theater und Performance gab, die ihre Arbeit als feministisch bezeichnen, so ändert sich das seit den 2010er-Jahren in signifikanter Weise. So unterschiedliche Künstler*innen und Gruppen wie She She Pop, Simone Dede Ayivi, Swoosh Lieu, Frauen und Fiktion, Henrike Iglesias, hannsjana und viele weitere verstehen sich explizit als feministisch oder queer_feministisch. Sie greifen genderspezifische, feministische und queere Themen auf und setzen sich auf ästhetischer Ebene mit Repräsentationen von Geschlechtsidentität auseinander. Auffallend ist dabei in den letzten Jahren eine Hinwendung zu utopischen Zukunftsentwürfen und alternativen Körperbildern. Während in den 1960er- und 1970er-Jahren, so streicht Jenny Schrödl heraus, der Fokus auf der Kritik normativer Weiblichkeitsvorstellungen lag, stehen nunmehr häufig „affirmative, bejahende kreierende Strategien“ (Schrödl 2023: 131) im Vordergrund. Auch Adorf und Gebhardt Fink sehen eine „Verschiebung vom Primat der Repräsentationskritik zur Affirmation von Differenz, Vielheit, Non-Humanism und Konzepten von Teilhabe, Agency und Möglichkeitsräumen im Performativitätsdiskurs“ (Adorf/Gebhardt Fink 2020: 7).

Angesichts gesellschaftlicher Entwicklungen und existenzbedrohender, sowohl ökologischer als auch politischer Krisen mag es verwundern, dass viele Künstler*innen nicht etwa Dystopien entwerfen, sondern Zukunftsentwürfe kreieren, die Diskriminierungen, Binaritäten und Anthropozentrismen hinter sich lassen. Gerade Theater und Performance scheinen für sie eine Möglichkeit darzustellen, solche Utopien zu imaginieren und im geschützten Raum einer Aufführung auszuprobieren. So ist beispielsweise für die Gruppe Henrike Iglesias das Theater ein „Raum für Utopien und Zukunftsvisionen“ (Polylog 2020: 296), und Simone Dede Ayivi spricht von einem „Probierraum“ für mögliche Zukünfte.¹ Viele Künstler*innen, wie etwa die Gruppe hannsjana, sehen auch die Möglichkeit, neben der Kritik an bestehenden Verhältnissen gewohnte Narrative umzuschreiben (Polylog 2020: 296). Ein solches Umschreiben, das über eine kritische Dekonstruktion hinausgeht und Gegenerzählungen entwirft, ist Naomie Gramlich zufolge Kern feministischen Spekulierens: „Ein feministisches Spekulieren [...] nimmt die realitätskonstituierende Wirkmacht und Bedeutung von Fiktionen und Narrationen ernst und mittels einer Rekonfiguration für sich in Anspruch“ (Gramlich 2020: 9). Und tatsächlich lässt sich Spekulieren als künstlerische Strategie in vielen Arbeiten zeitgenössischer Performer*innen finden, um alternative Welten zu entwerfen, um „die Hoffnung zu imaginieren, die Solidarität, Widerstand und eine endgültige Veränderung in der Gegenwart möglich erscheinen lässt“ (Müller-Tischler 2024: 35), wie es Daniela Seitz und Anja Weigl von der queer-feministischen Plattform Creamcake aus Berlin ausdrücken.

Wie also sehen künstlerische Strategien des Spekulierens in der zeitgenössischen feministischen Performance aus? Mit welchen Mitteln wird spekuliert und welche Wirkungen werden dabei möglicherweise erzeugt? Inwiefern eröffnet das Spekulieren als künstlerische Strategie Räume für alternative Wirklichkeiten? Um diesen Fragen nachzugehen, wird zunächst ein Blick auf Spezifika des feministischen Spekulierens und auf unterschiedliche spekulative Ansätze in der Performance gerichtet, um dann anhand der Aufführung *Reset. Ein feministischer Tauchgang* der Gruppe Swoosh Lieu aus dem Jahr 2023 ausgewählte Mittel genauer zu untersuchen.

1 Ayivi in einem nicht veröffentlichten Interview mit der Autorin am 23.05.2024.

2 Feministisches Spekulieren

In der abendländisch-neuzeitlichen Philosophie ist das Spekulieren angesichts empirischer Ansätze als „ein Denken in bloßen Möglichkeiten“ (Metzler Lexikon der Philosophie 2008) abgewertet worden. Mit feministischen Theorien der 1970er-Jahre, namentlich von Luce Irigaray, fand eine Aneignung und positive Umwertung des Begriffs des Spekulierens statt (Ungelenk 2020). Feministisches Spekulieren wird seitdem als Entwerfen anderer Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünfte und somit gleichsam als Gegenprogramm zum vermeintlich objektiven, etablierten Wissen verstanden und gehört Naomie Gramlich zufolge „zum konstitutiven Bestandteil feministischer, post- und dekolonialer Theorien“ (Gramlich 2020: 9). Den Anstoß für Theorien des feministischen Spekulierens haben oft literarische Praktiken gegeben, etwa die afrofuturistische Trilogie *Xenogenesis* von Octavia E. Butler aus den 1980er-Jahren. Das Spekulieren als künstlerische Strategie auch in Theater und Performancekunst zu verwenden ist also naheliegend. Autor*innen wie Donna J. Haraway, Saidiya Hartman und Anna L. Tsing schlagen darüber hinaus das Spekulative für eine andere Sicht auf das Hier und Jetzt vor, um sich der Komplexität von Klimawandel, Anthropozän und Dekolonisierung anzunehmen. Spekulieren wird dabei als gegenhegemoniale Praktik begriffen, die auf andere mögliche Zeitlichkeiten und Narrationen zielt und sich dabei immer als situiert begreift (Gramlich 2020: 10). Marie-Luise Angerer zufolge bedeutet feministisches Spekulieren, „das zu denken, was noch nicht ist, was ganz anders sein könnte, oder auf etwas spekulieren, um etwas anderes zu gewinnen – im Sinne einer neuen Sehweise, neuer Aspekte und damit neuer, anderer Verwobenheiten“ (Angerer 2020: 97). Während dekonstruktivistische und verfremdende Mittel im Theater in erster Linie dazu eingesetzt werden, Kritik an Bestehendem zu üben, indem es als Konstruktion entlarvt wird, würde künstlerisches Spekulieren mithin nicht nur zeigen, dass Anderes möglich ist, sondern auch Versionen dieses Anderen entwickeln und durchspielen.

In der Literaturwissenschaft wird das Spekulative häufig als ein Oberbegriff für nichtrealistische Narrationen verwendet, die laut Tim Lanzendörfer eines gemeinsam haben, nämlich die „ability to offer utopian visions of the future“ (2024: 8). Ihm zufolge grenzt sich das Spekulative klar von realistischen Darstellungsweisen ab und fordert dadurch die Realität heraus. Spekulieren als künstlerische Strategie wäre demnach an nichtrealistische Darstellungsweisen gebunden, die nicht der Realität, wie sie ist, verpflichtet sind, und dadurch alternative Wirklichkeiten imaginieren können. Dies zeigt sich in der Performancekunst, die bewusst auf abbildende Repräsentation verzichtet, und stattdessen mit performativen Mitteln neue Räume, Körper, Materialitäten und Zeitlichkeiten hervorbringt.

