Toxische Wonderlands

Unser Arbeiten befragen

Sandra Biberstein, Catherin Persing, Julia Schade, Ruth Schmidt

Starting from Anna L. Tsing's account of a capitalist world in ruins, where more-than-human assemblages outlive the end of (our) world, we turn our attention to non-places of an ecology of remains. Interested in wastelands where the toxic residues of the *Racial Capitalocene* (Vergès) accumulate, we consider these non-places as material and immaterial archives of our present, demanding different modes of thinking and performing. Taking the installative video work *The Mermaids, or Aiden in Wonderland* (2018) by the Karrabing Film Collective as a starting point, we seek to think together and learn from *The Mermaids*: How does this work, which depicts more-than-human assemblages within toxic environments, challenge us in our thinking and (theatre) scholarly writing? Can we still rely on conventional categories such as space, time, body, and subject, or are other modes of speaking and writing required? And what are the methodological and political implications for our discipline?

Von wo wir denken

Ausgehend von der Frage, was übrig ist und bleiben wird angesichts einer extraktivistisch-kapitalistischen Welt, in deren Ruinen mehr-als-menschliche Gefüge das Ende (unserer) Welt überdauern, wie es die Anthropologin Anna L. Tsing in *The Mushroom at the End of the World* darlegt,[1] beschäftigt sich dieser Beitrag mit den Un-Orten einer Ökologie des Rests. Uns interessieren jene Wastelands, Orte des Vergessens und des Abfalls, auf denen sich die toxischen Hinterlassenschaften des *Racial Capitalocene* ablagern.[2] Uns geht es dabei jedoch vor allem auch darum, was es heißt, nicht nur ‚über' diese Wastelands zu sprechen und schreiben, sondern ‚in' diesen und vor allem

1 Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing: *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton: Princeton University Press, 2015.

2 Vgl. Françoise Vergès: „Racial Capitalocene", in: *Futures of Black Radicalism*, hg. v. Gaye Theresa Johnson/Alex Lubin, New York: Verso, 2017, 72–82.

Sandra Biberstein/Catherin Persing/Julia Schade/Ruth Schmidt: „Toxische Wonderlands. Unser Arbeiten befragen", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 553–568. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26500 (CC BY-SA 4.0)

‚mit' diesen ruinierten Umwelten zu denken. Hintergrund unseres gemeinschaftlichen Nachdenkens ist ein ganz spezifisches Wasteland, nämlich das Ruhrgebiet rund um die Ruhr-Universität Bochum, an der wir uns kennengelernt haben und wo wir lehren und arbeiten. Zum einen ist dieses geprägt durch die Hinterlassenschaften des Extraktivismus: Durch Jahrzehnte des exzessiven Bergbaus ist die Region nicht nur völlig durchlöchert; sie wäre auch eine toxische Seenplatte, gäbe es nicht zahlreiche Pumpen, die bis in unbestimmte Zukunft verhindern, dass das Grundwasser mitsamt der giftigen Substanzen das gesamte Gebiet überflutet und verseucht.[3] Die sogenannten Ewigkeitskosten der Region werden auf rund 220 Millionen Euro im Jahr geschätzt.[4] Zum anderen bestimmen unseren Arbeitsalltag die giftigen Reste einer einst ‚fortschrittlichen' Bausubstanz: Die brutalistischen Gebäude der Ruhr-Universität sind stark mit dem krebserregenden PCB (polychlorierte Biphenyle) belastet, sodass ein Großteil der Gebäude abgerissen werden muss.[5] Mit Vertragsbeginn mussten wir als Angestellte ein Formular unterzeichnen, dass wir über die krebserregende Wirkung des PCB in Kenntnis gesetzt wurden.

In dieser ausgebeuteten, kontaminierten Region und aus giftigen Büros heraus zu forschen, bringt für uns die Verantwortlichkeit mit sich, das Nachleben von Extraktion und die eigene Verstricktheit in ebendiese Prozesse mitzubedenken. Und Extraktion meint hier eben nicht nur das Abschöpfen wertvoller Rohstoffe, sondern betrifft auch spezifische Weisen des Denkens, also der Abschöpfung und des Raubbaus von Wissen. Die Frage der Extraktion ist für uns demzufolge auch eine methodische: Wann läuft unsere eigene Wissenschaft Gefahr, selbst zu einer extraktiven, toxischen Praxis zu werden, die sich insbesondere künstlerische Arbeiten und Theorien aneignet und lediglich das abschöpft, was im Sinne von Publikations- und Konferenzökonomien, von Output-Druck eben gerade passt? Aus solchem methodischen Interesse heraus wollen wir das Thema der *Offenen Räume* zum Anlass nehmen, um ins Gespräch zu kommen, wie wir unseren Gegenständen anders begegnen können, uns verunsichern lassen, von ihnen lernen können. Welche Forschungs- und Imaginationsräume öffnen sich?

3 Das Szenario einer zukünftigen toxischen Seenlandschaft anstelle des Ruhrgebiets wird eindrucksvoll in der ersten Szene von *Water & Coltan* von Kötter/Israel/Limberg in der Version auf PACT Zollverein heraufbeschworen. *Water & Coltan. Landscapes and bodies #3/#4*, Regie: Kötter/Israel/Limberg, UA: 5.5.2022, PACT Zollverein Essen, mit Olande Byamungu, Yasmine Bisimwa, Christian Chokola Muhigwa.

4 Vgl. Roland Knauer: „Pumpen für die Ewigkeit", in: *Spektrum.de*, 4.2.2014, https://www.spektrum.de/news/ewigkeitskosten-wasser-pumpen-bis-in-alle-ewigkeit-spektrum-de/1222444 (3.4.2025).

5 Vgl. Ministerium des Innern des Landes Nordrhein-Westfalen: „Richtlinie für die Bewertung und Sanierung PCB-belasteter Baustoffe und Bauteile in Gebäuden (PCB-Richtlinie NRW) RdErl. d. Ministeriums für Bauen und Wohnen v. 3.7.1996 -II B 4-476.101", in: *recht.nrw.de*, https://recht.nrw.de/lrmb/verwaltungsvorschrift/richtlinie-fuer-die-bewertung-und-sanierung-pcb-belasteter-baustoffe-und/#f93431ac-2d98-424f-9b7e-4d153e595001 (16.4.2025).

Die Arbeit, mit der wir denken wollen, ist die Installation *The Mermaids, or Aiden in Wonderland* (2018)[6] des Karrabing Film Collective, die uns auf unterschiedliche Weise beeindruckt hat.

