



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Beginning After the End. Spektrale Zeit und ökologische
Heimsuchungen in der Kunst des Anthropozäns

verfasst von | submitted by

Ada Karlbauer BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Dr. Theresa Eisele B.A. B.A. M.A.

Wiederholung und Zerfall
Diffundieren und Auflösen
Erinnern und Vergessen
In Kreisen.

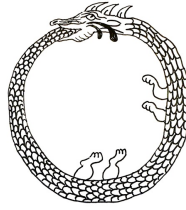
*Meine Arbeit an dieser Arbeit als heimsuchender Loop &
Anschreiben gegen die drängende Zeit.*

Dank an:

<3

Klaus

„Beginning After The End“



„There are thoughts we can anticipate, glimpsed in the distance along existing thought pathways.

This is a future that is simply the present, stretched out further.

There is not-yet-thought that never arrives—yet here we are thinking it in the paradoxical flicker of this very sentence.

If we want thought different from the present—if we want to change the present—then thought must be aware of this kind of future.

It is not a future into which we can progress.

This future is unthinkable. Yet here we are, thinking it.

Coexisting, we are thinking future coexistence. Predicting it and more: keeping the unpredictable one open.

Yet such a future, the open future, has become taboo.

Because it is real, yet beyond concept.

Because it is weird.

Art is thought from the future. Thought we cannot explicitly think at present. Thought we may not think or speak at all.

If we want thought different from the present, then thought must veer toward art.

To be a thing at all—a rock, a lizard, a human—is to be in a twist.

How thought longs to twist and turn like the serpent poetry

Or is art veering toward thought? Does it ever arrive?

The threads of fate have tied our tongues.

Tongue twisters inclined towards nonsense.

Logic includes nonsense as long as it can tell the truth.

The logic of nonsense.

The needle skipped the groove of the present.

Into this dark forest you have already turned.

I take present to mean for the last twelve thousand years.

A butterfly kiss of geological time.“¹

¹ Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016), S.1-2.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung

1.2. Methodisches Vorgehen

2. Das Anthropozän erzählen

2.1. Ausgangspunkt und Verknüpfungen

2.2. Narrationen der Krise

2.3. *To stay with the human trouble* - Kritische Erweiterungen

3. Ökologische Spektralität: Von Hauntology, Ecohauntology und spektraler Zeit

3.1. Vom Geist zur Denkfigur: Der Spectral Turn und die Hauntology

3.2. Ecohauntology: Spektrale Zeiten, Symbiotische Monster und die Rückkehr des Verdrängten

3.3. Zeitliche Gefüge – Temporalitäten der Heimsuchung

4. Werkanalysen: Installative Figurationen der Heimsuchung

4.1. *After the End*: Troika – *Terminal Beach*

4.1.1. Szenen aus *Terminal Beach*

4.1.2. Erinnerung und Wiederkehr: Skulpturale Archive hybrider Körper

4.1.3. Fragmentierung und Unterbrechung: Der LED-Screen als aufgebrochene Oberfläche

4.1.4. Kreise und Wiederholung: Der Loop als ästhetische-narrative Form

4.2. *Beginning After*: Thomas Feuerstein – *Metabolica*

4.2.1. Szenen aus *METABOLICA*

4.2.2. Prozess und Persistenz: Metabolische Kreisläufe und Materialtransformationen

4.2.3. Skulpturale Schleifen und Brüche: Kreation, Unterbrechung, Zersetzung

5. Conclusio

6. Quellenverzeichnis

6.1. Literaturverzeichnis

6.2. Aufsätze / Journal-Artikel / Beiträge in Sammelbänden

6.3. Internetquellen

6.4. Werkverzeichnis

6.5. Selbst geführte Interviews

6.6. Abbildungsverzeichnis

7. AI-basierte Werkzeuge

8. Anhang

Abstract DE/ Abstract EN

Als auditiver Hintergrund der vorliegenden Arbeit sei
The Caretaker: *Everywhere at the End of Time (Stages 1–6)*
empfohlen.²

² James Leyland Kirby aka. The Caretaker ist ein englischer Ambient-Musiker, sowie ein wiederkehrendes musikalisches Beispiel in Mark Fischers Auffassung von Hauntology, beispielsweise verhandelt in *Ghosts of My Life* (2014). Die Releases als The Caretaker sind geprägt durch eine musikalische Auseinandersetzung mit Erinnerungen und deren allmählichem Verfall, Nostalgie, Melancholie und Amnesie. Der Zyklus *Everywhere at the End of Time (Stages 1–6)* visualisiert unterschiedliche Stadien eines Alzheimer-Verlaufes, in Form von sich langsam zersetzenden Fragmenten von *Ballroom* Musik. Für den hier vorliegenden Untersuchungsgegenstand eignet sich diese musikalische Spiegelung als akustischer Resonanzraum der verhandelten Themen und Ideen.

1. Einleitung

„Ghosts remind us that we live in an impossible present – a time of rapture, a world haunted with the threat of extinction. Deep histories tumble in unruly graves that are bulldozed into gardens progress.“³

Die planetarische Gegenwart ist von multiplen Krisen verwundet, vernarbt, geformt. Sie ist durchzogen von Geistern, Echos, spektralen Figurationen der ökologischen Krisen und ihrer Auswirkungen, die zwischen Sichtbarkeit und Verborgenheit oszillieren. Präsenz und Absenz, Drängen und Verdrängen, alles gleichzeitig, alles durcheinander. Potenzielle Anfänge werden ausgeblendet, Enden beschworen, manchmal umgekehrt. Enden aufgelöst, neue Anfänge imaginiert, geformt, deformiert. Dieser Text beginnt hinter dem Ende, dort wo Zeit nicht mehr linear verläuft, sondern sich als Rückkopplung, als Wiederkehr, als Kreisbewegung formiert. „We live in strange times (...)“ bemerkt Isabelle Stengers in *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*, Donna Haraway nennt es „disturbing times, mixed-up times, troubling and turbid times“. Eine Zeit, die viele Namen kennt, eine Zeit des Wandels, der Veränderung, des Umbruchs. Diese Transformationen manifestieren sich auf den unterschiedlichsten Ebenen zwischen Gesellschaft und Politik, Kunst und Kultur, Natur und technologischer Innovation. Die Krisenkonfigurationen, die sich aus den komplexen Verhältnissen und Verknüpfungen dieser Ebenen ergeben, lassen sich vor allem an den ökologischen Krisen des Anthropozäns ablesen. Die Narben der Ausbeutung werden zu Zeichen, zu Erzählungen, die in der Gegenwart fortwirken und als Gespenster eines beschädigten Planeten präsent bleiben. Diese Spuren des Verdrängten treten als Heimsuchung auf, als ein Wirken des Verborgenen, des Verdrängten, des Vergangenen, des Kommenden. Eine Anwesenheit der Abwesenheit und umgekehrt. Die Auswirkungen des extraktiven Kapitalismus des Anthropozäns lassen sich als Wiedergänger:innen verstehen, die in vielfältigen spektralen Formen auftreten, die Gegenwart heimsuchen oder *haunten*, in Form einer Ecohauntology. Ecohauntology verbindet in diesem Zusammenhang verbreitete Lesarten der Hauntology, erweitert um ökologische Kontexte.

Die Momente der Heimsuchung manifestieren sich in vielfältigen Erfahrungsformen, sie bezeichnen Zustände der Wiederkehr, des Verweilens und Verharrens, des Festhaltens, des Ausbleibens. Das Verweilen der Krise in spektralen Figurationen zeigt sich in ihren ökologischen Manifestationen, bildet sich in Sedimenten, in der Zeit, in Landschaften, in Körpern, im kollektiven

³ Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan und Nils Bubandt, *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017). S. G6.

Gedächtnis. Die ökologischen Krisen unserer Zeit hinterlassen Spuren und Rückstände, die als Archive und Geister fortwirken, in Form von kontaminierten Böden, toxischen Sedimenten, invasiven Arten, algorithmischen Infrastrukturen und kolonialen Wissensordnungen. Solche materiellen Persistenzen zeigen, dass Heimsuchungen nicht nur metaphorisch verstanden werden können, sondern als konkrete Einschreibungen, die Wahrnehmung und Handlungsmöglichkeiten prägen. Im Zentrum dieser komplexen Verknüpfungen steht die Zeit, sie wird verstanden als das Feld, in dem sich ökologische, kulturelle und zeitliche Rückkehr-Bewegungen überlagern. Sie markieren eine Kontinuität des Verdrängten, das nicht verschwindet, sondern in anderer Gestalt wiederkehrt und die Gegenwart strukturiert. Sichtbar wird dies nicht in einer einheitlichen Ökologie, sondern in einem Netzwerk pluraler Ökologien, biologischer, sozialer, technologischer, medialer und kultureller Strukturen, die ineinander verflochten sind und einander bedingen. Anna Tsing und die Mitautor:innen beschreiben diese Verflechtungen in *The Art of Living on a Damaged Planet* (2017) als ein Denken, das die Verwundung des Planeten nicht nur als Verlust begreift, sondern auch als Ausgangspunkt für neue Verbindungen und Formen der Koexistenz. Diese Perspektive öffnet den Blick für die vielfältigen Dimensionen dieser Verwundung, die sich sowohl materiell als auch affektiv, sowohl zeitlich als auch narrativ manifestieren.⁴

Die Gegenwart lässt Trennlinien verschwinden, Übergänge fließend werden. Natur, Kultur und Ökologie, die im Zuge der Moderne lange Zeit als getrennte Disziplinen betrachtet wurden, sind heute kaum noch voneinander zu trennen, gehen immer mehr ineinander über und vermischen sich. Bruno Latour argumentierte bereits 1991 in *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*⁵ exemplarisch, dass diese Bereiche nie wirklich voneinander getrennt waren, dass vielmehr erst im Zuge der Moderne wieder aktive Trennlinien geschaffen wurden, obwohl such zeitgleich immer wieder vielfältige Mischformen herausbildeten, die diese Trennung unterliefen. Auch Kultur und Ökologie mit ihren je eigenen Systemen und Diskursen sind zunehmend miteinander verwoben, ihre kontinuierliche Verflechtung wird immer deutlicher. Durch kollektive Krisenerfahrungen, den Einzug der KI, die globale Erwärmung und durch Publikationen zum Anthropozän ist das Thema ökologische Krise und Kunst seit einigen Jahren auch in den Fokus der zeitgenössischen Kunst gerückt. Dies betrifft sowohl die theoretische Auseinandersetzung mit dem Anthropozän als auch künstlerische Positionen und Strategien. Der Begriff Anthropozän ist

⁴ Vgl. Ebd. S. G6-G20.

⁵ Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, übers. von Gustav Roßler (Berlin: Akademie Verlag, 1995)

überall und nirgendwo. Innerhalb und außerhalb akademischer Diskurse, als Schlagwort, als Zeitdiagnose, als Rahmenbedingung, als kuratorische *Catchphrase*, als Ausgangspunkt, als Gegenentwurf. Klimabiennalen sind entstanden, Institute für *Post-Natural Strategies* und Texte zu Environmental Art oder *Arts in the Anthropocene* verhandeln seit Jahren das Verhältnis der vermeintlichen Gegenpole Technologie und Natur, die längst jenseits abgrenzbarer Disziplinen und Einheiten miteinander verschmolzen sind.⁶ Gerade im Kontext dieser Entwicklungen erscheint die Omnipräsenz einer globalen Krise und deren gleichzeitige Verdrängung als zentraler Gegenstand künstlerischer Arbeiten im Anthropozän. Als Fundament dieser Arbeit liegt ein Verständnis des Anthropozäns in einer kulturwissenschaftlich-medienästhetischen Betrachtung zugrunde, in gedanklicher Anlehnung an Denker:innen wie Bruno Latour oder Donna Haraway. Es fungiert dabei als Denk- und Analysefigur sowie als Narrativ, das die ökologischen, technologischen und kulturellen Vernetzungen und Verflechtungen der Gegenwart in den Fokus rückt. Diese Hinwendung zur ästhetischen Repräsentation und Verhandlung der ökologischen Krise als materielle, zeitliche und narrative Heimsuchung bildet den Ausgangspunkt dieses Textes.

Vor dem Hintergrund der skizzierten Entwicklungen und Verflechtungen beschäftigt sich die vorliegende Masterarbeit mit dem Titel *Beginning After the End. Spektrale Zeit und ökologische Heimsuchungen in der Kunst des Anthropozäns* mit spektralen Denkfiguren der Heimsuchung, der Nachwirkung, der Verdrängung und der Wiederkehr. Diese Formen der anwesenden Abwesenheit und zeitlicher Verschiebungen werden als ästhetische materielle und mediale Manifestationen verstanden und untersucht, die den Fokus vor allem auf die heimsuchenden Aspekte von Zeit richten. Die Begriffe „Haunting“ und „Heimsuchung“ werden im Text synonym verwendet. In Anlehnung an Jacques Derrida, Avery Gordon und Mark Fisher werden sie als Denkfigur verstanden, die das Fortwirken der Verdrängung der ökologischen Krise und das Nachleben der Verknüpfungen von Geschichte und Materie anhand von zwei Installationen lesbar machen, in denen diese spektralen Figurationen von Zeit in ihren materiell-technologischen und narrativen Lesarten untersucht werden. Ausgehend von der Denkfigur der Hauntologie und ihrer Verknüpfung mit ökologischen Denker:innen, als Erweiterung zur *Ecohauntology*, analysiert die Arbeit, wie sich in diesen Praktiken ästhetische Strategien der Zeitlichkeit, technologischer Materialität und Narrativität entfalten, die auf das Unabgeschlossene, Verdrängte oder Ausgeblendete der ökologischen Krise verweisen. Die verschiedenen Figurationen der Heimsuchung werden unter dem

⁶ Vgl. Eva Horn und Hannes Bergthaller, *Anthropozän zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2019), S. 8-15.

Begriff des Spektralen zusammengefasst. Die Mechanismen der Wiederkehr wirken ineinander und durcheinander, sie lassen sich nicht trennen. Diese Motive lassen sich nicht einheitlich fassen, sondern formulieren sich in jeder der untersuchten Praktiken autonom. Daraus ergeben sich vielfältige Variationen, wie diese Krisenszenarien analysierbar und erzählbar werden, indem unterschiedliche Achsen wie Materialität, ästhetische Zeitlichkeit oder Narration miteinander verschränkt werden. Vor diesem Hintergrund untersucht die vorliegende Masterarbeit:

Wie lässt sich Zeit im Anthropozän als Form der Heimsuchung denken, auf welche Weise machen zeitgenössische künstlerische Arbeiten diese spektrale Zeitlichkeit erfahrbar?

Welche Formen spektraler Zeitlichkeit werden in den untersuchten Arbeiten wahrnehmbar, und wie verhandeln sie die Erfahrung der ökologischen Krise des Anthropozäns als „haunted present“?

Als theoretische Essenz der Arbeit dient der Schlüsselbegriff der Hauntologie, der ursprünglich durch spektrale Figuren und historische Umbrüche im 20. Jahrhundert eingeleitet, von Jacques Derrida in *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale* geprägt und später durch Theoretiker:innen wie Mark Fisher in seinen Büchern wie *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* weiterentwickelt wurde. *Hauntology* bei Fisher beschreibt eine kulturelle Situation, in der die Zukunft als gescheitert erlebt wird und die Gegenwart von den Geistern der Vergangenheit heimgesucht wird.

„The future is always experienced as a haunting: as a virtuality that already impinges on the present, conditioning expectations and motivating cultural production. What hauntological music mourns is less the failure of a future to transpire—the future as actuality—than the disappearance of this effective virtuality.“⁷

Fisher greift dabei auf Derridas Begriff der Hauntology zurück, der eine Form des Seins beschreibt, die weder völlig anwesend noch völlig abwesend ist, sondern als virtuelles Wirken zwischen Vergangenheit und Zukunft oszilliert.⁸ Die vielfältigen ökologischen Krisen der Gegenwart werden hier als kulturell und ästhetisch analysierbares Ereignis begriffen, jenseits einer rein geophysikalischen Figuration, die sich in künstlerischen Praktiken manifestiert und ein Denken

⁷ Mark Fisher, „What Is Hauntology?“, *Film Quarterly* 66, Nr. 1 (Herbst 2012): 16–24, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2012.66.1.16>. S.16.

⁸ Vgl. Eva Horn und Hannes Bergthaller, *Anthropozän zur Einführung*. S.6-24.

durch und mit Kunst ermöglicht. *Haunting* wird dabei nicht als eigenständige, von außen einwirkende Entität verstanden, sondern vielmehr als eine den Werken inhärente Anwesenheit, die anhand konkreter Beispiele herausgearbeitet wird. Der Begriff des Anthropozäns dient im Kontext der Arbeit einerseits als zeitliches und narratives *Framing*, andererseits als konzeptuelle Schnittstelle interdisziplinärer Diskurse, Narrative und Gegennarrative, die das zeitgenössische Verständnis von Ökologie und Kultur im Feld der Kunst-, Kultur- und Geisteswissenschaften prägen. Als kurze Spezifizierung der Begriffsverwendung kann hinzugefügt werden, dass ökologische Krisen in diesem Text als die planetaren und materiellen Spuren menschlicher Eingriffe wie Klimawandel, Artensterben, toxische Rückstände, Verschmutzungen durch kapitalistische Müllregime sowie die langfristigen Folgen extraktiver Ökonomien verstanden werden, die sich in Landschaften, Materialien und Schichten einschreiben und als physische Rückstände des Anthropozäns fortbestehen und weiterwirken. Auch das im Text verwendete Verständnis von Verdrängung soll hier kurz pointiert werden. Unter Verdrängung wird hier eine kulturelle und ästhetische Praxis verstanden, in der diese ökologischen Schäden in materieller Form präsent bleiben, zugleich aber durch Alltagsroutinen, lineare Fortschrittsnarrative und techno-ökologische Oberflächenstrukturen unsichtbar gemacht, überlagert und zeitlich entgrenzt werden, so dass sie als spektrale Wiederkehrbewegungen wieder auftauchen. Diese in Brüchen, Überlagerungen und Zirkulationen operierende Denkfigur untersucht die in der Arbeit als spektral verstandenen Temporalitäten des Anthropozäns in unterschiedlichen künstlerischen Manifestationen. Zur weiteren konzeptuellen Klärung ist es wichtig zu verstehen, dass Heimsuchung in diesem Text vor allem auf verdrängte Geschichten im Sinne ökologischer Krisen fokussiert. Gleichzeitig bleibt bewusst, dass diese Krisen immer auch mit sozialen und politischen Verstrickungen und Verantwortlichkeiten einhergehen. Auch die Lesart von *Haunting* als aktivistisches Konzept, in dem versucht wird, ausgeschlossene und verdrängte Geschichten, marginalisierte Körper und Identitäten und die damit verbundenen Verantwortlichkeiten insbesondere im Kontext von Kolonialismus, Rassismus und sozialer Ungleichheit konkret sichtbar zu machen, bleibt im Schatten präsent, wird aber nicht konkret analysiert.

1.2. Methodisches Vorgehen

Die Arbeit gliedert sich in zwei ineinandergreifende Teile. Die erste Hälfte des Textes beschäftigt sich mit dem Setting, den theoretischen Grundlagen der Fragestellung, um einen fundierten Ausgangspunkt für die folgenden Werkanalysen zu entwickeln. Im Kapitel *Das Anthropozän erzählen* wird daher zunächst das kulturelle und diskursive Bild des Anthropozäns in *Layers* nachgezeichnet, seine Trennlinien und Symbiosen aufgezeigt, nebeneinander agierende Perspektiven kontextualisiert. Das Kapitel ist ein Versuch, das komplexe Feld von Stimmen und Gegenstimmen im gegenwärtigen Anthropozän-Diskurs ansatzweise verständlich zu machen. Die gegenwärtigen Krisenerzählungen werden hier als gebrochene Zeitfiguren verstanden, als Überlagerungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die das Anthropozän als Zustand permanenter Heimsuchung rahmen.

Das folgende Kapitel *Vom Geist zur Denkfigur: Der Spectral Turn und die Hauntology* präzisiert die begriffliche Verwendung der Hauntology im Kontext dieser Arbeit und verbindet sie mit einem erweiterten Ökologiebegriff. Nach einem historischen Rückblick auf die Transformationen der Ursprünge und Verschiebungen des Verständnisses spektraler Figurationen im Laufe des 20. Jahrhunderts folgt die Zusammenführung von *Hauntology* mit dem Arbeitsbegriff der *Ecohauntology*, der durch die Verschmelzung verschiedener Konzepte von Denker:innen den Fokus auf Zeit als zentraler Dimension der Heimsuchung legt, dabei werden Chronopolitiken ebenso verhandelt wie ihre konkrete Ausdrucksform als Manifestation innerhalb materieller, stofflicher Körper. Nach dieser zum Teil interdisziplinären Verschränkung theoretischer Positionen in Form eines begrifflichen Instrumentariums folgt die konkrete Anwendung der erarbeiteten Motive in Form von detaillierten Werkanalysen, die die zuvor entwickelten theoretischen Ideen miteinander in Beziehung setzen. In diesen Analysen, die den zweiten Teil der Masterarbeit bilden, werden zwei formal und inhaltlich unterschiedliche installative Arbeiten in einen Dialog gebracht. Auf der einen Seite steht die Installation *Terminal Beach* (2024) von Troika, die im Rahmen der Klima Biennale Wien 2024 gezeigt wurde, auf der anderen Seite *METABOLICA* (2025) von Thomas Feuerstein im MQ Freiraum. Die strukturelle Klammer dieser Auswahl liegt im geografischen und institutionellen Rahmen Wiens, beide Arbeiten formulieren sich als multimediale Rauminstallationen, in denen skulpturale, mediale und technologische Verfahren ineinander greifen. Die Auswahl orientierte sich daran, dass die Installationen jeweils ein spezifisches Schlüsselmotiv der multiplen Krisen des Anthropozäns in narrativer Form zugespitzt verhandeln, ebenso wie die Präsenz von Hybriden

sowie die Struktur der Zirkularität, die in ihrer Logik grundsätzlich an die Heimsuchung anknüpft. *Terminal Beach* thematisiert den extraktiven Kapitalismus, die anhaltende Ausbeutung von Ressourcen und deren Verschränkung mit technologischen Innovationen, insbesondere dem Aufkommen künstlicher Intelligenz und deren ambivalenter Beziehung zu Natur und ökologischen Veränderungsprozessen. *METABOLICA* hingegen konzentriert sich auf Aspekte biochemischer Stoffwechselprozesse der Gegenwart, die damit einhergehenden Übergänge von der fossilen zur bioökonomischen Wende und die materiellen Kreisläufe, in denen sich Zerfall, Transformation und Wiederkehr als konkrete materielle und narrative Verläufe manifestieren. Die Arbeiten sind sowohl thematisch als auch ästhetisch auf den ersten Blick heterogen, doch sollen gerade durch diese Differenzen unterschiedliche analytische Perspektiven in der Untersuchung spektraler Zeitfigurationen als Verhandlung der ökologischen Krise eröffnet und Schnittmengen erzeugt werden. Der Blick richtet sich dabei vor allem auf gemeinsame Spuren und Rückstände, auf Überschneidungen, auf jene *Hauntings*, in denen das Verdrängte wirksam bleibt. Ein Ziel dieser Auswahl ist es, die Installationen in ihren materiellen, medialen, technologischen und narrativen Wechselwirkungen zu betrachten und dabei sichtbar zu machen, wie in diesen Arbeiten spektrale Mechanismen von Zeit in ihrer Verschränkung mit ökologischen Krisen verstanden und analytisch nachvollzogen werden können.

Am Ende dieser Einleitung sollen noch ein paar Worte zu Form und Struktur der vorliegenden Masterarbeit gesagt werden, die indirekt der Logik ihres Untersuchungsgegenstands, einer narrativen wie theoretischen Bewegung zwischen Anfang und Ende, folgt. Das Fragment *Beginning After the End*, als Wiederholung von Timothy Morton, dient dabei einerseits als gedankliche Klammer, andererseits als konzeptionelles Fundament der gesamten Arbeit. Diese Arbeit folgt einer werknahen Analyse, die sich auf eine detaillierte Genauigkeit in Bezug auf das künstlerische Material konzentriert. Die Sprache des Textes folgt diesem Prinzip der Verschränkung. Ihr Beitrag liegt in der genauen Beschreibung, wie konkrete künstlerische Praktiken Heimsuchung als Wahrnehmungsarbeit, als politisch-materielles Setting, als Wissensform erfahrbar machen. Dabei ist es wichtig, die theoretischen Ansätze der *Hauntology* nicht nur in strikter Anwendung wirksam werden zu lassen, sondern sie vielmehr als transformierende Präsenz, in mancher Hinsicht auch bewusst als Abwesenheit zu verstehen.

Die drei im Zuge der Arbeit entwickelten hauntologischen Denkfiguren, der „gebrochenen, der geschichteten und der zirkulären Zeit“, werden in diesem Zusammenhang als analytische Achsen,

die aus der theoretischen Auseinandersetzung mit der *Ecohauntology* hervorgegangen sind, genutzt um Sedimente des Denkens zu formen. Dabei ist es wichtig, diesen Ansatz als ein produktives Ineinanderwirken zu begreifen und nicht als Abgrenzung der verschiedenen Figuren zu einander. Der Text versteht künstlerische Arbeiten im Kontext des Anthropozäns nicht nur als Reaktion auf die gebrochene Gegenwart, als Echo auf Krisen, sondern auch als Möglichkeit, kollektive Mechanismen der Verdrängung, Unterdrückung und ihrer Heimsuchung erfahrbar zu machen. Sie entfalten das Unabgeschlossene und Verdrängte in Materialität und technologischer Struktur, in ihren Narrativen und Zeitschichten, jenseits von eindeutigen Abbildungen und Metaphern. Diese Anwendung ermöglicht eine fluide Struktur, die gleichermaßen einen Moment der Vergleichbarkeit schafft, in der die Installationen als sedimentierte Variationen eines spektralen Zeitverständnisses lesbar werden, deren Ebenen Schnittstellen und Übergänge zulassen. In der Verbindung von *Hauntology* und Ökologie, als *Ecohauntology* und der Verschränkung mit spektralen Figuren der Zeit, liegt der Beitrag dieser Arbeit darin, diese in ihren konkreten künstlerischen Manifestationen nachzuzeichnen, als Spuren, als Rückstände, als Wiederkehr in Form von Zeit und möglicherweise als veränderte Perspektive.