Feministisches Spekulieren wird außerdem in der gegenwärtigen Forschung als „aktive Denkform des In-Beziehung-Setzens“ (Gramlich 2020: 15) gesehen und beharrt auf der konstitutiven Rolle des Gegenübers, ist also grundlegend situiert und relational. Es geht dabei auch über Fragen der Geschlechtsidentität hinaus und wird vielmehr mit Haraway als „ein Modus der Aufmerksamkeit, eine Theorie der Geschichte und eine Praxis der Verweltlichung“ (Haraway 2018: 289) verstanden. Diese Welten-bauende Qualität des Spekultativen reflektiert Donna Haraway in ihren Schriften schon seit den 1990er-Jahren. Zeitgenössische Theorien zum feministischen Spekulieren beziehen sich

häufig auf ihre Schreibpraxis, die Fakten und Fiktion verknüpft und spekulativen Feminismus mit anderen Praktiken des „SF“ verbindet: „SF: Science-Fiction, spekulative Fable, Spiele mit Fadenfiguren (*string figures*), spekulativer Feminismus, *science fact* (wissenschaftliche Fakten), *so far*“ (Haraway 2018: 11). Für sie hängt feministisches Spekulieren darüber hinaus eng mit dem Sich-verwandt-Machen mit anderen zusammen, Relationalität ist mithin auch für sie grundlegend: „Weitergabe, Fadenspiele, Muster vor- und zurückreichend, gebend und nehmend, Muster bildend, ein Muster in der Hand haltend, um das man nicht gebeten hat – Verantwortlichkeit“ (Haraway 2018: 23). Es geht ihr dabei um ein gleichberechtigtes Miteinander, das von diesen Wechselbewegungen und gegenseitiger Ver-Antwortung lebt, ein Prozess, der nur gemeinsam realisiert werden kann und bei dem der Einzelne dem Miteinander nicht vorausgeht: „Mit-Werden statt Werden“ (Haraway 2018: 23). Spekulieren heißt demnach, nicht *über* etwas zu spekulieren, sondern *mit*. Auch wenn Haraway dieses Muster der Verantwortlichkeit auf ‚artenübergreifende Welten‘ und das Sich-verwandt-Machen mit anderen Spezies bezieht, so kann man die Struktur des Antwortens und Verantwortens, die Relationalität oder Verantwortlichkeit, ebenso wie den Modus der Aufmerksamkeit, also einer bewussten, sowohl intellektuellen als auch tastenden Wahrnehmung, die von sich selbst absieht und auf andere gerichtet ist, auch auf Theateraufführungen übertragen. Sie sind durch die konstitutive Anwesenheit der Zuschauenden und das Wechselspiel zwischen ihnen und den Akteur*innen gekennzeichnet: „Eine Aufführung entsteht aus der Interaktion aller Teilnehmer; d. h. aus der Begegnung von Akteuren und Zuschauern“ (Fischer-Lichte 2004: 11).² Und auch die Praxis der Verweltlichung im Sinne eines *worlding*, eines gemeinsamen Webens von Mustern des Möglichen, kann gerade in den performativen Künsten, die Wirklichkeiten nicht abbilden, sondern hervorbringen, realisiert werden. Wenn wir SF also als ein Verfahren begreifen, sich „andere Welten vorzustellen und für sie Sorge zu tragen“ (Haraway 2018: 73), so bietet das Theater einen Raum, dies auszuprobieren und für die Dauer der Aufführung zu realisieren.

3 Spekulieren in der zeitgenössischen Performance

Spekulative Ansätze lassen sich in der zeitgenössischen feministischen Performance in unterschiedlichen Formen ausmachen. Antonia Baehr experimentiert in *Abecedarium Bestiarium. Portrait of Affinities in Animal Metaphors* (2013) mit artübergreifenden Körpern und Beziehungen, die sich den Dualismen von männlich-weiblich, Natur-Kultur, Mensch-Nichtmensch entziehen. Florentina Holzinger entwirft in *Ophelia's Got Talent* (2022) einen Kosmos von Seefrauen und Wasserwesen, die sich sowohl abendländischen Meerjungfraumythen als auch Vorstellungen des männlichen Helden- und Entdeckertums widersetzen. Neben solchen artübergreifenden Verflechtungen spielt die Verknüpfung von historischen Fakten und Fiktion sowie, damit verbunden, diejenige von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in vielen Aufführungen eine wichtige Rolle. Laut Naomi Gramlich überlappen sich im gegenwärtigen feministischen Spekulieren Gestern, Heute und Morgen „in einer neuen Intensität“ (2020: 15). Dies ist auch

2 Hans-Thies Lehmann spricht von einer „Ästhetik der Verantwortung“ (1999: 471), und auch Erika Fischer-Lichte schreibt: „Wer teilnimmt, trägt prinzipiell Mit-Verantwortung“ (Fischer-Lichte 2004: 13).

in der feministischen Performancekunst zu beobachten. So ziehen beispielsweise She She Pop in *Hexploitation* (2020) kulturelle Praktiken der Verehrung der Vulva aus dem Mittelalter und Hexennarrative der abendländisch-neuzeitlichen Kultur heran, um die Geschichte der Weiblichkeit neu zu schreiben und im Hier und Jetzt der Aufführung Körper zu entwerfen, die nicht der Norm entsprechen. Sie verschränken historische Fakten und Fiktion ebenso wie ihre live anwesenden Körper und Videomontagen und erzeugen auf diese Weise teils groteske, teils fantastische, *andere* Körper, die nicht eindeutig zu verorten sind, Kategorisierungen unterlaufen und Möglichkeitsräume für alternative Wirklichkeiten eröffnen (Dreyse 2023).