The Mermaids, or Aiden in Wonderland

Das Karrabing Film Collective ist ein indigenes Medienkollektiv, das sich selbst als „grassroots Indigenous based media group"[7] beschreibt. Es besteht aus rund 30–50 Mitgliedern jeden Alters, die größtenteils in der Belyuen-Gemeinschaft in den *Northern Territories* von Australien leben. Die Arbeiten haben in den letzten Jahren eine hohe Sichtbarkeit in großen internationalen Kunstinstitutionen erhalten und werden immer öfter als Paradebeispiel für ‚indigene aktivistische Kunst' angeführt. Teil der Gruppe ist die amerikanische Anthropologin Elizabeth Povinelli, die die Rolle als Sprachrohr und Vermittlerin in internationale Kunst- und Wissenschaftskontexte hinein übernimmt – die Tatsache, dass trotz der Betonung kollektiver Arbeitsweise Povinelli stets als hauptverantwortliche ‚Director' und ‚Editor' genannt und zitiert wird, verweist auf komplexe Machtasymmetrien.

Das Kollektiv gründete sich 2008, ein Jahr nachdem die australische Regierung im *Northern Territory National Emergency Response Act 2007* indigenes Land in großem Maße beschlagnahmt und Sozialleistungen ausgesetzt hatte, was die ohnehin schon extreme Armut und Wohnungsnot der Gemeinschaften verschärfte.[8] Die Arbeit des Kollektivs ist vor diesem Hintergrund gleichermaßen aktivistische, soziale und ästhetische Praxis.[9] Sie ist gemeinschaftlich organisiert, das selbst angeeignete Wissen wird von Generation zu Generation weitergegeben. Seine eigene Praxis beschreibt das Kollektiv folgendermaßen: „NO STORYBOARD NO SCRIPT WE MAKE OUR FILMS FROM OUR LIFE AND LANDS FOR OUR LIFE AND LANDS."[10]

Ohne professionelle Filmausbildung entwickeln die Mitglieder ihre Ideen gemeinsam in Gesprächen, durch Improvisation und in der Tradition der *Oral History*. Gefilmt wird fast ausschließlich mit iPhones. Ihre charakteristische Ästhetik nennt Povinelli „improvisational realism or improvisational

6 *The Mermaids, or Aiden in Wonderland*, Regie: Karrabing Film Collective, AUS, 2018, 27 min.

7 Karrabing Film Collective, https://karrabing.info/karrabing-film-collective (3.4.2025).

8 Zur spezifischen Situation der indigenen Gemeinschaften nach der Intervention der Regierung 2007 vgl. Elisabeth Baehr/Barbara Schmidt-Haberkamp (Hg.): *'And There'll Be NO Dancing': Perspectives on Policies Impacting Indigenous Australia Since 2007*, Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publisher, 2017; Elizabeth A. Povinelli: *Economies of Abandonment: Social Belonging and Endurance in Late Liberalism*, Durham: Duke University Press, 2011, 52–60. https://doi.org/10.1215/9780822394570

9 Zum aktivistischen und sozialen Engagement von Karrabing vgl. Maggie Wander: „‚It's Ok, We're Safe Here': The Karrabing Film Collective and Colonial Histories in Australia", in: *Commonwealth Essays and Studies*, 41 (2018), 1, 53–62. https://doi.org/10.4000/ces.389

10 Karrabing Film Collective: „Karrabing Film Collective. They pretending not to see us… 28.4.–18.6.2023", in: *Secession*, 2023, https://secession.at/ausstellung_karrabing_film_collective_en (16.4.2025).

realization“[11]. Darüber hinaus wird die filmische Arbeit auch in der Tradition von „Indigenous media“ verortet, einer Medienpraxis, die den „observational and privileged Western gaze“ des klassischen ethnographischen Film unterläuft.[12] Die Handlungsstränge der Karrabing-Filme verweben rationalistische Erklärungsmuster mit indigenen Kosmologien, thematisieren die vielfältigen Beziehungen in der Gemeinschaft, mit ihrem Land und den *ancestors,* und problematisieren neokolonialen Ressourcenraubbau in ihren Gebieten, politische Repressalien, Landraub und die Gewaltsamkeit westlicher Formen von Eigentum sowie die Verdrängung von indigenem Wissen und Traditionen.

Die Arbeit *The Mermaids, or Aiden in Wonderland* von 2018, die uns in diesem Beitrag vor allem interessiert, entwirft ein besonderes toxisches Wasteland, in dem sich ein komplexes Beziehungsgefüge zwischen menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur:innen entspinnt. Das Szenario ist eines der Kontamination: Eine um sich greifende Seuche befällt aber aus irgendeinem Grund nur *weiße* Patienten: „There has to be some reason the land is poisoning us and not them“.[13]

Wir haben uns die Aufgabe gestellt, nicht zu tun, was schnell passiert: Wir wollten diese Arbeit nicht analysieren, ihr keine Begriffe entnehmen, sie nicht vermeintlich erklären oder mit Theorie anreichern. Der Score, den wir uns stattdessen gegeben haben, ist, vom Film zu lernen, indem wir die Dinge, die er uns vermittelt, auf unsere eigene Praxis beziehen und so eine Berührung aushalten.

„Those who see them and those who don’t“

Sandra Biberstein

Direkt nach der Einblendung des Titels *The Mermaids, or Aiden in Wonderland* verkündet das Intro, wer in den Hauptrollen auftritt: „Starring: The Mermaids. Those who see them and those who don’t“. Ein erster Impuls verleitet mich, mich auf die Frage zu konzentrieren, die das Karrabing Film Collective mit diesem Hinweis aufwirft: Wie treten die *Mermaids* in Erscheinung? Doch ich halte inne. Folge ich damit nicht jener extraktiven Aufmerksamkeitsökonomie, der wir widerstehen wollten? Welchen Perspektiven, Geschichten und Wissensräumen begegne ich, wenn ich den Hinweis im Intro des Films als eine Aufforderung verstehe, die Position zu verlassen, in der es ein „Those who see them“ und ein „Those who don’t“ gibt? Sich nicht aus einer abstrakten Position der Expert:innen-Autorität heraus mit dem Film zu

11 Karrabing Film Collective, „Karrabing Film Collective. They pretending not to see us… 28.4.–18.6.2023“.

12 Vgl. Faye Ginsburg: „Culture/Media: A (Mild) Polemic“, in: *Anthropology Today*, 10 (1994), 2, 5–15, hier 14. Vgl. Wander, „‚It’s Ok, We’re Safe Here‘“, 12.