2. Das Anthropozän erzählen

2.1. Ausgangspunkt und Verknüpfungen

Der Begriff Anthropozän, altgriechisch ἄνθρωπος *ánthropos*, deutsch „Mensch“ und καινός *kainós*, deutsch „neu“, wurde ursprünglich im Jahr 2000 von dem Atmosphärenchemiker Paul Crutzen in verschiedene globale Debatten eingebracht. Er entstand als Vorschlag für die Benennung einer neuen geochronologischen Epoche als Ausdruck für das Ende der geologischen Epoche des Holozäns, in der der Mensch zu einem der wichtigsten Einflussfaktoren auf die biologischen, geologischen und atmosphärischen Prozesse der Erde geworden ist, dessen Auswirkungen weltweit sichtbare und spürbare Spuren hinterlassen. Dieser Vorschlag wurde im März 2024 von der Internationalen Kommission für Stratigraphie abgelehnt, hat sich aber in kulturwissenschaftlichen Diskursen und künstlerischen Praktiken durchgesetzt. Einerseits markiert der Begriff eine ökologische Schwelle, einen Übergang, der durch globale Umweltveränderungen und anthropogene Einflüsse gekennzeichnet ist, andererseits kann das Anthropozän auch als begriffliche Symbiose von ökologischen und soziokulturellen Veränderungen verwendet werden.⁹

Jenseits des wissenschaftlichen Diskurses steht das Anthropozän vor allem auch für die durch die Klimakrise ausgelösten globalen Transformationen, die grundlegend durch den Verlust der biologischen Vielfalt oder die Verschmutzung von Luft, Böden und Gewässern, wachsende Müllberge, Plastik in Meeren und Flüssen, in Böden und Gewässern bis in die Nahrungsketten hinein gekennzeichnet sind. Der CO₂ -Gehalt der Erdatmosphäre ist seit der industriellen Revolution um 44 Prozent gestiegen. Damit einher geht die Erwärmung des Klimas, das Meer wird saurer, die Meeresorganismen verändern sich ständig. Der weltweite Bestand an wildlebenden Tieren ist in den letzten Jahrzehnten um 58 Prozent zurückgegangen, ebenso die Zahl der Insekten. Der Anteil der Wildtiere an der globalen Biomasse beträgt nur noch 3 %, der Anteil des Menschen 30 % und der Anteil der Nutztiere 67 %. Aus all den skizzierten Entwicklungen und Szenarien ergibt sich das Bild eines „no-analogue state“, der keinen Vergleich in der Erdgeschichte kennt.¹⁰ Die Autor:innen Eva Horn und Hannes Bergthaller betonen in *Antropozän zur Einführung*, dass das Anthropozän nicht nur eine globale Krise, sondern einen Wendepunkt formuliert. Es erfordert

⁹ Vgl. Eva Horn und Hannes Bergthaller, *Anthropozän zur Einführung*, S. 1-13.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 9-10.

transdisziplinäre Verknüpfungen, um den Herausforderungen dieser neuen Epoche zu bewältigen.¹¹ Neben den geologischen Veränderungen erfordert es auch neue Wissensformen, die Natur- und Geisteswissenschaften verbinden, um die neuen komplexen Wechselwirkungen zwischen Mensch und Umwelt nachhaltig verstehen zu können. Der Begriff wirkt dabei auf verschiedenen Ebenen als eine Form der Unterbrechung und führt verschiedene Krisendiskurse zusammen, die bisher nebeneinander existierten. Das Anthropozän ist nicht nur als Krise, sondern auch als Bruch zu betrachten.¹²

Ein wesentliches Merkmal der Gegenwart ist die sichtbare Ausbreitung unterschiedlich zusammengesetzter Hybride, deren Präsenz die in der Moderne künstlich geschaffene Unterscheidung zwischen den beiden Polen Natur und Kultur zur Diskussion stellt. Die Anwesenheit dieser Hybride zeigt sich auch an physischen Orten vermeintlicher Natürlichkeit, deren Raum durch strenge Regelwerke und Kontrollmechanismen geformt wird, um den Anschein unberührter Natur aufrechtzuerhalten. Beispiele hierfür sind die Gentechnik, die Landwirtschaft oder die Medizin, aber auch über die Grenzen der Naturwissenschaften hinaus.¹³ Bruno Latour und Donna Haraway beschreiben die daraus resultierenden Verhältnisse und Fusionen zwischen artifiziellen, gesellschaftlichen und natürlichen Prozessen als „Hybride“ oder „Verstrickungen“ (entanglements).^{14 15} Als Grundlage dieser Überlegungen formuliert Bruno Latour in seinem Essay *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* (1991) grundlegende Gegenbilder zu jener in der Moderne vorherrschenden Trennung zwischen Natur, Kultur oder Gesellschaft, den damit verbundenen „natürlichen“ und „gesellschaftlichen“ Instanzen. Latour hält diese Trennung für eine Illusion, da die Welt immer schon von Hybriden und sogenannten „Quasi-Objekten“ bevölkert war und ist. In diesen Figurationen verdichten sich sowohl natürliche als auch soziale Eigenschaften. Durch Übersetzung werden heterogene Elemente in ein „nahtloses Gewebe“ oder „Netz“ integriert, wodurch die von der Moderne postulierte strikte Trennung von Natur und Gesellschaft in der Praxis immer wieder unterlaufen wird.¹⁶

¹¹ Vgl. ebd., S. 1–15.

¹² Vgl. ebd., S. 8–10.

¹³ Vgl. Eva Horn und Hannes Bergthaller, *Anthropozän zur Einführung*. S. 62–64.

¹⁴ Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, übers. von Gustav Roßler (Berlin: Akademie Verlag, 1995)

¹⁵ Vgl. Donna J. Haraway, *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, übers. von Karin Harrasser (Frankfurt am Main: Campus, 2018)

¹⁶ Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen*.

Latour argumentiert, dass diese Hybride systematisch ausgeschlossen werden, indem die Welt in getrennte Kategorien wie Natur, Politik oder Diskurs aufgeteilt wird. Die Netze, die Wissenschaft, Politik, Ökonomie, Recht, Religion, Technologie und Fiktion miteinander verknüpfen, sind die eigentliche Beschaffenheit der Welt. Dies wird an verschiedenen Beispielen verdeutlicht, etwa an der Ozonschicht, die chemische Reaktionen, politische Entscheidungen und industrielle Produktion miteinander verbindet. Diese Verflechtungen zeigen, dass es unmöglich ist, Phänomene wie das Ozonloch als rein natürliche Tatsachen, soziale Konstrukte oder diskursive Effekte zu analysieren, da sie gleichzeitig real, kollektiv und diskursiv sind. Ähnliche Gedanken finden sich später in den "Hyperobjekten" nach Timothy Morton.¹⁷

„Solange wir die beiden Praktiken der Übersetzung und der Reinigung getrennt betrachten, sind wir wirklich modern, das heißt, wir stimmen dem kritischen Projekt mit ganzem Herzen zu, auch wenn dieses sich nur entfaltet, weil die Hybriden sich darunter ausbreiten. Sobald wir unsere Aufmerksamkeit dagegen gleichzeitig auf die Arbeit der Reinigung und der Hybridisierung richten, hören wir sofort auf, gänzlich modern zu sein, unsere Zukunft beginnt sich zu verändern.“¹⁸

Insgesamt bedürfe es eines neuen Vokabulars, um diese Transformationen auch auf sprachlich-diskursiver Ebene zu sedimentieren. Die planetare Gegenwart lässt sich, so argumentieren sowohl Latour als auch Haraway, als ein „nahtloses Gewebe“ von Schichten und Zusammenhängen begreifen, in dem sowohl menschliche als auch nichtmenschliche oder mehr-als-menschliche Akteure ein komplexes Netz von Interaktionen bilden. Belebte und unbelebte Gegenstände werden zu interagierenden Verhältnissen, positionieren sich in einer alternativen Erzählung und einem alternativem Wissen über die Welt.¹⁹ Diese soeben skizzierten Gedanken lassen sich auch mit der Argumentationslinie unterschiedlicher Denker:innen der sogenannten „New Materialists“ ergänzen, deren Perspektive der gesamten materiell-stofflichen Welt eine Form von *agency* zuschreibt, ein Begriff der eine „(...) Unterscheidung zwischen kausaler Wirkmacht und internationaler Handlungsmacht und damit auch die Grenze zwischen dem Menschen und anderen Lebewesen, aber auch die zwischen lebenden Organismen und unbelebten Dingen gezielt verwischt.“²⁰ In diesem Feld von Verstrickungen und materieller *agency* bildet sich eine Realität, in der das scheinbar Abwesende, das Verdrängte nicht verschwindet, sondern als Präsenz mit Wirkung fortbesteht.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 7-21.

¹⁸ Ebd., S. 20.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 7-21.

²⁰ Eva Horn und Hannes Bergthaller, *Anthropozän zur Einführung*. S.66.

Das Anthropozän lässt sich als ein „threshold concept“ ²¹ bezeichnen, ein Schwellenkonzept, das tradierte Wissensorganisationen in neue Interaktionen bringt. Die Grundkategorien Mensch, Natur und Kultur werden in diesem Kontext neu gedacht und organisiert. Seit dem oben beschriebenen Auftritt des Wissenschaftlers Crutzen am 23. Februar 2000, der den Grundstein für die anhaltenden Debatten um das neue geologische Zeitalter legte, lässt sich das Anthropozän neben historischen und aktuellen Entwicklungen und Verstrickungen auch als eine Unterbrechung denken und beschreiben. Eine Unterbrechung, die sich auch jenseits der planetarischen Auswirkungen in den gängigen Routinen der Kultur- und Geisteswissenschaften nachzeichnen lässt. Dies führt zu einer deutlichen Auflösung der bisherigen Trennlinien zwischen den verschiedenen Forschungsfeldern und Disziplinen. Dabei geht es nicht nur darum, diese anderen Diskurse als solche zu analysieren, sondern vielmehr um eine Erweiterung des Bisherigen, um ein Lernen mit „unvertrauten Gegenständen“ ²² Ein konkretes Beispiel wären hier die nicht verhandelbaren materiellen, ökologischen und energetischen Grundlagen von Kultur als eine erweiterte systemorientierte Perspektive, ²³ eine Beziehung zwischen dem Lokalen oder Singulären und einem planetarischen Gefüge; eine Relation zwischen der kurzen, hyperdifferenzierten Geschichte der Menschheit und einer Tiefengeschichte des Lebens; zwischen lokalen, individuellen Praktiken und globalen Konsequenzen. ²⁴ In diesem Sinne lösen die Debatten des Anthropozäns die klassischen Trennlinien zwischen den zwei Kulturen der Natur- und Geisteswissenschaften auf. Es eröffnet neue Forschungsfelder, indem es die Felder zwingt, sich aufeinander zu beziehen, in Interaktion zu treten. Für die Künste, insbesondere im Kontext ökologischer und technologischer Transformationen, ergibt sich hier eine doppelte Herausforderung. In Form von ästhetischen Reflexionsräumen, in denen naturwissenschaftliche Fakten und Erkenntnisse auf einer sinnlich-affektiven Ebene verhandelt werden.

Diese Entwicklungen machen deutlich, dass sich die Spuren des Anthropozäns nicht nur in atmosphärischen oder klimatischen Veränderungen zeigen, sondern auch in die stofflichen Schichten der Erde eingeschrieben sind. Gerade vor diesem Hintergrund können Sedimente als materielle Archive der ökologischen Krise gelesen werden. Als Speicher kollektiver Einschreibungen menschlicher Eingriffe, die sich über Jahrhunderte in Böden, Flussläufen und

²¹ Vgl. ebd., S. 25.

²² Ebd. S. 24.

²³ Vgl. ebd., S. 23-24.

²⁴ Ebd., S. 24.

Meeresbecken abgelagert haben, verdichten sie die geologischen Spuren dieser Epoche in konkreter Form, wie etwa in Form von toxischen Partikel, Mikroplastik, Schwermetalle und fossilen Rückständen. Diese Ablagerungen tragen Geschichten und Verdrängungen in sich, erzählen von industrieller Expansion, Extraktionspolitik und den Zirkulationen globaler Warenströme, eine Geschichte, die sich nicht nur in Archiven, sondern in der Erde selbst manifestiert. Sedimente bezeugen somit das Nachleben ökologischer und politischer Prozesse, sie bilden die materielle Grundlage einer Erinnerung, die sich unter der Oberfläche fortschreibt und in Schichten archiviert.

2.2. Narrationen der Krise

Spricht man aus kultur- und geisteswissenschaftlicher Perspektive vom Anthropozän, kommt man nicht umhin, die damit einhergehenden Prozesse der Narrativierung in den Blick zu nehmen. Das Anthropozän ist schon längst neben einer rein geologischen Deutung zu einem Narrativ, einer Geschichte geworden, zu einem kulturellen Konzept, das sich durch plurale Deutungen ausdifferenziert. Ein Konzept, das sich je nach Blickwinkel anders erzählen lässt, den Verlauf verändert und dabei wechselnde Protagonist:innen zum Zentrum der Erzählung macht. Zwischen Anfang und Ende und Höhepunkt werden diese Erzählprozesse genutzt, um unterschiedliche Interessen und Zentrierungen zu kommunizieren. Das Anthropozän zeigt sich als ein Diskursfeld, in dem Deutungen und Lesarten nebeneinander stehen, vor allem aber die Deutung als eine Geschichte oder Erzählung mit einem konkreten Verlauf.²⁵ Gerade im Kontext des vorliegenden Forschungsvorhabens ist die Vorstellung des Anthropozäns als narrative Struktur von zentraler Bedeutung, da es hier vor allem um einen medienwissenschaftlichen Blick auf kulturelle Produkte in Form von multimedialen Installationen geht, die unterschiedliche Protagonist:innen in ihre Erzählstruktur einbeziehen und diese durch die Struktur einer Erzählung lesbar machen.

Gabriele Dürbeck legt in ihrem Artikel *Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses* eine systematische Aufschlüsselung der fünf gängigsten Narrative beispielhaft vor, die im Folgenden in unterschiedlicher Gewichtung erläutert werden. Das Konzept des Anthropozäns wird auch in diesem Text als ein Narrativ beschrieben, „(...) eine Geschichte mit Protagonisten, einer Kette von Ereignissen, einer Handlung mit Ursache-Wirkungs-Beziehungen und darüber hinaus mit einer spezifischen Raum- und Zeitstruktur, die zusammen der Sinnstiftung dienen“, wie sie schreibt. Die fünf am weitesten verbreiteten Narrative bezeichnet sie als das

²⁵ Vgl. Gabriele Dürbeck, „Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses“, *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 3, Nr. 1 (2018): 1–20, <https://doi.org/10.25969/mediarep/3602>.

„Katastrophen- oder Apokalypse-Narrativ“, das „Gerichtsnarrativ“, das „Narrativ der Großen Transformation“, das „(bio-) technologische Narrativ“ und das „Interdependenz-Narrativ“, wobei vor allem das letztere die Perspektive des vorliegenden Textes widerspiegelt.²⁶

Das "Katastrophen- bzw. Apokalypse-Narrativ" betont vor allem das zunehmende Ausmaß der Umweltzerstörung, insbesondere seit der Phase der Hochindustrialisierung. Am Ende steht hier eine Katastrophe, die nicht mehr aufzuhalten ist. Diese Lesart ist vor allem durch einen durchgehenden Pessimismus gekennzeichnet, wobei der Mensch als Protagonist:in in der Rolle des „Zerstörers“ oder „Parasiten“ gerahmt wird. Zentrale Themen sind das Artensterben, der zunehmende Verfall der Natur sowie die gängige Metapher vom kranken Planeten, ein kritischer Impuls, der sich insbesondere in Science-Fiction-Szenarien wiederfindet.²⁷ Daneben steht das „Gerichts-Narrativ“, das in seiner Zentrierung auf die Zerstörung des Planeten bereits einige Überschneidungen mit dem vorhergehenden Konzept aufweist. Als Erweiterung werden hier vor allem Fragen wie „Wer hat den Schaden angerichtet? Ist die ganze Menschheit auf die Anklagebank zu setzen? Wer ist der Richter? Nach welchen Normen ist über die Anklage zu entscheiden?“²⁸ und den damit verbundenen Ursachen und Verantwortlichkeiten gestellt. Dieses Narrativ betrachtet vor allem die westlichen Industrienationen als Hauptverursacher:innen und steht in enger Relation zu Konzepten wie etwa „Eurozän“ „Technozän oder „Kapitalozän“, um diese Systeme als Ursache zu verhandeln. Das „Narrativ der Großen Transformation“ sieht das Ende und die Katastrophe als vermeidbar an und wählt eine optimistischere Perspektive, in der ein Ausweg durch verändertes Handeln möglich erscheint. Die damit verbundenen Strategien umfassen Maßnahmen zur Verminderung der Umweltzerstörung, wie etwa Reduzierung des Konsums. Als wiederkehrende Metaphern finden sich Bezeichnungen wie der „Gärtner“ oder „Weltgärtner“, das „Raumschiff Erde ohne Notausgang“. Das „(bio-)technologische Narrativ“ lässt sich als eine radikale Zuspitzung und Erweiterung des Narrativs der „Großen Transformation“ betrachten. Es konzentriert sich auf technologische Lösungsansätze wie progressive grüne Technologien und biofuturistische Ideen zur Überwindung der Klimakrise. Dazu gehören Vorschläge wie das „Geoengineering“ oder die „Grüne Revolution 2.0“, bei der natürliche Prozesse durch technische Manipulationen angeregt werden sollen. Kritiker:innen dieser Perspektive sehen darin einen „neo-prometheischen“ Umgang mit der Natur, der zu ungewollten Folgen führen kann. Abschließend wird im Interdependenz-Narrativ die Subjekt-Objekt-Dichotomie in Frage gestellt, das Anthropozän wird hier, ebenso wie in der

²⁶ Vgl. ebd. S. 2-17.

²⁷ Vgl. ebd., S. 7-9.

²⁸ Ebd. S. 9.

Masterarbeit als ein kulturelles Konzept verstanden. Nach einem kurzen Durchgang durch alle zentralen Narrative nach Dürbeck bildet das Interdependenz-Narrativ die zentrale Perspektive der vorliegenden Masterarbeit. In Form eines posthumanistischen Ansatzes und im Gegensatz zur Sichtweise des Menschen als isolierte geophysikalische Kraft wird dieser vielmehr als Teil von „Netzwerken verteilter Akteur:innen“ gedacht, in die auch nichtmenschliche Akteur:innen einbezogen sind. In diesem Text grundlegende und bereits zitierte Denker:innen wie Donna Haraway und Bruno Latour aber auch Rosi Braidotti und Cary Wolfe prägen diese Sichtweise des Narrativs, indem sie die im vorangegangenen Kapitel erläuterte lange Trennung von Natur und Kultur problematisieren. Für das vorliegende Forschungsvorhaben ist das Interdependenz-Narrativ von zentraler Bedeutung. Diese narrative Perspektive erlaubt es, die komplexen Wechselwirkungen zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Umwelt auch in Kunst-, und Kultur zu analysieren und dabei andere Formen der *agency* in der künstlerisch-poetischen Imagination zu thematisieren, um so die komplexen Zusammenhänge der ökologischen Krise in künstlerischen Arbeiten zu untersuchen.²⁹

Auch Bonneuil und Fressoz thematisieren in *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History, and Us* dieses offizielle Narrativ als stilisierte Fabel:³⁰

„There is already an official narrative of the Anthropocene: ‘we’, the human species, unconsciously destroyed nature to the point of hijacking the Earth system into a new geological epoch. In the late twentieth century, a handful of Earth system scientists finally opened our eyes. So now we know; now we are aware of the global consequences of human action. This story of awakening is a fable. The opposition between a blind past and a clear-sighted present, besides being historically false, depoliticizes the long history of the Anthropocene. It serves above all to credit our own excellence. Its reassuring side is demobilizing. In the twenty years that it has prevailed, there has been a great deal of congratulation, while the Earth has become ever more set on a path of ecological unbalance. In its managerial variant, the moral of the official account...“³¹

Diese gängigen Narrative sind immer eng mit einem Krisendiskurs verbunden, der in ein Narrativ des „Awakening“, eines kollektiven Erwachens, eingebettet ist. Unter ökologischer Krise wird hier nicht nur der Klimawandel verstanden, sondern ein Geflecht multipler Prozesse, die ökologische, soziale und technologische Dimensionen miteinander verknüpfen. Dazu gehören wie bereits erwähnt Entwicklungen wie die globale Erwärmung, Artensterben, aber auch die planetaren Kosten digitaler Infrastrukturen und die fortdauernden Auswirkungen kolonialer Extraktionslogiken. In

²⁹ Vgl. ebd. 6 - 15.

³⁰ Vgl. Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us* (London: Verso, 2016), S. 12.

³¹ Ebd., S. 12.

dieser Arbeit wird die Krise daher bewusst nicht als singuläres Ereignis verstanden, das sich klar datieren oder lokalisieren lässt. Vielmehr erscheint sie als ein Schwebezustand, der durch Persistenzen, Nachwirkungen und ungelöste Konflikte gekennzeichnet ist. Diese Unabschließbarkeit macht sie bereits in ihrer eigenen Figuration anschlussfähig an die Denkfigur der Heimsuchung. Die ökologische Krise wirkt wie ein Gespenst, das in verschiedenen materiellen, kulturellen und ästhetischen Registern präsent bleibt, ohne je ganz greifbar zu werden. Für die folgende Analyse ist diese doppelte Bewegung entscheidend. Die Krise verweist einerseits auf messbare, geophysikalische Veränderungen; andererseits manifestiert sie sich als kulturelle und ästhetische Erfahrung, die sich in künstlerischen Praktiken des Anthropozäns niederschlägt.

Die von Bonneuil und Fressoz kritisierte Fabel kritisiert auch den Zeitaspekt im Kontext dieser Erzählung, stilisiert die Vergangenheit als „blinde Zeit“, der die Gegenwart einer „erleuchteten Erkenntnis“ gegenübersteht. Der Schock des Anthropozäns wird nicht als Prozess historisch gewachsener politischer und ökonomischer Verflechtungen beschrieben, sondern als plötzliches Erwachen. Gerade in dieser Erzählung des Bruchs liegt jedoch eine Verharmlosung. Das Narrativ des Aufbruchs entpolitisiert, indem es Fragen nach Verantwortung, Machtasymmetrien und historischen Kontinuitäten ausblendet, verdrängt. Der Schock wird hier zu einem rhetorischen Mittel, das beruhigt (jetzt wissen wir), aber gleichzeitig die Dringlichkeit der Transformation und die Dringlichkeit des Handelns neutralisiert. Die Schwelle zum Anthropozän wird so zwar als radikaler Bruch markiert, aber in ein Narrativ eingeschrieben, das die tatsächlichen sozialen, ökonomischen und politischen Konfliktlinien ausblendet. Das Anthropozän erscheint hier nicht als neutrale wissenschaftliche Erkenntnis, sondern als geschichtspolitische Figur, die die Krise in ein Narrativ der Aufklärung transformiert und damit zugleich entpolitisiert. Dabei, so betonen die Autoren, ist der Schock dieser Epoche gerade kein äußerer Einschlag, sondern ein Rückprall aus der Moderne selbst.³² Sie bezeichnen ihn als Bumerang „It is our own model of development, our own industrial modernity, which, having claimed to free itself from the limits of the planet, is striking Earth like a boomerang.“³³

Schon in dieser Metapher des Bumerangs zeigt sich die Logik der Hauntings. Das Projekt der Moderne kehrt als Krise zurück, es wird von seinen eigenen Spuren eingeholt. Ähnlich formuliert es Bruno Latour in *Kampf um Gaia*, wenn er die ökologische Krise als dauerhafte Verschiebung des Klimaregimes versteht, die zugleich naturwissenschaftlich und politisch wirksam wird. Er

³² Vgl. Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us* (London: Verso, 2016), S. 12.

³³ Ebd. S. 27.

beschreibt die Krise als das Ende der Entlastung, der Illusion, die Moderne könne sich von der Erde entkoppeln. In beiden Perspektiven erscheint das Anthropozän somit als Heimsuchung, nicht als Katastrophe von außen, sondern als Wiederkehr der verdrängten ökologischen Realitäten, die nun die kulturellen, politischen und ästhetischen Ordnungen durchdringen und in künstlerischen Praktiken ihren Ausdruck finden können.³⁴

Im Kontext des vorliegenden Textes wird das Anthropozän neben all diesen Entwicklungen vor allem als Setting einer Gegenwartsdiagnose greifbar. „Humans have changed the way the world works. Now they have to change the way they think about it, too“, heißt es in einem Artikel des Economist mit dem Titel *Welcome to the Anthropocene* aus dem Jahr 2011.³⁵ Seit den 2010er Jahren beschäftigen sich die Felder der Kunst- und Kulturwissenschaften sukzessive mit dem diskursiven Schlagwort Anthropozän und rücken den Begriff knapp zehn Jahre nach seiner ersten Formulierung erneut ins Zentrum der Diskurse. Über diesen formalen Erkennungsversuch hinaus hat sich der Begriff jedoch über seine geologische Verortung hinaus zu einer kulturellen, politischen und künstlerischen Lesart entwickelt. Die Trennlinien zwischen den sogenannten *sciences* und den *humanities* sind innerhalb dieses Diskursfeldes als ein Ineinandergreifen der Disziplinen zu betrachten, ohne jedoch die jeweiligen Methoden vereinheitlichen zu wollen. In Form eines multidisziplinären Ansatzes, der nicht nur die vielfältig geformten Perspektiven aneinander reiht, sondern vielmehr die Kollisionen und Differenzen der verschiedenen Disziplinen einbezieht. Eine andere Form der bisherigen Wissensökonomie, jenseits der jeweiligen Komfortzonen. Auf Seiten der Wissenschaften immer noch Gegenstand von Diskussionen, während in der Kunst und Kultur bereits eine begriffliche Entleerung stattgefunden hat, eine Art Modeerscheinung, vergleichbar mit ähnlichen begrifflichen Phänomenen wie dem der Postmoderne.³⁶

³⁴ Vgl. Bruno Latour, *Kampf um Gaia: Acht Vorträge über das neue Klimaregime* (Berlin: Suhrkamp, 2020), S. 22–27.

