

Atembewegungen und Kontingenz
in ästhetischer Erfahrung und Forschung

Diese Arbeit wurde als Dissertation an der Bauhaus-Universität Weimar im Ph.D.-Studiengang Kunst und Gestaltung eingereicht. Sie wurde im Dezember 2021 verteidigt und für die vorliegende Publikation überarbeitet.

Gefördert durch



Bauhaus-Universität Weimar
Publikationsfonds

Gefördert aus Mitteln des Open-Access-Publikationsfonds der Bauhaus-Universität Weimar und vom Thüringer Ministerium für Wirtschaft, Wissenschaft und Digitale Gesellschaft (TMWWDG)

Bauhaus-Universität Weimar

Open-Access-Publikationsfonds

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird. (Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld
© Edith Kollath

Grafische Gestaltung
Moritz Borchardt

Umschlagabbildung
Moritz Borchardt, Gulliver Theis (Fotografie)

Lektorat
Anne Brannys, Anna-Lena Wenzel

Korrektorat
Karin Schneider

Druck
Sieprath GmbH

Print-ISBN 978-3-8376-7322-7
PDF-ISBN 978-3-8394-7322-1
<https://doi.org/10.14361/9783839473221>
Buchreihen-ISSN: 2365-1806
Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Edith Kollath ist eine multimedial arbeitende und forschende Künstlerin sowie Bühnen- und Kostümbildnerin.

In ihren internationalen Ausstellungen, kollaborativen und kollektiven Projekten und in der Lehre untersucht sie dynamische Verhältnisse und Berührungspunkte zwischen Körpern und Räumen, ihre je besonderen Kontexte und wie diese wirksam werden.

Im Anschluss an Studien in den Bereichen Design (HAW, Hamburg), Bildhauerei und zeitbasierte Medien (HfbK, Hamburg) war Edith Kollath Mitglied im feministischen Hackerkollektiv NYC Resistors, New York, USA, und promovierte im Ph.D.-Programm Freie Kunst der Bauhaus-Universität Weimar.

Edith Kollath

Respiration Essays

Atembewegungen und Kontingenz in ästhetischer Erfahrung
und Forschung

[transcript] Image

Research system

11	Aspiration
13	Atemsinn. Atemgänge
	Respiration Essays.
29	Ästhetisch-respiratorische Forschung

- Agentieller Realismus nach Karen Barad
- Diffraktion versus Reflexion
- Diffraktion der Diffraktion: Von optischen zu körperlichen Metaphern für die Wissensproduktion
- Vom »Erfahrbaren Atem« nach Ilse Middendorf zum Konzept des »Erkennenden Atems«
- Atemzyklus
- Atemrhythmus
- Rekursivität
- Formfindung anhand der Atembewegung
- Alveolen
- Respiration Essays: ästhetisch-respiratorische Forschungsmethode
- Forschungskonstellation »nothing will ever be the same«
- Atempause

nothing will ever be the same

Alveole 01

59	— Inspiration: Herannahen
69	— Expiration: Auf der Schwelle zwischen Sein und Nichtsein, Un/Möglichkeit und Nicht/Notwendigkeit, Un/Möglichkeit und Nicht/Notwendigkeit in der Kunst, Pfadabhängigkeit, Pfadabhängigkeit im künstlerischen Entstehungsprozess, Begründungen
83	— Atempause

Alveole 02

87	— Inspiration: Landepositionen aus der Vogelperspektive
95	— Expiration: »Hunderttausend Milliarden Gedichte« von Raymond Queneau, »One, No One and One Hundred Thousand« von Luca Lo Pinto, »Quadrat« von Samuel Beckett, Modallogik, Berechnung der Unsicherheit
107	— Atempause

Alveole 03

- Inspiration: Unter Aspekten der Wahrscheinlichkeit und des Auftretens von Fehlern 111
- Expiration: Schwarze Schwäne, »Continuity« von Omer Fast, Kontrafaktisches und konjunktives Denken, Möglichkeitssinn 119
- Atempause 127

Alveole 04

- Inspiration: Formfantasien 131
- Expiration: Fiktion, Science-Fiction, »Black Mirror« von Charlie Brooker, Vorformulierte Zukunft, Spannung, Gravitation 141
- Atempause 153

Alveole 05

- Inspiration: Konkrete Poesie, Definitionen, Zitate 157
- Expiration: Etymologische Verbundenheit, Begriffsabgrenzung: Zufall und Möglichkeit, Vom Kontinuum Ereignis/Handeln, Verantwortung 165
- Atempause 174

Alveole 06

- Inspiration: Konspirative Einheit 177
- Expiration: Ästhetische Transformationen: Von der Anthropomorphisierung zur Wahrnehmung des Geisterhaften 183
- Atempause 188

Alveole 07

- Inspiration: Bodenberührung 191
- Expiration: Berührung in der klassischen Physik, Neue Perspektiven der Quantenphysik auf Berührung, Die kontingente Fülle des Nichts, Phänomenologie der Berührung 203
- Atempause 209

Alveole 08

- Inspiration: Kurvendiskussion 213
- Expiration: Rhythmus, Animation, »Serpentinentänze« von Loïe Fuller, Anmut durch Schwereerfahrung 227
- Atempause 235

Alveole 09

- 239 — Inspiration: Tel Aviv: die Melancholie des Fallens und performative Eingriffe
- 247 — Expiration: Von dynamischer Wahrnehmung zu Bedeutung:
Kontingenz, Strange Tools und Enaktivismus
- 252 — Atempause

Alveole 10

- 255 — Inspiration: Schlosskapelle Weimar: Superposition
- 263 — Expiration: Das Potenzial des Kontingenzbewusstseins:
Historische Perspektiven und zeitgenössische Relevanz
- 268 — Atempause

Alveole 11

- 271 — Inspiration: JVA Weimar: Un/Glück
- 279 — Expiration: Willkür und Verantwortung nach Hannah Arendt,
Kontingenz in den Werken von Sophie Calle und Anne Imhof
- 286 — Atempause

Alveole 12

- 289 — Inspiration: Von der Elastizität des Beinahe
- 297 — Expiration: Zaudermomente. Entwicklungspfade
- 301 — Atempause

Bibliografie

- 304 — Bücher / Artikel, Internetquellen / Online-Nachschlagewerke, Arbeiten / Filme,
Bildnachweise, Werkverzeichnis (Auswahl)

Danksagung

315

Aspiration

Eine Faust presst sich von
unten gegen den Glasboden,
wütend schnaubt der Atem der erregten Faust
einen feuchten, matten Film an die Scheibe.
Die Haut um die Knochen entfärbt sich
unter dem anhaltenden Druck.
Die Ausdünstung
zieht sich erst in sich zusammen,
als die Faust zurückgezogen wird.
Von den Rändern her.
Die Spur ihrer Anwesenheit wird von der Luft
verschluckt, vielleicht verwahrt.

Edith Kollath zur Performance-Installation »Faust« von
Anne Imhof auf der 57. Biennale Venedig 2017

Atemsinn. Atemgänge

»Die Luft selbst ist eine riesige Bibliothek«, schreibt Charles Babbage, der englische Mathematiker, Philosoph und Ingenieur im Jahre 1837, »auf deren Seiten für immer alles geschrieben ist, was der Mensch jemals gesagt oder je geflüstert hat. Dort stehen in ihrem veränderlichen, aber untrüglichen Charakter die frühesten gemischt mit den aktuellsten Seufzern der Sterblichkeit, für immer aufgezeichnete, uneingelöste Schwüre, unerfüllte Versprechen, die sich in den vereinten Bewegungen der einzelnen Teilchen fortsetzen, als Zeugnis des wechselhaften Willens des Menschen.« (Babbage 1838)¹

Folgen wir diesem Gedanken von Atem/Luft nicht nur als Möglichkeitsbedingung, sondern zugleich als Archiv allen Lebens zu allen Zeiten auf diesem Planeten, entsteht das Bild einer stark frequentierten Leihbibliothek, deren Bestand permanent in Umlauf ist. Atem/Luft als eine Leihgabe zu betrachten, die durch die Körper aller Lebewesen geschleust wird, die Lungen besitzen oder Fotosynthese betreiben, und die durch Vorgänge der Kohlenstoffdioxid- oder Sauerstoffbindung und -abgabe auch unbelebte Materialien in den Austauschprozess einbindet, könnte uns für einen Moment in ein spekulatives Gedankenspiel verwickeln: Hätten wir einen Atemsinn, mit dem wir die auf den Molekülen eingeschriebenen Informationen entschlüsseln könnten, so könnten wir diese Lese- bzw. Atemerfahrungen miteinander teilen: Wie war der letzte Ausatem Becketts im winterlichen Paris? Hat dir das spöttische Schnauben der Dadakünstlerin Baroin Elsa von Freytag-Loringhoven gefallen, als sie sich aus Rache an Duchamp das materialisierte Wortspiel mit dem Pissoir ausdachte?²

1 Übersetzungen aus dem Englischen, sofern nicht anders gekennzeichnet, von der Autorin. Hier eine längere Originalpassage von Charles Babbage:

»Thus considered, what a strange chaos is this wide atmosphere we breathe! Every atom, impressed with good and with ill, retains at once the motions which philosophers and sages have imparted to it, mixed and combined in ten thousand ways with all that is worthless and base. The air itself is one vast library, on whose pages are for ever written all that man has ever said or woman whispered. There, in their mutable but unerring characters, mixed with the earliest, as well as with the latest sighs of mortality, stand for ever recorded, vows unredeemed, promises unfulfilled, perpetuating in the united movements of each particle, the testimony of man's changeful will. But if the air we breathe is the never-failing historian of the sentiments we have uttered, earth, air, and ocean, are the eternal witnesses of the acts we have done. The same principle of the equality of action and reaction applies to them: whatever movement is communicated to any of their particles, is transmitted to all around it, the share of each being diminished by their number, and depending jointly on the number and position of those acted upon by the original source of disturbance.« (Babbage 1838, 111-112; hier zitiert aus: Chapter IX. On the permanent Impression of our Words and Actions on the Globe we inhabit.)

2 In der öffentlichen und wissenschaftlichen Debatte um die Frage der Autorschaft des berühmten Dada-Pissoirs »Fountain«, die unter anderem durch Artikel von Siri Hustvedt befördert wurde, erweist sich die Kunstgeschichte als kontingent. Hinweise verdichten sich, dass Elsa von Freytag-Loringhoven die rechtmäßige Urheberin des bekanntesten, wenn nicht sogar ersten Readymades in der Kunstgeschichte sein könnte, die damit möglicherweise ihre Empörung zum Ausdruck brachte: »Das Urinal ist aber auch ein gezielter Angriff auf Duchamp persönlich. Ich glaube, sie wählt ein Urinal, wegen einer Phrase, die nur er verstehen konnte: ›Envoyer un pisser a quelqu'un‹. In Amerika wird ein Urinal

Wie vertragen deine Alveolen das Schluchzen von Menschen in Not? Ihre Atemlosigkeit, ihr Keuchen? Wie bekömmlich ist dagegen der Atem eines Heureka-Moments, wie jener von Leukipp und Demokrit, als sie das zufällige Zusammenprallen von Teilchen zur Grundlage aller Materie erklärten? Oder das triumphale Lachen nach dem Entdecken eines unerwarteten Schatzes? Angesichts der vielfältigen Atemweisen und ihrer zeitlich-räumlichen Überlagerungen erscheint die Menge an Kombinationsmöglichkeiten überwältigend.³ Wer kann mit Sicherheit sagen, dass mein rhythmisch gepresster Wehenatem unter der Geburt meiner Tochter nicht informiert war von den Atemzügen, die die schlimmsten Gräueltaten der Menschheitsgeschichte gestützt haben? Dass der letzte Hauch George Floyds im Würgegriff des Polizisten nicht eine zarte Dahlie genährt hat, deren Anblick einer alten Dame ein entzücktes Seufzen entlockt hat? Unsere Atmosphäre ist ein »merkwürdiges Chaos«, dem die widersprüchlichsten Informationen eingeschrieben sind und zunehmend neue eingeschrieben werden. Die posthumanistische Philosophin Monika Bakke bezeichnet Luft als ein Kommunikationsmedium, das zu Information an sich werde. Für alle Lebewesen gelte dann, dass Leben in und durch Luft gleichbedeutend mit Informationsverarbeitung sei. Der Wind trage Botschaften von Lust und Gefahr, die Pflanzen und Tiere austauschen, zusammen mit Daten wie jenen elektromagnetischen Wellen, Schallwellen und natürlichen Strahlungen, die von organischen und nicht-organischen Elementen der Umwelt erzeugt werden, aber nicht an einen bestimmten Adressaten gerichtet sind. »In dieser langen Geschichte der luftübertragenen Daten stellen die mobilen elektronischen Technologien, auch wenn sie ein sehr junges Phänomen sind, zweifellos einen überwältigenden Beitrag von Mensch und Maschine zu diesem archaischen Kommunikationssystem dar, das durch sie nicht obsolet geworden ist, sondern im Gegenteil eine enorme Bereicherung erfährt.« (Bakke 2006, 10)⁴

Etwas weniger optimistisch lässt sich feststellen, dass die Atem/Luft, in deren vollständiger Abhängigkeit wir leben und deren transparente Omnipräsenz auf paradoxe Weise zu ihrer Nichtwahrnehmbarkeit beiträgt, von diversen Krisen informiert ist. Erst angesichts dieser wirkmächtigen Informationen wird uns die Atem/Luft als Medium und gleichsam als große Aufgabe der Menschheit

manchmal »pisserr« genannt. »Pisserr« ist Französisch für urinieren. »Envoyer pisser a quelqu'un« bedeutet also, jemanden zu ohrfeigen, zu tadeln. »Envoyer un pisser a quelqu'un« heißt allerdings: »Jemandem ein Urinal schicken«. Ich glaube, sie hatte dieses Verwandeln von Wörtern in Gegenstände aus Gesprächen mit Duchamp.« (Glyn Thompson zit. n. Hanushevsky 2020, 24)

3 An dieser Stelle folge ich einem Gedankenexperiment, das ich in meiner Videoarbeit »Inbetween« (2007) visuell durchspielte. Siehe auch Jonathan Safran Foer in »Wir sind das Klima« (Foer 2019, 11 ff.).

4 »In this long history of airborne data, mobile electronic technologies, albeit a very recent phenomenon, are doubtlessly overwhelming human-machine contributions to this archaic system of communication which, through them has not become obsolete, but rather immensely enriched.« (Bakke 2006, 10)

im Anthropozän⁵ bewusst, die von verschiedensten Disziplinen und aus unterschiedlichen Perspektiven zu bearbeiten und nur global möglicherweise auch zu bewältigen ist. Dringliche Fragestellungen adressieren unter anderem die Klimaforschung, die Meteorologie, die Politik, die Soziologie, die Wirtschaft, die Medizin, die Philosophie und nicht zuletzt die verschiedenen Kunstsparten mit ihrem Potenzial, sinnliche Erfahrungen zu ermöglichen und somit zu irritieren, zu affizieren, die Wahrnehmung zu schärfen und Themen ins Bewusstsein zu heben.

In der indischen Philosophie und Sanskrit-Tradition wurde dem Atem schon immer eine Zentralstellung zugeschrieben, und theoretische und praktische Aspekte des »Prana«, der Atem/Seele, dien(t)en als Grundlage für diverse Wissenschaften und Künste. Im Gegensatz dazu blieb der Atem in der westlichen Philosophie seit der Antike und Aristoteles' Abhandlung »Über die Atmung« lange Zeit unerforscht und unbeachtet.⁶ Mit ihrem Buch »Oubli de l'air chez Martin Heidegger« (1982) mahnte die poststrukturalistische und feministische Philosophin Luce Irigaray das Vergessen der Luft bei Heidegger im Speziellen und in der westlichen Philosophie und Theorie allgemein an. Sie kritisierte damit eine Haltung, die »im Kreis des Eigenen wohnend« im Wesentlichen selbstbezogen sei und die das andere und die Natur nicht nur nicht betrachte, sondern ausschließe. In ihrer Atemphilosophie fordert sie eine Neubewertung der Atem/Luft und ihrer Bedeutung für das Verständnis von Subjektivität, Begehren und zwischenmenschlichen Beziehungen. Mitte der 1980er-Jahre entdeckte die Aerologie, ein junger Fachbereich der Meteorologie, eine Veränderung der Luftqualität und die alarmierende Ausdünnung der Ozonschicht. Luftschichten, die sich über das »Normalmaß« hinaus erwärmen, sind die Auswirkungen der gegenwärtigen komplexen Klimakrise, die ein globales Entgegensteuern von Politik und Ökologie erfordert. Neben der Klimakrise beobachten wir aus sozialpolitischer Perspektive nicht nur in den USA die Diskriminierung von Gruppen, von Klassen und Minderheiten, denen buchstäblich und metaphorisch die Luft zum Atmen genommen wird. »I can't breathe« war der letzte Satz vor dem Tod von Eric Garner 2014 und von George Floyd 2020, die beide Opfer rassistischer Polizeigewalt wurden. Der Zugang zu unbelasteter, sauberer Luft ist weltweit ungleich verteilt. Die Luftverschmutzung ist insbesondere in Ländern des Globalen Südens teilweise gesundheitsschädlich hoch, aufgrund der rücksichtslosen wirtschaftlichen und geopolitischen Vereinnahmung durch Länder des Globalen Nordens. Auch der

5 Rosi Braidotti listet in ihrem Vortrag »Memoirs of a Posthumanist« alternative Begriffe zum noch relativ jungen Neologismus des Anthropozän auf und fasst diese humorvoll als »Anthropomem« zusammen: Capitalocene (Moore 2013), Chtulucene (Haraway 2015), Anthroscene (Parikka 2015), Plasticene (Macfarlane 2016), Plantationcene (Tsing 2015) Mis-anthropocene (Clover/Spahr 2014). Gemeint ist in jedem Falle das komplexe Dilemma, in dem wir uns selbstverschuldet befinden. (Braidotti 2017)

6 »Über die Atmung« befindet sich in »Kleine naturwissenschaftliche Schriften: Parva naturalia« (1985), wobei wissenschaftliche Zweifel an der Urheberschaft Aristoteles' bestehen. Siehe auch Nair 2007, 52 ff.

Gebrauch biologischer und chemischer Waffen in kriegerischen Auseinandersetzungen gefährdet die Integrität unserer Atem/Luft. Den Auswirkungen dieser belasteten Luft können wir uns nicht entziehen. Als unteilbares und ubiquitäres Medium weist die Atem/Luft aber auch eine gewisse Widerständigkeit auf: Grenzen im Luftraum ziehen und verteidigen? Wolken impfen oder ernten? Winde zähmen? Wetter eng manipulieren? Ressourcen (nur) lokal ausbeuten? Es wird versucht, was machbar ist, doch niemand kann sich im Medium der Atem/Luft isolieren, wir sind in ihr auf Gedeih und Verderb miteinander verbunden. Zuletzt verdeutlichte die Covid-19-Pandemie, welche Rolle Aerosole bei der Übertragung von Viren haben, die Fragilität unserer Atemwege und wie sehr unsere instinktiven Nähe- und Distanz-Konzepte angesichts dieser Bedrohung durcheinandergebracht wurden. Eine Krise, die uns sehr nahe kam und – im Gegensatz zur immer entfernt scheinenden Klimakrise – körperlich direkt erfahrbar wurde.

Die exemplarisch genannten Aspekte weisen die Atem/Luft als ein Grenzobjekt von transdisziplinärem Interesse aus und als ein Medium/Material, in dem die vielfältigen Problemstellungen unserer Zeit deutlich erfahrbar werden. Auch die ästhetische Bearbeitung von Atem/Luft hat eine lange Tradition. Während die Darstellung von Luft spätestens seit der Renaissance besonders von der Malerei aufgegriffen worden war, so veränderte sich im 20. Jahrhundert der künstlerische Zugang: Luft wurde nicht mehr nur abgebildet – als Wind, Wolken, Nebel, Dampf, Rauch oder Atem –, sondern bewusst als Werkstoff und Ausdrucksmedium eingesetzt. Die ikonische Arbeit »50 cc air de Paris« (1919) von Marcel Duchamp umfängt mit einer Glasphiole ein kleines Volumen des unsichtbaren Stoffes. In den 1960er- und 1970er-Jahren wurde die dreidimensionale Rahmung unterschiedlicher Luftvolumina durch verschiedene Materialien fortgesetzt: beispielsweise in den Werken »Luftkörper« und »Künstleratem« (»Corpi d'Aria«, 1959, »Fiato d'artista«, 1960) von Piero Manzoni, in den silbernen, heliumgefüllten Luftballons von Andy Warhol (»Silver Clouds«, 1966), der sie als schwebende Malerei betrachtete sowie in den Kapseln eines Kaugummiautomaten, die die Atemluft Yoko Onos beinhalten (»Air Dispensers«, 1971). In den größer dimensionierten Werken »Air Packages« 1966 von Christo und Jeanne-Claude oder den »Inflatables« und »Sky Events« des Zero-Künstlers Otto Piene wird der Versuch unternommen, die immaterielle und gleichzeitig allgegenwärtige und monströse Präsenz der Luft erlebbar zu machen, während Timm Ulrichs in einem performativen Zugriff hinter der Kondensation seines Atems langsam verschwindet (»Meta-Atem«, 1976) und Marina Abramović und Ulay bis kurz vor der Ohnmacht ihre Atemluft austauschen (»Breathing In/Breathing Out«, 1977).

Einige dieser historischen Positionen wurden in der Gruppenausstellung »Welt in der Schwebeluft als künstlerisches Material« (2022) im Kunstmuseum Bonn aktualisiert präsentiert und mit zeitgenössischen künstlerischen Positionen kombiniert, die gegenwärtige Problemstellungen aufgreifen und beispielsweise einen psychosoma-

tischen Erfahrungsprozess anbieten wie Michael Pinskys »Pollution Pods«, in denen sich die Luftverschmutzung in verschiedenen Metropolen der Welt nacherleben lässt, oder in der kaum sichtbaren Raummanipulation »Passage« von Nina Canell und Robin Watkins, die der Ausstellungsluft reinen Sauerstoff zuführt.⁷

Die Gruppenausstellung »Dynamics of Air« (2018) in Melbourne, Australien, war als »live research lab« konzipiert, das den Besucher:innen die Gelegenheit gab, die Ideen, Anliegen und Inszenierungen einer transdisziplinären Gruppe von Künstler:innen, Designer:innen, Forscher:innen und Theoretiker:innen zu erleben. Die »Breath Earth Collective« präsentierte den Nachbau eines Gradierwerkes »Aerosol« (2018), das der traditionellen Salzgewinnung und Erzeugung feuchter, salzhaltiger und damit gesundheitsfördernder Luft dien(t)e. In der Rauminstallation »Outside_In« (2018) ermöglichten Thomas Auer und Malte Wagenfeld in einer Simulation zweier konträrer Umgebungen den schnellen Wechsel zwischen einem Wald- und einem Strandszenario im Innenraum. Wie in »Aerosol« wurden so verschiedene Mikroklimata erfahrbar. Der Theoretiker Friedrich von Borries thematisierte mit seiner geheimen (fiktiven) Institution der Vereinten Nationen »UN-Mahac« (United Nations Management and Harvesting of Clouds, 2018) die politischen Auswirkungen einer globalen Aufteilung von Wettereinflusszonen.⁸

In den genannten Ausstellungen wurden auch meine Installationen »Wandering Breath« (2018), »Liminal Passage« (2018), »Addressable Volume« (2018) und »nothing will ever be the same« (2009–) präsentiert, die jeweils unterschiedliche Aspekte der Atem/Luft thematisieren. »Wandering Breath« zeichnet problematische Auswirkungen der globalen Holzindustrie am Beispiel des ursprünglich in Australien beheimateten Eukalyptus nach und führt eine kleine Dosis der Heilpflanze, die häufig medizinischen Produkten für Atemwegserkrankungen zugesetzt ist, performativ zurück. »Liminal Passage« bietet die Möglichkeit, über gläserne, tropfenförmige Gefäße mit einer anderen Person in einen sehr intimen Atem-Austausch zu treten und so einen Vorgang, der unbewusst ständig stattfindet, ins Bewusstsein zu heben. Das Motiv, dass einzelne Luftmoleküle nur eine zeitlich begrenzte Leihgabe darstellen und dass diese durch jeden Stoffwechselvorgang, an dem sie beteiligt sind, anders informiert werden, ist zentral in dieser Installation.

7 Vollständige Künstler:innenliste und Projektbeschreibung der Ausstellung »Welt in der Schwebe. Luft als künstlerisches Material« im Kunstmuseum Bonn vom 24.02. bis zum 19.06.22, kuratiert von Barbara Scheuermann unter: <https://www.kunstmuseum-bonn.de/de/ausstellungen/welt-in-der-schwebe/> (abgerufen am 10.04.2024). Begleitender Katalog (Scheuermann und Döbbelin 2022).

8 Vollständige Künstler:innenliste und Projektbeschreibung der Ausstellung »Dynamics of Air« in der RMIT Gallery vom 14.09. bis zum 17.11.2018, kuratiert von Malte Wagenfeld mit Jane Burry, unter: <https://rmitgallery.com/exhibitions/dynamics-of-air/> Dynamics of Air, sowie über das Goetheinstitut Australien: <https://www.goethe.de/ins/au/de/kul/arc/doa.html> (abgerufen am 10.04.2024). Begleitender Katalog (Rayment 2018).

In der Fünf-Kanal-Video-Installation »Addressable Volume« wird der Prozess des Ausatmens als Ausdrucksform konturiert, indem in der Videocollage vielgestaltige Atemleiber, die beim Glasblasen entstehen, auf den Atemrhythmus von acht Protagonisten montiert werden. Mit wachsender Ausdehnung sehen wir die Glashüllen dünner und zerbrechlicher werden, die scheinbare Immaterialität der Atem/Luft entwickelt eine zerstörerische Kraft bis hin zur Glasexplosion, die im Video akustisch verstärkt wird. Zerborstene Glasblasen liegen als Überreste des physischen Vorgangs vor den Videoscreens. Durch die Dehnung des heißen, viskosen Glases zu ultradünnen Folien transformiert sich das Material in überraschend flexible Fetzen. Erst stärkere Glasreste weisen die bekannten Qualitäten von Scherben auf. In der Arbeit formulieren sich Fragen nach Grenzen und Durchlässigkeiten und nach dem von uns zu kontrollierenden Luftvolumen. Wie weit dehnen sich unsere Atemleiber aus? Wie weit reiche ich? Wo hörst du auf?⁹

Die kinetische Installation »nothing will ever be the same« schließlich, in der ein transparentes Chiffonquadrat im Herabfallen immer wieder anders und unvorhersehbar durch die Luft geformt wird, stellt – wie andere Kunstwerke auch – ein komplexes sinnliches Gebilde dar, welches je nach Betrachtung und Kontext immer wieder andere Aspekte hervorscheinen lässt. Die Installation bietet den Anlass für die im Folgenden zu entfaltende Entwicklung der ästhetisch-respiratorischen Forschungsmethode, in deren Anwendung die Installation ausführlich und in Hinblick auf Kontingenzen und ihre Phänomene diskutiert wird.

Mein intensives Interesse an der Thematik der Atem/Luft hat sich in einer Vielzahl von Kunstwerken manifestiert, die international präsentiert wurden. Selbst die bildhauerische Serie der »Findlinge« lässt sich als ein Verfahren beschreiben, dem granitischen Material ein Flexibilitätspotenzial abzurufen, indem ich es spalte und mit Scharnieren wieder zusammenfüge.¹⁰

Meine Faszination für das körperlich-seelische Phänomen des Atems reicht bis zu den Anfängen meiner künstlerischen Praxis zurück¹¹ und ist eng mit meiner langjährigen praktischen Erforschung des Atems im Kontext der Körper- und Wahrnehmungsarbeit »Erfahrbarer Atem« nach Ilse Middendorf verbunden, aus der sich ein verkörper-tes und bewusstes Wissen über die Qualitäten, Rhythmen, Gestalten

9 Für die Ausgabe »On Air« des Performance Research Journals (O'Mally und Preedy [Hrsg.] 2021) sowie für den Ausstellungskatalog »Welt in der Schwebe. Luft als künstlerisches Material« (Scheuermann und Döbbelin 2022) sind ausführliche »Respiration Essays« zu »Addressable Volume« (Kollath [Hrsg.] 2022a) entstanden.

10 Siehe den Artikel »Findlinge #1–7« (Kollath 2022b) und gleichnamige Werkgruppe (2017).

11 Frühere Werke, die Atem/Luft thematisieren, umfassen »Thinking I'd last forever« (2008–18), »Duett: Bibel & Koran« (2016), »Draft of Air« (2014), »What Remains« (2013), »Disport« (2009), »Inbetween« (2007), »BW1« (2006) sowie diverse Zeichnungen und atemskulpturale Performances. Siehe auch die Monografie »Manoeuvre of Plenty« (Kollath 2013).

und die Wirksamkeit des Atems entwickelte. Durch diese umfassende Vorarbeit stellte sich im Rahmen meiner künstlerischen Forschung die Frage, inwieweit es möglich wäre, die dreigliedrige Atembewegung auch strukturell und methodisch zu nutzen. Dies führte zur Entwicklung von »Respiration Essays«, einer ästhetisch-respiratorischen Produktionsmethode, in der sich eine rhythmische, sinnliche Denk- und Atembewegung entfaltet, um durch die Verschränkung gegenläufiger Aspekte Diffraktionsmuster zu erzeugen und Erkenntnisse zu gewinnen. Ziel war und ist es, mein zentral gestelltes Kunstwerk »nothing will ever be the same« nicht im Sinne einer kunsthistorischen Einordnung zu erforschen, sondern durch das Forschen in und mit der Kunst eine immanente und performative Perspektive einzunehmen (vgl. Borgdorff 2006), die anerkennt, dass Wissen immer situiert und körperlich ist.

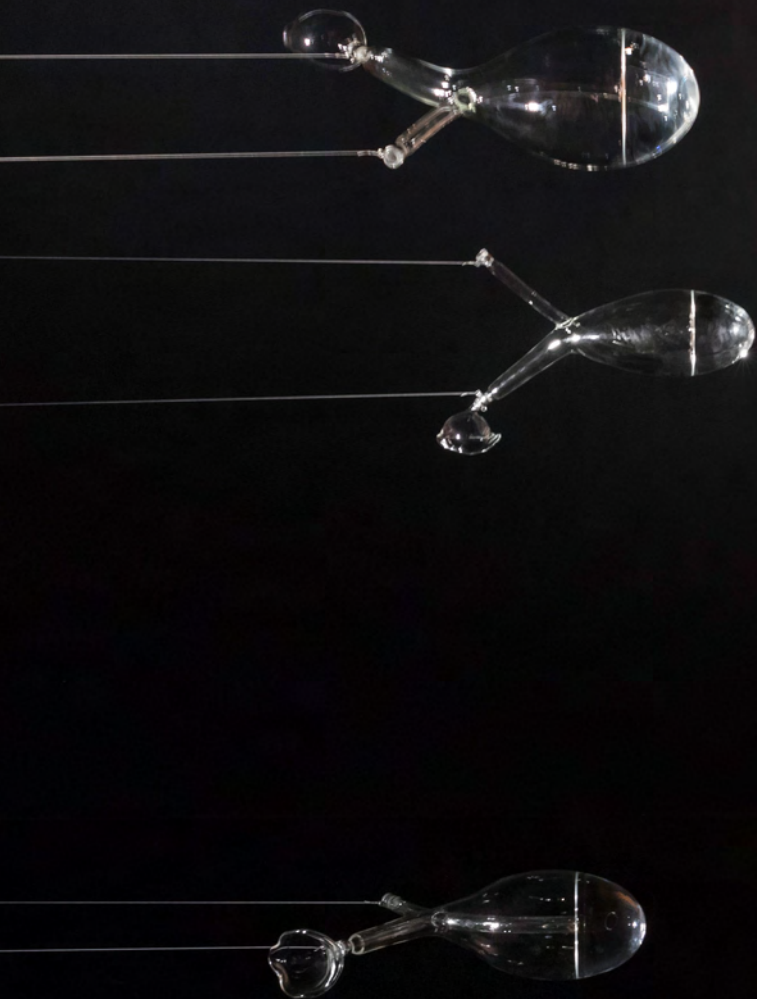
Daraus ergibt sich bereits eine enge Verbindung zu den neuen Materialismen. Die Auseinandersetzung mit Karen Barads »Agentiellem Realismus« bietet weitere Ansatzpunkte, indem sie eine ausdrückliche Prozessorientierung und die explizite Berücksichtigung ethischer Fragestellungen nahelegt. Aus meiner Sicht zeichnet sich im Wesen und der Struktur des Atems deutlich ein ästhetisches Verfahren ab, das dem Verstand vorausgeht und als grundlegendes Prinzip erscheint: In die Welt gestellt müssen wir ausatmen/antworten, um neuen Atem/Umwelt in uns aufnehmen zu können. Auf diese Weise »verantworten« wir uns in ständigem körperlichen Vollzug und stellen Atemzug um Atemzug einen aktualisierten Weltbezug her. Dieses Involviertsein findet eine Entsprechung im neu-materialistischen Wissensbegriff, demzufolge Wissen nicht als ein Wissen über, sondern als ein praktisches Involviertsein in/mit Materialität verstanden wird.

Welches Wissen entsteht im Prozess der ästhetisch-respiratorischen Forschung und was ist damit zu erreichen? Meine Hoffnung, die im Begriff der Aspiration eng mit dem Prinzip des Atems verbunden ist (von lat. »zuhauchen, einflößen, anatmen«: Bestrebung, etwas zu erreichen) besteht darin, das Wissen zu artikulieren, das sich im Entstehungsprozess des zu untersuchenden Kunstwerks, in seinen Qualitäten sowie im kontextabhängigen Präsentationsprozess manifestiert. In Korrespondenz mit theoretischen Ansätzen verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen, Werken aus der bildenden Kunst, der Literatur, dem Spiel und Film befrage ich dieses Wissen neu. Auf diese Weise möchte ich es einatmen, durchdringen und mithilfe dieses forschenden Vorgehens erneut ausatmen und in die Welt setzen.

Im ersten Abschnitt des nachfolgenden Kapitels werde ich die allgemeinen Grundlagen der Neuen Materialismen sowie speziell den »Agentiellen Realismus« erläutern und Karen Barads Methode der »Diffraktion« einführen, um sie anschließend kritisch zu hinterfragen. In der folgenden Erkundung der Grundprinzipien der Körper- und Wahrnehmungsarbeit »Erfahrbarer Atem« nach Ilse Middendorf stehen die strukturellen Merkmale der Atembewegung im Vordergrund sowie eine Weiterentwicklung dieser Methode hin zu einem Konzept des »Erkennenden Atems«. Im Anschluss entwickle ich aus den genannten Ansätzen die »ästhetisch-respiratorische Methode« im Format des Essays.

Der Bild-Text-Essay »nothing will ever be the same« stellt die Anwendung der Methode auf die Untersuchung der gleichnamigen kinetischen Installation sowie des Begriffs und Phänomenen der Kontingenz dar. Im konkreten Fall wurden praktisch-ästhetische Untersuchungen wie bspw. vergleichende fotografische Reihungen, Montagen oder Detailbetrachtungen als sinnliche Aspekte der Installation in der Inspirationsphase fokussiert und in der Expirationsphase mit korrespondierenden Aspekten der Kontingenz und mit ausgewählten Beispielen aus der Kunst- und Kulturgeschichte und mit Theorien aus verschiedenen Disziplinen verbunden, die sich in den Atempausen konsolidieren. Im strukturgebenden Atemrhythmus und in unterschiedlichen Atem-Modi reihen sich so in einem prinzipiell unabschließbaren Denk- und Atemprozess Denkfiguren und Atemgestalten aneinander – entlang der Frage nach den kontingenten Wirkkräften von Kunstwerken.





Installationsansicht »Liminal Passage«. In: »Dynamics of Air« (2018), RMIT Gallery, Melbourne.





Detail »Findlinge #1-7«. In: »Tunnel below / Skyjacking above: deconstructing the border« (2017), neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), Berlin.





Detail der Performance »Wandering Breathe« (2018). Berlin.





Installationsansicht »Addressable Volume«. In: »Welt in der Schwebe« (2022), Kunstmuseum Bonn.

Respiration Essays

- Agentieller Realismus nach Karen Barad
- Diffraktion versus Reflexion
- Diffraktion der Diffraktion: Von optischen zu körperlichen Metaphern für die Wissensproduktion
- Vom »Erfahrbaren Atem« nach Ilse Middendorf zum Konzept des »Erkennenden Atems«
- Atemzyklus
- Atemrhythmus
- Rekursivität
- Formfindung anhand der Atembewegung
- Alveolen
- Ästhetisch-respiratorische Forschungsmethode
- Forschungskonstellation »nothing will ever be the same«

Respiration Essays

Agentieller Realismus nach Karen Barad

Unter den Begriffen »Posthumanismus« und »Neuer Materialismus«¹ befassen sich aktuelle philosophische Diskurse mit dem Anthropozän und denkbaren Zukunftsaussichten. Obwohl die Diskurslage sehr heterogen ist, sind ihnen einige zentrale Anliegen gemein: Im Neuen Materialismus wird die Annahme, dass allein die Sprache konstitutiv für die Realität sei, als Dogma angegriffen. Damit werden auch Ansätze hinterfragt wie sie in den 1990er-Jahren von der feministischen Philosophin Judith Butler in ihrer Publikation »Gendertrouble« vertreten wurden, die die wirklichkeitsstiftende Funktion der Sprache und ein performatives Modell von Geschlecht vorgestellt hatte. So wendet die theoretische Physikerin und eine der bekanntesten Diskursvertreter:innen des Neuen Materialismus, Karen Barad, ein, dass in den linguistischen, semiotischen, interpretativen und kulturellen Wenden der vergangenen Jahre die Materie aus dem Blick geraten sei, und fragt: »Was zwingt eigentlich zu der Überzeugung, daß wir einen direkten Zugang zu kulturellen Vorstellungen und ihrem Inhalt haben, der uns im Hinblick auf die vorgestellten Dinge fehlt? Wodurch wurde die Sprache vertrauenswürdiger als die Materie? Warum gesteht man der Sprache und Kultur ihre eigene Kraft und Geschichtlichkeit zu, während die Materie als passiv und unveränderlich vorgestellt wird oder bestenfalls ein von der Sprache und Kultur abgeleitetes Potential zur Veränderung erbt?« (Barad 2018, 8). So ergänzt der Neue Materialismus im Bewusstsein der Wirksamkeit materieller Faktoren und in Abgrenzung zu älteren Materialismus-Konzepten poststrukturalistische Ansätze um ihre verdrängte materielle Seite: Die Vitalität und Eigenlogik von Dingen oder Materie wird als Wirkmächtigkeit – als Agency – adressiert. Damit wird auch die Zentralstellung des menschlichen Subjekts relativiert, die im Humanismus noch eine bedeutende Rolle einnahm, und der Dualismus von Mensch/Nichtmensch, Natur/Kultur, Geist/Materie² usf. wird eher als Kontinuum aufgefasst, das näher bestimmt und spezifisch voneinander abgegrenzt werden muss. Diese

- 1 Die Begriffe »New Materialism« oder »Neo-Materialism« wurden Ende der 1990er-Jahre von der italienisch-australischen Philosophin und feministischen Theoretikerin Rosi Braidotti und dem mexikanischen Schriftsteller, Künstler und Philosophen Manuel DeLanda geprägt. Dem heterogenen Diskursfeld der neuen Materialismen sind als weitere Vertreter:innen Donna Haraway, Karen Barad, Bruno Latour, Jane Bennett, Quentin Meillassoux sowie Hans-Jörg Rheinberger, Tim Ingold und andere zuzurechnen, die »Materie und materielle Phänomene als Akteure beschreiben, welche an der (Re)konfiguration der Verflechtungen von Assemblagen und Netzwerken der Wirklichkeit ebenso wie an epistemischen Prozessen teilhaben«. (Vgl. Witzgall et al. 2014, 16)
- 2 Karen Barad verwendet den Schrägstrich, um – anstelle von Dichotomien – eine Dis/Kontinuität der betreffenden Begriffe zu bezeichnen. Sie beschreibt u. a. in ihrem Artikel »Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come« (Barad 2010), dass der Schrägstrich die Unbestimmtheit markiere, die in der Überlagerung der Begriffe begründet sei und der ein mögliches und nötiges Zusammen-

Bestimmungen oder »agentiellen Schnitte« sind dabei immer kontingent. Barad erklärt Dichotomien somit nicht für ungültig oder überwunden, sondern stellt die Frage nach den spezifischen Modalitäten und Effekten von Grenzziehungen, die Dichotomien hervorbringen. Ein agentieller Schnitt ist ein Vorgang, der die Ununterscheidbarkeit lokal auflöst und eine Grenze definiert.

Eine weitere zentrale These des Neuen Materialismus ist die der Untrennbarkeit von Sein (Ontologie) und Wissen (Epistemologie), sodass eine Onto-Epistemologie und im Falle Barads auch eine »Ethico-Onto-Epistemologie« entworfen wird, die die Verwobenheit oder »Intraaktion« von Natur, Kultur und Ethik anerkennt und nachverfolgt. Um die materielle Seite der Wirklichkeit besser zu erfassen und die komplexen Verschränkungen nachverfolgen zu können, plädiert der Neue Materialismus für einen interdisziplinären Zugriff und eine Kombination aus natur- und geisteswissenschaftlichen Methoden. Viele seiner Autorinnen und Autoren arbeiten an den Schnittstellen von Technikforschung und Soziologie, Philosophie, Naturwissenschaften und in den Künsten. Der Neue Materialismus hinterfragt somit ebenfalls die strikte Trennung zwischen exakten Natur- und interpretativen Geisteswissenschaften. Im Neuen Materialismus entwickeln sich damit disziplinübergreifende Perspektiven und neue Methoden.³

Sowohl die Hinwendung zu materiell-diskursiven Konfigurationen als der Sprache ebenbürtige Konstrukte wie auch die Anerkennung und Produktivmachung von involvierten, intraaktiven Perspektiven und die interdisziplinäre Ausrichtung, die die Entwicklung neuer Methoden notwendig macht, weisen neumaterialistische Ansätze als produktive Grundlage für die künstlerische Forschung aus.

auseinander-Schneiden (»cutting-together-apart«) anzeige, welches ganz spezifisch und situiert vorgenommen werden müsse. Ich greife den Schrägstrich in eben dieser Funktion auf.

- 3 Nach Dolphijn/Van der Tuin (Dolphijn/Van der Tuin 2012) und Thomas Lemke (Lemke 2017) lassen sich die Neuen Materialismen grob in zwei Unterkategorien einteilen, den »Ding-Materialismus« und den »Beziehungsmaterialismus«. Ein Vertreter der ersten Linie, des Ding-Materialismus, ist Bruno Latour, der die Akteur-Netzwerk-Theorie zu einer umfassenden Sozialtheorie unter systematischer Einbeziehung von Dingen erweitert. Von Latours programmatischer Forderung nach einer Neuausrichtung der Sozialtheorie ist Jane Bennetts Entwurf einer politischen Ökologie der Dinge inspiriert. Bennett unterstreicht in ihrer Arbeit, dass Materie als aktiver Teil eines politischen Prozesses zu begreifen ist, der bislang von menschlicher Subjektivität dominiert gewesen sei. (Bennett 2010) Erklärtes Ziel ihrer Schriften ist es, die traditionellen Dualismen von Materie und Leben, anorganisch und organisch, passiven Objekten und aktiven Subjekten zu überwinden. Die Macht nicht menschlicher Akteure sei anzuerkennen. Zusammengefasst lässt sich sagen, dass im Ding-Materialismus die Handlungsfähigkeit bzw. Wirkmacht eine Eigenschaft ist, die menschlichen und nicht menschlichen Akteuren inhärent ist. Im relationalen Materialismus hingegen, der mir plausibler erscheint und als dessen Vertreterin Karen Barad bezeichnet werden kann, ist das Netzwerk von Beziehungen zentral, welches Handlungsfähigkeit überhaupt erst ermöglicht. Nicht Dinge, sondern eher Gefüge stehen im Mittelpunkt des Interesses. Diese Gefüge geben den Dingen ihre Festigkeit und ontologische Dichte. Anstatt die »Materialität an sich« (Bennett 2004, 351) zu verfolgen, wird im relationalen Materialismus der Produktionsprozess, das Werden, fokussiert, der von anderen Körpern abhängig ist und im Rahmen dessen sich die Materialität der Körper und ihre Grenzen erst konstituieren.

Diffraktion versus Reflexion

In ihrem Konzept des »Agentiellen Realismus« (Barad 2018) arbeitet Karen Barad die ursprünglich von Donna Haraway vorgeschlagene Methode der Diffraktion in einem quantenphysikalischen Verständnis als Forschungsmethode weiter aus. Diffraktion⁴ bezeichnet ein physikalisches Phänomen aus der optischen Geometrie: die Beugung oder Ablenkung von Licht- oder jeder anderen Art physikalischer Wellen an einem Hindernis. Im Gegensatz zur ebenfalls optischen Metapher und gängigen Methode der Reflexion, die wir allgemein als »kritische wissenschaftliche Praxis« betrachten, wird jedoch bei der Diffraktion nicht »bloß das Gleiche woandershin« (Haraway 1997) verschoben. Donna Haraway und Karen Barad wenden sich beide vom Prinzip der Reflexion als einer Verdopplung und Objektivierung von Gegebenem und damit als einer Art des Repräsentationalismus ab. Ihr Vorschlag geht nicht von Original und gespiegelter Kopie aus, die bereits Vorhandenes verstärkt. Er bleibt auch nicht in Geometrien der Gleichheit gefangen, sondern stellt das Ineinandergreifen und die Wechselwirkungen von differenten Wirkkräften kritisch heraus, indem in dieser Methode Diffraktionsmuster betrachtet werden, die entstehen und vergehen.

Diffraktionsmuster ergeben sich durch die Überlagerung von kohärenten Wellen. Ein anschauliches Bild des Phänomens ergibt sich, wenn wir beispielsweise parallel zwei Steine in einen See werfen: Die konzentrischen Kreise, die sich um die Versenkungsstellen bilden, überlagern einander und erzeugen ein Muster, in dem sich die Intensitäten der Wellenbewegungen verstärken oder gegenseitig abschwächen können. Diese Interferenz und ihre Effekte werden auch im Schlüsselexperiment der Physik, im Doppelspaltexperiment, beobachtet und dienen in der Quantenphysik dazu, den Welle-Teilchen-Dualismus zu demonstrieren. Das Doppelspaltexperiment lässt sich nicht nur mit Lichtwellen, sondern auch mit Teilchen wie zum Beispiel Elektronen, Neutronen, Atomen – sowie mit Luftmolekülen – durchführen.