13 *The Mermaids*, 00:02:51.

beschäftigen, bedeutet, sich erst mal auf den Film selbst einzulassen, sich Zeit zu nehmen und dem eigenen Nicht-Wissen zu begegnen. Es bedeutet, sich zu fragen, wie ein „collective thinking [...] in the presence of“[14] stattfinden könnte. Laut der Philosophin Isabelle Stengers erfordert ein kollektives Denken in Gegenwart anderer, langsamer zu werden, präsent zu sein, um die vielfältigen Praktiken und Daseinsweisen anderer wahrzunehmen. Es bedeutet, das Risiko einzugehen, dass das eigene Wissen und Nachdenken nicht nur hinterfragt, sondern auch die Art und Weise, wie wir zu wissen glauben, herausgefordert wird.[15] Die Anthropologin Marisol de la Cadena erweitert Stengers Vorschlag, indem sie darauf aufmerksam macht, dass das *Not-Knowing* selbst eine Methode ist, die es ermöglicht, die Grenzen ontologischer Interdependenz neu zu knüpfen.[16] Ich entscheide mich also, dem Karrabing Film Collective zuerst einmal zuzuhören. Ich tue dies nicht, weil ich im Zuhören eine Praxis vermute, die weniger extraktiv ist – im Gegenteil: Wie das Sehen, orientiert sich auch das Hören an Wissensregimen, Kategorisierungen und Imaginationen. Zuzuhören versetzt mich jedoch in die Position, mich auf eine Praxis einzulassen, bei der ich präsent und aufgefordert bin, auf Bedeutungen zu achten, die außerhalb der durch die eigene Disziplin gesetzten ‚objektiven‘ Kategorien liegen.

The Mermaids, or Aiden in Wonderland ist unterteilt in vier Kapitel: „Inside“, „Outside“, „Aiden in Wonderland“ und „The Mud Place“. Jedes Kapitel hat eine eigene Klanglandschaft. „Inside“ beginnt mit dem Piepsen von Geräten und Stimmengewirr. Während die wackelnden, teils unscharfen Kamerabilder keine Orientierung bieten, ist es die Ebene des Sounds, die mich intradiegetisch in der Räumlichkeit eines Krankenhauses verortet. Atemgeräusche erzeugen eine fast schon intime Nähe zu denjenigen, die Schutzanzüge tragen. Selbst die Kamera scheint zu atmen und versetzt dadurch die Zuhörer:innen in die Position der Kamera. Mit kurzen Dialogen und einem Telefongespräch setzt das eigentliche Storytelling des Films ein, eine Geschichte entfaltet sich – wird aber jäh unterbrochen durch verzerrte Schreie: „NO. NO. NOOOO.“ Ist das die Stimme eines Kindes? Gegen was wehrt es sich? Welche Gewalt wird hier ausgeübt? Und von wem? Die Filmbilder liefern keine Antwort. Die Schreie verweisen auf eine andere Zeitebene und sind dadurch eine Art Echo. Ein Verweis auf ein verborgenes Trauma vielleicht? Auch in anderen Filmen des Karrabing Film Collective geht es um Kinder, die versteckt werden sollen. Stammen die Schreie von der *Stolen Generation*, von jenen Tausenden von Kindern, die zwischen etwa 1905 und den 1970er

14 Isabelle Stengers: „The Cosmopolitical Proposal“, in: *Making Things: Public Atmospheres of Democracy*, übers. v. Liz Carey-Libbrecht, hg. v. Bruno Latour/Peter Weibel, Cambridge, MA: MIT Press, 2005, 994–1003, hier 1002.

15 Vgl. Stengers, „The Cosmopolitical Proposal“; Isabelle Stengers: *Another Science Is Possible: A Manifesto for Slow Science*, übers. v. Stephan Mueck, Cambridge: Polity Press, 2018, 152.

16 Vgl. Marisol de la Cadena: „Not Knowing: In the Presence of ...“, in: *Experimenting with Ethnography. A Companion to Analysis*, hg. v. Andrea Ballestero/Brit Ross Winthereik, Durham: Duke University Press, 2022, 246–256.

Jahren gewaltsam ihren Familien entrissen wurden?[17] Oder sind die Schreie Echos von weiteren Gewaltakten?[18] Die Schreie als Echos wahrzunehmen, bedeutet auch zu fragen, wie wir mit Echos umgehen. Ein Echo ist ein entkörperter und verzerrter Widerhall, hat Aussparungen und Lücken in Bezug auf eine klare Verstehbarkeit. Es gibt keine klaren Bedeutungszuordnungen, sondern auch solche, die sich meinem Verstehen entziehen.

Das Kapitel „Outside" beginnt mit dem Plätschern der Wasserstelle in den Mangrovenwäldern, gefolgt von Vogelstimmen, dem Summen von Fliegen. Dieselben Tier-Geräusche überlagern das Gespräch von Aiden mit seinem Onkel über die *Dreamings*. *Dreaming* ist ein Wort für Totems. Ein Totem kann ein Tier, ein Stein, eine Sumpflandschaft sein, gleichzeitig steht es für die *ancestral beings*, aber auch für das Land, die Landschaft und ist nicht davon zu trennen. Menschen haben *Dreamings*, werden von ihnen bestimmt.[19] Dieses vielschichtige Konzept der australisch-indigenen Kosmologie bezieht sich auf eine Entstehungszeit der Welt, die von den Vorfahren, den *ancestral beings*, Land und Bewohner:innen geformt wurde und jenseits westlicher Zeitkonstruktionen agiert, als ein Bereich kultureller Manifestation und Entfaltung, der gleichzeitig in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft existiert. Die *Dreamings* sind eine ganz spezifische Weise, sich zur Welt ins Verhältnis zu setzen, einen Platz in der Welt zu haben, mit anderen Wesen und dem Land verbunden zu sein. Die Verbundenheit wird in *The Mermaids* mittels Sound- und Bildüberlagerungen, Dissonanz und Polyphonie in Szene gesetzt, so als wären die Vogelrufe und das Summen der Fliegen ebenfalls Echos aus einer anderen Zeit. Erzählen hier die *Dreamings* ihre eigene Geschichte? Oder: Weil ein Echo ein bruchstückhaftes Antworten ist: Auf welche Fragen antworten sie? Wer stellt die Fragen?