³⁵ Vgl. Eva Horn and Hannes Bergthaller. Anthropozän. Zur Einführung, S 12.

³⁶ Vgl. ebd. S. 14-16.

2.3. *To stay with the human trouble*³⁷ - Kritische Erweiterungen

Das Anthropozän als Begriff, Figur und Status ist mit Stimmen und Diskursen aufgeladen. Ein Szenario des Umbruches, ein Spannungsfeld von Stimmen und Gegenstimmen. Um den Begriff formieren sich Gegenbegriffe, die alternative Entwürfe, vor allem kritisch hinsichtlich seiner Lücken, Auslassungen und Zentrierungen. Im Folgenden soll daher die bereits formulierte Sichtweise des Anthropozäns um eine ökologisch-spekulative Richtung erweitert werden, das sich auch mit der grundlegenden Ideen des zuvor skizzierten „Interdependenz-Narrativ“ verknüpfen lässt. Die Themen und Brennpunkte dieser inhaltlichen Erweiterung werden im Kontext der künstlerischen Werkanalysen stärker zum Tragen kommen. Der sich um das Anthropozän formierende Diskurs zwingt geradezu zu einer Neubewertung der damit einhergehenden Konstruktion eines menschlichen Exzeptionalismus, im Sinne einer nie dagewesene Einzigartigkeit. Vielmehr muss der Blick auf die globalen Schaden, auf die Zerstörung des Planeten gerichtet werden.³⁸

„(...) the term Anthropocene reminds us that it is not yet time to jettison a sense of human exceptionalism. Instead, by foregrounding the exceptional damage that humans are causing, the Anthropocene shows us the need for radically reworked forms of attention to what marks the human species as different. One of the great tasks and opportunities for our moment and for the environmental humanities is ‚to stay with the human trouble‘ to use and tweak Donna Haraway’s term.“³⁹

Am Anfang dieser Erweiterung unter dem Namen *Stay with the trouble* entwickelte Donna Haraway mit dem sogenannten „Chthulucene“ eine Gegenfigur, die die Verbindungen und Verflechtungen zwischen menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteur:innen ebenso ins Zentrum rückt wie die Forderung „to stay with the trouble“.⁴⁰ Die zentrale Kritik richtet sich dabei gegen die Fokussierung auf den „Anthropos“ als alleinigen Akteur und Verursacher der ökologischen Krise, die in einer Figuration des „Modern Man“ oder „Species Man“ resultiert, die Verantwortungsverhältnisse und Verdrängungen verschiebt. Das sogenannte Chthulucene oder Chthuluzän steht neben den gängigsten Alternativen zum Begriff des Anthropozäns wie dem von Jason W. Moore geprägten und von Haraway erweiterten Kapitalozän, das oder dem Plantagenozän.

³⁷ Deborah Bird Rose, „Shimmer: When All You Love Is Being Trashed,“ in *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, hg. von Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan und Nils Bubandt (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), S. G55.

³⁸ Vgl. Rose, „Shimmer,“ S. G55- G66.

³⁹ Ebd., S. G55.

⁴⁰ Vgl. Donna J. Haraway, „Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene,“ in *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016), S. 41-81.

Diese begrifflichen Alternativen zeigen, dass das Anthropozän nicht in einem homogenen oder linearen Narrativ erzählt werden kann, sondern von ungleichen Verantwortlichkeiten, Rückständen und Machtlinien geprägt ist. „All die tausend Namen sind zu groß und zu klein.“⁴¹ sagt sie. Haraway begreift das Anthropozän vor allem als ein Grenzüereignis, als Markierung fundamentaler Diskontinuitäten, als transformative Zeit. Ein Moment der Veränderung, des Kommenden als Abweichung von dem was war und ist.⁴² Das Chthulucene, dessen griechischen Wortwurzeln Haraway selbst problematisiert, formuliert eine Alternative, in der verschiedene Zeiten und Räume, „sowie unzählige intra-aktive, zusammengefügte Entitäten - auch die mehr-als-menschlichen, die anders-als-menschlichen, die Unmenschlichen und die Menschen als Humus“⁴³ ineinander übergehen, sich *entangeln*. „Es ist von Gewicht, welche Geschichten Geschichten erzählen, welche Konzepte Konzepte denken, welche Figuren Figuren figurieren, welche Systeme Systeme systematisieren.“⁴⁴ Das Chthuluzän beschwört die verlorenen Refugien des Holozäns, entgegen der Szenarien des kollektiven Untergangs. Die Eigenschaften sind Sympoesis anstelle von Autopoesis, vom Ich zum Wir, Verschränkung statt Abgrenzung.⁴⁵

„Sym-poiesis is a simple word; it means “making-with.” Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. In the words of the Iupiat computer “world game,” earthlings are Never Alone.² That is the radical implication of sympoiesis. Sympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding.“⁴⁶

Im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit wird der Begriff Anthropozän trotz Kenntnis der kritischen Alternativen bewusst als Oberbegriff einer globalen Debatte beibehalten. Die Vielzahl der Begriffsalternativen und die damit verbundenen Lücken und Schwächen bleiben dabei stets im Blick. Grundgedanke dieser Entscheidung ist es, sich als Teil der bestehenden Diskurse zu positionieren und gleichzeitig die Pluralität der Widersprüche und Gegenstimmen in einem Begriff zu vereinen. Das Anthropozän versteht sich im Kontext des Textes als diskursiver Rahmen, um die ökologischen Krisen der Gegenwart in ihren ästhetischen, materiellen und narrativen

⁴¹ Donna J. Haraway, *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. S. 140.

⁴² Vgl. ebd., S. 138.

⁴³ Vgl. ebd., S. 139.

⁴⁴ S. 137.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 137 - 142.

⁴⁶ Donna Haraway, „Symbiogenesis, Sympoiesis, and Art Science Activisms for Staying with the Trouble,“ in *Arts of Living on a Damaged Planet: Monsters of the Anthropocene*, hg. von Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan und Nils Bubandt (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), S. M25.

Formulierungen zu untersuchen und im Kontext künstlerischer Strategien als Heimsuchungen zu analysieren.

3. Ökologische Spektralität: Von *Hauntology*, *Ecohauntology* und spektraler Zeit

„The Anthropocene is uniquely haunted by the prospect of its own undoing. Indeed, the Anthropocene is doubly haunted: first, by the nagging suspicion that we Anthropos are not quite the masters of the planet the name Anthropocene supposes and, second, that, as a consequence of ignorance and recklessness, we are sowing the seeds of our own destruction.“⁴⁷

Die Gegenwart ist durchzogen von spektralen Figuren. Von Krisen und ihren Rückkehr-Bewegungen. Sie sind überall und nirgendwo, sichtbar und unsichtbar, gespalten und anhaftend, auflösend, durchdringend. Sie verweisen auf Zusammenhänge, die sich jenseits des unmittelbar Sichtbaren bilden, auf Brüche, Schwellen, Zwischenräume, ungelöste Verbindungen, verborgene Zusammenhänge und Politiken. Vergangenheit und Zukunft werden zu ausweglosen zeitlichen Klammern, die in der Gegenwart kollidieren, manchmal untrennbare Schleifen und Loops bilden. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel angedeutet, gewinnt diese spektrale Sichtweise angesichts der Entwicklungen des Anthropozäns und der damit verbundenen, oft irreversiblen Spuren menschlichen Handelns, eine neu aufgeladene Dringlichkeit. Die Auswirkungen dieser Krisenszenarien entziehen sich in ihrer Physiognomie oft einer direkten, rationalen Erfassung und konventionellen Analyse, als fundamentale Erschütterung des menschlichen Verhältnisses zur Welt, zur Geschichte und zur Zukunft. Hierin liegt die Relevanz einer Auseinandersetzung mit spektralen Figurationen, die über das unmittelbar Sichtbare und Greifbare hinausweisen und sich in der Zeit und seinen Verläufen manifestieren. Das Anthropozän scheint sich selbst heimzusuchen, indem sich die Perspektive des eigenen Endes sich als permanente Präsenz innerhalb der Gegenwart strukturiert, ein Phänomen, das der Kulturwissenschaftler Mark Fisher als „the failure of the future“⁴⁸ beschreibt. Dieser Gedanke bildet die erste Verbindung zum zentralen Thema und den Figurationen des Spektralen, der *Hauntology*, die in der vorliegenden Arbeit die grundlegende Denk- und Reflexionsfigur bildet. Als abstrahierte Denkfigur und Motiv in künstlerischen Praktiken haben sich spektrale Figurationen zwischen *Ghosts*, *Hauntings*, Wiederkehr seit vielen Jahren in Denksysteme eingeschrieben. Die Denkfigur der Heimsuchung fungiert gerade im Kontext von

⁴⁷ Jeffrey Andrew Weinstock, *The Anthropocene*, in *Dark Scenes from Damaged Earth: The Gothic Anthropocene*, hrsg. von Justin D. Edwards, Rune Graulund und Johan Höglund (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022), S. 8.

⁴⁸ Mark Fisher, „What Is Hauntology?“, *Film Quarterly* 66, Nr. 1 (Herbst 2012): 16–24, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2012.66.1.16>. S. 6.

ökologischer Krisen, ihren Zusammenhängen als produktive Idee, um komplexe Zusammenhänge innerhalb der Realität zu erfassen.

3.1. Vom Geist zur Denkfigur: Der *Spectral Turn* und die *Hauntology*

Die Vergangenheit war und ist *haunted*. Spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, dem Aufkommen der sogenannten Ghost Stories in der Romantik, dem Spiritismus, sowie der Entwicklung der Psychologie, dem Aufkommen neuer immaterieller Medien wie der Telegraphie oder der Fotografie, sind spektrale Figuren omnipräsent geworden. Das 20. Jahrhundert ist durchzogen von *possessions*, *obsessions*, zwischen weirdness, uncanniness und eeriness.⁴⁹

„ (...) the figure of the ghost has haunted human culture and imagination for a long time, perhaps even forever, although more insistently in certain societies and periods than in others. One of its heydays in the western world came in the late nineteenth century, when the literary fashion for ghost stories (developed in Romanticism and the genres of the Gothic and the fantastic) intersected with the effort to unlock other worlds and dimensions—material, psychic, and supernatural—that characterized both spiritualism, in its entanglement with new religious movements, the emergent discipline of psychology, and the professionalization of science in general, and the invention of penetrating yet intangible new media such as telegraphy, photography, and cinema.“⁵⁰

Diese Entwicklung spektraler Figurationen von der historischen Wahrnehmung bis zur gegenwärtigen theoretischen Verwendung verdeutlicht einen grundlegenden Wandel in der kollektiven Wahrnehmung von Geistern, Heimsuchung und Szenarien des Spuks. In historischer Perspektive wurden Geister oder Phänomene der Heimsuchung häufig als reale, übernatürliche Entitäten gelesen, ein zentrales, wiederkehrendes Narrativ in Kultur, Literatur und vor allem auch im Spiritualismus des 19. Jahrhunderts. Diese Figuration war von Beginn an eng mit Motiven der Erinnerung, des Vergessens, des Traumas, der Verdrängung und der sozialen Missstände verbunden. Die vorherrschende Obsession, die Realität spiritistischer Phänomene zu beweisen, zu widerlegen, verhinderte die Entfaltung des metaphorischen Potenzials des Geistes. Die figurative Verwendung war zu dieser Zeit jedoch eng an die Möglichkeit ihrer empirischen Realität gebunden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lässt sich ein Wandel in der Betrachtung dieser Figuren verzeichnen, eine Abkehr von dieser bis dahin sehr eindeutigen Lesart. Denker:innen wie Sigmund Freud und Theodor W. Adorno versuchten in diesem Zusammenhang, die Figur des Geistes und seine wiederkehrende Verknüpfung mit dem Übernatürlichen zu hinterfragen. Sigmund Freud

⁴⁹ Vgl. María del Pilar Blanco und Esther Peeren (Hg.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Hauntings in Contemporary Cultural Theory*, New York: Bloomsbury 2013, S. 3-4.

⁵⁰ Ebd., S. 3.

beispielsweise, vermied es in seiner Ausarbeitung des Unheimlichen (1919), Geister als eine Grundlage zu begreifen und verstand den Geisterglauben als regressive Haltung. Theodor W. Adorno hingegen kritisierte den Okkultismus, das Gespenstische als "regression in consciousness", der die materielle Realität und die damit verbundene Entfremdung im aufkommenden Kapitalismus verschleierte. Schon dieser kurze Rückblick zeigt, dass spektrale Figuren eine alte Verbindung mit Themen der Verdrängung verkörpern, die vor allem im Zuge der Moderne, der Rationalität überwunden werden sollten.⁵¹

Jeffrey Andrew Weinstock bezeichnet diese Entwicklungen innerhalb der Kultur- und Medienwissenschaften, seit den 1990er Jahren als einen „spectral turn“, in dem Figurationen des Spektralen wie Geister oder Heimsuchungen zunehmend auch zu theoretischen Denkfiguren avancierten.⁵² Diese Wende innerhalb der Kulturkritik dieses Jahrzehnts gründet auf Jaques Derrida vielzitierten Text *Marx' Gespenster: Der Staat der Schuld, die Arbeit der Trauer und die Neue Internationale* aus dem Jahr 1993, der bis heute als zentraler Katalysator der eben beschriebenen Entwicklungen, als Ursprung der *Hauntology* oder Hauntologie gilt. Derrida verschiebt den Fokus des Gespenstes grundlegend, führt es als Metapher für eine Zeitlichkeit ein, in der Vergangenheit und Zukunft die Gegenwart heimsuchen, sich gegenseitig durchdringen. Als eine Art Gegen-Ontologie geht es Derrida zufolge in der *Hauntology* nicht um das Sein der Gegenwart, das Gespenst repräsentiert demnach sowohl das „no longer“, das Vergangene, das als Virtualität fortbesteht, als traumatischer Wiederholungszwang erscheint, als auch das „not yet“, das noch nicht realisierte Potenzial, das sich noch nicht realisiert hat, aber dennoch die Gegenwart beeinflusst. Im Zentrum der Hauntologie steht die Erfahrung einer „time is out of joint“, in Anlehnung an Shakespeares Hamlet, der eine gebrochene, nichtlineare Zeitlichkeit beschreibt, ein Aspekt, der im weiteren Verlauf des Textes wiederkehren wird.⁵³ Fredric Jameson betont in diesem Zusammenhang, dass „spectrality does not involve the conviction that ghosts exist.“⁵⁴, sondern vielmehr die „ultimate disjointedness of ontology, history, inheritance, materiality, and ideology, has been widely taken up.“⁵⁵ Innerhalb der Figur des Gespenstes oder des Specters formieren sich Fragen nach ethischen wie politischen Potenzialen. Derridas *Hauntology* fordert dazu auf, Gespenster nicht zu vertreiben, sondern sie bei sich zu behalten, mit ihnen zu leben. Als

⁵¹ Vgl. ebd., S. 1–10.

⁵² Vgl. Weinstock, *The Anthropocene*, S. 9–12.

⁵³ Vgl. Mark Fisher, „What Is Hauntology?“, S. 6–24.

⁵⁴ Vgl. Blanco und Peeren, *The Spectralities Reader*, S. 9.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 7.

Verkörperung der Präsenz des Abwesenden. Diese zeitlichen Neukonfigurationen verschieben das klassische Verständnis von Sein und Zeit.⁵⁶ Im Zuge dieses *spectral turn* dienen diese bekannten spektralen Kategorien nicht mehr als eindeutige, literarische Symbole, sondern fungieren als Metaphern, die aktiv theoretische Arbeit leisten können, wie es auch in diesem Textes der Fall ist und sein wird.⁵⁷ “Besides fulfilling an aesthetic or semantic function, then, a conceptual metaphor 'performs theoretical work.“⁵⁸ Wie Mieke Bal vorschlägt, unterscheidet sich eine konzeptuelle Metapher von einer geläufigen Metapher dadurch, dass sie „(...) in evoking, through a dynamic comparative interaction, not just another thing, word or idea and its associations, but a discourse, a system of producing knowledge.“⁵⁹ Diese Verschiebung zentriert die verschiedenen Spielarten des Spektralen als analytische Denkfiguren, die Prozesse des Erinnern und Vergessens, des Traumas, der Persistenz und der Verdrängung lesbar machen.⁶⁰

Die Denkfigur der Heimsuchung birgt somit die Möglichkeit, Normen zu durchbrechen, gängige Geschichten und Narrative in Frage zu stellen, indem Mechanismen, Strategien, sowie Zusammenhänge jenseits des Blickfeldes fokussiert werden. Ein weit verbreiteter Kritikpunkt ist jedoch ihre Omnipräsenz in Diskursen sowie die Verallgemeinerung und Dehistorisierung des Geisterkonzepts, was zu einer begriffliche Entleerung führen kann, ähnlich wie bei dem Begriff Anthropozän. Die spektrale Figuration hat sich somit von einer literalistischen Bedrohung zu einem komplexen, metaphorischen und konzeptuellen Werkzeug entwickelt, das die vielschichtigen Beziehungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft reflektiert.⁶¹ Für die vorliegende Arbeit sind diese Beziehungen von zentraler Bedeutung, da *Haunting* hier als übergeordnete Struktur verstanden wird, während Geister als konkrete Manifestationen dieser Struktur erscheinen. Diese kurze Verweis auf die *spectral turn* - Entwicklungen verdeutlicht, dass es sich nicht um die Wiederkehr übernatürlicher Entitäten handelt, sondern um eine Denkfigur, die kulturelle, soziale und ökologische Persistenzen verbindet und produktiv in die Analyse künstlerischer Arbeiten im Anthropozän integriert werden kann.⁶²

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 1-17.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 1-17.

⁵⁸ Ebd., S. 1.

⁵⁹ Ebd. S. 1.

⁶⁰ Ebd., S. 1.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 1-10.

⁶² Vgl. Weinstock, *The Anthropocene*, S. 9-12.

„The concept of hauntology gained its second (un)life in the middle of the last decade.“⁶³ Mark Fisher verbindet Derridas Konzept der Hauntology mit einer medienkulturellen Zeitdiagnose, die er als „failure of the future“ beschreibt. Ein Gedanke, der an die Krisen der Gegenwart als Verdrängung anknüpft. In seinem Essay *What is Hauntology?* argumentiert Fisher, dass die Gegenwart durch einen „cultural impasse“ gekennzeichnet sei, in dem die Fähigkeit, sich eine radikal andere, von der Gegenwart abweichende Welt vorzustellen, verloren gegangen sei. Dieser Gedanke manifestiert sich in der Ästhetik der Wiederholung, der Retrotopien, die an die Stelle der Vorstellung von sozialem Fortschritt, Innovation oder Wandel getreten ist.⁶⁴ Fisher illustriert diese Entwicklung vor allem anhand der damaligen Popkultur, am Beispiel der experimentellen elektronischen Musik. Galt diese historisch von den 1940er bis in die 1990er Jahre als künstlerisches Synonym für die Zukunft, wurde sie in Film, Fernsehen und Popkultur als Sinnbild des Zukünftigen eingesetzt, so prognostizierte Fisher um 2005 einen Zustand der Stagnation, des Stillstands der endlosen Wiederholung des Immergleichen.⁶⁵

*„What haunts the digital cul-de-sacs of the twenty-first century is not so much the past as all the lost futures that the twentieth century taught us to anticipate. The futures that have been lost were more than a matter of musical style. More broadly, and more troublingly, the disappearance of the future meant the deterioration of a whole mode of social imagination: the capacity to conceive of a world radically different from the one in which we currently live. It meant the acceptance of a situation in which culture would continue without really changing, and where politics was reduced to the administration of an already established (capitalist) system.“*⁶⁶

Die Visionen und Vorstellungen, die einmal mit Utopie, Science-Fiction oder revolutionärer Politik verbunden waren, sind verblasst, haben ihre Kraft verloren. Die Zukunft ist nicht nur aufgeschoben, sie ist verschwunden. Die Zukunft ist „lost“. Die Folge ist ein kultureller Stillstand, eine Ästhetik der Wiederholung, des Loops, die sich vor allem in der Kunst visualisieren lässt. Auch in Literatur, Film und Fernsehen erweist sich die *Hauntology* als ein Mittel, die anhaltenden Effekte vergangener Traumata, sozialer Umbrüche und der Auslöschung von Geschichte sichtbar zu machen. Als Beispiel nennt Mark Fisher in diesem Zusammenhang Stanley Kubricks *The Shining* (1980). Das „Overlook Hotel“ selbst wird zu einer Architektur, die sowohl die Geister der amerikanischen Geschichte als auch die psychologische Wiederholung des Vergangenen verkörpert.

⁶³ Ebd., S. 6.

⁶⁴ Vgl. Blanco und Peeren, *Introduction: Conceptualizing Spectralities*. S. 6.

⁶⁵ Vgl. ebd., S.16-24.

⁶⁶ Ebd., S.16.

In der Auffassung von Mark Fisher liegt der Fokus der *Hauntology* nicht nur rein in einer Krise der Zeit, sondern auch in der Krise des Raumes. Aufkommende Technologien wie das Internet und haben Raum und Zeit radikal komprimiert, die Auswirkungen technologischer und gesellschaftlicher Transformationen habe das kollektive Verständnis von Zeit und Raum verschoben. Die Verbreitung neuer Medientechnologien wie dem Internet traditionelle Vorstellungen von Geschichte, Raum und Zeit dekonstruiert. Die Entwicklung der künstlichen Intelligenz und anderer Technologien erweitern und verdeutlichen diese Diagnose. Die *Hauntology* kritisiert, wie Neoliberalismus, Konsumismus und der Verlust des kollektiven Gedächtnisses eine Gesellschaft geschaffen haben, die "haunted by unresolved pasts and lost futures" ist. Sie dient als kritischer Winkel, um die Mechanismen der Verdrängung und des Vergessens in einer von technologischen und gesellschaftlichen Umbrüchen geprägten Welt zu hinterfragen und die Virtualitäten dessen, was hätte sein können oder noch sein könnte, aufzudecken.⁶⁷

„If haunting describes how that which appears to be not there is often a seething presence, acting on and often meddling with taken-for-granted realities, the ghost is just the sign, or the empirical evidence if you like, that tells you a haunting is taking place. The ghost is not simply a dead or a missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life. The ghost or the apparition is one form by which something lost, or barely visible, or seemingly not there to our supposedly well-trained eyes, makes itself known or apparent to us, in its own way, of course. The way of the ghost is haunting, and haunting is a very particular way of knowing what has happened or is happening. Being haunted draws us affectively, sometimes against our will and always a bit magically, into the structure of feeling of a reality we come to experience, not as cold knowledge, but as a transformative recognition.“⁶⁸

Auch Avery Gordon beschreibt in *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* den Zusammenhang zwischen Zeit und Heimsuchung als eine in der Gegenwart anwesende Abwesenheit, die deren Verlauf aktiv strukturiert und zugrunde liegt. Ihre Perspektive erweitert die *Hauntology* um eine soziologisch-psychologische Komponente. Die Vergangenheit ist nicht vergangen, sondern wirkt aktiv in der Gegenwart fort, wodurch sich die Zeit überlagert und nicht linear verläuft. Das Verdrängte manifestiert sich als laut Gordon als eine „seething presence“. In Anlehnung an die bereits vorgestellten Ideen von Mark Fisher und Jacques Derrida wird *Haunting* ebenfalls nicht als übernatürliches Phänomen verstanden, sondern als zugrunde liegenden sozialer Konflikt. In Erweiterung an Derrida Aufforderung „to live with the ghost“, fordert *Ghostly Matters* ein „writing with the ghosts“. ⁶⁹ Das scheinbar Abwesende erscheint hier als eine drängende

⁶⁷ Vgl. Mark Fisher, „What Is Hauntology?“, *Film Quarterly* 66, Nr. 1 (Herbst 2012): 16–24, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2012.66.1.16>. S. 6-24.

⁶⁸ Avery Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. S. 8.

⁶⁹ Ebd., S. 7.

Präsenz in der sichtbaren Realität in Erscheinung, eine Form der Störung und Unterbrechung, die bestehende Ordnungen in Frage stellt. Die Figuration des Geistes kann hier als eine soziale Figur verstanden werden, als sichtbare Manifestation dieser Heimsuchungen, die historische und subjektive Realitäten verdichten. Diese Prozesse können als eine eigene Form der Erfahrung, des Wissenserwerbs verstanden werden, die sich über verschiedene Zeitebenen erstrecken kann. Diese Sichtweise positioniert Prozesse des *Hauntings* als wesentliches Element innerhalb der Gesellschaft und als Möglichkeit, verborgene Machtstrukturen, verdrängte Konflikte und systematische Ausschlüsse zu verstehen.⁷⁰

3.2. *Ecohauntology*: Spektrale Zeiten, Symbiotische Monster und die Rückkehr des Verdrängten

Die Geister, Monster und Spektren der Gegenwart haben sich gewandelt. Sie formen sich in Fusionen, verbinden sich zu Arten, manifestieren sich in Zeiten, jenseits der gängigen Vorstellungen von Heimsuchung und ihren verkörperten Spezies. All jene soeben verknüpften Konzepte, die Varianten und Weiterentwicklungen voneinander darstellen, zeigen eine deutliche Verbindung, die vor allem für den weiteren Text von wesentlicher Bedeutung sein wird: die Zeit. Die Zeit scheint aus den Fugen zu sein, wie das immer wiederkehrende Zitat aus Hamlet formuliert. Sie lässt sich als zentrale Akteur:in der spektralen Formen und Wiedergänger:innen, der Heimsuchungen und *Hauntings* betrachten. Sie bricht, fällt aus, sie drängt, sie stockt, kehrt wieder und sedimentiert. Die Vergangenheit als Loop, die Zukunft als Ausfall, die Gegenwart als Stillstand. Geister formen sich in Sedimenten, in Schichten, zeigen sich in Partikeln. In Oberflächen und im Verborgenden. Im Folgenden werden diese Gedanken mit einem besonderen Fokus auf spektrale Figurationen von Zeit mit den drängenden Motiven der Krise im Kontext des Anthropozäns in Verbindung gebracht und anhand unterschiedlicher Denker:innen diskutiert und weitergeführt.