Diffraktion liefert keine Abbilder und folgt nicht dem Modell der Repräsentation. Stattdessen zeichnen Diffraktionsmuster die Geschichte von Interaktionen, Überlagerungen, Verstärkungen und Differenzen auf, die sich in einem zeitlichen Prozess entwickeln, die im Werden begriffen und dem Performativen verbunden sind: »Diffraktion beruht nicht auf der Differenz von Original und Kopie, sondern handelt von der Nachträglichkeit und der Verbindlichkeit von Ereignissen, die immer schon vorbei sind und anderswo stattgefunden haben. Eben deswegen eignet sich Diffraktion als optische Metapher für situiertes

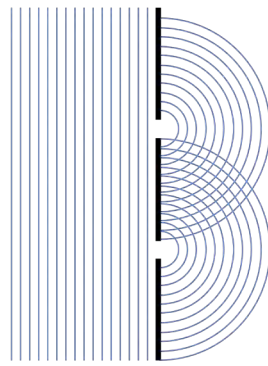
4 Der Begriff »Diffraktion« (Barad 2007) wird uneinheitlich übersetzt – als Streuung (Barad 2018, 12), Verschränkung (Barad 2015), Interferenz (Barad 2013). Karen Barad verwendet »Diffraktion« und »Interferenz« erklärtermaßen synonym, »ohne den historischen Kontingenzen Bedeutsamkeit zu gewähren, durch die ihnen verschiedene Namen zugewiesen wurden« (Barad 2013, 42). Siehe auch eine übersichtliche tabellarische Gegenüberstellung der Prinzipien Diffraktion und Reflexion (Barad 2013, 55 ff.).

Wissen. Statt die technowissenschaftliche Realität zu reflektieren, gilt es, so Haraway, die Strahlen der Technowissenschaften zu beugen, um vielversprechendere Interferenzmuster für unsere Leben und unsere Körper aufzunehmen.« (Deuber-Mankowsky 2007, 335)

Karen Barad knüpft an diese Sichtweise Haraways an, versteht die Diffraktion jedoch nicht nur als optische Metapher, sondern zieht neueste Erkenntnisse der Quantenphysik heran, die Einsichten über das Wesen der Verschränkung von Quantenzuständen geben und deren kontraintuitive Ergebnisse ein radikales Neudenken über große Teile der westlichen Epistemologie und Ontologie nötig machen: »Beugung, verstanden unter Verwendung der Quantenphysik, ist nicht nur eine Frage der Interferenz, sondern der Verschränkung, einer ethisch-ontologisch-erkenntnistheoretischen Angelegenheit. Dieser Unterschied ist sehr wichtig. Er unterstreicht die Tatsache, dass Wissen ein direktes materielles Engagement ist, ein Zusammenauseinander-Schneiden [>cutting together-apart<], bei dem Schnitte gewaltsam trennen, aber auch die agentiellen Bedingungen der Möglichkeiten öffnen und wiederherstellen.«⁵

Barad lehnt die Reflexivität in der Forschung deshalb ab, weil sie in problematischer Weise auf Repräsentationalismus gründe: »Reflexivität unterstellt die Idee als gegeben, dass Repräsentationen (soziale oder natürliche) Realität reflektieren. Das heißt, Reflexivität basiert auf der Überzeugung, dass Repräsentationspraktiken keinen Effekt auf die Untersuchungsobjekte haben und dass wir eine Art von Zugang zu Repräsentationen haben, die wir nicht zu den Objekten selbst haben. Reflexivität, wie Reflexion, hält die Welt auf Abstand. Sie kann keinen Weg über die sozialkonstruktivistische, vermeintlich unüberbrückbare epistemologische Kluft zwischen Wissenden und Gewusstem bieten, da Reflexivität nicht mehr ist als iterative Mimese: Sogar in ihren Versuchen, das zu untersuchende Subjekt wieder ins Bild zu rücken, tut Reflexivität nicht mehr, als das Spiegeln zu spiegeln. Zur n-ten Potenz erhoben, unterbricht Repräsentation nicht jene Geometrie, die Objekt und Subjekt auf Distanz hält, als eben die Bedingung für des Wissens Möglichkeit. Spiegel über Spiegel beinhaltet Reflexivität die gleiche alte geometrische Optik der Reflexionen.« (Barad 2013, 53)

Während die Methode der Reflexion als Forschungsergebnisse demzufolge mimetische Spiegelbilder hervorbringt, entstehen im Gegenentwurf der Diffraktion Diffraktionsmuster, die die Effekte von



Diffraktionsmuster/Beugung.

5 »Diffraction, understood using quantum physics, is not just a matter of interference, but of entanglement, an ethico-onto-epistemological matter. This difference is very important. It underlines the fact that knowing is a direct material engagement, a cutting together-apart, where cuts do violence but also open up and rework the agential conditions of possibility.« (Dolphijn/Van der Tuin 2012, 52)

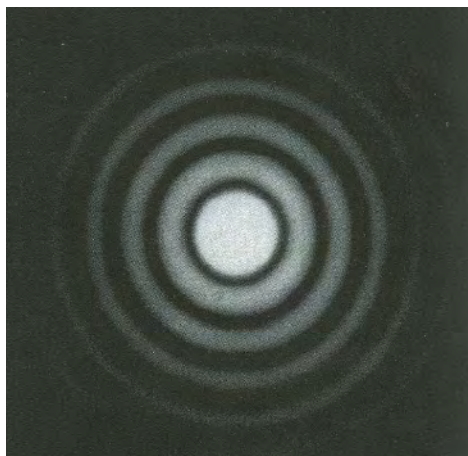


Differenzen und differenten Wirkkräften als Teil ihres verschränkten Zustandes zeigen. Insofern stellen nicht präexistierende Dinge mit vorgegebenen Grenzen und Eigenschaften objektive Referenten dar. Vielmehr sind materiell-diskursive Phänomene die entscheidende Bezugsgröße, die »primäre ontologische Einheit«, innerhalb derer verschränkte, intraagierende Differenzen aufscheinen. Wie die Quantenphysik uns lehrt, meint das beispielsweise die erkenntnistheoretische Unzertrennlich-

keit von Beobachter und Beobachtetem sowie von Ergebnissen und Messungen. Dabei erweisen sich Phänomene selbst als Relevanz-/Streuungs- oder Diffraktionsmuster, als Zusammenspiel differenter Wirkkräfte, sodass das Phänomen der Diffraction im agentiell-realistischen Konzept Barads einerseits eine Untersuchungsmethode bezeichnet und andererseits das zu Untersuchende selbst. Es ergeben sich somit auch in dieser Hinsicht Verschränkungen: »So werden Diffraktionsphänomene manchmal das Untersuchungsobjekt sein und manchmal als Untersuchungsapparatur fungieren.« (Barad 2013, 30) An anderer Stelle betont Barad, dass Reflexion und Diffraction keine Oppositionen darstellen, sondern verschiedene optische Intraaktionen, die unterschiedliche Muster erzeugen, die sich in der Praxis durchaus überschneiden.⁶

Während also im Repräsentationalismus Wörter und Dinge als separate Entitäten betrachtet werden, die in der reflexiven Logik eine distante Entsprechung voneinander suchen, wird im performativen Modus der Diffraction anerkannt, dass Subjekt und Objekt erst durch Intraaktion hervortreten und sich im permanenten, kontingenten Werden befinden. Der Begriff der »Intraaktion« meint explizit einen Vorgang, der sich innerhalb von Phänomenen abspielt und durch den sich diese Phänomene erst materialisieren und Relevanz erhalten. Intraaktion bedeutet die »wechselseitige Konstitution von Relata inner-

halb von Phänomenen« (Barad 2018, 105). Relata existieren also nicht schon vor den Relationen, sondern entstehen performativ. Im Unterschied dazu setzt die »Interaktion« zwischen Phänomenen die »vorgängige Existenz



Diffraktionsmuster: Intensitätsverteilung hinter kreisförmiger Lochblende.

6 »The play here between reflection/returning and diffraction/re-turning, separated only by the mere mark of a hyphen, is an important reminder that reflection and diffraction are not opposites, not mutually exclusive, but rather different optical intra-actions highlighting different patterns, optics, geometries that often overlap in practice.« (Barad 2014b, 185)



»Selbstporträt vor Schlierenspiegeln«, Bauhaus-Universität Weimar (2021).
Durch einen konkaven, in astronomisch-feiner Qualität geschliffenen Spiegel und ein Set-up aus Lichtquelle, einer Schlierenlinse und einer hochauflösenden Kamera lassen sich Lichtstrahlen auf eine Weise ablenken, dass Schwankungen im Brechungsindex von Gasen registriert und aufgezeichnet werden können. Sichtbar werden thermische Konvektion, aber auch Atembewegungen als dynamische hellere und dunklere Bereiche im Bildausschnitt.

unabhängiger Entitäten und Relata« voraus (vgl. Barad 2017, 19 f.). Das Atemgeschehen lässt sich im Sinne Barads als ein intraaktives Phänomen beschreiben.⁷ Wirkkräfte, die vom Atem ausgehen, und Effekte des Atems stehen in konkret materieller Interferenzbeziehung zu außerkörperlichen Phänomenen, in deren Wechselwirkung sie entstehen und auf den Körper zurückwirken. Dies wird beispielsweise in bildgebenden Verfahren wie der Schlierenfotografie deutlich, wo Raumluftrömungen und Verwirbelungen der Atem/Luft sichtbar gemacht werden können. (Schlierenverfahren 2021)

7 Auch Magdalena Górka verbindet in ihrem Buch »Breathing Matter« (2016) den Atem mit feministischen und neumaterialistischen Diskursen und beschreibt ihn in Bezug auf Karen Barad als intraaktives Phänomen. Ihre Untersuchungen fokussieren sich auf soziologische Studien, in denen Machtstrukturen und deren Auswirkungen auf den Atem einzelner Individuen in unterschiedlichen Professionen problematisiert werden.

Diffraction der Diffraction: Von optischen zu körperlichen Metaphern für die Wissensproduktion

Seit Jahrhunderten werden Metaphern verwendet, um die Wissensproduktion zu konzeptualisieren. Dabei ist auffällig, dass seit der Antike vorrangig optische Metaphern verwandt werden, die den Sehsinn als erkenntnistiftenden Sinn in den Forschungsmethoden privilegieren.⁸ Die etymologische Nähe von Sehen und Wissen sowie Ausdrücke wie »Einsicht«, »erhellend« und »die Dinge klar sehen« dominieren den wissenschaftlichen Sprachgebrauch. Und obwohl deutlich wird, dass Barads Bemühungen bereits darauf zielen, die optische Metapher der Diffraction durch die quantenphysikalische Perspektive anzureichern und auf materielle und performative Prozesse zu beziehen, stellt sich die Frage, warum wir optische Metaphern weiterhin privilegieren sollten?

In einer durch mediale Vermittlung geprägten Welt erweist sich unser Sehsinn, mit dem wir die Welt ohne Zweifel (auch körperlich) in uns aufnehmen und mithilfe dessen wir uns zum größten Teil orientieren, als anfällig für Manipulation. Für eine quantenphysikalische Perspektive sind wir auf die Vermittlung durch Apparate angewiesen, was zu einem Verlust an Unmittelbarkeit führt; bildgebende Verfahren sind heute außerhalb der Wissenschaft in vielen Fällen mehr Fiktion als getreue Darstellung der Realität, was zu einem erschütterten Vertrauen in Bilder und Videos führt. Hinzu kommt, dass wir unseren Blick von Dingen abwenden können, die wir nicht sehen wollen, wodurch sprichwörtlich blinde Flecken entstehen. Eine Hinwendung zu körperdurchdringenden, responsiven Metaphern hingegen, insbesondere zur Metapher des Atems, lässt uns die dynamischen, verkörperten Prozesse der Wissensproduktion besser erfassen.

Der Atem, in dessen Komplexität sich geradezu widersprüchliche Qualitäten vereinen, erweist sich besonders für die künstlerische Wissensproduktion als passende Metapher. So versichert uns das autonome Atmen einerseits unserer Individualität und Eigenständigkeit, während es uns andererseits in Verbindung mit anderen und un-

8 »Keller und Grontkowski spüren den Verflechtungen zwischen Sehen und Wissen im westlichen Denken nach und argumentieren, dass »die Tradition, unsere epistemologischen Prämissen auf visuellen Analogien zu begründen, bis zu den Griechen zurückreicht.« Keller und Grontkowski 1983, 208, (zitiert nach Barad 2013, 50).

In unserer gegenwärtigen Sprache besteht noch der unauflösbare Zusammenhang von Wissen und Sehen. Etymologisch sind »sehen« lat. *vidēre* und »wissen« (ahd. *weiz*) als Präterito-Präsenzen miteinander verwandt: »Der Präteritumsform *weiz* hat ursprünglich eine Bedeutung »ich habe gesehen« entsprochen. Sie bezeichnet einen Vorgang, der vom Standpunkt des Sprechers aus gesehen abgeschlossen ist, dessen Ergebnis aber in seine Gegenwart hineinwirkt. Wird dieses Hineinwirken in die Gegenwart, also das Ergebnis des Gesehenhabens, bezeichnet, so ergibt sich für die Präteritumsform die Präsensbedeutung »mir ist bekannt, ich kenne, ich weiß«. Der abgeschlossene Vorgang wird dann nicht mehr als Vorgang gesehen, sondern in seinem in der Gegenwart fortdauernden Ergebnis.« Aus: <https://althochdeutsch.fandom.com/de/wiki/Semantik> (aufgerufen am 10.04.2024)

serer Umwelt bringt. Der lebensnotwendige Atem steht für die Verbindung von Gegensätzlichem, zwischen Körper und Geist, zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, zwischen innen und außen, zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Input und Output. Diese Verbindung ermöglicht es uns, über ein rein intellektuelles Verständnis von Wissen hinauszugehen und einen ganzheitlicheren, verkörperten Ansatz zu verfolgen. Als kontinuierlicher, zyklischer Prozess stellt der Atem die iterative Natur der Wissensproduktion dar. Mit dem Einatmen lassen wir Informationen über unsere Sinne in uns einströmen und verstoffwechseln diese. Wir nehmen sie auf in das relative Gefüge unseres Wissens oder vergessen sie. Neu entstandenes Wissen können wir dem Ausatem gleich nach außen tragen, kommunizieren und in ständiger Bewegung und Veränderung halten. Donna Haraways Konzept des »situieren Wissens« unterstreicht die Idee, dass Wissen immer kontextuell eingebettet ist und sich ständig weiterentwickelt, ähnlich wie unser Weltbezug durch die rhythmische Natur des Atmens hergestellt wird: Durch das Atmen sind wir kontinuierlich gezwungen, uns dem Neuen und dem Äußeren zu öffnen und Atem/Luft, die uns umgibt und auf deren Qualität wir kaum Einfluss haben, in uns aufzunehmen und wieder etwas abzugeben von dem, was in uns ist. Diese Verschränkung findet in der Atem-Metapher eine Analogie zur Verflechtung und Interdependenz der Wissensproduktion. So wie jeder Atemzug, den wir nehmen, mit dem größeren Ökosystem des Austauschs von Sauerstoff und Kohlendioxid verbunden ist, wird die Wissensproduktion durch ein komplexes Netz von Faktoren wie persönlichen Erfahrungen, sozialen Kontexten und historischen Hinterlassenschaften beeinflusst. Das Verständnis der Wissensproduktion wandelt sich zu einem auf Kollaboration und Eingebundenheit basierenden Prozess. Die universelle Erfahrung des Atmens, die über kulturelle und sprachliche Grenzen hinausgeht, inkludiert zudem im Gegensatz zu visuellen Metaphern auch Menschen mit Sehbehinderungen oder anderen Einschränkungen. Der Atem ist eine sensorische Erfahrung, die – auch wenn unter sehr unterschiedlichen Bedingungen – von allen empfunden und verstanden werden kann.

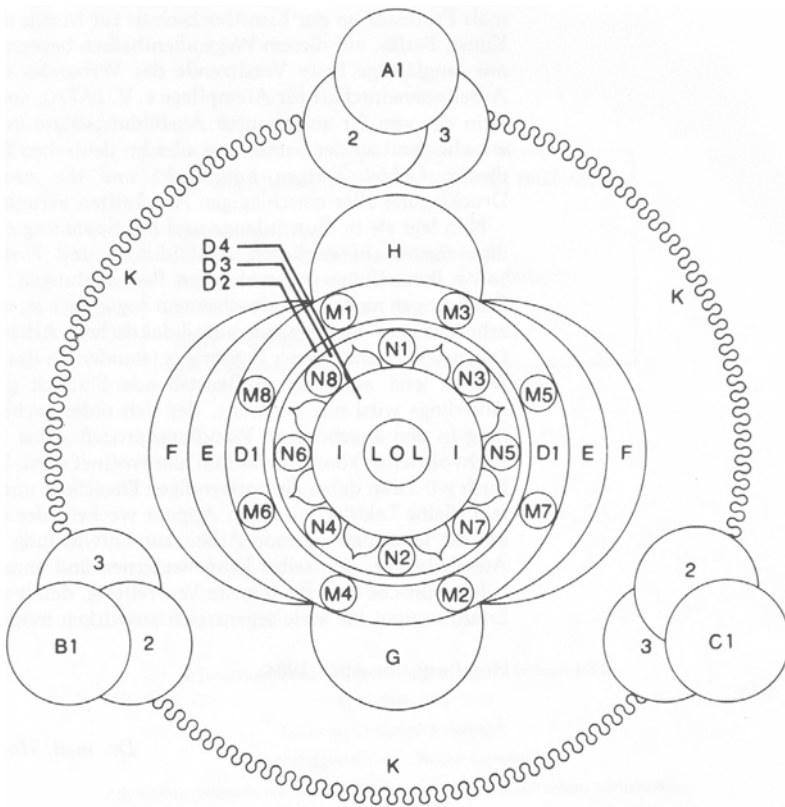
In metaphorischer Übertragung bedeutet die praktische Anwendung der Diffraktionsmethode »Einsichten durcheinander durch zu lesen und dabei die Details und Besonderheiten von Differenzbeziehungen und deren Auswirkungen zu beachten und auf sie einzugehen« (Barad 2013, 28). Es geht in einem diffraktiven Verfahren darum, Einsichten zugleich zu bewahren und über sie hinauszugehen. In der von mir vorgeschlagenen ästhetisch-respiratorischen Methode bleibt dieser Aspekt erhalten und wird um einen rhythmisch-sinnlichen Zugriff erweitert, der die körperliche Durchdringung als individuelle Perspektive und Situierung mit einschließt und der auf die Verschränkung von »Theorie« und »Praxis« und einen spezifischen Bezug zwischen Denken und Material abzielt.

Vom »Erfahrbaren Atem« nach Ilse Middendorf zum Konzept des »Erkennenden Atems«

Die verkörperten Erkenntnisse und tiefen Einsichten in die strukturelle Funktionsweise, die affektive Wirksamkeit und das transformative Potenzial des Atems, die ich während meiner langjährigen Körper- und Wahrnehmungsarbeit nach Ilse Middendorf erfahren konnte, stellen meinen Ausgangspunkt für die Entwicklung einer ästhetisch-respiratorischen Forschungsmethode dar: Seit dem Jahr 2000 praktiziere ich den »Erfahrbaren Atem« und bin seither in einen mikrophänomenologischen Dialog mit meinem Atem verwickelt, der meine Überzeugung stärkt, die »Respirationsmethode« als künstlerische Forschungsmethode auszuarbeiten.

Ilse Middendorf (1910–2009) entwickelte im Rahmen ihrer lebenslangen Atemforschung eine Lehre der Wahrnehmungsatmung⁹ und differenzierte drei verschiedene Atemweisen (Middendorf 2007, 23 ff.): Der unbewusste, unwillkürliche Atem wird unser Leben lang durch unser vegetatives Nervensystem gesteuert und reagiert sehr sensibel auf äußere und innere Einflüsse, ohne dass wir darüber nachdenken müssen. Er geschieht automatisch. Gleichzeitig kann der Atem auch bewusst und willentlich über das somatische Nervensystem gesteuert werden, da die Lunge als einziges Organ im menschlichen Körper Impulse sowohl vom somatischen wie auch vom vegetativen Nervensystem verarbeitet. Eine willentliche Kontrolle und die bewusste Steuerung des Atems werden dann eingesetzt, wenn ein bestimmtes Ziel erreicht werden soll, beispielsweise eine Leistungssteigerung beim Sport, beim Sprechen, Singen, Musizieren oder zur Entspannung, beispielsweise beim Yoga. Der willent-

9 Es ging Ilse Middendorf, die 1965 ihr Institut für Atemtherapie und Atemunterricht in Berlin gründete (heute »Ilse Middendorf Institut für den Erfahrbaren Atem«) und 1971 als Professorin an die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst (heutige UdK) berufen wurde, nicht darum, Techniken zu vermitteln, mit denen sich der Atem bewusst kontrollieren und etwa zur Leistungssteigerung optimal einsetzen lässt. Ihr Interesse galt den Fragen, wie der Atem unbeeinflusst kommt und geht, wie er wahrgenommen werden und was diese Wahrnehmung wiederum bewirken kann, wie er Kraft spendet, zur inneren Sammlung beiträgt und »ein Wohlgefühl schafft, das der Urgrund ist für die Bildung von Gleichgewicht in sich selber, im Geistigen, Seelischen und Körperlichen«. Skeptiker:Innen überzeugte sie gern mit ein paar Übungen: Legt man etwa die Fingerkuppen beider Hände aufeinander und drückt jeweils Daumen und Zeigefinger gegeneinander, so ist der Atem in der oberen Brustregion zu spüren. Bei Druck auf den Ring- und den kleinen Finger dagegen lässt er sich in der unteren Brustregion wahrnehmen. Ilse Middendorf lehrte, immer aufs Neue offen für körperliche Empfindungen zu sein. Sie war zurückhaltend darin, umfassende Lehrwerke über den Atem zu verfassen, und erst nach »nahezu fünfzig Jahren im Üben am Atem« (Middendorf 2007, 9) legte sie ihre Atemlehre vor. Sie war überzeugt davon, dass der Atem sich in all seinen Facetten vornehmlich erfahren und nur unzulänglich beschreiben lasse und dass die je individuelle Erfahrung und der je individuelle Weg, auf den sich Praktizierende begeben, nicht durch ein dogmatisches Richtig oder Falsch markiert werden sollte. Vielmehr überließ sie die »Autorität« dem Atem selbst, der sich von selbst in »Atemgesprächen« zeigt oder durch Bewegungen oder Druckpunktarbeit »gelockt« wird. Sie warb für ein Vertrauen in das Prinzip des Atems als »Leitseil« für individuelle Körper- und Seelenarbeit.



Aus: Ilse Middendorf (2007): Der Erfahrbare Atem. Eine Atemlehre. Paderborn. S.6.

lich gesteuerte Atem bleibt jedoch auf einer funktionalen Ebene. Im »Erfahrbaren Atem«, seiner dritten Möglichkeit, fließt der Atem autonom und unwillkürlich, wird jedoch mit Bewusstsein begleitet und wahrgenommen, ohne ihn willentlich zu beeinflussen oder zu stören. »Wir lassen den Atem kommen, wir lassen ihn gehen und warten, bis er von selbst wiederkommt.« (Middendorf 2007, 27) Atem und Bewusstsein sind in einem komplex vernetzten Zentrum in der Tiefe des Stammhirns miteinander verbunden. Hier strömen die Informationen von allen Bereichen des Organismus zusammen, die im Körper oder Gehirn entstehen. Jeder kleinste Reiz – von innen oder außen – verändert die Art und Weise, wie wir atmen. Diese Art und Weise unseres Atems können wir als Diffraktionsmuster betrachten. Indem wir mit trainiertem Empfindungsbewusstsein den Atemzyklen folgen, lassen sich differenzierte Beobachtungen machen, die wiederum auf die vegetativen und motorischen Steuerungsprozesse zurückwirken können – in einer körperlich und empfindungsbewusst nachvollziehbaren Weise. Das bewusste Beobachten zeigt direkte Auswirkungen auf das Beobachtete – eine Einsicht aus der Quantentheorie, auf die Barad wiederholt aufmerksam macht.

»Der Erfahrbare Atem ist nicht mehr nur naturgebunden, nicht mehr unbewusst funktional. Er ist durch die Anwesenheit meiner selbst ein bedeutender Schritt in die Verantwortung und verlangt, dass sich der Mensch entscheidet und bereit ist, sich zu entwickeln,

1. Grundlage des Erfahrbaren Atems

- Atemformel A = atmen-1, sammeln-2, empfinden-3
 " B = sammeln-1, empfinden-2, atmen-3
 " C = empfinden-1, atmen-2, sammeln-3

2. Drei Weisen zu atmen

- E = Die unbewußte Atemfunktion, das Sein im Nichtwissen
 F = Die willkürliche Atemfunktion, das Tun von außen nach innen
 D = Der Erfahrbare Atem, Bewußt-Sein in beruhter Bewegung
 (1,2,3,4) Bewußt-Sein in bewegter Ruhe

3. Fünf Atemräume

- G = Der untere Atemraum
 Der Vitalraum, der Impuls, das Drängende, Aufsteigende Atemkraft
 H = Der obere Atemraum
 Der Raum der Entfaltung, das Sanfte, Absteigende Atemkraft
 I = Der mittlere Atemraum
 Hingabe und Achtsamkeit, die horizontale Atemkraft
 K = Der Außenraum:
 Das Wachstum zum Kosmischen
 L = Der Innenraum

4. Der erfahrbare Atem

- D1 = Außenring
 Atem aus der Bewegung — Atembewegung
 D2 = Zweiter, schmaler Ring
 Schwelle von innen nach außen
 Schwelle von außen nach innen
 D3 = Dritter oder Innenring
 Bewegung aus dem Atem — die Gelassenheit
 D4 = Der innere Raum
 Hingabe und Achtsamkeit
 L = Mitte
 Umschließen der Gegensätze

5. Die Entwicklung des Atemvermögens zu einer Qualität (Substanz). Der Weg zur Selbsterfahrung

- | | |
|------------------------------|-----------------|
| M1 = Dehnen | N1 = Substanz |
| M2 = Arbeit mit Druckpunkten | N2 = Rhythmus |
| M3 = Vokal-Atemraum | N3 = Haltung |
| M4 = Ton-Atemraum | N4 = Gestalt |
| M5 = Körperkenntnis | N5 = Meditation |
| M6 = Durchlässigkeit | N6 = Ausdruck |
| M7 = Unterscheidung | N7 = Freigabe |
| M8 = Leiberfahrung | N8 = Tanz |
- O = Verwirklichung — die goldenen Blätter

sich zu heilen und sich zum Wesentlichen hin zu öffnen. Die Wahrnehmung der Atembewegung, die hier in direkter Verbindung mit der Empfindung steht, ist unerbittlich und verlangt, dass sich mich stelle: Sie verlangt meine innerste Antwort. Ich werde also in der gesamten Persönlichkeit gefordert.« (Middendorf 2007, 28)

Wir wenden uns nun den grundlegenden Prinzipien der Atembewegung zu, die als strukturgebende und konstituierende Elemente für die ästhetisch-respiratorische Forschung von Bedeutung sind und die ich auf die Organisation des Textes anwende: (1) seine bewegte Dreigliedrigkeit, (2) sein je individueller Rhythmus und (3) das Prinzip der Rekursivität.

Atemzyklus

Der Atemzyklus nach Ilse Middendorf orientiert sich am dreigliedrigen Ruheatem und lässt sich in drei verschiedene Phasen unterteilen: Einatmung/Inspiration, Ausatmung/Expiration und Atempause. Im Pranayama, der indischen Atemlehre, wird der Atem hingegen in vier Phasen eingeteilt: Einatmen, eine luftgefüllte Pause nach dem Einatmen, Ausatmen und eine luftleere Pause nach dem Ausatmen. Die luftgefüllte Pause nach dem Einatmen wird entweder willentlich herbeigeführt oder entsteht durch psychosomatische Reaktionen auf innere und äußere Einflüsse. In ihr manifestiert sich das Prinzip des Haltens. Für die Frage, wo Kontingenz leiblich erfahrbar wird, ist diese luftgefüllte Pause relevant (siehe Alveole 12). Im Ruheatem ist der Übergang von Ein- und Ausatmen jedoch fließend. Bei körperlicher oder psychischer Anstrengung erfolgen Einatmung und Ausatmung mit größerer Kraft und unter Beteiligung zusätzlicher Muskelgruppen, was je nach Intensität der Anstrengung zu einer Verkürzung oder zum völligen Verschwinden der Atempause führt. Beim Sprechen, Singen oder bei körperlichen Aktivitäten wird die Atempause durch eine verlängerte Ausatmung eliminiert, und die Einatmung erfolgt reflexartig. Jede der drei Phasen der Ruheatmung besitzt charakteristische Merkmale, die für die lebenserhaltende Funktion des Atmens gleichermaßen wichtig sind. Neben ihren biologischen und physiologischen Merkmalen haben diese Phasen auch das Potenzial metaphorischer Bedeutungen.

Die *Inspiration* (von lateinisch *inspiratio*: »das Einhauchen, Einatmen«), im medizinischen Sprachgebrauch auch Inhalation genannt, bezeichnet den Vorgang des Einatmens. Da sich die Lungen nicht aktiv ausdehnen können, folgen sie der Ausdehnung der Brusthöhle, die von den Einatemsmuskeln eingeleitet wird. Das Zwerchfell, der primäre Atemmuskel, zieht sich zusammen und senkt sich in die Bauchhöhle, wodurch in den Lungen ein Unterdruck entsteht, der Luft durch die Atemwege in die Lungenbläschen zieht. Während sich die Lungen mit Luft füllen, diffundiert der Sauerstoff durch die dünnen Membranen in den Alveolen in den Blutkreislauf und verbindet sich mit dem Hämoglobin, das beim Ausatmen seine Kohlendioxidlast abgibt.

Während der Inspiration absorbieren wir Lebensenergie und nehmen die äußere Welt quasi bedingungslos in uns auf. Das ist durchaus ein ambivalenter Vorgang. Einerseits ist es eine Phase des Empfangens, des Annehmens, die eine innere Bereitschaft zur Offenheit und Empfänglichkeit erfordert. Wir können, wir müssen dankbar sein für das lebensnotwendige Atemvolumen, das uns zukommt. Andererseits ist uns nicht die Möglichkeit gegeben, Atem/Luft wie beispielsweise bestimmte Nahrungsmittel zu verweigern. Die Welt geht durch uns hindurch. So oder so. Im Akt der Inspiration erfahren wir unsere direkte Umgebung, die sich leiblich in uns einschreibt.

Die Exhalation oder *Expiration* bezeichnet in der medizinischen Terminologie den Vorgang des Ausatmens. In der Ruheatmung erfolgt die Ausatmung überwiegend passiv, wobei die Entspannung

der Atemmuskulatur und das Zurückziehen der bei der Einatmung gedehnten Körperwände, insbesondere der Bauchmuskeln und des Beckenbodens, diesen Vorgang erleichtern. Dadurch erhöht sich der Druck in der Lunge und die Luft strömt durch die Atemwege aus.

Dem Ausatmen wird allgemein eine lösende Wirkung zugeschrieben, am deutlichsten wird dies beim Seufzen. Grundsätzlich drücken wir uns im Ausatmen aus und werden für die Außenwelt sichtbar. Die Ausatmung dient unserem gestalterischen Ausdruck. Nur während des Ausatmens sprechen und singen wir, empören und artikulieren uns.¹⁰ So gleicht jeder Ausatem einer skulpturalen Handlung, die das zuvor Gegebene kommentiert. Die Unterstützung kräftiger Bewegungen während des Ausatmens, wie z. B. beim Sport oder beim Singen, erfordert die Beteiligung zusätzlicher Muskelgruppen und macht das Ausatmen unter Belastung zu einem aktiven Prozess.

Beide Prinzipien sind wesentliche Bestandteile des Atemprozesses, der Einatem verhilft uns zu Energie, er »empowert« dazu, auf unsere persönliche Art und Weise unseren Ausatem zu gestalten. Dies wiederum ist die raumschaffende Voraussetzung dafür, dass neuer Atem einströmen kann. Die Atembewegung ist ein responsives Prinzip: In jedem Atemzyklus werden wir angereichert durch Luft und Energie, den Gegebenheiten des »außen«. Im Ausatmen müssen wir uns jedes Mal aufs Neue dazu verhalten und uns entscheiden, auf welche Weise wir die erhaltene Energie umsetzen.

Die **Atempause** bedeutet, dass die Atemmuskeln in ihrer Grundspannung ruhen und sich regenerieren können. Der Druck in der Lunge entspricht dem Atmosphärendruck und verhindert so den Luftstrom. Das Atemsystem tritt in einen Zustand der Atempause ein, bis Rezeptoren im Körper dem Atemzentrum signalisieren, dass der aufgenommene Sauerstoff im Blut aufgebraucht und eine neue Zufuhr erforderlich ist.

Die Atemruhe markiert den Moment, in dem die vorangegangenen Handlungen in Resonanz gehen und ein Augenblick völliger Stille und Leere eintreten kann, bevor sich ein neuer Atemzug ankündigt. Geduld und Vertrauen sind die Voraussetzungen, um in die Atempause einzutreten, in der durch Introspektion und Kontemplation Momente tiefgreifender innerer Transformation stattfinden können. Die Atempause als Moment des Nichthandelns schafft eine Distanz zum Vorgeschehen und sensibilisiert unser Bewusstsein für Freiheit und Kontingenz, da wir die Natur des nächsten Atemzugs nicht vorhersagen können.

10 Nur in der »paradoxen Atmung«, einer pathologischen Form der Atmung, bei der sich die beteiligten Strukturen aufgrund intrathorakaler Druckverhältnisse entgegen ihrer physiologischen Richtung beim Atmen bewegen, wird während der Einatmung gesprochen.

Atemrhythmus

Der *Rhythmus* (von griechisch *rhythμός*: »Gleichmaß, periodischer Wechsel«, eigentlich »das Fließen«, ursprünglich »Form«) des Ruheatems besteht aus den drei genannten Phasen, wobei er grundsätzlich individuell ist und zusätzlich durch körperliche oder psychische Belastungen oder allgemein durch äußere Bedingungen und innere Zustände beeinflusst und verändert wird.

Im Allgemeinen sind im Ruherhythmus Ein- und Ausatmung etwa gleich lang, nur die Atempause ist etwas kürzer, und zwar im Verhältnis von etwa 3:3:2 (Faller 2019, 201, und Fischer/Kemmann-Huber 1999a, 39). Unter Belastung verändert sich dieser Rhythmus wie oben bereits beschrieben: Die Atempause fällt weg, sodass sich ein zweigliedriger Rhythmus ergibt, etwa 3:3 oder auch anders gewichtet und unregelmäßig. Grundsätzlich verlangsamt sich der Atemrhythmus mit abnehmender Atemfrequenz im Laufe eines menschlichen Lebens kontinuierlich. Neugeborene atmen ca. 40 bis 50 Mal in der Minute, während Kinder ca. 25 und Erwachsene in Ruhe nur noch ca. 10 bis 18 Atemzüge in der Minute machen (Faller 2019, 208).

Die Wahrnehmungsatemmethode nach Ilse Middendorf umfasst zwei sich ergänzende Übungs- oder Atemtechniken, die sowohl die individuelle als auch die kollektive und umweltbezogene Ebene ansprechen: Die Gruppenarbeit erfolgt unter Anleitung im Sitzen auf Hockern oder in freier Bewegung. In Einzelsitzungen liegt der Klient auf dem Rücken, während die Atemtherapeutin den Atem beobachtet, begreift, ermutigt und durch Druckpunkte, Streichungen etc. ausgleicht. Die während der »Atemgespräche« in der Einzel- oder Gruppenarbeit erlebten Empfindungen können im Anschluss artikuliert werden. In diesen verbalen Äußerungen geht es ausschließlich um die unmittelbare körperliche Erfahrung und die Frage danach, »wie« etwas sich entfaltet. Durch die bewusste sensorische Wahrnehmung und die mündlichen Erfahrungsprotokolle entwickelt sich ein gesteigertes Empfindungsbewusstsein.¹¹

11 In beiden Ansätzen der Methode des »Erfahrbaren Atems« kommt dem Atemrhythmus eine diagnostische Bedeutung zu (Fischer/Kemmann-Huber 1999, 42). Die körperlich spürbaren Merkmale im Atemrhythmus geben Aufschluss über den aktuellen Zustand des Atmenden und sind eng mit dessen Affekten verknüpft. So kann die Einatmung als kraftvoll, weiträumig oder verhalten, als klar, bestimmt, aber auch als zaghaft und zurückhaltend oder umgekehrt als aggressiv empfunden werden. Das Ausatmen wird oft als zielgerichtet und voll, aber auch als zerstreut, schwach oder verloren beschrieben. Die Atempause als drittes Element des Atemrhythmus kann als leer, gedehnt, verkürzt oder gefüllt erlebt werden, was darauf hinweist, ob die Person diese Phase als entlastend und beruhigend oder als Angst auslösend empfindet. Der gesamte Atemrhythmus kann schnell oder langsam, ruhig oder hektisch, gelassen oder willensstark und freudig oder gedämpft, lebendig oder monoton erscheinen. Er kann flatterhaft, unruhig oder starr und ängstlich-gehalten sein (vgl. Fischer/Kemmann-Huber 1999, 43). Die umfangreichen Bereiche der psychosomatischen, psychologischen und therapeutischen Zugänge zur Atemarbeit würden den Rahmen dieser Arbeit übersteigen. Für die Entwicklung der ästhetisch-respiratorischen Forschungsmethode liegt mein Hauptinteresse vor allem auf den strukturellen Merkmalen des Atems.

Ein wesentliches Struktur- und Funktionsmerkmal des Atems ist seine ständige Rückbezogenheit. Jede Einatmung bringt die äußere Welt in das atmende Wesen, während die Ausatmung den eigenen Ausdruck in Erscheinung bringt, um – in diesem Prozess transformiert – erneut Äußeres aufzunehmen und im Ausatem wieder individuell Stellung dazu zu beziehen und so fort. Rekursive Bewegungen sind keine bloßen Wiederholungen, sondern zeichnen sich durch eine Schleifenbewegung aus, die immer wieder zu sich selbst zurückkehrt, um sowohl sich selbst als auch die folgende Bewegung zu bestimmen.

Dieses rekursive Prinzip des Atems, welches sich über die Zeit entfaltet und rhythmisch selbstmotivierte Handlungen vollzieht, korrespondiert mit der Diffraktionsmethode: »Der Akt der Wiederkehr als eine Form der Intraaktion mit der Diffraktion – als diffraktierte Diffraktion – ist besonders treffend, da die Zeitlichkeit der Wiederkehr ein wesentlicher Bestandteil des Phänomens der Diffraktion ist.«¹²

In dieser rekursiven Bewegung wird der Gegensatz zwischen Sein und Werden aufgehoben. »Es gibt kein sinnvolles binäres Verhältnis zwischen Sein und Werden, da die Zeit nicht gegeben ist. Alles Sein/Werden ist immer schon eine Superposition aller möglichen Geschichten einschließlich aller virtuellen anderen, wobei ›Geschichten‹ nicht in der Zeit stattfinden, sondern die unbestimmten Markierungen und Erzeugungen [ma(r)kings] der Zeit sind.« (Barad 2014a, 171) Die gegensätzlichen Bewegungsprinzipien des Einatmens und Ausatmens bleiben in einer dynamischen Struktur erhalten, »deren Funktion für das Auftreten von Kontingenz offen bleibt: das ist das Werden. Der Gegensatz zwischen der eleatischen Rationalität des Seins und der ionischen Physiologie des Werdens wird durch diese lebendige Form aufgelöst, die gleichzeitig Bewegung und Identität impliziert.«¹³

Der Technik- und Medienphilosoph Yuk Hui sieht im Bewegungsbild des fortwährenden Rückbezugs eine Entsprechung in der Seelenbewegung: »Was Seele genannt wird, ist die Fähigkeit, zu sich selbst zurückzukehren, um sich selbst zu erkennen und sich selbst zu bestimmen. Jedes Mal, wenn es von sich selbst abweicht, verwirklicht es seine eigene Reflexion in Spuren, die wir Erinnerung nennen. Es ist dieses Extra in Form von Unterschieden, das die Bewegung der Zeit bezeugt und gleichzeitig das Wesen modifiziert, das selbst Zeit ist, sodass es folglich die Dynamik des Ganzen darstellt.«¹⁴

12 »Re-turning as a mode of intra-acting with diffraction – diffracting diffraction – is particularly apt since the temporality of re-turning is integral to the phenomenon of diffraction.« (Barad 2014b, 168)

13 »Being is preserved as a dynamic structure whose operation is open to the incoming of contingency: namely, becoming. The opposition of the Eleatic rationality of being and the Ionian physiology of becoming is resolved by this living form, which implies at the same time movement and identity.« (Hui 2019, 4)

14 »This image corresponds to the soul. What is called soul is the capacity of coming back to itself in order to know itself and determine itself. Every time it departs from itself it actualizes its own reflection in traces we call memory. It is this extra in the

Yuk Hui beschreibt in Rückbezug auf organische, organologische und vitalistische Konzepte die Rekursivität der Seelenbewegung als eine Notwendigkeit ihres Seins. Wenn wir die Seelenbewegung nun als synonym zur Atembewegung verstehen, beide als eng miteinander verflochten oder gar austauschbar begreifen, wird diese Bewegung konkreter. Wie die etymologische Herkunft der Begriffe nahelegt, wurde in zahlreichen Kulturen, Religionen und spirituellen Praktiken der Atem auf unterschiedliche Art konzeptualisiert und dabei nicht nur auf die körperliche Versorgung mit Sauerstoff reduziert, sondern in Anbindung an seelisch-geistige Prozesse verstanden. Psyche (Seele) ist abgeleitet vom griechischen Verb *psycho*, mit der Bedeutung »zu atmen, zu blasen«. Ein Synonym zu diesem Verb ist *pneo*, welches die Wurzel der Wörter *pnoe* (Windzug, Atem) und *pneuma* (Seele und Geist) darstellt. *Anapnoe* ist der wiederholte *pnoe*, also die Atmung (vgl. Grammatikopoulou 2013a, 170). In der indischen Kultur verbindet sich im Atem der universelle Geist (Brahman) mit der individuellen Seele (Atman). Etymologisch ist das Wort im Sanskrit mit dem Wort *Atma* verbunden, welches Wind, Atem und Seele bedeutet. *Prana* ist die Inhalation, der vitale, menschliche Atem und gleichzeitig die Manifestation der unsterblichen menschlichen Seele. Der Vorgang der Atmung, der Respiration, wird durch die Exhalation, den *Apana* vollendet (vgl. Nair 2007, 7 ff., und Zysk 1993, 198). Der Begriff *Qi* oder *Ch'i* bedeutet im Chinesischen Energie, Atem oder Fluidum, kann aber wörtlich übersetzt auch Luft, Gas, Dampf, Hauch, Äther sowie Temperament, Kraft oder Atmosphäre bedeuten und bezeichnet außerdem die Emotionen des Menschen. Das hebräische Wort *rûah* wird mit Geist, Wind und Atem übersetzt und im Deutschen verbindet sich im Odem oder der Atemseele der Atem als bewegte Luftmenge mit dem uns eingehauchten Leben: »Da blies Gott ihm den lebendigen Odem in die Nase. Und so ward der Mensch eine lebendige Seele.« (1. Mose 2,7)

Formfindung anhand der Atembewegung

»Der Essay, wörtlich als Versuch übersetzt, meint ein tastendes und erwägendes Verfahren, ein auf Erkenntnis gerichtetes Tun, das sich seinem Gegenstand als einem Unbekannten nähert, um ihn zu erkunden. »Essay« bezeichnet daher die Vollzugsform des Erkennens unter den Bedingungen der Darstellung, die nicht zuvor gewonnenes Wissen präsentiert, sondern es in und durch den Ausdruck entstehen lässt. Aus dem Erkennen wird ein Ereignis, das Wissen erscheint als Werdendes.« (Busch 2015, 235) Im Format und Verfahren des Essays, den Katrin Busch als »Kunstform der Theorie« (Busch 2015, 235) bezeichnet, nehmen Gedanken eine ästhetische Gestalt an. Dies wird

form of difference that witnesses the movement of time, while at the same time modifying the being that is itself time, so that in consequence it constitutes the dynamic of the whole.« (Hui 2019, 4)

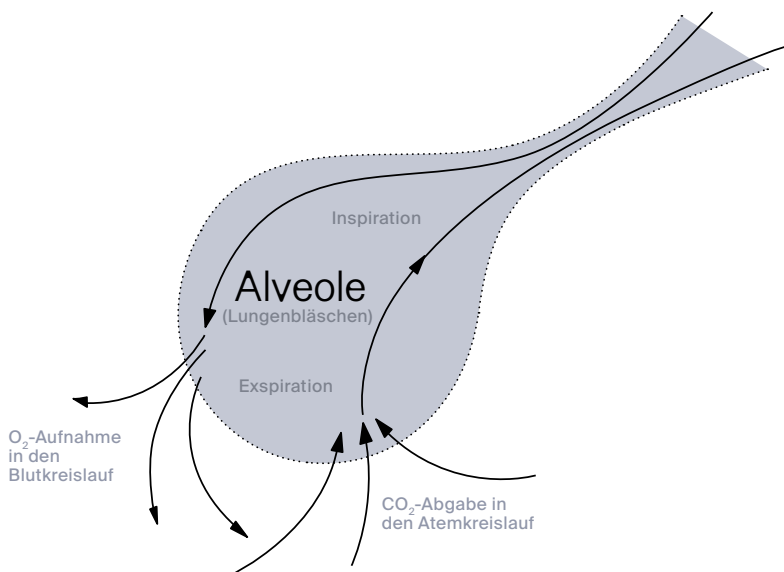
vor allem durch Konstellationen, durch Montage und Kombinatorik von Aspekten erreicht, die nach persönlichen Kriterien und hinsichtlich der Passung zusammengebracht und beschrieben werden. Das Verfahren erweist sich als ein künstlerisch-kompositorischer Umgang mit vorgefundenem, erfundenem oder präpariertem Material, in dem sich sowohl sprachliche als auch bildliche Aspekte zusammenfügen lassen.

Die in dieser Tradition stehenden »Respiration Essays«, insbesondere die einzelnen Alveolen, werden durch eine Reihe von definierten Regeln weitergeformt.¹⁵ In dem Streben nach Formerfindung, als die sich die Konstruktion dieser Forschungsmethode begreift, entsteht so ein besonderes Verhältnis von Inhalt und Form, das sich auf die charakteristischen Qualitäten der Atembewegung stützt, die in der Körperarbeit nach Middendorff erforscht werden, um eine »Erweiterung des Atemvolumens« zu erreichen.