Das Kapitel „Aiden in Wonderland" führt uns tiefer hinein in die Kosmologie der *Dreamings*. Die Bilder sind unterlegt mit einem Sci-Fi-Ambient-Soundteppich. Dieser vermittelt akustisch eine Welt voller Wunder, in der die Grenze zwischen Realität und Fiktion, Dokumentation und Fabulation aufgehoben scheint. Im vierten Kapitel „The Mud Place" entsteht eine durch verschiedene Einflüsse kontaminierte Klanglandschaft: Auf Keuchen und Blubbern folgt ein vibrierendes Aufeinandertreffen von Vogelstimmen, Summen der Fliegen, gepitchten Stimmen, Sci-Fi-Geräuschen – oftmals zeitverzögert, akustisch verstärkt und verzerrt, die oralen Erzählungen überlagernd. Wie die *Mermaids* und die Tiere, deren Stimmen und Summen ich begegne,

17 Vgl. Matariki Williams: „Karrabing Film Collective Tackles the Cultural and Environmental Devastation of Settler Colonialism", in: *Art in America*, 6.5.2020, https://www.artnews.com/art-in-america/features/karrabing-film-collective-day-in-the-life-1202686183/ (3.4.2025).

18 Elisabeth A. Povinelli erwähnt, dass im Rahmen der sogenannten Intervention 2007 nicht nur Landenteignung, sondern auch medizinische Untersuchungen an Kindern stattfanden. Diese sollten die in dem Bericht *Ampe Akelyernemane Meke Mekarle* (Little children are sacred) angeblich aufgedeckten sexuellen Missbräuche und Vernachlässigungen von in abgelegenen Gemeinden lebenden indigenen Kinder beweisen. Vgl. Elizabeth A. Povinelli: *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*, Durham: Duke University Press, 2019, 24–26, 104, 107. https://doi.org/10.1215/9780822373810

19 Vgl. Povinelli, *Geontologies*, 27.

sind auch die Geräusche ambivalent, hybrid, polyphon, immer weniger klar einer Soundquelle zuordbar und verunsichern mich. Die Stimmen und Geräusche tragen jedoch auch dazu bei, Ephemeres und Verborgenes, Echos und sogenannte „elsewheres“[20] in der Welt zu enthüllen – im Sinne eines „not only“. Dieses „not only“ ist für Marisol de la Cadena nicht nur ein Ausdruck, sondern auch eine Praxis, um auf sogenannte „ontological denials“, die in Bestimmungen und Begrifflichkeiten innewohnen, aufmerksam zu machen und auf „onto-epistemic openings“[21] hinzuweisen, die es ermöglichen, nicht nur anderem Wissen, sondern auch Unmöglichkeiten jenseits ontologischer Ordnungen zu begegnen.

„There has to be some reason the land is poisoning us and not them“

Catherin Persing

The Mermaids, or Aiden in Wonderland stellt mich nicht nur vor die Frage, was ich sehe, sondern vor allem, ‚wie‘ ich sehe, wenn ich auf die versehrten Umwelten im Film blicke. Die Dichotomie zwischen Innen und Außen ist zentral für eine ästhetische Landschaftsvorstellung, die aus der Landschaftsmalerei hervorgeht: Sie setzt die Distanz zwischen einem ungesehenen, körperlosen Subjekt und dem betrachteten Objekt voraus. Diese Perspektive, losgelöst von einer verkörperten Beziehung mit dem Land, ist zugleich Grundlage eines (neo-)kolonialen vermessenden und kommodifizierenden Blicks, der lebendige Geflechte in kapitalisierbare Ressourcen überführt. Die darin eingeschriebene Vorstellung einer Hyperseparation erscheint angesichts gegenwärtiger ökologischer Katastrophen nicht nur illusorisch, sondern auch als eine der Wurzeln dieser Verheerungen.

Wie also anders sehen? Die Ökofeministin Val Plumwood schlägt einen Ansatz vor, der auf Offenheit, Relationalität und Responsivität beruht:

> The dialogical paradigm stresses instead communicative methodologies of sensitive listening and attentive observation, and of an open stance that has not already closed itself off by stereotyping the other that is studied in reductionist terms as mindless and voiceless.[22]

20 Laut Annie Goh verweist ein Echo auch auf ein „elsewhere“, also auf ein „alternative imagining of the present, as well as the past and future“, das es ermöglicht, die epistemologischen Strukturen des hegemonialen, patriarchalen, kolonialen und kapitalistischen Wissensdiskurses der Gegenwart aufzubrechen. Vgl. Annie Goh: „Echos of Elsewhere“, in: *Bodies of Sound. Becoming a Feminist Ear*, hg. v. Irene Revell/Sarah Shin, London: Silver Press, 2024, 25–35, hier 33.

21 De la Cadena: „Not Knowing“, 253.

22 Val Plumwood: *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*, London: Routledge, 2005, 56.

Das dialogische Paradigma betont Beziehung und Empfänglichkeit – mit dem Potenzial, kulturell übercodierte Räume für die Wahrnehmung mehr-als-menschlicher Agency zu öffnen und naturkulturelle Verflechtungen sichtbar zu machen. So sehe ich im Intro des Films verfremdete Land- und Wassermassen, durchzogen von dynamischen Linien. Es folgt ein Zoom auf die Hand einer indigenen Versuchsperson, gezeichnet von Hautfurchen. Körper und Land erscheinen als Erweiterungen voneinander. Der Raubbau am Land wird so auch als Raubbau an den indigenen Körpern gezeigt, die derselben Logik des *Wastelanding* unterliegen. Die Umwelthistorikerin Traci Brynne Voyles benennt zwei Hauptformen von *Wastelanding*: „the assumption that nonwhite lands are valueless, or valuable only for what can be mined from beneath them, and the subsequent devastation of those very environs by polluting industries."[23] *Wastelanding* beginnt mit der Wahrnehmung: in der Vorstellung, bestimmte Gebiete seien ‚leer' und ‚wertlos'. Auf welche Weise wir sehen, ist eine epistemische, wie politische Frage – und wird hier zum gewaltvollen Akt. Dem kolonialen Blick setzt der Film eine verkörperte Erfahrung der Toxizität entgegen, die in Form eines Öko-Traumas auf die Verantwortlichen zurückfällt, die sich nur noch in Schutzanzügen durch die feindselige Landschaft bewegen können. Doch selbst jetzt bleibt ihr Blick distanziert: Sie suchen nach technologischen Lösungen und begegnen der Krise mit neuen extraktiven Verfahren. Im Schlamm erkennen sie nur einen Rohstoff, während er für die indigenen Figuren – als Brutstätte der *Blow Flies* – zum mächtigen Verbündeten wird. Er birgt aber auch Gefahr; ein rein instrumenteller Zugriff ist ebenso wenig möglich wie ein vereinheitlichender Blick. Vielmehr hängt es von den jeweiligen Beziehungen, Konzepten, Praktiken ab, was ich im Schlamm wie im Land sehe(n kann).[24]