Diese Beobachtung verdeutlicht die Dringlichkeit, mit der sich dieser Teil des Kapitels mit der Verschränkung zwischen Phänomenen der Heimsuchung in ihrem Zusammenhang mit ökologischen Krisen im Anthropozän widmet. Als konzeptueller und interpretativer Rahmen fokussiert er auf die spektralen, traumatischen und unheimlichen Dimensionen der ökologischen Krise. Der in der kulturwissenschaftlichen Debatte etablierte Begriff der *Hauntology* bildet den theoretischen Ausgangspunkt dieser Arbeit, das begriffliche Fundament. Im Kontext der Untersuchung mit Blick auf aktuelle Diskurse, lässt sich der Begriff jedoch mit einer ökologischen Lesart in Interaktion

⁷⁰ Vgl. Avery Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. S. 3-60.

bringen, die in Anlehnung an Line Henriksens Essay mit dem Titel *Ecohauntology* ⁷¹ im Folgenden unter dem Begriff *Ecohauntology* fusioniert werden. Unter diesem Begriff lässt sich noch kein konsolidiertes Forschungsfeld verorten und er fungiert daher als eine Art Arbeitsbegriff, eine Denkklammer. Eine Begriffsfusion der soeben skizzierten kanonisierten Lesart der *Hauntology* verschiebt die Logik des Gespenstischen von rein kulturellen und medialen Kontexten hin zu ökologischen Gefügen und ihren *entanglements*. Als wesentlicher Aspekt des hier agierenden Verständnisses des Begriffes *Ecohauntology* lässt sich die Verbindung von Heimsuchung in ihren ökologischen Verstrickungen verstehen. In diesem Zusammenhang beleuchten Anna Tsing und ihre Koautorinnen in der Einleitung des Buches *Arts of Living on a Damaged Planet* mit dem Titel *Haunted Landscapes of the Anthropocene* die kritisch zu hinterfragende Vorstellung von sogenannten „empty lands“, vermeintlich erinnerungslose Räume. Damit verweisen die Autor:innen auf grundlegende Prozesse der Heimsuchung, die sich in die Böden und Landschaften des Planeten eingeschrieben haben. Dieser Idee folgend sind Orte nie ohne Geschichte, ohne Ursprung, ohne Erinnerung, zu verstehen, sondern immer als ein komplexes Netz von politischen Zusammenhängen zu begreifen. Diese Überlagerungen werden auch als Prozesse der Überschneidung von menschlichen und nicht-menschlichen Geschichten verstanden, die als Symbiose Landschaften erst entstehen lassen und sich in materiellen Persistenzen archivieren. „We are surrounded by traces of the past, a veritable garden of ghosts.“ ⁷²

Auch gegenwärtige Landschaften sind durchzogen von Erzählungen, die non-linear zwischen den unterschiedlichen Zeitebenen operieren. Die Idee der *empty lands* oder, wörtlich übersetzt, der „leeren Länder“ steht im Zusammenhang dieser Entwicklungen und des Textes für eine konkrete Form des Verdrängens oder des Vergessens. Sie argumentieren weiter, dass jede Landschaft heimgesucht oder *haunted* ist, wobei sich diese Heimsuchung durch Schichtungen, Überlagerungen oder *Layers* in der physischen und ökologischen Beschaffenheit manifestiert. Diese Schichten sind die Spuren vergangener Lebensweisen, die auch in der Gegenwart noch wirksam bleiben und die Ökologien formen und umformen. Die Behauptung von leeren Gebieten scheint in diesem Zusammenhang als Mittel, die fortgesetzte Umweltzerstörung zu ignorieren, um kurzfristige Gewinne zu ermöglichen, indem die tiefen historischen und ökologischen Verflechtungen ausgeblendet werden. Ein weiterer Aspekt dieser Perspektive zeigt sich in der Figur der Ruine, die

⁷¹ Vgl. Line Henriksen, „Ecohauntology“, *Critical Posthumanism Network*, 2021, <https://criticalposthumanism.net/ecohauntology/>.

⁷² Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan und Nils Bubandt, „Footprints of the Dead“, in *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), S. G65.

ebenfalls nicht als geschichtsloser materieller Zustand im Verfall zu begreifen ist, sondern als lebendiges Archive vergangener Anordnungen und Zusammenhänge. Sie verkörpern die Geister menschlicher und nichtmenschlicher Lebensräume, die irgendwann einmal noch an diesen Orten existiert haben. Diese physischen Manifestationen historischer Prozesse, in denen die Überreste vergangener Aktivitäten und ökologischer Interaktionen sichtbar eingeschrieben sind, zeugen von den komplexen Verflechtungen, die trotz der Zerstörung fortbestehen. Die Aufmerksamkeit für diese geschichteten Realitäten in den Ruinen kann als ein entscheidender Gegenpol zu einer Flut der Zerstörung dienen, die oft mit dem Anthropozän einhergeht, und offenbart die vielfältigen, unregelmäßigen Zeitlichkeiten, die in diesen scheinbar leeren Räumen wirken.⁷³

Die Notwendigkeit, diese historischen und ökologischen Verflechtungen von Landschaften zu erkennen, findet ihre Ergänzung in der Reflexion über das Geschichtenerzählen und die Narrative selbst, wie sie im einleitenden Text *Bodies Tumbled into Bodies* ebenfalls aus *Arts of Living on a Damaged Planet* dargelegt wird. Darin wird, wie schon im vorangegangenen Kapitel das idealisierte, manchmal heroisch anmutende Narrativ des modernen Fortschritts, der im Wesentlichen auf der Ausbeutung der Natur basiert, kritisch beleuchtet. Geschichtenerzählen wird in diesem Zusammenhang als Werkzeug etabliert. Die vermeintliche Linearität dieser Narrative verstellt den Blick auf die komplexen symbiotischen Beziehungen, die daraus resultierenden „monstrous entanglements“ des Anthropozäns. In Anlehnung an die Science Fiction Autorin Ursula K. Le Guin und ihre Idee der sogenannten „carrier bags“, plädieren die Autor:innen ebenso wie bereits mit Donna Haraway angedeutet, für alternative Geschichten und Formen des Erzählens. Die Form dieser Erzählungen formuliert sich gegen die Linearität, zeigt die komplexen Zeitformen und Bögen von Verflechtungen und Verlusten. Im Zentrum dieser carrier bags stehen nicht die Heldenfiguren, sondern die Sedimente von Leben und Sterben, das Dazwischen. Gerade für die Arbeitsfigur der *Ecohauntology* ist diese Perspektive zentral, formuliert sie doch die Notwendigkeit, die Geister materieller Rückstände und unaufgelöster Vergangenheiten nicht nur als solche zu erkennen, sondern sie in Narrativen zu verankern, die ihre nichtlineare Präsenz und ihre relationalen Gefüge eassbar machen. "Monsters ask us to consider the wonders and terrors of symbiotic entanglement in the Anthropocene".⁷⁴ In diesem Zusammenhang werden „monsters“ als spektrale Figuren des Anthropozäns eingeführt. Ähnlich wie Latour und Haraway betonen die Autor:innen Symbiosen als grundlegende Modi innerhalb der gespaltenen Realität des Planeten, eine Denkfigur die den Fokus erneut weg von reiner Individualität lenkt und hinterfragt. Diese *entanglements*

⁷³ Vgl. Tsing, Swanson, Gan und Bubandt, „Haunted Landscapes of the Anthropocene“, S. G1–G13.

⁷⁴ Ebd., S.G2.

lassen sich nicht nur als biologische Momente verstehen, sondern auch als ontologische Fundamente, auf denen sich ökologische Heimsuchungen erst entwickeln können. Die Leugnung dieser symbolischen Beziehungsmuster durch gegenwärtige Praktiken wie industrielle Landwirtschaft, Umweltverschmutzung oder die Etablierung investiver Arten mündet schließlich in ökologische Krisen und führt zu „new monstrosities“. Beispiele hierfür sind sich ausbreitende Quallen, resistente Bakterien und Krankheitserreger, die sowohl als spektrale Manifestationen als auch als physische Symbole der Verdrängung der Krise verstanden werden können. Die Monster werden zu Gespenstern der Vergangenheit, die als materielle und ökologische Rückstände wiederkehren, als Verweis auf vergangene Handlungen und deren Folgen.⁷⁵

Diese theoretische Erweiterung oder Verbindung zur *Ecohauntology* visualisiert die bereits angedeuteten Heimsuchungen des Anthropozäns nicht nur diskursiv oder ästhetisch, sondern auch in physischer Form, einerseits geologisch, biologisch und atmosphärisch. Diese Phänomene stören die lineare Zeitlichkeit, verwischen die Grenzen zwischen Selbst und Umwelt und strukturieren so die Gegenwart als eine von ungelösten Vergangenheiten und bedrohlichen Zukünften heimgesuchte Erfahrung. *Haunting* steht hier für die Struktur der Heimsuchung, eine Form der Zeitlichkeit, die in beide Richtungen gleichzeitig wirkt, in der die Gegenwart destabilisiert wird, in der die Vergangenheit nicht vergeht und das Verdrängte als diese Struktur in der Gegenwart präsent ist. Dieser Prozess lässt sich nicht an einzelnen Entitäten festmachen, sondern funktioniert als relationales Gefüge von Persistenzen und Rückkehrbewegungen. In diesem Zusammenhang können die Figuren der Geister und Monster als zentrale analytische Werkzeuge eingesetzt werden. Wie die Autor:innen von *Arts of Living on a Damaged Planet* festhalten: "While ghosts (...) help us read life's enmeshment in landscapes, monsters point us toward life's symbiotic entanglement across bodies". Es sind Figuren als Vergegenständlichung des Hauntings, in denen sich das Verdrängte oder Unabgeschlossene sammelt und zugleich greifbar wird, Verdichtungen des *Hauntings*. Geister können in diesem Zusammenhang als Figuren in Erzählungen auftreten, als Atmosphären in Landschaften, als materielle Spuren und Rückstände in toxischen Böden und Ländern oder im Kontext der späteren Werkanalysen, als algorithmische Rückstände in digitalen Infrastrukturen auftreten. Diese doppelte Perspektive, die Geister stehen für die Verflechtung in Landschaften, die Monster hingegen für die symbiotische Verstrickung über Körpergrenzen hinweg, eine Idee, die auch die späteren Werkanalysen strukturieren wird. Sie stehen für die erfahrbaren Zeichen dessen, was *Haunting* strukturell verkörpert. Diese knappe Unterscheidung ermöglicht es, die Krise des

⁷⁵ Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan und Nils Bubandt, „*Bodies Tumbled into Bodies*,“ in *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), S. G1–G11.

Anthropozäns sowohl als strukturelle Bedingung der Gegenwart als auch als Gespenster in ihren unterschiedlichen Ausprägungen analysierbar zu machen.⁷⁶

3.3. Zeitliche Gefüge – Temporalitäten der Heimsuchung

Die Zeit ist nicht nicht mehr sie selbst. Die Zukunft ist bedroht, ausgefallen, nonlinear. „Time has been shattered, exploded into bits, dispersed by the wind. Moments caught up in turbulent flows forming eddies, circling back around, returning, reconfiguring what might yet have been.“⁷⁷ Die Zeit vergeht, vergeht nicht. Zu schnell, manchmal ausgedehnt, verflüssigt, verhärtet, erstarrt. Verlorene Zeit. Zeit wird zu Materie, bildet sich in Schichten und Sedimenten, jenseits ihres eigenen Körpers, ihres eigenen Verlaufs. Sie geht nicht mehr nur vorwärts, nicht mehr nur rückwärts. Die Gegenwart ist „caught in a pose“. ⁷⁸ Diese gestörte Zeitwahrnehmung, die gebrochene, geschichtete, zirkulierende Zeit ist, laut der vorliegenden Analyse, ein zentrales Merkmal des Anthropozäns, zugleich ein Symptom, das das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft grundlegend verändert. Zeit wird in diesem Zusammenhang selbst zu einer spektralen Entität, eine Verschiebung, in der das Vergangene nicht vergeht, das Zukünftige ausbleibt. Mit diesem Gedanken lässt sich die Denkfigur der *Hauntology* integrieren, als ein Versuch, diese unruhige, disjunkte Zeitlichkeit zu verstehen. Eine Zeit, die nicht mehr linear vergeht, sondern fortwirkt, die Gegenwart heimsucht und sich in ihr verfängt. In seinem Text *Dark Ecology* beschreibt Morton die Beziehung zwischen Mensch und Umwelt als von Rückkopplungen, Loops und nichtlinearen Kausalitäten geprägt. Diese nichtlineare, rekursive Zeitlichkeit, in der das Vergangene als „strange loop“ in die Gegenwart zurückkehrt, beeinflusst die Zukunft. Morton argumentiert in diesem Zusammenhang, dass auch das ökologische Bewusstsein selbst eine „weird, twisted, looping form“ annimmt, da alle Dinge eine Schleifenform haben und Kausalität nicht linear, sondern zirkulär verläuft. Diese „strange loops“, lassen die Grenzen zwischen verschiedenen Zeitebenen, wie etwa zwischen menschlicher und geologischer Zeit, verschwimmen und machen die Vorstellung einer klaren, fortschreitenden Zeit unhaltbar.⁷⁹

⁷⁶ Vgl. ebd., S. G1–G11.

⁷⁷ Karen Barad, „Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-Turning, Re-Membering, and Facing the Incalculable,“ *New Formations* 92 (2018). S.59.

⁷⁸ Ebd., S. 58.

⁷⁹ Vgl. Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016), S. 3–59.

„There is widespread consensus that we are living at the end-of democracy, liberalism, capitalism, a cool planet, the Holocene, civilization as we know it. Even while little consensus exists on what exactly the end is. Climate breakdown, pandemic emergency, racial injustice, colonial dispossession, mass extinctions, financial collapse, global nuclear war, apocalyptic populism-the fears and diagnoses are multiple, prompting numerous questions: What hopes are there for survival, and for whom? How do we comprehend emergency, let alone serial apocalypses, in which catastrophe cannot be securely located in the present, but rather extends back centuries, into the very origins and uneven unfoldings of racial and colonial capitalism, and threatens our collective future in turn?“⁸⁰

Die „Narrative des Endes“ strukturieren grundlegend die Gedanken, die Blicke, in Form von Medialitäten und kulturellen Produkten der Gegenwart. Nach T. J. Demos befinden wir uns an einem kritischen Punkt, an dem multiple Krisenszenarien, vom Klimakollaps über Pandemien und soziale Ungerechtigkeiten bis hin zu Massenextinktionen und finanziellen Zusammenbrüchen, die Zukunft bedrohen und bedrängen. „At the end“, am Rande des Absprungs, des Ausfalls, des Ungewissen. In seinem Text *Radical Futurisms. Ecologies of Collapse, Chronopolitics and Justice-to-Come* analysiert er die kontemporären Verknüpfungen und Anhaftungen von Zeit, in ihrem Verhältnis zur Zukunft, die er als „Chronopolitiken“ bezeichnet. Dabei handelt es sich um zentrale Spannungsfelder der Gegenwart. Chronopolitiken beschreiben eine Politik der Zeit, die den linearen Fortschrittsbegriff der Moderne fundamental hinterfragt. Demos konstatiert in diesem Zusammenhang einen weit verbreiteten Konsens über ein Ende, ein mitunter apokalyptische Vision, die sich laut Demos als Ende der Demokratie, des Liberalismus, des Kapitalismus, eines kühlen Planeten, des Holozäns oder der Zivilisation formiert. Eine Diagnose, die sich vor allem durch ihre Unschärfe, ihre nebulöse Form auszeichnet. Dieser Zustand des Endes lässt sich nicht mehr nur als ein singulärer, konkreter Moment oder Punkt begreifen, sondern als eine andauernde Krise, in der sich multiple Zeitskalen überlagern und durchdringen.⁸¹ Diese Vorstellungen von „asynchronen Zeiten“ lassen sich auch in Zusammenhang mit Timothy Mortons Konzept der sogenannten „Hyperobjects“ bringen. Hyperobjekte können als „massively distributed in time and space relative to humans“⁸² beschrieben werden. Dazu gehören ökologische Phänomene wie beispielsweise radioaktive Strahlung, die CO₂-Anreicherung, die globale Erwärmung oder andere Krisenphänomene, deren raumzeitliche Ausdehnung das Fassbare, das lineare Wahrnehmungsvermögen sprengt.⁸³

⁸⁰ T.J. Demos, *Radical Futurisms. Ecologies of Collapse, Chronopolitics and Justice-to-Come*, S. 1.

⁸¹ Vgl. T.J. Demos, *Radical Futurisms. Ecologies of Collapse, Chronopolitics and Justice-to-Come*, S. 1-4

⁸² Vgl. Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), S. 1.

⁸³ Vgl. Ebd., S. 2-25.

„A hyperobject could be a black hole. A hyperobject could be the Lago Agrio oil field in Ecuador, or the Florida Everglades. A hyperobject could be the biosphere, or the Solar System. A hyperobject could be the sum total of all the nuclear materials on Earth; or just the plutonium, or the uranium. A hyperobject could be the very long-lasting product of direct human manufacture, such as Styrofoam or plastic bags, or the sum of all the whirring machinery of capitalism. Hyperobjects, then, are ‚hyper‘ in relation to some other entity, whether they are directly manufactured by humans or not.“⁸⁴

Diese Hyperobjekte „persist“, sie durchdringen Körper, Materialitäten, Objekte und Atmosphären, ohne sich dabei vollständig fassen oder lokalisieren zu lassen. Sie sind zugleich anwesend und abwesend. Diese Form spektraler ökologischer Realität kann in ihrem Zustand auch als ecohauntologische Figuration gedacht werden. In der Beschreibung dieser Hyperobjekte spricht Morton auch von einer „viskosen“ Ontologie, von einem Zustand der Anhaftung und Beklemmung, „Hyperobjects are viscous,“ schreibt er, „they stick to beings that are involved with them.“ Sie wirken durch ihre Größe, ihre Dauer, ihre Unzugänglichkeit und erzeugen so einen Zustand permanenter latenter Präsenz, der sich nicht auflösen lässt. Ihre Wirkung entfaltet sich über Zeiträume, die weit über die menschliche Lebensspanne hinausgehen. Damit entsteht eine Form ökologischer Erfahrung, die nicht mehr auf unmittelbarer Sichtbarkeit beruht, sondern auf dem Bewusstsein von Prozessen, die allgegenwärtig, aber nicht greifbar sind. Eine weitere Eigenschaft ist ihre nonlokalität, das bedeutet ihre Erscheinungen zeigen nur Fragmente, nie eine Ganzheit des Bildes.⁸⁵ Vor diesem Hintergrund kann das Anthropozän selbst als ein Hyperobjekt verstanden werden. als ein raumzeitlich entgrenztes und global wirksames Gefüge, das die Bedingungen des Lebens auf der Erde prägt. Ein Zustand, der sich durch seine Persistenz, seine Materialität und seine Nichtlokalität gekennzeichnet ist. Das Anthropozän durchdringt Böden, Ozeane, Atmosphären und Organismen, schreibt sich in Sedimente, technische Systeme und Infrastrukturen ein. Seine Auswirkungen sind allgegenwärtig, auch dort, wo sie nicht direkt sichtbar sind. In diesem Sinne ist das Anthropozän ein untrennbar mit der menschlichen Existenz verbundenes viskoses Milieu.⁸⁶ Die Vergangenheit unserer Handlungen ist in der Gegenwart als materielle Persistenz präsent, und die Zukunft ist bereits durch die Trägheit dieser Hyperobjekte bereits vorgezeichnet, wodurch die Zeit selbst zu einem *haunted* Raum wird.⁸⁷

⁸⁴ Ebd., S. 2–25.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 2–25.

⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 2–25.

⁸⁷ Vgl. Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016), S. 3–59.

Die Einordnung des Anthropozäns als Hyperobjekt eröffnet eine entscheidende Verbindung zwischen Mortons Denken und der hier verhandelten Idee der *Ecohauntology*. Beide Konzepte thematisieren Formen der Präsenz, die sich nicht in unmittelbarer Anschauung erschöpfen, sondern in Persistenzen, Nachwirkungen und materiellen Einschreibungen bestehen. Das Anthropozän ist in diesem Verständnis kein abgeschlossener Zustand, sondern ein andauernder Prozess der Heimsuchung, ein ökologisches, soziales und materielles Nachleben menschlicher Eingriffe. Es verweist auf die Unmöglichkeit, klare Grenzen zwischen Ursache und Wirkung, Vergangenheit und Zukunft zu ziehen. Krisen sind demnach nicht eindeutig in der Gegenwart zu verorten, denn ihre Ursprünge liegen zum Teil Jahrhunderte zurück, in den ungleichen Entwicklungen des rassistischen und kolonialen Kapitalismus und wirken zugleich in eine bedrohte kollektive Zukunft hinein. Diese Überlagerungen als Layerings machen deutlich, dass es in der aktuellen Auseinandersetzung nicht nur um das Verständnis ökologischer Zusammenhänge geht, sondern um die Politisierung der Zeit selbst. Zukunft erscheint hier nicht mehr als eine bloße Fortschreibung und Ausformulierung des Bestehenden, sondern als ein umkämpfter Möglichkeitsraum, als Raum des Werdens, der von vergangenen Schulden, kolonialen Spuren und verdrängten Geschichten heimgesucht ist.⁸⁸ Morton bringt diese Form der Heimsuchung auch mit dem Begriff des „eerie“ (das Unheimliche) in Verbindung, in Anlehnung an Freud und Mark Fisher, eine Form des Unheimlichen, die nicht im plötzlichen Ereignis liegt, sondern in der verzögerten, dauerhaften Wirkung des Unverstandenen und der unaufhörlichen Präsenz des Abwesenden. Das *eerie* kann als die stille, unaufdringliche, aber allgegenwärtige Präsenz des Nichtmenschlichen verstanden werden, die unsere Zeitwahrnehmung untergräbt und uns mit der Tiefenzeit der Erde konfrontiert, die sich unserer Kontrolle entzieht.⁸⁹

Mit dem Konzept der „Radical Futurisms“ ergänzt Demos diese Perspektive auf wesentliche Weise, denn Zeit wird zum Ort des Widerstands gegen die kapitalistisch geformten Logiken der Gegenwart, die die Zukunft als eine Erweiterung des Marktes betrachten. „Radical futurisms remake time“, unterdrückte Vergangenheiten werden reaktiviert und verschieben das „what’s-to-come“ in das „undetermined not-yet“, in eine offene, noch nicht bestimmte, noch nicht besetzte Zukunft. Demos eröffnet damit eine Perspektive, in der Zeit selbst zu einem relationalen, ökologischen Gefüge wird, zu einem Ort der Heimsuchung und zugleich der Möglichkeit. In diesem Sinne verbinden sich die zeitlichen Gedanken von *Hauntology* und Radical Futurism innerhalb der Praxis der *Ecohauntology*. Beide begreifen Zeit nicht als lineare Abfolge, sondern als ein

⁸⁸ Vgl. T.J Demos, *Radical Futurisms. Ecologies of Collapse, Chronopolitics and Justice-to-Come*, S. 1-4.

⁸⁹ Vgl. Morton, *Dark Ecology*, S. 3-59.

verwobenes Netzwerk von Persistenzen, Rückkehrbewegungen und zukünftigen Potenzialen.⁹⁰ Auch Karen Barad untersucht in ihrem Text *Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness* die Auswirkungen von zeitlicher Disjunktion, Quantenphysik und der Natur des Nichts, um Kolonialismus, Krieg und Umweltzerstörung neu zu verstehen und zu thematisieren. Sie plädiert darin für eine Neubesetzung des Verhältnisses von Sein und Zeit, das über lineare, progressivistische Vorstellungen hinausgeht und ein verschränktes, diffraktives Verständnis einschließt.⁹¹ "Time isn't what it used to be. Perhaps it never was. It surely hasn't been itself since the 'Doomsday Clock' was set at just minutes to midnight – the untimely hour of time's own demise". Die Zeit wurde "shattered, exploded into bits, dispersed by the wind". Momente verfangen sich in Strömungen, bilden Wirbel, Loops und Kreise, kehren zurück und rekonfigurieren, was hätte sein können. Die Uhr wird in diesem Zusammenhang zum Symbol des Endes, das die globale Prekarität der Gegenwart ausdrückt, die Zeit auf eine „Future of No Future“ synchronisiert.⁹² Zur theoretischen Erweiterung lässt sich hier der Begriff des „spacetimemattering“ ebenfalls von Karen Barad anführen, der die kaum mehr trennbaren Verflechtungen von Raum, Zeit und Materie weiter verdeutlichen. Diese Ebenen lassen sich nicht mehr als unabhängige Entitäten verstehen, die sich in einem leeren Raum formulieren, sondern werden durch Intra-aktionen konstituiert. Dieses Konzept bringt die gängigen Vorstellungen von Interaktionen zwischen bereits existierenden Objekten ins erneut ins Wanken. Ereignisse formen keine statischen Punkte, werden vielmehr zu dynamisch organisierten, materiellen Verstrickungen, die sich durch die Diffraktion immer und wieder neu formen und sedimentieren. Eine dynamische Rekonfiguration der Relationalität von „Moments“, „Places“ und „Things“. Die damit einhergehende Zerstörung von Zeit als Gewaltakt, lässt sich auch anhand physischer Objekte ablesen, diesen Gedanken akzentuiert Barad in ihrem Essay *No Small Matter Mushroom Clouds, Ecologies Of Nothingness And Strange Topologies Of Spacetimemattering* anhand der Uhren im Kontext des Einschlages von Hiroshima, die am 6. August 1945 um 8:15 stillstanden, deren Mechanismen schmolzen und die Ziefernblätter einschließen, gefroren im Moment. „Time is diffracted, imploded/explored in on itself: each moment made up of a superposition, a combination, of all moments.“⁹³ Diese Uhren im Stillstand

⁹⁰ Vgl. *Demos, Radical Futurisms*, S. 1-12

⁹¹ Vgl. Karen Barad, „Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-Turning, Re-Membering, and Facing the Incalculable,“ *New Formations* 92 (2018). S.56-86.

⁹² Vgl. Karen Barad, „No Small Matter: Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of Spacetimemattering,“ in *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, hg. von Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Anne Swanson, Elaine Gan und Nils Bubandt (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), S. G9–G17.