Alveolen

Zur Konstruktion von »Respiration Essays« wird die dreigliedrige, rekursiv-rhythmische Struktur der Atembewegung auf die Struktur des Textes übertragen und anstelle von Kapiteln in einzelne »Alveolen« untergliedert, die jeweils einen Dreiklang aus »Inspiration«, »Expiration« und »Atempause« enthalten. »Alveole« ist die lateinische Bezeichnung für unsere Lungenbläschen, in denen der Austausch der Atemgase zwischen den ausgefüllten Hohlräumen und dem Blut in den Lungenkapillaren stattfindet. Alveolen sind dynamische Räume des intensiven

15 Sich selbst einen Rahmen zu geben, innerhalb dessen ein Kunstwerk angelegt wird, ist eine künstlerische Praxis, die von der französischen Autorengruppe OuLiPo, also der »Werkstatt für Potenzielle Literatur« (gegründet 1960), denkbar konsequent ausgeführt wurde. Ihre Mitglieder entwickelten spezielle Prinzipien und Spielregeln, die kreative Beschränkungen in ihrer jeweiligen Praxis darstellten. Sie wollten durch diese selbstauferlegten Regeln verhindern, dass ihr Schaffen in bekannte Formen mündete, denn mit diesen Beschränkungen mussten automatisch neue Formen entstehen wie beispielsweise der Roman »Anton Voyls Fortgang« von George Perec (1969), der gänzlich ohne den Buchstaben E auskommt, oder die »Stilübungen« Raymond Queneaus (1947), in denen er 99 stilistische Varianten von Perspektiven auf ein und dieselbe alltägliche Begebenheit durchspielt, die sich im »Autobus S« ereignet. In diesem literarischen, poly- oder hyperstilistischen Experiment wird eine vergleichsweise banale Begegnung eines Mannes mit einem anderen im öffentlichen Raum in stets abgewandelter Art und Weise erzählt: als Komödie, als Sonett oder als Traum, als Amtsschreiben, als Schnitzeljagd oder Verhör; mengenmathematisch, lautmalerisch oder kulinarisch, zögerlich, vulgär oder rückwärts, analytisch oder logisch und auf diverse weitere Weisen. Queneau jongliert mit verschiedenen Beschreibungen desselben Ereignisses in einer spielerischen Weise, ohne zu fragen, welche von ihnen die richtige oder gar einzig richtige sei. Er sammelte ein »Repertoire alternativer Beschreibungen«, versuchte jedoch nicht, »die-eine-einzig-richtige Beschreibung zu finden«, so der Philosoph Richard Rorty (Rorty 2012, 78). An Queneaus Beispiel wird deutlich, inwiefern »Neubeschreibungen« als Werkzeuge dienen können, um Möglichkeitsräume sprachlich und perspektivisch zu öffnen. Queneau forschte mit seiner stilistischen Sammlung an dem ins Unendliche strebenden Möglichkeitsraum der Erfassung eines Ereignisses. Dabei beschränkte er sich auf eine winzige, unbedeutende Begebenheit, die unter dem Formzwang und der Reduktion neue Perspektiven eröffnet. In der Organisationssoziologie spricht man von »Enabling Limits«, der Eindämmung von Kontingenz durch Regeln und Institutionen, um Handlungsfähigkeit herzustellen, wie Ortmann formuliert: »Selbstbeschränkung im Dienste der Erweiterung ihrer Möglichkeiten«. (Ortmann 2009, 111)



Skizze Gasaustausch in Alveolen.

und konzentrierten Austauschs, die sich je nach Umfang der Atembewegung ausdehnen und in sich zusammenfallen.

Als erste Regel gilt die bewusste Zuteilung von Inhalten zu Atemphasen. Wie erläutert, sind die Inspirationsphasen als etwas charakterisiert, das wir empfangen, etwas, das auf uns einströmt, uns informiert, während die Expirationsphasen unseren persönlichen Ausdruck transportieren. Es gibt je nach Forschungsinteresse und -lage grundsätzlich ganz unterschiedliche Möglichkeiten der Zuteilung.¹⁶ Eine Phase könnte einem Kunstwerk oder einem entstehenden Kunstwerk zugeordnet sein, während die gegenläufige Phase einem Begriff, einer Theorie oder Fragestellung zugeordnet werden könnte.

Für den folgenden Respiration Essay werden sinnliche Aspekte und ästhetische Untersuchungen der Installation »nothing will ever be the same« (NWEBTS) den Inspirationsphasen zugeordnet und als Bild-Text-Passagen anschaulich gemacht. Unterschiedliche fotografische Perspektiven, Gegenüberstellungen, Detailbetrachtungen oder serielle Abfolgen, Collagen oder Kontextdokumentationen werden zu neuen ästhetischen Artefakten. Durch die bildlich-sprachliche Darstellung lassen sich dem Ereignis immer neue Aspekte abgewin-

16 In meinem Essay »Addressable Volume« (Kollath 2018) findet beispielsweise eine gegenläufige Akzentuierung statt: Hier werden der Expirationsphase aktive Ausdrucksmomente zugeordnet – Studien, die zur Entstehung der Videoarbeit geführt haben oder Aspekte der Videoarbeit selbst. Der spezifische Respiration Essay begleitet den Entstehungsprozess der Videoinstallation, sodass Theorien und Überlegungen als Inspiration und die künstlerischen Handlungen als Expirationen dargelegt werden. Die Installation »nothing will ever be the same« war im Gegensatz dazu zu Beginn des Schreibprozesses bereits »fertig« und sinnlich erfahrbar, sodass phänomenologische Beschreibungen einzelner Aspekte Inspirationsmomente bilden konnten. Es besteht damit keine Hierarchisierung, weder innerhalb der Atemphasen noch zwischen materiell-sinnlichen oder kognitiven Zugriffen. Vielmehr werden eine Verschiebung der Akzente und eine unterschiedliche Nutzung der besonderen Qualitäten der Atemphasen vorgenommen.

nen, und es wird deutlich, wie diese unsere Wahrnehmung und unser Denken beeinflussen. Gleichzeitig wird deutlich, dass nur ein Bruchteil möglicher Perspektiven auf diese Weise aufgegriffen wird.

Diese Anschauungen fungieren als Impulsgeber für die sich entfaltenden Expirationsphasen, wobei diesen jeweils ein übergeordneter Begriff zugewiesen wird, der seinerseits Aspekt für Aspekt untersucht wird. Im nachfolgenden Essay werden Konzepte und Phänomene der Kontingenz untersucht. Unter Zuhilfenahme von Assoziationen, Fallbeispielen, Vergleichen und Theorien aus unterschiedlichen Disziplinen entwickeln sich ausgehend von den Impulsen aus den Inspirationsphasen Denk- und Atemwege, in denen Korrespondenzen und Interferenzen herausgestellt und auf diese Weise Erkenntnisse hervorgebracht werden. Die Phase der nachfolgenden Atempause schafft bei aller Involviertheit auch einen Moment der Distanz, der Einordnung, der Neuorientierung.

Dies schließt eine sowohl voranstehende sowie kontinuierlich während des Schreib- und Konstruktionsprozesses stattfindende Recherche mit ein, also ein »intensives, assoziatives Erkunden und Ermitteln« (Orlow 2015, 201), in dem nach Resonanzen und Passung gesucht wird, um einen Lese- und Atemfluss zu gewährleisten und die informierende Wirkung des Vorangegangenen sinnhaft anzuschließen. Dabei ist der rhythmische Rückbezug auf die Installation in der Konstruktion rekursiver Schlaufenbewegungen als zweite Regel einzuhalten.

Die Ausgestaltung hingegen vollzieht sich in unterschiedlichen Atemmodi, die den Impulsen des Materials folgen: Mal erscheinen die Atem- und Gedankengänge tief, gelöst, mal zögerlich, gepresst, verkürzt, hauchend oder stockend, der Rhythmus erscheint ruhig, getrieben, oder ausgeglichen, veranlasst vielleicht zum Seufzen oder Gähnen. Aufgespannt im Rahmen der Vorgaben und darin dem freien Atemspiel verpflichtet, erweist sich dieses essayistische Verfahren gleichsam als frei und kontingent sowie als hochgradig konstruiert. Regelmäßige Atemruhephasen dienen einer Verdichtung, einem Setzen und der Kontemplation der vorangegangenen Themen, um dann erneut einen weiteren Aspekt der Installation aufzugreifen, der die Denkbewegung in eine neue Richtung, in eine neue Disziplin oder zu anderen künstlerischen Arbeiten führt.

Die dreiteilige rhythmische Abfolge wird auch gestalterisch markiert und lesepraktisch umgesetzt: Die Bild-Text-Konstellationen der Inspirationsphasen sind auf graugründigen Seiten platziert, die textbetonten Expirationsphasen stehen auf weiß, während die Atempausen als abstrakte Topografien des fallenden Tuches dargestellt werden.

Auch der Schreibprozess dieses Essays vermittelt zwischen Gegenläufigem, da die Hinwendung in unterschiedliche zeitliche Dimensionen strebt. Er berührt sowohl das sich Ereignende und Zukünftige und ist gleichsam auch auf einen (Entstehungs-)Prozess gerichtet, der in der Vergangenheit begann. So ist das Schreiben ein offener Gestaltungsprozess, dessen Richtung oder Gelingen im Vorhinein nicht

sicher sein kann. In dieser Hinsicht gleicht der Schreib- und Entwicklungsvorgang jeder anderen Kunstproduktion, die experimentell angelegt ist oder neue Wege beschreitet – und erinnert an etwas, das Heinrich von Kleist mit seinem Text »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« (Kleist 1805) deutlich gemacht hat: den Prozess der halb bewussten Herausbildung von Erkenntnis, der sich erst im Vollzug einer Artikulation ergibt. Gleichzeitig ist der Denkprozess mit dem Fokus auf eine vorhandene Installation eher auf etwas zumindest teilweise Abgeschlossenes gerichtet, sodass sich die Erkenntnisprozesse in einer »nachdenklichen Methodologie« (Haarmann 2015, 85), in einem wortwörtlich zeitlich nachgelagerten Prozess, entfalten. Es ist ein rückblickendes Verstehenwollen dessen, was materiell, ästhetisch und semantisch realisiert wurde.

Die ästhetisch-respiratorische Herangehensweise ist dem sinnlichen Denken verpflichtet und weist Ähnlichkeiten zur exzentrischen Methode des sowjetischen Regisseurs Sergej Eisenstein auf, die Elena Vogman als »dynamisches Vehikel« und »offenes Gefüge unterschiedlicher Disziplinen« beschreibt. (Vogman 2018, 15)¹⁷ Eine sinnhafte Form-Inhalt-Verschränkung zu finden und anzuwenden entspricht meinem Anliegen und soll mittels der rhythmisch-rekursiven Denk- und Atembewegung erprobt werden, die meine Position immer wieder neu rekonfigurieren und eine Wirkung auf das Gefüge meiner Einsichten und meiner Praxis haben wird. Mein Forschungsinteresse bedingt ein »involviertes Schreiben«, welches motiviert ist durch ein Gefühl der Fürsorge und Verantwortung und welches verbunden ist mit Emotionen und gelebter Erfahrung – Charakteristika, die der Anthropologe Tim Ingold als Essenz eines Denkens anführt, das nicht nur Dinge verbindet, sondern auch sich selbst mit den Dingen verbindet. (Ingold 2020, 13) Meine Situiertheit¹⁸ ergibt sich aus meinen multiplen, involvierten Perspektiven: Als atmende Künstlerin, Forscherin, Konstrukteurin, Initiatorin, Um- und Aufbauerin, Instandhalterin, Reparatuerin, Vermarkterin, als Mitreisende und als Zeugin unterschiedlicher Reaktionen von Betrachtenden möchte ich Beschreibungen unterschiedlicher Aspekte, Erfahrungsberichte aus unterschiedlichen Kontexten

17 1929 plante Eisenstein ein »Buch in Form einer Kugel«, das zwar keinerlei ausgewiesene Anbindung an die Atembewegung besaß, mit dem er jedoch ebenfalls Prinzipien der Fragmentierung, Montage, Visualisierung und vor allem der »rhythmischen Wiederkehr« als Basisprinzipien der Kunst und als eine neue Form des Schreibens postulierte. Mit dem Projekt, das ein unvollendetes Fragment bleiben sollte, begab er sich auf die Suche nach einer Ausdrucksform, die assoziative, simultane, kugelförmige oder labyrinthartige Denkstrukturen besser erfahrbar machen sollte, als es in der Zweidimensionalität von Druckerzeugnissen klassischerweise möglich ist.

18 »Situieretes Wissen« ist ein zentraler Begriff in Donna Haraways Konzept der feministischen Objektivität. Haraway geht von einer grundsätzlichen Bedingtheit allen wissenschaftlichen Wissens aus, sodass die soziale Verortung und die kontextbedingten Vorurteile der forschenden Personen mit in den Forschungsprozess einbezogen werden – im Gegensatz zur illusionistischen Haltung des vermeintlich allwissenden Forschers, der den machtvollen »God trick« ausspielt. »So, not so perversely, objectivity turns out to be about particular and specific embodiment and definitely not about the false vision promising transcendence of all limits and responsibility. The moral is simple: only partial perspective promises objective vision.«

und Bestandsaufnahmen als Impulse anbieten, die ich im prinzipiell unabschließbaren Prozess der Weiterentwicklung und Umwandlung der Installation und in Anpassung an unterschiedliche Kontexte der Präsentation bereits sammeln konnte und weiterhin sammle.

In der rhythmischen Organisation des Textes und der sich daraus ergebenden Bewegung geht es nicht um einen zielstrebigem Weg, der bei einer »richtigen Lösung« anzukommen versucht, nicht um einen Weg der Gewissheit oder Wahrheit, sondern um ein tastendes Suchen oder vielmehr ein Auf-dem-Weg-Finden, um ein wiederholtes Abschweifen, das in einer Vielfalt an Beispielen aus der Kunst- und Kulturgeschichte, in einem Neben- und Ineinander verschiedener Disziplinen nach Interferenzen und Korrespondenzen sucht – immer im Rückbezug auf das zentral gestellte Kunstwerk.

Ästhetisch-respiratorische Forschungsmethode

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die ästhetisch-respiratorische Forschungsmethode eine Diffraktion der Diffraktionsmethode von Karen Barad darstellt. Diese Weiterentwicklung erkennt die neumaterialistischen und performativen Ideen des agentiellen Realismus an und schlägt anstelle einer rein optischen Metapher die körperdurchdringende, rhythmische und rekursive Metapher des Atems vor. Im Sinne eines luftigen, ätherischen Materialismus wird die Verbindung von Geist und Materie, von innen und außen, von Bewusstem und Unbewusstem, von Mensch und Umwelt produktiv gemacht. Darüber hinaus wird die Körper- und Wahrnehmungsarbeit des »Erfahrbaren Atems« von Ilse Middendorf um das Konzept des »erkennenden Atems« erweitert und damit das agentielle Potenzial des Atems herausgestellt. Die aus dieser Kombination entwickelte Produktionsmethode operiert suchend und mit offenem Ausgang. In der rhythmischen Abfolge der Atembewegung wird der gesamte Prozess der Wissensbildung vollzogen: von Erfahrung/Information, Wissensgenese/Positionierung und schließlich der Kommunikation/des Wissenstransfers. Außerdem wird aus der Atembewegung ein ästhetisches Verfahren zur Formfindung abgeleitet, um in einer angestrebten Entsprechung von Form und Inhalt eine zugleich rationale wie sinnliche Erfassung der Forschungsergebnisse zu ermöglichen. Wie unser Erkennen wird der »Respiration Essay« in einer nicht abschließenden, stetig fortsetzbaren Aneinanderreihung von Alveolen/Umkreisungen konstituiert, in der sogenannte Praxis mit ästhetischen Untersuchungen und materiell-diskursiven Anordnungen gleichberechtigt mit sogenannter Theorie, also kultur-, natur- und geisteswissenschaftlichen Verfahren, und darüber hinaus mit assoziativen, situierten und involvierten Perspektiven verschränkt werden.

In der vorliegenden Untersuchung wird mit der ästhetisch-respiratorischen Methode die Atembewegung sowohl als Methode wie auch als Untersuchungsgegenstand aufgegriffen.

Kapitel / Alveolen	Inspiration	Expiration	Atempause
01 02 03 04 05 06 07 08	Aspekte eines Kunstwerkes hier »nothing will ever be the same« (NWEBTS), Bild-Textpassagen	Ausschweifungen in transdisziplinäre Theorien, Assoziationen, Fallbeispiele zu einem Begriff (hier Kontingenz)	Formal gestaltete Un/Ruhe, Distanz, Einordnung, Neuorientierung
09 10 11 12	»Praxis« bzw. Theorie der Praxis	»Theorie« bzw. Praxis der Theorie	»Verbindung gegensätzlicher / sich ergänzender Dynamiken«

Forschungskonstellation »nothing will ever be the same«

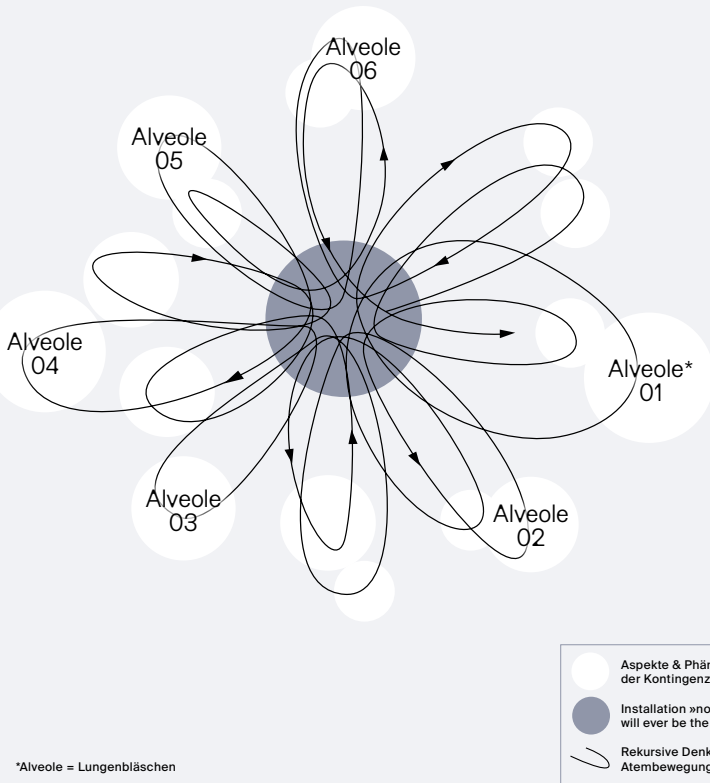
Die Installation »nothing will ever be the same« wird in zwölf Alveolen mit dem Begriff der Kontingenz in Korrespondenz gebracht. In dieser konkreten Forschungskonstellation sind die Untersuchungsgegenstände der Installation und des Begriffs Kontingenz mit der ästhetisch-respiratorischen Untersuchungsmethode des Respiration Essays auf besondere Weise verschränkt, es ergeben sich spezifische Interferenzen, denen im Verlauf der Diskussion nachgespürt wird.

1. **Installation – Atem:** Die kinetische Installation NWEBTS stellt eine Abstraktion der Atembewegung dar, ihre Struktur entspricht einem dreigliedrigen Atemprozess: Die Phase des Anhebens lässt sich analog zur Einatembewegung/Inspiration sehen, das Fallen analog zur Ausatembewegung/Expiration und das Ruhen des Tuches auf dem Boden analog zur Atempause deuten.
2. **Atem – Kontingenz:** Rekursive Atembewegungen sind materiell und damit aufnahmeoffen für Kontingenzen, die sich einschreiben und die die Einzigartigkeit der Bewegung ausmachen.¹⁹ Während eine lineare oder zielstrebige Bewegung von

19 Aristoteles formulierte im Konzept der für gegensätzliche Bestimmungen »aufnahmeoffenen Materie« den Gedanken, dass das Kontingente uns nur widerfahren kann, wenn es dafür eine materielle Voraussetzung gäbe. In der Regel gedeihe Weizen, doch Unwetter können die Ernte zerstören – und das nur deswegen, weil die dem Weizen zugrunde liegende Materie aufnahmeoffen sei für solche, den natürlichen Wuchs behindernde oder gar zerstörende Einwirkungen. Ähnlich seien wir Menschen aufnahmeoffen für Umstände und Ereignisse, die uns daran hindern können, angestrebte Ziele zu erreichen. (Wetz 1998, 28) Diese

Respiration Essay

on »nothing will ever be the same«
(NWEBTS)



Denk- und Atembewegung von »Respiration Essays«.

A nach B durch Kontingenz gestört und abgebrochen werden kann, so wird eine rekursive Bewegung unter kontingenten Einflüssen vor allem moduliert, jedoch nicht notwendigerweise unterbrochen. (Hui 2019, 14) Die Atembewegung reagiert in ihrer jeweiligen Ausgestaltung sowohl auf willentliche Steuerung (Handlungskontingenz) wie auch auf äußere Einflüsse (Ereigniskontingenz), bleibt aber bis zu ihrem Ende/unserem Tod als Bewegung erhalten. In ihr haben unerwartete Ereignisse, Wendungen und Geschehnisse einen direkten Einfluss auf die Konstitution, werden verarbeitet und als Information in den weiteren Verlauf mit eingearbeitet. Insofern erweist sich Kontingenz nicht nur als eine modallogische Betrachtung, sondern als eine »funktionale Notwendigkeit für das System, als fundamentales Konzept für Rationalität und Kreativität«

Aufnahmeoffenheit ist auch eine Qualität des Atems bzw. der rekursiven Atembewegung, die auf diese Weise Einwirkungen von außen und innen reflektieren. Im Boxerjargon würde man von als »Nehmerqualitäten« sprechen. Nur das Nichts wäre nicht mehr kontingent.

(Hui 2019, 14). Das zwischen Notwendigkeit und Kontingenz schillernde, organische Konzept von Text und Bewegung kann unendlich fortgeführt und weiter angereichert werden.

3. **Kontingenz — Werdensprozesse:** Der Begriff und das Konzept der Kontingenz sind auf spezifische Weise mit den Atem- und allen Werdensprozessen sowie mit produktions-, präsentations- und rezeptionsästhetischen Aspekten von Kunstwerken verschränkt. Kontingenz ist omnipräsent. Atem ist Leben ist Kontingenz.

Im strukturgebenden Atemrhythmus entfalten sich im Essay jeweils auf sinnliche Aspekte der Installation bezogene Fragen nach den kontingenten Wirkkräften von Kunstwerken: Auf welche Weisen kann ein Kunstwerk die Unendlichkeit des »auch anders Möglichen« erfahrbar machen? Lässt sich das Unendliche mit ästhetischen Mitteln erschöpfen oder erschöpfend darstellen? Welche Erfahrungen produzieren eine partizipative Ausstellungspraxis oder eine interaktive Fernsehserie, wenn sie verschiedene Wahlmöglichkeiten zur Verfügung und zur Schau stellen, oder eine Videoinstallation, die das unvorhersehbar Ereignishafte produktiv macht? Lässt sich der kontingente künstlerische Prozess mit dem Konzept der Pfadabhängigkeit beschreiben? Wie korrespondieren damit der »Möglichkeitssinn« nach Robert Musil und literarische Konzepte der Science/Fiction? Wie kontingent und gleichzeitig kontextabhängig ist unsere Wahrnehmung von Kunstwerken? Welche Facetten von Kontingenz erfahren wir in »Fehlern«, »Zaudermomenten« und »schwarzen Schwänen«? Wie kontingent ist eine Berührung aus quantenmechanischer Perspektive?

Im Bewusstsein der Vorläufigkeit des Wissens und der Kontingenzen gesellschaftlicher, kultureller und wissenschaftlicher Entwicklungen reihen sich Denkfiguren und Atemgestalten aneinander. In einem Bewusstsein auch, dass dieses Experiment an dem Anspruch einer Vollständigkeit scheitern muss, da der Prozess prinzipiell unabgeschlossen ist und der entstandene »Respiration Essay« aus der Unendlichkeit der Möglichkeiten, weitere Aspekte und Themen zu betrachten, nur eine begrenzte Version darstellt, die im Hier und Jetzt verankert ist.

Vielleicht tauchen während der Lektüre weitere Impulse und Assoziationen auf, die bisher unberücksichtigte Themen und somit das Kontingenzbewusstsein der Leserinnen und Leser anregen.²⁰

20 »gedankengänge machen die tollsten moves.« (Elspeß 2022, 7)





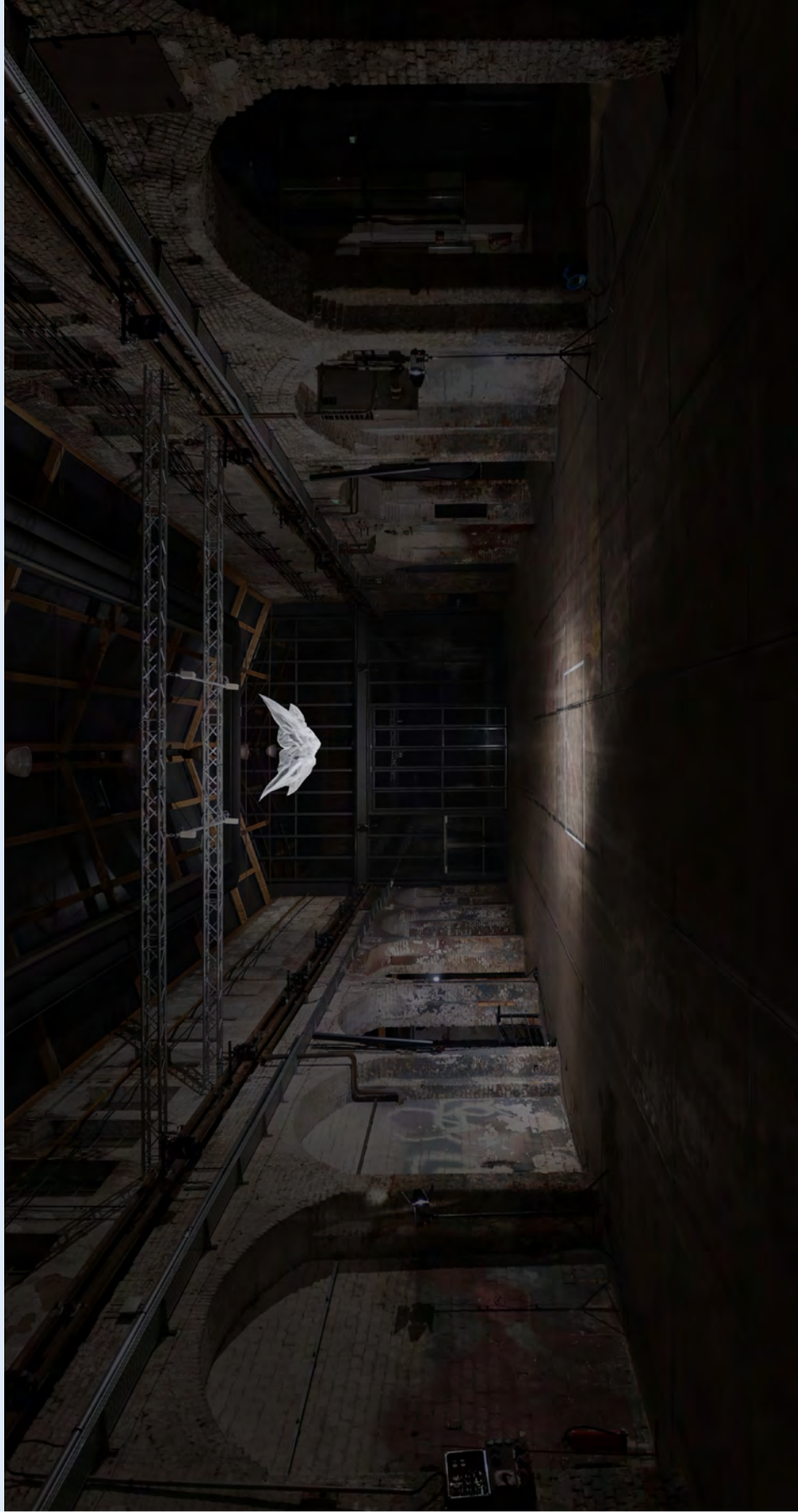
(Atempause)

Inspiration

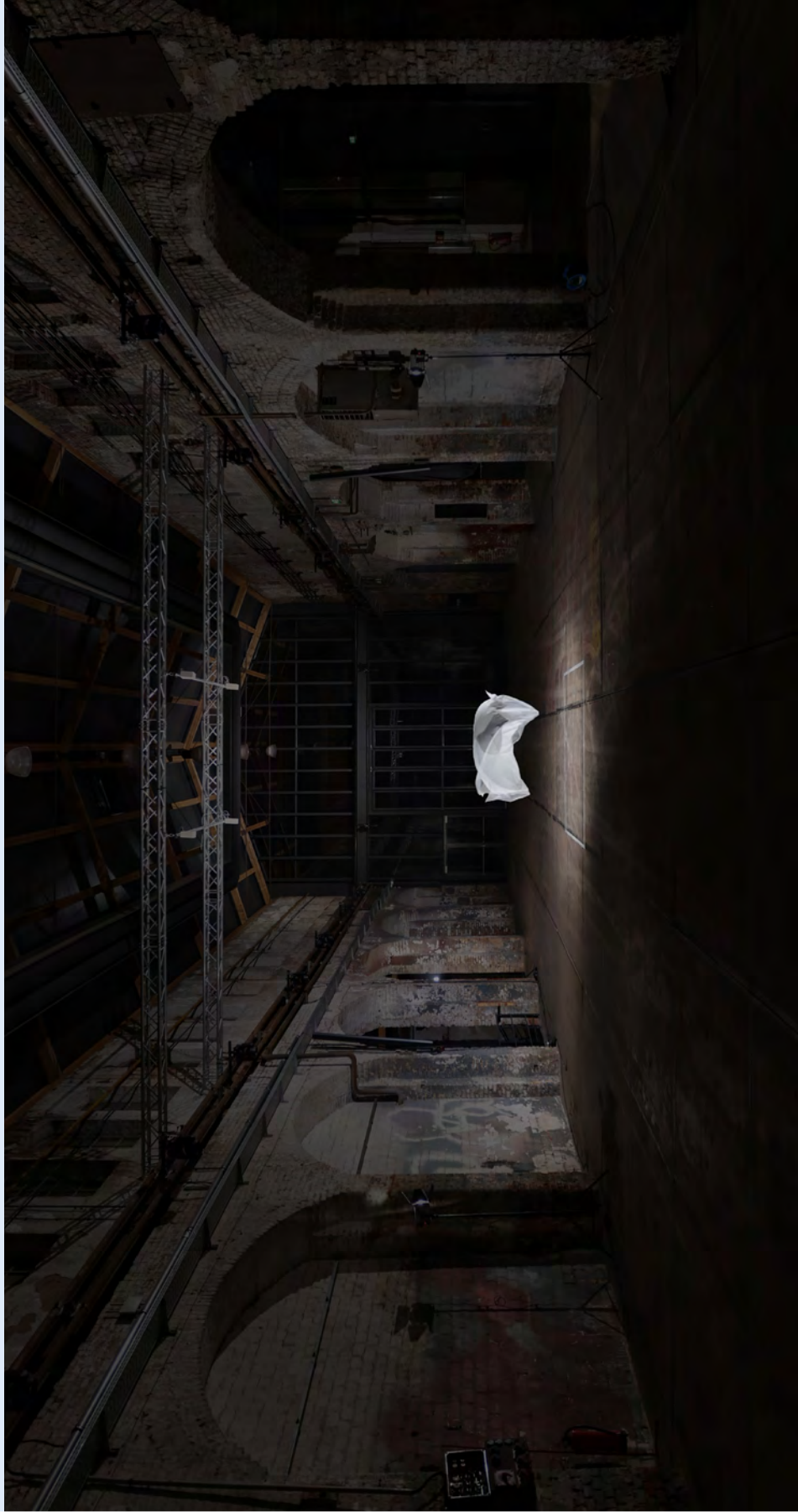
— Herannahen

noiteriqzn

Installationsansichten und Details von »nothing will ever be the same« (2021), Kulturwerft Gollan, Lübeck.

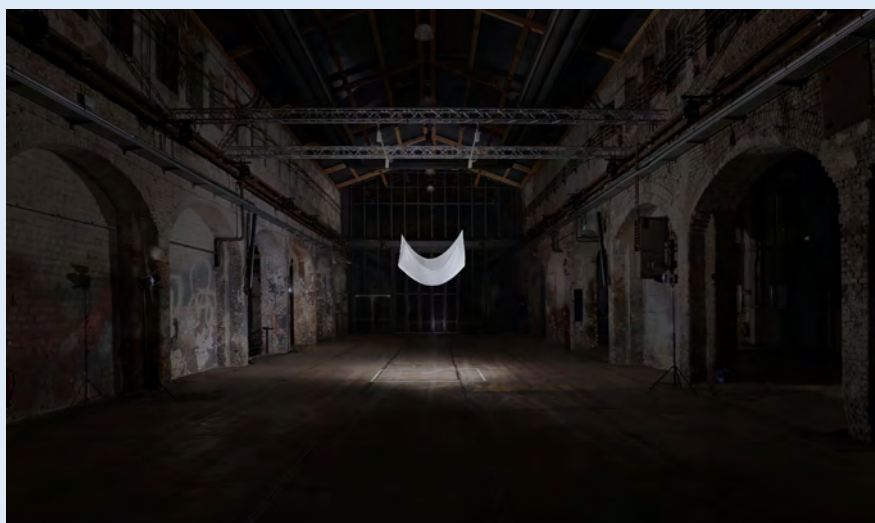
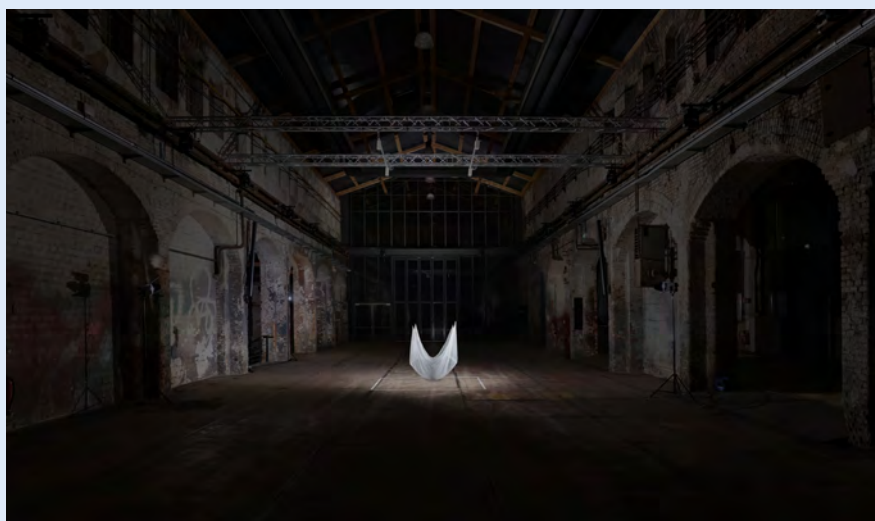
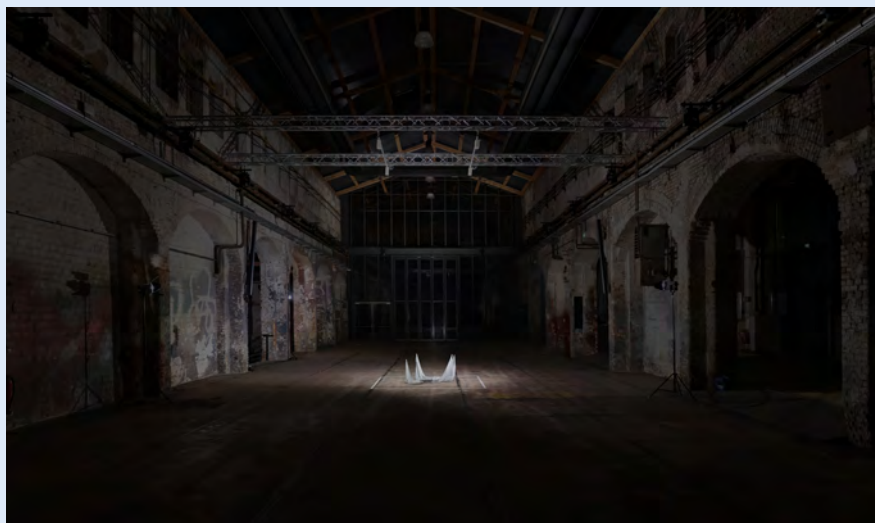












Herannahen

Nähern wir uns der sich ereignenden Installation »nothing will ever be the same« (Edith Kollath, 2009–), sehen wir ein transparentes weißes Chiffontuch in quadratischem Zuschnitt, welches an seinen vier äußeren Winkeln durch einen fast unsichtbaren Zugmechanismus langsam vom Boden emporgehoben wird und sich alsbald in seiner Fläche voll aufspannt. Das Tuch gleitet leicht beschleunigt weiter hinauf und nimmt dabei die Form einer tiefen Schale oder einer hohlen Hand an, die die unsichtbare Luftsäule sanft anhebt, bis es die Decken- oder Konstruktionshöhe erreicht, von wo aus es scheinbar frei wieder zurück zu Boden fällt. Im Fallen entstehen Abfolgen vielfältiger, flüchtiger Formen, die im Spiel des Textils mit dem Luftwiderstand bei aufgespannter, segelartiger Struktur retardierend und schwebend erscheinen oder, wenn die Struktur kollabiert und die Oberfläche sich verkleinert, beschleunigt fallen. Nachdem sich der Chiffon in Falten auf den Boden ergossen hat, verweilt er kurz reglos, bis sich der Vorgang erneut wiederholt. Dabei beeinflusst die spezifische Landeposition als neuer Ausgangspunkt den Verlauf der jeweils nächsten Sequenz: Das durchlässige Tuch wird sachte vom Boden angehoben, spannt sich auf seinem abermaligen Weg nach oben auf, erreicht seinen Höhe- und Umschlagpunkt und sinkt daraufhin in einer neuen Choreografie zu Boden zurück und verweilt. Um kurz darauf wieder aufzufahren und hinabzufallen. In unendlicher Wiederholung entstehen Formen, die sich durchaus ähneln, jedoch niemals genau die gleichen sind.

Das in dieser Installation initiierte Kräftespiel von Material und Gravitation lässt sich als ein nicht lineares, determiniert chaotisches System beschreiben, das sich einer exakten Bestimmbarkeit entzieht. Obwohl einzelne Vorgänge deterministisch sind – wir wissen, dass das Tuch zu Boden fallen wird –, ist es unmöglich, in einem chaotischen System darüber Vorhersagen zu treffen, auf welche Weise es fällt. Zwar wäre das Fallen des Tuchs in seiner jeweiligen physikalischen Notwendigkeit prinzipiell berechenbar, sofern wir über alle dazu erforderlichen Daten verfügen würden. Doch es ist aus ebenso prinzipiellen Gründen unmöglich, alle Parameter zu kennen, die in diesem System wirken. Einerseits ist es uns unmöglich, unendlich genau zu messen: Die kleinsten menschlichen oder rechnerbasierten (Rundungs-) Fehler verstärken sich in einem nicht linearen System exponentiell. Andererseits lässt sich der Zustand der Atome nicht messen, ohne diesen im Messvorgang direkt zu verändern, sodass objektive Fehler auftreten – wie u. a. in der Heisenbergschen Unschärferelation beschrieben.

Mit der Atem/Luft ist ein Gas, das grundsätzlich als chaotisches System gilt, maßgeblich an der Formgebung und Choreografie des Textils beteiligt. Dieses weist in seiner Zartheit, in seiner spezifischen Dichte und Webart, eine hohe Sensitivität gegenüber thermischen und konvektiven Luftströmen sowie gegenüber den Anfangs- und Störbedingungen der Installation in konkreten Kontexten auf, die den Fall jeweils modulieren. Es zeigt sich eine Bestimmtheit des Unbestimmten oder vielmehr eine Unbestimmtheit der Bestimmtheit.

Expiration

- Auf der Schwelle zwischen Sein und Nichtsein
- Un/Möglichkeit und Nicht/Notwendigkeit
- Un/Möglichkeit und Nicht/Notwendigkeit in der Kunst
- Pfadabhängigkeit
- Pfadabhängigkeit im künstlerischen Entstehungsprozess
- Begründungen

Expiration

Auf der Schwelle zwischen Sein und Nichtsein

Die Möglichkeiten, auf welche Weise das Tuch in dieser kinetischen Installation die Strecke vom Höhepunkt bis zum Boden in scheinbar freiem Fall überwindet, sind potenziell unendlich. Dass Fall um Fall, in dem das Textil je eine Version unendlicher Möglichkeiten realisiert, Kontingenz sinnlich erfahrbar wird, wurde zunächst durch eine spontane Reaktion auf das Erleben der Installation von außen an mich herangetragen. Meine resultierende Neugierde begründete diese Forschungsarbeit: Was genau ist Kontingenz? Auf welche Weise zeigt sie sich in dieser, meiner künstlerischen Arbeit? Und wie wird in anderen Werken, in der Poesie, im Film, im Theater, im Spiel, die Unendlichkeit von Möglichkeiten dargestellt oder erlebbar gemacht, aus denen sich in konkretem Gegenwartsbezug und im Voranschreiten der Zeit eine einzige realisiert? Welche Arbeiten vermögen es, den virtuellen Raum des Noch-nicht-Entschiedenen und -Realisierten zu weiten und damit das Bewusstsein auf die Fragilität allen Werdens und das komplexe Zusammenspiel verschiedener Wirkkräfte zu richten? Den Möglichkeitssinn anzuregen, der Abwandlungen der konstruierten Realität ersinnt, Kippunkte aufzuzeigen und Brüche zu provozieren oder vermeintliche Gewissheiten infrage zu stellen?

Warum ist eine Beschäftigung mit Kontingenz relevant für uns heute? Inwiefern stellt Kontingenz ein künstlerisches Motiv dar, das mit der radikalen Unverfügbarkeit selbst der nächstliegenden Zukunft auf eine wesentliche Lebensspannung verweist? Wie bilden künstlerische Arbeiten unsere Erfahrungen, Strategien und unseren Umgang mit Kontingenz ab und welche künstlerische Haltung ist mit der Intention verbunden, sie erfahrbar zu machen? Diesen Fragen, die in unterschiedlichste Richtungen streben und unterschiedliche Dimensionen aufrufen, soll im Folgenden nachgegangen werden, um einen Erkenntnisweg zur Anschauung zu bringen.

Wir nähern uns an: Als kontingent gilt allgemein etwas, das auch anders oder nicht sein könnte. Kontingenz ist das, was auf der Schwelle zwischen Sein und Nichtsein, zwischen sinnlich Wahrnehmbarem und Intelligiblem erscheint. Sie bezeichnet als Erfahrungskategorie sowohl den freiheitlichen Möglichkeits- und Entscheidungsraum als auch das Unkalkulierbare und Unvorhersehbare, das gewollte Handlungen kreuzt (Handlungs- und Ereigniskontingenz).¹ Der Begriff unterliegt historischen Interpretationsschwankungen und führt in verschiedenen Disziplinen voneinander abweichende Bedeutungen mit sich. In der Philosophie wird die Nichtnotwendigkeit allen Seins, in der Soziologie die Offenheit allen Erlebens betont, während Kontingenz in der Modallogik hinsichtlich komplexer Beziehungen zwischen Bedingungen und möglichen Welten untersucht wird. Wenden wir uns der

1 Eine detaillierte Bestimmung des Kontingenzbegriffes im Verhältnis zum Zufall erfolgt in Alveole 05.

Kontingenz im Kunstfeld zu, so meint der Begriff die seit der Moderne zu beobachtende Ausrichtung der Kunst auf Ambivalenz und Offenheit sowie die Betonung des Flüchtigen und Prozesshaften. Kontingenz betont das Potenzial des Ereignishaften und das Konzept der Unvorhersehbarkeit, der Zufälligkeit sowie der Nichtnotwendigkeit. In Kunstwerken begegnet uns Kontingenz im Prozess ihrer Entstehung, in der freien Wahl der künstlerischen Mittel, Strategien und Techniken, in der Produktion sowie im kontextabhängigen Präsentations- und im nachgelagerten Rezeptionsprozess. Diesen Kontingenzen spüre ich im Folgenden entlang des Werdensprozesses von Kunstwerken nach.

Allgemein zeigt sich Kontingenz in jeder Entwicklung, in jeder Handlung, in jedem Ereignis, so unbedeutend es vielleicht erscheinen mag, sie zeigt sich im Verstreichen der Zeit und in der Unverfügbarkeit der Zukunft. Ob und wie ich beispielsweise meinen Fuß bewege, ist kontingent. Wie ich ihn anhebe und auf welche Weise ich ihn auf den Boden zurücksetze, ist abhängig von einem inneren Impuls, meiner Intention, meiner freien Handlung, die im Zusammenspiel mit meiner körperlichen und geistigen Verfassung, mit meinem Schuhwerk, dem Raum und der Bodenbeschaffenheit sowie der Konstellation oder dem Kontext meine Bewegung beeinflusst: Gehe ich allein oder in Begleitung, liegt womöglich Musik in der Luft und tanze ich mit einem mir angenehmen und zugewandten Menschen oder bestimmt der Takt von Parolen meinen Rhythmus? Jederzeit kann dieser Vorgang zudem durch hereinbrechende Geschehnisse physischer oder psychischer Natur unterbrochen werden. Eine plötzliche Erinnerung lässt mich erstarren, ein nachgebender Boden lässt mich ins Straucheln geraten, im Zusammenprall mit einem Auto lasse ich womöglich mein Leben.

Wenn Kontingenz omnipräsent an Zeit und Raum geknüpft ist, stellt sich die Frage, wie sich bestimmen lässt, was nicht kontingent ist. Jede Bemühung, diese Frage absolut zu beantworten, muss scheitern, denn das, was wir als kontingent bezeichnen, ist immer nur relativ und in Hinsicht auf einen perspektivisch mitgedachten Bezugsrahmen zu konturieren. Seit der Antike bilden die modallogischen Begriffe der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einen solchen – dynamischen – Bezugsrahmen. Je nach situierter Perspektive – weit gefasst oder auf Nahsicht gestellt, aus Sicht eines Einzelnen, einer Gruppe oder Gesellschaft, zeitgenössisch oder anders historisch verortet – werden durch ihn hindurch Aspekte dessen sichtbar, was auch anders möglich ist.

Aristoteles befasste sich mit der Möglichkeit, zu sein oder auch nicht zu sein, besonders in der »Analytica Priora« (Aristoteles 2018, Kap. 13), der zufolge nur das als möglich gelten darf, was weder unmöglich noch notwendig ist.² Rund 2300 Jahre später fasst auch

2 (Vgl. Wetz 1998, 27 f.) Wetz weist darauf hin, dass dieses Möglichkeitsverständnis Aristoteles' nicht mit dem in »De Interpretatione« übereinstimmt, wonach alles möglich ist, sofern es nicht unmöglich ist, also auch das Notwendige. Die erstere Deutung wurde gelegentlich »zweiseitige Möglichkeit« genannt, letztere dagegen »einseitige«. In neuzeitlichen Definitionen wie zum Beispiel von Niklas Luhmann bleibt die Eingrenzung durch beide Begriffe erhalten, weshalb ich hier bei der zweiseitigen Möglichkeit bleibe. (Vgl. dazu auch: Schepers 2014, 6.)

Luhmann die Kontingenz in doppelter Verneinung als »etwas, was weder notwendig noch unmöglich ist; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (zu Erfahrendes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen.« (Luhmann 2012, 152)

Da die Abgrenzungsbegriffe zur Kontingenz, die Notwendigkeit und die Unmöglichkeit, in ihren Definitionen ebenso wie die Kontingenz selbst einem schwankenden Verständnis unterworfen sind, bleiben Bestimmungsversuche stets situiert, relativ und vorläufig. Alle drei Begriffe, die ein Ensemble mit variabler Positionierung zueinander bilden, unterliegen einem historisch-gesellschaftlich-technisch-naturwissenschaftlichen Wandel von Weltbildern und Perspektiven, der ihre permanente Unschärfe begründet. So ließen sich alle drei Begriffe permanent aktualisieren, da neue Erfindungen, Errungenschaften und Entwicklungen aus den unterschiedlichsten Forschungsbereichen unaufhaltsam das vermeintlich Unmögliche zurückdrängen und veraltet erscheinen lassen. Verschiebungen im Verständnis beziehungsweise in der willkürlichen oder ideologischen Behauptung von Notwendigkeiten zeigen sich auch in jeder Verletzung von mehrheitlich definierten Menschenrechten und im Vollzug unvorstellbarer Gräueltaten, die als möglich und machbar umgesetzt werden.