Die Kamera unterläuft den ungehinderten visuellen Zugriff, filmt auf Bodenhöhe, aus Tümpeln, zwischen Gräsern und hinter Baumstämmen hervor – ein Blick, der eingebettet bleibt, fast fühlend statt nur beobachtend. So wird nicht nur eine andere ästhetische Beziehung zur Landschaft etabliert, sondern auch eine andere Wissensbeziehung: situiert, verwoben mit der Umgebung. Die Bilder zeigen keine vermeintliche Wildnis, sondern eine vernarbte und vergiftete Landschaft, zerfurcht von Schrott, Schläuchen, Strommasten. Vom Weltuntergang ist mehrmals die Rede, doch nicht als spektakuläre Apokalypse, sondern als schleichender Prozess: „The world is ending slowly by slowly, pieces by pieces. Day after day, month after month,

23 Traci Brynne Voyles: *Wastelanding: Legacies of Uranium Mining in Navajo Country*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, 10. http://dx.doi.org/10.5749/minnesota/9780816692644.001.0001

24 Marisol de la Cadena fasst diese Beobachtung im Ausdruck des ‚not only' als eines zentralen Konzepts, um westliche Denkweisen zu dezentrieren und im Sinne einer ontologischen Öffnung auch das sichtbar zu machen, was sich westlichen Klassifizierungen entzieht oder sie überschreitet. So kann z.B. Land ‚nicht nur' eine geographisch verortete Fläche, ‚sondern auch' Ursprung der *Dreamings* oder Verbindung mit den Ahnen bedeuten, ohne dass es sich auf eine vereinheitlichende Bestimmung reduzieren lässt. Vgl. Marisol de la Cadena: „Uncommoning Nature. Stories from the Anthropo-Not-Seen", in: A*nthropos and the Material*, hg. v. Penny Harvey/Christian Krohn-Hansen/Knut G. Nustad, Durham/London: Duke University Press, 2019, 35–58. https://doi.org/10.1215/9781478003311

year after year."[25] Das Ende der Welt erscheint als Folge kolonialer Remodellierung der Landschaft und wird gleichzeitig zur Legitimation neuer Gewaltakte gegen Land und indigene Gemeinschaft: Kindesentführungen, Enteignungen, *Wastelanding*. Im Kontext seiner Forschung zu Klima- und Umweltgerechtigkeit bezeichnet Kyle Powys Whyte jene Wissensordnungen, die einen Zustand als radikal neu und dringlich rahmen und mit der Fortschreibung kolonialer Macht- und Unterdrückungsverhältnisse reagieren, als *epistemologies of crisis*. Dazu zählen auch Formen des ‚grünen Kolonialismus', bei denen etwa die Umsetzung von Klimaschutzprojekten, wie der Bau von Solaranlagen oder Windparks, mit Landraub und der Vertreibung lokaler indigener Gemeinschaften einhergeht. Ihnen stellt Whyte *epistemologies of coordination* gegenüber, die ihr Wissen aus Beziehungsgeflechten und langfristiger Koordination mit der Umwelt heraus generieren: „coming to know the world through kin relationships."[26] Der Film zeigt mir, dass es nicht reicht, genauer auf Krisen zu blicken – sei es die Klimakrise, die Biodiversitätskrise oder die Krise des Massensterbens –, sondern auch auf die Macht- und Wissensregime ihrer Beantwortung. Er lässt sich aber auch als Einladung lesen, ‚in Verwandtschaft zu sehen'. Gleichzeitig stellt er mich vor die Frage, ob (und wie) ich diese *kin relationships* von einem mir theoretisch vertrauten Konzept in eine gelebte Praxis überführen kann, die mein eigenes Forschen verändert, ohne dabei als nicht-indigene Wissenschaftlerin erneut Räume zu vereinnahmen.

Was mich nicht loslässt, ist der enigmatische Titel des Films. Was ist dieses *Wonderland*? Ein Land voller Wunder, das alternative Weltverhältnisse jenseits westlicher Natur-Kultur-Dichotomien verheißt? Satirische Brechungen problematisieren diesen exotisierenden Zugriff und lenken den Blick auf das unbewusste Begehren eines nicht-indigenen Publikums. Eine dialogische Haltung einzunehmen, könnte bedeuten, vom englischen *to wonder* auszugehen – sich fragen, staunen, neugierig sein. „Is that true?"[27] fragt Aiden mehrfach, wenn er Geschichten über die *Mermaids* hört. Ihn, der als Kind entführt wurde und mit den indigenen Kosmologien so wenig vertraut ist, wie ich, verlangt es nach klaren Antworten. Doch die Landschaft verwehrt sich diesem Zugriff. Staunen heißt auch, den *Mermaids* ein „Recht auf Undurchdringlichkeit"[28] zuzugestehen und sich vom zweiten Begehren zu lösen – dem der restlosen analytischen Erfassung. Eine Aufnahme zeigt das Bücherregal der Leiterin des Forschungsinstituts: Foucault neben Fanon, Butler neben Chakrabarty, Freud neben de Certeau. Ein akademischer Raum, in dem auch ich mich verorte. Doch der Film markiert die Kluft

25 *The Mermaids*, 00:08:00–00:08:09.

26 Kyle Powys Whyte: „Against Crises Epistemology", in: *Routledge Handbook of Critical Indigenous Studies*, hg. v. Brendan Hokuwhitu et al., Durham/London: Routledge, 2021, 52–64, hier 58. https://doi.org/10.4324/9780429440229

27 *The Mermaids*, 00:07:22.

28 Édouard Glissant: *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, übers. v. Beate Thill, Heidelberg: Wunderhorn, 2013, 54.

zwischen Theorieakkumulation und einer Praxis, die sich davon unberührt zeigt. Er erinnert daran, dass es nicht nur darauf ankommt, was wir lesen, sondern wie wir mit diesem Wissen umgehen. Anstelle einer Antwort wirft die Aufnahme eine Frage an das (mehrheitlich westliche) Publikum zurück: In welchen Geisteslandschaften bewegen wir uns und was lassen wir aus ihnen erwachsen?