⁹³ Ebd., S. G112.

werden zu einem Symbol der nuklearen Zerstörung, in die Zeit eingeschrieben. Die Zeit selbst bezeichnet Barad als „crossed out“, „drawn out like taffy, twisted like hot metal, cooled, hardened, and splintered“, wodurch die Aspekte von Nichtlinearität und Fragmentierung weiter verdeutlicht werden.⁹⁴

In der Auseinandersetzung mit dem Anthropozän und seiner theoretischen Erweiterung durch die Denkfigur der *Ecohauntology*, wird zunehmend deutlich, dass auch die Zeit selbst nicht mehr als neutrale Entität, als Hintergrund verstanden werden kann. Im Kontext der Auseinandersetzung mit den Umbrüchen des Anthropozäns erscheint sie als ein relationales und politisches Gefüge, in dem sich die Spuren der Vergangenheit, die Krisen der Gegenwart und die ungewissen Möglichkeiten der Zukunft ineinander verschränken, ineinander verkeilen. Zeit wird hier zu einer politisch-hauntologischen Struktur. Die gewohnte Vorstellung eines linearen, nach vorne verlaufenden, objektiv erfassbaren Flusses verwandelt sich in ein Spannungsfeld der Krisen, des Verdrängten, der Varianten dessen, was war, ist und sein wird. Ein Ort an dem sich vermeintliche Konstanten wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überlagern, überschreiben, konterkarieren, manchmal auflösen. Im Rückblick auf das eben gelesene Kapitel kristallisieren sich vor allem drei zentrale, ineinander greifende Figurationen von Zeit heraus, die im Folgenden noch einmal kurz skizziert werden. Einerseits die „gebrochene Zeit“, in Anlehnung an Mark Fishers „broken time“, diese Figur markiert die Verschiebung der Zeitachsen, das Auseinanderfallen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, das sich in den Krisenerzählungen des Anthropozäns materialisiert. Das Vergangene vergeht nicht, das Zukünftige bleibt aus, die Gegenwart wird zum Ort des Unentschiedenen, zum Intervall zwischen dem, was war, und dem, was nicht kommen will. Die „zirkuläre Zeit“, das Wiederkehren, die Rückkopplung. Das Verdrängte kehrt zurück, in Form von ökologischen Loops, in Wiederholungen, in den Kreisläufen der Materie. Die Zeit verläuft nicht vorwärts, sondern faltet sich in sich selbst zurück. Sie wiederholt, variiert, persistiert, als ein System von Loops, das sich selbst heimsucht. Als dritte Figuration lässt sich die „geschichtete Zeit“ herausarbeiten, die sich in Sedimenten und Spuren ablagert, in Materialitäten fortsetzt, in Archiven, Atmosphären, in den Schichten der Bodens. Zeit als Sedimente, zäh, anhaftend, viskos. Diese drei Formen der Zeit, gebrochen, zirkulär, geschichtet, bilden in diesem Zusammenhang die wesentlichen Grundfiguren der ecohauntologischen Wahrnehmung. Vor diesem Hintergrund können künstlerische Arbeiten als Antworten auf die multiplen Prozesse der Heimsuchung, des Rückkehrens verstanden werden. Sie ermöglichen es, die Begegnung zwischen der vermeintlichen Realität und ihrer zeitlichen, narrativen oder ästhetischen Heimsuchung begreifbar zu machen. Zwischenzonen der Fiktionen,

⁹⁴ Vgl. ebd., S. G9–G17.

Versionen von Narrativen die sich in Schichten formen. Ein Aufeinandertreffen der Zonen zwischen Fiktion und Nichtfiktion. Die Autorinnen des Sammelbandes „Twilight Zones: Heimsuchung, Rückkehr, Gespenster“ bezeichnen diesen liminalen Zustand des „In-between“, als sogenannte „Twilight Zone“. ⁹⁵ In diesen Zonen des Übergangs formulieren sich Autor:innen zufolge „Orte des Troubles“ im Sinne von Donna Haraway „denen nicht mit der Herstellung von Ordnung zu begegnen ist, sondern mit unordentlichen Neukonfigurationen, die auch die strikte Grenzziehung zwischen fiktionalen und nicht fiktionalen Welten durchkreuzen.“ ⁹⁶ Medien und performative Praktiken werden in diesem Zusammenhang ebenfalls als sogenannte „Twilight Zones“ begriffen, Orte an denen das Schemenhafte, das Vage, das Changierende eine temporäre Form annimmt, als eine Art Erscheinung, ein Geist, ein *Haunting*. ⁹⁷

Im nun folgenden zweiten Teil der Arbeit markieren diese Übergangszonen zugleich die theoretischen und methodischen Bezugspunkte des Textes. Als Verweis auf ein Denken, das nicht nur auf Eindeutigkeiten, stabile Ordnungen oder Zuschreibungen zielt, sondern auf Prozesse im Übergang, der Verschiebung und Durchdringung. In diesem Sinne lassen sich die künstlerischen Arbeiten als ästhetisch-materielle Formulierungen in diesen Zwischenräumen begreifen. Die vermeintlichen Grenzen zwischen Materiellem und Immateriellem, zwischen Narration und Struktur, zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und ästhetischer Erfahrung an manchen Stellen auflöst. Die folgenden Werkanalysen positionieren sich an diesen Schwellen, um die zuvor entwickelten zeitlichen Figurationen, gebrochene geschichtete und zirkuläre Zeit, als Wahrnehmungs- und Darstellungsmodelle innerhalb zeitgenössischer künstlerischer Praktiken sowie ihrer Aussagen über die Gegenwart in der Krise zu untersuchen.

⁹⁵ Vgl. Leonie Kapfer, Olivia Poppe, Andrea Seier und Stephan Trinkaus (Hg.), „Twilight Zones: Heimsuchung, Rückkehr, Gespenster (Editorial)“, *tfm — Journal for Theatre, Film and Media Studies*, Nr. 1 (2023). S. 9-15.

⁹⁶ Ebd., S. 9.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 9.

4. Werkanalysen: Installative Figurationen der Heimsuchung

„Art is thought from the future.
Thought we cannot explicitly think at present.
Thought we may not think or speak at all.
If we want thought different from the present, then
thought must veer towards art.“⁹⁸

Dieser Gedanken-Splitter von Timothy Morton aus seinem Text *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* legt den Grundstein und zugleich den Ausblick für den folgenden Teil des Textverlaufes. Das Verständnis von Kunst zeigt sich hier als fluide, spekulierende Form, als eine alternative Denkweise, die sich über die Limitationen der anthropozentrisch geprägten Gegenwart hinaus bewegen. Zukunft zeigt sich hier als unbesetzter metaphorischer Raum der Potenzialität, das Anliegen lautet hier ein Denken durch und mit der Kunst, um die Gegenwart als Stillstand in Veränderung zu begreifen. In Rückbesinnung auf Gedanken aus dem Kapitel *Das Anthropozän erzählen* skizziert, stehen die Kunst und das Anthropozän seit vielen Jahren in enger, fast untrennbaren Relation. Gerade in diesem Verhältnis bietet eine Werkanalyse eine wesentliche Ergänzung, zu den bisherigen Themen. Eva Horn verweist in diesem Zusammenhang auf die drängende Frage „Was kann es heißen, eine Ästhetik des Anthropozän zu skizzieren?“⁹⁹, die sich auch schon vor dem Schreiben dieser Arbeit wiederkehrend in Gedanken formulierte. Als Konsens hält sie fest, dass es sich um „bestimmte Erwartungen an die Kunst“ handelt, weniger um die konkrete Definition von ästhetischen Paradigmen, die sich in den künstlerischen Praktiken finden lassen „As the vehicle of aesthetes (art) is central thinking with and feeling through the Anthropocene.“¹⁰⁰ Horn kritisiert die sich wiederkehrend abzeichnende „Ästhetik des Anthropozän“ als eine Rhetorik der politischen Mobilisierung, die sich in einer Thematisierung der immer wiederkehrenden Motive manifestieren, dabei den Kern verfehlen. Doch gerade diese Sichtweise auf Kunst als einen fluiden Denk und Wahrnehmungs-Prozess, sollen in den folgenden Analysen produktiv gemacht werden. Dabei geht es darum ästhetisch-materielle Figurationen der Heimsuchungen denk-, und wahrnehmbar zu machen, weniger um ein Klassifizierungssystem, das sich in deutlichen Ein-, und Abgrenzungen formuliert.¹⁰¹

⁹⁸ Timothy Morton, „Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence,“ in *Anne Duk Hee Jordan: The End Is Where We Start From*, hg. von Barbara Horvath (München: Hirmer Verlag, 2024), S. 15.

⁹⁹ Eva Horn and Hannes Bergthaller. *Anthropozän. Zur Einführung*, S. 120

¹⁰⁰ Ebd. Vgl. Davis/Turpin, zit. nach Horn/Bergthaller, *Anthropozän zur Einführung*, S. 121.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 120-125.

Im Anschluss an das vorangegangene Kapitel, der theoretischen Rahmung, wendet sich die Arbeit nun den künstlerischen Werkanalysen zu. Das Anliegen ist es dabei, dem Ansatz Mortons zu folgen, der Versuch, diesen durch die Betrachtung zwei ausgewählter künstlerischer Arbeiten als analytische Denkbewegung zu formulieren. Die zuvor entwickelten Gedanken und Zusammenhänge zur *Ecohauntology*, den Figurationen von Zeitlichkeit als Heimsuchung, bilden dabei den konzeptionellen Rahmen, in dem die einzelnen, unterschiedlichen Installationen betrachtet werden.

Wie bereits angedeutet, wird Zeit selbst im Kontext des Anthropozäns zu einer Konstante im Wandel, in Veränderung und Auflösung, sie formuliert sich in Brüchen, Dehnungen, Verschiebungen, als Stillstand, in Deformation. Die ausgewählten künstlerischen Positionen können in diesem Sinne als ästhetisch-materielle Manifestationen dieser Prozesse verstanden werden, die diese gestörten Zeitgefüge sichtbar und durch die entwickelten Analysefiguren begreifbar machen. In diesen sich verändernden Zeitlichkeit manifestieren sich die Geschichten der Krisen, die Effekte des Handelns. Sie formulieren sich sowohl im Materials, als physische Konstante, im Raum, in medialen Aspekten, als auch in den verhandelten Narrativen. In jeder der hier betrachteten Arbeiten artikulieren sich abweichende und ineinandergreifende Figurationen der Heimsuchung, als Verweise auf die Prozesse, die sich jenseits des Sichtbaren und Greifbaren, in den Zwischenräumen von Vergangenheit und Zukunft, in den Rückständen des bereits Geschehenen, im Echo des noch Kommenden formieren. Die Analysen folgen dabei der Frage, wie Zeit, als gebrochene, zirkuläre oder sedimentierte, in künstlerische Praktiken eingeschrieben scheint und wie sich in diesen Einschreibungen das spektrale Denken einer vom Anthropozän heimgesuchten Gegenwart entfaltet. Ein wichtiger Aspekt bei der Betrachtung der soeben beschriebenen Zeitfigurationen ist die Ergänzung, dass sie zwar jeweils eigene Charakteristika ausbilden und sich in ihrem Verhalten und ihrer ästhetischen Erscheinung grundlegend unterscheiden. Dennoch können sie nicht als abgeschlossene oder isolierte Denkfiguren verstanden werden, sie gehen an manchen Stellen ineinander über, überlagern sich, verdichten sich zu Analogien.

Die Installation *Terminal Beach* des Kollektivs Troika thematisiert die Wechselwirkungen und Dichotomien von Natur und Technologie in einer digitalen Struktur endloser Wiederholung in einer spekulativ-apokalyptischen Figuration des Endes ohne Konsequenzen, in der skulpturale Hybride die Oberflächen bevölkern. Die Installation *METABOLICA* von Thomas Feuerstein hingegen formuliert Perspektiven auf techno-ökologische Stoffkreisläufe, in denen materielle Prozesse, bakteriologische Transformationen und biochemische Zersetzungsmechanismen als spektrale Wiedergänger einer verdrängten ökologischen Krise sichtbar werden. In beiden Arbeiten ist eine

grundlegende Zirkularität erkennbar. Die Beschreibungen und Analyse-Ansätze basieren auf mehrmaligen Besuchen und Sichtungen der jeweiligen Ausstellungen. Zum tiefergehenden Verständnis sei an dieser Stelle betont, dass spektrale Figurationen in dieser Arbeit nicht als bewusst intendierte Strategien der Künstler:innen verstanden werden, sondern als etwas den Arbeiten Inhärentes, das sich in ihren ästhetischen, materiellen und narrativen Dimensionen manifestiert und erst durch die Analyse sichtbar wird, die sich durch den Blick der betrachtenden Person nie gleicht. Gerade deshalb ist es notwendig, an dieser Stelle ein paar Worte über die eigene Positionierung als Autorin dieses Textes zu verlieren.

Wie bereits in der Einleitung angemerkt, sind Verantwortlichkeiten und Betroffenheiten im Kontext des Anthropozäns nicht linear, sondern ungleich verteilt, eine Tatsache, die den Blick formt und subjektiviert. Genau aus diesen Gründen kann *Haunting* oder Heimsuchung nicht als universal agierende oder neutrale Denkfigur verstanden werden, die immer zu gleichen Ergebnissen führt. Jeden und jede *haunted* etwas anderes, dementsprechend variieren auch die Spuren, die sich als Heimsuchung artikulieren oder verstehen lassen, diese stehen oft in direktem Zusammenhang mit der eigenen Biographie, der geographischen Verortung, sowie der akademischen Situiertheit. Jede Form der Heimsuchung erscheint abhängig vom Standpunkt, aus dem sie betrachtet wird, situativ, historisch, sozial oder geografisch, und wird durch den subjektiven Blick *geframed*. Sie ist durchzogen von unterschiedlichen Geschichten, Blickwinkeln und den jeweils spezifischen Prozessen der Wiederkehr. Die vorliegende Analyse formuliert sich aus einer akademischen europäischen Situiertheit heraus, die den Blick auf bestimmte vor allem ästhetische Aspekte lenkt: auf Materialien, Oberflächen, techno-ökologische Strukturen, sowie auf Prozesse der Extraktion, Zirkulation und kapitalistisch geprägte Stoffregime. Die damit einhergehenden Implikationen wie koloniale Genealogien oder lokale Erfahrungsräume jenseits europäischer Wahrnehmungsrahmen treten in diesem Fokus entsprechend weniger in den Vordergrund, bieten aber weitere wesentliche Anknüpfungspunkte. Zentral ist in diesem Zusammenhang, dass die Untersuchung künstlerischer Arbeiten über ihre ästhetischen-, materiellen und narrativen Oberflächen eine spezifische Form der Annäherung an globale Krisen ermöglicht, die Krisen, Brüche und Unterbrechungen vor allem in ihrer Übersetzung in Materialität und Form liest. Diese kurze Positionierung dient der Transparenz, weshalb der Schwerpunkt der Analyse auf ästhetischen und materiellen Oberflächen liegt, auf der Frage, wie sich globale Krisen und Verstrickungen über das Material selbst als Wiederkehrbewegung formulieren. *Haunting* erscheint hier als eine Bewegung, die sich wesentlich über das Material selbst artikuliert und deren Wiederkehr in Stoffen, Oberflächen und technologischen Konfigurationen sichtbar wird.



Abb. 1 ¹⁰²

4.1. *After the End: Troika - Terminal Beach* ¹⁰³

„An den Enden der Zeit, an den Rändern kurz vor dem Absprung, befindet man sich am *Terminal Beach*. Ein Ort ohne uns und ohne euch. Irgendwann vor oder nach dem Aussterben. Danach: *Game over. Too late*, nach dem *End-Game*. An diesem Ort steht ein einzelner Baum, der letzte seiner Art. Biblisch inszeniert, künstlich geformt in ein Raster gesetzt. Die Perspektive gespalten zwischen Täter und Opfer gefangen – „in-between“, aus beiden Perspektiven gleichzeitig. Auch am *Terminal Beach* ist die Zeit gestorben. Im Dazwischen stehen geblieben. Sie drängt nicht mehr, sie vergeht nicht mehr, sie läuft nicht mehr ab. Frozen Time.“ ¹⁰⁴ Es handelt sich hierbei um zentrale Bilder aus dem Video, der Rauminstallation *Terminal Beach*, die nicht nur einen Ort, sondern einen Zustand beschreibt. „Diese Landschaft wirkt wie eine Ruine ohne sichtbaren Verfall. Die Landschaft, die dieses Bild umgibt, ist karg. Der Boden trägt keine Früchte mehr, die Erde ist freigelegt, offen wie eine Wunde.“ ¹⁰⁵ Der Boden ist trocken, ohne Farbe. Im Zentrum steht ein

¹⁰² MAK Ausstellungsansicht, 2024, TROIKA. Terminal Beach, MAK Contemporary © kunst-dokumentation.com/MAK

¹⁰³ TROIKA, *Terminal Beach*, 2020, Installation, MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien.

¹⁰⁴ Karlbauer, Ada. „Der Default Tree am Ende der Zeit. Notizen zur Installation Terminal Beach von Troika im MAK Wien.“ *springerin – Hefte für Gegenwartskunst*, Heft 2/2024 (Kulturkämpfe): 6–8.

¹⁰⁵ Vgl. ebd.

Baum, er wächst hier aus dem letzten Rest dessen, was einmal war. Ihm gegenüber steht ein Roboterarm, der mit Fell überzogen ist. Ein archaisch anmutendes Stück Fell bedeckt die glatten Oberflächen des Täters. Die Bewegungen erinnern an industrielle Fließbandmaschinen, in gleichförmiger Wiederholung. Es ist ein Ort, an dem es weder Geschichte noch Zukunft gibt, ohne Verweise oder Spuren auf das, was hier geschehen sein könnte. Es sind Andeutungen von etwas, das es einmal gegeben hat. Ruinen ohne Geister. Landschaften ohne Ursprung, nur Konturen, Andeutungen, Umrisse. Mit einer Axt schlägt der mit Fell verkleidete Roboter-Körper auf den Baum ein, immer wieder, in den gleichen Zeitabständen. Es ist der Versuch, den letzten Baum zu fällen, den letzten seiner Art. Baum und Roboter stehen sich hier in einem Finale gegenüber, die Dichotomien einer virtuellen und materiellen Welt werden in einem Bild, in einem Verhältnis vereint, eines der zentralen Themen des Anthropozäns, wird bildhaft verdichtet, räumlich inszeniert.

106

Die hier beschriebene Szene aus der Arbeit *Terminal Beach* ist eine immersive Rauminstallation, die vom Künstler:innen-Kollektiv Troika für das MAK Wien entwickelt wurde. Es ist die erste Einzelausstellung von Troika in Österreich. Die Ausstellung wurde im Rahmen der Klima Biennale Wien 2024 gezeigt und entwirft ein dystopisch anmutendes Szenario an den Enden der Zeit, in dem die Zeit selbst zu spektralen Figurationen mutiert. Die Arbeiten des Kollektivs beschäftigen sich zumeist medienübergreifend mit dem Ineinandergreifen und Interagieren neuer Technologien wie künstlicher Intelligenz und deren Wechselwirkungen mit Natur und Kultur. Die der hier untersuchten Installation *Terminal Beach* geht es einerseits von der Anpassung von Lebewesen an den Klimawandel und dessen neue Landschaften, andererseits um das digitale Nachleben von Mythen, Geschichten und Archivbeständen. Der Titel *Terminal Beach* bezieht sich auf J. G. Ballards Sammlung von Science-Fiction-Kurzgeschichten aus dem Jahr 1964, in der sich inhaltliche Parallelen finden lassen.¹⁰⁷

„These devastated landtimescapes are surely haunted, but not merely in the sense that memories of the dead, of past events, particularly violent ones, linger there. Hauntings are not immaterial. They are an ineliminable feature of existing material conditions.“¹⁰⁸

Mit diesen Worten lässt sich, auf die Grundfragen dieser Untersuchung zurückkommend, Materialität als ein zentrales Medium im Kontext zeitgenössischer künstlerischer Arbeiten

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ MAK – Museum für angewandte Kunst, „TROIKA“, MAK, <https://www.mak.at/troika> (Zugriff 2. September 2025).

¹⁰⁸ Tsing et al., *Arts of Living on a Damaged Planet*, S. G106–107.

verstehen, in das sich die zeitlichen Manifestationen von Heimsuchung einschreiben, formulieren, anlagern, sedimentieren können. Gerade in der konkreten Analyse künstlerischer Praktiken dient eine Fokussierung auf materielle Beschaffenheit, als physische Inkorporation, die ein Haunting räumlich und szenisch erfahrbar macht, als zentraler Untersuchungsgegenstand. Diese gewählte Perspektive basiert auf der Theorie, dass Dinge selbst über eine autonom agierende Wirkmacht verfügen, die sich jenseits einer rein instrumentellen Funktionalität offenbart. Es handelt sich dabei um eine Form von *agency*, wie sie Jane Bennett in ihrem Buch *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* als sogenannte „thing-power“ beschreibt. Materialien sind nach diesem Verständnis nicht nur als Träger:innen von Bedeutungen zu betrachten, sondern werden zu Akteuren des ökologisch-zeitlichen Gefüges, in dem sich auch Momente der Heimsuchung materialisieren können.¹⁰⁹ In *Terminal Beach* wird dies durch unterschiedlicher physischer Konfigurationen des Ausstellungs-Settings verdeutlicht, den skulpturalen Rückkehrer:innen, das Wasserbecken und die LED-Videowall. Sowohl für sich betrachtet als auch zusammen gelesen schaffen diese Elemente ein materielles Dispositiv, in dem sich unterdrückte Folgen von Krisen, Spuren und Kollisionen von Temporalitäten auch räumlich formulieren und im Folgenden analysierbar werden. Die Forschungsfrage, wie Zeit im Anthropozän als eine Form der Heimsuchung gedacht werden kann und auf welche Weise zeitgenössische künstlerische Arbeiten diese spektrale Zeitlichkeit erfahrbar machen, lässt sich an dieser Stelle noch einmal in Erinnerung rufen. Im Folgenden werden diese verschiedenen materiellen Aspekte, in ihren Assemblagen oder Verdichtungen mit medialen und narrativen Prozessen von Heimsuchung im Kontext der Ausstellung Terminal Beach näher beleuchtet, detailliert beschrieben und analysiert. Die räumlichen Elemente des installativen Settings werden im Sinne einer logischen Strukturierung entlang der zuvor etablierten hauntologischen Zeitfiguren „der gebrochenen Zeit, der geschichteten Zeit und der zirkulären Zeit verhandelt“. Die Namen dieser Denkfiguren entstanden in gedanklicher, sprachlicher Anlehnung an Ingeborg Bachmanns „die gestundete Zeit“. Zum visuellen Verständnis der folgenden Untersuchungen folgt eine bildhafte Beschreibung der Rauminstallation Terminal Beach, mit einem detaillierten Blick auf die jeweiligen, im Raum sichtbaren Einzelelemente, um die Analysen auch für Leser:innen im weiteren nachvollziehbar zu machen.

4.1.1. Szenen aus *Terminal Beach*

Kurz nach dem Eintreten befindet man sich in einem der hohen Räume des MAK Wien, die Tür schließt sich im Rücken. Der Eintritt in den Raum erfolgt zentral, der eigene Körper und Blick

¹⁰⁹ Vgl. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham: Duke University Press, 2010).

stehen sofort im Zentrum, als wäre man der letzte menschliche Protagonist in dieser Erzählung am Ende ohne Ende. Auf dem gefliesten Boden erstreckt sich ein rechteckiges Wasserbecken, das bis an den Rand gefüllt ist und auf den ersten Blick still zu stehen scheint. Am hinteren Ende des Beckens ragt eine mehrere Meter hohe LED-Videowall empor, auf dem sich die zuvor beschriebene Szene „*loopt*“. Der Schatten des digitalen Bildes verfängt sich durch diese bewusste Platzierung in der dunklen Flüssigkeit zu seinen Füßen. Diese physisch zu verortende Schnittstelle zwischen dem Virtuellen, dem Bild und dem Materiellen, in Form des Wasserbeckens lässt unmittelbar das Bild eines nahtlosen Übergangs entstehen. Eine symbolische Schwelle, die sich auf diese Weise räumlich manifestiert. Der Bildausschnitt erscheint durch diesen Eingriff fast wie eine szenische Erweiterung des Videos, das sich durch die Mitte verdreht, die Perspektive *upside down*. Perspektive verdoppelt, verkehrt. Die ästhetische Raumzeit der Installation ist mit dem Video synchronisiert, verschaltet, so wird die Szene zu Beginn von einem neutralen Raumlicht begleitet. Im weiteren Verlauf der Videoarbeit verändert sich auch die Lichtstimmung, wechselt von neutral zu bunten Farben, die die Atmosphäre im zeitlichen Verlauf verändern. Im Raum wechseln die Farben im Rhythmus der Verletzung. Mal setzt sich das Wasser in Bewegung, mal fällt das Licht aus, es folgt ein kurzer Blackout. Nicht nur die Filmzeit und die ästhetische Raumzeit sind ineinander verwoben, auch die Sound-Ebene ist eng in dieses Gefüge eingebunden. Der Klangraum der Installation bewegt sich zwischen kaum wahrnehmbaren Tönen, ausgedehnten, an ASMR erinnernden Soundscapes, wiederkehrenden rhythmisierten Schlägen und kurzen Momenten der Stille. Die auditive Ebene strukturiert auch den Verlauf der räumlichen Erzählung. Die Schläge der Axt, das Ein- und Aussetzen der Töne werden hier zu einer Art akustischer Uhr, die den Loop der Bilder auf der auditiven Ebene visualisiert. Die visualisierten Loops strukturieren so die körperliche Erfahrung von Zeit. So wie das Licht die Szenen moduliert, verändert auch der Klang die Wahrnehmung der zeitlichen Linearität, ihrer asynchronen Verläufe. Im gesamten Raum sind skulpturale Hybride platziert, die wie eine Fusion unterschiedlicher nichtmenschlicher Spezies erscheinen. Die Blicke der skulpturalen Objekte sind abgewandt, in Richtung der sich wiederholenden Filmszene, diese abgewandten Blicke formulieren gleichsam eine räumliche Bewegung, fast so als wollten sie einen Weg andeuten, trotz des abgewandten Blickes ist eine räumliche Bewegung in Richtung des Ausgangs zu verzeichnen, eine Art Fluchtbewegung. Die Rückseite der LED-Wand liegt frei, kann durch eine Kreisbewegung im Raum umgangen werden. Auf der Rückseite zeigt sie offen technische Substanz, lässt unmittelbar an grundlegende Problematiken der Krisen des Anthropozäns denken, an toxische Rückstände in den Böden und Körpern, an Elektroschrott und andere Rückstände, an die physischen Konsequenzen des *damaged planets*. Das vielschichtig strukturierte Dispositiv der Installation lässt die Ebenen Material, Bild, Sound und Licht zu einem zeitlich-

materiellen Gewebe verschmelzen. In dieser Verschaltung der Einzelelemente, die den Raum strukturieren und formen, kann vor allem der LED-Screen als wesentliches Symbol für die *gebrochene Zeit* verstanden werden. Der Screen wird hier zu einem Ort, an dem sich förmlich die Oberflächen der Gegenwart buchstäblich aufbrechen und in Bewegung geraten.