Mit dem Begriff der Notwendigkeit ist über die modallogische Fassung hinaus ein ethisch-moralischer – und völlig kontingenter – Aushandlungsprozess gemeint, der dem Möglichen und praktisch Machbaren Inhalt gebietet. Nicht alles Mögliche sollte realisiert werden. Dies gilt sowohl für den Entscheidungsrahmen des Einzelnen wie auch für Gesellschaften und schließlich die Erdbevölkerung. Es braucht Diskussion um notwendige Grenzen und um die zum Teil schwer abschätzbaren Folgen und materiell verschränkten Konsequenzen unserer Handlungen. In demokratischen Aushandlungsprozessen werden hierzulande notwendige Erfordernisse der gesellschaftlichen Organisation und des Zusammenlebens durch Mehrheitsentscheidungen bestimmt und beispielsweise nach Beratung durch Ethikkommissionen in Gesetzen verankert. Was per Gesetz als notwendig definiert wird, verwandelt durch Verbote das Mögliche in das Unmögliche.

Wir sehen, dass Kontingenz »keine natürliche Tatsache [darstellt], die allen Bestimmungen vorgängig wäre, sondern ein historisch und perspektivisch variables Reflexionsprodukt, das unauflöslich mit dem Selbstverständnis einer Gesellschaft korrespondiert.« (Makropoulos 1998, 23)

Un/Möglichkeit und Nicht/Notwendigkeit

Dass die technologischen, naturwissenschaftlichen, ökonomischen, politischen und kulturellen Entwicklungen das, was als möglich und machbar gilt, seit der Antike verschoben und erweitert haben und dass damit Kontingenzen eröffnet wurden, wo zuvor Notwendigkeiten oder Unmöglichkeiten herrschten, liegt auf der Hand: Vieles, was früher individuell und gesellschaftlich als unangefochten Gegebenes akzeptiert wurde, Herrschaftsformen oder der schicksalhaft wirkende »göttliche Wille« beispielsweise, wird mit wachsendem gesellschaftlichen Kontingenzbewusstsein³ als gestaltbar angesehen und verfügbar gemacht. So haben vor allem unsere Handlungsoptionen in der Moderne der westlichen Welt im Vergleich zu historischen Gesellschaften radikal zugenommen, und es gilt, im Rahmen des neu-erfindings Möglichen Entscheidungen zu treffen, die vormals schlicht nicht zur Wahl standen. Diese betreffen sämtliche Lebensbereiche: die Wahl des Lebensmittelpunktes, der Partner:in, der Profession, der Vernetzung, der Reproduktion etc. Neben diesen »großen« Entscheidungen des Lebens werden auch die ganz alltäglichen aus einer Vielzahl von Möglichkeiten getroffen. Selbst die Bestellung eines Kaffees wirft Dutzende von Wahlmöglichkeiten auf. Unsere komplexe Lebensrealität bietet einen Überschuss an Möglichkeiten des Erlebens und Handelns, von denen nur je eine realisiert werden kann. In Zeiten von Globalisierung und damit einhergehendem erweitertem Zugriff auf geopolitische und virtuelle Räume haben unsere Handlungsoptionen zugenommen, sodass Kontingenzerfahrungen wahrscheinlicher und zu einem Charakteristikum unserer Zeit geworden sind. (Vgl. Systemtheorie nach Niklas Luhmann sowie Elena Esposito.)

Dabei wird die Zunahme an Handlungsoptionen je nach spezifischer Konstitution als (Wahl-)Freiheit oder als »Qual der Wahl« und als Bürde empfunden; nicht zuletzt weil die Verantwortung für die jeweilige Entscheidung und die daraus resultierenden Konsequenzen dem als mündig geltenden Individuum angelastet werden. Was als Freiheitsversprechen des Kapitalismus begann, zeigt sich nicht erst seit heute in seiner Ambivalenz: Die emanzipatorische, aus Traditionen befreite Figur des rational entscheidenden Individuums bildet/e den Kern des säkularisierten Möglichkeitsraumes, der auf »Fortschritt« und die Steigerung des Wohlstandes abzielt/e und Wachstumsfantasien in eine offene Zukunft, die als Fülle der Möglichkeiten begriffen wurde/wird, projiziert/e.⁴

3 In Alveole 12 wird die historische Entwicklung des Kontingenzbewusstseins ausführlicher thematisiert.

4 Großes Unbehagen gegenüber der gewaltigen Steigerung dessen, was uns möglich ist im Zuge des sogenannten Fortschritts, äußerte Walter Benjamin bereits 1940 in seinem Essay »Über den Begriff der Geschichte« (Benjamin 2010). Peter Gross erklärt in seiner stakkatohaften Analyse der 90er-Jahre mit dem Titel »Die Multioptionsgesellschaft« die »endlose und kompetitive Ausfaltung neuer

Un/Möglichkeit und Nicht/ Notwendigkeit in der Kunst

Parallel zum Zuwachs an gesellschaftlichen Optionen kann auch in den Künsten eine Erweiterung des Kontingenzbereichs beobachtet werden: Innerhalb der historischen und gesellschaftlichen Entwicklung des Kunstfeldes in der Moderne lässt sich eine radikale Neupositionierung erkennen, die auf ein autonomes Selbstverständnis der Künste hinweist. Unter den drastisch veränderten Bedingungen der Moderne formulierten die Künstler:innen ihre eigenen Regeln, Maßstäbe und Zwecke unabhängig von politischen, religiösen oder gesellschaftlichen Vorgaben. Kunstwerke erhielten einen Eigenwert. Neben der emanzipatorischen Entwicklung hin zu einem umfassenden Freiheitsbegriff in der Kunst seit der Moderne, in der theoretisch alles möglich ist, hat sich der Raum der Möglichkeiten sowohl konzeptuell wie auch technologisch erweitert. Mit den sich ständig weiterentwickelnden computergestützten Entwurfs- und Fertigungstechniken haben Künstler:innen Zugang zu immer neuen Produktionsmitteln. Diese erfordern ein ständig aktualisiertes Wissen und Können oder alternativ eine bewusste Auseinandersetzung mit der erschöpfenden Steigerungsprogrammatik, welche durch das Ausstellen von Nichtkompetenz oder Dilettantismus technologiekritische Positionen zum Ausdruck bringen kann. Darüber hinaus eröffnet sich eine kombinatorische Unendlichkeit von Optionen durch die Verwendung verschiedener Techniken und Technologien aus transdisziplinären Bereichen und den damit verbundenen Inhalten und Themen zur Erzeugung von Kunstpraktiken.

Im Einzelfall ist der Raum der Möglichkeiten jedoch begrenzt: Physische, zeitliche, fachliche, finanzielle und andere Ressourcenbeschränkungen bestimmen den individuellen Handlungsspielraum in der Kunst. Aus der Perspektive der Einzelnen muss subjektiv entschieden werden, was als möglich, unmöglich oder nicht/notwendig erscheint. Notwendigkeiten können nach eigenen Maßstäben und im Hinblick auf bestimmte Ziele definiert werden: Etwas ist notwendig, um etwas anderes zu erreichen. Reale Zwänge wie die Abhängigkeit von Marktmechanismen, einem Einkommen, der Angewiesenheit auf glückliche Fügungen, die das Bedürfnis nach Sichtbarkeit und Wertschätzung befriedigen können, belegen, wie bedingt eine professionelle künstlerische Praxis sein kann. Die Vorstellung von einer grenzenlosen (Zweck-)Freiheit in der Kunst stellt sich somit als angreifbar dar. Insbesondere im Fall der künstlerischen Forschung muss der Zweifel an einer Autonomie der Künste in Bezug auf ihr charakteristisches

Möglichkeiten« für omnipräsent, nicht ohne Bedenken darüber zum Ausdruck zu bringen, dass der »Rhythmus von Öffnung und Schließung von Handlungs- und Entscheidungsspielräumen [...] einer weltweit akzeptierten, monotonen Steigerungsprogrammatik gewichen« (Gross 1994, 11 f., 15) sei.

Erkenntnisinteresse verhandelt werden.⁵ Was als künstlerische Forschung gelten kann, ist u. a. auch mit der Formulierung eines solchen Interesses und der Formulierung einer Frage- oder Problemstellung verbunden, die sowohl vor- wie auch nachträglich eine künstlerische Praxis begleiten kann. Dabei ist die Frage nach der Motivation für die Kunstproduktion so zentral wie komplex. Für viele Künstler:innen ist die Motivation, Kunst zu schaffen, intrinsisch und lässt sich als Notwendigkeit beschreiben, die allen Widrigkeiten zum Trotz verfolgt wird.

Diese Notwendigkeit zeigt sich in einem gegenüber vermeintlich rationalen Gegenargumenten resistenten inneren Bedürfnis, sich durch Kunst auszudrücken und Gedanken, Gefühle und Perspektiven mit der Welt zu teilen, um sich selbst und die Welt um sich herum besser zu verstehen, um ästhetische Erfahrungen verfügbar zu machen, die Aufmerksamkeit auf soziale, politische oder ökologische Themen zu lenken oder zum Nachdenken und Handeln anzuregen. In diesem Rahmen bildet sich ein – durchaus kontingentes – künstlerisches Selbstverständnis, eine Haltung heraus, in der sich das persönliche Verhältnis und die eigene Perspektive auf bestimmte Themen formieren. Dadurch werden bestimmte Handlungen ausgeschlossen und Notwendigkeiten im Produktionsprozess definiert. In diesem künstlerischen Prozess bildet sich durch Vorlieben, Gewohnheiten und Handlungsrouninen zudem ein Stil heraus, der mit den genannten Haltungs- und biografischen Merkmalen korrespondiert. Dieser Stil kommuniziert eine bestimmte Erwartungshaltung nach außen. So erwarten wir von einem Künstler, der lange Zeit in der Malerei produktiv war, nicht als Nächstes eine Klanginstallation; ebenso wenig erwarten wir von jemandem, der medienübergreifend eine bestimmte Idee oder ein bestimmtes Thema verfolgt, dass er diese plötzlich aufgibt, obwohl eine solche Abweichung durchaus möglich ist. Umberto Eco beschreibt in »Das offene Kunstwerk« (Eco 2016a, 142) einen Stil als ein System von Wahrscheinlichkeiten, auf das Rezipienten mit einer bestimmten Erwartungshaltung reagieren: »Ein Stil ist ein Wahrscheinlichkeitssystem, und das Bewusstsein dieser Wahrscheinlichkeit bestimmt latent die Erwartung des Rezipierenden, der Vorhersagen über die Fortführung eines Gegebenen wagt.«

5 Judith Siegmund setzt sich in verschiedenen Publikationen mit dem Verhältnis von Zweck und Zweckfreiheit in der Kunst bzw. Poiesis und künstlerischer Forschung auseinander. (Siegmund 2016/2019)

Pfadabhängigkeit

Der Wirtschaftswissenschaftler und Entscheidungs- und Kontingenzforscher Günther Ortman beschreibt nicht nur einen Zuwachs an Kontingenz, sondern zugleich den Zuwachs an Notwendigkeiten und Unmöglichkeiten als ein Charakteristikum der Gegenwart. Er diagnostiziert eine »Kontingenzeskalation und zugleich -vernichtung, die das Geschäft des Entscheidens vollends in die Paradoxie zu treiben droht. [...] Die Schere zwischen Kontingenz und Notwendigkeit, also auch: zwischen Kontingenz und Unmöglichkeit, geht auf. Das, und nicht bloße Kontingenzsteigerung, ist für mich das Menetekel der Moderne.« (Ortman 2009a, 11)

Dabei steht vor allem die Eigendynamik von Prozessen in Ortmanns Fokus, die Verschränkung von Entscheidungen mit ihren nicht immer absehbaren Nebenfolgen. Aus der eingeschränkten Kontrollierbarkeit und den Konsequenzen dieser Entwicklungen resultieren sogenannte Pfadabhängigkeiten, die Ortman mit einer »dynamischen und systemischen Notwendigkeit« gleichsetzt (Ortman 2009a, 28).

Die Pfadabhängigkeit ist ein analytisches Konzept aus den Sozial- und Wirtschaftswissenschaften, das Prozessmodelle beschreibt, deren zeitlicher Verlauf strukturell einem Pfad ähnelt. Es gibt also Kreuzungen, an denen mehrere Alternativen oder Wege zur Auswahl stehen, und Sackgassen. Charakteristisch für pfadabhängige Prozesse ist, dass ihr Ausgang nicht determiniert ist, sondern von Entscheidungen und ebenso von Zufällen und Verstärkungseffekten abhängt. Rückkopplungseffekte verstärken den eingeschlagenen Pfad, sodass kleinere Einflüsse kaum mehr eine Richtungsabweichung bewirken, auch wenn sich später herausstellt, dass eine Alternative überlegen gewesen wäre. Pfadabhängige Prozesse sind also nicht selbstkorrigierend, sondern verfestigen u. a. auch Fehler und führen in Verriegelungen oder »Lock-ins«.⁶

Ortman charakterisiert die Pfadabhängigkeit als »wichtigste und gefährlichste Gestalt« von Nebenfolgen und als »schleichendes Gift für Steuerbarkeit und für Plan- und Machbarkeitsillusionen«. (Ortman 2009a, 11) Pfadabhängige Prozesse lassen sich nicht vollständig durch Entscheidungen determinieren. Schritt für Schritt wird ihr Verlauf näher bestimmt in »einem spezifischen Wechsel von Kontingenz und Notwendigkeit – in Folge von lauter intendierten und nicht

6 Ein wirtschaftshistorisch sehr gängiges Beispiel für eine pfadabhängige Entwicklung, die in ein Lock-in geführt hat, ist die QWERTY-Tastatur: die Anordnung einer Buchstabenfolge auf Schreibmaschinentastaturen, die ursprünglich technische Gründe hatte für ein austariertes Auftreffen der Lettern auf dem Papier, ohne dass die Anschlagschenkel verhaken, verliert auf digitalen Computertastaturen vollständig ihre Notwendigkeit. Doch Selbstverstärkungskräfte, hier insbesondere die Abhängigkeit von den Gewohnheiten und Fähigkeiten der Nutzer:innen, bestimmen die Nachfrage. Somit wird zuerst überwiegend, dann fast ausschließlich das eine gewohnte QWERTY-Tastaturenmodell produziert. Alternativen können sich schlicht nicht durchsetzen. Daraufhin sinken in der Massenproduktion die Preise und mit diesen nicht unterbietbaren Preisen entsteht ein weiterer Vorteil vor Mitbewerbern mit alternativen Vorschlägen. Diese Prozesse werden als Standardisierungs- und Kompatibilitätseffekte beschrieben. (Vgl. Ortman 2009, 62)

intendierten Effekten«, die schließlich Selbstverstärkungseffekte nach sich ziehen und damit die vermeintliche Entscheidungsgewalt der Entscheider fragwürdig erscheinen lassen.

Die allgemeine Brisanz solcher Prozesse zeigt sich eindrücklich am Beispiel des Anthropozäns, speziell an der Klimakrise. Unsere zukunftsrelevanten und konsequenzträchtigen Entscheidungen konnten und können unbeherrschbare Prozesse auslösen, denen wir nach Gewährwerden größtenteils ohnmächtig gegenüberstehen. Dabei eskalieren Notwendigkeit und Unmöglichkeit im »Noch-nicht-nicht-mehr-Problem« (Ortmann 2009a, 28): Am Anfang wissen wir noch nicht genug, um sinnvoll zu steuern – wie beispielsweise die anderen reagieren oder wie sich der Verlauf eines Prozesses gestaltet, welche Konsequenzen unsere Handlungen haben werden. So können wir bestimmte Gefahren erst noch nicht sehen und später womöglich nicht mehr abwenden, da sich der Prozess bereits im Lock-in befindet und ein Umsteuern und das Verlassen eingeschlagener Pfade unter Umständen unmöglich sind (vgl. Ortmann 2009).

Pfadabhängigkeit im künstlerischen Entstehungsprozess

Eine Parallele zum Prinzip der Pfadabhängigkeit finden wir in der Kunstgeschichte u. a. in der Denkfigur des »Kunstkoeffizienten« von Marcel Duchamp, der mit diesem Parameter die Differenz zwischen ursprünglicher Intention der Künstler:in und der schließlichen Realisation des Werkes mitsamt jener Faktoren, die die Abweichung beeinflussen, benennt. Der »Respirateur« Marcel Duchamp beschrieb die Eigendynamik von Prozessen und Material in einem Vortrag mit dem Titel »The Creative Act« im April 1957 vor der Convention of the American Federation of Arts in Houston, Texas. Die Relation zwischen der Absicht und der finalen Verwirklichung im Entstehungsprozess eines Kunstwerkes beschrieb er als »missing link« oder als eine »Lücke«, die – so die Behauptung – durch den persönlichen »Kunst-Koeffizienten« (von lat. *coefficiente*: mit-(be)-wirken) für jedes Kunstwerk bestimmt werden könne. Damit wendet Duchamp sich den Kräften und Agentivitäten zu, die den künstlerischen Prozess mitbeeinflussen, die jedoch jenseits der bewussten Beeinflussbarkeit durch die Kunstschaffenden liegen, und versucht, die nicht restlos bestimmbar wirkenden Kräfte in einer mathematischen Gleichung aufzuschlüsseln.⁷

Interessanterweise fehlt in dieser Gleichung die Repräsentation einer Handlung, die annähernd kongruent zu ihrer Intention wirksam wird. »Ich zeichne eine Linie, die exakt meiner Vorstellung entspricht«, ist als aktives Gestaltungsprinzip in dieser Gleichung nicht enthalten. Stattdessen verweist das »Unausgedrückte-aber-Beabsichtigte« auf eine höchst melancholische Bestimmung ungenutzter Möglichkeiten und Potenziale. Es ist eine virtuelle Größe, die als Nichtaktualisiertes einen Schatten zu werfen vermag, jedoch unwirksam bleibt in der materiellen Realität, in der wir leben, zumindest in der unmittelbaren Aktualität. Demgegenüber wird das Zusammenspiel der Material- und Prozesskräfte, die sich der Kontrolle des Handelnden entziehen, als das Hauptwirksame dieser Gleichung dominant. Eine quasi neumaterialistische Erkenntnis, die mit dem Prinzip der Pfadabhängigkeit korrespondiert. In ihrer mathematischen Position als Teiler in Duchamps Gleichung stellen sie gleichsam das unendlich Mögliche oder anders gesagt die Grundgesamtheit der Möglichkeiten dar. Das Unabsichtlich-Ausgedrückte ist in seinem »Spielfeld«

7 Der »Kunst-Koeffizient« beschreibt eine für das Werk Duchamps typische »quasi-wissenschaftliche« (Lüthy 2004, 469) arithmetische Relation zwischen dem, was intendiert ist, und dem, was unbeabsichtigt aus einem Prozess resultiert und in ihm realisiert wird. Duchamp benennt sie als Relation zwischen dem »Unausgedrückten-aber-Beabsichtigten« und dem »Unabsichtlich-Ausgedrückten« (Duchamp 2002). Der Kunsthistoriker Michael Lüthy stellt die paradoxe Unauflösbarkeit dieses in die mathematische Domäne transferierten Problems heraus: »An Duchamps diesbezüglicher Gleichung, welche die Form: $x \cdot c = a/b$ aufweist, fällt nämlich auf, daß sowohl a « (das Unausgedrückte-aber-Beabsichtigte) als auch b « (das Unabsichtlich-Ausgedrückte) unbestimmbar sind. Damit aber bleibt der Wert x « (der Kunstkoeffizient), der nach Duchamp aus der Verrechnung von a « mit b « folgt, ebenfalls unbestimmt.« (Lüthy 2004, 469)

nur materiell begrenzt und bedingt: Erst wenn »nichts« mehr da ist, kann auch nichts mehr abweichen.

Für Kunstschaffende ist Kontingenz ein grundlegender Aspekt ihrer Arbeitsbedingungen und eine Form des Widerstands, mit dem es gilt, einen Umgang zu finden. Die künstlerische Produktionsästhetik ist auch dann von Kontingenz geprägt, wenn sie nicht als Thema expliziert wird. Der Akt der Erzeugung eines künstlerischen Ausdrucks ist durch eine inhärente Ergebnisoffenheit gekennzeichnet und entwickelt sich im Wechselspiel von Kontingenz, dem Un/Möglichen und dem Nicht/Notwendigen – und lässt sich als pfadabhängig beschreiben: Eine erste Setzung im künstlerischen Prozess reduziert das Möglichkeitsspektrum. Der Prozess beginnt mit einem beliebigen Impuls, mit einer willkürlichen Entscheidung. Einflussreich in diesem Prozess sind die spezifische Situation und das Vorhandensein oder die mögliche Beschaffung bestimmter Materialien, die sich mit dem Entscheidungsprozess relevant verschränken. Nicht selten scheinen gerade im Gewährwerden der Möglichkeiten am Anfang eines künstlerischen Prozesses Momente der Unentschiedenheit und des »Zauderns« (Vogl 2014) auf.

Das, was mir beliebt und wofür ich mich entscheide, ist durch meine Erfahrungen, meine Erwartungen, durch meine Möglichkeiten und innersten Überzeugungen geprägt. Was mir heute beliebt, muss morgen nicht mehr der Fall sein. Nachdem ich beispielsweise in einem Gespräch, Text oder Erlebnis neue Erkenntnisse gewonnen habe, können sich meine Einsichten und Überzeugungen grundlegend verändern und Einschätzungen, Wertungen und Prioritäten verschieben. Meine Vorlieben sind kulturell und von stilistischen Traditionen bestimmt. Meine Stimmung kann sich durch diverse innere und äußere Ereignisse und Erfahrungen – im Handumdrehen – entscheidend verändern und folgenreichen Einfluss auf die Wahl meines Ausgangspunktes nehmen. Nachdem die erste Entscheidung getroffen ist, öffnen sich im nächsten Schritt wie in einem Untermenü neue Optionen, die Entscheidungen erfordern. Entscheiden wir uns beispielsweise, ein Bild zu malen – anstatt eine Installation, eine Audio-Arbeit oder eine Skulptur anzufertigen –, eröffnen sich spezifischere Fragen nach dem Material (Öl, Acryl, Tempera oder eine Mischung vielleicht?) und nach dem konkreten Vorgehen. Im Zwiegespräch mit dem ausgesuchten Material, dem gewählten Prozess oder wie auch immer gearteten Ausgangspunkt entfaltet sich im besten Falle eine dialogische Improvisation, in der Unvorhersehbares auftaucht und deren Verlauf unberechenbar ist.⁸ Nach Auswahl einer möglichen Technik, eines Materials

8 Improvisation (von lat. *improvisus* »unvorhergesehen«, im Gegensatz zu lat. *providere* »vorhersehen, Vorkehrungen treffen«) bezeichnet im Gegensatz zu einem plan- oder kalkulierbaren Verlauf kontingente und radikal offene Bewegungen, die sich auf Situationen und Ereignisse einlassen; ein Tun, das Unvorhersehbarem begegnet und dessen Verlauf selbst unvorhersehbar ist. Die Autor:innen Bormann/Brandstetter/Matzke werfen in der Einleitung ihres Bandes: »Improvisieren – Paradoxien des Unvorhersehbaren«, die Frage auf, ob das »Improvisatorische als Handlungsmodell« angesichts von Krisen oder politischen und ästhetischen Umbruchsituationen Relevanz gewinnt – »nicht als Form von Kontingenzbewältigung, sondern vielmehr als Kontingenz-Entfaltungsspiel im

oder eines Prozederes, nachdem das Projekt angelaufen ist und nicht sehr schnell in eine Sackgasse geführt hat, folgt eine stabile Phase, in der die Entwicklung durch positive Feedback-Effekte auf dem eingeschlagenen Weg gehalten wird. Je weiter man auf einem Pfad in eine bestimmte Richtung fortgeschritten ist, desto schwieriger ist es, wieder auf Alternativen zurückzukommen, die vorher noch mühelos erreichbar gewesen wären. Diese Rückkopplungsprozesse führen den Prozess schließlich in einen Lock-in.

Im Austausch mit dem Material wird – sofern wir uns auf den Prozess einlassen und loslegen – etwas entstehen, ganz ähnlich wie Kleist es in seinem Essay »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« (Kleist 1805) beschrieben hat.⁹ Im weiteren Verlauf verringern sich schließlich die Optionen. Eine Frist oder heranahende Ausstellungseröffnung verengt beispielsweise zeitbedingt den Möglichkeitsraum zur Schaffung eines Kunstwerkes wieder. Nur um sich danach erneut wieder weit zu öffnen. Wir stehen damit wieder am Anfang eines Prozesses und vor dem sprichwörtlichen weißen Blatt. Gemeinsam mit den Zweifeln: Ergibt das einen Sinn? Ist das gut?

Begründungen

In dem Theaterstück »Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs« von Milo Rau, in dem die »Unmöglichkeit des Helfens«¹⁰ thematisiert wird, zeigt die SchauspielerIn Ursina Lardi eine uneitle Ausgestaltung ihrer Bühnenfigur. Sie spielt eine Nordeuropäerin, die als Helferin im Kongo an den Rand des Wahnsinns gerät. In einem Monolog erzählt sie von einem Traum, den ihre Figur hatte: Sie soll auf eine Frau, mit der sie befreundet war, die aber in die Hände der Feinde fiel, urinieren. Und Lardi, in ein kurzes Kleid gehüllt, uriniert, nachdem sie den Traum erzählt hat, tatsächlich auf die Bühne. Die SchauspielerIn überwindet ihr Schamgefühl und ihre »Feigheit« und entscheidet sich für eine Geste, die einigen KollegInnen unmöglich erschienen wäre: »Mir wäre es feige vorgekommen, von der Situation zu erzählen und es dann nicht zu tun. [...] Es hat der Sache gedient, deshalb musste es sein!« (Kümmel 2020)

Unvorhersehbaren eines Ausnahmezustandes« – und weiter, ob Improvisation als emergenter Akt überhaupt erst vor dem Hintergrund von Ordnungsmustern, Regeln und ästhetischen Konventionen fassbar wird. Improvisation ist weder vollständig durch Regeln determiniert, noch ist sie gänzlich ohne Bezug auf Regeln oder Regelmäßigkeit denkbar. Vielmehr rahmen und markieren Regeln die improvisierten Abweichungen, die selbst wiederum auch Regeln folgen und neue Spielräume des Handelns eröffnen können. Das Besondere improvisatorischen Agierens hätte dann immer auch eine subversive Komponente: im Aussetzen oder Überspielen von Normen – ohne dass der Wert dieser Aktion schon ausgehandelt wäre. (Vgl. Bormann/Brandstetter/Matzke 2010)

9 Siehe dazu die sieben Thesen Ortmanns (Ortmann 2009, 125 ff.).

10 Milo Rau im Trailer zu »Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs«: <https://www.facebook.com/watch/?v=902153706837351> (abgerufen am 27.05.2021). Die Uraufführung des Theaterstücks fand an der Schaubühne am Lehniner Platz am 16. Januar 2016 statt.

Bemerkenswert ist hier meines Erachtens nicht der vermeintliche Tabubruch, sondern die Konstruktion eines »guten Grundes« für eine künstlerische Entscheidung, die im Namen von Konsequenz und Folgerichtigkeit von der Wahlfreiheit im künstlerischen Prozess entlastet. Welch ein Glück, wenn die Entscheidung zu einer Handlung sinnhaft wird und Kontingenz in eine Notwendigkeit überführt werden kann.

Angesichts der Eigendynamik künstlerischer Prozesse oder Systeme, die zwischen Kontingenz und Determination, zwischen nagendem Zweifel und beschworener Gewissheit oszilliert, suchen wir gute Gründe oder fallen ihrer Fiktion anheim. In den Latenzen des ästhetischen Vorgangs und ebenso in den Anstrengungen, Kontingenz auszuschließen, wehren wir uns gegen das Unsinnige und Belanglose, indem wir versuchen, die Kluft der Kontingenz mit Begründungsbrücken zu überbauen.¹¹ Doch häufig fehlen die guten Gründe. Den Strich so oder so zu ziehen, den Pinsel so oder so zu halten ist häufig kontingent: genauso gut oder schlecht wie eine andere Variante, aus der sich Schritt für Schritt natürlich andere Konsequenzen und Entwicklungen ergeben. Somit sind Künstler häufig mit Entscheidungen konfrontiert, die »ihren Namen wirklich verdienen«: »Entscheidungen sind genau dann nötig, wenn sie unmöglich sind – unmöglich im Sinne guter, schlüssiger Begründung. Es ist gerade der Mangel an Begründung, der uns eine Entscheidung abverlangt.« (Ortmann 2004, 37)¹² Wenn es einleuchtende Gründe für eine Wahlmöglichkeit gibt, so ergibt sich eine Entscheidung zwingend. Sie ist längst nicht so schwierig zu fällen wie eine unbegründbare Entscheidung.

»Im Lichte des Denkens der Unentscheidbarkeit, der Paradoxien des Entscheidens, handelt es sich dabei gar nicht um (echte) Entscheidungen, sondern um Rechen- oder Ableitungsaufgaben. Entscheidungen, die diesen Namen verdienen, sind immer mit Unsicherheit, Mehrdeutigkeit und Kontingenz konfrontiert.« (Ortmann 2004, 37)

11 Sicherlich gibt es auch Künstler:innen, die stattdessen gerade das Unsinnige und Belanglose herausstellen. Die Kluft der Kontingenz kann nach Ortmann »1. mittels tragfähiger Begründungskonstruktion überbrückt, 2. dezisionistisch übersprungen, 3. mithilfe von Hilfs- und Ersatzkonstruktionen überbaut, 4. hinter Fassaden, Vorwänden und falschem Schein, und sei es nachträglich, verborgen und 5. durch nachträgliche Sinnkonstitution geheilt werden.« (Ortmann 2004, 37)

12 Ortmann bezieht sich auf die Denktradition zur Entscheidungsproblematik von Autoren wie Jacques Derrida, Heinz von Foerster, Ernesto Laclau und Niklas Luhmann sowie Søren Kierkegaard, Carl Schmitt und Hermann Lübbe, die den Gedanken forcieren, dass gerade ein Mangel an Begründungen uns wirkliche Entscheidungen abverlangt. (Ortmann 2004, 37)







(Atempause)



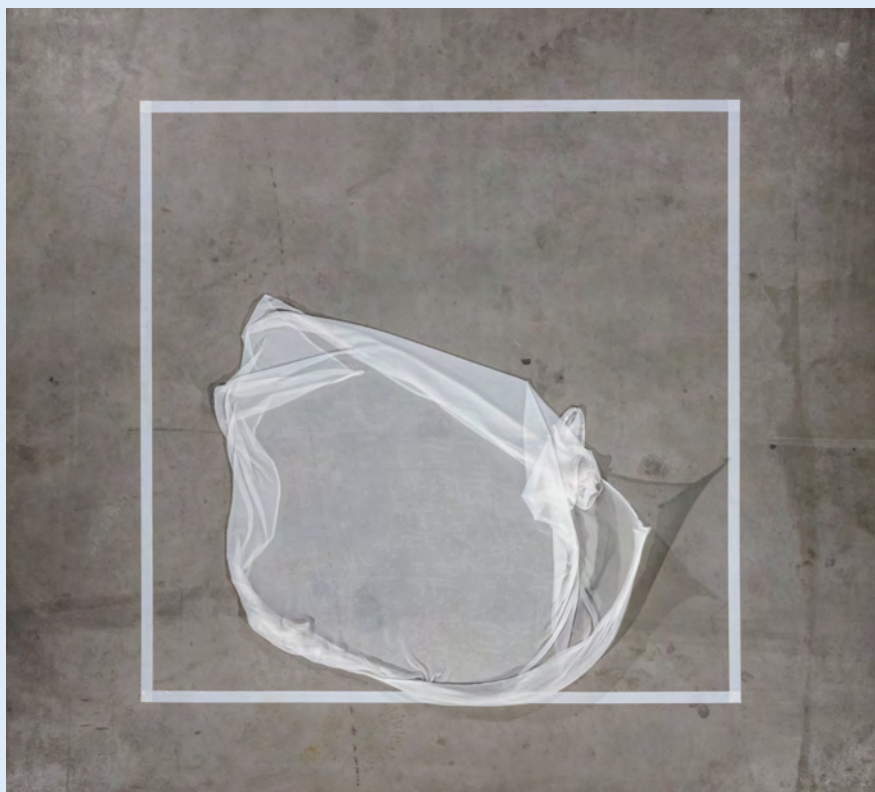
Inspiration

— Landepositionen aus der Vogelperspektive

noitseriq2n1

Installationsansichten und Details von »nothing will ever be the same« (2021), Kulturwerft Gollan, Lübeck.





Landepositionen aus der Vogelperspektive

Eine weiße Markierung auf dem Boden, ein »Landequadrat«, welches exakt den Ausmaßen des Tuches entspricht, wird im performativen Ablauf der Installation zu einer konstanten Bezugsgröße im Raum. In Relation zu dieser Referenz wird die unendliche Fülle an möglichen Varianten der Drapierung des Stoffes deutlich: Das fallende Tuch landet mal in der einen, mal in der anderen Ecke, mal innerhalb und mal außerhalb der Markierung, mal stark gefältelt, und in einem recht unwahrscheinlichen, aber zauberhaften Moment, nachdem sich der Zyklus vielleicht Hunderte Male wiederholt hat, landet es ganz plan, als wäre es wie zum Maßnehmen präzise zu seiner vollen Größe ausgebreitet worden.

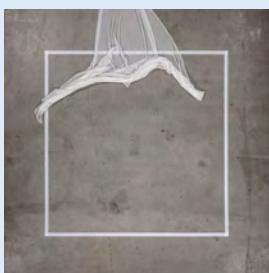
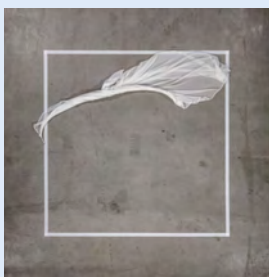
Das Quadrat wird zu einem Bildraum, der die sich auftürmenden Fältelungen und Schichtungen des kollabierten textilen Materials auf- und entgegennimmt und für einen bewegungslosen Moment bewahrt. Das Quadrat empfängt den Zu-Fall des Tuches. Das Tuch informiert das Quadrat in unendlicher Wiederholung. Dabei verweist die Wahl des Quadrats als Grundform der Installation auf ein kunstgeschichtlich aufgeladenes wie »gequältes«¹ Format, das bis in die Mikroform des Textils zurückverfolgt werden kann. In der Überlagerung von Kett- und Schussfäden entstehen in einer Leinwandbindung – den traditionellen Leinwänden der Malerei entsprechend – Quadrate. Hier scheint sich das »weiße Quadrat« von seinem Rahmen gelöst zu haben. Aus der gespannten Bewegungslosigkeit in der zweiten Dimension tritt es über in die dynamische dritte Dimension. Als »geflügeltes Bild« erkundet das nahezu durchsichtige Textil die unendlichen Möglichkeiten organischer Formen und Choreografien, die im Gegensatz zur strengen Geometrie des reglosen Trägers stehen.

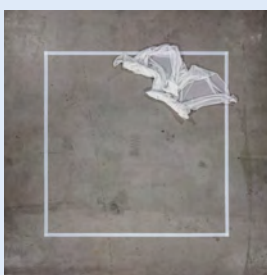
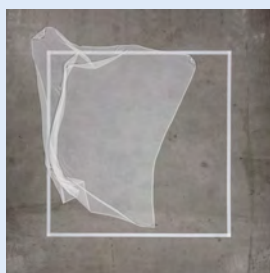
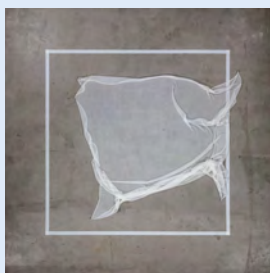
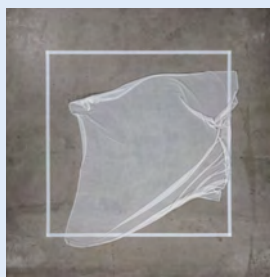
Aus der Vogelperspektive entsteht mithilfe einer über der Installation schwebenden Drohne eine Serie an Fotografien, die bei grundsätzlicher Ähnlichkeit von der unendlichen Differenz der singulären Ereignisse berichtet und das Verhältnis von Information und Wiederholung befragt.

1 Der Titel der Installation »Gequältes Quadrat« von Peter Weibel aus dem Jahre 1975 inspirierte das Magazin *Kunstforum International* 1990 zu einer Ausgabe mit dem Titel »Das gequälte Quadrat«.



»Table of Landings« (2021).





Expiration

- »Hunderttausend Milliarden Gedichte« von Raymond Queneau
- »One, No One and One Hundred Thousand« von Luca Lo Pinto
- »Quadrat« von Samuel Beckett
- Modallogik
- Berechnung der Unsicherheit

Expiration

»Hunderttausend Milliarden Gedichte« von Raymond Queneau

In einem Buchobjekt des französischen Schriftstellers, Mathematikers und Mitbegründers von OuLiPo, der »Werkstatt für Potenzielle Literatur«, Raymond Queneau, wird eine Fülle an Möglichkeiten dargeboten, die sich in einem (physischen) Kombinationsprinzip potenzieren. Der Band enthält zehn Sonette. Pro Seite ist jeweils eines mit seinen vierzehn Verszeilen gleichmäßig gesetzt. Horizontale Schnitte zwischen den einzelnen Zeilen ermöglichen den Leser:innen, sie blätternd nach Belieben Zeile für Zeile neu zu kombinieren.

Legt man das Buch geöffnet auf seinen Rücken, fächern sich aus dem Mittelfalz heraus die einzelnen Papierstreifen dem Leser tentakelartig entgegen, als wetteiferten sie darum, ausgewählt zu werden, gespannt wie elektrisierte Haare, die sich einem Luftballon entgegenrecken. Um Raymond Queneaus »Hunderttausend Milliarden Gedichte« von 1961 (franz. Original: »Cent mille milliards de poèmes«) vollständig zu lesen und die titelgebende Summe an Kombinationsmöglichkeiten (lesend) auszuschöpfen, benötigte man ohne Pausen rund 95 Millionen Jahre.¹ An dieser Fülle der Möglichkeiten, die hier eine spielerisch anmutende, poetisch-literarische Objektform gefunden hat, müssen wir Rezipient:innen in einer menschlichen Lebenslänge zwingend scheitern. Es lassen sich nicht alle Optionen verwirklichen, die dieses Kunstwerk anbietet, wir können sie nicht erschöpfen. Das Wissen um ihr potenzielles Vorhandensein fasst der Mathematiker in einer Formel, mit der sich die bekannten und insofern begrenzten Optionen (1014 Möglichkeiten) erfassen lassen. In dieser Operation liegt das befriedigende Gefühl des Überblicks, einer geschäftigen Rationalität, die die Gesamtheit des Objekts mit seinen beeindruckenden potenziellen Möglichkeiten zu erfassen scheint. Als Leser:in ist man mit der Qual der Wahl betraut, steht den gleichwertigen Optionen ratlos gegenüber: Diese Abfolge ließe sich zusammenstellen, genauso gut wie jene andere. Nicht zuletzt, da das Reimschema in den zehn Sonetten gleichermaßen eingehalten wurde. Die Struktur, genauer, die Struktur der Rezeptionsbeziehungen dieses im elementaren Sinne Ecos »offenen Kunstwerks« eröffnet die Möglichkeit zur individuellen Auswahl und damit »Akte bewusster Freiheit« (Eco 2016, 31). Verschiedene Strategien im Umgang mit dieser Freiheit bieten sich an: Ein zufälliger Zugriff? Mit rastloser Geschwindigkeit, um möglichst viele Optionen einzulösen? Oder erlaubt man sich dosiert immer nur montags eine Version? Verwendet man ein logisches oder mathematisches Prinzip, beispielsweise immer die nächste Zeile der nächsten Seite auswählend? Mit einem Gefühl der Überforderung? Gar mit dem »Horror Potentialitatis« (Ortmann 2009, 25), der Angst vor der Über-

1 Bei einer Lesezeit von jeweils 30 Sekunden. Eine digitale Version zum Ausprobieren findet sich unter: http://www.bevrowe.info/Queneau/QueneauRandom_v4.html (10.04.2024).

fülle, die Ortmann bei Luhmann diagnostiziert? Oder mit konsequenter Verweigerungshaltung oder geistiger Erhabenheit, einem »I would prefer not to«, das Herman Melville seinem Bartleby zugesteht?

Hier zeigt sich, was sonst nur unterbewusst abläuft: Wie Kunstwerke empfunden, wahrgenommen und interpretiert werden, ist abhängig vom aktiven Zugriff der Rezipient:innen. Die gleichmäßige Verteilung der Optionen, der nicht gewichtete, nicht akzentuierte Aufbau, demzufolge jede Möglichkeit »genauso gut ist wie jede andere auch«, erzeugt beim Betrachten alsbald ein Gefühl von Langeweile, Déjà-vus reihen sich aneinander, da das Austauschen einer einzigen Zeile in dieser Rechnung schon als vollwertige Option gezählt wird. Das mathematische Gedankenspiel bleibt virtuell spannender, als dem Appell der Materie konkret zu folgen und individuell zusammengestellte Sonette zu lesen. Im poetischen Buchobjekt als Speichermedium findet das Kombinatorikkonvolut jedoch eine sinnlich überzeugende Rahmung.

Queneaus Arbeit entstand im Kontext der Gruppe OuLiPo, die 1960 in Paris von einer Gruppe Literat:innen, Mathematiker:innen und Schachspielern gegründet wurde und die eine Spracherweiterung durch formale Zwänge anstrebt. Jedem ihrer Werke legen sie eine je spezifische Schreibregel zugrunde, um damit der Kontingenz des grenzenlos offenen kreativen Prozesses formale und logische Widerstände und Notwendigkeiten entgegenzustellen. Diese selbst gewählten Zwänge engen einerseits zwar ein, bieten andererseits jedoch die Möglichkeit, innerhalb eines so gesetzten Rahmens sprachlichen Automatismen zu entkommen und neue Ausdruckskraft zu finden, in die Tiefe zu gehen und sich der Gestaltungsspielräume bewusst zu werden.

»One, No One and One Hundred Thousand« von Luca Lo Pinto

Inspiziert von Raymond Queneaus Buchobjekt fand das Rekombinationsprinzip 2016 in der Ausstellung »One, No One and One Hundred Thousand« in der Kunsthalle Wien eine neue Rahmung: Es wurde in ein kuratorisch-partizipatives Ausstellungsformat beziehungsweise -experiment übertragen und um den Faktor der Unendlichkeit erweitert.² Neun eingeladene Künstler:innen entwickelten Werke für die Ausstellung, die vom Kurator Luca Lo Pinto in einem persönlichen Inszenierungsaufschlag zur Eröffnung der Ausstellung präsentiert wurden. So weit, so gewöhnlich. Nachdem seine Version der räumlichen Anordnung der Werke jedoch durch ein Polaroidfoto dokumentiert war, wurde die Ausstellung wieder zurückgebaut. Die Werke wurden im äußersten Winkel des Raumes gemeinsam mit einer Auswahl an Werkzeug – Hammer, Nägel, weiße Handschuhe – auf Luftpolsterfolie gebettet, wo sie auf ihre Reinszenierung durch die/den nächste/n Kurator:in aka Besucher:in warteten. Alle Besucher:innen waren unter der Bedingung, alle zur Verfügung stehenden Werke in ihre persönliche Version der Inszenierung mit einzubeziehen, eingeladen, die Ausstellung aktiv neu aufzubauen und die Werke nach ihren eigenen Vorstellungen zu präsentieren. Jedes Arrangement wurde schließlich durch ein weiteres Polaroidfoto dokumentiert und an einer Fotowand Teil der Präsentation, bevor alle Exponate wieder abgebaut und wie Spielfiguren »zurück auf Los« gesetzt wurden. Der fortlaufende Wiederholvorgang aus Aufbau, Abbau, Pause wird somit selbst in seiner Verkürzung und Essenz als zyklischer und auch ermüdender Rhythmus des Ausstellungsmachens dar- und ausgestellt.

In diesem Szenario lassen sich die Möglichkeiten des Outputs nicht mehr beziffern, sie nähern sich dem potenziell Unendlichen an. Ein einziges Objekt in einem Raum zu positionieren, bietet bereits ungreifbar viele Möglichkeiten; eine Kombination von neun oftmals mehrteiligen Kunstwerken potenziert die möglichen Konstellationen auf ein potenziell Unendliches, wovon in dem Ausstellungsexperiment nach und nach ein kontingenter Bruchteil sichtbar gemacht wurde, allein durch die Faktoren der Laufzeit und des Besucher:innenaufkommens begrenzt.

Mit diesem partizipatorischen Ausstellungskonzept, in dem die Handlungen und Interaktionen der Besucher:innen als nicht vorhersehbare und kontingente Vorgänge angelegt sind, intendierte der

2 Der Ausstellungstitel stellt eine Hommage an den italienischen Autor und Literaturnobelpreisträger Luigi Pirandello dar, dessen Prosawerk »Einer, keiner, hunderttausend« von ständiger Erneuerung und dem schwierigen Menschsein handelt. Die Ausstellung »One, No One and One Hundred Thousand« fand in der Kunsthalle Wien vom 19.02. bis zum 22.05.2016 statt. Sie wurde kuratiert von Luca Lo Pinto, teilnehmende Künstler:innen waren: Darren Bader, Jason Dodge, Phanos Kyriacou, Adriana Lara, Jonathan Monk, Marlie Mul, Amalia Pica, Martin Soto Climent, Lina Viste Grønli. Vgl. <https://kunsthallewien.at/ausstellung/one-no-one-and-one-hundred-thousand/> (abgerufen am 10.04.2024).

Kurator Luca Lo Pinto über die Polaroid-Dokumentation der wachsenden Versuchsreihe ein indirektes Porträt des Publikums und dessen gewählter Handlungsoptionen zu zeichnen: In welchem Maße werden die Besucher:innen aktiv und ergreifen die Möglichkeit, anders als üblich mit den Kunstwerken auch in einen haptischen, operativen Kontakt zu treten? Folgen sie dem Aufforderungscharakter des experimentellen Settings, das an den Möglichkeitssinn appelliert? Erproben sie sich in der kuratorischen Rolle?³ Oder bleiben sie der virtuellen Kombinatorik, dem Kopfkino der Möglichkeiten verhaftet, verweigern sie sich gar gänzlich dem Konzept und ziehen es in Bartlebyscher Manier vor, »es lieber nicht zu tun«?

Eins wird klar: das kuratorische Anordnen bleibt eine Profession, die von dilettantischen Versuchen in kürzester Versuchs- und Präsenzzeit der durchschnittlichen Besucher:in nicht einzuholen ist und die zu oftmals kläglichen Ergebnissen führt. Um diese einzelnen kuratorischen Versuche geht es in diesem Experiment auch nicht. Und schon gar nicht um die singuläre Präsenz der einzelnen Kunstwerke, die miteinander in einen beredten Dialog treten könnten. Sie haben in diesem Rahmen ihren Status als Hauptakteure verloren. Die Wahrnehmung der Besucher:innen ist gänzlich zugunsten der Struktur des kombinatorischen Gefüges verrückt, sodass die einzelnen Werke zu beliebigen Staffagen eines theoretischen Gedankenspiels werden und ihre Identität verlieren. In dem Maße, in dem die gnadenlos gleichmachende Struktur die kombinatorischen Möglichkeiten herausstellt, treten die besonderen Merkmale, Eigenheiten und spezifischen Inhalte der einzelnen Elemente hinter dieser überwältigenden Idee der Unendlichkeit zurück. Die hierarchielose Gleichrangigkeit der Überfülle an Möglichkeiten hinterlässt eine inhaltliche Leere, in der es unbedeutend wird, wie sich dieses oder jenes genau verhält oder gar ob es sich um Kunstwerke oder beliebige, seriell gefertigte Spielsteine oder Platzhalter handelt.