Auch Simone Dede Ayivi verbindet in ihrer afrofuturistischen Performance *First Black Woman in Space* (2016) die Vergangenheit mit der Gegenwart und möglichen Zukünften. Ausgehend von einer realen und einer fiktiven Frauenfigur kreiert sie auf der Bühne einen futuristischen Welt-Raum, in dem afrodiasporische Geschichte und Gegenwart sowie Fabulationen alternativer Welten von und für Schwarze Menschen aufeinandertreffen. Sie berichtet von der ersten Frau of Color, die jemals ins Weltall flog, der amerikanischen Astronautin Mae C. Jemison, sowie von Lieutenant Uhura, die in den 1960er-Jahren als erste Schwarze Frauenfigur jenseits rassistischer Klischees im Fernsehen mit dem Raumschiff *Enterprise* den Weltraum eroberte. Die Verknüpfung der beiden Geschichten legt rassistische Repräsentationsmuster offen, hinterfragt die etablierte Trennung von Realität und Fiktion, vermittelt ausgeblendetes Wissen und vermag empowernd für Schwarze Frauen zu wirken und so auch eine andere Wirklichkeit jenseits *weißer* Dominanz zu erzeugen.³ Der Afrofuturismus war von Anfang an nicht nur eine popkulturelle und künstlerische, sondern auch eine politische Bewegung Schwarzen Widerstands (Womack 2013: 9). Das Imaginieren anderer Welten, in denen People of Color selbstbestimmt leben können, „a future free of race-based power issues“ (Womack 2013: 24), erwächst aus den Erfahrungen in der westlichen Gesellschaft, aber auch aus denjenigen der *weiß* geprägten Science-Fiction-Welt. Der Afrofuturismus geht in mancherlei Hinsicht Praktiken des feministischen Spekulierens voraus, die von *weißen* Theoretiker*innen formuliert wurden. So lässt sich die Strategie, Bilder der Vergangenheit zu dekonstruieren, um die Zukunft zu revisionalisieren (Womack 2013: 22), bereits bei Schwarzen Künstler*innen der 1970er- und 1980er-Jahre finden. Gerade für Schwarze Frauen ist der Afrofuturismus Ytasha L. Womack zufolge von Anfang an „a free space for women, a door ajar, arms wide open, a literal and figurative space for black women to be themselves“ (2013: 100). Auch Ayivi verbindet in ihren Performances die Dekonstruktion stereotyper Bilder Schwarzer Frauen mit der Neuerzählung ihrer Geschichte und der Erzeugung selbstbestimmter Gegenwarten und Zukünfte. So verwendet sie etwa in *Queens* (2017) Kostüme, die zum Teil aus dem historischen Arsenal stereotyper Zuschreibungen, zum Teil aber auch aus der afrofuturistischen Kultur stammen, wie etwa die Krone, die Sun Ra auf dem Cover seines Albums *Space is the Place* von 1973 trägt. Zudem rekurriert sie auf prekoloniale Wissensbestände, die in der westlichen Geschichtsschreibung keinen Platz haben. Viele der Referenzen sind für *weiß* positionierte Zuschauer*innen wie mich nicht zu erkennen,

3 Hier muss angemerkt werden, dass ich selbst *weiß* bin, die Aufführung also aus einer *weißen* Perspektive wahrnehme. Die empowernde Wirkung ist eine Annahme, die auf Gesprächen mit Ayivi selbst und Schwarzen Zuschauer*innen gründet.

sodass die habitualisierte *weiße* Perspektive gebrochen und das epistemische Monopol *weißer* Menschen reflektiert wird. Das Spekulieren mit Zeichen Schwarzer Kultur reagiert auf die Auslassungen *weißer*, patriarchaler Geschichtsschreibung und vermag, *weiße* Herrschaftsansprüche zu kritisieren.⁴

In *First Black Woman in Space* wird die Bühne zum Raumschiff, das auf der Suche nach alternativen, hoffnungsvollen Welten durch ein Sternenmeer fliegt. Ayivi bewegt sich in einem silberglänzenden Raumanzug mal schwerelos schwebend, mal behäbig tanzend über die Bühne. Auf Textebene wird die afrofuturistische Metapher des Welt-raums als Ort für Schwarze Menschen als Reaktion auf die Nichtzugehörigkeit zur *weißen* Gesellschaft reflektiert; via Video berichten Frauen of Color von ihren Alltagserfahrungen in dieser Gesellschaft und der Bedeutung der Community, die einen zugleich konkreten und utopischen Gegenraum des Zusammenhalts bildet. Mit Licht, Projektionen, Nebel, Musik und ihrer Astronaut*in schafft Ayivi gleichzeitig auf sinnlich-materieller Ebene einen Raum für Spekulationen anderer Welten; die Imagination wird dabei zu einem „space of resistance“ (Womack 2013: 101).

Auch die Gruppe Swoosh Lieu arbeitet mit Überlappungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und generiert andere Zeitlichkeiten, Gegenerzählungen und Möglichkeitsräume. Sie setzen sich in ihren Aufführungen zudem explizit mit neumaterialistischen und feministischen Theorien auseinander und versuchen, sowohl auf visueller als auch auf klanglicher Ebene mit den theatralen Mitteln zu spekulieren. Ihre Aufführung *Reset. Ein feministischer Tauchgang* von 2023 soll eingehender betrachtet werden, um unterschiedliche künstlerische Strategien des Spekulierens an diesem Beispiel herauszuarbeiten.

4 Feministisches Spekulieren mit Swoosh Lieu

Swoosh Lieu ist ein queerfeministisches Performancekollektiv, das seit 2009 zusammenarbeitet.⁵ Theater ist für sie ein utopischer Wahrnehmungsraum, der es ermöglicht, Bestehendes aus queerfeministischer Perspektive zu betrachten und spekulierend Neues zu entwerfen. Sie begreifen sich als „Theatermaschinstinnen“ (Swoosh Lieu 2024: o. S.), die die technischen Mittel des Theaters als gleichberechtigte Akteure verstehen, sich diese traditionell männlich dominierten Arbeitsbereiche aneignen und dabei den Mythos des männlichen Künstlergenies ebenso wie der Kunst als originärer Schöpfung demontieren. Ihr feministisches Selbstverständnis beziehen sie auf die Inhalte, mit denen sie sich in ihren Arbeiten auseinandersetzen, auf die ästhetischen Mittel sowie auf ihre kollaborative, hierarchiefreie Arbeitsmethode im Kollektiv.

Reset. Ein feministischer Tauchgang ist eine installative Aufführung, durch die wir per Kopfhörer geleitet werden, und in der keine Performer*innen vorkommen.⁶

4 Ayivi stellt allerdings fest, dass viele weiße Zuschauer*innen ihre Perspektive gerade nicht reflektieren, sondern die Performance falsch lesen (Ayivi 2022: 91).

5 Swoosh Lieu sind Johanna Castell, Katharina Pelosi, Rosa Wernecke.

6 Die Analyse beruht auf dem Besuch der Aufführung im Mousonturm Frankfurt am 14.10.2023 sowie auf dem Mitschnitt der Aufführungen vom 10. bis 12. Februar 2023 im Radialsystem Berlin. Zitate aus der Aufführung werden mit der Zeitangabe in Min. angegeben.

Protagonist*innen sind die teils menschlichen, teils computergenerierten Stimmen in unserem Ohr, die Licht- und Soundchoreographie sowie die ausgestellten Objekte, mit denen auf spielerische, oft humorvolle Weise tradierte Normen und Dichotomien unterlaufen und Vorstellungen anderer Realitäten kreierte werden.