„No Water! How are we going to live?“

Julia Schade

Aidens *Wonderland* ist trocken. Sehr trocken. Durstig wandert er mit seinen Gefährten durch das Outback, das unter der Hitze flimmert. Es knistert und staubt, Funken fliegen, es brennt – das Fracking sei daran schuld, hören wir den Jungen sagen: „What was the world like before? Before the white people came, the world was alright.“[29] In der Welt, wie sie jetzt ist, gibt es nur toxisches Wasser, so lernen wir gleich zu Beginn des Films. Das aber spielt eine zentrale Rolle als ästhetisches und narratives Element – *The Mermaids, or Aiden in Wonderland* ist voll von glucksenden, braunen, schlammigen Wasserlöchern, in denen allerlei mehr-als-menschliche Wesen ihr Unwesen treiben. Die zweite Sequenz beginnt mit einem Blubbern und zieht mich als Beobachterin schwankend unter die Wasseroberfläche und in das brackige Wasser hinein. Auch an anderen Stellen wird die Kamera selbst amphibisch und taucht ab, verliert sich in den dunklen Gräsern der Wassertiefen, schichtet psychedelische Bilder von blubbernden Schlammpfützen, *Mermaids* und Seerosen übereinander. Kontaminierter Schlamm aus den Körpern der Infizierten wiederum versetzt *weiße* Menschen in Schutzanzügen in Panik, während die indigene Gemeinschaft dagegen immun zu sein scheint, „the land is poisoning us and not them“[30] sagt die Frau mit den Aktenordnern.

Dasjenige Land also, das den indigenen Gemeinschaften zugunsten von Rohstoffausbeute und Öl- und Gasförderung entzogen und industriell verseucht wurde, schlägt nun gewissermaßen zurück, denn es vergiftet ausschließlich die *weiße* Gemeinschaft – und zwar durch Wasser. Dabei sind es gerade die flüssigen, schlammigen Teile dieser toxischen Landschaft, die sich als besonders gefährlich herausstellen und in denen die ewig lockenden *Mermaids* hausen: „Come, come to us. Give me your kids. For the mud“[31].

Das verschmutzte Wasser ist zugleich umweltliches und kosmologisches Medium, in dem sich Abhängigkeitsverhältnisse und Beziehungsgefüge zwischen Rohstoffextraktivismus, Landnahme und dem Verlust von indigenem Wissen, zwischen Menschen, Ahnen und *Dreamings* ausdrücken. Gestört

29 *The Mermaids*, 00:11:21.

30 *The Mermaids*, 00:02:52.

31 *The Mermaids*, 00:09:48.

wird dieses relationale und kosmologische Verständnis von ‚Welt als Relation' durch eine gewisse *weiße* possessive Logik,[32] die einzelne Glieder des mehr-als-menschlichen Gefüges von *Dreamings* und Menschen voneinander trennt und aus ihrem Kontext reißt – und damit Elend über sich selbst bringt. So muss Aiden, der nicht bei seiner indigenen, sondern in einer *weißen* Gemeinschaft aufgewachsen ist, dieses Verständnis von *Dreamings* erst wieder erlernen. Statt mir eben dieses kosmologische Weltverständnis anzueignen und es im Einzelnen genau zu entschlüsseln, erscheint es mir an dieser Stelle wichtiger darüber nachzudenken, inwiefern sich eine solche possessiv-extraktive Logik auch in ästhetische Darstellungsweisen und Weltzugängen unserer Disziplin einschreibt. Was heißt es also, Extraktivismus nicht nur als eine Wirtschaftsform, sondern auch als einen spezifischen ‚Zugriff auf Welt' zu denken, der unserem westlich sozialisierten Denken eigen ist? Und schon hier wird es begrifflich schwierig, denn genauso wenig wie es ‚das' eine homogene westliche Denken gibt, gibt es ‚das' nicht-westliche Denken.[33] Und trotzdem ist es wichtig, sich vor Augen zu führen, was die Eigenheiten der eigenen epistemischen Bedingungen sind. Für diese Frage hilfreich ist Macarena Gómez-Barris, die in ihrem Buch *Extractive Zones* deutlich macht, inwiefern das Extraktive regelrecht zum Paradigma der westlichen Moderne wird und sich als „extractive view" in Blick- und Wissensdispositive einschreibt: „the extractive view sees territories as commodities, rendering land as for the taking, while also devalorizing the hidden worlds that form the nexus of human and nonhuman multiplicity."[34]

Das Problem dieser extraktiven Blickordnung besteht darin, dass sie Land und Wissen einer Eigentums- und Abschöpfungslogik unterwirft und dabei Menschen, Tiere und Landschaften unabhängig von ihren Beziehungsgefügen zu Einzelentitäten macht, die wiederum kategorisierbar, berechenbar und somit ausbeutbar werden. Das Phantasma dieses strukturell *weißen*, objektifizierenden und selbst unmarkierten Blicks ist es, die Welt jederzeit aus einer ort-, geschlechts- und körperlosen Metaperspektive erfassen und sich aneignen zu können.[35] Dieser Weltzugriff ist also epistemische Bedingung für Extraktivismus und Kolonialismus. Eine extraktive Logik schreibt sich aber auch dort in eine künstlerische und wissenschaftliche Praxis ein, wo wir gemäß einer Antragslogik behaupten, eine *terra nullius*, ein vermeintlich

32 Vgl. Aileen Moreton-Robinson: *The white possessive: property, power, and indigenous sovereignty*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. Für den Zusammenhang von Whiteness und Eigentumslogik siehe Cheryl Harris: „Whiteness as Property", in: *Harvard Law Review*, 8 (1993), 1707–1791.

33 David Graeber und David Wengrow haben aufgezeigt, wie viele Aspekte des ‚westlichen' modernen, aufgeklärten Denkens tatsächlich auf Ideen der indigenen Gemeinschaften in den kolonisierten Gebieten Amerikas zurückgeht. David Graeber/David Wengrow: *Anfänge: eine neue Geschichte der Menschheit*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2024.

34 Macarena Gómez-Barris: *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Durham: Duke University Press, 2017, 5.

35 Vgl. Haraways Kritik einer „god-like perspective". Donna Haraway: „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", in: *Feminist Studies*, 14 (1988), 575–599.

noch unbearbeitetes Feld entdeckt zu haben, das wir, am besten als erste überhaupt, erkennen, erobern, mit Begriffen besetzen und als unseres erklären. Speziell im Bereich Theater und Performance gibt es dabei durch den starken Gegenwartsbezug eine Tendenz (an der wir sicherlich nicht unbeteiligt sind), bestimmte Themen wie Trends in immer neuen Wellen zu befördern – ‚indigenes Denken' gehört da mittlerweile ebenso zu den heißen Buzzwords wie ‚dekolonial'. In diesem Sinne stellt sich uns im Nachdenken über Karrabings Arbeit immer wieder die methodische und ethisch-politische Frage, wie sich eine solche Fortführung wissenschaftlichen Raubbaus verhindern und was sich dagegensetzen lässt.