Anders gesagt: Mit einer gewissen mathematischen und modallogischen Distanz, die eine Interesselosigkeit und das Aussetzen der Frage nach Sinnggebung oder Zielsetzung voraussetzt, lässt sich die Gesamtheit der Möglichkeiten virtuell erfassen und erschöpfen. Sobald aus einer Gesamtheit von Möglichkeiten eine einzelne verwirklicht wird, vermischt sich das Mögliche mit dem Wirklichen, reduziert es darauf. Mit dieser Auswahl und Entscheidung – im Falle der Ausstellung mit dem tatkräftigen Arbeitseinsatz – wird einer der möglichen Versionen der Vorrang eingeräumt und die interesselose Distanz zu dem Geschehen damit aufgegeben. Doch nur indem man »auf das Wirkliche verzichtet, erlebt man die Fülle des Möglichen« (Kammerer 2008, 56).

3 Luca Lo Pinto im Interview zur Ausstellung »One, No One and One Hundred Thousand« am 14.03.2016 (Kunsthalle Wien 2016) <https://www.youtube.com/watch?v=99TlwUiqFDO> (abgerufen 10.04.2024).

Solange also die Kombinationsmöglichkeiten vor dem Horizont der Unendlichkeit virtuell und in der Schwebe bleiben, solange die Schwerelosigkeit der Möglichkeiten erfahrbar bleibt, erweist sich dieses Ausstellungskonzept als spannungsgeladen, sobald aber die einzelnen Versionen auf dem Boden der Tatsachen aufprallen, springt uns mangels zwingender Notwendigkeit oder guter Gründe, warum sich gerade diese eine Möglichkeit von den anderen beliebigen abhebt und ausgewählt werden sollte, etwas Unzureichendes an. Was in Serie zu wirken vermag, kann singulär herausgestellt enttäuschen. Sobald der auf die Gesamtheit gerichtete Weitwinkel kollabiert und die einzelne Variante unter dem Brennglas liegt, verschieben sich die Kriterien, nach denen das einzelne Resultat erfahren und bewertet wird.

Gaston Bachelard fasst diesen Gedanken treffend zusammen: »Die Verifikation ist der Tod des Bildes. Immer ist einbilden größer als leben.« (Bachelard 2017, 100)

»Quadrat« von Samuel Beckett

Dass das Leben aus Routinen besteht, aus notwendigen, scheinbar notwendigen und beliebigen, dass wir als Individuen in sprichwörtlichen »Hamsterrädern« zu laufen scheinen, geschäftig und unermüdlich bis zur Erschöpfung, scheint Beckett in seinem minimalistischen Fernsehspiel »Quadrat« (Beckett 1981) aufzugreifen, welches 1980 vom Süddeutschen Rundfunk realisiert wurde⁴. Zentrum und Rahmung der experimentellen Bewegungsstudie ist ein helles Quadrat auf schwarzem Boden in einem dunklen Bühnenraum. Vier Akteure tragen bodenlange, sich nur farblich unterscheidende Kapuzenmäntel – rot, gelb, blau, weiß, die sie unkenntlich machen. Ihre Haltung ist leicht vorgebeugt und wirkt geschäftig, aber auch ein wenig erschlaft, fast resigniert. Die in ihren Kostümen gesichts-, geschlechts- und weitgehend identitätslosen Darsteller betreten aus verschiedenen, ihnen zugeteilten Ecken wie aus verschiedenen Himmelsrichtungen das beleuchtete Bodenquadrat und verfolgen eine präzise algorithmische Choreografie, in der sie alle Außenkanten und die Diagonalen des Quadrats ablaufen, bevor sie an ihren individuellen Ausgangspunkt zurückgelangen, dort wieder austreten und in der Dunkelheit verschwinden. Die Kamera bezeugt das Geschehen – zentral und in perfekter Symmetrie ausgerichtet – aus einiger Distanz von schräg oben. Da die Schuhe der Darsteller mit Schmirgelpapier unter den Sohlen ausgestattet sind, erzeugen ihre monotonen, fast manischen Schritte innerhalb dieses vergrößerten Pixels scharrende Geräusche. Zum Teil wird ihr Auftreten in dem ansonsten wortlosen Stück von Schlagzeugrhythmen begleitet.

4 Dietmar Kammerer beschreibt das Stück so: »1980 trifft beim Dramatiker Müller-Freienfels die Anfrage ein, ob man beim SDR bereit sei für eine ›still crazier invention‹. Der Titel lautete ›Quadrat: Ein Stück für vier Schauspieler, Licht und Schlagzeug‹. Vier Figuren schreiten die Seiten und Diagonalen eines Quadrates nach streng festgelegten Regeln ab. Es gibt keinen Dialog, die Darsteller sind in ihren langen Gewändern kaum mehr als gesichtslose Spielfiguren. Noch nie war Beckett derart weit gegangen in seiner Obsession für Choreographien und der Permutation einer Handvoll Elemente.« (Kammerer 2008, 50)

Im Laufe der Produktion werden Bewegungsspuren auf den bespielten Strecken des weißen Quadrats sichtbar.

Hier geht es nicht mehr um Objekte, die in kombinatorische Konstellationen gestellt werden. Es sind Bewegungen, die kombiniert sind, doch »das Leben«, die kontingenten Anteile der Bewegungen, ist aus ihnen weitestgehend herausgelöscht. In dramatischer Zuspitzung sind die Gegebenheiten auf wesentliche Faktoren und gleichförmige Bewegungen reduziert. Den Gehorsam der Figuren, ihre Gleichförmigkeit zu sehen ist schmerzhaft. Ihr Funktionieren in einem vorgegebenen System macht sie Maschinen verwandter als Menschen. Nicht das Beliebige wirkt in diesem auf wenige überschaubare Möglichkeiten reduzierten System irritierend, sondern das folgsame Nichtausbrechen, die Unfreiheit, die dieser Bewegung nach Vorschrift innewohnt. Willenlose Objekte oder virtuelle Bits und Bytes unter einer äußeren Kraftwirkung in Bewegung zu sehen – wie Kugeln, die durch Balance und Gewichtsverlagerung in einem quadratischen Labyrinthspiel zum Mittelpunkt geführt werden müssen, oder eine Computersimulation unter Anwendung der gleichen choreografischen Algorithmen – wäre nicht annähernd so bedrückend, wie den verhüllten Protagonisten zuzuschauen, denen wie fremdbestimmten Zombies die Lebensgeister ausgetrieben sind.

In seinem Essay »Erschöpft« erkennt Deleuze in den Fernseharbeiten Becketts den Fluchtpunkt dessen künstlerischen Schaffens überhaupt. (Vgl. Kammerer 2008, 54) Dabei geht er von der These aus, wonach Becketts Werk von einer »ars combinatoria«, einer Kunst oder Wissenschaft, das »Mögliche durch einschließende Disjunktionen auszuschöpfen« (Deleuze 2008, 8), geprägt ist. In der Doppeldeutigkeit des Wortes »erschöpfen« – man kann »etwas erschöpfen« oder man kann »sich erschöpfen«, »erschöpft werden« und dabei ermüden – liegen aktive und passive Anteile: Etwas zu erschöpfen heißt, alle Variablen einer Situation zu durchlaufen, ohne eine einzige davon zu verwirklichen. Bedingung dabei ist, »auf Vorlieben, Zielsetzungen oder Sinngebungen jedweder Art« (vgl. Deleuze 2008, 6) zu verzichten. Diesem virtuellen Erfassen fehlt jedoch die Intensität!

Kammerer betont die Gleichzeitigkeit aus Überantwortung und Überarbeitung/Erschöpfung: »Wer etwas vollständig, also erschöpfend erfassen will, wer jede einzelne Möglichkeit gleichermaßen genießen will, muss sich selbst zunächst einmal aufgeben, muss seine subjektiven Neigungen hinter sich lassen.« (Kammerer 2008, 55) Gefragt ist demzufolge ein interesseloser Überblick, eine Art Weitwinkel. »Wer sich jedoch derart modal-logisch erschöpfend den Möglichkeiten hingibt, wird bald selbst physiologisch erschöpft sein; er wird bald nicht einmal mehr Möglichkeiten haben, die es auszuschöpfen gilt. Die subjektive körperliche Erschöpfung und die objektive Erschöpfung durch ein Abzählen aller nur denkbaren Situationen gehören untrennbar zusammen.« (Kammerer 2008, 56)

Der Ermüdete besitzt keine subjektive – und körperliche – Möglichkeit mehr, es ist ihm unmöglich, etwas/Weiteres zu tun. Er kann keine der objektiven, theoretisch vorhandenen Möglichkeiten mehr

verwirklichen. Doch unabhängig davon, ob sie ausgewählt, verwirklicht werden oder nicht, bleiben die Möglichkeiten objektiv bestehen. Und egal, wie sich jemand subjektiv entscheidet, dreht sich nicht nur das einzelne Rad weiter, das ganze Getriebe bewegt sich in der Zeit und erzeugt weitere Möglichkeiten.

In einer kommentierten Handskizze hat Beckett die Choreografie festgehalten: Es ist eine Liste von mathematisch-geometrischer Präzision und in größtmöglicher Kompaktheit.⁵ Um von einer beliebigen Ecke im Quadrat ausgehend alle sechs Strecken des Quadrats in einer fortlaufenden Bewegung abzulaufen, ist es notwendig, acht Strecken zurückzulegen. Als würde man das »Haus vom Nikolaus« zeichnen, ohne den Stift abzusetzen, um am Ende am Ausgangspunkt wieder herauszukommen. Da in dieser Setzung die zwei Strecken für das Dach des Nikolaus-Hauses fehlen, müssen zwei Diagonalen innerhalb des Quadrats doppelt abgelaufen werden, sodass sich die Häufigkeit dieses Vorgangs (im Vergleich zu dem Ablaufen der Außenkanten) potenziert. Dies ist relevant für den dadurch mit erhöhter Wahrscheinlichkeit auftretenden Irritationsmoment in dem Stück: Das Manöver der drohenden Kollision beziehungsweise des Aneinander-Vorbeikommens im Schnittpunkt der Diagonalen. Der mathematische Mittelpunkt ist genau der Punkt, an dem die sich im Quadrat bewegenden vier Körper zusammentreffen könnten, ja müssten. Diese Potenzialität ist in diesem Stück zentral. Angelegt wie ein Kanon als vierstimmige Komposition mit versetzten Einsätzen der einzelnen exakt gleichen Bewegungsmuster, bewirken die Einsätze der Darsteller ein Anschwellen und Abschwellen der Möglichkeiten: Erst betritt ein Spieler das quadratische Parkett, um seine Bewegungsdeklinations zu verrichten, dann der zweite, der dritte, der vierte und wieder abnehmend, drei, zwei, eins, bevor der Kreislauf von vorn beginnt.

Doch ihr Zusammentreffen, Zusammenprallen wird verhindert, jede Kollision unmöglich gemacht, als ob die Darsteller die Bedingung einprogrammiert hätten, bei Gefahr im Verzuge auszuweichen: immer mit einem Schritt nach links wie in einem im Uhrzeigersinn gerichteten Kreisverkehr. In dieser »if ... then ...«-Programmierungsschleife würde jedes kontingente und nicht vorsorglich mitbedachte Ereignis zu einem Dilemma führen. Jede von außen einwirkende Kraft, jeder eigene Wille, die Regeln der Choreografie zu brechen, sich dem Gehorsam zu widersetzen, würde die »geölte« Maschinerie zerstören, den reibungslosen Ablauf verhindern.

Die mit einem schwarzen Punkt markierte Mitte des Quadrats wird immer links umgangen und bleibt somit unbetreten, sie bleibt ein unangetasteter Punkt in diesem Diagramm. Die Mitte des Systems erscheint wie das Negativ des durch Fingerzeige ausgelöschten Punktes, den man als Standortbestimmung auf öffentlichen Karten zu sehen gewohnt ist. »You are here« wird zu »Nobody was here – ever«.

5 Choreografie für vier Spieler in einem Quadrat mit den Eckpunkten A, B, C, D: 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA; 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB; 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC; 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD. (Kammerer 2008, 51)

Der Punkt im Zentrum des Quadrats bleibt durch die Ausweichmanöver frei von Spuren, während die Bewegungen sich in das weiße Quadrat deutlich einschreiben. Was ist diese unerschöpfliche Mitte? Das pure Potenzial der Katastrophe?

Im Kontext von Becketts Fernsehstücken ist »Quadrat« bei aller Reduktion das dramatischste. Auf Anregung des Aufnahmeleiters wurde noch eine weitere Variante in Schwarz-Weiß gedreht, in der alle vier Figuren weiße Kapuzenmäntel tragen und sich zum Takt eines Metronoms sehr viel langsamer bewegen, als wären sie über die Zeit ausgebleichen und erschöpft, »als lägen 100.000 Jahre« (Lewis/Gerlach 2018) zwischen beiden Aufnahmen.

Modallogik

Die unvorstellbare Größe der Gesamtheit aller Möglichkeiten, die Unendlichkeit, ist das Spielfeld der Kontingenz. Wenn wir Kontingenz als bloße Kategorie von Modalität verstehen – ein Verständnis, welches ich im Verlauf der Diskussion erweitern möchte –, dann ist es möglich, Kontingenz aus der Perspektive von Wahrscheinlichkeit und Statistik zu verstehen, denn Möglichkeiten sind das Metier der Modallogik und der Wahrscheinlichkeitsforschung.

In der Modallogik, die in ersten Ansätzen auf Aristoteles zurückgeht, werden die Begriffe »möglich«, genauer der Satzoperator »es ist möglich, dass ...«, durch eine auf die Spitze gestellte Raute (engl. *diamond*) und das Notwendige, genauer »es ist notwendig, dass...«, durch ein kleines Quadrat (engl. *box*) dargestellt.

- $\Diamond p$ = Es ist möglich, dass p.
- $\Box p$ = Es ist notwendig, dass p.
- \wedge = Disjunktion
- $\Diamond p \wedge \Box p$ = P ist möglich, aber nicht notwendig, also kontingent.

Die Notationszeichen für das Mögliche und das Notwendige, die durch die Beiträge des Philosophen Saul Kripkes zur modalen und intuitionistischen Logik sowie zur Semantik von Modaloperatoren bekannt wurden, greifen in einfachster geometrischer Form wesentliche Merkmale des Signifikats auf: Als Signifikant steht das Quadrat als völlig geerdetes Zeichen, mit maximaler Auflagefläche. Es wirkt gesetzt und unverrückbar. Die Raute als Signifikant des Möglichen hingegen hält sich im Balanceakt auf der Spitze, sich permanent austarierend. Das Mögliche, es könnte wackelig sein. Oder erratisch. Besonders, wenn man sich die Zeichen räumlich als Körper vorstellte, könnte sie an eine Balletttänzerin auf Spitzten erinnern, scheinbar mühelos, doch mit aller Kraft in der Senkrechten aufgespannt. Darin angelegt ist die Neigung zum Flüchtigen und zum Kippmoment, der sich in Spannung zur Gravitation befindet. Andererseits haben diese statischen, geometrischen

Zeichen in ihrer Symmetrie und Ausgewogenheit nicht viel mit dem Bezeichneten – letztlich dem Leben – gemein; ein mathematischer Zähmungsversuch zeigt sich in dem Bemühen, die Nichteindeutigkeit zu verbannen.

Berechnung der Unsicherheit

Das Leben zu berechnen, es in Formeln für Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten zu zählen, um sich ans »sichere Ufer der Berechenbarkeit, der wahrscheinlichkeitstheoretisch trockengelegten Ungewissheit« (Ortmann 2009b, 12) zu retten, kommt als Idee im Zeitalter des Barock auf, in dem Unsicherheiten in Bezug auf Lebensrealitäten spürbar wurden und das Interesse am Wahrscheinlichen und seiner Theoretisierung zunahm. Die Philosophin und Systemtheoretikerin Elena Esposito führt in ihrem Buch »Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität« die historischen Entwicklungen aus und Gründe an, warum in der Mitte des 17. Jahrhunderts zunehmend »Kenntnis von der Unkenntnis« genommen wurde, die nun zum Gegenstand wissenschaftlichen Interesses wurde: Um im Dickicht des Ungewissen Umrisse der Sicherheit und Orientierungspunkte auszumachen, an denen sich Handlungsentscheidungen ausrichten können, unternahm die Wahrscheinlichkeitsrechnung⁶ den Versuch, eine »Mathematik des Kontingenten« (Byrne 1968, 11, zitiert nach Esposito 2014, 23) zu entwickeln, d. h. Ordnung, Regelmäßigkeit und Notwendigkeit in Bereichen aufzudecken, in denen man sie vorher nicht gesucht hatte.

Wahrscheinlichkeitsbäume sind ein zentrales Instrument der Wahrscheinlichkeitstheorie. Mit ihrer Hilfe lässt sich eine endliche Menge von bekannten Möglichkeiten darstellen. Am Beispiel eines fairen Würfels mit sechs Seiten ergeben sich bei einem Wurf sechs diskrete Möglichkeiten. Bei mehrfachem Werfen stellt sich eine Normalverteilung ein. Alle Überlegungen zum Würfel gehen davon aus, dass es eine begrenzte Zahl möglicher Ereignisse gibt, nämlich gewürfelte Augenzahlen zwischen eins und sechs. Doch in der Realität sind Ereignisräume immer offen. Der »Begriff der Wahrscheinlichkeit setzt gleichsam sich selbst voraus, das heißt, die Vorstellung einer Liste gleichermaßen wahrscheinlicher Möglichkeiten. Aber was haben diese abstrakten Überlegungen mit der wirklichen Welt zu tun?« (Esposito 2014, 12) Wir können nicht alle Möglichkeiten, die das Leben als komplexes Zusammenspiel unterschiedlicher Kräfte bietet, kennen und fassen, es sei denn, der Rahmen wird sehr eng gezogen und der äußere Einfluss minimiert.

Auf Grundlage von Wahrscheinlichkeiten lassen sich nützliche Prognosen erstellen, diverse Wissenschaften beruhen auf diesen modellierten Vorhersagen. Dabei ist jedoch vollkommen klar, dass es sich um reine Fiktion handelt, denn die zukünftigen Gegenwarten werden

6 Als Schlüsselereignis und Geburtsstunde der Wahrscheinlichkeitsrechnung oder Stochastik gilt ein Briefwechsel zwischen Blaise Pascal und Pierre de Fermat im Jahr 1654. »Briefwechsel zum Teilungsproblem« https://www.uni-due.de/imperia/md/content/didmath/ag_jahnke/briefe_fp.pdf (abgerufen am 10.04.2024)

sich nicht zu 40 oder 60 Prozent verwirklichen, sondern auf genau die eine Art und Weise, in der sie sein werden. Es bekommt auch niemand 1,4 Kinder. Dennoch sind Prognosen ein Mittel, uns für die Zukunft zu rüsten: Wir stecken lieber den Regenschirm ein. Doch auch korrekt berechnete Wahrscheinlichkeit bietet in Hinblick auf die Zukunft keine Sicherheit. (Vgl. Esposito 2014, 10)

»Die Zahlen, die auf der Basis stochastischer Modelle errechnet werden, stellen eine Realitätsverdopplung dar, eine fiktive Realität, die nicht mit der realen Realität konkurriert, sondern eine alternative Beschreibung darstellt, die die verfügbare Komplexität weiter erhöht. Die zukünftigen Gegenwarten werden zwar eindeutig sein, aber wie sie genau aussehen werden, entzieht sich unserem Wissen. Man kann sich nicht an ihnen orientieren und wendet sich deshalb der gegenwärtigen Zukunft zu, über die man in Form von »wahrscheinlich/unwahrscheinlich« reden kann.« (Esposito 2014, 31)



(Atempause)



Inspiration

— Unter Aspekten der Wahrscheinlichkeit
und des Auftretens von Fehlern

noiteriqzn

Installationsansichten und Details von »nothing will ever be the same« (2021), Kulturwerft Gollan, Lübeck.





Unter Aspekten der Wahrscheinlichkeit und des Auftretens von Fehlern

Wahrscheinlich fällt das weiße Tuch noch. Wahrscheinlich wird es von den vier Motoren hochgezogen und fällt wieder herab, bleibt zusammengesunken in einer Ecke liegen und wird erneut angehoben. Wahrscheinlich setzt sich der Zyklus aus Heben, Fallen, Ruhen unendlich weiter fort. Die Idee des unendlichen Loops ist in der Programmierung ausschließlich durch die materiellen Bausteine limitiert, die der Abnutzung und dem Verschleiß erliegen, denn der unermüdliche Algorithmus wird so lange versuchen, die elektronischen Befehle auszuführen, bis jemand den Stecker zieht oder der Strom ausfällt oder bis eine Besucherin sich an das Tuch klammert, um vorgeblich »mit hochgezogen zu werden«, oder bis einer der Fäden reißt, einem Ermüdungsbruch am Knotenpunkt erliegt oder sich so verheddert, dass der Motor blockiert, oder bis eins der Kühlaggregate überhitzt und der Chip durchbrennt. Zeit- und Geschwindigkeitsunterschiede in der Impulsweitergabe und Motorbewegung ergeben sich innerhalb des komplexen Systems scheinbar grundlos und führen zu asynchronen Bewegungsabläufen. All diese Ereignisse sind nicht unwahrscheinlich und schon vorgekommen, was mitunter schwere Folgen für die Installation hatte. In vielzähligen Iterationen wurden diverse Fehlerquellen identifiziert und eliminiert: Konstruktions-, Material- und Leistungsfehler, Programmier- und Einstellungsfehler, die sich in bestimmten Szenarien verstärken oder unentdeckt bleiben – bis sie in Fehlerketten möglicherweise in einer Katastrophe kulminieren.

Mein größter Irrtum lag wohl darin zu glauben, dass ein Prototyp fehlerfrei funktionieren könnte. Im Vergleich zur Ursprungsinstallation wurde fast jedes Bauteil auf Fehleranfälligkeit und Materialwahl überprüft und wenn nötig ausgetauscht oder perfektioniert, sodass es sich wie bei einem Organismus, dessen Zellen sich ständig erneuern, nicht mehr um dieselbe Arbeit handelt wie vor zehn Jahren, auch wenn das Erscheinungsbild – ein weißes fallendes Tuch – gleich geblieben ist.

Ein »Fehler« bezeichnet eine Abweichung von der Norm oder eine Unregelmäßigkeit und ist meist negativ konnotiert. Auftretende Fehler können unsere Geduld auf die Probe stellen, Kontingenztoleranz erzwingen oder unsere Problemlösungskompetenzen aktivieren. In Bezug auf Maschinen beschwören wir oft den »Geist« darin, der anarchische Qualitäten zeigt. Brüche und Inkonsistenzen können extrem dekonstruktiv wirken und ein hohes Frustrationspotenzial erzeugen. Eine begonnene künstlerische Arbeit kann durch einen so interpretierten »Fehler« in ihrer (Weiter-)Entwicklung oder Fehlerkorrektur als ausweglos aufgegeben werden. Durch vermeintliche Fehler können aber auch bisher unbedachte Lösungen zutage treten oder ungesuchte Funde auftauchen – wie wir wissen, basieren einige der wichtigsten

wissenschaftlichen und künstlerischen Errungenschaften auf sogenannten Fehlern oder eben glücklichen Zufällen.

Vor allem aber rührt uns etwas Unvollkommenes an. Das unperfekte Ding scheint unsere Empathie zu wecken und sich zugänglich zu machen, vielleicht, weil wir an eigene Schwächen erinnert werden. Die fehlerhafte Installation hat bei mir eine starke emotionale Bindung erzeugt und eine immer wieder zugewandte und iterative Beschäftigung notwendig gemacht. Ich bin so »attached«, dass es mir unmöglich erscheint, mich von dieser Arbeit zu lösen, als wäre ich in einen Prozess der wechselseitigen Herausforderung und der gemeinsamen Entwicklung mit ihr verstrickt. Ich trage Sorge für sie bis zur Ausgereiftheit. Wachsen und atmen wir miteinander?

Zudem entfaltet sie relationale Qualitäten: Als eine Art »Kontaktmaschine« hat mich »nothing will ever be the same« bereits mit diversen Personen und Zusammenhängen verbunden, die mir bei der Fehlersuche und Lösung von technischen Herausforderungen geholfen haben. Von Anfang an war die Realisierung mit eigenem Lernen (löten, programmieren, lasercutten, Leiterplatten entwerfen etc.), Forschen – welches textile Material besitzt die poetischsten Flugeigenschaften? wie wirken Gewicht, Dichte, Volumen sowie die spezifische Webtechnik und Zwirnung des Garns darauf ein? – und mit kollegialem Austausch verbunden, den ich besonders während der Entwicklung des ersten Prototyps im gemeinsamen Arbeitsraum und im Hackerkollektiv »NYC Resistors«¹ in New York erfahren habe.

Anschließend wurde die Installation auf verschiedenen Ebenen optimiert: der Brandschutz wurde berücksichtigt, die Motorboxen in Spritzgusstechnik hergestellt, die gedrehten Anschlagbolzen verfeinert, die Skalierung der Installation auf die derzeitige Größe umgesetzt, welche eine Umstellung des Systems von DC-Motoren auf Schrittmotoren nötig machte – und infolgedessen auch eine neue Ansteuerung und Programmierung. Dies brachte mich mit verschiedensten Expert:innen zusammen. Nicht jeder Kontakt war hilfreich. Dennoch haben sich aus manchen Begegnungen Freundschaften entwickelt, die bis heute bestehen und mich nachhaltig inspirieren. Wie wird sich diese Arbeit verändern, wenn die Fehlerquellen und damit das Risiko Stück für Stück herausoperiert werden? Werden die Kontaktaufnahmen nachlassen? Wird sie zu einer gehorsamen Maschine, die innerhalb der Normen operiert? Oder erweisen sich die unberechenbaren, kontextabhängigen Faktoren als ausreichend anarchisch, um den Charme der Installation zu bewahren?

1 Der New Yorker Hackerclub verfolgt das Leitmotiv: »We learn, share and make things!« www.nycresistor.com (aufgerufen am 10.04.2024)





Expiration

- Schwarze Schwäne
- »Continuity« von Omer Fast
- Kontrafaktisches und konjunktives Denken
- Möglichkeitssinn

Expiration

Schwarze Schwäne

Als Wilhelm de Vlamingh, ein niederländischer Seefahrer und Entdecker, am 10. Januar 1697 in Westaustralien zum ersten Mal einen Trauerschwan sah, muss es ihn verzaubert haben. Seitdem bezeichnet die britische Metapher des »schwarzen Schwans« ein unwahrscheinliches, aber mögliches Ereignis.¹

Der Statistiker, Philosoph und ehemalige Börsenhändler Nassim Nicholas Taleb führt uns in seinem Buch »Der Schwarze Schwan: Die Macht höchst unwahrscheinlicher Ereignisse« in seiner aus dieser Metapher entwickelten Theorie vor Augen, wie extrem limitiert und fragil unser Wissen ist, welches auf Erfahrung aufbaut und von Beobachtungen ausgeht. Denn bevor die Gattung der schwarzen Schwäne entdeckt wurde, hielt man ihre Existenz für genauso unmöglich wie Maschinengewehre, Planetarien, Dreifarbdrucke oder Dampfmaschinen, die allesamt erst nach 1700 erfunden wurden. Doch nur weil es etwas in der Vergangenheit noch nicht gab oder wir keine Erfahrungs- oder Erwartungswerte haben, heißt das nicht, dass nicht etwas äußerst Überraschendes passieren könnte.

Schwarze-Schwan-Ereignisse, zu denen Taleb neben Modeerscheinungen, Epidemien, Kriegen, Börsenabstürzen und technischen Errungenschaften auch die Entstehung von Kunstgattungen zählt, sind durch drei Attribute charakterisiert: Erstens handelt es sich um »Ausreißer«, also um Ereignisse, die außerhalb der regulären Erwartungen liegen; zweitens haben diese Ereignisse extreme Auswirkungen und zeigen außergewöhnliche Effekte; und drittens reimen wir uns im Nachhinein gute Gründe zusammen, die ihr Auftreten trotz ihres Ausreißerstatus erklärbar und nachträglich vorhersehbar machen. So sind zusammengefasst Seltenheit, extreme Auswirkungen und retrospektive Vorhersagbarkeit die Kriterien Schwarzer-Schwan-Ereignisse, die nach Taleb fast alles in der Welt erklären, vom Erfolg von Ideen und Religionen über die Dynamik historischer Ereignisse bis hin zu Elementen unseres eigenen Lebens. (Taleb 2008, xxii)²

Taleb widmet sich der Rolle von seltenen – glücklichen oder unglücklichen – (Zufalls-)Ereignissen mit großen Auswirkungen wie beispielsweise der Entdeckung der antibakteriellen Eigenschaften von Penizillin oder der Entdeckung Amerikas, die Taleb einer zufälligen Beobachtung von etwas ursprünglich nicht Gesuchtem zuschreibt, sowie

1 Möglich ist auch, dass bereits der römische Satirendichter Juvenal das Bild eines »schwarzen Schwans« verwendete, um eine »treue Ehefrau« als seltenen, aber durchaus möglichen Fall darzustellen. Eine joviale Darstellung, die vor allem die Kontingenz von Rollenbildern herausstellt.

2 »First, it is an outlier, as it lies outside the realm of regular expectations, because nothing in the past can convincingly point to its possibility. Second, it carries an extreme 'impact'. Third, in spite of its outlier status, human nature makes us concoct explanations for its occurrence after the fact, making it explainable and predictable. I stop and summarize the triplet: rarity, extreme 'impact', and retrospective (though not prospective) predictability. A small number of Black Swans explains almost everything in our world, from the success of ideas and religions, to the dynamics of historical events, to elements of our own personal lives.« (Taleb 2010, xxii)

der mit wissenschaftlichen Methoden unberechenbaren Wahrscheinlichkeit der mitunter extremen Folgeereignisse, da es sich um sehr geringe Wahrscheinlichkeiten handelt. Die Entscheidungstheorie, die auf einem Modell möglicher Ergebnisse beruht, ignoriert oder minimiert nach Taleb die Wirkung von Ereignissen, die »außerhalb des Modells« liegen. Zum Beispiel kann ein einfaches Modell der täglichen Aktienmarkttrendite extreme Bewegungen wie den Börsencrash von 1987 (Black Monday) beinhalten, aber daran scheitern, die Auswirkungen der Anschläge des 11. Septembers 2001 oder der Börsenkrise 2008 zu modellieren. Ein festgelegtes Modell berücksichtigt somit ausschließlich die »bekannten Unbekannten«, ignoriert aber die »unbekannten Unbekannten«.

Obwohl solche Schwarze-Schwan-Ereignisse eine weitaus größere Rolle in Entwicklung und Geschichte als »normale« Ereignisse spielen, sind die Menschen – sowohl individuell als auch kollektiv – aufgrund von psychologischen Vorurteilen weitestgehend blind für bestehende Unsicherheiten und die massiven Auswirkungen, die diese seltenen Ereignisse haben können. Konkret manifestiert sich diese Blindheit, die Taleb als »platonische Fehlschlüsse« bezeichnet, in einer Vielzahl kognitiver Verzerrungen, zu denen beispielsweise die narrative Verzerrung (»narrative fallacy«) gehört, die das nachträgliche Schaffen einer Erzählung bezeichnet, um einem Ereignis einen plausiblen Grund zu verleihen, oder die ludische Verzerrung (»ludic fallacy«), die den Glauben daran bezeichnet, dass der strukturierte Zufall, wie er in Spielen anzutreffen ist, dem unstrukturierten Zufall im Leben gleicht. Die statistisch-regressive Verzerrung (»statistical regress fallacy«) ist der Glaube, dass sich das Wesen einer Zufallsverteilung aus einer Messreihe erschließen ließe. Bestätigungsfehler (»confirmation bias«) bezeichnen die Neigung, Informationen so auszuwählen, zu ermitteln und zu interpretieren, dass diese die eigenen Erwartungen erfüllen oder eben bestätigen. (Vgl. Kahneman 2012 und Taleb 2008)

»Continuity« von Omer Fast

Neben diesen wissenschaftlichen Annäherungen an Schwarze Schwäne und Unwahrscheinlichkeitsrechnungen ist das Phänomen der Schwarzen Schwäne ein populärer Topos künstlerischer, literarischer und filmischer Verarbeitung. Auf eine sehr feine und eindringliche Weise wird in dem Kurzfilm »Continuity« (Fast 2012, 42 Min.) von Omer Fast kontrafaktisches Denken (und Handeln) als eine Reaktion auf ein Trauma inszeniert: »Continuity« zeigt ein bürgerliches Ehepaar und die wiederholte Rückkehr ihres Sohnes aus Afghanistan, den sie in Soldatenuniform vom einem Provinzbahnhof abholen. Kurz darauf sehen wir die Familie steif und verstört am abendlichen Festtagstisch sitzen. Erst später bekommen wir durch sich häufende Ungereimtheiten – doppelbödige Dialoge und merkwürdige, teilweise übergriffig anmutende Interaktionen – das Gefühl, das irgendetwas nicht stimmt. Die Geschichte hebt neu an. Dieselben Eltern holen einen anderen Sohn aus dem Kriegseinsatz in Afghanistan ab. Wie der erste und alle

folgenden ist er nicht der leibliche Sohn der traumatisierten Eltern, die ihren Jungen verloren haben, sondern ein Callboy, den sie dafür bezahlen, um ihre innere Leere zu füllen. Jahr um Jahr reinszenieren sie die gewünschte Heimkehr ihres Sohnes, die sich nie ereignen wird. Das Geschehen kippt bildgewaltig ins Surreale, wenn sich Spätzle auf dem Teller in Maden verwandeln oder Dromedare im Nadelholzwald auftauchen. In diesem Psychogramm eines Traumas verschränken sich Wahn und Wirklichkeit, Bilder des Krieges mit heimischen Banalitäten, Sehnsucht, Trauer und Begehren.

Anders als in dem Actionfilm »Lola rennt« von Tom Tykwer (Tykwer 1998, 82 Min.) wird hier nicht die Zeit immer wieder zum selben Ausgangspunkt zurückgespult und mit dem Mittel der Zeitreise ein Motiv aus der Science-Fiction bemüht, um möglichen Entwicklungspfad mit entscheidenden Abweichungen nachzusinnen, sondern es wird in die fortlaufende Gegenwart eingegriffen, die sich trotzdem wie ein unentrinnbarer Loop anfühlt.

Kontrafaktisches und konjunktivisches Denken

Angesichts überraschender – positiver oder negativer – Ereignisse, die man um Haaresbreite verpasst hat oder denen man nur knapp entronnen ist, neigen Menschen dazu, »kontrafaktisch« zu denken. Damit rekapitulieren wir die Kontingenz von Situationen, in denen eine kleine Abweichung zu einem völlig anderen Ergebnis geführt hätte, und führen uns deren Konsequenzen vor Augen.³ Als »kontrafaktisch« werden Gedanken über Alternativen zu vergangenen, nicht mehr umzusteuern den Ereignissen bezeichnet – im Gegensatz zu »hypothetischem Denken«, das sich auf zukünftige und noch zu beeinflussende Ereignisse bezieht.

Die Aussagen »Hätte ich nur eine Sekunde früher die Fahrbahn überquert, hätte mich der LKW erwischt« oder »Hätte ich doch den richtig ausgefüllten Lottoschein abgegeben, dann wäre ich jetzt reich« sind Überlegungen, in denen imaginäre und tatsächliche Sachverhalte einander gegenübergestellt und alternative Welten simuliert werden.

So wird kontrafaktisches Denken auch als »Simulationsheuristik« bezeichnet (vgl. Tversky/Kahneman 1982 und Kahneman 2012, 73 ff.). Die Psychologen Kai Epstude und Neal J. Roese (Epstude/Roese 2008) unterteilen kontrafaktisches Denken in drei Arten. Zum einen wird kontrafaktisches Denken in abwärts gerichtetes und aufwärts gerichtetes Denken eingeteilt. Abwärts gerichtete Kontrafakten sind Gedanken darüber, wie sich die Situation hätte verschlechtern können:

3 In ihrer Studie »The simulation heuristic« zeigten Kahneman und Tversky 1982, dass Menschen angesichts ungewöhnlicher und überraschender Ereignisse häufiger zu kontrafaktischem Denken neigen als bei »normalen« (Tversky/Kahneman 1982). Siehe auch »Normtheorie« von Kahnemann und Miller (Kahneman/Miller 1986).

»Hätte ich den Gurt nicht angelegt, wäre ich vermutlich bei dem Unfall gestorben.« Dies führt dazu, dass die Menschen das tatsächliche Ergebnis positiver beurteilen, erleichtert sind und sich besser fühlen. Aufwärts gerichtete Kontrafakten sind Gedanken darüber, wie die Situation hätte besser ausfallen können: »Hätte ich Seite 13 gelernt, hätte ich eine bessere Klassenarbeit geschrieben.« Diese Art von Gedanken macht die Menschen eher unzufrieden und unglücklich, sie empfinden beispielsweise Reue oder Schuldgefühle. Kontrafakten nach oben sind jedoch die Art von Gedanken, die es den Menschen ermöglichen, darüber nachzudenken, was und wie sie etwas in Zukunft besser machen können.⁴ Dieses sich verzweigende Denken findet sprachlich im Modus des Konjunktivs seine grammatische Signatur. In der Form des Konjunktivs werden gedachte, angenommene oder mögliche Sachverhalte, die nicht real sind und nicht existieren oder über deren Zutreffen Unklarheit herrscht, in Sprache gefasst. Der Konjunktiv steht dem festen, gerichteten Indikativ und dem gebietenden Imperativ komplementär entgegen. Mit dem Konjunktiv, noch präziser unterschieden in »Irrealis« oder »Potenzialis«, hat sich eine semantische Form etabliert, die sich ausschließlich dem Reich der Fantasien, der Vorstellungen, der Wünsche, der Träume, der irrealen Bedingungen und Vergleiche, aber auch der Höflichkeit verschrieben hat.

Der Germanist Albrecht Schöne fasst die Unbestimmtheit und gleichzeitige Potenzialität des Konjunktivs zusammen: »Ob das in solchem konjunktivischen Konditionalgefüge vorgestellte Geschehen unter bestimmten Umständen realisierbar, also möglich sei, oder nicht, darüber kann nicht der Konjunktiv selbst, sondern nur der Sinnzusammenhang des Kontextes eine Auskunft geben.« (Schöne 1966, 315)

4 Darüber hinaus wird danach eingeteilt, ob Personen aktiv oder inaktiv gehandelt haben. Schließlich wird unterschieden, ob der Fokus eines Ereignisses auf der eigenen Person oder bei anderen Personen liegt: »Ich hätte langsamer fahren sollen« oder »Der andere Fahrer hätte besser aufpassen sollen«. Vgl. auch den Artikel »kontrafaktisches Denken« in: Dorsch Lexikon der Psychologie (online): <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/kontrafaktisches-denken> (abgerufen 10.04.2024).

Möglichkeitssinn

Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften« enthält eine Fülle konjunktivischer Aussagen von unterschiedlicher Form und Bedeutung. Der Germanist Albrecht Schöne sieht darin »vorsichtige Zurückhaltung im Denken und Sprechen, die nichts als unabänderliche Tatsachen nimmt, sondern die Satzaussage zur Erwägung stellt: sie gewissermaßen versuchs- und probeweise behandelt und andere Möglichkeiten offen lässt«. (Schöne 1966, 291)⁵ Im vierten Romankapitel Musils beschreibt der Erzähler, dass die Hauptfigur Ulrich über eine Gabe verfüge, die er »Möglichkeitssinn« nennt: »Wenn es aber einen Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, daß er eine Daseinsberechtigung hat, dann muß es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann.« (Musil 1978, 16)

Im Möglichkeitssinn spiegelt sich eine geistige Haltung, die das scheinbar Gegebene nicht als ungeprüft gegeben hin-, sondern als etwas Gestaltbares wahrnimmt, und zeugt von einem erhöhten Kontingenzbewusstsein. Musils Entwurf eines Möglichkeitssinns entspricht dem zutiefst menschlichen Bedürfnis, den Spielraum der Einbildungskraft zu entfalten, auszudrücken und mitteilen zu können. »Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muß geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müßte geschehen; und wenn man ihm von irgend etwas erklärt, daß es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.« (Musil 1978, 16)

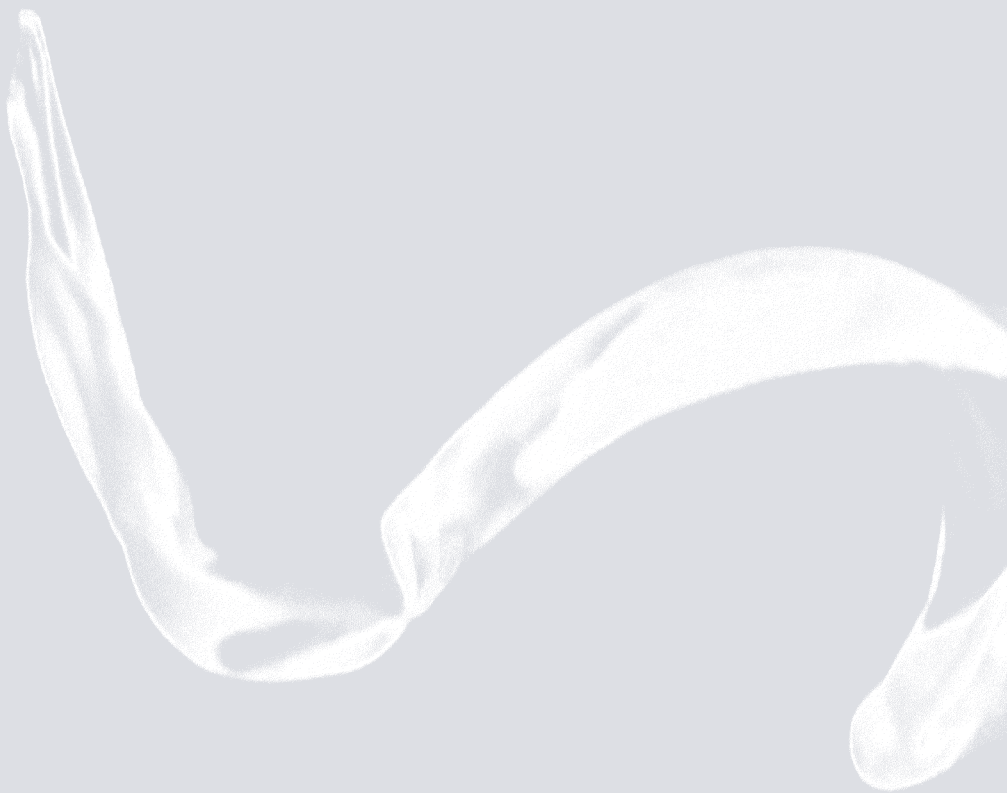
Dabei ist der Möglichkeitssinn sehr wohl an die Realität angebunden und bringt nicht »bloße Hirngespinnste« hervor: »Da seine Ideen [...] nichts als noch nicht geborene Wirklichkeiten sind, hat natürlich auch er einen Wirklichkeitssinn; aber es ist ein Sinn für die mögliche Wirklichkeit und kommt viel langsamer ans Ziel als der den meisten Menschen eignende Sinn für ihre wirklichen Möglichkeiten.« (Musil 1978, 16)

Wirklichkeits- und Möglichkeitssinn sind in gegenseitiger Abhängigkeit miteinander verschränkt und können als erfinderische Impulse beschrieben werden oder als eine Fähigkeit, ausgehend von der Realität in Varianten und Vorstellungen, in Abwandlungen und Alternativen zu denken. Nach Albrecht Schöne ließe sich Musils auffällige Hinwendung zum Konjunktivischen als Ausdruck von dessen Lust an Variationen und Konstellationsverschiebungen, an Versuchsanordnungen und Entwürfen interpretieren, die die Wirklichkeit lediglich zum Ausgangspunkt eines spannenden und offenen Experiments machen.

5 Schöne bedauert zudem das Verschwinden des Konjunktivs im Sprachgebrauch und in zeitgenössischer Dichtung. Wenn sich im Sprachgebrauch eine Geisteshaltung zeige, so seine Überlegung, würde dies – das Schwinden des Konjunktivs – bedeuten, dass auch die menschlichen Möglichkeiten sich zur Welt zu verhalten verhalten, zurücktreten würden (vgl. Schöne 1966, 290).

Tatsächlich ist der Konjunktiv das semantische Mittel des Experimentellen. In der Welt Musils wird er zu einem verbindenden Scharnier, welches die Disziplinen der Wissenschaft mit der der Poesie zusammenfügt. Mit den Wendungen »Stell dir vor, es befände sich ...«, »Wenn wir annehmen, es sei ...«, »Gesetzt den Fall, dass ...« oder »Was wäre, wenn ...« beginnen Kunstwerke und Forschungsszenarien.

Die konstruktiven und forschenden Qualitäten des Möglichkeitssinns stehen seinen revolutionären Anteilen in nichts nach, wie Georg Friedrich Lichtenberg schreibt, dessen Aphorismen Musil verschlungen haben soll: »Der gewöhnliche Kopf ist immer der herrschenden Mode conform, er hält den Zustand, in dem sich alles jetzt befindet, für den einzig möglichen ... Dem grossen Genie fällt überall ein: könnte auch dieses nicht falsch seyn?« (zit. n. Schöne 1966, 305) So erscheint der Möglichkeitsbegriff als ein potenziell radikales Werkzeug, mit dem die scheinbar unumstößlichen Notwendigkeiten und homogenen Wirklichkeiten und Weltanschauungen grundsätzlich und erschütternd infrage gestellt werden können. Der Möglichkeitssinn ist ein Hang, Einspruch gegen die Wirklichkeitsbehauptungen zu erheben.