Zunächst werden die ca. 20 Zuschauer*innen in einen Aufzug gebeten, in dem sie während der folgenden Minuten in die Tiefe fahren – oder zumindest mittels Videoprojektionen und Tonspur die Illusion erzeugt wird, man führe in die Tiefe. Dabei bekommen wir Informationen über die verwendeten Mittel des Spekulierens, die uns erwarten: „84 Scheinwerfer*innen, 12 Lautsprecher*innen, 13 km Kabel für Ton, Video, Licht, 5 Beamer*innen“ (00:01:03) und einige mehr. Wir fahren tiefer hinab, und die weiblich gelesene Stimme berichtet von verschiedenen Perspektiven auf Geschichte, vom Misstrauen gegenüber Wahrheit und Wissen und vom Spekulieren als Möglichkeit, sich der Geschichte zu widersetzen. Während sie von „unwahrscheinlichen Kollaborationen, unplausiblen Gegenwart und unvorstellbaren Zukünften“ (00:05:22) spricht, tauchen wir ein in einen Klangraum aus Wassergeräuschen, in eine Unterseewelt mit Wasser vor den Fenstern, aufsteigenden Luftblasen, Fischen, Quallen und einem gemächlich vorbeigleitenden Wal. Die Fahrt im Aufzug ist eine Einladung zum Assoziieren, Spekulieren und Fabulieren: Zwischen der kruden Realität eines Lastenaufzugs, derjenigen des Theaters mit seinen technischen Mitteln und einer illusionistischen Unterwasserwelt, versetzt mit Textfragmenten von Donna Haraway und anderen, erhalten wir die Möglichkeit, mit diesen multiplen Fäden und losen Enden zu spielen und alternative Wirklichkeiten zu imaginieren.

Die Türen zum Aufführungsraum öffnen sich und wir betreten einen Raum, der wie ein Museum aus verschiedenen Stationen mit Bildern, Objekten und Sammlungen aufgebaut ist, zu denen wir nacheinander geleitet werden. An der ersten Station spricht uns die Venus aus Sandro Botticellis Gemälde, das in einen Tryptichonrahmen projiziert wird, direkt an:

„Mein Name ist Venus. Man nennt mich die Venus des Botticelli. [...] Botticelli gab es nicht, Sandro Botticelli war der Deckname eines queeren Künstler*innenkollektivs, das sich im ausgehenden 15. Jahrhundert die Identität eines singulären männlichen Künstlergenies gab, um sich auf dem Kunstmarkt der Renaissance behaupten zu können.“ (00:08:11)

Mittels einer digitalen Animationstechnik wird dabei auch in das Bild eingegriffen: Die Venus blickt uns direkt an, bewegt beim Sprechen Kopf und Mund. Auf diese Weise wird diese Figur, die als erste bekannte Aktdarstellung der Neuzeit gilt und in der sich die imaginierte Naturhaftigkeit der Frau artikuliert, umgedeutet: Sie wird nicht als Objekt zu sehen gegeben, sondern als sich bewusst den Blicken präsentierendes Subjekt: „Sie denken, dass ich der berühmteste Akt der Kunstgeschichte bin? Sehen Sie mich aber auch als feministische Ikone. Schauen Sie mich ruhig an, dazu habe ich mich entschieden. Mit Ihren Blicken verdiene ich mein Geld“ (00:10:57). Aus dem weiblichen Körper als Objekt des voyeuristischen Blicks wird so eine sprechende Figur, die den auf sie gerichteten Blick zurückwirft. Geht man davon aus, dass die Konstitution des weiblichen Aktbildes in der Frühen Neuzeit mit der Entwicklung ebendieses voyeuristischen Blicks auf die Frau einhergeht (Schade/Wenk 1995: 383), so legen Swoosh Lieu diesen Zusammenhang offen und ermöglichen der Frau* zugleich eine neue Positionierung:

Sie ist hier gerade kein „Spekulationsobjekt“ (Irigaray), sondern Subjekt des Spekulierens im Sinne einer feministischen Neuerzählung von Geschichte. Durch die Figur des queeren Künstler*innenkollektivs wird dabei zugleich das Konzept des Künstlers als Schöpfer verabschiedet, das die abendländisch-neuzeitliche Kunstgeschichte in ihrer binären Geschlechtsspezifität prägt (Schade/Wenk 1995: 351).

Die Verflechtung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist auch hier wesentlich. Gramlich zufolge geht es im feministischen Spekulieren nicht um „neue Narrationen einer künftigen Zeit“, sondern darum, die „Gegenwart im Hier und Jetzt neu zu erzählen“ (Gramlich 2020: 15). Swoosh Lieu spekulieren mit tradierten Narrationen und erzählen dabei die Gegenwart im relationalen *Zwischen* der Blickverhältnisse neu. Dabei werden Subjekt-Objekt-Festschreibungen suspendiert, aber auch auf humorvolle Weise die Unterscheidung von E- und U-Kultur, von Original und Reproduktion aufs Spiel gesetzt, wenn die Venus die Lippen wie eine Comicfigur bewegt oder neben ihr Fische aus dem Wasser springen.

Auch in anderen Szenen greifen Swoosh Lieu spekulierend in die Vergangenheit ein, um durch Neuerzählungen Möglichkeitsräume im Hier und Jetzt zu eröffnen. So wird an einer Station, die aus großen Netzen mit darin befestigten Exponaten in Glasvitrinen besteht, erzählt, dass dies die Nasssammlung von Mutter und Tochter Tradescant sei, zwei Chemikerinnen, die im 17. Jahrhundert eine soziale Art des Konservierens entwickeln wollten, indem sie Überreste des Dodo zusammen mit verschiedenen Obstsorten konservierten. Diese Form der Konservierung habe zu neuen Verbindungen geführt, die sich über die Jahrhunderte hinweg immer weiter transformiert hätten. Die Zuschauer*innen können die neuen artübergreifenden Verbindungen in den Vitrinen aus der Nähe betrachten. Es handelt sich allerdings nicht um erkennbare Überreste eines Vogels oder Obstreste, sondern um Skulpturen, die nur zum Teil organisch wirken, korallen- oder spinnenartig, semitransparente Materialien, die nicht eindeutig zu identifizieren sind, versetzt mit Technikfragmenten wie Drähten, Kabeln und Steckern. Die Exponate verwirren übliche Morphologien ebenso wie Dualismen von Natur und Technik, organisch und anorganisch. Sie sind nach keiner erkennbaren Logik angeordnet, und die Vorstellung sich ständig in einem Prozess der Veränderung befindlicher Verbindungen heterogener, die chronologische Zeit sprengender Materialien spricht dem neuzeitlichen Prinzip der Objektivität naturwissenschaftlicher Sammlungen Hohn. „Hier ist nichts objektiv“, bekommen wir denn auch gesagt, und die Rätselhaftigkeit der Gebilde, die wir in keine uns bekannten Kategorien einordnen können, bleibt bestehen. In ähnlicher Weise wie Haraway in *Unruhig bleiben* eine Welt entwirft, Terrapolis, „erfüllt mit unbestimmbaren Geschlechtern und Gattungen, voller entstehender Arten, voller signifikanter Andersheit“ (Haraway 2018: 22), spekulieren Swoosh Lieu hier mit fantastischen Pflanze-Tier-Technik-Verbindungen, die den menschlichen Exzeptionalismus hinterfragen und in unseren Augen grundlegend *anders* sind. Und so werden die Zuschauer*innen zu Gefährt*innen im Spekulieren: Wir wandern um die exponierten Objekte herum, betrachten sie von nah, befragen sie, fabulieren über Ähnlichkeiten mit Lebewesen, menschlich und nichtmenschlich, kommunizieren mit anderen Zuschauer*innen. Wir können diese artübergreifenden Gebilde nicht einordnen, und so verunsichern sie unsere Wahrnehmung und kategorialen Weisen des Verstehens.