Gómez-Barris wiederum formuliert ein klares Gegenmodell zur problematischen Aneignungslogik des *extractive view* und das wiederum hat etwas mit dem Untertauchen ins Flüssige zu tun. Sie beschreibt eine alternative Wissens- und Blickordnung, die sie *submerged perspective* nennt: Dabei geht es um andere Weisen des Sehens und Wahrnehmens, die für das Umweltlich-Relationale sensibilisieren, nämlich für dasjenige, „what lies within the ecologies all around us [...] which attends to those sensibilities, forms of perception, and material practices that are organized below the modern colonial order."[36] Gómez-Barris' Entwurf solcher *submerged*, also ‚abtauchender Perspektiven' operiert also gewissermaßen *from below*, aus der Relationalität heraus, womit sie mit gängigen terrestrischen Wahrnehmungsweisen brechen, diese verwirren und verzweigen: „submerged perspectives unsettle asymmetrical relations to land and water."[37]

Es wäre jetzt leicht, einfach zu argumentieren, dass Karrabings Film eine solche *submerged perspective* in Szene setzt. Damit würde ich ihm die Funktion einer bloßen Illustration von Theorie zuschreiben. Auch bleibt zu fragen, ob sich ein theoretisches Konzept, das Gómez-Barris spezifisch mit Blick auf lateinamerikanische Ansätze erarbeitet hat, auf den australischen Kontext von Karrabing so einfach übertragen und verpflanzen lässt. Und doch finde ich sowohl in Gómez-Barris' Ansatz als auch in Karrabings psychedelischen Wasserszenen den Anstoß, für eine – vielleicht – andere Wissenschaftspraxis, der es weniger darum geht, ‚indigenes Denken' in den Arbeiten Karrabings zu ‚entdecken' und mit entsprechenden theoretischen Referenzen zu besetzen, als vielmehr darum, sich in den eigenen Ansätzen und Methoden verunsichern zu lassen und stärker auf Denkrelationen zu achten: Oder nochmal Gómez-Barris auf diesen Kontext angewendet: In welchen Ökologien denken wir und was passiert, wenn wir uns auch jenen anderen ‚sensibilities, forms of perception, and material practices' zuwenden, die eben nicht sofort auf Begriffe zu bringen und verwertbar sind? Kurzum: Wessen Spuren greife ich in meiner Arbeit als Wissenschaftlerin auf, mit wem und mit was denke ich und in welchem Umfeld, in welchen

36 Gómez-Barris, *The Extractive Zone*, xiv.

37 Gómez-Barris, *The Extractive Zone*, 3.

Konstellationen, unter welchen Bedingungen? Was sind die Ahnen der Diskurse, die wir fortschreiben? Und wo suchen sie uns heim?

„I am asking for reciprocity for a reason“

Ruth Schmidt

Die Person, die uns über das Video hinweg immer wieder begegnet, durchs Bild laufend und mit gepitchter Stimme sagend: „I need to go look for food now. I need to look for food“,[38] ist sie eine *Mermaid*? Die Person ist aus dem Krankenhaus entkommen, „one's getting away! Grab her, god dammit!“[39], rufen die Vermummten. Sie begegnet uns in springenden Bildern, eine Fatamorgana, Teil der heißen, trockenen Landschaft als Konsequenz der Vergiftung des Wassers. Sie ist kein Mann, „that's a young girl, a tjipel“[40]. *Tjipel* ist ein Mädchen, aber auch ein Fluss.[41] Sie wird von den Vermummten eingefangen, wieder in den Schlamm, den *mud* zurückgebracht. Dann ist sie wieder da, wird wieder eingefangen. Die Person, die im Baum am Wasser sitzt, regelmäßig Besuch bekommend von verschiedenen Leuten, ist ein *Dirrmel*, ein Palmkakadu. Auch sie wird schließlich von einem ärztlich Vermummten abgeführt, in die Psychiatrie oder ein Versuchslabor, „come on, come on, it's time to go back to the institution“[42]. Sie sagt von sich selbst, dass sie ein Vogel sei, „I'm a cockatoo, I'm a cockatoo bird.“[43] Dann ist sie nicht mehr da und man sieht sie doch noch sitzen, in den Credits taucht sie auf als Kakadu-*Dreaming*. Die Grillen sind so laut, dass ich die Stimmen nicht gut verstehe. Soll ich sie verstehen?

Ich beobachte mich dabei, Metaphern zu schichten, die vielen Perspektiven des Films, die sich klaren Ordnungen entziehen und auf einer gewissen Unlesbarkeit beharren, zusammenzusetzen und zusammenzuziehen – ich mache meine Lektüre. Ich frage nicht, ob dieser Film gelesen werden will, denn das ist es, was ich kann: ihn einer Lektüre unterziehen. Die flirrenden iPhone-Bilder in ihrer Ästhetik und Politik in einen Sinn setzen zum indigenen wie zum *weißen* Verhältnis von Land und Gemeinschaft; die Perspektiven von Kontamination, Raub und Toxizität mit Eigentum, Einschließung und Konsum vermitteln; verstehen, lesen.

Wie lese ich? Ich frage aus bangem Interesse. Bin ich auch in der Lage, anders zu lesen? Wie lesen Andere?[44]

38 *The Mermaids*, 00:03:03.

39 *The Mermaids*, 00:03:08.

40 *The Mermaids*, 00:13:44.

41 Vgl. Povinelli, *Geontologies*, Kapitel „The Normativity of Creeks“, 92–117.

42 *The Mermaids*, 00:16:28.

43 *The Mermaids*, 00:16:47.

44 Vgl. Joseph Dumit: „How I Read“, in: *dumit*, 2012, https://dumit.net/how-i-read/ (17.4.2025).

Max Liboiron schlägt eine Leserin vor, die Liboiron „reciprocating reader" nennt.