(Atempause)

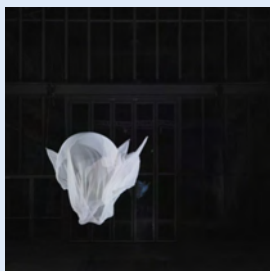
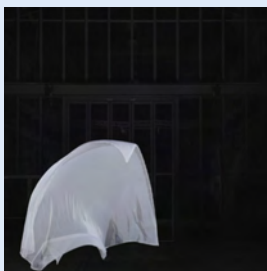
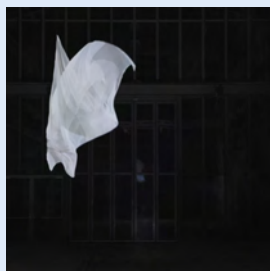
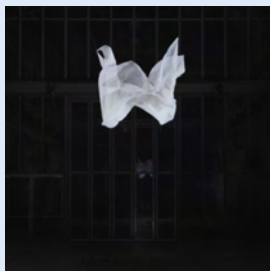
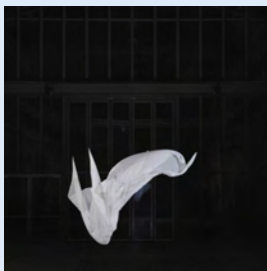
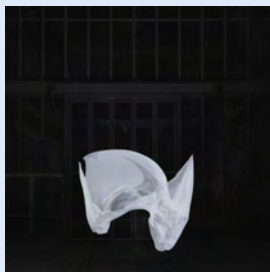
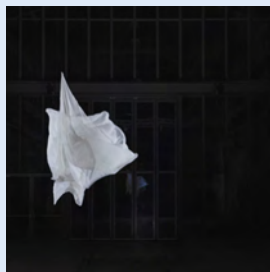
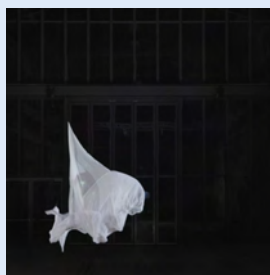
Inspiration

— Formfantasien

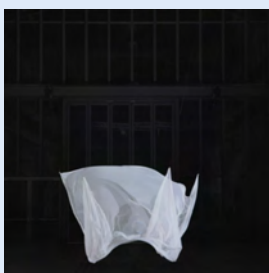
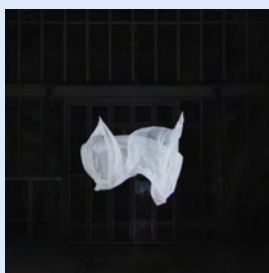
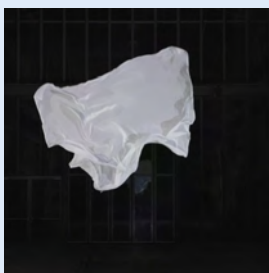
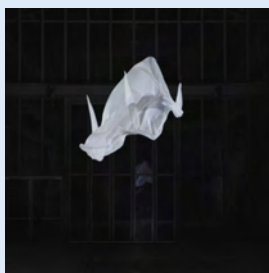
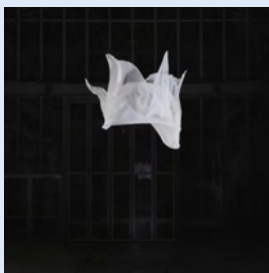
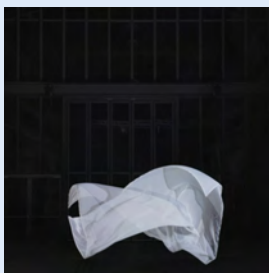
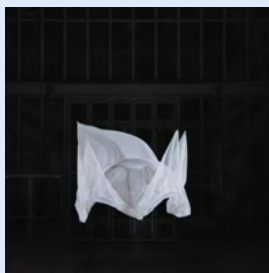
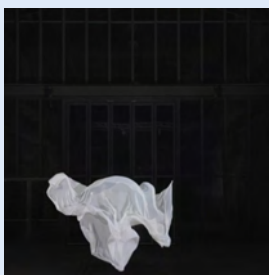
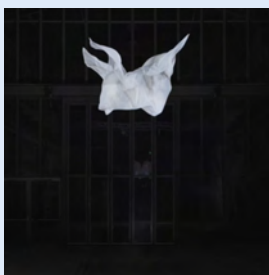
noiteriqzn

Installationsansichten und Details von »nothing will ever be the same« (2021), Kulturwerft Gollan, Lübeck.





»Table of Falls« (2021).



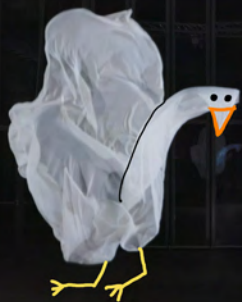
Formfantasien

Schwarze und weiße Schwäne, die zum Flug anheben, lupfen zunächst ihre Flügel. Sie stellen das Gelenk, welches im menschlichen Skelett das Handgelenk wäre, spitz auf. Elle, Speiche und der Mittelhandknochen erzeugen einen präventiösen Winkel, in dem die Vorahnung der sich anschließenden kraftvollen Bewegung enthalten ist. Es ist ein Vorspiel, das Erwartungen weckt, Kräfte bündelt, einen Möglichkeitsraum aufspannt, bevor die Schwäne ihre Schwingen weiter zu ihrer ausgreifenden Flügelspanne auffächern. Schwäne gehören zu den größten und schwersten Wasservögeln der Welt. In Zeitlupenvideos oder bereits in den chronofotografischen Bewegungsstudien von Étienne-Jules Marey Ende des 19. Jahrhunderts zeigt sich, wie lange die Vögel flügelschlagend auf dem Wasser Anlauf nehmen, bevor sie schließlich abheben, Höhe gewinnen und Luft unter die Flügel bekommen, bis diese sie trägt.

Wie ein befiedertes Flügeleck eines Schwans werden zunächst die Ecken des weißen Chiffontuches, an denen die transparenten Fäden fixiert sind, hervorgelupft. Vorsichtig werden seine Zipfel aus dem Knäuel gezogen, gerichtet, sortiert, hier beginnt etwas, noch ganz langsam, aber es nimmt seinen Lauf. Das weiße Tuch erhebt sich, entfaltet seine Schwingen. Sein Energieniveau wird angehoben, es wird auf Fallhöhe gezogen und damit in Spannung versetzt. Da die Konstruktionshöhe je nach Installationskontext variiert, variiert auch die resultierende Höhendifferenz zum Ruhezustand, die die Fallhöhe bestimmt. Im Fallen entstehen vielfältig deutbare Formen, die die Fantasie anregen.

»Pareidolie« benennt das Phänomen, Gesichter oder vertraute Formen in Dingen oder Mustern zu erkennen. Beispielsweise erinnern vorbeiziehende Wolken uns an Tiere oder alltägliche Dinge, wir erkennen Gesichter in Felsformationen oder Landschaftsanordnungen, auch die Flecken des Erdmondes können ein Gestaltensehen hervorrufen. In Rorschach-Tests wird das Phänomen der Pareidolie genutzt, um anhand von vieldeutigen Klecksen verschiedene Aspekte der menschlichen Wahrnehmung, Kognition und Persönlichkeit zu untersuchen. Die Interpretationen, Assoziationen und Ausdeutungen sagen dabei mehr über die Betrachtenden als über das tatsächliche Objekt aus, da die Art und Gestalt der Trugbilder von der Erwartung des Gehirns abzuhängen scheinen. Die Unterschiede bei der Deutung der Formen sind sowohl kulturell bedingt als auch von den Vorkenntnissen und Erfahrungen der Versuchsperson abhängig.

Hier haben Kinder im Alter von 9 und 11 Jahren die amorphen Formen der Videostills des fallenden Tuches vervollständigt.









Expiration

- Fiktion
- Science-Fiction
- »Black Mirror« Charlie Brooker
- Vorformulierte Zukunft
- Spannung
- Gravitation

Expiration

Fiktion

Bemerkenswerterweise entsteht ungefähr zeitgleich zur Wahrscheinlichkeitstheorie – also im 17. Jahrhundert – auch der moderne Roman¹. Laut der Philosophin und Systemtheoretikerin Elena Esposito geschieht dies keineswegs zufällig. Ihr gelingt es, anhand des systemtheoretischen Konzepts der Realitätsverdopplung² semantische Voraussetzungen herauszuarbeiten – vor allem im Zusammenhang mit strukturellen Veränderungen auf der Ebene der Kommunikations- und Interaktionsbedingungen der Zeit. Der moderne Prosaroman, der seine Wurzeln sowohl im mittelalterlichen Versroman, aber auch in den in Prosa verfassten Historien hat, unterscheidet sich vor allem von Letzteren, indem er nicht mehr vorgibt, Realität abzubilden oder nachzuerzählen; er erschafft nun »zweite Welten«, in denen zeitliche Rückblenden, Collagetechniken, Perspektivwechsel zum Einsatz kommen. Der moderne Roman sucht – wie auch die Wahrscheinlichkeitstheorie – einen Umgang mit einer komplexer werdenden Welt. Beides, die Wahrscheinlichkeitstheorie sowie die literarische Fiktion, sind Fiktionen von wahrscheinlichen Realitäten: »Fiktion wird so zum Spiegel, in dem die Gesellschaft ihre eigene Kontingenz reflektiert, die Normalität einer nicht mehr eindeutig festgelegten und bestimmbaren Welt.« (Esposito 2014, 18)

- 1 Als erster moderner Roman gilt allgemein »Don Quijote« von Miguel de Cervantes. Der erste Teil wurde 1605, der zweite 1615 veröffentlicht. Elena Esposito zählt hingegen Madame Lafayettes Roman »La Princesse de Clèves« aus dem Jahr 1678 als Ursprung einer variantenreichen Tradition der Fiktion: »Don Quijote« verkörpere noch nicht die »explizit fiktionale Wirklichkeitskonstruktion, die für die moderne Form des Erzählens charakteristisch ist: Aufgrund der Verflechtung von Wirklichkeit und Erfindung und des ständigen Wechsels der Perspektive zwischen Autor, Leser und Protagonisten, die noch und gerade heute die Faszination des Buchs ausmachen, ist er vielmehr in der Periode der ersten Experimente mit Wirklichkeit und Fiktion anzusiedeln.« (Esposito 2014, 7)
- 2 »Wenn an dieser Stelle von Verdopplung die Rede ist, dann ist damit eine Gliederung innerhalb des Bereichs der Realität gemeint, aufgrund derer die reale Realität von einer Realität anderer Art unterschieden werden kann. Das gilt zum einen für die Scheinrealität der Romane, die keine Lügen sind, obwohl sie von Personen und Ereignissen handeln, die nicht existieren und niemals existierten. Das gilt aber auch für das Wahrscheinliche, das nicht notwendigerweise wahr ist, selbst wenn es nicht falsch ist.« (Esposito 2014, 8) Zum Konzept der Realitätsverdopplung siehe auch Luhmann 2007, 58 ff..

Als eine Untergattung des modernen Romans entwickelt sich Ende des 19. Jahrhunderts das Fantasy- und Science-Fiction-Genre³, in welchem Fragen nach »gegenwärtigen Zukünften«, also nach den Zukünften, wie wir sie uns aktuell ausmalen (können), verhandelt werden. Wie die Zukunft tatsächlich aussehen wird, wie also die »zukünftigen Gegenwarten« beschaffen sein werden, ist un verfügbar und entzieht sich unserem Wissen vollständig. Lediglich ahnen wir, dass die Zukunft anders sein wird, als wir erwarten – auch wenn sie sich letztlich in einer eindeutigen Version ereignen wird. In unserem modernen Zeitkonzept ist die Zukunft offen und existiert noch nicht. Sie gilt nicht länger, wie beispielsweise in der Antike, als (von den Göttern) vorherbestimmt, sondern als abhängig von in der Gegenwart getroffenen Entscheidungen, die selbst an Zukunftserwartungen ausgerichtet sind. Welchen Umgang findet eine Gesellschaft mit dieser Unbestimmbarkeit der Zukunft, die wie ein Horizont erscheint, der vor uns zurückweicht, sobald wir uns ihm nähern?

Das Fantasy- und Science-Fiction-Genre widmet sich wissenschaftlich-technischen Spekulationen, aber auch politischen, sozialen, psychologischen und ethischen Themen und Problemen. Im Spektrum der »gegenwärtigen Zukünfte« werden klassische Raumfahrtsszenarien ebenso entworfen wie zukünftige Entwicklungen, Utopien oder Dystopien, die direkt an unsere Gegenwart anknüpfen. »Warum sind die Dinge so wie sie sind? Müssen sie so sein? Wie könnten sie sein, wenn sie anders wären?« Diese Fragen zu stellen, bedeutet, die Kontingenz der Realität zuzulassen, dass unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit unvollständig sein kann, unsere Interpretation von ihr willkürlich oder falsch.« (Le Guin 2018, 115)

Die US-amerikanische Science-Fiction- und Fantasy-Autorin und politische Utopistin Ursula Le Guin, auf die sich auch Donna Haraway wiederholt bezieht, weist darauf hin, dass hypothetisches Denken uns dafür wappnen kann, mit unerwarteten Szenarien fertigzuwerden.

Sie betont aber auch, dass nicht alles in der Fantasy zur Disposition stehe und damit nicht alle Bereiche kontingent seien. Selbst in diesem Genre, welches ausdrücklich alternative Realitäten präsentierte, scheine es unüberwindbare Notwendigkeiten zu geben: »Eine fantastische Geschichte kann zwar die Gesetze der Physik außer Kraft setzen – Teppiche fliegen, Katzen werden unsichtbar, allein ein Grinsen bleibt zurück – und auch die Gesetze der Wahrscheinlichkeit – immer bekommt der jüngste von drei Brüdern die Braut, und der Säugling, der in einem Korb dem Fluss überlassen wurde, bleibt unver-

3 Der Begriff wurde erstmals 1851 von dem britischen Dichter und Essayisten William Wilson eingeführt. Der US-amerikanische Futurologe Alvin Toffler spricht sich dafür aus, die Beschäftigung mit Science-Fiction zu einem Pflichtfach in der Schule zu machen: nicht, weil die Schüler dabei Raumschiffe und Zeitmaschinen erleben könnten, sondern weil dabei die jungen Geister auf politischer, sozialer, psychologischer und ethischer Ebene die Themen und Probleme anschaulich diskutieren könnten, mit denen die Kinder als Erwachsene konfrontiert würden (Toffler 1990).

sehr. Doch weiter geht die Revolte gegen die Realität nicht. Die mathematische Ordnung wird nicht infrage gestellt.« (Le Guin 2018, 112)

Die Aussage »Es muss nicht so sein, wie es ist« definiert Le Guin als Kernaussage der Fantasy – im Gegensatz zur Aussage »Alles ist möglich«, was verantwortungslos wäre, zur Aussage »Nichts ist«, was Nihilismus wäre, oder zur Aussage »So sollte es sein«, was utopischen Charakter besäße. »Es muss nicht so sein, wie es ist« hingegen sei eine spielerische Aussage, die in fiktionalen Geschichten getroffen werde, ohne den Anspruch, selbst wahr zu sein. Gleichwohl sei es eine subversive Aussage, die sich gegen jene richte, die sich gut angepasst haben und den Status quo erhalten wollen. »Fantasy stellt nicht nur die Frage: ›Was wäre, wenn die Dinge nicht so weitergehen wie bisher?‹, sondern zeigt auch, wie die Dinge sein könnten, wenn sie sich anders entwickeln würden – und damit rüttelt sie an den Grundfesten der Überzeugung, dass die Dinge so sein müssen, wie sie sind.« (Le Guin 2018, 114)

Eine tiefe Verbindung sieht Le Guin zwischen Fantasy und den Naturwissenschaften in Bezug auf den Umgang mit Unbekanntem. Hier lässt sich ein Berührungspunkt zwischen Kunst und Wissenschaft ausmachen: »Beide [Fantasy und Naturwissenschaften] beruhen in so hohem Maße auf dem Eingeständnis von Ungewissheit, der offenen, akzeptierenden Haltung gegenüber unbeantworteten Fragen. Natürlich stellt sich der Wissenschaftler die Frage, wie es kommt, dass die Dinge so sind, wie sie sind; es geht ihm nicht darum, sich vorzustellen, wie sie andernfalls sein könnten. Aber sind diese beiden Fragen Gegensätze oder miteinander verwandt? Wir können die Realität nicht unmittelbar infrage stellen, sondern nur, indem wir unsere Konventionen, unseren Glauben, unsere Orthodoxie, unser Realitätskonstrukt hinterfragen. Alles, was Galilei und Darwin sagten, war: ›Es muss nicht so sein, wie wir gedacht haben.«« (Le Guin 2018, 116–117)

»Black Mirror« von Charlie Brooker

»Black Mirror« ist eine britische Science-Fiction-Serie von Charlie Brooker, deren Serientitel auf die Oberflächen digitaler Medien verweist und welche die verschiedenartigen Auswirkungen der Verwendung von Technik und Medien auf die Gesellschaft thematisiert. Sie umfasst derzeit fünf Staffeln und insgesamt 22 Folgen. Jede Episode erzählt eine in sich abgeschlossene Geschichte, die je eine bestimmte technische Innovation weiterdenkt – häufig direkt anknüpfend an bestehende Tendenzen der Digitalisierung – und potenzielle, daraus resultierende soziale oder kulturelle Konflikte und Probleme darstellt. Die entwickelten gegenwärtigen Zukunftsszenarien erscheinen häufig sehr plausibel und nur einen Entwicklungsschritt von unserem medien- gespeisten Alltag entfernt zu sein. Teilweise haben sie einen erschreckend prophetischen Charakter. Die Unvorhersehbarkeit und letztlich Unkontrollierbarkeit der zukünftigen technologischen Entwicklungen machen Brookers Zukunftsvisionen zu Erlebniswelten, in denen die Nebenwirkungen technischer Innovationen auf Gesellschaften und ihre Individuen erlebbar werden – ähnlich der Szenariotechnik, die in

der Zukunftsforschung Anwendung findet und in der hypothetische Folgen von Ereignissen aufgezeichnet werden, um auf kausale Prozesse und Entscheidungsmomente aufmerksam zu machen.

Die Folge »Abgestürzt« (Original: »Nosedive«) skizziert beispielsweise eindrücklich, in welchen Horror uns eine Bewertungs-diktatur führen könnte, wie sie in China bereits Teil der Realität ist. Die Folge »Der Wiedergänger« (Original: »Be right back«) erzählt von Marthas Liebesbeziehung zu einem Humanoiden, einem täuschend echten, aus den Daten der sozialen Medien rekonstruierten Replikat ihres tödlich verunglückten Ehemanns; in »San Junipero« erleben wir, wie ein Weiterleben des Bewusstseins nach dem physischen Tode in einer Simulation aussehen könnte: »Uploaded to the cloud – sounds like heaven!«; Wahrheitstreue wird in »Das transparente Ich« (Original: »The Entire History of You«) erzwungen, wenn das ganze Leben per Microchip oder Kontaktlinsenkamera mitgeschnitten und beliebig zurückgespult werden kann. Implantierte Erinnerungsspeicher haben sicherlich diverse Vorteile – wie auch eindringlich dargestellte Nachteile. In »Hang the DJ« wird eine Match-Making-Prozedur vorgestellt, die 98-prozentige Treffsicherheit verspricht. Die Protagonist:innen quälen sich durch etliche mehr oder weniger frustrierende, auch langfristige Beziehungen, bevor sich herausstellt, dass sie eine Ewigkeit in einer Simulation verbracht haben.

Die Serie erzählt jeweils eine pfadabhängige Entwicklung fort, die in ein bestimmtes, aufwendig ausgestattetes Lock-in-Szenario führt, wo sie den Zuschauer:innen, getröstet durch die ästhetisch gefälligen, im Apple-Look der 2010er-Jahre gehaltenen Umgebungen, mit überwiegend dystopischem Ausblick entlässt: nicht ohne eine eindringliche Darbietung der Konsequenzen, die gegenwärtige technische Entwicklungen und aktuelle soziopolitische Entscheidungen für unsere zukünftigen Gegenwarten bedeuten könnten. Dass wir selbst diese Entscheidungen in der Hand haben, Geschehnisse beeinflussen können und damit die Verantwortung für den Fortgang der (Menschheits-) Geschichte tragen, soll in einer der letzten Serienfolgen mit dem Titel »Black Mirror: Bandersnatch« (Original: »Bandersnatch«) durch ein interaktives Konzept deutlich werden: Der Betrachter kann während des Schauens die Entwicklung der Folge aktiv beeinflussen, weil er an mehreren Stellen an seinem kompatiblen Endgerät zwischen zwei sich bietenden Möglichkeiten wählen und entscheiden muss.⁴

Warum jedoch verliert diese Serienfolge in ihrer hybriden Form zwischen Computerspiel und klassischer Erzählung so schnell ihren Reiz und lässt die von den Vorgängerfolgen gewohnte Spannung vermissen? Man könnte doch vermuten, dass die aktive Einbeziehung des Betrachters das Identifikationspotenzial erhöht und sich damit die Seherfahrung intensiviert? Erzählt wird – im Unterschied zu vorhergehenden Folgen von »Black Mirror« – keine Technikdystopie im

4 »Bandersnatch« wurde am 28. Dezember 2018 veröffentlicht und lässt sich wie alle interaktiven Formate auf Netflix nur auf »kompatiblen« Geräten nutzen. Dies schließt beispielsweise herkömmliche Fernsehapparate sowie Apple TV aus, da eine Tastatur notwendig ist.

engeren Sinne, sondern die Geschichte einer spezifischen psychischen Disposition des jugendlichen Computerspielprogrammierers Stefan, »der im Jahr 1984⁵ bei der Arbeit an der Software-Umsetzung des interaktiven Abenteuer-Spielbuches »Bandersnatch« mit seinen vielfältigen möglichen Handlungspfaden und Entscheidungssituationen einen sukzessiven Selbstverlust erleidet, da er selbst das Gefühl gewinnt, in seinen Entscheidungen von einer übernatürlichen Macht gesteuert zu werden«, wie der Medienkulturwissenschaftler Martin Hennig beschreibt. (Hennig 2020) Wir erkennen in diesem Set-up eine Bild-im-Bild-Struktur: Die interaktiv angelegte Struktur der Serienfolge wiederholt sich im Bemühen des Protagonisten, ebenfalls eine interaktive Struktur in seinem Computerspiel zu schaffen. Form und Inhalt verschränken sich und erschließen damit gegenseitig weitere unmittelbar einleuchtende Sinnebenen. So intensiviert sich die ästhetische Erfahrung, die auf das Episodenthema der Ambivalenz von Selbst- und Fremdsteuerung verweist.

Eine Verknüpfung der Perspektiven – jener der außenstehenden, jedoch eingreifenden Betrachter:innen und jener des Protagonisten – gelingt einerseits auf subkutan emotionaler Ebene durch Stefans paranoide Charakterzüge, die dem Zuschauer zu einem gewissen Grad das Gefühl geben, Einfluss ausüben zu können, und andererseits sehr offensichtlich und direkt dadurch, dass wir die Wahl immer für den Protagonisten treffen oder in seinem Namen: Die Handlung erfordert dabei ca. alle 90 Sekunden eine Entscheidung der Zuschauer:innen, bei der sie stellvertretend für Stefan eine von zwei Handlungsoptionen in einem eingeblendeten Interface wählen müssen – bleiben sie tatenlos, wird automatisch eine Alternative ausgewählt. Das Interface, welches den Betrachter:innen die Auswahl ermöglicht, wird dabei unterhalb des Filmausschnitts und relativ unauffällig eingeblendet, so dass sich für den Betrachter:in dadurch kein störender Bruch ergibt. Vielmehr scheint sich auf diese Weise das Zögern des Protagonisten deutlicher abzubilden, als ob er in diesem gedehnten Moment – sinnierend über seine Handlungsmöglichkeiten – der Kontingenz der Situation gewahr würde. Diese Zauderszenen erstrecken sich um Sekunden länger als die Einblendung des Interface, sodass im Hintergrund die ausgewählte Handlungs- und Ereignisvariante laden kann und sich infolgedessen ein fließender Übergang ohne Disruption oder Pause ergibt.

»Die Entscheidungen subsumieren sich schließlich in bis zu 15 unterschiedlichen Endsequenzen. Die Zählungen variieren, je nachdem, was tatsächlich als Ende bewertet wird, denn zum Beispiel führen einige Entscheidungen in Sackgassen, welche ein vorzeitiges Ende der Geschichte bedeuten und die Nutzer:innen zwingen, die zuletzt getätigte Entscheidung zu wiederholen. Tatsächlich endgültigen Charakter besitzen weit weniger Handlungsverläufe (insofern nur einzelne

5 Die Entscheidung, die Handlung in das Jahr 1984 zu verlegen, verweist zweifellos auf den Überwachungsstaat von George Orwells »1984« – Paranoia muss nicht grundlos sein. Indem diese Dystopie hier aufgegriffen wird, erfolgt die Bekräftigung einer solchen Möglichkeit ubiquitärer Überwachung und Kontrolle.

Endvarianten durch entsprechende paratextuelle Marker wie eine Abspannsequenz überhaupt als solche ausgewiesen werden).« (Hennig 2020) Die Verzweigungsstruktur von »Bandersnatch« lässt sich anhand der Pfaddiagramme des Handlungsverlaufes nachvollziehen, die Rezipient:innen im Internet erstellt haben.⁶

Ein generelles Problem narrativer interaktiver Produktionen, bei denen sich die Entscheidungsfreiheit der NutzerInnen auch auf die Konstitution der erzählten Geschichte selbst erstrecken soll, ist nach Hennig schlicht und ergreifend die große Anzahl an nötigen vorzuproduzierenden Pfadvarianten, die innerhalb eines Systems Zuschauerentscheidungen ermöglichen und deren Konsequenzen überzeugend darstellen sollen. Mit jeder zusätzlichen Entscheidungsmöglichkeit potenziert sich dieser Aufwand. Je stärker oder vielmehr je häufiger die Zuschauer:innen in dieser Hinsicht einwirken können, desto schwieriger gestaltet sich die Erzeugung eines kohärenten, sequenzübergreifenden Bedeutungszusammenhangs, da die Einheit einer Geschichte sich nicht nur über einen chronologischen, sondern vor allem auch über einen kausalen Zusammenhang konstituiert. Somit produzieren alternative Handlungsverläufe ein erhöhtes Maß an Kontingenz, insofern keine Ereignisfolge als zwangsläufig zu verstehen ist.

Doch in »Bandersnatch« führen einige Entscheidungen in Sackgassen oder erwirken nur eingeschränkte oder gar keine Konsequenzen. Diese Einschränkungen werden als Grenzen der Handlungsfreiheit des Protagonisten erlebt und führen nach ein paar Entscheidungsstufen zu Frustration und Enttäuschung. Unabhängig von den tatsächlichen Konsequenzen, welche den Entscheidungen in »Bandersnatch« letztlich innewohnen, sind für die konkrete Nutzungserfahrung die simulierte Konsequenz und vermeintliche Potenzialität der Auswahlsituationen entscheidend. Im Kontext digitaler Spielkulturen wird oft darüber diskutiert, inwiefern Entscheidungen den Spiel- und Erzählverlauf tatsächlich beeinflussen. Unterhuber und Schellong argumentieren im Zusammenhang mit dem »Decision Turn« in Video- und Computerspielen, dass es weniger darauf ankommt, ob Entscheidungen tatsächliche Auswirkungen haben, sondern darauf, dass die Spieler:innen glauben, sie hätten Einfluss. Entscheidungsmomente werden durch ihre Inszenierung zu zentralen Erlebnissen und erscheinen als Simulationen realer Erfahrungen, die im Spiel ernsthaft erlebt werden. (Vgl. Unterhuber/Schellong 2016, 26) Hennig fragt daraufhin, welche Art der »Simulation von realer Erfahrung« die Folge offeriere und kommt zu dem Schluss, dass »über Stefans Fremdbestimmung implizit auch die begrenzten Wahlmöglichkeiten des interaktiven Films selbst thematisch werden → »Choice is an illusion« ist ein wiederkehrendes Zitat im Filmverlauf« (Hennig 2020, o.S.). »Bandersnatch« macht deutlich, dass auf der Ebene des allgemeinen Weltmodells von »Black Mirror« keinerlei Einflussnahme möglich ist. Innerhalb dieser Ordnung können sich die Zuschauer:innen jedoch durchaus

6 Der Pfadverlauf von Black Mirror: Bandersnatch ist abrufbar unter: <https://mein-mmo.de/enden-black-mirror-bandersnatch/> (abgerufen 10.04.2024).

selbstwirksam erleben, »indem sie autonom ein Weltmodell der vollständigen Fremdbestimmung konstruieren«. (Hennig 2020, o.S.) Die angebotenen Wahlmöglichkeiten zeigen in paradoxer Weise eine extreme Reduktion der Kontingenz. Als Zuschauerin werde ich ständig gezwungen, Entscheidungen zu treffen, und werde dabei immer wieder an die begrenzte und künstlich reduzierte Anzahl der parallelen Erzählpfade erinnert, die mir in diesem Format zur Verfügung stehen. In dieser Weise wird nicht so sehr die Entscheidung inszeniert, wie Unterhuber und Schellong beschreiben, sondern die Limitation und Unfreiheit der Entscheidung. Wir fühlen uns um unsere in der fiktionalen Welt ja sowieso nur scheinbare Freiheit betrogen, da uns in rhythmischer Regelmäßigkeit sehr bewusst gemacht wird, wie in der Welt von »Bandersnatch« beziehungsweise der übergeordneten Serienwelt von »Black Mirror« alles vorherbestimmt und im Rahmen gehalten wird. Die wiederholten Interruptionen verhindern ein nachhaltiges Eintauchen in die Erfahrungswelt des Films, im brechtschen Sinne nehme ich Distanz zu den Ereignissen ein, was sich negativ auf das Spannungserlebnis auswirkt.

Vorformulierte Zukunft

Im Roman – auch im Science-Fiction-Genre sowie im interaktiven Film – ist die Zukunft immer schon festgeschrieben, sie ist nicht mehr offen wie das Leben oder wie in bestimmten Fällen ein Kunstwerk. Wir brauchen nur zwei Seiten vorauszublättern, so der Literaturwissenschaftler Mark Currie, und wir begegnen ihr mit der vollen Substanz eines bereits vergangenen Ereignisses. Der Rahmen ist bereits gesteckt, die Zukunft ist im Roman determiniert. Allein Romane, die nicht mit Vorahnungen arbeiteten, ermöglichten es uns, dieses Wissen leichter auszusetzen und so der Darstellung offener Zeitlichkeit näher zu kommen (Currie 2015, 19),⁷ um auf diese Weise das Erlebnis von Spannung für den Leser zu erhalten.

Wie verhält es sich dagegen mit einer Installation, die jederzeit Fehler produzieren könnte und die auf ihren Kontext und konkrete Umgebungsparameter reagiert? Bietet sie nicht radikal offenes Erleben? Wie würde man die im Code »vorgeschriebenen« Elemente werten, die den Verlauf der kinetischen Installation bestimmen? Das Skript liegt bereits vor und die Ereignisse sind damit grundsätzlich vorgegeben. Doch das Zusammenspiel mit äußeren Faktoren und den je individuellen Vorprägungen der Betrachter:innen lässt größte Offenheit zu.

7 »In a novel, the future in fact is there, already written; we need only skip a few pages. It has the full substantiality of a past event. Novels, that do not rely on foreshadowing allow us more easily to suspend this knowledge and so to come closer to representing open temporality.« (Morson 1994, 50, zit. n. Currie 2015, 19).

Spannung

Spannung – im Sinne von *suspense* – ist ein in den theater-, literatur- und filmwissenschaftlichen Traditionen gebräuchlicher englischer Begriff für »Gespanntheit« (von lat. *suspendere* »aufhängen«). *Suspense* bezeichnet einen Zustand, in dem bestimmte Erwartungen moduliert werden, ein »In-Unsicherheit-Schweben« hinsichtlich eines befürchteten oder erhofften Ereignisses. Dabei zerfällt *Suspense* in Erwartung und Zweifel. Die Erwartung ist an die Vorstellung von etwas künftig Eintretendem geknüpft. Da jede vorgestellte Zukunft jedoch kontingent ist und so oder aber auch ganz anders eintreten kann, ist ihre Erwartung immer auch mit der Vorstellung von möglicher Nichterfüllung verbunden.

Spannung entsteht durch Separation – zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten, zwischen unseren Annahmen und Prognosen für die Zukunft und der sich wirklich entfaltenden Realität. Zwischen dem Virtuellen und dem, was sich aktualisiert. Oder aber durch die Erwartung des Unerwarteten. In der physikalischen Welt entsteht durch Separation unterschiedlich geladener Atome ebenfalls Spannung. In Batterien beispielsweise werden die positiv und negativ geladenen Teilchen voneinander mit einigem Energieaufwand getrennt und voneinander ferngehalten. Auf diese Weise wird elektrische Spannung erzeugt. Diese ist Voraussetzung für einen Stromfluss, in dem sich die Spannung entlädt, sobald leitendes Material beide Pole verbindet. So wird das materialimmanente Bestreben zum Ladungsausgleich zur Energiegewinnung ausgenutzt. Im Stromfluss – so könnte man es sich dramatisch und romantisch vorstellen – finden die getrennten Ladungen zueinander. Sie streben aufeinander zu, die Anziehungskräfte reißen sie mit. Entspannung ist erst dann gegeben, wenn alle Teilchen von ihren Komplementären berührt werden, mit ihnen zusammenfallen.

Physikalisch bemisst sich die Spannung in der Einheit Volt. Ein sehr spezifischer Teil literarischer Spannung ließe sich möglicherweise mithilfe der Metapher der Fallhöhe beschreiben. Die Fallhöhe beschreibt das Ausmaß dessen, was auf dem Spiel steht. Hier trennen sich das »Haben« vom »Nicht-mehr-Haben« oder das »So-Sein« vom »Nicht-mehr-so-Sein« im dramatischen Verlauf einer Geschichte. Die Fallhöhe beschreibt die »Ladungsdifferenz« von materiellen oder immateriellen Gütern in Narrativen. In welchem Verhältnis aber stehen nun Spannung und Wiederholung, wie sie in der Installation »nothing will ever be the same« auftauchen? Vergleichen wir das fallende Tuch mit einer Erzählung, dann ließen sich Gemeinsamkeiten mit einer Alltagserzählung finden: Die Sprachanthropologin Elinor Ochs und die Psychologin Lisa Capps beschreiben in ihrem 2001 veröffentlichten Buch »Living Narrative«, dass in mündlich vorgetragenen Erzählungen eine Spannung erzeugende Vorahnung schon dadurch hervorgerufen wird, dass etwas als erzählenswert gilt. Alltagsberichte würden zumeist explizit vom Umfeld angefragt, beispielsweise von Eltern am Abendbrottisch. Wenn jedoch ungefragt etwas erzählt wird,

ist dies bereits ein Hinweis darauf, dass sich etwas Unerwartetes ereignet hat oder zumindest etwas Interessantes an der Sache dran ist.⁸ Besonders wenn Routineereignisse in ihrer Gleichförmigkeit erzählt werden, entsteht eine Vorahnung, dass etwas Ungewöhnliches passieren könnte. Die ständige Wiederholung dieser Ereignisse kann dramatische Spannung erzeugen, da wir in der Monotonie einen Hinweis auf ein bevorstehendes außergewöhnliches Ereignis vermuten.

Es sind somit zwei unterschiedliche Prinzipien der Spannung in Bezug auf die kinetische Installation NWEBTS aufzufinden: eines, das durch die serielle Wiederholung entsteht, sowie jenes, das physikalisch und in Beziehung zur Gravitation eine Spannung erzeugt. Das Tuch vollzieht die Ladungstrennung allmählich und gegen den Widerstand der Schwerkraft. Während es sich vom Boden löst, etabliert sich eine Vorahnung: Buchstäblich steigert sich die Fallhöhe und wir sind uns gewiss – »what goes up, must come down«.

Gravitation

Der freie Fall ist die widerstandslose Fügung eines Körpers in die Kräfte der Gravitation. Sie wirkt im Vakuum auf alle Körper gleichermaßen – wie Galilei vermutete und wie der Astronaut David Randolph Scott 1971 auf dem Mond mithilfe von Hammer und Falkenfeder demonstrierte.⁹ Auf dem Mond beobachtet man eine beschleunigte Abwärtsbewegung, die ohne Abweichungen geradlinig ist. Auf der Erde hingegen behindert der Luftwiderstand die gleichmäßige Beschleunigung eines Objekts, was zu einer von Masse und Querschnittsfläche abhängigen Endgeschwindigkeit führt. Die Gravitationskraft wird durch die Luft beeinflusst und unterliegt einer Kombination verschiedener Kräfte. Auch die Luft ist von der Schwerkraft betroffen und rotiert mit dem Planeten, ebenso wie Tiere, Pflanzen und alle anorganischen Stoffe. Allerdings fällt Luft, die von der Schwerkraft angezogen wird, nicht wie feste Gegenstände. Objekte sind durch ihre Form definiert, während Luft immer formlos bleibt. Luft ist ein Gasgemisch, das frei über oder um alles in einem dichteren Zustand fließen kann. Aufgrund der Schwerkraft wird das Gas komprimiert, wodurch ein durchschnittlicher atmosphärischer Druck von 1 bar entsteht, ohne den das Atmen unmöglich wäre, Ballons eher explodieren als aufsteigen würden und Flugzeuge nicht auf diese Weise fliegen könnten, wie sie es derzeit tun.

8 »[C]onversational narratives that recount fairly predictable events are usually elicited. These tend to be ritualized language practices, as when family members recount their daily activities, or narratives that an interlocutor is coached into telling. More eventful narratives of personal experience, on the other hand, are unsolicited. When interlocutors have something they want others to hear, they generally bid for the floor to launch telling.« (Ochs/Capps 2001, 131, zit. n. Currie 2015, 18).

9 <https://www.ardmediathek.de/br/video/galileis-thesen-auf-dem-mond/wo-hammer-und-feder-gleich-schnell-fallen/br-de/Y3JpZDovL2JyLmRIL-3ZpZGVvLzEyMzY5YmQzLTM3NmEtNDI3NC1iNzQxLTY0NmlyNTZkZGwNQ/> (abgerufen am 10.04.2021)

Isaac Newton verstand, dass alle Objekte im Universum mit der gleichen unsichtbaren Kraft zueinanderfallen, die auch ein Chiffontuch zu Boden zieht. Es ist dieselbe Kraft, die Gezeiten und den Mondzyklus miteinander verbindet, die Planeten auf ihrer elliptischen Bahn um die Sonne und die Monde um ihre Planeten bewegt. Die von Newton Ende des 17. Jahrhunderts – angeblich durch das Fallen eines Apfels auf sein Haupt – identifizierte Kraft wurde zur Basis von Naturgesetzen. Während sie heute durch mathematische Formeln repräsentiert als Gewissheit in der Schule gelehrt wird, erschien sie Newtons Zeitgenossen als unwahrscheinlich und suspekt, im besten Falle als magisch: Wie konnte eine unsichtbare Kraft durch scheinbar leeren Raum hindurch wirksam werden – ohne Medium oder wahrnehmbaren Kontakt? Newton räumte ein: »Einige Menschen werden sich fragen, was die Ursache für diese verborgene Tugend der Schwerkraft ist, die hier den Himmelskörpern zugeschrieben wird. Die einzige Antwort darauf ist, dass diese Ursache noch eines der Geheimnisse der Natur ist: und vielleicht wird es so bleiben.«¹⁰ Entgegen der gewohnten Annahme, dass die Natur auf Basis von Ursache und Wirkung operiert, blieb die Schwerkraft ein Effekt ohne erkennbaren Grund, was Kritik hervorrief: Der Philosoph Leibniz beschrieb Newtons Konzept als »okkult«, während der Wissenschaftler Christian Huygens es als »absurd« betrachtete. Newton selbst gab zu, dass die Idee der Schwerkraft, die auf entfernte Objekte wirkte, eine so große Absurdität wäre, dass niemand, der in philosophischer Hinsicht das Vermögen zu denken hätte, jemals darauf hereinfallen würde. (Vgl. Kreider/O'Leary 2015, 14)¹¹

10 »Some persons will probably be ready to enquire what is the cause of this hidden virtue of gravity which is here attributed to the heavenly bodies. To this, the only answer is, that this cause is as yet one of Nature's secrets: and perhaps it will remain so.« (Kreider/O'Leary 2015, 13)

11 »Newton [...] admitted that the idea of gravity acting on objects at a distance was »so great an absurdity, that ... no man who has in philosophical matters a competent faculty (could) ever fall into it.« (Kreider/O'Leary 2015, 14)



(Atempause)

Inspiration

- Konkrete Poesie
- Definitionen
- Zitate

noiteriqzn

und dann fällt es, das Tuch fällt

her
e
r
e
o

z
u

Boden,

»es trifft sich,
es trägt sich zu,
es ereignet sich,

es tritt der Fall ein»

[kontin'gents]

»es trifft sich,
es ereignet sich,
es trägt sich zu,
es tritt der Fall ein,
es geschieht,
es bietet sich die Gelegeheit;
außerdem: es gelingt,
es glückt;
ferner: es folgt,
es ergibt sich,
etwas fällt mir zu,
begegnet
oder widerfährt mir.«

(Georges, Karl Ernst (1972): Ausführliches
Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch)

»von lat. *contingit* =
contingo, tigi, tactus:
berühren, anrühren;
(ein Ziel) erreichen,
treffen;
anstoßen,
angrenzen;
nahestehen,
in Beziehung,
Berührung stehen;
betreffen, angehen;
zuteilwerden,
widerfahren,
glücken,
gelingen — die Kontingenz: Zufälligkeit,
Ungewissheit.«

(Dorminger, Georg (1992):
Wörterbuch Lateinisch/Deutsch)

Fa
l
l
i
n
»pure,

senseless
g

contingency«¹

¹ Brian Massumi reflektiert hier den merkwürdigen Unfall mit einem Wäschewagen, bei dem Roland Barthes 1980 in Paris kurz nach seinem Mittagessen mit François Mitterrand ums Leben kam (Massumi 1998). Sein Artikel »Event horizon« erschien in »The Art of the Accident« (1998) ist zugänglich unter: <https://v2.nl/archive/articles/event-horizon> (abgerufen 10.04.2024)

Expiration

- Etymologische Verbundenheit
- Begriffsabgrenzung Zufall und Möglichkeit
- Vom Kontinuum Ereignis/Handeln
- Verantwortung

Expiration

Etymologische Verbundenheit

Die Begriffe Zufall und Kontingenz haben eine so eng miteinander verknüpfte etymologische Geschichte, dass man sie für Synonyme halten könnte. So wurden und werden sie auch in der aktuellen wissenschaftlichen Literatur oft unscharf verwendet, obwohl sich durchaus Kriterien der Differenzierung darlegen lassen, wenngleich immer auch Interferenzbereiche bestehen bleiben.¹

Der Kontingenzbegriff hat keine griechischen Wurzeln, sondern entspringt erst der Latinisierung der Möglichkeitsbegriffe des Aristoteles. Dieser problematisierte das Mögliche unter anderem in seinen Schriften über Logik, wobei sich in seiner Philosophie mindestens drei Bedeutungen dieses Möglichen erkennen lassen: erstens das Nicht- oder Andersseinkönnen von etwas, da es zuvor die zweifache Möglichkeit gab, zu sein und nicht zu sein; zweitens das Nicht- und Andersseinkönnen von etwas, weil dessen Nicht- und Anderssein grundsätzlich gedacht werden kann; schließlich drittens das unvorhersehbare Zusammentreffen unverbundener Kausalketten.² Mithilfe verschiedener Begriffe umkreiste er das Themenfeld, darunter *ενδεχόμενων*, *δυνατόν* [Mögliches], *τυχη*, *αυτόματόν* und *συμβεβηκός* [Glück, Zufall] sowie *ενδέχεσθαι* [es ist akzeptabel] und *συμβαίνειν* [es passiert], welche höchstwahrscheinlich im 4. Jahrhundert von Marius Victorinus zum ersten Mal mit *contingere* übersetzt wurden (Schepers 2014, 901–914)³. Jahrhunderte später setzte vermutlich erstmals Immanuel Kant den Begriff »Kontingenz« mit dem Ausdruck »Zufall« gleich. Seither werden beide in gleichem Sinne gebraucht und scheinen »bedauerlicherweise« ihre spezifische Differenz verloren zu haben. (Wetz 1998, 29, und Vogt 2011, 22)

- 1 Der Politikwissenschaftler und Soziologe Peter Vogt plädiert in seiner umfangreichen Untersuchung der Begriffe »Zufall« und »Kontingenz« für eine »semantische Grenzziehung« und »intrinsische Differenzierung« der beiden Begriffe. (Vogt 2011, 65) Er zeichnet die historisch schwankende Begriffsauffassung und deren semantische Verschiebungen vom aristotelischen Ausgangspunkt bis zur zeitgenössischen Philosophie nach und sieht die Begriffe der Kontingenz und des Zufalls zu seiner großen Verwunderung gerade von den für den philosophischen Diskurs um den Kontingenzbegriff zentralen Autoren wie Odo Marquard (Marquard 1998, 2013a), Hermann Lübbe (Lübbe 1998), Rüdiger Bubner (Bubner 1984, 1998) und Richard Rorty (Rorty 2012) unscharf, teils synonym verwendet. (Vgl. Vogt 2011, 62)
- 2 Darüber hinaus weist der Philosoph Franz Josef Wetz darauf hin, dass das Möglichkeitsverständnis Aristoteles' aus der »Analytica Priora«, demzufolge »nur das als möglich gelten darf, was weder unmöglich noch notwendig ist«, nicht mit dem in »De Interpretatione« übereinstimme, wonach alles möglich sei, sofern es nicht unmöglich sei, also auch das Notwendige. Die erstere Deutung wurde gelegentlich zweiseitige Möglichkeit genannt, letztere dagegen einseitige. In neuzeitlichen Definitionen wie zum Beispiel von Niklas Luhmann bleibt die Eingrenzung durch beide Begriffe erhalten, weshalb ich hier bei der zweiseitigen Möglichkeit bleibe. (Vgl. dazu auch: Schepers 2014, 62.)
- 3 Vergleiche dazu im Detail die akribische Studie von Becker-Freyseng, 1938.

Begriffsabgrenzung Zufall und Möglichkeit

Eine Möglichkeit, die Begriffe zu differenzieren, fokussiert auf ihre zeitliche Dimension: Der Zufall sei das »nicht notwendig Seiende oder Wirkliche« (Vogt 2011, 65), während »Kontingenz« das Mögliche, aber noch nicht Wirkliche bezeichne, also »ein spezifisch Mögliches, das noch nicht faktisch ist« (Vogt 2011, 65). Es drückt sich somit eine temporale Differenz des Erkennens aus: Der Zufall bezeichnet überraschende und ungeplante Ereignisse, deren Gründe für den Menschen undurchschaubar sind. Somit erweisen sich zufällige Ereignisse erst als nachträglich Bestimmbares. Erst nach Eintreten eines Ereignisses lässt sich in Verwunderung über die nicht verfügbaren (Beweg-) Gründe das feine Zusammenspiel komplexer Kausal- und Zeitabfolgen bestimmen: »Das war aber ein Zufall!«, wird oft gesagt. Mit dem Begriff des Zufalls werden zum einen das Unwissen über Ursachen und Kräfte bezeichnet, die etwas hervorbringen (»subjektiver Zufall«), und zum anderen wirklich grundlose Vorkommnisse (»objektiver Zufall«).⁴ Während das Zufällige das Eintreten eines Ereignisses voraussetzt, besitzt das Kontingente als noch Manipulier- und Gestaltbares einen futuristischen Koeffizienten, indem es sich auf zukünftige Ereignisse und Handlungen bezieht. Schon Aristoteles sah das Zukünftige als den Aufenthaltsort des Möglichen an, denn nur »hinsichtlich des Zukünftigen kann gesagt werden, dass es sowohl sein als auch nicht sein kann. Vorgerückt in die Gegenwart, ist es entweder oder es ist nicht.« (Wetz 1998, 28)

Warum der Kontingenzbegriff wiederum nicht vollständig mit dem Möglichen gleichgesetzt werden kann, beschreibt Elena Esposito: »Das Kontingente bezieht sich also auf den unbehaglichen Bereich des Realmöglichen, das nicht bestimmt werden kann, ohne zu überprüfen, was jeweils der Fall ist, und sprengt den Rahmen einer rein formellen Systematisierung. Die Kontingenz zwingt dazu, sich auf das Reale zu beziehen und die Möglichkeiten von ihm aus zu projizieren, anstatt von einem Möglichen überhaupt auszugehen, das die Realität als abstrakte Instanz einschließt.« (Esposito 2012, 40)⁵

- 4 Der Philosoph Michael Hampe unterscheidet in seinem Buch »Die Macht des Zufalls. Vom Umgang mit dem Risiko« zwei verschiedene Arten von Zufall: den subjektiven und den objektiven Zufall. Der subjektive Zufall ist die Durchkreuzung unserer Pläne, es gibt eine Ursache für die Ereignisse, auch wenn sie für uns opak bleiben. Mit dem objektiven Zufall lassen sich Dinge beschreiben, die keine Ursache haben. Beispiele finden sich in der Evolutionsbiologie und im subatomaren Bereich: »Mutationen und Quantensprünge. Kopierfehler an DNA müssen keine Ursache haben, Quantenereignisse haben sie gewiss nicht.« (Hampe 2006)
- 5 Hier ergibt sich eine Nähe zum Begriff der »konkreten Utopie«, den Ernst Bloch geprägt hat. In seinem Hauptwerk »Das Prinzip Hoffnung« (1959) beschreibt er das »Mögliche« als eine reale, dialektisch sich entwickelnde Kraft und betont die Verbindung von Materie und Möglichkeit in einem dynamischen Prozess.