4.1.2. Erinnerung und Wiederkehr: Skulpturale Archive hybrider Körper

Auf der glatten Oberfläche des Wasserbeckens, dem zentralen räumlichen Element der Installation *Terminal Beach*, haben sich neue Spezies geformt. Es handelt sich um skulpturale Mensch-Tier-Hybride, Grenzgänger:innen, Wiedergänger:innen, die diese räumliche Übersetzung einer symbolischen Landschaft der stillstehenden Überflutung bevölkern. Jenseits bestehender, bereits vergangener oder verschwundener Arten, formulieren sich diese Skulpturen als neue Symbiosen. Die Körper sind farblose glatte Oberflächen, in helles glänzendes Weiß getaucht. Ihre Blicke sind abgewandt, gerichtet auf die *empty lands* ¹¹⁰ der Videowand, die später noch besprochen wird. In diesen Objekten lässt sich vor allem die Struktur der „geschichteten Zeit“, in ihrer technischen Konfiguration zugleich aber auch die „zirkuläre Zeit“ erkennen. Diese spektrale Zeitfigur beschreibt Momente der Gleichzeitigkeit, in denen sich linear verlaufende Konstanten überlagern, überschreiben und zu Schichtungen verdichten, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander übergehen. Die zirkuläre Zeit hingegen formiert sich in Kreisbewegungen, erscheint dort wo Prozesse der Rekursion wie Schleifen oder *looping forms* neue zeitliche Ordnungen hervorbringen. In der Logik des heimsuchenden Potenzials ökologischer Krisen, die in diesem Text grundlegend verfolgt wird, verweist die Installation vor allem auf das globale Artensterben, auf neue Hybride, die aus dem Verlust natürlicher Habitate, aus Anpassung und technologischer Infrastrukturen hervorgehen, sowie auf das Verschwimmen virtueller und physischer Lebensräume. Die Skulpturen der Serie *Grenzgänger* verkörpern Rückstände einer Anpassung oder Fehlanpassung an diese neuen Landschaften des Überganges, die in der Rauminstallation sichtbar werden.

¹¹⁰ MAK Ausstellungsansicht, 2024, TROIKA. Terminal Beach, Troika, Grenzgänger, 2024, MAK Contemporary © kunst-dokumentation.com/MAK



Abb. 2 ¹¹¹

Sie lassen sich als Wächter:innen der Schwellen beschreiben, an jenen Übergängen zwischen virtuellen und materiellen Welten, die immer stärker ineinander greifen. Ihre räumliche Anordnung, die eine leichte Fluchtbewegung suggeriert, wird im Blackout, dem Moment der zeitlichen Gleichschaltung von Raum und Licht, deutlich. Die Körper materialisieren eine choreografierte Zeit, in der Bewegung selbst zum sedimentierten Ausdruck wird. Die Serie *Grenzgänger*, deren Ausgangsmaterial und Zusammensetzung sich je nach Ausstellungskontext verändert, basiert auf digitalen Abbildern von Museumsobjekten, die Troika über Online-Archive und Bibliotheken zugänglich gemacht wurden. Für die Installation im MAK stammen diese Vorlagen aus der eigenen Sammlung des Museums. Die historischen Artefakte wurden mittels 3D-Scan erfasst, als fragmentierte Datensätze gespeichert und im nächsten Schritt mittels additiver Verfahren zu neuen Körperkonfigurationen zusammengefügt. Aus diesen digitalen Fragmenten entstehen hybride Skulpturen, die im 3D-Druck wieder in die materielle Realität zurückkehren und zu

¹¹¹ MAK Ausstellungsansicht, 2024, TROIKA. Terminal Beach, MAK Contemporary © kunst-dokumentation.com/MAK

dreidimensionalen Collagen werden.^{112 113} Troika beschreiben diesen Prozess selbst als „full circle, systemic ouroboros“¹¹⁴. Diese technische Verkettung zwischen physischem und digitalem Archiv, sowie die Übersetzung als Hybrid in den Ausstellungsraum, formuliert auf medial-materieller Ebene, die Bewegung eines *Loops*, einer Kreisförmigkeit, die an dieser Stelle zugleich die nächste entwickelte Zeitfigur, nämlich die *zirkulierende Zeit* aktiviert und beide Zeitfiguren gleichzeitig wirksam machen lässt. Diese Kreisförmigkeit wird auch in der nächsten Werkanalyse von Thomas Feuersteins *METABOLICA* wiederkehren, einer Installation, deren Grundstruktur sich nach dem Prinzip des Metabolismus, des Stoffwechsels formuliert. Dieser Entstehungsprozesses der Grenzgänger kann auch als eine konkrete materielle Manifestation von Timothy Mortons Idee der „weird, twisted, looping form“ des ökologischen Bewusstseins verstanden werden. Die Skulpturen, die aus digitalisierten Museumsobjekten entstehen, fragmentiert und neu zusammengesetzt werden, verkörpern demnach eine nichtlineare, zirkuläre Kausalität, in der das Vergangene als „strange loop“ in die Gegenwart zurückkehrt und sich neu konfiguriert. Die Wiedergänger:innen sind somit nicht nur symbolische Rückkehrer, sondern physische Repräsentationen dieses rekursiven Kreislaufs, der die Zeit als ein sich selbst heimsuchendes System von Loops erfahrbar macht.

Eine weitere Dimension der geschichteten Zeit in Bezug auf die Grenzgänger-Serie zeigt sich im digitalen Nachleben der Objekte, wobei das technologische Verfahren des 3D-Scans selbst im Zusammenhang der Arbeit als ein weiterer spektraler Moment verstanden werden kann. Wie bei Daisy Hildyard übersetzt der Scanner die Form der Objekte, etwa der Sphinx oder des Reihers, in ein digitales Raster, ein körperloses Abbild ohne Tiefe und Gewicht. Dieses Bild scheint frei zu schweben, als Index eines Körpers, der gleichzeitig anwesend und abwesend ist. Danach zirkulieren die fragmentierten Scans als Datensätze in Infrastrukturen aus Metall, Mineralien und Kunststoffen, werden in sogenannten Serverfarmen gespeichert, während ihre physischen Zwillinge im Ausstellungsraum altern und Spuren von Feuchtigkeit, Staub und Berührung aufnehmen.¹¹⁵ „The scanned and remodelled creatures also leave traces on the world, and the world leaves its traces on them. These traces are elusive, moving like ghost gear, like migrating birds, through the blind spots

¹¹² Vgl. Ada Karlbauer, Interview mit Marlies Wirth, 27.7.2024, MAK Wien.

¹¹³ Vgl. Aigner, Silvie, und Magdalena Mayer, „Troika. Terminal Beach. Zwischen Naturzerstörung und technologischem Fortschritt“, <https://www.parnass.at/news/zwischen-naturzerstoerung-und-technologischem-fortschritt>, 23.11.2025.

¹¹⁴ Troika (@troika_london), „Heron Sphinx, 2024 is part of our series Grenzgänger“, Instagram, 30. Januar 2025, https://www.instagram.com/troika_london/ (Zugriff 7. September 2025).

¹¹⁵ Vgl. Daisy Hildyard, „Above Below“, *TROIKA* (2025), https://troika.uk.com/wp-content/uploads/2025/02/Above_Below_DaisyHildyard.pdf (Zugriff am 6. Oktober 2025). S. 73-77.

of human perception.“¹¹⁶ Beide Versionen befinden sich in Veränderung, mit jedem neuen Scan in einer minimalen Variation, die erneut die wechselseitige Durchdringung materieller und virtueller Umwelten visualisiert. In dieser zirkulierenden Dynamik zeigt sich die geschichtete Zeit als ein Netzwerk aus Rückständen, Kopien und Transformationen, in dem Geschichte, Technologie und Mythos ineinander verwoben bleiben: „The scans are chopped and distributed to memory chips, held on hardware made of metals, minerals and plastics (...) meanwhile the 3D scan’s physical twin can be touched by damp in the atmosphere (...) the next time they are scanned, they will be minutely altered.“¹¹⁷



Abb. 3¹¹⁸

Die Körper sind geschichtet, ein gehörnter Kopf trifft auf lange Geweiharme und unterschiedliche Gefiederformen, die sich im skulpturalen Körper vereinen. Die Konturen menschlicher Physiognomien verschmelzen mit mythologischen Figuren wie dem altägyptischen Totengott

¹¹⁶ Ebd. S. 76.

¹¹⁷ Ebd. S. 76.

¹¹⁸ MAK Ausstellungsansicht, 2024, TROIKA. Terminal Beach, MAK Contemporary © kunst-dokumentation.com/MAK

Anubis. Diese Kombinationen verweisen auf eine lange Geschichte hybrider Figurationen, die sich von antiken Bestiarien bis zu posthumanen Entwürfen zeitgenössischer Spekulation erstreckt. Geschichtete Zeit wird hier als Gleichzeitigkeit verschiedener musealer Objekte aus verschiedenen Epochen begreifbar, die in den hybriden Körpern zu neuen Konfigurationen zusammenwachsen. Zeit visualisiert sich als Akkumulation, als eine sedimentierte Überlagerung, in der Fragmente zu neuen Körpern und neuen Arten werden. So entsteht eine Neuordnung der Zeiten, die sich nicht in abgeschlossenen, vergessenen Epochen strukturiert, sondern sich als eine offene, rekombinierende Bewegung zeigt.

"Hybrid beings have populated humans stories from the oldest known mythologies to futurist science fictions. The artists point out that sphinxes themselves take several different morphologies: masculine and leonine in Egypt, feminine and winged in Ancient Greece. These myths are expressions of actual bodily life, where hybrid being is a biological reality. Complex evolution was triggered by the merging of two microbes, host and parasite. All life is hybrid."¹¹⁹

Ein weiterer Aspekt zeigt sich hier in der Sedimentierung der Geschichte von Archiven, und ihrer Ordnungssysteme, die sich in diesen hybriden Körpern zeitlich vereinigen. Die Formen der hybriden Körper lassen sich als mythisch anmutende Figuren beschreiben, die an das Vergangene oder vergessene erinnern können, an das, was sich unter den Schichten oder in den musealen Archiven verbirgt. Es handelt sich vor allem um fantastische Figurationen, um Bestiarien aus dem mittelalterlichen Europa, um mythologische Figuren aus Japan und Indien. Sie verkörpern einerseits die Möglichkeit einer digitalisierten Erinnerung, andererseits die Geister und Überreste kultureller Mythen, die sich durch die musealen Objekte und ihre digitale Fragmentierung in die Körper einschreiben. Auf diese Weise entstehen zeitliche Schichtungen, in denen vergangene kulturelle Praktiken, gegenwärtige digitale Verfahren und spekulative Zukünfte miteinander verflochten sind.¹²⁰ Diese Zeitfigur spiegelt sich auch in der Materialität der skulpturalen Objekte wider: Die Körper bestehen aus einem Schichtdruckverfahren mit weißer Lackierung. In der Mitte der Skulpturen visualisiert sich eine Trennlinie, ein Bruch, an dem die Form in eine andere übergeht. Ein Beispiel dafür ist die Fusion einer Wachssphinx der Kaiserlich-Königlichen Wiener Porzellanmanufaktur aus der Mitte bis zum späten 18. Jahrhundert mit einem Bronzeguss eines Reihers, mit einem kleinen Käfer, der Ende des 19. Jahrhunderts in Japan entstand. Diese Schichtung lässt sich dabei nicht nur aus materieller, sondern weiters auch aus kulturhistorischer Perspektive lesen. Die hybriden Körper tragen die Spuren kolonialer Sammlungsgeschichte ebenso

¹¹⁹ Ebd. S. 76.

¹²⁰ Vgl. Karlbauer, Interview mit Wirth.

wie westliche Ordnungssysteme, die solche Objekte in Kategorien einteilten und konservierten.¹²¹ Ihre Rekombination im digitalen Raum hebt diese historischen Asymmetrien nicht auf, sondern lässt sie als spektrale Rückstände fortbestehen. Die Grenzgänger fungieren als Relikte und Vorboten zugleich, und in dieser Doppelbewegung entsteht eine direkte Verbindung zu T.J. Demos Konzept der *Radical Futurisms*. Diese Perspektive begreift Zukunft nicht als lineare Fortschreibung des Bestehenden, sondern als ein „undetermined not-yet“¹²², einen offenen, noch nicht bestimmten und nicht besetzten Raum, der von Spuren der Vergangenheit geprägt ist und zugleich offen bleibt.¹²³ Die aus historischen Artefakten, digital rekombinierten Skulpturen zeigen, wie reaktivierte Vergangenheiten in neuen Konfigurationen in die Gegenwart zurückkehren und die Vorstellung des Zukünftigen beeinflussen. Damit untergraben sie den Fortschrittsbegriff, der Zeit als ein lineares, kontinuierliches Fortschreiten versteht. Die Grenzgänger verkörpern die von Demos beschriebenen Chronopolitiken, in denen unterschiedliche Zeitordnungen miteinander kollidieren und neue ökologische und spekulative Möglichkeiten entstehen. Die Skulpturen werden zu zeitpolitischen Statements, die zeigen, wie Zukunft als ein relationales Gefüge verstanden werden kann, das von den Sedimenten der Vergangenheit heimgesucht wird und gleichzeitig neue Potenziale eröffnet.

4.1.3. Fragmentierung und Unterbrechung: Der LED-Screen als aufgebrochene Oberfläche

Die gebrochene Zeit formuliert sich in *Terminal Beach* durch Momente der Unterbrechung, des Stillstands, der Risse. Sie manifestiert sich in Dualitäten zwischen Oberfläche und Rückseite, zwischen Bild und Materialität. Der Screen verkörpert dabei den Bruch zwischen Repräsentation und Substanz, die Zeit bricht in Fragmente, formiert sich zwischen digitaler Gegenwart und physischer Vergangenheit oder möglicherweise umgekehrt. Der LED-Screen als Ort einer gebrochenen, unruhigen Gegenwart, in der Zukunft und Vergangenheit gleichzeitig erscheinen, sich materiell manifestieren, als aufgebrochene Oberfläche der Gegenwart, macht sie zu einer Ruine ohne Geister. Diese Figuration der gebrochenen Zeit lässt sich als eine begriffliche Verdichtung begreifen, als Weiterentwicklung der spektralen Figurationen, die bereits in den theoretischen Grundlagen dieser Arbeit eingeführt wurden. Spektralität und die damit einhergehende Heimsuchung, die sich als Überlagerung von Sichtbarem und Unsichtbarem, von An- und Abwesenheit manifestiert, wird in *Terminal Beach* auf eine zeitliche Dimension übertragen. Die

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Daisy Hildyard, „Above Below“, S. 76.

¹²³ Vgl. T. J. Demos, *Radical Futurisms. Ecologies of Collapse, Chronopolitics and Justice-to-Come*, S. 1-12.

Zeit selbst wird spektral, verliert ihre Linearität und erscheint als brüchiges Kontinuum, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander übergehen und ihre Form verändern.

Wie bereits in der Szenenbeschreibung skizziert, steht im Zentrum der MAK-Installation *Terminal Beach* eine LED-Wall, auf der sich der Video-Loop wiederholt. Über die mediale Vermittlungsfunktion des Videospekts der Arbeit *Terminal Beach* hinaus kann die Materialität des Screens auch im Sinne eines Hauntings im eigenen Körper betrachtet werden. Die räumliche Anordnung der Installation erlaubt einen Blick auf die Rückseite technischen Apparates, einen Einblick unter die Haut des Screens, auf das, was sonst meist verborgen bleibt. Das Innenleben in Form von Plastik, Kabel wie Gerippe, die materielle Konfiguration des Trägerobjekts dieser Geschichte, liegen frei. Der LED-Screen ist in der Installation nicht mehr nur als ein Mittel der Visualisierung, als gängige Maßnahme musealer Infrastruktur zu sehen, sondern als autonomer Akteur zu lesen. Er ist kein immaterielles Fenster, das sich als unsichtbare Technik nahtlos in die Raumszenierung einfügt. Bereits diese bewusste Inszenierung der eigenen Beschaffenheit, der eigenen Materialität lässt Bezüge zu grundlegenden Motiven der ökologischen Krise entstehen. Die Spuren zeigen sich hier in Form technologischer wie physischer Überreste, als Verweis auf die kontemporären Stoffkreisläufe wie Plastik und E-Waste, Aspekte die sich hier bereits während der andauernden Lebenszeit des Objekts Screen als verlorene Zukunft in die eigene Physis eingeschrieben haben. Ein materieller Zyklus, der noch aussteht, solange eine Funktion aufrechterhalten wird, der aber dennoch drängt, als Anwesenheit diese Materialität heimsucht. Die Materialität des LED-Screens verweist in der eigenen Beschaffenheit unmittelbar auf eine der zentralen ökologischen Krisen der Gegenwart die globalen Regime von Elektronikmüll, toxischen Rückständen. Der Screen fungiert nicht nur als medialer Vermittler, sondern besteht Materialien wie etwa Kupfer, Zinn, Gold, Coltan, Kunststoffen, Verbundstoffen, die selbst Produkt planetarer Ausbeutung sind und deren Lebenszyklus von Rohstoffgewinnung, energieintensiver Produktion, kurzer Nutzungsdauer und Deponierung in globalen E-Waste-Zonen geprägt sind. Diese inszenierte Sichtbarkeit des technischen Innenlebens verändert unmittelbar das Verhältnis von Medium und Inhalt. Die Medialität des Videos, das der Screen in sich trägt wird zur Stellvertreter:in eines Bildes des Fortschritts, das sich in einer rahmenlosen, fast raumfüllenden digital hochaufgelösten Form zeigt, die in ihrer Größe kaum mehr von der physischen Realität zu unterscheiden ist. Dies verdeutlicht die Dualität zum Träger:innen-Objekt des Screens selbst, als physische Realität des Apparates, seiner Rückseite aus Metall, Kabeln, Plastik. Diese Gegenüberstellung macht eine spezifische Form von Zeitlichkeit sichtbar, non-linear verlaufend, gebrochen, aufgespalten.

Die Zeit in *Terminal Beach* wurde destabilisiert, oszilliert zwischen der glatten Präsenz des Bildes und der brüchigen Materialität des Mediums selbst. Die Materialität des Displays fungiert dabei als Kippunkt der Heimsuchung. Lässt man dabei die Aspekte der Verdrängung der ökologischen Krise wie etwa die Auswirkungen der Rohstoffgewinnung, der Energiebeschaffung, der Müllregime und der digitalen Architekturen und Orte der physischen Speicherung mitzudenken, wird die Oberfläche selbst zum Sediment. Heimsuchung zeigt sich hier vor allem in Form dieser gespeicherten Medialität, das Bild der Krise ist dabei untrennbar mit den Infrastrukturen verbunden, die die Krisenmaterialien selbst in Umlauf bringen. Der Apparat ist Teil dessen, was er zeigt. Die hochauflösende Projektion steht in einem klaren Dualismus zu ihrer freigelegten Rückseite. Plastik dient als zentraler materieller Akteur im Kontext des Anthropozäns, das sich in Form von Spuren und Rückständen in die Oberflächen des Planeten einschreibt. So wird die Materialität des Displays doppelt mit Momenten der Heimsuchung aufgeladen, denn das Bild der stagnierenden Auswirkungen einer Krise ist hier untrennbar mit den Infrastrukturen verbunden, die diese politisch aufgeladenen Materialien der Krise in Umlauf bringen. Die Zeit erscheint als gebrochene Oberfläche, in der Zukunft als physisches Abfallprodukt, als Müll bereits eingeschrieben ist.

4.1.4. Kreise und Wiederholung: Der Loop als ästhetische-narrative Form

Eine Szene in Kreisform, die Wiederholung eines Moments ohne Folgen. Der Roboterarm, der in endloser Wiederholung auf den letzten Baum einschlägt. Vier Minuten im Loop, kein Anfang, kein Ende, kein Ausgang. Abb. 4 ¹²⁴ Die Ausschnitte changieren zwischen hyperreal und verzerrt, im Perspektivwechsel und Gegenschnitt. Auf dem zuvor analysierten physischen Körper des LED-Screens fällt der Blick auf die zentrale Szene, die sich *loopt*. Die Ausschnitte changieren zwischen hyperreal und verzerrt, im Perspektiven-Wechsel und Gegenschnitt. Der letzte Baum fällt nicht, wird nie fallen ein Prozess, den man in *Terminal Beach* aus unterschiedlichsten Perspektiven verfolgen kann. Aus der Perspektive einer Drohne, einer Kamera, des Täters und des Opfers oder umgekehrt. Jede Perspektive hat einen anderen Blick auf das, was hier geschieht. Von oben herab, von Innen heraus. Die Videoarbeit ist eine digitale Animation mit dem gleichnamigen Titel *Terminal Beach* (2020).

¹²⁴ MAK Ausstellungsansicht, 2024, TROIKA. Terminal Beach, MAK Contemporary © kunst-dokumentation.com/MAK



Abb. 4 ¹²⁵

Die Figur des Baumes stammt aus einem digitalen Archiv, während der Roboterarm von Troika mittels Motion Capture trainiert und in geloopte Bewegungen versetzt wurde. Der Baum basiert auf dem sogenannten „default tree“, dem „Standardbaum“ unter den Bäumen in den virtuellen *Tree Libraries*, die für Raumplanungen genutzt werden. In diesem Unterkapitel lässt sich die Denkfigur der zirkulären Zeit wieder erkennen. Diese Figur manifestiert sich in Wiederholungen, Loops und Rückkopplungen, in Bewegungen ohne Anfang und Ende. Sie schafft einen nichtlinearen Raum ohne Fortschritt, der sich in endloser Wiederholung selbst reproduziert, einen Kreis.

In der Installation *Terminal Beach* manifestiert sich diese zirkuläre Zeit als formale und inhaltliche Struktur ohne Handlung, als eine Kreisform des Erzählens. Die narrativen Strukturen erzählen sich gegen den Strich, jenseits einer linearen Erzählung. Gerade in diesem Zusammenhang stellt sich deshalb die Frage nach impliziten Geschichten, nach narrativen Brüchen und Leerstellen. Die Narrativität formuliert sich in einer Struktur der Abwesenheit, die sich durch die Wiederholung herausbildet. Anfang und Ende als Konstanten von linearer Narrativität werden innerhalb der Installation ebenfalls durch kreisförmige Muster ersetzt, die um das Ausbleiben der Konsequenzen des finalen Duells strukturiert sind. Der Video-Loop der Rauminstallation *Terminal Beach* lässt sich in diesem Zusammenhang als ästhetische Formulierung der Denkfigur der zirkulären Zeit begreifen.

¹²⁵ MAK Ausstellungsansicht, 2024, TROIKA. Terminal Beach, MAK Contemporary © kunst-dokumentation.com/MAK

Die *empty lands* auf dem LED-Screen und die stillstehende Überflutung der Installation symbolisieren eine Gegenwart, die „caught in a pose“ ist, einem Zustand, in dem die Zeit nicht mehr vorwärts oder rückwärts läuft, sondern in einem gestörten, disjunkten Moment verharrt. Dies betont das Ausbleiben der Zukunft und die tiefgreifende Störung der temporalen Kontinuität im Anthropozän. Die Schläge des Roboters sind rhythmisiert, bewegen sich in gleichförmigen zeitlichen Abläufen. In dieser bewussten Konstruktion eines geschlossenen Zeitkreises wird die *Agency* der Handlung aufgehoben. Die Wiederholung entleert das Ereignis von seinen Konsequenzen, sie entzieht der Handlung ihr narratives Fortschreiten. Die Szene bleibt in einem liminalen Zustand zwischen Stagnation und Wiederholung gefangen, sie hält einen Moment fest, der sich immer wieder selbst hervorbringt, ohne sich weiterzuentwickeln. Die Rhythmisierung der Schläge erzeugt eine Form der Präsenz, die ein Vergessen, ein Verdrängen oder ein Fortschreiten verhindert, eine endlose Gegenwart, die auf sich selbst zurückfällt.¹²⁶

Diese zirkuläre Zeitstruktur beschränkt sich bei der Betrachtung von *Terminal Beach* nicht nur auf die den Inhalt und die Struktur der Videosequenz selbst, sondern kann auch als eine räumliche Ausdehnung betrachtet werden, die die Schwelle vom virtuellen in den physischen Raum überschreitet. Im Zentrum der Installation befindet sich ein Wasserbecken, das bis an den Rand gefüllt ist. Das Becken ist als Rechteck geformt, die Oberfläche scheint zunächst unbewegt, wird aber später an einigen Stellen in Bewegung geraten. Man könnte es als Brunnen lesen, als Fluss des Vergessens, als Spiegelbild. In der dunklen Oberfläche verbergen sich die Bedeutungen und Assoziationen. Im Kontext der vorliegenden Analyse kann das Objekt als ein weiteres, zentrales Element verstanden werden, um die heimsuchende Präsenz von Zeit installativ begreifbar zu machen. Das Wasserbecken übersetzt den Loop in eine physische, sensorische Dimension und macht die Wiederholung materiell erfahrbar. Ein skulpturaler Kipppunkt, die Videobilder werden gespiegelt, in den Ausstellungsraum hinein verlängert. Das Abbild des digitalen Videos schreibt sich als Spiegelbild in das Wasser, verstärkt durch den Effekt der Reflexion den Zustand der Wiederholung, des Kreises. Das Wasserbecken erweitert den Loop über das Bild hinaus, ein Übergang zwischen digitalem Bild und physischem Raum. In der spiegelnden Oberfläche verdoppelt sich die Zeit, das Vergangene kehrt als Echo zurück. Die Zeit zirkuliert, ohne fortzuschreiten. Das Wasser übersetzt die zirkuläre Zeit aus der audiovisuellen Struktur in eine körperliche Erfahrung, als ein Ineinanderwirken von physischen und digital-materiellen Aspekten. Die ruhige Oberfläche des Wassers spiegelt die Videosequenz, nimmt die Bewegungs- und Gewaltlogik des Loops auf und überträgt sie in den Ausstellungsraum.