Auch die beiden Chemikerinnen, die einem sozialen, artübergreifenden Zusammenwachsen den Vorrang vor wissenschaftlicher Objektivität geben, regen zum Spekulieren an. Sie sind erfunden, von den Frauen der Familie Tradescant ist bezeichnender Weise nichts bekannt; bekannt hingegen sind Vater und Sohn John Tradescant, deren Sammlung im 17. Jahrhundert den Grundstein des Ashmolean Museums in Oxford legte. Bei dem Bericht über Mutter und Tochter Tradescant und ihre experimentelle Arbeit handelt es sich mithin um eine Gegenerzählung, die auf eine Leerstelle patriarchaler Geschichtsschreibung reagiert, laut Gramlich eine wesentliche Funktion feministischen Spekulierens (Gramlich 2020: 10). Als Zuschauer*in weiß ich wahrscheinlich nicht, ob es nicht vielleicht tatsächlich zwei Chemikerinnen Tradescant gab, durch den sachlichen Bericht aber scheint es möglich, sodass sich eine *andere* Geschichte etabliert, die auch eine andere Gegenwart generiert.

An einer weiteren Station sind Alltagsgegenstände Ausgangspunkt von Spekulationen: Auf einer aus Schaum bestehenden Fläche liegen verschiedenste Gefäße, eine Handtasche, ein Kochtopf, ein Korb, eine Menstruationstasse, eine Flasche, ein Putzeimer, ein Reagenzglas und einige mehr. Auch wenn Ursula K. Le Guin nicht explizit erwähnt wird, so ist doch deutlich, dass hier auf ihre „Tragetaschentheorie des Erzählens“ von 1989 rekurriert wird, die die Geschichte der Menschheit nicht anhand männlichen Heldentums und „all [der] Stöcke und Speere und Schwerter“, sondern anhand jenes Objekts, „in das man Dinge hineintun kann, dem Behälter für das Behaltene“ (Le Guin 2023: 15) erzählt. „Ein Blatt, eine Kalebasse, eine Muschel, ein Netz, einen Beutel, ein Tragetuch, einen Sack, eine Flasche, einen Topf, eine Schachtel, eine Schüssel. Ein Gefäß. Ein Behältnis“ (2023: 15), so die Aufzählung von Le Guin, und ähnlich vielfältig sind die Gefäße, die wir im Schaum entdecken. Manche sind reine Spekulationen, wie die Gebärix: „Externer synthetischer Uterus, Beginn der Forschung: 2030, Nobelpreis für Medizin: 2042. Ermöglicht die Reproduktion komplett unabhängig von Körper und Familienkonstellationen“ (00:52:08). Diese Science-Fiction hinterfragt das naturalisierte binäre Geschlechtermodell und spekuliert mit neuen Vorstellungen von Familie, Eltern- und Verwandtschaft. Mit anderen Behältnissen wird auf die Vergangenheit zurückgegriffen, um sie neu zu erzählen und damit einen anderen Blick auf die Gegenwart zu ermöglichen. So wird beispielsweise die Tupperdose zu einem „emanzipatorischen Element“ erklärt, denn die Tupperpartys der 1950er-Jahre seien „erste feministische consciousness raising groups“ (00:20:00) gewesen, bei denen Wissen über den eigenen Körper ausgetauscht und Sexspielzeug gemeinsam getestet wurde. Neben den Behältnissen selbst rücken auch ihre Erfinderinnen in den Fokus, wie Brownie Wise, die 1951 von Tupper angestellt wurde, um die häusliche Verkaufsmethode der Tupperparty zu entwickeln, und die damit so erfolgreich war, dass sie während der 1950er-Jahre als Vizepräsidentin das öffentliche Gesicht der Firma wurde und damit die erste Frau, die in der US-amerikanischen Wirtschaft Bekanntheit erlangte, und heute doch weitgehend unbekannt ist. Swoosh Lieu verknüpfen historische Fakten und Fiktion, machen Leerstellen der Geschichtsschreibung sichtbar, ermächtigen minorisierte Positionen und eröffnen Möglichkeitsräume für eine andere Gegenwart. Die Tupperdose steht üblicherweise für das Modell der bürgerlichen, *weißen* Hausfrau der 1950er-Jahre, das in der feministischen Kunst der 1970er-Jahre auf vielfältige Weise dekonstruiert und kritisiert wurde, etwa von Martha Rosler, Sandra Orgel oder VALIE EXPORT, um nur einige zu

nennen. Die Neunarration in *Reset* geht über die Dekonstruktion hinaus und macht die Hausfrau der 1950er-Jahre gleichsam zur Komplizin einer *anderen* Geschichte, die auch in der Gegenwart selbstermächtigend wirken kann.

Das Spekulieren findet, wie an diesen Beispielen deutlich wurde, in vielen Szenen auf textlicher Ebene statt. Es handelt sich um eine Textpraxis, die Fakten und Fiktionen verbindet und weiterspinnt. Ähnlich wie Anna Lowenhaupt Tsing spekulieren Swoosh Lieu so mit ‚Lügengeschichten‘. Diese sind für Tsing „notwendige Allegorien“, die zugleich auf Tatsachen basieren und dafür gemacht sind, „neue Figuren für das Denken zu schaffen“ (Tsing 2020: 115). Solch neue Denkfiguren oder -räume werden gerade durch die unentscheidbare Verknüpfung von Fakten und Fiktion erzeugt, die tradierte Wege des Verstehens verwirren. Auch für Donna Haraway liegt die Verbindung von Fakten und Fiktion im Kern des spekulativen Feminismus: „SF ist Geschichtenerzählen und Faktenerzählen, es ist das Muster möglicher Welten und Zeiten [...], vergangener, gegenwärtiger und kommender Welten“ (2018: 49). Swoosh Lieu beziehen zudem theoretisches Textmaterial von Autor*innen wie Haraway, Tsing oder Legacy Russell mit ein, das sie entweder wortwörtlich übernehmen oder in eigenen Worten wiedergeben. Die Zitate werden nicht als solche kenntlich gemacht, sondern mit eigenem Text verschnitten, sodass eine intertextuelle Montage entsteht, die nicht auf eine* einzelne* Autor*in zurückgeführt werden kann. Es handelt sich also um eine nichtsinguläre Schreibpraxis, die versucht, das Spekulieren *mit* nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf der Ebene der Erzählweise zu praktizieren.