Vom Realmöglichen gehen künstlerische Experimente aus, die den Zufall provozieren. In einem solchen Fall kann nicht vom »Schon-Eingetretenen« die Rede sein. Experimente, die geplant werden, bemühen das »konstruierte Zufällige« mit einer Qualität von etwas in die Zukunft Gerichtetem und nicht restlos Berechenbarem, von dem wir nach seinem Eintreten überrascht sein werden. Diese »initiierten Ereignisse« diskutiert Nicole Vennemann als Formen künstlerischer Forschung (Vennemann 2018), in denen das komplexe Zusammenspiel verschiedener kontrollierbarer und nicht kontrollierbarer Vorgänge adressierbar wird: So ist »das Experiment sowohl in der Kunst als auch in der Wissenschaft als Instrument zu verstehen [...], das zur Entdeckung des Neuen, das heißt für das, was sich unserem Wissen entzieht, eingesetzt wird. Dieses Instrument initiiert als ein Netzwerk aus menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren ein Ereignis, das [...] in der Natur in dieser Form nicht in Erscheinung getreten wäre.« (Vennemann 2018, 259)

Die Einbindung des Zufalls in den Herstellungsprozess oder die Gestaltung von Kunstwerken dient dazu, formale bildnerische Entscheidungen zu entpersönlichen. Mit seiner Werkreihe »Collagen nach den Gesetzen des Zufalls geordnet« (1914) ließ Hans Arp buchstäblich das »Zu-Fallen« und die Wirkkräfte des Luftwiderstandes mitgestalten: Arp riss Papier in Fetzen und ließ diese auf den Boden fallen. Die durch Luftwiderstand erzeugte Konstellation fixierte er. Marcel Duchamp ließ in seiner Arbeit »Trois étalons stoppage« (1913/14) drei einen Meter lange Musterfäden herabfallen und verewigte das Ergebnis auf Leinwänden. In der Vorbereitung zur Präsentation und um das Experiment »zeigefähig« zu machen, sind wiederum aktive, künstlerische Handlungen und Entscheidungen notwendig: Im letzten Beispiel wurden die Fadenenden durch die Leinwände auf die jeweiligen Rückseiten gezogen und dort vernäht, zudem verarbeitete Duchamp die entstandenen Formen sehr bewusst zu Holzlinealen weiter, die den »Urmeter« darstellen sollten.

Ernst Bloch definiert den Begriff der »konkreten Utopie« als eine antizipatorische Form des Denkens, die das Mögliche im Realen sucht. Für Bloch ist die »konkrete Utopie« eine Form des Denkens, die auf das noch nicht Realisierte, aber Mögliche ausgerichtet ist und sich im Alltäglichen, im Vorhandenen und in den Bestrebungen der Menschen findet. Sie stellt eine Verbindung zwischen der gegenwärtigen Realität und der Vision einer besseren, gerechteren Zukunft her.

Vom Kontinuum Ereignis/Handeln

Insofern lässt sich das Zusammenwirken aktiver und passiver Kräfte, die in ihrer materiellen Konfiguration etwas Zukünftiges in Erscheinung bringen, gut im Begriff der Kontingenz fassen und provisorisch in zwei Kategorien unterteilen: Ereigniskontingenz bezeichnet das Unverfügbare des zufälligen Ereignisses, welches »unerwartet mitbestimmt oder ereignishaft durchkreuzt«, während Handlungskontingenz unter dem Aspekt des »zukunftsorientierten, entscheidungsgenerierten Handeln[s]« (Makropoulos 1998, 281) Veränderungen bezeichnet, die individuellen oder kollektiven Akteuren zuschreibbar sind.⁶ Wir sehen, dass die zwei gegenstrebigem Prinzipien des Handelns und des Zufalls nicht das Gleiche sind: Allein den temporalen Bereich, die Gegenwart, in der sie sich realisieren, haben sie gemeinsam.

Die Handlungskontingenz beinhaltet Entscheidungsmöglichkeiten in dem Verständnis, dass von Handlung immer dann zu sprechen ist, wenn mehr als eine Möglichkeit (eben nicht nur die eine notwendige) vorhanden und damit die Wahl eines »freien (jedoch an materielle Bedingungen geknüpften) Willens« enthalten ist. Die Fähigkeit, eine intentionale, willkürliche Entscheidung zu treffen, lässt sich als Handlungskontingenz bestimmen, während die Ereignisse, die scheinbar »von selbst« passieren, als Ereigniskontingenz gefasst werden können. Insofern lässt sich eine Schnittmenge zwischen der Ereigniskontingenz und dem »Zufall« aufzeigen, während der Kontingenzbegriff mit der Teilmenge der Handlungskontingenz auch freie, bewusste oder automatische Handlungen einschließt.

Im Versuch, den Kontingenzbegriff durch die Unterteilung in Ereignis- und Handlungskontingenz zu präzisieren, ergibt sich jedoch ein Interferenzproblem, das nicht auflösbar ist, da in dieser Konzeption Ereignisse und Handlungen selbst nicht scharf voneinander abgrenzbar sind. Handlungen des einen können zu Ereignissen für andere werden, die ihnen gelegen kommen, zu schaffen machen oder vielleicht gleichgültig sind: Werfe ich beispielsweise einen Stein von einer Brücke, wird dieser für denjenigen, auf dessen Autoscheibe er landet, ein Ereignis. Aus der Perspektive der Handelnden ist mit einem

6 Diese Unterteilung in die zwei Unterkategorien Handlungs- und Ereigniskontingenz findet sich bei Rüdiger Bubner und von ihm wieder aufgegriffen bei Michael Makropoulos, der teilweise auch von Handlungs- und Weltkontingenz spricht. Eine andere, etwas abwegig anmutende Unterscheidung findet sich bei Odo Marquard, der die Termini Schicksals- und Beliebigkeitskontingenz (Marquard 1998, XIV) sowie (Marquard 2013, 127) vorgeschlagen hat, deren terminologische Plausibilität zu Recht in Zweifel gezogen werden kann. Dass es sich hierbei um einen unglücklichen Differenzierungsversuch handelt, stellt auch Peter Vogt (Vogt 2011, 282) heraus, suggeriere der Begriff der Schicksalskontingenz doch gerade eine gewisse Form von Notwendigkeit und Unvermeidbarkeit jener unverfügbaren Begebenheiten des Schicksals, scheine sich also dem Zugriff des Zufälligen gerade zu entziehen. Im Grunde kann die Argumentation nur dann plausibel sein, wenn man den Zufall per se verneint und alle Geschehnisse im Begriff des Schicksals aufgehen lässt. Damit wäre der Begriff spezifisch religiös konnotiert, was mir hier nicht weiterführend zu sein scheint. Letzterer Terminus der »Beliebigkeitskontingenz« scheint mir deshalb unglücklich gewählt, weil Auch-anders-handeln-können nicht heißt, Beliebiges oder gar alles Beliebige zu können. (Vgl. Ortman 2009b, 18)

Ereignis das gemeint, was anderen geschieht, passiert, widerfährt, zustößt, in die Quere oder gelegen kommt, im Gegensatz zu dem, was sie handlungssinngemäß tun, hervorbringen oder bewirken. Die Differenzierung in Handlungs- und Ereigniskontingenz läuft gleichermaßen entlang der Unterscheidung in aktives und passives Erleben von Kontingenz, zwischen Handeln und Erleiden, zwischen Schaffen und dem, was uns zu schaffen macht oder »handlungssinnunabhängig mit meiner Handlung interferiert« (Lübbe 1998, 35). Fächert man den Kontingenzbegriff in oben genannter Weise in Handlungs- und Ereigniskontingenz auf, so wird deren perspektivabhängige Verschränkung deutlich. Die verschiedenen Wirkkräfte voneinander zu unterscheiden ist, wenn überhaupt, nur situiert und in präzise abgrenzender Weise möglich. Nehmen wir beispielsweise den Atem: Lässt sich der Atem als bewusste Handlung definieren? Oder ist er etwas, das mir geschieht? Der Atem kann willentlich beeinflusst werden – ganz im Gegensatz zu anderen vitalen Körperfunktionen wie dem Herzschlag –, gleichzeitig geschieht er auch ohne mein Zutun und erweist sich dabei als »aufnahmeoffen« für nahezu alle psychologischen, physischen und physiologischen Einflussgrößen, die ihn in seinen materiellen Qualitäten verändern, ihm eine andere Gestalt verleihen.

Der Handlungsbegriff Lübbes steht in Resonanz zur Handlungsdefinition Max Webers, wonach Handlungen – einerlei ob äußeres oder innerliches Tun, Unterlassen oder Dulden – von einem Subjekt ausgehende, intentionale, »sinnhafte« Vorgänge sind (vgl. Weber 1922, § 1). In den neuen Materialismen wird die Begrifflichkeit des Handelns auch auf nicht menschliche Akteure erweitert. Die »Agency« der Dinge, ihre Handlungsfähigkeit oder Wirkmächtigkeit, rückt in den Fokus. Damit ist die Vitalität oder Eigenlogik von Material gemeint, die unabhängig von menschlichem Willen und Handeln existiert und die intrinsische, selbsttransformative Potenziale besitzt.⁷

7 Die aktive Sprache, die hier für nicht menschliche Akteure verwendet wird, stößt mitunter auf Vorbehalte. Am Beispiel der »Intention« wird das neumaterialistische Verständnis deutlicher. Das Wort selbst hat »mit Dingen wie Spannung [tension], Zugwiderstand [tensile strength] und dem Zusammendrehen der Fasern in einem Seil zu tun«, also mit der Intention eines Seils, sprich seiner molekularen Struktur, sich auf eine gewisse Weise zu drehen. »Und wenn wir von den Dreh-Intentionen eines Seils sprechen können, warum sollten wir uns dann allzu große Sorgen machen, eine Sprache für Materialien zu benutzen, die wir bislang klassischerweise Menschen vorbehalten haben? Wir sind gewohnt zu denken, es gäbe eine Sprache, um über die mentalen Zustände und Veranlagungen und so weiter von Menschen zu sprechen, und anzunehmen, dass nur wir oder vielleicht wir und einige andere Lebewesen über diese verfügen. Und doch ist die Sprache, die wir benutzen eine, die auf Beobachtungen der Art und Weise beruht, wie Materie sich unter bestimmten Bedingungen verhält.« (Ingold 2014, 91)

Verantwortung

Gesteht man dem Material Eigenbewegung und Intentionen zu und stellt die Performativität aller Materie ins Zentrum der Überlegung, so wird deutlich, inwiefern die werdende Welt aus kontingenten Gefügen heterogener Materialien aller Art besteht: aus menschlichen und nicht menschlichen Bestandteilen, aus Bedeutungen, Handlungen und Leidenschaften, die miteinander in enger Beziehung stehen und die so erst ihre Wirkmacht zu entfalten scheinen. Wenn die Intentionen menschlicher und nicht menschlicher Akteur:innen auf diese komplexe Weise miteinander verschränkt sind, wie lässt sich dann die Verantwortung zu/teilen? Eine Unterscheidung zwischen »zufälligen« Ereignissen und intentionalen Handlungen berührt diese Frage der Verantwortlichkeit in Geschehnissen. Wenn der »Zufall wütet«, wird niemand zur Rechenschaft gezogen: »Es ist einfach passiert!« »Ich war es nicht!« Auf diese Weise kann man sich leicht aus der Verantwortung ziehen. Doch wenn wir die Verflechtung von Handlungsmacht und nicht vollständig determinierten Kräften von Materie und Material im Konzept der Kontingenz anerkennen, müssen wir uns als »Mitwirkende eines Geschehens« begreifen, in das alle involviert sind und das folglich gemeinsam »verantwortet« werden muss. Der Begriff der Kontingenz, der sowohl aktive als auch passive Aspekte eines Geschehens umfasst, ermöglicht präzise Diskussionen und Analysen von Ereignissen und ist kompatibel mit den neumaterialistischen Diskursen, die explizit ethische Dimensionen aufweisen. Im Gegensatz dazu trägt der Begriff des Zufalls oft ein resigniertes »Da kann man nichts machen« in sich, das nicht nur die Verantwortlichkeit verringert, sondern auch den Forschungsdrang und das Bestreben nach Verständnis beeinträchtigt.

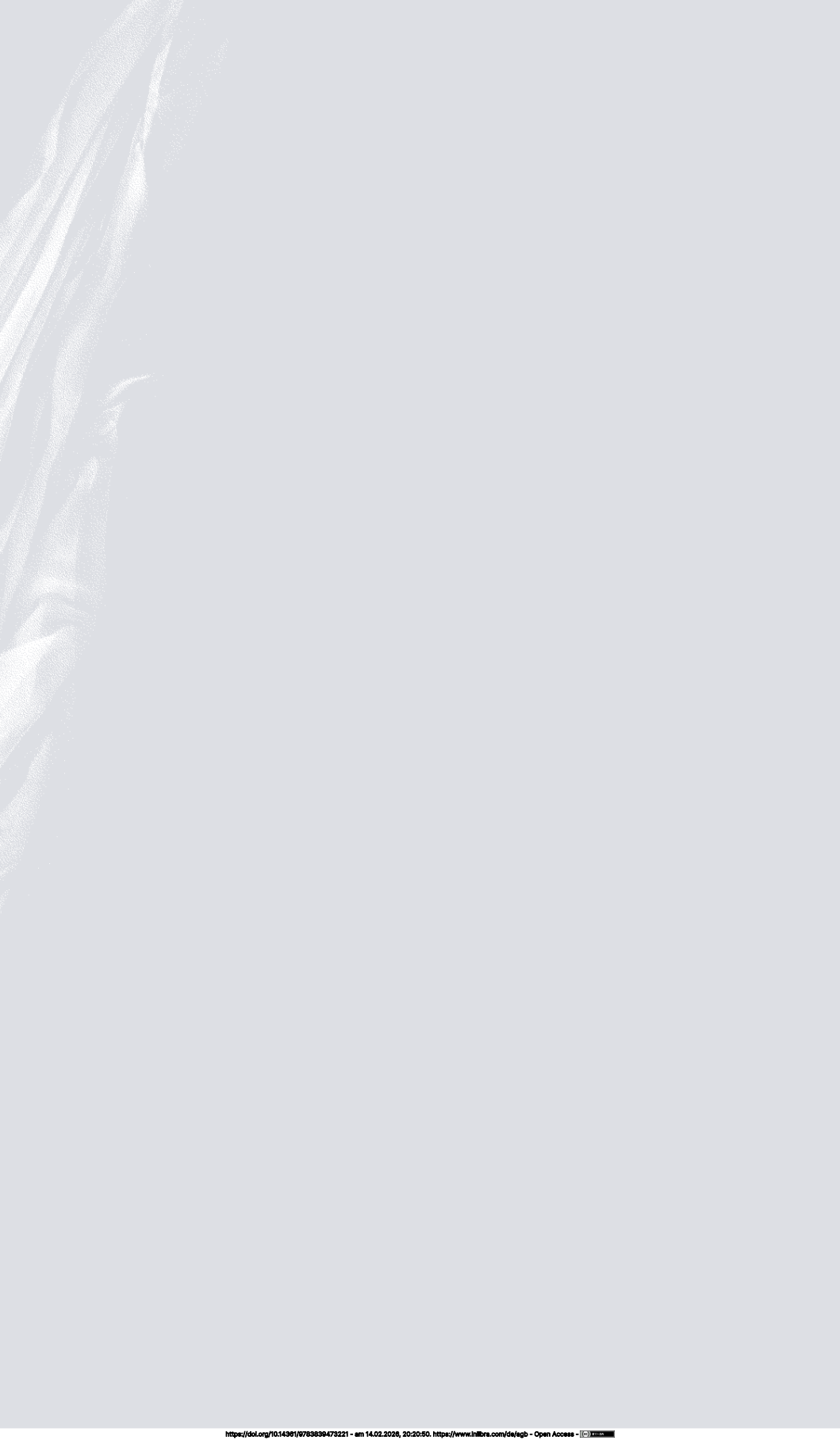
Mit der Verflechtung von Ethik, Erkenntnis und Sein im Konzept des agientiellen Realismus entwickelt Karen Barad eine materielle Praxis der Auseinandersetzung, um herauszufinden, welche bestimmten Intraaktionen in bestimmten Szenarien relevant sind oder werden. »Tatsächlich kann es in der Ethik nicht darum gehen, auf den anderen so zu reagieren, als ob der andere ein radikales Außen gegenüber dem Selbst darstellt. Die Ethik ist keine geometrische Berechnung; »die anderen« sind nie sehr weit von »uns« entfernt; »sie« und »wir« sind gemeinsam konstituiert und durch genau dieselben Schnitte miteinander verschränkt, die »wir« vollziehen helfen.« (Barad 2018, 89) Barad entwickelt ihre Konzeption von Verantwortung im Anschluss an Lévinas' Ethik des Antwortens. Für Lévinas ist das Verhältnis des Subjekts zur Welt keine einseitige Beziehung des Intendierens, sondern eine wechselseitig konstitutive Relation. Die ethische Begegnung mit der »Spur des Anderen« ist unverfügbar und erschüttert das Subjekt, während es zugleich durch diese Beziehung konstituiert wird. Barad erweitert diese Perspektive auf nicht menschliche Akteure, da eine anthropozentrische Begrenzung die Möglichkeiten von Alterität ausschließt. Materie sei eine Verdichtung der Fähigkeit, zu reagieren, zu antworten, und erfordere daher Verantwortung.

Der Philosoph und Ethnologe Alphonso Lingis betont in seinem Werk die Bedeutung der Empfindungsfähigkeit als Grundlage für moralische Verantwortung und ethisches Handeln. Unsere Fähigkeit zu empfinden sei untrennbar mit unserer Verantwortung für die Welt verbunden. Indem wir uns der Welt durch unsere Sinne öffnen, werden wir zu Akteuren, die darauf antworten müssen, was uns umgibt. »Verantwortung ist bedeutungsgleich mit unserem Empfindungsvermögen; in unserer Empfindsamkeit sind wir dem Außen, dem Sein der Welt ausgesetzt, und zwar so, dass wir verpflichtet sind, für es zu antworten.« (Lingis 1994, 226) Diese Idee impliziert, dass unser moralisches Handeln nicht nur aus intellektuellen Überlegungen resultiert, sondern auch aus einer tiefen Verbundenheit mit unserer Umwelt, die durch unsere Empfindungen vermittelt wird.





(Atempause)



Inspiration

— Konspirative Einheit

noitseriq2n1



5x



1x



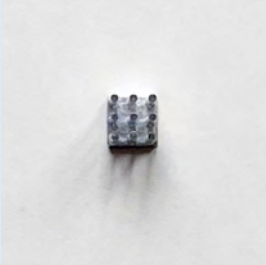
4x



4x



4x



4x



4x



4x



1x



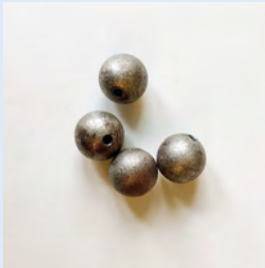
4x



1x



8x



1x



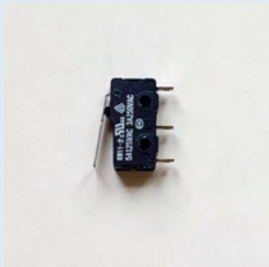
1x



24x



4x



4x



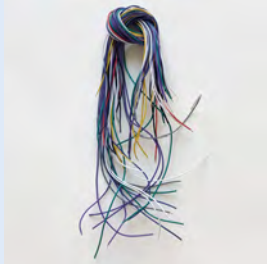
4x



4x



4x



1x



1x



4x



1x



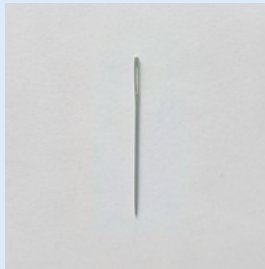
20x



1x



1x



1x



1x



5x



1x



4x

Konspirative Einheit

Sezieren wir die künstlerische Arbeit, lassen sich diverse Einzelkomponenten freilegen: Handelsübliche Bauteile, wie Motoren, Schrauben, Kabel, Mikrocontroller, extra angefertigte oder »gehackte« Elemente, wie das umsäumte Tuch, die maßgefertigte Anschlaghülse oder Steuerungsteile, machen gemeinsam die gegenwärtige Installation »nothing will ever be the same« aus. Mit diesen Komponenten lässt sich ein Phänomen herstellen und ein sequenziell und automatisch ablaufendes Ereignis initiieren. Dabei muss eine Auflistung der sichtbaren Bestandteile der Installation eine unzulängliche Beschreibung bleiben, denn über die »Hardware« hinaus sind unsichtbare Kräfte am Werk. Durch Kabel und Drähte pulst elektrisches Leben wie Blut durch die Adern. Wie Gehirnzellen steuert die Programmierung die Abläufe und Bewegungen. Das Textil begibt sich in einen sanften Tanz mit den Luftbewegungen, die kontextabhängig von außen auf den Vorgang einwirken. Im Zusammenspiel der Einzelteile entsteht ein Gefühl von Lebendigkeit und Bewegung, das den Apparat zu mehr als nur einer mechanischen Konstruktion macht. Ich höre ein lockendes Gemurmel aus dem Kontinuum des Nicht/Wahrnehmbaren, ein Zuhauchen und -flüstern, ein intimes Miteinander-Atmen der einzelnen Teile. Es fügt sich eine konspirative¹ Einheit.

1 »Konspiration · konspirieren: ›sich verschwören, sich heimlich gegen jmdn. zusammen tun‹, entlehnt (16. Jh.) aus lat. *cōnspīrāre* ›im Einklang stehen, zusammenwirken, im Einverständnis handeln‹, insofern auch ›ein Komplott stiften, sich verschwören‹ (eigentlich ›zusammen hauchen‹, vgl. lat. *spīrāre* ›wehen, hauchen, atmen, leben‹). Konspiration f. ›(geheime) politische Verschwörung‹ (16. Jh.), lat. *cōnspīrātio* (Genitiv *cōnspīrātiōnis*) ›Einigkeit, Übereinstimmung, Komplott, Verschwörung (besonders gegen den Staat)‹. Aus: <https://www.dwds.de/wb/Konspiration> (DWDS, Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute.)

Expiration

— Ästhetische Transformationen: Von der Anthropomorphisierung
zur Wahrnehmung des Geisterhaften

Expiration

Ästhetische Transformationen: Von der Anthropomorphisierung zur Wahrnehmung des Geister- haften

Der Mensch neigt dazu, seine Umgebung zu vermenschlichen: Gegenständen, abstrakten Konzepten und der Natur werden menschenähnliche – oder auch geisterhafte – Eigenschaften oder Verhaltensweisen zugeschrieben, die sie tatsächlich gar nicht besitzen. Durch diese Anthropomorphisierung projiziert er seine Gedanken, Gefühle und Sehnsüchte auf seine Umwelt. Wir erkennen Gesichter in Häusern, wenn etwa die Fenster zu Augen und die Türen zu Mündern werden, in Autokarosserien und im Doppelpunkt vor einer Klammer.

Diese Tendenz zeigt sich auch in der modernen Technologie, da wir selbst unseren Algorithmen beibringen, Gesichter zu erkennen. Im Kunstwerk »Pareidolia« (2019) des niederländischen Künstlerduos Driessens und Verstappen wird dieses anthropozentrische Vorgehen, das danach strebt, in den kleinsten Elementen unserer Umwelt noch das eigene Konterfei zu finden, kritisch auf die Spitze getrieben, indem eine Gesichtserkennungssoftware auf Sandkörner angewendet wird. Findet die voll automatisierte Suchmaschine ein vermeintliches Gesicht in einem der Körner, wird das Porträt aufgezeichnet und in einer wachsenden Sammlung von Sandkorngesichtern präsentiert.¹

Aus wahrnehmungstheoretischer Sicht kann die Anthropomorphisierung als eine Art kognitive Verzerrung betrachtet werden, bei der wir dazu neigen, nicht menschliche Phänomene in menschenähnlichen Kategorien zu interpretieren, um sie besser zu verstehen oder mit ihnen zu interagieren. Menschen wie alle anderen Tiere sind von Natur aus Mustererkennungswesen, und wir neigen dazu, nach vertrauten Mustern zu suchen, um die Welt um uns herum zu organisieren und zu interpretieren. Wenn wir auf nicht menschliche Phänomene stoßen, die wir nicht vollständig verstehen, versuchen wir, menschenähnliche Erklärungen oder Interpretationen anzunehmen, um ihnen Sinn zu verleihen. Doch diese Strategie kann auch zu Fehlinterpretationen führen oder eine objektive Betrachtung erschweren. In neumaterialistischer oder posthumanistischer Perspektive, die den anthropozentrischen Blick auf die Welt zu überwinden sucht, wird die Komplexität und Eigenständigkeit nichtmenschlicher Entitäten, sei es Materie, Natur oder Technologie, betont. Diese Akteure zu anthropomorphisieren birgt die Gefahr, sie auf menschliche Begriffe oder Kategorien zu reduzieren und ihre Potenziale zu verkennen. Andererseits könnte die Anthropomorphisierung auch eine Möglichkeit darstellen, die Grenzen zwischen dem Menschlichen und dem Nichtmenschlichen auf produktive Weise zu verwischen. Donna Haraway

1 Siehe Dokumentation unter: <https://notnot.home.xs4all.nl/pareidolia/pareidolia.html> (abgerufen am 10.04.2024).

argumentiert u. a. in »When Species Meet« (2008), dass diese Praxis auch als Werkzeug dienen kann, um Verbindungen und Gemeinsamkeiten zwischen menschlichen und nicht menschlichen Akteuren zu erkennen und empathische und ethische Beziehungen sowie neue, kooperative Formen des Zusammenlebens und Verstehens zu ermöglichen. Diese Praxis hilft, die Trennlinien zwischen Mensch und Nichtmensch zu hinterfragen und neu zu denken, und sie fördert ein Bewusstsein für die wechselseitige Abhängigkeit und die komplexen Interaktionen, die das Leben auf der Erde prägen.

Ganz bewusst wird der Effekt der Anthropomorphisierung als ästhetische Strategie eingesetzt und findet sich in vielen künstlerischen Werken und kulturellen Darstellungen wieder, von antiken Mythen bis hin zu zeitgenössischen Cartoons und Animationsfilmen. Sobald einem Schwamm ein Augenpaar oder einem Roboter Arme und ein Gesichtsfeld hinzugefügt werden, entstehen eigenständige Charaktere. Werden zudem vitale Rhythmen wie Herzschlag und Atembewegung integriert, wirkt Materie belebt, sodass allein das pulsierende Licht einer Stand-by-Diode, die uns die Funktionsfähigkeit eines Computers signalisiert, eine Wesenhaftigkeit erhält.

Auf subtilere Weise kann die Darstellung von versehrter Materie ebenso berührend und eindringlich wirken. Eine verzogene, verbogene oder zusammengeknickte eiserne Struktur kann Mitgefühl erzeugen, wie die Skulpturen der polnischen Künstlerin Monika Sosnowska zeigen. Eine Wendeltreppenkonstruktion wirkt, als wäre sie aus ihrem architektonischen Verbund gelöst worden und unglücklich gefallen (»Stairway«, 2010). Ein Treppenmodul scheint von einer Trennwand niedergepresst worden zu sein (»Ohne Titel«, aus der Serie »Market«, 2013), und eine andere Konstruktion erschlaft herabzuhängen (»Truss«, 2019). Der Eindruck einer verlorenen Integrität der Form entsteht, eine versehrte Projektionsfläche menschlicher Unzulänglichkeit. Assoziationen wie das Beugen unter äußerem Druck oder »in die Knie zu gehen« tauchen auch bei den installativen Arbeiten von Jesse Darling auf. Absperrgitter oder Dokumentenvitrinen mit geknickten, verdrehten Füßen, die eigentlich stabiler wirken sollten, zeigen prekäre materielle Anordnungen, die eine Fragilität offenbaren und das (potenzielle) Scheitern evozieren. (»May You Live In Interesting Times«, 2018, »When The Sick Rule The World«, 2020, »Enclosures«, 2022)

Kunstwerke dienen als Projektionsflächen und Dialogpartner. Je vieldeutiger sie sind, desto stärker regen sie das Gestaltensehen, die Pareidolie², und umfassender das Einfühlungsvermögen sowie die Wahrnehmung von angelegten Atmosphären und Bezügen an, als wären sie »Fantasiekeime«. Man könnte bei diesen offenen Formen auch von »potenziellen Bildern oder Eindrücken« sprechen. Potenzielle Bilder sind noch nicht explizit sichtbar, können aber durch bestimmte

2 Die Pareidolie, von griech. »Trugbild«, beschreibt ein Wahrnehmungsphänomen, bei dem zufällige Muster als bekannte Formen erkannt werden (siehe Alveole 04). Anthropomorphisierung, von griech. »Menschgestalt«, bezeichnet eine interpretative Handlung, bei der nicht menschlichen Entitäten menschliche Merkmale zugeschrieben werden.

Anordnungen von Elementen in der Vorstellungskraft der Betrachtenden entstehen. Die Offenheit von Kunstwerken, ihre Potenzialität, ermöglicht immer neue Begegnungen, vielfältige Interpretationen und eine aktive Einbeziehung der Betrachtenden in den Schaffensprozess.

Diese Interpretationen haben immer mit unserer Erfahrungswelt, unserer Erinnerung und Vergangenheit zu tun. Man könnte sagen, dass vergangene Ereignisse, Emotionen oder Ideen in der Gegenwart weiterleben und unsere Erfahrungen und Wahrnehmungen beeinflussen. Was wir in Kunstwerken sehen, kann somit auch etwas Geisterhaftes sein, da es uns mit Themen der Vergangenheit konfrontiert. Jacques Derrida beschreibt das Phänomen der fortwährenden Präsenz des Vergangenen im Hier und Jetzt, des Heimgesuchtwerdens von Unerledigtem oder Unabschließbarem in seinem Konzept der »Hauntologie«. Derrida betrachtet das Geisterhafte als eine Kraft, die in der Welt wirkt und dabei nicht nur Vergangenes repräsentiert, sondern auch das Unbekannte, Unausgesprochene und Zukünftige. Diese Geisterhaftigkeit durchdringt unsere Realität und beeinflusst sie auf subtile, oft unerkennbare Weise. Sie steht für das Unvollendete, das Unverwirklichte und das Unerklärliche, das in unserem Denken und Handeln präsent ist, aber nicht vollständig erfasst werden kann. Derrida fordert dazu auf, das Geisterhafte nicht als etwas zu verwerfen, das übernatürlich oder irrational ist, sondern es als eine Dimension der menschlichen Erfahrung anzuerkennen, die unsere Wahrnehmung und unser Verständnis der Welt formt.

Das Geisterhafte, so Derrida in »Spectres de Marx« (Derrida 1993), sei nicht nur das Vergangene, sondern das Unentwickelte, das noch nicht Realisierte, das Ungesehene, das Unerhörte, das Unsichtbare und das noch nicht Prä sente. Insofern weist Derridas Definition des Geisterhaften einige Ähnlichkeiten zum Konzept der Kontingenz auf, obwohl sie aus verschiedenen theoretischen Perspektiven stammen. Sowohl das Geisterhafte als auch die Kontingenz beziehen sich auf Phänomene oder Zustände, die unbestimmt und unvorhersehbar sind. Beide Konzepte verwischen die Grenzen zwischen Gegensätzen. Das Geisterhafte liegt oft zwischen den Kategorien von Leben und Tod, Realität und Imagination, Präsenz und Abwesenheit. Ähnlich dazu zeigt die Kontingenz, dass Ereignisse sowohl durch aktive Einflussnahme als auch durch passiv zu erfahrende Auswirkungen von Geschehnissen geformt werden und nur bedingt kontrollier- und vorhersehbar sind. Auch die Kontingenz residiert prekär auf der Schwelle zwischen Sein und Nichtsein, in einem rhythmischen Wechselspiel zwischen dem Virtuellen und dem Aktuellen. Sowohl das Geisterhafte als auch die Kontingenz können eine unheimliche Präsenz suggerieren.



(Atempause)



Inspiration

— Bodenberührung

noiteriqzn

Installationsansichten und Details von »nothing will ever be the same« (2021), Kulturwerft Gollan, Lübeck.



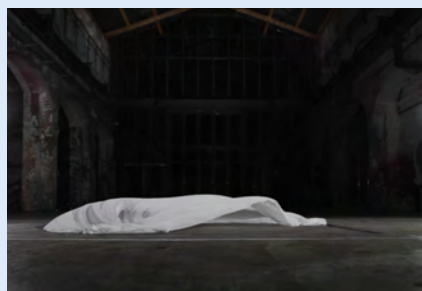
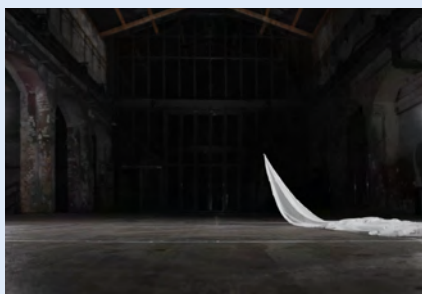


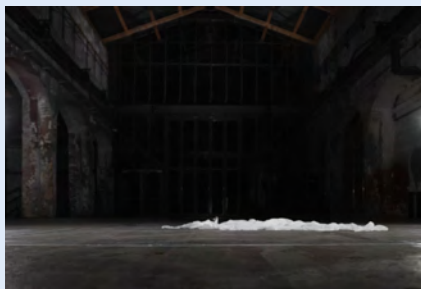












Bodenberührung

Aufnahmebereite Erdschwere. Massen ziehen sich an. Alles strebt nach Berührung und die massive Erde fällt dem zarten Chiffon ein winziges bisschen entgegen. Durchwebt von unsichtbaren Fernwirkungskräften ziehen sie einander durch den Zwischenraum an. Die so unterschiedlich beschleunigten und verfassten Körper überwinden die trennende Distanz und kehren zueinander zurück. Für einen Moment widersetzt sich kein Impuls der Schwere. In einem finalen Seufzen ergießt sich ein maximaler Spannungsausgleich auf den Boden. Der letzte Lufthauch entweicht unter dem leichten Textil, bevor die Berührung vollflächig wird und sich zwei elementare Andersheiten aneinander schmiegen. Berühren bedeutet berührt werden. Aktiv und passiv vereinen sich in diesem Vorgang. Es vermittelt sich eine Ruhe der Potenzialität, in der alles enthalten ist.



Expiration

- Berührung in der klassischen Physik
- Neue Perspektiven der Quantenphysik auf Berührung
- Die kontingente Fülle des Nichts
- Phänomenologie der Berührung

Expiration

Berührung in der klassischen Physik

Wenn das Tuch schließlich auf dem Boden liegt, müsste es nach Auffassung der klassischen Physik eigentlich schweben. Denn »was zum Tragen kommt«, so die Physiker, ist die elektromagnetische Abstoßung zwischen den Elektronen der Atome, aus denen jeweils der Boden und das Tuch bestehen. Die winzigen negativ geladenen Teilchen, die die Atomkerne umgeben, stoßen einander ab wie kräftige kleine Magnete. Verringert man die Entfernung zwischen ihnen, vergrößert sich die Abstoßungskraft. Daher ist es unmöglich, dass zwei Elektronen tatsächlich miteinander in Kontakt kommen. Wir spüren also immer nur die »elektromagnetische Kraft, aber nicht das andere, was wir berühren möchten«. (Barad 2014a, 166) In der klassischen Erklärung der Physik bilde Abstoßung den Kern der Anziehung, so Karen Barad. Ist Berührung demzufolge nur eine Illusion? Wenn wir die Weichheit eines Stoffes oder die kalte Rauheit eines Betonbodens spüren, erleben wir dann nur einen Effekt der elektromagnetischen Abstoßung? Und liegen zwischen den Dingen somit immer unüberwindbare Zwischenräume, die eine »saubere Trennung« zwischen den Einheiten möglich machen?

Neue Perspektiven der Quantenphysik auf Berührung

Die Quantenfeldtheorie revolutioniert die klassische Physik, indem sie den Formalismus und die Ontologie dekonstruiert. Hier sind Leere, Teilchen und Felder miteinander verbunden, anstatt wie in der klassischen Physik isolierte Entitäten zu sein. Teilchen werden als Quanten von Feldern betrachtet, wie Photonen im elektromagnetischen Feld oder Gravitonen im Gravitationsfeld. Das Verhältnis zwischen Teilchen und Leere wird neu gedacht, wobei Teilchen nicht mehr isoliert in der Leere existieren, sondern damit verwoben sind. Die Leere selbst wird nicht mehr als leer betrachtet, sondern als lebendige Unbestimmtheit des Nichtseins, in der virtuelle Teilchen experimentieren und die Welt vollziehen: »Was die Leere angeht, so ist sie nicht mehr leer. Sie ist eine lebende, atmende Unbestimmtheit des Nicht/Seins. Das Vakuum ist eine jubelnde Erforschung der Virtualität, in dem virtuelle Teilchen – deren identifizierendes Merkmal nicht die Schnelligkeit [...], sondern die Unbestimmtheit ist –, ihren Heidenspaß beim Experimentieren mit Sein und Zeit haben. Das heißt, Virtualität ist eine Art Gedankenexperiment, das die Welt vollzieht. Virtuelle Teilchen verkehren nicht in der Metaphysik der Präsenz. Sie existieren nicht in Raum und Zeit. Sie sind geisterhafte Nicht/Existenzen, die sich entlang der unendlich dünnen Linie zwischen Sein und Nichtsein bewegen.[...] virtuelle Teilchen sind quantisierte Unbestimmtheiten in Aktion.« (Barad 2014a, 167)

Die Entwicklung der Konzepte des Elektrons in der Physik war beeinflusst von verschiedenen Vorstellungen, die im Laufe der Zeit zu neuen Herausforderungen führten. Anfangs wurde das Elektron als kugelförmige Entität betrachtet, was jedoch unlösbare Fragen hinsichtlich der elektromagnetischen Energie aufwarf, denn wenn, wie in diesem Modell angenommen, alle Stückchen negativer Ladung auf der Oberfläche der Kugel verteilt wären, wäre die eigene elektromagnetische Energie des Elektrons zu groß, um sie auszuhalten – das Elektron würde sich selbst auseinandersprenghen. (Vgl. Barad 2014a, 168) Später wurde vorgeschlagen, das Elektron als einen Massenpunkt ohne Substruktur zu konzeptualisieren, um das Problem der gegenseitigen Abstoßung zu lösen. Doch dieses Modell brachte neue Schwierigkeiten mit sich, insbesondere im Hinblick auf die Selbstenergie des Elektrons. Die Quantenfeldtheorie versuchte, diese Probleme zu lösen, indem sie die Unendlichkeiten als integralen Bestandteil der Theorie akzeptierte. Der Physiknobelpreisträger Richard Feynman beschreibt die komplexe Interaktion des Elektrons mit sich selbst und anderen virtuellen Teilchen als eine unendliche Summe möglicher Geschichten: Das Elektron tauscht nicht nur ein virtuelles Photon mit sich selbst aus, es ist dem virtuellen Photon auch möglich, Intraaktionen einzugehen, noch bevor es vom Elektron absorbiert wird – so kann es beispielsweise verschwinden, indem es sich virtuell in ein Elektron und ein Positron verwandelt, die sich in der Folge gegenseitig vernichten, bevor sie wieder zu einem virtuellen Photon werden. Und so weiter. Dieses »und so weiter« steht für eine unendliche Menge an Möglichkeiten, für jede mögliche Interaktion mit jedem möglichen virtuellen Teilchen, mit dem es interagieren kann. Das heißt, es gibt eine virtuelle Möglichkeit der Erforschung jeder virtuell möglichen Konstellation. Und diese unendliche Menge an Möglichkeiten, oder die unendliche Summe der Geschichten, bringt es mit sich, dass ein Teilchen sich selbst berührt, dann die Berührung sich selbst berührt und so weiter ad infinitum. Jede Ebene der Berührung wird also selbst von allen anderen möglichen Ebenen der Berührung berührt.

»Die Selbstberührung ist also ein Zusammentreffen mit der unendlichen Alterität des Selbst. Die Materie ist ein Umfassen, eine Involution, sie kann nicht anders, als sich zu berühren, und in dieser Selbstberührung tritt sie in Kontakt mit der unendlichen Alterität, die sie selbst ist. Polymorphe Perversität in unendlicher Potenz: wenn das nicht queere Intimität ist! Das, was hier infrage gestellt wird, ist die Natur des ›Selbst‹, und zwar nicht nur bezogen auf das Sein, sondern auch auf die Zeit. In einem wichtigen Sinne ist das Selbst also durch Zeit und Sein zerstreut/gebrochen.« (Barad 2014a, 170)

Die kontingente Fülle des Nichts

Die Vorstellung von Berührung als unendliche Alterität, in der das Berühren eines anderen gleichzeitig bedeutet, alle anderen und das Selbst zu berühren, sowie die Idee, dass jedes Individuum eine Vielheit unergründlicher Intraaktionen mit sich selbst und anderen einschließt, prägt Barads Ontologie. Diese Auffassung zeigt, dass jedes endliche Wesen von einer unendlichen Alterität durchwoben ist, die durch Sein und Zeit gebrochen wird. Dies verdeutlicht die ontologische Unbestimmtheit und die radikale Offenheit, die den Kern der Materialisierung bilden. Die Materie wird als dynamisches Spiel von Un/Bestimmtheit beschrieben, das nie eine feste Angelegenheit ist, sondern immer schon radikal offen bleibt. Im Akt der Berührung von Elektronen wird nicht nur die sich unermüdlich rekonfigurierende Daseinsweise berührt, sondern auch die Kontingenz und Un/Bestimmtheit der Virtualität. Materie erweist sich dabei als eine Konzentration der Fähigkeit zu reagieren, zu antworten. In ihrem Prinzip des Miteinander-in-Berührung-Stehens sind wir füreinander verantwortlich. »In einem wichtigen Sinne, in einem atemberaubend intimen Sinne, ist Berühren und Empfinden das, was die Materie tut, oder besser gesagt, was die Materie ist: Materie ist eine Verdichtung der Fähigkeit zu reagieren, zu antworten [response-ability]. Berühren ist eine Sache [matter] der Erwidern. Jeder und jede von ›uns‹ ist durch die Fähigkeit zu antworten konstituiert. Jeder und jede von ›uns‹ ist als für den Anderen verantwortlich konstituiert, als mit dem Anderen in Berührung stehend.« (Barad 2014a, 172)

Wo wird das deutlicher als in der Atembewegung? Und allgemeiner – auf die konkret erfahrbare Ebene zurückkehrend – in der Beziehung zwischen dem menschlichen Körper und der Welt, die durch unsere sinnlichen Erfahrungen vermittelt wird. Wir erleben das Berühren als zugleich aktiv und passiv; das Berühren und Berührtwerden sind untrennbar miteinander verbunden, ebenso wie das Wahrnehmen und Wahrgenommenwerden sich ineinander verschachteln wie Atemzüge: wie unsere Atemzüge: wenn wir etwas wirklich und intensiv wahrnehmen, befinden wir uns zugleich innerhalb und außerhalb davon.

Jede sinnliche Wahrnehmung, jedes In-Kontakt-Treten mit der Welt stellt dabei eine unmittelbare Intraaktion/Interaktion zwischen Körpern und der umgebenden Welt dar, die durch eine wechselseitige Beeinflussung und Abhängigkeit von Akteuren und Umwelt gekennzeichnet ist. Dieser aufeinander bezogene Vorgang lässt sich mit dem systemtheoretischen Verständnis von der »doppelten Kontingenz«¹ in Zusammenhang bringen. In der Systemtheorie wird die doppelte Kontingenz als die Tatsache beschrieben, dass das Verhalten eines Individuums sowohl von den unkalkulierbaren Reaktionen seiner

1 Doppelte Kontingenz nach Luhmann: »Sie bedeutet nicht nur die Kontingenz zweier aufeinander bezogener Möglichkeiten des Handelns, sondern weit darüber hinaus die spezifisch soziale Qualität von Kontingenz, die Gesellschaft durch den doppelten Perspektivhorizont einander wechselseitig konstituierender und gleichzeitig unvollständig bestimmbarer psychischer oder sozialer Systeme zuallererst generiert.« (Luhmann 2012, 666).

Umgebung als auch von seinen eigenen bis zur Realisierung unbestimmbaren Handlungen beeinflusst wird. Ähnlich verhält es sich mit der Berührung, die eine unmittelbare Intraaktion/Interaktion zwischen Körpern und der umgebenden Welt darstellt. In ihrer wechselseitigen Beeinflussung konstituieren sich das Selbst und die anderen. Auf diese Weise verdeutlicht das Konzept der Berührung die Komplexität und Unvorhersehbarkeit menschlicher Intra/Interaktionen und Systeme und deren dynamisches Prinzip: ein Agieren und Reagieren und Wiederreagieren und so fort, aus dem sich ein Rhythmus ergibt.