¹²⁶ Vgl. Marlies Wirth, persönliches Interview mit der Kuratorin der Ausstellung *Terminal Beach*, Wien.

In der Konstruktion einer zirkulären Zeit wird eine aktuelle Grundlogik der Verhandlung ökologischer Krisen sichtbar. Der ausbleibende Fall des Baumes verweist auf dieses paradoxe Verhältnis von Wissen und Handeln, die Handlungen des Roboters visualisieren einen destruktiven Mechanismus, dessen Ergebnis bereits feststeht, der aber dennoch fortgesetzt wird. Gerade hier wird ein Grundgedanke des Textes erkennbar, die Verdrängung im Anthropozän, in dem ökologische Schäden wiederholt werden, ohne sich der Konsequenzen bewusst zu sein, fast so, als gäbe es keine Konsequenzen. Die Installation transformiert diese reale Dynamik in ein ästhetisches Modell, das diese Unfähigkeit zur Auseinandersetzung, den Unwillen, das eigene Handeln zu unterbrechen, sichtbar macht. Der Loop wird so auch zur zeitlichen Figuration einer kollektiven Verdrängung. Die zirkuläre Zeit macht die ökologische Krise als eine Form des Weiterlaufens ohne Zukunft erfahrbar, als eine Gegenwart, die durch das Ausbleiben des Endpunktes zugleich unabschließbar und heimgesucht erscheint.

Am Ende dieser Untersuchung der unterschiedlichen Aspekte von *Terminal Beach* steht ein kurzer, zusammenfassender Rückblick. Nach den gewonnenen Erkenntnissen lässt sich die Installation als ein komplexes Ineinandergreifen spektraler Zeitmodelle, in denen unterschiedliche Aspekte der ökologischen Krise durch die installative Struktur selbst reproduziert werden. Die Figur der gebrochenen Zeit manifestiert sich in der Physis des LED-Screens selbst, dessen Oberfläche und Rückseite ein zerstörtes Zeitkontinuum sichtbar machen. Die geschichtete Zeit zeigte sich vor allem in den hybriden Körpern der Grenzgänger, die aus Fragmenten musealer Vergangenheit, digitaler Gegenwart und spekulativer Zukunft konstruiert sind. In der wiederkehrenden Figur der zirkulären Zeit konstruiert sich die Grundstruktur der gesamten Installation, im Loop des wiederholten Schlages, der die Handlung suspendiert von ihren Konsequenzen befreit und dadurch in eine endlose Gegenwart überführt. Die Installation macht deutlich, wie Zeit im Anthropozän als Heimsuchung lesbar und erfahrbar wird. In Mechanismen der Überlagerung, als Rückkehr oder Wiederholung, als Stillstand. Die Zeiten kollidieren, die Vergangenheit bleibt gegenwärtig, die Zukunft fällt aus, die Gegenwart verdichtet sich immer mehr. Durch diese beschriebenen Aspekte lassen sich in *Terminal Beach* jene spektralen Temporalitäten herausarbeiten, die der Forschungsfrage zugrunde liegen, indem die ökologische Krise nicht als abgeschlossene Geschichte erscheint, sondern als ein in Bewegung befindliches, unruhiges und persistentes Gefüge. In der anschließenden Auseinandersetzung mit Thomas Feuersteins *METABOLICA* ermöglicht der Text durch die daraus gewonnenen Erkenntnisse einen erweiterten Blick auf die Denkfiguren unter

veränderten installativen Bedingungen zu untersuchen, um den Manifestationen spektraler Zeit in einer anderen ästhetischen, technologischen und narrativen Konstellation nachzuspüren.

4.2. *Beginning After: Thomas Feuerstein - METABOLICA*¹²⁷

4.2.1. Szenen aus *METABOLICA*

Die Installation verdaut sich selbst. Nonhumane Akteur:innen wie Algen und Bakterien formen und zersetzen Skulpturen aus Bioplastik. Alles bewegt sich im Kreis, jede Handlung führt zur nächsten und umgekehrt. Molekulare Prozesse formulieren biochemische Strategien der Kunstproduktion. Wortspiele, Sprachdrehungen, Versetzungen der Buchstaben. Im Ausstellungsraum des MQ Freiraum formt sich ein Zyklus aus lebendigen Maschinen und Organismen, die sich zu Stationen gruppieren. Die visuelle Ästhetik der Installation erinnert an ein Labor der Spekulation, in dem sich Prozesse der Umwandlung, der Konfigurationen und der Sedimentierung entwickeln.



Abb. 5¹²⁸

¹²⁷ Feuerstein, Thomas. *METABOLICA*. Installation, MQ Freiraum, Wien, 18. September 2025 - 1. Februar 2026.

¹²⁸ Ausstellungsansicht *METABOLICA* - Thomas Feuerstein, MQ Freiraum © Atelier Feuerstein / Bildrecht Wien, 2025
| MuseumsQuartier Wien, Foto: Thomas Meyer

Ein Stoffwechsel zwischen Anfang und Ende und wieder von vorne. Die Konturen von Geistern oder Mickey Mouse, in verschiedenen Erscheinungsformen, zwischen Spiegel und Zeichnung. Der Sound technischer Bewegungen als Echo im Raum. Während *Terminal Beach* sich als Erzählung am Ende ohne Ende strukturierte, ist hier das Verhältnis von Anfang und Ende wieder zirkulär organisiert. Ein Metabolica-Zyklus durchläuft fünf Kapitel, als Assemblage technologischer, biochemischer und skulpturaler Akteur:innen, die ineinander übergehen und sich vernetzen. Über den Boden des MQ Freiraum erstrecken sich Transportschläuche, durch das Innere bewegen sich lebendige Flüssigkeiten, die diesen Zyklus immer wieder aufs Neue durchlaufen. Zylinder aus Glas, Schläuche und Kontrollsysteme, geben Einblick in materielle Körper und deren Bewegungsapparat. Für die Funktion von Hydra benötigt es beispielsweise knapp 10 Kilometer Schlauchmaterial, das sich durch den Ausstellungsraum windet. „Die Schläuche dienen wie die Oberfläche eines Baumes der Oberflächenvergrößerung, denn je mehr Oberfläche eine Pflanze hat, desto mehr Licht kann durch die Photosynthese absorbiert und Energie produziert werden.“¹²⁹ In ihren räumlichen und materiellen Strukturen formen die Elemente der Installation Beziehungen zwischen Ressourcen und Energie, im Wechselspiel zwischen Kreation und Auflösung. Der Metabolismus von Mikroorganismen bildet die Grundlage für neue Materialien und das Potenzial für alternative Erzählungen, die sich mit der *agency* von Materie auseinandersetzen. Zeitlich und narrativ spannt sich der Bogen von der Industriellen Revolution über die Gegenwart bis hin zu möglichen Zukunftsszenarien. Die Referenzen reichen vom Walfang und den Anfängen der Petromoderne bis zu aktuellen Entwicklungen der Biochemie.

Die in dieser zweiten Werkanalyse untersuchte Installation *METABOLICA* von Thomas Feuerstein im MQ Freiraum verkörpert das Prinzip des Metabolismus, das sich an Stoffwechselprozessen, Kohlenstoff- und Stickstoffkreisläufen orientiert und diese installativ übersetzt. Dieses Grundkonzept verweist bereits auf die Denkfigur der zirkulären Zeit, die später zentral analysiert wird. Metabolismus beschreibt eine Struktur, die sowohl in der Biologie, als auch in der Kunst, und Kulturgeschichte als Form stofflicher Transformation wiederfindet. Der Titel *METABOLICA* versteht sich als Kunstwort, das diese Prozesse als Grundlage menschlicher und planetaren Existenz und der Biosphäre formuliert. In der Kunst könnte man einen Metabolismus als die Umwandlung oder Übersetzung von lebendigen Bildern der Materie in Farben und Pigmente oder in Skulpturen denken. Thomas Feuerstein bezeichnet diese Prozesse als Stillleben oder stillgelegtes Leben. Die Installation kehrt dieses Prinzip um, macht eine Verlebendigung sichtbar, die medialen

¹²⁹ Vgl. „Interview: Thomas Feuerstein | METABOLICA - Thomas Feuerstein“, R.: MQ - MuseumsQuartier Wien, YouTube, 06.11.2025, <https://www.youtube.com/watch?v=QowChQAcZGo>, 23.11.2025.

Einzelelemente scheinen zu atmen, zu zirkulieren. Hinter Glas bewegen sich farbige Flüssigkeiten. In der Metaphernwelt der Kunst sind diese Bakterien-Kollaborateure sowohl Stein und Meißel, zugleich die eine Skulptur in oder aus der Form bringen, formen und zersetzen. Die Skulpturen sind hier nicht die Endprodukte, sondern verkörpern einen Teil des Kreislaufs, kehren am Ende in ihr eigenes System zurück - *a digestive loop*.¹³⁰ Metabolismen prägen auch kapitalistische Logiken, in zeitgenössischen Ökonomien und in Ketten der Warenproduktion und -distribution, zwischen Geschichte und Gegenwart. Diese Beobachtung steht in direktem Zusammenhang mit der in der Arbeit verhandelten ökologischen Krise, die sich hier vor allem in den anhaltenden Material- und Stoffströmungen, den synthetischen Rückständen, ausdrückt, deren Folgen sich über den planetaren Körper ausbreiten. Ein Beispiel für einen solchen Metabolismus materieller Persistenz sind die Fischernetze, die sich nach ihrer Entsorgung kilometerweit auf dem Meeresgrund ansammeln. Als Resultate kapitalistischer Massenproduktion und den fehlenden Recyclingsystemen. Das darin enthaltene Mikroplastik zersetzt sich erst nach Jahrhunderten. Es lagert sich im Meereskörper ab und wird so zu einer heimsuchenden Spur der Gegenwart. Seit der Konzeption von *METABOLICA* im Jahr 2017, wird die Arbeit seit 2020 durch ein Team aus Wissenschaftler:innen und Ingenieur:innen unterstützt. Neben dem künstlerischen Anspruch formuliert Metabolica als Forschungsziel die Nutzung von Kohlenstoffquellen aus Abwasserströmen zur Herstellung von PHB, das in Böden und Gewässern vollständig abgebaut wird und paradigmatisch für eine bioökonomische Wende steht.¹³¹

An der Wand, gleich hinter dem Eingang, hängt ein Universum von Tuschzeichnungen. Darin formulieren sich Verweise und Gedankenklammern, die als diskursive Referenzsysteme fungieren. Diese Arbeit mit dem Titel *Metabolica Map* bündelt alle narrativen Ebenen der Installation und kann als teilweise verschlüsselte und ineinander verdrehte Grundlage verstanden werden. Die meisten der im Folgenden verwendeten literarischen Zitate entstammen dieser *METABOLICA MAP*. Die Installation versteht sich laut Feuerstein als Transformation von einem „symbolic thinking“ in ein „metabolic thinking“, in dem Symbole zu sogenannten „Metabols“ werden und damit prozessual begriffen werden. Metabolisches Denken kann seit dem 19. Jahrhundert als zentrale Denkstruktur verstanden werden, ökonomisch, philosophisch, medizinisch und in Feuersteins Verständnis auch künstlerisch. Damit wird die Vorstellung von Kunst als reinem Akt der Übersetzung oder Repräsentation hinterfragt und der Fokus auf zirkulierende, bewegte, stoffliche

¹³⁰ Vgl., ebd.

¹³¹ Vgl. Thomas Feuerstein, „METABOLICA – REFINERY - Chapter 3“ https://www.thomasfeuerstein.net/05_METABOLICA/40_CHAPTER_3/30_REFINERY, Zugriff am 01.12.2025.

Prozesse verschoben, in denen Dinge und Materialien selbst zu Akteur:innen werden. Eine Hinwendung zu einem materiell-prozessualen Denken, das den Dualismus von Mensch und Natur weiter auflöst, lässt sich auch mit Donna Haraways Überlegungen verbinden, die ein Denken in vernetzten, koexistierenden Gefügen fordert.¹³² *METABOLICA* strukturiert sich als verschachteltes Zeitgefüge, in dem die entwickelten Spektralfiguren bei näherer Betrachtung noch stärker ineinander verkeilt erscheinen als in der Analyse von Terminal Beach. Heimsuchung in ihrer Wiederkehr in hauntologischen Zeitfiguren lässt sich demnach nicht mehr losgelöst voneinander verstehen, sondern durchdringt, verschränkt und bedingt sich noch deutlicher als zuvor. Dieser Erkenntnis folgend, lassen sich die folgenden Detailanalysen nicht mehr als Aneinanderreihung verschiedener Aspekte, entlang einzelner Modelle oder Kategorien aufschlüsseln. Dieser Erkenntnis folgend, folgt die Untersuchung diesen Zusammenhängen anhand unterschiedlicher Konstellationen im Material, in den Stoffwechselprozessen und in den skulpturalen Gestaltungen und Auflösungen.

133

4.2.2. Prozess und Persistenz: Metabolische Kreisläufe und Materialtransformationen

Diese installative Erzählung beginnt mit der Photosynthese. Am Anfang steht die Ausgangsinstallation HYDRA, ein Hybrid, der viele Bilder evoziert: ein U-Boot, ein gestrandeter Wal oder eine Symbiose an den Übergängen dazwischen. Schläuche wachsen aus diesem Körper, legen sich auf den Boden und bilden Wege und Verbindungslinien. Im Inneren zirkuliert eine grüne Flüssigkeit, die aus dem skulpturalen Fundament hervorquillt, ein Lebenselixier in sichtbarer Transformation. In diesem Unterkapitel folgt ein detaillierter Blick auf die spektrale Figur der zirkulären Zeit, die sich im installativen Grundkonzept, in den räumlich-materiellen Prozessen von *METABOLICA* erkennen lässt. In einem Röhrensystem entstehen Grünalgen (*Chlorella vulgaris*), sie werden gefiltert und durch die Schlauch-Adern zur nächsten Skulptur FATTY FANTASY gepumpt. Dort bilden die Algen durch eine spezielle Ernährung und durch den Entzug von Stickstoff aus dem Wasser Fettsäuren in ihren Zellen. Der Bauch des Skulpturenpaars MR und MRS. MOL dient als Bioreaktor für die Kultivierung von Bakterien, die auch in der Natur vorkommen. Diese Bakterien, wie etwa *Cupriavidus necator*, transformieren die Fettsäuren der Algen in den Kunststoff PHB (Polyhydroxybutyrat). Die beiden Stoffe PHB und Polypropylen

¹³² Vgl. „Interview: Thomas Feuerstein | METABOLICA - Thomas Feuerstein“, R.: MQ - MuseumsQuartier Wien, YouTube, 06.11.2025, <https://www.youtube.com/watch?v=QowChQAcZGo>, 23.11.2025.

¹³³ Vgl. ebd.

weisen starke Analogien in ihrer technischen Konfiguration auf.¹³⁴ Der erdölbasierte Kunststoff Polypropylen ist der zweithäufigste in der Industrie eingesetzte Kunststoff. Aus ihm werden Handyhüllen, Stoßstangen, Armaturenbleche und andere Massenprodukte hergestellt, die nicht biologisch abbaubar sind. Der Abbau und die Zersetzung dieser Kunststoffe erstreckt sich über viele Jahrzehnte, am Ende ihres Lebenszyklus hinterlassen sie Mikroplastik, das sich über den Erdkörper legt. PHB könnte diese ersetzen. Unter Verwendung unterschiedlicher Nährmedien erfolgt die Kultivierung in einem zweistufigen Prozess. Die Oberflächen werden abgetragen, das Plastik wird zerfressen und verstoffwechselt.¹³⁵ Diese Methode verändert die Form des Materials in einem fluiden Prozess.

Der nächste Teil des Zyklus ist REFINERY, eine Apparatur aus Glaskolben, Rohren und Filtern. In Anlehnung an eine petrochemische Raffinerie wurde diese für eine biochemische Nutzung umgebaut. Das dritte Kapitel ist der Extraktion von PHB aus der zuvor erzeugten bakteriellen Biomasse gewidmet. Der Kunststoff wird hier aufbereitet, das Pulver landet in Dosen, wird veredelt und mit einem 3D-Drucker zu Skulpturen und Objekten geformt. Im hinteren Teil des Raumes fällt der Blick auf eine Skulptur in Bewegung, ein Auf und Ab. MOBY DICK, eine umgebaute Ölpumpe, sorgt für den Wasserkreislauf von FATTA FANTASY. In *METABOLICA* werden Bakterien und Algen als nichtmenschliche Kollaborateure verstanden. In der Kreisbewegung der Installation dienen sie sowohl als Produzent:innen als auch als künstlerische Akteure, die den Verlauf und die skulpturalen Resultate aktiv mitgestalten. Kunstobjekte mutieren zu handelnden und lebendigen Subjekten, die Wirklichkeiten jenseits symbolischer Repräsentationen metabolisch zum Sprechen bringen. Über dem Setting der Ausstellung formuliert sich, wie eingangs angedeutet, eine Metapher, die an Mechanismen des Kunstsystems anknüpft. Dieser Gedanke manifestiert sich auch in der Bezugnahme auf und der damit einhergehenden Kritik an den Produktionsbedingungen von Kunst, die sich überwiegend vorgefertigter, industriell hergestellter Materialien bedient. In diesen interaktiven Prozessen formuliert sich Thomas Feuersteins Interesse am Thema der Autarkie, das sich in den materiellen Strukturen manifestiert.¹³⁶ Die beschriebene Abfolge von Algenproduktion, bakterieller Transformation und der Produktion und Nutzung des produzierten PHB formuliert eine zeitliche Struktur, die nicht linear auf ein Ziel zuläuft, sondern sich in einem Echo zwischen

¹³⁴ Vgl., ebd.

¹³⁵ Vgl. Thomas Feuerstein, „METABOLICA – Chapter 1“, https://www.thomasfeuerstein.net/05_METABOLICA/20_CHAPTER_1/, Zugriff am 01.12.2025.

¹³⁶ Vgl. Sabine B. Vogel, „Mangelüberwindungen im Freiraum: Thomas Feuersteins METABOLICA“, <https://www.viennaartweek.at/de/mangelueberwindungen-im-freiraum-thomas-feuersteins-metabolica/>, Zugriff am 29.11.2025.

Auflösung und Neubildung, einem Hin und Her, bewegt. Diese Dynamik verweist grundsätzlich auf die *zirkuläre Zeit*, in der Anfang und Ende in Interaktion treten, keine Konstanten mehr formulieren. Die damit verbundenen Prozesse der Verdauung, der Umwandlung und Rückführung verkörpern Zustände, in denen Stoffe weder Ausgangsmaterial noch endgültiges Resultat sind. Diese grundlegende Struktur der zirkulären Zeit in *METABOLICA* verweist auf mythologischer Ebene auf die Figur des Ouroboros referenzieren, einer Schlange, die sich selbst verschlingt und ernährt, ein oft zitiertes Symbol für zyklische Zeit, Autarkie und Transformation. Auch in der immer wieder zitierten alchemistischen Symbolik steht der Ouroboros für den Kreislauf von Auflösung und Neubildung, für das Ineinanderfallen von Anfang und Ende.¹³⁷ Er ist ein in sich geschlossenes System, das seine Energie aus der eigenen Auflösung bezieht, Anfang und Ende ineinander überführt, durchlässig macht. Verdauen, die Gestalt verändern und wieder auflösen. „Digest the old world, take a dump and move to a new one“, steht auf einer Tuschezeichnung und auch hier ist das Ende kein Endpunkt, sondern eine Möglichkeit den Anfang neu zu strukturieren. Diese Figur taucht in unterschiedlichen räumlichen Momenten der Installation sowie in unterschiedlichen Tuschezeichnungen im Rahmen der *METABOLICA MAP* auf. Der Begriff „Ouroborocracy“ findet sich in den Skizzen wieder und formuliert in der Logik des Kreises eine Aufforderung zur strukturellen Alternative, eine Arbeit gegen die Linearität. Feuerstein überführt diese Figur in eine technologische Gegenwart. Energy, Economy, Matter, Information und Politics erscheinen als drei ineinander verknotete Zyklen. Die Installation lässt sich in diesem Sinne als ein ökologisch-technologischer Ouroboros verstehen, ein installatives System, das sich selbst nährt, zersetzt und regeneriert. Die Ergebnisse des Stoffwechselapparates verdauen sich selbst, verwandeln Biomasse in Kunststoffe, Kunststoffe in Skulpturen und enden wieder in ihrer Auflösung. Betrachtet man die Figur des Ouroboros, so taucht in den verschiedenen Tuschezeichnungen immer wieder ein kaum wahrnehmbarer Hinweis auf: ein „blank space“ zwischen Körperanfang und Körperende. An dieser Stelle tritt die Wechselwirkung zwischen den spektralen Zeitfiguren in Form von gebrochenen Kreisen noch einmal deutlicher hervor.

4.2.3. Skulpturale Schleifen und Brüche: Kreation, Unterbrechung und Zersetzung

Die raumgreifende Skulptur *ANAKEL*, die in einem weiteren, angrenzenden Raum installiert ist, verkörpert den vierten Schritt des *METABOLICA*-Zyklus. Es handelt sich um eine Maschine mit der Fähigkeit des 3D-Drucks. Bei diesem Verfahren wachsen die Figuren wie Stalagmiten in den Glasbehältern des Reaktors. Das geschmolzene und extrahierte PHB wird zu thermoplastischen

¹³⁷ Vgl. Bekhrad, Joobin, „The ancient symbol that spanned millennia“, <https://www.bbc.com/culture/article/20171204-the-ancient-symbol-that-spanned-millennia>, 23.11.2025.

Körpern modelliert, gleichzeitig werden die Gefäße wieder mit flüssiger Bakterienkultur gefüllt. In diesen Gefäßen werden die Bakterien erneut zu künstlerischen Akteur:innen, die das Material bearbeiten und transformieren. In Rückbesinnung auf den zuvor beschriebenen Aspekt des 3D-Drucks lässt sich eine gedankliche Verbindungslinie zu den skulpturalen Hybriden in Troikas *Terminal Beach* ziehen, deren Körper ebenfalls in Schichtprozessen entstanden sind und damit einen Aspekt sedimentierter Zeit entfalten. In *METABOLICA* zeigt sich diese sedimentierte Zeit vor allem in den so entstandenen Skulpturen, in denen die durch den Druckprozess aufgetragenen Schichten die Spuren ihrer eigenen Entstehung konservieren. Die zirkulären Prozesse hinterlassen Spuren, die sich in den verschiedenen Teilen der Arbeit materiell ablagern, gleichzeitig können diese sedimentierten Körper wieder in den Kreislauf zurückgeführt werden. Produktion, Aufbau, Abbau, Ablagerung und wieder von vorne. Diese spektralen Zeitkurven verändern sich gegenseitig. In *METABOLICA* zeigt sich diese sedimentierte Zeit vor allem in den so entstandenen Skulpturen, in denen jede durch den Druckprozess aufgetragene Schicht die Spuren ihrer eigenen Entstehung bewahrt. Es entsteht eine Abfolge materieller Ablagerungen, die als prozessuale Chronologie im Objekt gespeichert bleibt.

Die Objekte speichern diese Ablagerungen als dauerhaft eingeschriebene Spuren, die nicht aus dem Werk verschwinden, sondern als persistente Hinterlassenschaften bestehen bleiben. Das fünfte Kapitel mit dem Titel *Whole Dearth Catalog & Good Rotten Goods*, eine Wortvariation und Anspielung an den gleichnamigen *Whole Earth Catalog*, ein Magazin der Gegenkultur zwischen 1968 und 1972, reflektiert den Wandel von Ressourcenknappheit hin zu einer kreislaforientierten Ökonomie und versammelt verschiedenen Skulpturen, die von *ANAKEL* zuvor geschaffen wurden, das Pulver wird dabei geschmolzen und extrahiert, sie formt die Skulpturen, modelliert sie thermoplastisch. Eine Assemblage der im Zyklus entstandenen Skulpturen wie *NOSE IN THE WIND*, *AHEAD*, *CRAWLER* oder *FINNEGANS WHALE* erscheint im Raum, wächst über die Muttermaschinerie hinaus. Diese Skulpturen befinden sich in einem Zustand der Veränderung, in dem sich die Dichotomien zwischen kontemporärer Skulptur und chemisch- und biotechnologischen Momenten in einem Körper vereinen. Der Materialkörper erscheint braun, die Form erinnert an mit Fleisch überzogene Knochen, an Gliedmaßen oder Finger, die sich in die Höhe des Raumes erstrecken. Auch in ihrer visuellen Erscheinung erwecken diese Objekte den Eindruck, als seien diese Körper bereits mehrfach durch den Verdauungsapparat des Systems zirkuliert und wieder ausgeschieden worden. Einige dieser Körperteile sind in Reaktorgefäße eingetaucht, die Teil des installativen Körpers von *ANAKEL* sind und den Übergang zwischen Verdauung und Auflösung noch deutlicher machen. Einige der Gefäße sind lebendig geworden, in Bewegung, während andere

keine Bewegung mehr zeigen und den Zustand eines Bruchs, einer Unterbrechung der Prozesse annehmen, hier kann man die Figur der gebrochenen Zeit erkennen. In *AHEAD* und *SUN SPEAKS* ist der Zersetzungsprozess, der ohne Feuchtigkeit und Bakterien nicht möglich ist, vollständig unterbrochen. Materielle Teile liegen als Rückstände im trüben Wasser, auf ihren Oberflächen hat sich Vergessen gebildet. Sie visualisieren den Moment der Unterbrechung des Kreislaufs.