> I am asking for reciprocity for a reason. In academia, we are often taught to and rewarded for reading extractively, for taking words for our own goals. We are taught to mine texts for what we want, what we need. [...] It is a consumptive mode that uses texts like a resource rather than collaborating with them or being otherwise accountable to the ideas, the authors, the publishers, other readers. [...] Extractive economies, including colonial ones, are about taking value from peripheries (where people live) and relocating it to the center (where power lives), rather than reciprocating the value to its place of origin.[45]

Reciprocity ist ein gegenseitiger Austausch, der nicht dem Werte-Tausch, sondern einer Gegenseitigkeit verpflichtet ist, die noch nicht weiß, was aus ihr folgt. „Our experiment, dear reader, is an effort to shift the extractive, self-maximizing economy of academic reading so many of us have been trained in to one that can produce other kinds of practices, other kinds of value, and other kinds of relationships."[46] Sie erfordert in jedem Fall, sich zu involvieren – Liboirons Text enthält immer wieder leere Zeilen, auf denen ich aufgefordert bin, selbst zu schreiben. Die Scores rufen mich auf, mich nicht nur in meinem Kopf zu beschäftigen, sondern mich körperlich zu involvieren, laut vorzulesen, jemand anderer vom Text zu berichten; vor allem auch zu schreiben: Sie bitten mich, meine Vorstellung von Verantwortung einer Lesenden gegenüber dem Text, einer Autorin gegenüber der Leserin, meine Vorstellung einer *reciprocating reading practice* aufzuschreiben. Sie fragen nach den Werten, die solch eine Lesepraxis hervorbringen könnte. „Academic culture predisposes you to feel foolish for playing games with physically absent authors, makes the hard thinking and creativity of reciprocity reading seem soft, too feminine, too juvenile, silly, the opposite of intellectual."[47]

Ich merke: Sobald ich beginne, den Scores folgend zu lesen-schreiben, muss ich meine vagen Gedanken der Zustimmung, die mein Lesen begleiten, in Konkretes, in Wörter, die *Care*, *Responsability* oder *Solidarity* füllen, umtauschen, ich muss einen anderen Tauschvorgang in Gang setzen, in einen sehr konkreten Dialog mit dem Text treten. Ich versuche, zu antworten. Was will die *Reciprocity*, dieser gegenseitige Austausch von mir?[48] *Accountability*, eine Verantwortlichkeit – will es statt einer Lektüre eine Antwort? Aber wer bin ich, auf Karrabings *Mermaids* zu antworten?

45 Max Liboiron: „Exchanging", in: *Transmissions. Critical Tactics for Making and Communicating Research*, hg. v. Kat Jungnickel, Cambridge/London: The MIT Press, 2020, 89–107, hier 95.

46 Liboiron, „Exchanging", 96.

47 Liboiron, „Exchanging", 103.

48 Vgl. auch Max Liboiron: „#Collabrary: a methodological experiment for reading with reciprocity", in: *CLEAR*, 2021, https://civiclaboratory.nl/2021/01/03/collabrary-a-methodological-experiment-for-reading-with-reciprocity/ (24.4.2025).

„Answering is what knowing has taught us to do", so hat Marisol de la Cadena es in einem Vortrag gesagt;[49] zumindest steht es so in meinen Tagungsnotizen. Wir wurden das (Be-)Antworten gelehrt von einer bestimmten Praxis des Wissens und seiner Produktion – sei es, weil man das so macht, sei es, weil sie hegemonial und staatstragend ist, sei es, weil wir uns gefügig haben lehren lassen. Statt dieser Wissenspraxis fordert de la Cadena ein *Not-Knowing* als analytische Methode, „[p]remised on ‚not only', it means that what you know (or might eventually know) might be exceeded by that which what you know [...] cannot contain"[50].

In diesem Sinne auch immer nicht-wissend: Kann ich antworten? Kein *Answering*, das ein Beantworten ist, das abgeschlossen die Frage und ihre Stellerin einfängt und neutralisiert, alles löst, auflöst, einlöst, erlöst, sondern das zurückgibt, *reciproc*, kann ich dir antworten, Max Liboiron? Kann ich auf Karrabings *Mermaids* antworten? Denn auch: Wer bin ich, mich einer Antwort und ihrer Verantwortung zu entziehen und stattdessen „value from the peripheries (where people live) [...] to the center (where power lives)"[51] zu transferieren?

Antworten.
Ich versuche, stehen zu bleiben und zu warten, statt dem Film Begriffe zu entnehmen.
/ Fragen hören.

Ist es eine Antwort, wenn ich meine Forschungspraxis überdenke? / *Ist es eine Antwort, wenn ich meine eigene Denk- und Schreibpraxis verändere?... Vielleicht auf Liboirons Text. Aber auch auf die* Mermaids*?*

Was fordern die *Mermaids* von mir an *reciprocity*, an Gegenseitigkeit? Was kann ich zurückgeben? */ Das ist die Anstrengung der Antwort, immer wieder, gerichtet und genau.*

Was für eine Praxis ist Antworten*?*

Eine Antwort ist eine Berührung. Wer weiß, von wem sie ausgeht, wen sie einschließt, ob sie am Ende möglich ist.

Die Installation von Karrabing sagt: *No Script, no screenplay. From us for us. Mermaids*, ~~was~~ wollt ihr was von mir?
~~Kann ich euch hören?~~

49 Vgl. Marisol de a Cadena: „Not Knowing: Conversations across Contact Zones", Keynote der Internationalen Konferenz *transforming anthropo(s)cene*, 24.–26.10.2024, Ruhr-Universität Bochum.

50 De la Cadena, „Not Knowing", 245.

51 Liboiron, „Exchanging", 95.

Aber richten sie sich nicht genau deswegen trotzdem an mich, in meiner Position inmitten eines hegemonialen Wissensdiskurses, der langsam die Schwierigkeiten erkennt, wenn das Subjekt das Objekt unterwirft, selbst unterworfen in Kurzsicht, in einer Epistemologie, die alles trennt?

Die *Mermaid* kommt und will eine Antwort. Von mir.

Ich schließe die Augen und versuche es nochmal.

***

To be continued …

Wissenschaft als Beziehung heißt auch, sich selbst im Erkenntnisprozess sichtbar zu machen. Das allein löst die eigene Forschung zwar nicht aus akademischen Verwertungslogiken heraus, es ermöglicht aber, die eigene Position zu reflektieren und sich die impliziten Strukturen und Erwartungen zu vergegenwärtigen, in die wissenschaftliches Arbeiten eingebettet ist und die es mitformen. Anstelle eines Abschlusses ist diese Reflexion ein Prozess der Öffnung: Es geht weniger darum, etablierte Methoden zu verwerfen, als sich ihre Voraussetzungen und Wirkungen bewusst zu machen – für die eigene Disziplin und für die Arbeiten, denen sie begegnet.