Neben der Textebene und den artübergreifenden Exponaten der Nasssammlung werden auch räumlich-körperliche Strategien des Spekulierens entwickelt. So werden die Zuschauenden von Octavia, einer Oktopa, aufgefordert, im Raum zu schweben, zu schwimmen, sich treiben zu lassen: „Move as you wish, float, go with the flow, keep flowing, we are floating together“ (00:26:30). Octavia spricht über Ozeane, ihre Verschmutzung, über unsere Gegenwart, die eine reale Dystopie sei. Deshalb würden wir heute den Meeresgrund als Utopie nutzen. Wir hören Wassergeräusche, Wellenrauschen, Blubbern, Gurgeln, das Licht simuliert Wasser, sowohl um uns herum als auch über uns und am Boden, wellenartig, in verschiedenen Farben, Scheinwerferkegel fliegen durch den Raum, weit oben wird durch Laserstrahlen eine Wasseroberfläche erzeugt. Musik erklingt, ein Instrumentaltrack von Lykke Li, der an aufsteigende Luftblasen erinnert. Die Zuschauer*innen bewegen sich nun einzeln durch den Raum, meist langsam, Nebel kommt hinzu und verstärkt das Gefühl, nunmehr in einem stofflich anderen Raum zu sein als bislang. Octavia spricht über sich: „Ich bin eine Meisterin der Tarnung, Chamäleon der Meere, Drag Queen und Drag King. Ich bin schwer zu fassen. Meine Haut ist unendlich wandlungsfähig und immer im rastlosen Farbspiel“ (00:29:20). Der Oktopode, „Virtuosin der Veruneindeutigung“ (Wittmann 2021: 10), steht für eine queere, fluide Identität, öffnet die Imagination auf nichtmenschliche Lebensformen und hinterfragt das anthropozentrische Weltbild.⁷ Wittmann zufolge ist der Körper der Oktopoden der Ort, „an dem die Unterscheidung von Science und Fiction unscharf wird“ (Wittmann 2021: 27), und so bewegen sich auch die Erzählungen von Octavia zwischen *science fact* und *Fabulation*.

7 Der Krake wird seit dem 19. Jahrhundert allerdings auch als propagandistische, häufig antisemitische Metapher verwendet (Wittmann 2021: 20; Lindemann 2021: 59).

Für Donna Haraway zählen Oktopoden zu den Tentakulären, die tastend wahrnehmen und kommunizieren. Sie stehen für das Chthuluzän, jenes andere Zeitalter, in dem die Erde nicht dem Menschen untertan ist, „ein Anderswo, [...] ein Anderswann, das war, immer noch ist und sein könnte“ (Haraway 2018: 49). Sie sind aufgrund ihres komplexen und bis ins Kleinste verästelten Nervensystems eine Figur der netzartigen Verbindungen ohne zentrale Steuerungseinheit, die laut Haraway „gleichzeitig offen und verknüpft“ (Haraway 2018: 49) sind. Das tentakuläre Denken überschreitet folglich überlieferte Kategorien und hat, ähnlich wie der Oktopus selbst, multiple Enden. Damit widersetzt es sich der vermeintlichen Eindeutigkeit eines ontologischen Denkens und ist als ein „Denken-mit als sympoietisches Verheddern, Verfilzen, Verwirren [...] mit zahlreichen GefährInnen zu betreiben“ (Haraway 2018: 49).

Nicole Haitzinger (2019) zufolge taucht in den szenischen Künsten der Gegenwart signifikant häufig die Figur des Oktopus auf. Der Oktopode erscheine in einer Zeit gesellschaftlicher Spaltungen aufgrund seiner Fluidität als „eine der Spaltung gegenläufige Figur“. Er sei unmittelbar mit einer ästhetischen Sensation verbunden und entspreche so der „Suche der performativen Künste nach einer alternativen physischen Intelligenz und kinetischen Empfindsamkeit“ (Haitzinger 2019: o. S.). Octavia in *Reset* allerdings tritt als eine weitgehend dem Inhalt des Gesagten verpflichtete Stimme in Erscheinung, nicht als physisches Element. Sie berichtet zwar von der radikalen Andersartigkeit der Oktopoden, macht sie aber nicht sinnlich erfahrbar, im Gegenteil, durch ihr Sprechen wird sie anthropomorphisiert. Insofern verwehrt sie sich auch nicht der Ordnung der Repräsentation, wie es die Tentakulären Haraway zufolge tun. Eine andere Logik der Sensation versuchen Swoosh Lieu vielmehr durch die Licht- und Tonchoreografie zu erzeugen, die die Zuschauer*innen wie beschrieben sinnlich-körperlich involvieren und affizieren. Dies wird im Folgenden fortgeführt: Octavia bittet uns, einen Schwarm zu bilden und gemeinsam den Ozean zu kreieren: „Let’s create this ocean together“ (00:31:10). Wir werden aufgefordert, die Seifenblasen und Konfettischnipsel, die wir am Eingang in einem wasserdichten Beutel bekommen haben, zu verwenden, und bald fliegen schillernde Blasen durch den Raum und ein Konfettiregen senkt sich langsam zu Boden. Durch die zahlreichen Scheinwerfer, Projektoren, Laserstrahler und eine Discokugel werden Räume eröffnet, Bewegungen generiert und die Wahrnehmung gleichsam tentakulär dezentriert. Während wir in den vorangegangenen Szenen in der Position der Museumsbesucher*innen waren und aus sicherer Distanz beobachten konnten, werden wir nunmehr zu aktiv Teilnehmenden. Dabei können wir auch mit der Vorstellung, sich verwandt zu machen mit anderen – Fischen, Wellen, Lichtpunkten –, spielen. Der Schwarm steht dabei für eine radikal andere Organisations- und Denkform, für ein alternatives soziopolitisches Gemeinwesen und ein dynamisches Kollektiv ohne Zentrum (Horn/Gisi 2009). Durch Licht, Farben, Ton, Musik, Nebel wird eine dichte Atmosphäre geschaffen, die uns für Momente in eine Welt eintauchen lässt, in der alles möglich scheint – eine andere, tastende Wahrnehmung, andere Bewegungs- und Beziehungsweisen, eine hierarchiefreie Gemeinschaft und neuartige Verwandtschaftsbeziehungen. Wenn Donna Haraway davon spricht, durch die Tentakulären in das Herstellen von spekulativen Fabeln, Science-Fiction, spekulativen Feminismus „verwickelt“ (Haraway 2018: 49) zu werden, so ist dieser gemeinsam erzeugte Ozean möglicherweise eine künstlerische Entsprechung eines solchen Prozesses.