Abb. 6 ¹³⁸

Der bakterielle Stoffwechsel zeigt sich hier als Unterbrechung in der Kreisform und formuliert einen Endpunkt, an dem das Material im Wasser liegt und auf die endgültige Zersetzung wartet. materielle Zeugnisse sedimentierter Zeit, die die ökologischen Heimsuchungen des Anthropozäns in physischer Form greifbar machen. Ein weiteres Element, das sich in seiner Konfiguration als Moment gebrochener Zeit analysiert werden kann, ist die visuelle Repräsentation des PHB-Moleküls, das sich als wiederkehrendes Metabol im Ausstellungsraum zeigt. Die abstrahierte Form erinnert an eine geisterhafte Figur, verweist auf eine historische Gleichzeitigkeit der 1920er Jahre, das synchrone Auftauchen von Walt Disneys Mikey Mouse und der Petromoderne, deren fossil

¹³⁸ Ausstellungsansicht METABOLICA - Thomas Feuerstein, MQ Freiraum © Atelier Feuerstein / Bildrecht Wien, 2025
| MuseumsQuartier Wien, Foto: Thomas Meyer

getriebene Entwicklungen ihre klimatischen Auswirkungen in der Gegenwart hinterlassen haben. Die Erinnerung an das mediale Bild eines Geistes, in seinen Konturen, lässt einen weitere Verbindung zum Grundthema der Arbeit erkennen. Die molekulare Form erinnert in ihrer visuellen Erscheinung in diesem Kontext auch an frühe Comic-Ästhetiken. In dieser Gleichzeitigkeit formuliert sich auch der Beginn des Zeitalters der Kunststoffe, viele der damals entwickelten Materialien sind bis heute noch im Einsatz und lassen sich auf diese Dekade zurückdatieren. In diesem Zusammenhang beschreibt Feuerstein die Gegenwart als Kunststoffzeitalter, in dem diese historischen Anfänge industrieller Polymerchemie weiterhin die Gegenwart „haunten“. ¹³⁹ Der Vergleich von PHB mit Polypropylen, einem erdölbasierten Kunststoff, dessen Abbau viele Jahrzehnte dauert, verweist auf die langfristigen materiellen Hinterlassenschaften menschlicher Aktivität. PHB als Ersatzmaterial für Polypropylen ist ein Versuch, die sedimentierten Probleme der Petromoderne durch ein neues, biologisch abbaubares Material zu überwinden. Die Oberflächen werden abgetragen, der Kunststoff zerfressen und zersetzt, was den Prozess der Dekomposition als eine Form der Entschichtung und Freilegung materieller Geschichte darstellt. Die Materialität in *METABOLICA* verweist auf Brüche und Diskontinuitäten, die die lineare Wahrnehmung von Zeit unterlaufen. Während PHB als biologisch abbaubares Gegenmodell zu den langlebigen Kunststoffen der Petromoderne erscheint, steht es gleichzeitig im Schatten der Materialien, die es ersetzen soll. Die Analogie zwischen PHB und Polypropylen markiert eine gebrochene historische Kontinuität, in der die ökologischen Folgen synthetischer Materialien fortwirken. Diese figurativen und installativen Momente, die sich in Form von Spiegeln manifestieren, thematisieren somit eine Form gebrochener Zeit, in der die Hinterlassenschaften der Petromoderne als hartnäckige Gespenster erscheinen. Die sichtbare Transformation der Kunststoffe und die Unterbrechung ihrer Zersetzung in Skulpturen wie *AHEAD* oder *SUN SPEAKS* verdeutlichen diese Fragmentierung und gleichermaßen geisterhafte Struktur der Zeit. Sie vergegenwärtigen einen Moment, in dem der natürliche Verlauf der Zersetzungsprozesse zum Stillstand kommt. Die Rückstände im Wasser und die Spuren auf den Oberflächen verweisen auf einen zeitlichen Stillstand, der an verdrängte ökologische Realitäten erinnert. Die Materialität wird so zum Zeugen einer Vergangenheit, die nicht vergeht, und markiert die Risse in den linearen Erzählungen des Fortschritts. Wie in der Einleitung dieser Arbeit beschrieben, manifestieren sich Momente der Heimsuchung in vielfältigen Formen zeitlicher Erfahrung, in Wiederkehr und Verweilen, in Verzögerung, Unterbrechung, Ausbleiben und Festhalten. Die Analyse der beiden Installationen Terminal Beach und *METABOLICA* hat diese Annahme verdeutlicht und anhand ihrer installativen Assemblagen exemplarisch gezeigt, wie grundlegend solche Prozesse in die Verläufe und Brüche ökologischer Transformationslogiken und

¹³⁹ Vgl., ebd., „Interview: Thomas Feuerstein | *METABOLICA* - Thomas Feuerstein“.

ihrer künstlerischen Verhandlung eingeschrieben sind. Beide Installationen untermauern, dass Heimsuchung im Kontext des Anthropozäns nicht nur als metaphorische Figur zu verstehen ist, sondern als strukturelles Moment ökologischer Zeitlichkeit, das sich hier konkret in Stoffwechselprozessen, Materialschichtungen und Momenten der Wiederholung, der Unterbrechung und der Schwellen dazwischen abzeichnet. „EIN NEUES MOLEKÜL UND WIR SIND ANDERE WIR SCHREIEN MATERIE UND WERDEN ZUM ECHO DER DINGE“ steht auf einer Tuschezeichnung, diese Worte bilden das Ende dieser Masterarbeit, in der der Untersuchungsgegenstand selbst zum Echo der Dinge geworden ist.

5. Conclusio

Die Arbeit und das Schreiben mit den Geistern geht nun vorläufig zu Ende, was folgt ist ein Rückblick und ein Ausblick auf das Verhandelte. Eine Kreisbewegung zurück zum Anfang und wieder zurück, immer und wieder. Die Masterarbeit *Beginning After the End. Spektrale Zeit und ökologische Heimsuchungen in der Kunst des Anthropozäns* unternimmt den Versuch, die gegenwärtigen Verflechtungen von ökologischen Krisen, Zeit und Kunst im Kontext des Anthropozäns aus der Perspektive spektraler, hauntologischer und ecohauntologischer Konzepte zu betrachten. Wie bereits in der Einleitung skizziert, wird die Gegenwart als „durchzogen von Geistern, Echos, spektralen Figurationen der ökologischen Krisen und ihrer Auswirkungen, die zwischen Sichtbarkeit und Verborgenheit oszillieren. Präsenz und Absenz, Drängen und Verdrängen, alles gleichzeitig, alles durcheinander“, verstanden. Es wird herausgearbeitet, wie die von Jacques Derrida und Mark Fisher geprägte *Hauntology* Zeit als eine durchlässige, verschobene und gebrochene Struktur begreift, in der die Vergangenheit in der Gegenwart fortwirkt und die Zukunft untrennbar mit ihr verwoben ist. Nach einem historischen Rückblick auf die Ursprünge der Spektralität und den damit einhergehenden *Spectral Turn* folgte eine diskursive Verschränkung von Ökologie und Hauntology unter dem von Line Henriksen entlehnten Arbeitsbegriff *Ecohauntology*. Der anschließende Theorieteil *Zeitliche Gefüge - Spektrale Zeit* beschäftigt sich mit unterschiedlichen Denker:innen wie Karen Barad, Timothy Morton und T.J.Demos und deren Ansätzen zu hauntologischen Chronopolitiken, die die diskursive Grundlage für die Werkanalysen bilden. Das Anthropozän wurde dabei in Anlehnung an das Interdependenz-Narrativ als kulturelles Setting verstanden, das geophysikalische Veränderungen ebenso umfasst wie kulturelle und ästhetische Erfahrungen, und in dem spektrale Figuren als Ausdruck ungelöster Vergangenheiten operieren.

Die wiederkehrende Textpassage „Beginning After the End“ von Timothy Morton, dient als strukturelle Klammer des Textes und als erweiterte Denkfigur. Anfang und Ende erscheinen nicht als Gegensätze, sondern als fluide Momente eines Kreislaufs, in dem sich Zeit, Materialität und Narrativität fortwährend ineinander falten und neu konfigurieren. In kritischer Auseinandersetzung mit dominanten Narrativen des Anthropozäns, die das Ende mit Bildern der Ausweglosigkeit besetzen, wird versucht, hinter diese Bilder zu blicken und jene verborgenen Rückstände sichtbar zu machen, die die Krise prägen. Im diesem Sinne kreist das Forschungsvorhaben um die These, dass Zeit selbst im Anthropozän aus den Fugen geraten ist und daher in ihrem Wirken als eine Form der

Heimsuchung gedacht werden kann, die sich in unterschiedlichen ästhetisch-materiellen Strukturen zeigt, verbirgt und niederlässt.

Beantwortung der Forschungsfragen:

Wie lässt sich Zeit im Anthropozän als Form der Heimsuchung denken, wie machen zeitgenössische künstlerische Arbeiten diese spektrale Zeitlichkeit erfahrbar?

Die Analysen haben vor allem gezeigt, dass Zeit im Anthropozän als ein spektraler Prozess von Wiederkehr, Überlagerung und Unterbrechung verstanden werden kann. Zeit erscheint nicht mehr als linearer Verlauf, sondern als gebrochene, zirkuläre und sedimentierte Struktur, in der sich verdrängte ökologische Vergangenheiten vergegenwärtigen und Zukunft ausfallen lassen oder verzerren. Zeit wird so selbst zur Heimsuchung, sie friert ein, sie bleibt, sie vergeht und kehrt wieder, sie verdichtet sich in Materialien, in kulturellen und geologischen Archiven, in technischen Apparaten und atmosphärischen Spuren. Die untersuchten Installationen machen diese spektrale Zeitlichkeit erfahrbar, indem sie temporale Instabilität nicht nur darstellen, sondern sie auch in räumlichen und materiellen Assemblagen und Verdichtungen, in Loops, Stillständen, in skulpturalen Überlagerungen, zirkulierenden und fragmentierten Erzählungen erfahrbar machen.

Welche Formen spektraler Zeitlichkeit werden in den untersuchten Arbeiten wahrnehmbar, und wie verhandeln sie die Erfahrung der ökologischen Krisen des Anthropozäns als „haunted present“?

„Die gebrochene Zeit“ ist gekennzeichnet durch Unterbrechungen, Stagnationen und Risse, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft voneinander entkoppelt und zugleich ineinander verflochten erscheinen.

„Die zirkuläre Zeit“ ist gekennzeichnet durch Bewegungen der Wiederkehr, durch Kreise, Schleifen und Loops des Verdrängten, in denen Vergangenes als „strange loop“ in der Gegenwart wiederkehrt und auf das Kommende einwirkt.

„Die sedimentierte Zeit“ ist gekennzeichnet durch Spuren und Rückstände, die sich in Materialien, Archiven und geologischen Schichten ablagern, dabei eine anhaltende Präsenz vergangener Handlungen verkörpern.

Die Arbeiten verhandeln dabei das Anthropozän als *haunted present*, eine Gegenwart, in der verdrängte ökologische Spuren und Krisen wie extraktive Stoffregime, toxische Materialien, digitale Infrastrukturen, sowie der Verlust der Biodiversität, immer wieder auftauchen und ihre Wirkmächtigkeit entfalten.

Zentrale Ergebnisse der Werkanalysen:

Die detaillierten Analysen der Installationen *Terminal Beach* und *METABOLICA* haben gezeigt, dass die zeitgenössische Kunst nicht nur ästhetische Formen ökologischer Krisen produziert, sondern diese auch materiell, technologisch und narrativ verkörpert. In beiden Arbeiten wird deutlich, dass die drei herausgearbeiteten Figuren der spektralen Zeit, die gebrochene, die zirkuläre und die sedimentierte Zeit, nicht nur isoliert auftreten, sondern sich gegenseitig bedingen. Eine Figur erscheint nie ohne die andere, sie überlagern sich, greifen ineinander und erzeugen jene verdichteten Zeitverschiebungen, die eine *haunted present* charakterisieren. Vor allem mit Blick auf die installativen Anordnungen wurde deutlich, dass die beteiligten Medien, Technologie, Sound, Raumarchitektur, materielle Displays, sichtbare und verborgene Narrative, nicht getrennt voneinander gelesen werden können. Die Installationen funktionieren hier nicht als eindeutige oder strategisch komponierte Illustrationen ökologischer Krisen, sondern als räumliche und materielle Felder, in die sich Heimsuchung, Verdrängung und die Schleifen der Wiederkehr einschreiben. In ihrer konkreten Ausgestaltung ermöglichen sie eine erfahrbare Wahrnehmung dieser Prozesse, die immer an die situierten Perspektiven der Betrachtenden gebunden bleibt. Die Spuren, Geister und Sedimente des Anthropozäns erscheinen nicht als abgeschlossene Narrative, sondern als fortwährende Bewegungen, die sich in den physischen Rückständen, technologischen Apparaturen und räumlichen Konstellationen der Werke verkörpern. In diesem Sinne fungieren die Installationen als Katalysatoren ökologischer Heimsuchungen: Sie machen sichtbar, wie verdrängte oder ungelöste ökologische Spuren in zeitgenössischen ästhetischen Anordnungen weiterarbeiten.

Auch wenn die Beschäftigung mit dem Ende, mit Krisen, Trauma und Verdrängung in Wortwahl und Motiven zunächst auf diese überwiegend negativ konnotierten Katastrophen-, und Apokalypse-Erzählungen verweist, steckt im Kern dieser Auseinandersetzung ein anderer, optimistischerer Ansatz, der sich eben in der Formulierung „Beginning After“ verbirgt. Die offensichtlichen visuellen Narrative der untersuchten Werke erwecken auf den ersten Blick den Eindruck, dass es sich um Untergangsszenarien handelt, wie sie im Kapitel *Das Anthropozän erzählen* beschrieben wurden. Daher ist es wichtig, auch in Bezug auf die Werk-Analysen zu verdeutlichen, dass die

betrachtende Perspektive das Ende nicht als ausweglosen Endpunkt begreift, sondern als ein Moment in einem sich ständig wandelnden und transformierenden Kreislauf. Die Analyse von Heimsuchung und spektraler Zeit ermöglicht es, die Geister, die Verdrängung sichtbar zu machen, die ein Danach durch das Innehalten und Betrachten erst möglich machen. Das Davor und das Danach sind ineinander verwoben, die Gegenwart als Krise ist vielleicht der Punkt, der die Handlungen und Auswirkungen visualisiert. Das Ende droht, aber es kommt nicht. Den Geistern, den Schleifen, den Sedimenten zu folgen, sie aufzuspüren, war das Anliegen dieses Textes. Die beiden untersuchten Arbeiten haben in ihren Materialien und Konfigurationen jeweils eigene Formen der Wiederkehr sichtbar gemacht. Als abschließender Knoten und zugleich offenes Ende lässt sich der Gedanke der Kreisförmigkeit erneut mit Donna Haraways Idee des „staying with the trouble“ verbinden, Verstrickungen nicht aufzulösen, sondern mittendrin zu verweilen, um die Spuren des Anthropozäns ernst zu nehmen. Kunst als Austragungsfeld verkörpert keine Allgemeingültigkeit, die sich in jedem Blick identisch wiederholt, sondern entfaltet ihre Form und Aussage erst in der Transformation in den Erfahrungshorizont des betrachtenden Subjekts. Gerade deshalb ist es entscheidend, die Situiertheit des eigenen Blicks ernst zu nehmen, denn die spezifische Wahrnehmung spektraler Zeitlichkeiten und ökologischer Heimsuchungen ist immer von der jeweiligen Position geprägt.

Auch wenn die Arbeit am Screen hiermit vorläufig endet, markiert dieses Ende keinen Abschluss, sondern einen neuen Anfang, an dem sich weitere Verknüpfungen, Fragen und Perspektiven formieren. Die Geister bleiben Teil des Blicks, Heimsuchung wird eine Begleiteri:n, Seite an Seite, in Gedanken und Worten. Eine letzte Verbindung zwischen Fiktion und Realität oder vielleicht umgekehrt. Die ersten Worte von Shirley Jacksons *The Haunting of Hill House*¹⁴⁰, einem Klassiker der Geistergeschichten als Abschluss und Rückkehr zum Anfang: „NO LIVE Organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality; even larks and katydids are supposed, by some, to dream.“¹⁴¹ Damit schließt sich der Kreis und öffnet sich erneut.

¹⁴⁰ Shirley Jackson, *The Haunting of Hill House* (London: Penguin Classics, 2009)

¹⁴¹ Ebd., S. 3.

6. Quellenverzeichnis

6.1. Literaturverzeichnis

- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Bonneuil, Christophe, und Jean-Baptiste Fressoz. *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. London: Verso, 2016.
- Demos, T. J. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press, 2016.
- Demos, T. J. *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come*. Berlin: Sternberg Press, 2023.
- Edwards, Justin D., Rune Graul und Johan Högl, Hrsg. *Dark Scenes from Damaged Earth: The Gothic Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022.
- Feuerstein, Thomas, Jens Hauser und Lucie Strecker (Hg.). *Life Is Other: A/Biotic Entanglements in Art and Curating*. Berlin: De Gruyter, 2025.
- Fisher, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: Zero Books, 2014.
- Fowkes, Maja, und Reuben Fowkes. *Art and Climate Change*. Berlin: Sternberg Press, 2022.
- Horn, Eva, und Hannes Bergthaller. *Anthropozän zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2022.
- Horn, Eva, und Hannes Bergthaller. *The Anthropocene: Key Issues for the Humanities*. London/ New York: Routledge, 2020.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Haraway, Donna J. *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Übersetzt von Karin Harrasser. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2018.
- Hoppe, Katharina. *Donna Haraway zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2022.
- Jackson, Shirley. *The Haunting of Hill House*. London: Penguin Classics, 2009.
- Latour, Bruno. *Kampf um Gaia: Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2020.
- Latour, Bruno. *Wir sind nie modern gewesen*. Übersetzt von Gustav Roßler. Berlin: Suhrkamp, 2022.

María del Pilar Blanco und Esther Peeren, *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, hrsg. von María del Pilar Blanco und Esther Peeren. London: Bloomsbury, 2013.

Morton, Timothy. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.

Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Stengers, Isabelle. *In Catastrophic Times: Resisting the Coming Barbarism*. London: Open Humanities Press, 2015.

6.2. Aufsätze / Journal-Artikel / Beiträge in Sammelbänden

„Twilight Zones: Heimsuchung, Rückkehr, Gespenster.“ In *Journal for Theater, Film and Media Studies (TFMJ)*, hrsg. von Leonie Kapfer, Olivia Poppe, Andrea Seier und Stephan Trinkhaus, 1–15. Wien: Universität Wien, 2023.

Barad, Karen. „Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-Turning, Re-Membering, and Facing the Incalculable.“ *New Formations* 92 (2018): 56–86.

Fisher, Mark. „What Is Hauntology?“ *Film Quarterly* 66, Nr. 1 (Herbst 2012): 16–24. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2012.66.1.16>.

Dürbeck, Gabriele. „Narrative des Anthropozän - Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses.“ *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 3, Nr. 1 (2018): 1–20. <https://doi.org/10.25969/mediarep/3602>.

Horvath, Barbara (Hg.). „Anne Duk Hee Jordan: The End Is Where We Start From“. München: Hirmer Verlag, 2024.

Karlbauer, Ada. „Der Default Tree am Ende der Zeit. Notizen zur Installation Terminal Beach von Troika im MAK Wien.“ *springerin – Hefte für Gegenwartskunst*, Heft 2/2024 (Kulturkämpfe): 6-8.

Tsing, Anna Lowenhaupt, Heather Anne Swanson, Elaine Gan und Nils Bubandt. *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

6.3. Internetquellen

Bekhrad, Joobin. „The ancient symbol that spanned millennia“, <https://www.bbc.com/culture/article/20171204-the-ancient-symbol-that-spanned-millennia>, 23.11.2025.

Aigner, Silvie, Mayer, Magdalena. „Troika. Terminal Beach. Zwischen Naturzerstörung und technologischem Fortschritt“, <https://www.parnass.at/news/zwischen-naturzerstoerung-und-technologischem-fortschritt>, 21.09.2025.

Feuerstein, Thomas. „METABOLICA“, https://www.thomasfeuerstein.net/05_METABOLICA/, 15.11.25.

Henriksen, Line. „Ecohauntology.“ Critical Posthumanism Network, 2021. <https://criticalposthumanism.net/ecohauntology/>, 14.09.2025.

Interview: Thomas Feuerstein | METABOLICA – Thomas Feuerstein: youtu.be/QowChQAcZGo?si=nN9te0TLL-qyBhwC, 16.11.2025.

MAK - Museum für angewandte Kunst. „TROIKA.“ <https://www.mak.at/troika>, 02.09.2025.

MuseumsQuartier Wien. „Thomas Feuerstein: METABOLICA“, <https://www.mqw.at/programm/thomas-feuerstein-metabolica>, 16.11.2025.

Troika (@troika_london). „Heron Sphinx, 2024 is part of our series Grenzgänger.“ Instagram, 30. Januar 2025. https://www.instagram.com/troika_london/, 07.09.2025.

Vogel, Sabine B. „Mangelüberwindungen im Freiraum: Thomas Feuersteins METABOLICA“, <https://www.viennaartweek.at/de/mangelueberwindungen-im-freiraum-thomas-feuersteins-metabolica/>, 16.11.2025.

6.4. Werkverzeichnis

Feuerstein, Thomas. *METABOLICA*. Installation, MQ Freiraum, Wien, 18. September 2025 - 1. Februar 2026.

TROIKA. *Terminal Beach*. Installation, MAK Contemporary, Wien, 1. Mai 2024 - 11. August 2024.

6.5. Selbst geführte Interviews

Karlbauer, Ada. Interview mit Marlies Wirth. 27. Juli 2024, MAK Wien.

6.6. Abbildungsverzeichnis

Abb. 01: TROIKA, Terminal Beach, MAK Contemporary. © kunst-dokumentation.com/MAK

Abb. 02: TROIKA. Terminal Beach, MAK Contemporary. © kunst-dokumentation.com/MAK

Abb. 03: TROIKA. Terminal Beach, MAK Contemporary. © kunst-dokumentation.com/MAK

Abb. 04: TROIKA. Terminal Beach, MAK Contemporary. © kunst-dokumentation.com/MAK

Abb. 05: Ausstellungsansicht METABOLICA - Thomas Feuerstein, MQ Freiraum © Atelier Feuerstein / Bildrecht Wien, 2025 | MuseumsQuartier Wien, Foto: Thomas Meyer

Abb. 06: Ausstellungsansicht METABOLICA - Thomas Feuerstein, MQ Freiraum © Atelier Feuerstein / Bildrecht Wien, 2025 | MuseumsQuartier Wien, Foto: Thomas Meyer

Abstract (DE)

Die Masterarbeit *Beginning After the End. Spektrale Zeit und ökologische Heimsuchungen in der Kunst des Anthropozäns* untersucht Formen spektraler Zeitlichkeit in zeitgenössischen künstlerischen Praktiken, die sich mit der planetaren ökologischen Krise auseinandersetzen. Ausgehend von der Annahme, dass die verdrängten Auswirkungen des Anthropozäns nicht allein als geophysikalische Formation zu begreifen sind, sondern als ein ästhetisch und materiell wirksames Gefüge, analysiert die Arbeit wie ökologische Heimsuchung in installativen Assemblagen sichtbar und erfahrbar wird. Im Zentrum stehen zwei installative Arbeiten: *Terminal Beach* des Künstlerkollektivs Troika und *METABOLICA* von Thomas Feuerstein. An ihnen wird exemplarisch untersucht, wie materielle Prozesse, technologische Infrastrukturen und narrative Elemente Formen gebrochener, geschichteter und zirkulierender Zeit hervorbringen. Diese hauntologischen Zeitfiguren lassen sich als ineinander verschränkte Layers fassen, die in ihrem Zusammenwirken unterschiedliche Aspekte der ökologischen Krise artikulieren.

Die theoretische Grundlage entsteht aus einer Verknüpfung von Hauntologie und Ökologie im Sinne einer *Ecohauntology*, die sich in Anlehnung an Jacques Derrida, Mark Fisher, Donna Haraway, T.J. Demos, Karen Barad und Timothy Morton entfaltet. Spektrale Erscheinungen werden dabei als Denkfiguren einer nichtlinearen Zeit gefasst, in der Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges in materiellen und narrativen Konfigurationen miteinander verschränkt sind.

Ziel der Arbeit ist es, künstlerische Praktiken im Kontext des Anthropozäns als Verfahren der Heimsuchung zu begreifen, als ästhetische, materielle und narrative *entanglements*, in denen sich das Fortwirken verdrängter Vergangenheiten, die Persistenz gegenwärtiger Stoffströme und die Potenziale zukünftiger Entwicklungen in komplexen zeitlichen Überlagerungen manifestieren. Die Arbeit formuliert damit eine Perspektive, das Anthropozän als spektrales, techno-ökologisches Gefüge zu denken, das zwischen Ende und Anfang zirkuliert und in künstlerischen Praktiken sedimentiert erscheint.

Abstract (English)

The master's thesis *Beginning After the End. Spectral Time and Ecological Hauntings in the Art of the Anthropocene* examines forms of spectral temporality in contemporary artistic practices that engage with the ecological crisis. Departing from the assumption that the repressed impacts of the Anthropocene cannot be understood solely as geophysical processes but must be grasped as an aesthetic and material condition, the thesis analyses how ecological hauntings become visible and experientially accessible in installative assemblages. Its theoretical framework emerges from a synthesis of hauntology and ecology in the sense of an ecohauntology, drawing on Jacques Derrida, Mark Fisher, Donna Haraway, T. J. Demos, Karen Barad, and Timothy Morton to conceptualise spectral phenomena as figures of nonlinear time.

The study focuses on two installations: *Terminal Beach* by the artist collective Troika and *METABOLICA* by Thomas Feuerstein. Through these works, the thesis examines how material processes, technological infrastructures, and narrative operations generate modes of broken, layered, and circulating time. These hauntological temporal figures appear as interwoven layers that articulate distinct yet inseparable aspects of the ecological crisis.

The thesis argues that artistic practices in the Anthropocene function as procedures of haunting, as aesthetic, material, and narrative entanglements in which the persistence of past and repressed histories, the endurance of present material residues, and the potentials of the yet-to-come manifest through complex temporal superimpositions. In doing so, the work proposes a perspective that understands the Anthropocene as a spectral techno-ecological formation circulating between end and beginning, sedimented and reanimated within artistic practice.