Die technischen Mittel werden dabei als aktive Mitspieler*innen eingesetzt, die eigene Dimensionen von Sinn und Sinnlichkeit generieren und als Gefähr*innen der Zuschauenden „auf unerwartete Weisen das Menschliche und das Nicht-Menschliche“ (Haraway 2016: 10) zusammenbringen. Auf künstlerischer Ebene realisiert sich hier ein Materialitätsbegriff, wie er sich Marie-Luise Angerer zufolge auch bei Haraway zeigt: „Eine Materialität oder besser Materialitäten, die weder als passiv noch als Gegenüber begriffen werden sollten, sondern als aktiv Mitspielende/Mitagierende im Prozess des ‚worlding‘“ (Angerer 2020: 96). So gesehen handelt es sich auch um eine Methode, den menschlichen Exzeptionalismus zu hinterfragen und den Raum zu öffnen für ein gleichberechtigtes Miteinander, ein Spekulieren mit Gefähr*innen in Form der Scheinwerfer, Beamer, Lautsprecher. „Eine feministische Herangehensweise an den Umgang mit Technik ist für mich eine, die die Technik nicht nur als reines Mittel benutzt, in einer Hierarchie, sondern wo man sich mit ihr in einen Austausch begibt“, so Rosa Wernecke von Swoosh Lieu.⁸ Solche Worlding-Prozesse im Sinne eines Mit-Werdens können im geschützten Raum des Theaters in besonderer Weise stattfinden, da hier alle Beteiligten aktiv Teilnehmende sind. Wenn man weiterhin mit Marie-Luise Angerer das „so far“ Haraways als ein „Offenlassen“ (Angerer 2020: 107) versteht, ein Aushalten der Unabgeschlossenheit und Uneindeutigkeit, dann scheinen Aufführungen, die aufgrund ihrer Prozessualität immer in gewisser Weise ungeschlossen bleiben, besonders geeignet für feministisches Spekulieren. Swoosh Lieu konkretisieren diese Offenheit durch das Verwischen der Grenzen zwischen Fakten und Fiktion, Natur und Technik, Menschlichem und Nichtmenschlichem, sowie die Einbeziehung der Zuschauenden, die am Spekulieren und Fabulieren beteiligt werden.

5 Spekulieren mit Gefähr*innen

Jill Dolan betont schon 2005 die utopischen Potenziale der Performance; ihr zufolge liegen diese nicht so sehr in den Inhalten, etwa in der Darstellung konkreter Utopien in Form geschlossener Erzählungen, sondern vielmehr in Momenten „utopischer Performativität“ (Dolan 2005: 17), die für sie mit der Gegenwärtigkeit der Performance und dem Entstehen einer offenen Gemeinschaft für ihre Dauer zusammenhängen. Auch in *Reset* liegt die utopisch-spekulative Kraft nicht allein in den Inhalten, den Lügengeschichten und Fabulationen, sondern ebenso im Prozess und in der Relationalität der Aufführung, im gemeinsamen Kreieren eines Ozeans, im Weiterspinnen der Erzählungen, im Zusammenspiel von Zuschauer*innen und technischen Gefähr*innen, kurz: im gemeinschaftlichen Spekulieren, das sowohl auf inhaltlicher als auch auf körperlich-sinnlicher Ebene statthat. Spekulieren bedeutet in performativen Zusammenhängen mithin nicht nur die Generierung neuen Wissens, sondern auch anderer Formen des Wissens, die über kognitive Rationalität hinausgehen (Ernst/Hutta 2020: 167), namentlich Formen der Verkörperung, Verräumlichung und Verzeitlichung.

Die Frage des Spekulierens *mit* lässt sich aber nicht nur auf den Prozess der Aufführung, sondern auch auf denjenigen der Produktion beziehen. Alle bislang genannten

⁸ Wernecke in einem nicht veröffentlichten Interview mit der Autorin am 28.02.2024.

Künstler*innen beziehen ihr feministisches Selbstverständnis grundlegend auf ihre Organisationsstrukturen und Arbeitsprozesse. She She Pop arbeiten bereits seit 30 Jahren als Kollektiv und stellen so dem Modell des männlich-genialen Künstlers eine andere Praxis entgegen (Quinones 2022: 55). Für die Gruppe Henrike Iglesias bedeutet feministisch tätig zu sein eine Arbeitsweise, die „unhierarchisch, kollektiv und machtkritisch“ (Polylog 2020: 290) ist; und auch für hannsjana ist die Arbeit im Kollektiv grundsätzlich feministisch (Polylog 2020: 294). Simone Dede Ayivi steht zwar häufig alleine auf der Bühne, erarbeitet ihre Performances aber gemeinsam mit Kompliz*innen, um verschiedene Expertisen und Perspektiven miteinzubeziehen (Ayivi 2021), und auch für sie hängt dieses gemeinschaftliche Arbeiten eng mit ihrem feministischen Selbstverständnis zusammen.⁹ All diese Künstler*innen versuchen, ein Miteinander zu realisieren, das als Gegenentwurf zur patriarchal-westlichen Gesellschaft und zu hegemonialen Weisen der Wissensproduktion zu sehen ist. Es beruht, ähnlich wie gegenwärtige Konzepte des feministischen Spekulierens, auf der Idee der Responsabilität und des Mit-Werdens, auf einem beständigen Weitergeben, Teilen und Aushandeln von Ideen, Erzählungen, Expertisen und Materialien. Dieses Teilen von Wissen ist auch für Swoosh Lieu wesentlich: „In unserer Arbeit geht es darum, diese Vorstellung von [männlichem] Nerdum aus einer feministischen Perspektive umzudeuten, indem wir Arbeitsweisen offenlegen, Wissen teilen und voneinander lernen“ (Polylog 2020: 295). Durch die Aneignung von Wissen und seine Weitergabe kann ihnen zufolge patriarchal geprägter Exklusivität entgegengewirkt und ein solidarisches Miteinander entwickelt werden. Und so sprechen sie auch von einem „Spekulieren miteinander“ in einer kollektiven Praxis, in der man „miteinander etwas herausfindet, oder voneinander lernt, und das teilt, das Wissen teilt“.¹⁰

Wie gezeigt wurde, lassen sich in der zeitgenössischen feministischen Performance verschiedene künstlerische Modi des Spekulierens finden, die Kritik üben an Ausschlüssen, Diskriminierungen und Machtverhältnissen und zugleich Möglichkeiten anderer Arten der Beziehungen, der Gemeinschaft und des Zusammenlebens und -arbeitens eröffnen. Spekuliert wird sowohl in Form von Texten, die Fakten und Fiktion verflechten und Geschichte neu erzählen, als auch mit theatralen Elementen wie Raum, Körper, Stimme, Licht und Ton, die binäre Ordnungen unterlaufen und alternative Wirklichkeiten kreieren. Während She She Pop in *Hexploitation mit und durch* ihre Körper spekulieren und dabei *andere* Körper hervorbringen, und Simone Dede Ayivi mittels alternativer Wissensbestände gegenhegemoniale Welten entwirft, überlassen Swoosh Lieu in *Reset* den technischen Gefährt*innen die Bühne, um die Wahrnehmung herauszufordern, die Dualismen von Natur und Technik zu hinterfragen und eine neue Sicht auf die Gegenwart zu ermöglichen. Es zeigt sich in all diesen Beispielen mithin das Vermögen der performativen Künste, eine andere Welt vorzustellen und gemeinsam mit den Zuschauenden zu erproben, eine utopische Welt gemeinschaftlicher Lebensformen und neuer Interaktionsweisen menschlicher, nichtmenschlicher und mehr-als-menschlicher Akteur*innen. Die feministische Performancekunst der Gegenwart macht so auch Mut, sich Utopien anzueignen und an Gegenzukünften zu arbeiten.

9 Ayivi in einem nicht veröffentlichten Interview am 23.05.2024.

10 Wernecke in einem nicht veröffentlichten Interview am 28.02.2024.

Literaturverzeichnis

- Adorf, Sigrid & Gebhardt Fink, Sabine (2020). Einleitung [Feministische Strategien in der Performancekunst. Disobedient Bodies]. *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, (67), 6–16.
- Angerer, Marie-Luise (2020). No Stopping Points Anymore. Am Beispiel des Films *Annihilation* und anderer Geschichten. In Marie-Luise Angerer & Naomie Gramlich (Hrsg.), *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten* (S. 96–108). Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Ayivi, Simone Dede (2021). *Kompliz*innen*. Zugriff am 25. Mai 2024 unter www.simonededeayivi.com/komplizinnen/.
- Ayivi, Simone Dede (2022). Schwarzes Wissen, weiße Sehgewohnheit. Oder „Ich würde mich auch mal über einen fundierten Verriss freuen“. In Azadeh Sharifi & Lisa Skwirblies (Hrsg.), *Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme* (S. 89–93). Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/978383945531-006>
- Dolan, Jill (2005). *Utopia in Performance. Finding Hope in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.119520>
- Dreyse, Miriam (2023). Mises en scène du corps dans l'art contemporain de la performance féministe. Florentina Holzinger et She She Pop [Veränderung von Körperpraktiken. Das 21. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum]. *Allemagne d'aujourd'hui*, 245, 153–167. <https://doi.org/10.3917/all.245.0155>
- Ernst, Wolf-Dieter & Hutta, Jan Simon (2020). Enacting Speculation. The Paradoxical Epistemology of Performance as Research. In Jeanne Cortiel, Christine Hanke, Jan Simon Hutta & Colin Milburn (Hrsg.), *Practises of Speculation. Modeling, Embodiment, Figuration* (S. 167–188). Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839447512-008>
- Fischer-Lichte, Erika (2004). Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi & Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung, Aufführung der Kunst* (S. 11–26). Berlin: Theater der Zeit.
- Gramlich, Naomie (2020). Feministisches Spekulieren. Einigen Pfaden folgen. In Marie-Luise Angerer & Naomie Gramlich (Hrsg.), *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten* (S. 9–29). Berlin: Kulturverlag Kadmos. <https://doi.org/10.1002/nadc.20204103608>
- Haitzinger, Nicole (2019). *Das fluide Begriffstier. Der Oktopode als vielsinnige Figur der szenischen Künste im Kontext von gesellschaftlicher Spaltung*. Zugriff am 20. Mai 2024 unter www.corpusweb.net/das-fluide-begriffstier.html.
- Haraway, Donna J. (2016). *Das Manifest der Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen – Hund, Menschen und signifikante Andersartigkeit*. Berlin: Merve.
- Haraway, Donna J. (2018). *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt/Main, New York: Campus.
- Horn, Eva & Gisi, Lucas Marco (Hrsg.). (2009). *Schwärme. Kollektive ohne Zentrum*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839411339>
- Lanzendörfer, Tim (2024). *Utopian Pasts and Futures in the Contemporary American Novel*. Edinburgh: University Press. <https://doi.org/10.1515/9781399519168>
- Le Guin, Ursula K. (2023). *Am Anfang war der Beutel. Warum uns Fortschritts-Utopien an den Rand des Abgrunds führten und wie Denken in Rundungen die Grundlage für gutes Leben schafft*. Klein Jasedow: thinkOya.
- Lehmann, Hans-Thies (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren.
- Lindemann, Uwe (2021). *Der Krake. Geschichte und Gegenwart einer politischen Leitmetapher*. Berlin: Kadmos.
- Metzler Lexikon der Philosophie (2008). *Spekulation, spekulativ*. Zugriff am 10. Mai 2024 unter www.spektrum.de/lexikon/philosophie/spekulation-spekulativ/1914.

- Müller-Tischler, Ute (2024). „Is my future all in the past“. Die Berliner Creamcake-Gründerinnen Daniela Seitz und Anja Weigl über produktive Spekulationen. *Theater der Zeit*, 79(3), 30–35.
- Polylog. Positionen feministischer Künstler*innen und Kulturschaffender (2020). *feministische studien*, 38(2), 289–301. <https://doi.org/10.1515/fs-2020-0025>
- Quinones, Aenne (Hrsg.). (2022). *She She Pop. Mehr als sieben Schwestern*. Berlin: Alexander.
- Schade, Sigrid & Wenk, Silke (1995). Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In Hadumod Bußmann & Renate Hof (Hrsg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften* (S. 340–405). Stuttgart: Alfred Kröner.
- Schrödl, Jenny (2023). The future is fe:male*. Queer-feministische Entwürfe von Zukünftigkeit. In Friedemann Kreuder & Matthias Warstat (Hrsg.), *Zukunft der Aufführung. Festschrift für Erika Fischer-Lichte* (S. 129–146). Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Swoosh Lieu (2024). *Über uns*. Zugriff am 25. Mai 2024 unter <https://swooshlieu.com/ueber-uns>.
- Thiele, Kathrin (2020). Figurieren als spekulativ-kritische feministische Praxis. Relationalität, Diffraction und die Frage ihrer „Nicht-Unschuldigkeit“. In Marie-Luise Angerer & Naomie Gramlich (Hrsg.), *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten* (S. 43–61). Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2020). Die Erde, vom Menschen belagert. In Marie-Luise Angerer & Naomie Gramlich (Hrsg.), *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten* (S. 111–134). Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Ungelenk, Johannes (2020). Feministisches Spekulieren. Irigaray und die Verzückung des Anderen. In Marie-Luise Angerer & Naomie Gramlich (Hrsg.), *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten* (S. 62–79). Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Wittmann, Matthias (2021). *Die Gesellschaft des Tentakels*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Womack, Ytasha L. (2013). *Afrofuturism. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books.

Zur Person

Miriam Dreysse, Prof. Dr., Professur für Praktische Theaterwissenschaft. Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Arbeitsschwerpunkte: zeitgenössisches Theater und Performance, Geschlechterkonstruktion in Theater und Performance, feministische Performance.
E-Mail: miriam.dreysse@hfmt-hamburg.de