Phänomenologie der Berührung

Der Philosoph Jean-Luc Nancy² fasst in seinem Vortrag »Touche-touche« die Berührung als fundamentales und aktiv-passives Prinzip: »Mein ganzes Wesen ist Kontakt. Mein ganzes Wesen ist Berührung/Berührtwerden« (Nancy 2021, 4), und stellt heraus, dass, sobald man seinen Körper dem eines anderen nähert, man diesen bewege – und sei es auch nur in einem infinitesimalen Ausmaß –, und dass man der Bewegung/Emotion oder dem Druck des anderen zugleich die Fähigkeit des Annehmens oder Empfangens entgegenbringen muss. »Berührung zieht an und stößt ab. Berührung stößt und stößt zurück, Impuls und Abstoß, innerer und äußerer Rhythmus, Aufnahme und Ablehnung, von Passendem und Unpassendem.«³

2 Siehe den Vortrag von Jean-Luc Nancy: »Touche-touche« in Kooperation mit dem ICI Berlin, Institute for Cultural Inquiry, und abrufbares PDF in englisch hier: <https://www.ici-berlin.org/events/jean-luc-nancy-intimacy/> (abgerufen am 10.04.2024). »My whole being is contact. My whole being is touched/touching – and this is what ›touche-touche‹ says.« (Nancy 2021, 4)

3 »Touch upends and moves. As soon as my body approaches that of another – whether the other is inert, of wood, of stone or of metal – I move the other – even if it is to an infinitesimal degree – and I move away from it, in a sense I withdraw. Touch acts and reacts at once. Touch attracts and rejects. Touch pushes and pushes back, impulse and repulse, interior and exterior rhythm, ingestion and rejection, of what is fit and unfit.« (Nancy 2021, 3)







Figure 1

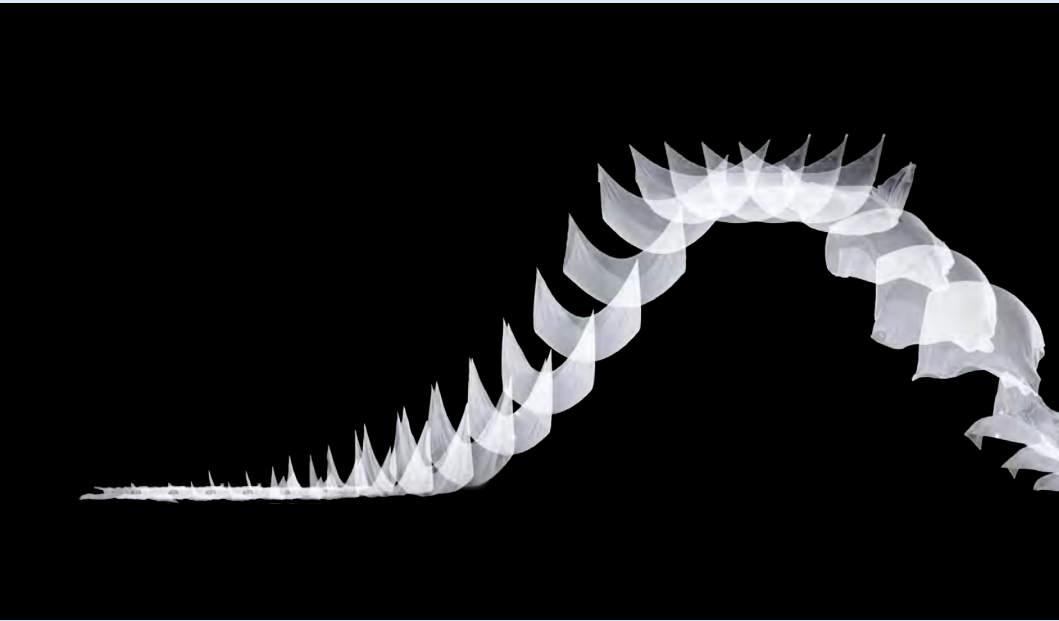


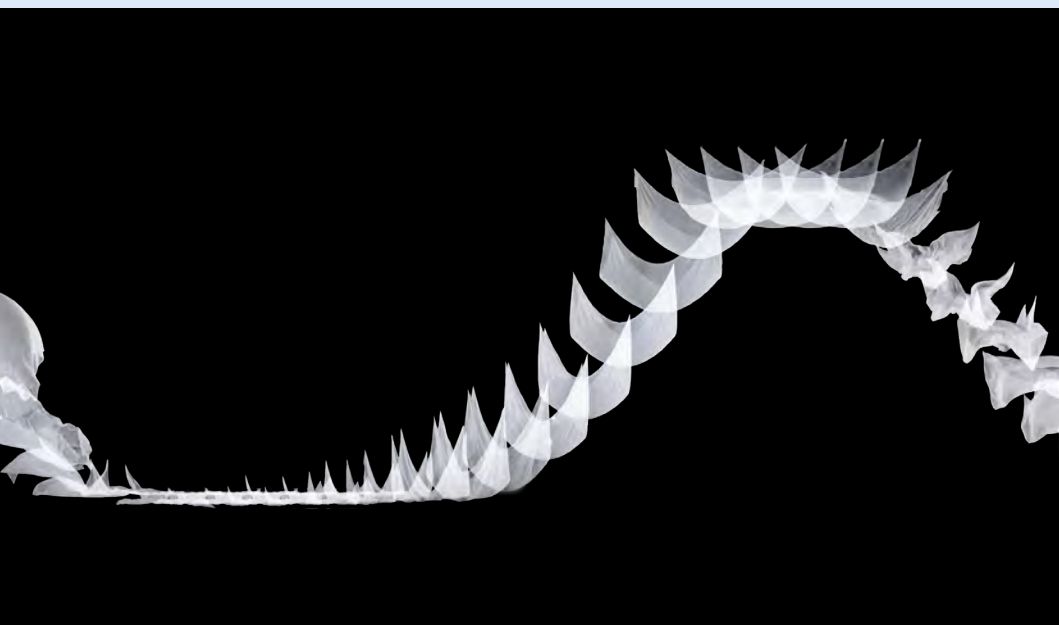
Inspiration

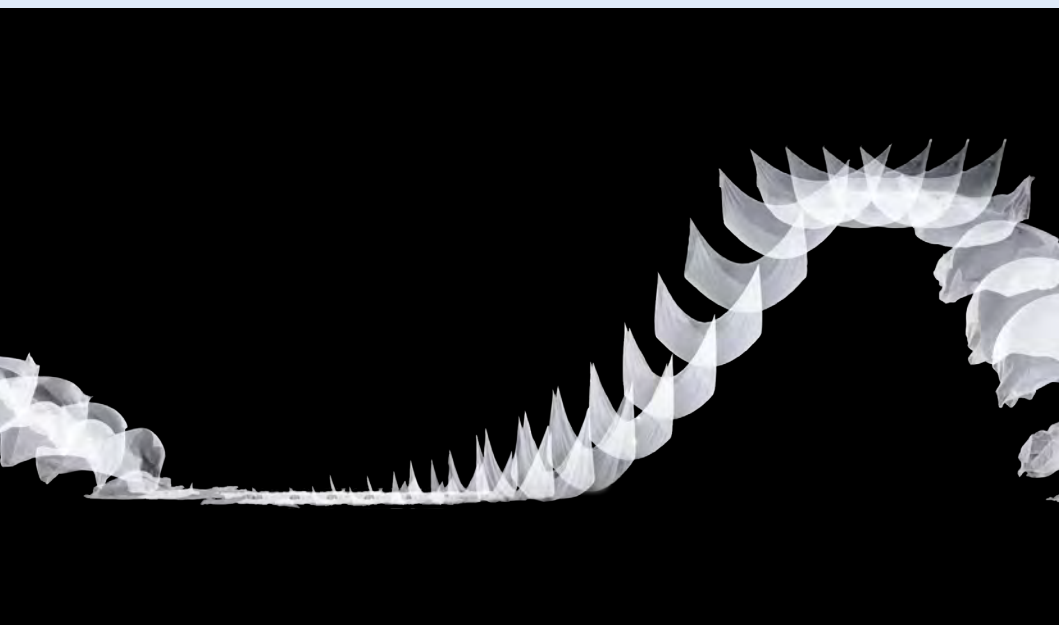
— Kurvendiskussion

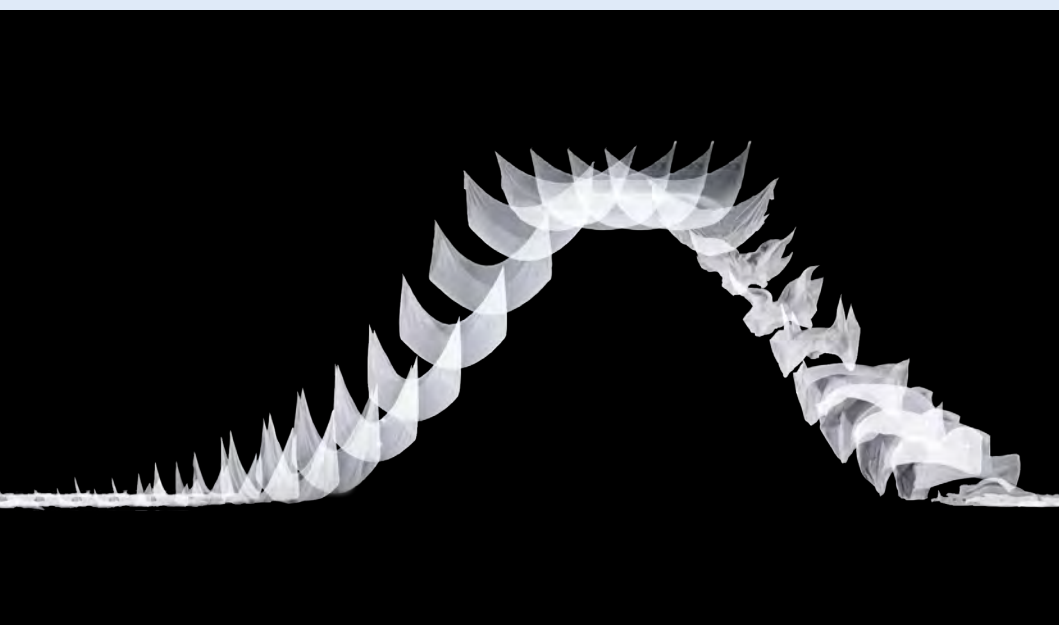
noiteriqzn

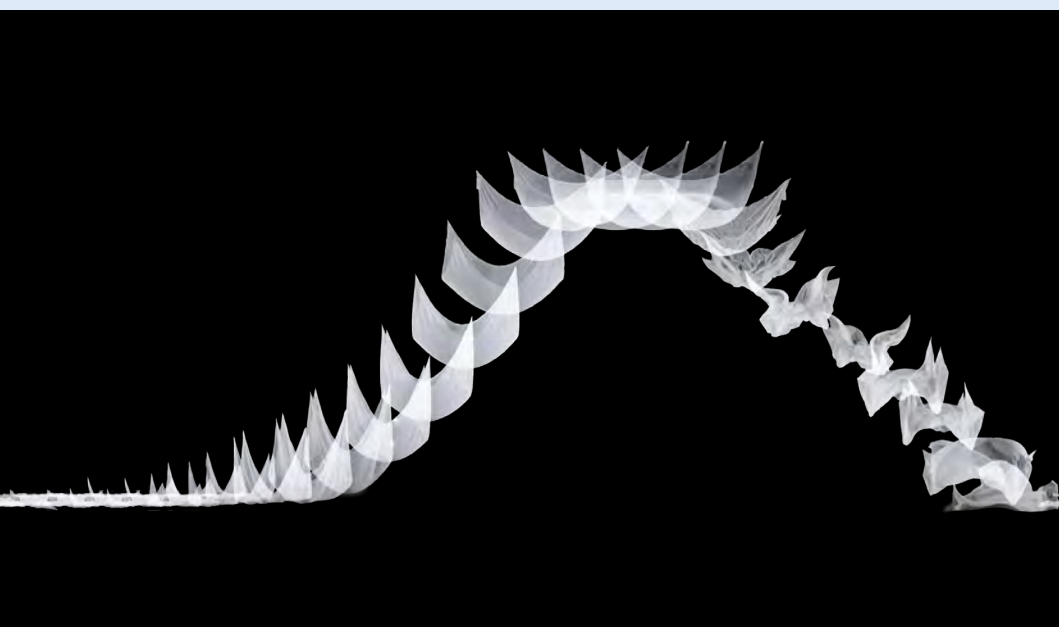
»Rhythmusgestalten I und II«, Fotomontage (2021).

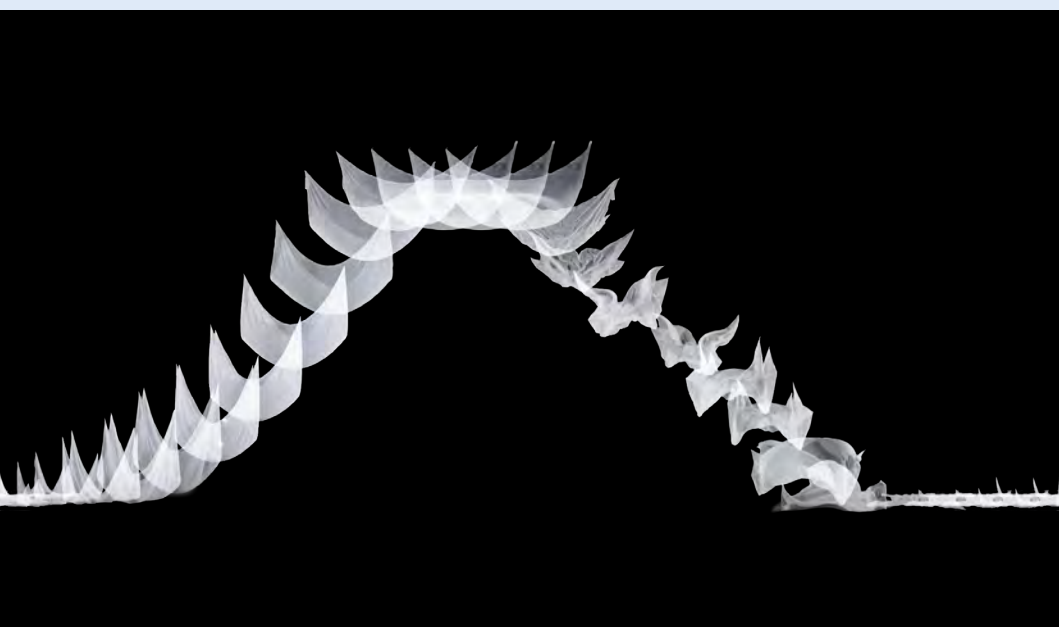


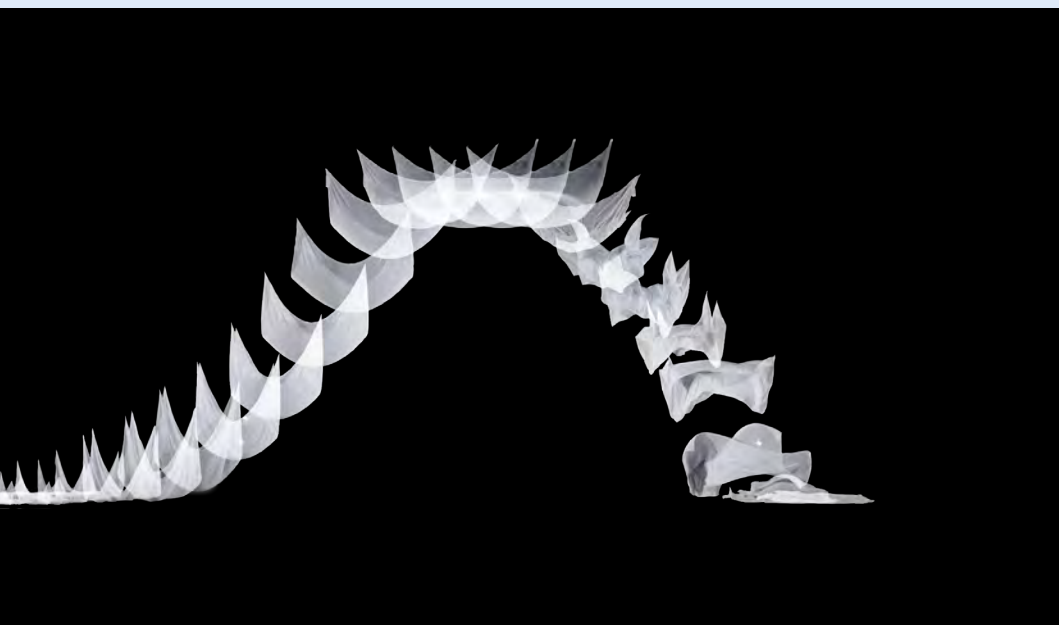


















Kurvendiskussion

Ein Atemzug, ein Einatem weitet den elastischen Körper, wieder steigt das Tuch hinauf. »Aufgewicht« ist ein Begriff der Pianisten, der die Kraft bezeichnet, mit der eine Pianotaste, nachdem sie einen Ton produziert hat, wieder in ihre Ausgangslage zurücksteigt.

In der Trennungsbewegung von der Schwerkraft bäumt sich ein Rhythmus auf. »Ein Rhythmus verteilt die Schwere, er macht das Schwere als Schweres leicht, nämlich zum Teil eines beweglichen Ganzen, das sich selber trägt. Dieses Sich-Selber-Tragen ist das Entscheidende, es ist die Erfahrung der Antigravität, des nicht weiter heruntergezogen werden Könnens, kurz: der Freiheit der Erscheinung«, so der Philosoph Andreas Luckner (Luckner 2013, 218).

In der Simulation einer chronofotografischen Versuchsreihe nach Étienne-Jules Marey, die die Bewegung des Tuches mathematisch zerlegt und auf einer Zeitachse montiert, erhält man eine Kurve, die an Diagramme der Vitalfunktionen des menschlichen Körpers, an die Atmung und den Herzschlag, erinnert wie sie unter medizinischer Kontrolle aufgezeichnet werden. Diese Kurvenverläufe auf digitalen Bildschirmen werden heute üblicherweise aus Einzelmessungen errechnet.

Der französische Physiologe und technisch versierte Erfinder Étienne-Jules Marey entwickelte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben seinen chronofotografischen Experimenten auch verschiedene Verfahren, um körperliche Funktionen analog in eine grafische Form zu übertragen. Es ging ihm darum, sie in ihrer Eigendynamik abzubilden und anhand der aufgezeichneten Linien untersuchen zu können. Die Grundlage für diese Visualisierungen lieferten sensible mechanische Vorrichtungen, welche die vom Körper ausgehenden Signale verstärkt auf eine sich drehende berußte Trommel übertrugen und damit auch den tatsächlichen zeitlichen Zusammenhang registrierten. Dabei nimmt die Drehgeschwindigkeit der Trommel entscheidenden Einfluss auf die Kurvenmodulation: In der Aufzeichnung derselben Körpersignale entstehen entweder steile Wellen oder flache Dünungen je nach Geschwindigkeit der Aufzeichnungsbewegung. Die Zeichenköpfe von Mareys Kurvenschreibern wurden dabei nicht von einem Zahlenwerk geführt, sondern von dem zu visualisierenden Vorgang selbst. In dieser »grafischen Methode« entstehen keine errechneten, sondern von den Körpersignalen selbst gezeichnete Kurven und Grafiken. (Vgl. De Chadarevian 1993 und Rheinberger 1993)¹

1 Marey entwickelte verschiedene chronografische Apparate: den Sphygmografen zur direkten arteriellen Pulskurvenschreibung am Handgelenk, den Polygraphen und den Pneumograph. Mit dem Pneumografen (auch Pneumatograf oder Sirograf) lassen sich die Bewegungen des Brustkorbs während der Atmung messen: Ein elastischer Gurt wird um den Oberkörper gespannt und die rhythmische Ausdehnung und das Zurückschwingen werden mittels eines versteiften Auslegers auf eine Trommel aufgezeichnet, auf der sich ein Papierstreifen abrollt. Die Fähigkeit, eine solche Apparatur zu entwickeln, ist auch hier Grundlage für ein Aufzeichnungsverfahren, das wissenschaftliche Erkenntnis ermöglicht.

Obwohl die Kurve, die sich aus dem Heben und Fallen des Tuches in der Installation »nothing will ever be the same« ergibt, eine gewisse wellenförmige Regelmäßigkeit aufweist und als harmonisch bezeichnet werden kann, lässt sie sich nicht mit einer regelmäßigen Sinusfunktion beschreiben. Die Amplitude zwischen den beiden Wendepunkten bleibt durchgehend gleich und auch die Aufwärtsbewegungen ähneln sich in ihrer zunächst langsamen und später exponentiell steigenden Bewegung. Die Periodendauer variiert jedoch in der Abwärtsbewegung je nach Ausformung des Tuches beim Fallen. Kollabiert das Tuch beispielsweise schon weiter oben in der Nähe des Umschlagpunktes, fällt es schneller; spannt es sich hingegen wie ein Segel auf, so bleibt es länger in der Luft stehen, und der Fallvorgang verzögert sich. Wir sehen konkav-konvexe Schlenker in der Kurve, sie bleibt unberechenbar.

Expiration

- Rhythmus
- Animation
- »Serpentintänze« von Loïe Fuller
- Anmut durch Schwereerfahrung

Expiration

Rhythmus

Um die Bewegungen zwischen einem Minimum und einem Maximum zu realisieren, in denen sich ein Textil hebt und senkt, sind gegenläufige Kräfte am Werk mit gegensätzlichen Intentionen und widerstrebenden Wirkungen. Und dennoch formen sie sich zu einem Ganzen, weil sich die einzelnen Glieder aufeinander beziehen lassen und im Rhythmus auf einer zeitlichen Ebene in einem Zusammenhang stehen. Diese in sich zeitlich gegliederten Verlaufsformen von Vorgängen beschrieb der Philosoph Richard Höningswald 1926 als »Rhythmusgestalten«. (Vgl. Höningswald 1926)

Der Rhythmus verneint dabei nicht die äußeren Pole und Extreme, sondern er verbindet sie. Oben/unten, ausgedehnt/zusammengedogen, innen/außen, Körper/Seele markieren vielmehr (kontingente) Spielfelder, in denen sich Raum-Zeit-Gestalten entfalten. Die Philosophen Deleuze und Guattari bezeichnen diese Spielfelder als Milieus, die wie Rhythmen aus dem Chaos geboren werden. In »A thousand plateaus« (Deleuze/Guattari 1987) stellen sie fest, dass dieser Vorgang, der das Chaos in Rhythmen transformiert, von jeder antiken Kosmogonie problematisiert wurde. »Rhythmus ist die Antwort der Milieus auf das Chaos. Was Chaos und Rhythmus gemeinsam haben, ist das Dazwischen – zwischen zwei Milieus, das Rhythmus-Chaos oder der Chaosmos: ›Zwischen Nacht und Tag zwischen Gebautem und Natürlichem, zwischen Mutationen vom Anorganischen zum Organischen, von Pflanze zum Tier, vom Tier zum Menschen, aber ohne dass diese Serie eine Weiterentwicklung darstellt ...‹ In diesem Dazwischen wird Chaos nicht unaufhaltsam zum Rhythmus, aber es hat eine Chance dazu. Chaos ist nicht das Gegenteil von Rhythmus, sondern das Milieu der Milieus. Rhythmus gibt es immer dann, wenn ein transkodierter Übergang von einem Milieu in ein anderes, eine Kommunikation von Milieus, eine Koordination heterogener Raum-Zeiten stattfindet.«²

In den Kurven – so könnte man daraufhin sagen – wird die Kommunikation zwischen zwei Milieus oder Polen aufgezeichnet. Wir sehen, ihre Bewegungen verweilen nirgendwo, sie wenden sich von den Extremen in den Umschlag- oder Wendepunkten schnell wieder ab und halten sich überwiegend in dem Dazwischen auf. Das Charakteristikum lebendiger und quasilebendiger Verlaufsgestalten ist dabei das Phänomen der Bindung durch eine innere Organisation. Mit Bindung wird bezeichnet, was Elemente einer Struktur zu Gliedern einer Gestalt, einer Rhythmusgestalt, werden lässt.

- 2 »From chaos, Milieus and Rhythms are born. This is the concern of every ancient cosmogonies. [...] Rhythm is the milieus' answer to chaos. What chaos and rhythm have in common is the in-between – between two milieus, rhythm-chaos or the chaosmos: ›Between night and day between that which is constructed and that which grows naturally, between mutations from the inorganic to the organic, from plant to animal, from animal to humankind, yet without this series constituting a progression...‹ In this in-between, chaos becomes rhythm, not inexorably, but it has a chance to. Chaos is not the opposite of rhythm, but the milieu of milieus. There is rhythm whenever there is a transcoded passage from one milieu to another, a communication of milieus, coordination between heterogeneous space-times.« (Deleuze/Guattari 1987, 313)

Ein kinetischer oder physiologischer Rhythmus lässt sich als ein Medium verstehen, in dem unterschiedliche Zeiten und physiologische Zustände im Raum zusammenmontiert sind. Wir sind als Organismen ständig bewegt, durch unseren Puls, durch unsere Atmung. Wir stabilisieren uns im Rhythmus. Würden wir versuchen, einen bestimmten Zustand zu halten, unsere Atem/Luft anzuhalten, würden wir sehr schnell spüren, wie destabilisierend dieses Feststellen wirkt. Kämen wir zum Stillstand, wäre das Leben schon aus uns entwichen. Im biologischen Sinne bildet der Rhythmus die dialektische Schwelle zwischen Leben und Tod.

Rhythmen sind dabei allen komplexen Systemen inhärent. Pflanzen besitzen einen Tag-Nacht-Rhythmus, Hafer transpiriert rhythmisch, in Hefe oszillieren Vorgänge während der Glycolyse sowohl die Wasserabgabe über die Blätter als auch die Wasseraufnahme über die Wurzeln erfolgt bei Gräsern rhythmisch, Pflanzen zeigen gravitrope Pendelbewegungen, Korallenuhren zählen Tage³, und Einzeller und Insekten besitzen taktgebende Organe, »Oszillatoren« oder »innere Uhren«, die ihre rhythmischen Vorgänge antreiben. (Vgl. Engemann 2001)⁴ Das rhythmische Oszillieren in komplexen Systemen scheint eine Art Ursprungsbewegung zu sein, die als rhythmische Formel die Spur einer Konfrontation mit der Umwelt bewahrt – wie nicht zuletzt in der dreigliedrigen Atembewegung deutlich wird.

Animation

Rhythmus bedeutet Leben. Somit ist nachvollziehbar, dass das Beleben von Form auch im ästhetischen Sinne durch Rhythmisierung herbeigeführt werden kann. Die Animation (von lat. *animare* »zum Leben erwecken«; *anima* »Geist, Seele, Lebenskraft, Atem«) bezeichnet konkret eine (Zeichentrick-)Technik, bei der durch das Erstellen und Anzeigen von Einzelbildern für den Betrachter ein bewegtes Bild geschaffen wird. Allgemeiner formuliert werden Formen unter Einwirkung von Rhythmen dynamisch und veränderlich, sie verlieren ihre Eindeutigkeit. Stattdessen vervielfältigen sich Formen in einer Metamorphose, die durch die rhythmische Animation herbeigeführt wird. Im Rhythmus entfalten sich eine doppelte Existenz- und Wirkungsweise, die das For-

- 3 Anhand fossiler Korallen und ihrer Tage messenden Ablagerungen wurde herausgefunden, dass vor 400 Millionen Jahren ein Jahr statt 365 Tage 400 Tage hatte und demzufolge anders rhythmisiert gewesen sein muss. (Vgl. Engemann 2001, 412)
- 4 Dabei unterscheidet die Chronobiologie nach jeweiliger Periodenlänge in infradiane, circadiane und ultradiane Rhythmen: Infradiane Rhythmen bezeichnen saisonale Rhythmen wie etwa Jahres- und Mondphasenzyklen, die eine Periodenlänge von deutlich und erheblich über 24 Stunden haben. Circadiane Rhythmen beschreiben Rhythmen von circa 24-stündiger Periodenlänge wie den Wach-Schlaf-Rhythmus oder den wiederkehrenden Wechsel von Ebbe oder Flut. Ultradiane Rhythmen haben Periodenlängen zwischen 12 Stunden und wenigen Millisekunden und werden bei unterschiedlichen zellulären Prozessen und verschiedenen physiologischen Funktionen beobachtet wie etwa dem Herzschlag, der Atmung, den Hormonspiegeln. In chronobiologischer Terminologie ließe sich der Rhythmus des fallenden Tuches in »nothing will ever be the same« als ultradian beschreiben.

mende und das Zersetzende, die Konstruktion und die Zerstörung, die Suggestion und die Reflexion zugleich initiieren.

Die Literatur- und Medienwissenschaftlerin Elena Vogman, die das »Sinnliche Denken« des sowjetischen Regisseurs Sergej Michailowitsch Eisenstein erforscht, stellt die Wirkung des Rhythmus als Emotionalisator und als Überträger von Affekten heraus: »Rhythmus, Bewegung und Beseelung treffen mit dem Bewegungsakt zusammen, sind der Natur immanent: nicht etwa, weil die Natur ein metaphysisches Eigenleben führte, sondern weil sie Affekte überträgt. Eine nicht gleichmütige Natur impliziert eine Vielheit von Qualitäten – Rhythmen, Farben, Formen usw. –, die sie den Sinnen präsentiert, an denen das Denken teilhat.« (Vogman 2018, 391)

»Serpentinentänze« von Loïe Fuller

Die amerikanische Tänzerin, Choreografin und Forscherin Loïe Fuller⁵ animierte und emotionalisierte in ihren Serpentinentänzen Ende des 19. Jahrhunderts textiles Material: Auf den Bühnen Europas und Amerikas ereigneten sich dynamische Skulpturen aus Stoff und Schleiern. Als zentrales Agens ihrer Performances erwies sich ihr Kostüm: ein überlanger weißer Rock aus indischer Seide, den sie – ihren Memoiren zufolge – als anonymes Geschenk eines Verehrers in einer mysteriösen Schachtel erhalten hatte.⁶ Vor ihrem Spiegel experimentierte sie damit und studierte sehr genau die Möglichkeiten und Effekte der Stoffbahnen sowie die Grenzen dieser Möglichkeiten. Denn die Überlänge des viellagigen Textils erwies sich als ein entscheidender Widerstand: Permanent mussten die Stoffbahnen in Bewegung gehalten werden. Aus dieser Experimentiererfahrung entwickelte Fuller die Kunstfertigkeit, die Stofflagen, die wie Tellerröcke jeweils aus zahlreichen zusammengenähten Dreiecken bestanden, in Bewegung zu versetzen, und erfand Tanzfiguren, die, zunächst nur durchnummeriert, später als Abstraktionen von Schmetterlingen, Orchideen oder Feuer

5 Im Jahre 1862 wird sie als Marie Louise Fuller in Illinois geboren, sie gilt als hochbegabt, erhält eine Ausbildung in Philosophie und Wissenschaft, doch es zieht sie auf die Bühne. Fuller nimmt Gesangsunterricht, tingelt mehrere Jahre durch die Varietés, Music Halls und Theater Amerikas und experimentiert mit freien Tanzsequenzen. Mit diesen ungewöhnlichen Licht- und Bewegungsperformances macht sie sich bald einen Namen in den Revuen von New York. Ihre Memoiren »Fifteen years of a dancer's life, with some account of her distinguished friends« wurden 1913 veröffentlicht und 2007 digitalisiert: <https://archive.org/details/fifteenyearsofda00fullrich/page/40/mode/2up>. Weitere Eindrücke zu Serpentinentänzen abrufbar unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Serpentinentanz>; <https://www.youtube.com/watch?v=BZcbntA4bVY>; <https://www.youtube.com/watch?v=GACXDifNylk>; <http://scienceandfilm.org/articles/2862/loe-fullers-radium-dance> (alle abgerufen am 10.04.2024).

6 Fuller beschreibt dies so: »I received a little casket, addressed to me from India. It contained a skirt of very thin white silk, of a peculiar shape, and some pieces of silk gauze.« (Fuller 1913, 27) Das Problem: Der Rock war zu lang, doch anstelle ihn einzukürzen passt Fuller ihre Bewegungen an: »My robe, which was destined to become a triumphal robe, was at least a yard too long.« (Fuller 1913, 28) »My robe was so long that I was continually stepping upon it, and mechanically I held it up with both hands and raised my arms aloft, all the while that I continued to flit around the stage like a winged spirit.« (Fuller 1913, 30)

vom Publikum identifiziert wurden. Den Bewegungsradius ihrer Arme verlängerte sie durch sehr leichte Aluminiumstäbe, die in den Nähten und Säumen ihres Kleides versteckt waren und für das Publikum unsichtbar blieben. Auf magische Weise konnte sie die Stoffmassen unter Kontrolle bringen.⁷

Bei der Uraufführung des perfektionierten Serpentinanzes in den Folies Bergère in Paris am 5. November 1892 avanciert Loïe Fuller zum »Pop-Idol der Belle Epoque«. Und zur ersten Protagonistin des modernen Tanzes.⁸ Die Zuschauer:innen in den Folies Bergère sehen fließende, wirbelnde, wallende Stoffbahnen, ein Phantom hinter Draperien. Niemand im Publikum sieht einen bewegten Frauenkörper – weder einen klassisch geschnürten, noch einen reformiert befreiten. In der Szenografie aus Licht und Textil löst sich der Tanzkörper auf, er wird von der dynamischen Endlosschleife der Textilwirbel verschlungen. Wenn Loïe Fuller tanzt, verschwindet die Tänzerin, und das textile Gewebe erlangt die Hauptrolle (vgl. Bahr 2020, o. S.).

Das ambivalente, zumeist erotische Spiel des Schleiers zwischen Zeigen und Verhüllen, zwischen Markieren und Verschleiern avanciert in der Kunst des Fin de Siècle und in der aufkommenden freien Tanzkunst allgemein zu einem recht strapazierten Topos. Der Schleier aus transparenter Seide oder feinem Musselin wird »als verhüllendes Versprechen auf Mehr« zum »Vexierbild des Begehrens« (Brandstetter 2013a, 128) und zum »sehr durchsichtigen Gewebe festgeknüpfter Weiblichkeitsmuster« (Bahr 2020, o. S.). Bei Fuller markiert der Stoff hingegen vor allem den Übergang vom Körper in den Raum. Ihre Kontur löst sich auf und scheint sich mit dem Umraum zu verbinden. Die Draperie scheint um ein verborgenes Zentrum zu fließen. Die Impulse der Materialträgerin übersetzen sich verzögert in das Faltengewebe, das wie Gewölk zwischen Trägheitskräften und Luftwiderständen in der Schwebelage gehalten wird. Wenn die Effekte sichtbar werden, sind ihre Bewegungen längst mit der Initiierung des nächsten Intervalls beschäftigt und verflüchtigen sich wie im Illusionstheater.

Das Textil ähnelt dabei zunehmend einer Projektionsfläche, einer Leinwand, welche die eigens für die Bühnenshow entwickelten Lichtspiele auffängt. Denn, wie Bahr herausstellt, liegt das Innovative von Fullers Performance nicht nur in der vom textilen Material maßgeblich geprägten Choreografie, in der die Protagonistin sich den Blicken des Publikums entzieht, sondern es zeigt sich in ihrer Faszination für neueste Erfindungen auf den Gebieten der Wissenschaften und in ihrem Selbstverständnis als Forscherin.⁹ Als (Licht-)Ingenieurin revolutioniert

7 Eine erste Version dieser Tanzperformance setzt sie innerhalb eines Theaterstücks in einer Hypnose-Szene ein. Die positive Resonanz darauf ermuntert sie, ihren Tanz weiterzuentwickeln – unabhängig von jeglichem Erzählauftrag, frei vom Plot und emanzipiert von der strengen Gebärdensprache des Balletts lotet sie die Potenziale einer eigenständigen Performance aus.

8 Bereits zu diesem Zeitpunkt hatte sie viele ihr lästige und in ihren Augen unfähige Nachahmerinnen. Dies veranlasste sie dazu, sich alle (Bühnen-)Erfindungen patentieren zu lassen.

9 Fuller beschäftigte sich voller Inbrunst mit Forschungsfragen und -lücken zu Licht,

sie gängige Bühnenkonventionen und technisiert ihre Performances: Sie schafft die naturalistische Bühnendekoration ab und setzt stattdessen ein Beleuchtungsprogramm in Szene. Das Publikum sitzt dafür bei ihren Darbietungen im abgedunkelten Zuschauerraum und schaut erstmalig auf einen schwarzen Bühnenraum. In ihrem Labor entwickelt Loïe Fuller, unterstützt durch Ingenieure und Techniker, immer ausgefeiltere Lichtchoreografien, die auf Gastspielreisen durch Europa und Nordamerika permanent optimiert werden. Bei manchen Aufführungen beschäftigt sie über 40 Beleuchtungstechniker. Sie experimentiert mit Projektoren, auf die sie farbige oder strukturierte Gläser oder andere transparente Werkstoffe legt, die ständig in Bewegung bleiben, um kaleidoskopartige Farbeffekte zu erzeugen. Später werden die komplexen Abläufe durch eine Art Lichtorgel automatisch kontrolliert. Im Paris der Neunzigerjahre des 19. Jahrhunderts nennt man sie die »Fée de l'Électricité«, die den Kontakt und Austausch zu Wissenschaftler:innen ihrer Zeit sucht. Darunter der Astronom Camille Flammarion, der die Wirkung von Farben auf das organische Leben und die menschliche Psyche erforscht. Edison persönlich erklärt ihr die neuesten Ergebnisse auf dem Gebiet des künstlichen Lichts: die Beleuchtung mit Calcium, fluoreszierende Stoffe, Glüh- und Leuchtphänomene, die Strahlung und die Lichtbrechung verschiedener Werkstoffe. Sie konsultiert Becquerel, der mit fluoreszierenden Uransalzen arbeitet, um mehr über die Röntgenstrahlung zu erfahren, und wendet sich an Marie und Pierre Curie, um zu erfahren, ob ein Kostüm vollständig aus Radium möglich wäre. Aus dem angeregten Briefwechsel entsteht eine Freundschaft in gegenseitiger Bewunderung. (Shechet Epstein 2017) Und obwohl sie auf Anraten Marie Curies nie ein Kostüm aus Radium anfertigt, findet sie in fluoreszierenden Salzen ein Mittel, ihre Stoffbahnen zu imprägnieren und sie auf neue Weise in ihre Lichtinszenierungen einzubinden.

Farbe und Wahrnehmung: »The question of illumination, of reflection, of rays of light falling upon objects, is so essential that I cannot understand why so little importance has been attached to it.« (Fuller 1913, 60) »Colour is disintegrated light. The rays of light, disintegrated by vibrations, touch one object and another, and this disintegration, photographed in the retina, is always chemically the result of changes in matter and in beams of light. Each one of these effects is designated under the name of colour.« (Fuller 1913, 61) »Man[...] is today still in the infancy of art, from the stand-point of control of light. If I have been the first to employ coloured light, I deserve no special praise for that. I cannot explain the circumstance; I do not know how I do it. [...] It is a matter of intuition, of instinct, and nothing else.« (Fuller 1913, 66) Sie bleibt extrem bescheiden, entwickelte jedoch ein Vokabular, um Bewegung als Ausdruck von Gedanken und Gefühlen zu verstehen: »Our knowledge of motion is nearly as primitive as our knowledge of colour. [...] Throughout we place no value on the movement that expresses the thought. We are not taught to do so, and we never think of it.« (Fuller 1913, 67) Diese Beobachtungen und Fragen formulierte Fuller in ihren Memoiren voller Energie, Forscherdrang und Entrüstung, nur um diesen Ausbruch daraufhin in seiner Länge und Vehemenz zu entschuldigen: »That is what I have wanted to say and I apologise for having said it at such length, but I felt that it was necessary« (Fuller 1913, 72), und um sich fortan wieder unterhaltsam, anekdotisch und rollenkonform der Erzählung ihrer Lebensgeschichte hinzugeben.

Anmut durch Schwereerfahrung

Das Tuch der Installation »nothing will ever be the same« ist im Vergleich zu den textilen Bahnen Loïe Fullers nicht durch eine Akteurin bewegt, sondern durch einen automatischen Mechanismus und bringt dennoch anthropomorphe und fesselnde Formen hervor. »Während das Tuch fällt und sich wieder hebt, dringt Luft in seine Falten und gibt so seiner fließenden Gestalt eine organische Körperlichkeit. Auf diese Weise wird das Tuch lebendig, wie eine Tänzerin in einem leeren Raum, die sanft auf den harten Boden hinabsinkt. Beim nächsten Fall wird das Tuch eine neue Choreografie »improvisieren«, eine andere Flugbahn wählen und an einer anderen Stelle landen.«

(Grammatikopoulou 2013b, 69)

Lässt sich demzufolge auch in »bewusstlosen Dingen« wie beispielsweise in einer animierten Marionette oder in einem rhythmisierten Tuch Anmut erkennen? In seinem Essay »Rhythmus und Schwere« stellt der Philosoph und Germanist Andreas Luckner in Hinblick auf Kleists »Über das Marionettentheater« die Schwere als Bedingung für Rhythmus und Anmut heraus, die – anders als noch von Schiller vermutet – im Betrachter und nicht in dem rhythmisierten Ding oder Subjekt entsteht: »Um Anmut erfahren zu können, ist vielmehr ein Bewusstsein von Schwere notwendig, im physischen wie auch im übertragenen existentiellen Sinne. Nur ist dies freilich nicht das Bewusstsein desjenigen, dem Anmut zugeschrieben wird, sondern das Bewusstsein desjenigen, der Anmut erfährt. Mit anderen Worten, Anmut ist immer die Anmut der anderen.« (Luckner 2013, 208) Und weiter: »Wo Schiller noch richtig sagte, dass die Schönheit der Bewegung, wie sie eine Person hervorzubringen vermag, hinreißend ist, täuschte er sich lediglich darin, durch wen die Anmut erzeugt wird: Sie entsteht nämlich erst im Auge des Betrachters und hierüber zeigt uns Kleist die ganze, wenn auch versteckte Wahrheit. Die Anmut, die Grazie, das Geschenk der Leichtigkeit, die Gnade (*gratia*) der Erlösung von der Erden schwere ist notwendig auf die Erfahrung von Schwere verwiesen. Nur wer die Schwere kennt, weiß, wie viel Wert die Anmut, die Leichtigkeit hat. Oder, mit anderen Worten: Im Paradies gibt es keine Anmut. Wozu auch?« (Luckner 2013, 208)

Wer im Rhythmus einer fremden Bewegung erfährt, dass »das Schwere als Schweres leicht werden kann« (Luckner 2013, 208) ist schon der Erlösung teilhaftig. Schwere und Anmut bedingen einander, und wir bedürfen der Erlösung gar nicht, wenn wir Anmut erfahren – in den graziilen und absichtslosen Formen eines fallenden Tuches, das der Schwere seine Leichtigkeit entgegenstellt.





(Atempause)



Inspiration

— Tel Aviv: die Melancholie des Fallens und performative Eingriffe

noitseriq2n1

Installationsansichten » nothing will ever be the same« In: »Fresh Paint« (2011), Tel Aviv.





Tel Aviv: die Melancholie des Fallens und performative Eingriffe

Ein Kunstwerk, das zunächst eine bestimmte Bedeutung oder Botschaft trägt, kann im Laufe der Zeit neue Interpretationen und Bedeutungen annehmen, die sich aus veränderten gesellschaftlichen, politischen oder kulturellen Rahmenbedingungen ergeben. Ebenso können die Art und Weise der Präsentation eines Kunstwerks und die Identität der Betrachter seine Bedeutung beeinflussen und zu einer »Sinnverlagerung« führen. Dies wurde deutlich während der Ausstellung von »nothing will ever be the same« in einem stillgelegten Teil des Botanischen Gartens in Tel Aviv, Israel.¹ Aufgrund einer technischen Unberechenbarkeit innerhalb der Installation blieb ich für fast die vollständige Ausstellungsdauer anwesend, sodass ich die Reaktionen der Besucher:innen auf diese Installation direkt erleben konnte. Es wurde schnell deutlich, dass der Rhythmus des animierten Materials auf spezielle Weise intensive Emotionen auslöste, jedoch nur selten zu indifferenten Reaktionen führte. Eine ältere Frau, eine Überlebende des Holocaust, näherte sich mir mit Tränen in den Augen. Ihre Gestalt war feingliedrig, sie war adrett zurechtgemacht und trug volles blondes Haar, wahrscheinlich eine Perücke. Trotz ihrer Zartheit strahlte sie Zähigkeit aus. Als sie auf mich zutrat, war ich von der Nähe überrascht, die sie in ihrer Hinwendung zu mir herstellte. Sie erklärte mir, dass sie ihr Leben in diesem Werk sehe: das Fallen in seiner sinnlosen Kontingenz und den Versuch, sich wieder aufzurichten, aufzustehen, nur um wieder zu scheitern und zurückzufallen – und schließlich doch wieder aufzustehen. Sie verwies auf die Leichtigkeit und Anmut des Materials und auf die unausweichlichen Kräfte der Gravitation. Die ältere Dame besaß dieses Schwerebewusstsein, das Andreas Luckner beschreibt und welches ihr ermöglichte, sich in das immer wieder fallende Tuch hineinzusetzen und eins mit ihm zu werden, mit ihm zu tanzen, zu fallen und wieder aufzufahren, sich mit seiner Melancholie zu verbinden.

Melancholie bleibt zurück angesichts der Vielzahl verworfener Möglichkeiten. Sie ist die Summe der nicht eingeschlagenen Pfade, die jede Entscheidung hinterlässt und die nur noch im kontrafaktischen Denken präsent sind. Melancholie erzählt von der verfloßenen Zeit, die die ungenutzten Möglichkeiten in ihre Unendlichkeit zurückführt. In der Melancholie manifestiert sich die Vergeblichkeit. Wir können keinen festen Halt finden, sondern müssen uns den nie stillstehenden Rhythmen aus Öffnen und Schließen, aus Aufstreben und Fallen hingeben. Und in dunkleren Augenblicken wissen wir, dass ein letzter Ausatem uns in den Tod führen wird.

1 Auf Einladung der Kuratorin Keren Bargil wurde die Arbeit als Special Project auf der Kunstmesse »Fresh Paint 4« präsentiert, die im April 2011 in einem stillgelegten Teil des Botanischen Gartens in Tel Aviv, Israel, stattfand.

Andere Besucher:innen in Tel Aviv assoziierten einen jüdischen Hochzeitsbrauch mit meiner Arbeit. Unter der Chuppa, einem quadratischen Traubaldachin, werden im orthodoxen Judentum die Brautleute in der Vermählungszeremonie zusammengeführt. Seine traditionell weiße Farbe symbolisiert den Neubeginn und steht für das noch unbeschriebene »weiße Blatt«. Die Chuppa wird an ihren vier Ecken entweder von Stangen, Gewehren oder von Freunden über dem Paar gehalten, sie steht symbolisch für das »Dach über dem Kopf« und besagt, dass hier ein Haus neu gegründet wird. In vier Richtungen geöffnet soll die Chuppa an das Haus des Vorfaters Abraham erinnern, welches auf jeder seiner vier Seiten eine Tür hatte, um Gäste warm zu empfangen. Wie das rhythmische Kollabieren auf Besucher:innen, die mit dieser Symbolik vertraut sind, wirkte, konnte ich nur erahnen.

Eine weitere Begebenheit während der Ausstellung trug sich mit einem etwa achtjährigen Mädchen zu. Nach kurzer Beobachtung begann es, das Tuch mit seinen Händen in seiner Bewegung zur Decke zu begleiten, als wären es seine eigenen Kräfte, die das Tuch zur Bewegung animierten. Wie auf sein ureigenes Kommando »pflückte« es das Tuch kurz darauf wieder von der Decke herab und beschwor es eindringlich, während es auf dem Boden lag. Das Mädchen vertiefte sich in diese improvisierte Tätigkeit für drei geschlagene Stunden, ohne von seiner Umgebung und anderen Besucher:innen Notiz zu nehmen. Das Tuch und das Mädchen bildeten eine intime Einheit, bewegt in Hingabe, die wunderschön anzusehen war. Nach kurzer Zeit begannen die Besucher:innen zu rätseln, wie das Mädchen wohl auf das Tuch einwirkte. Ein kausaler Zusammenhang schien absolut plausibel und offensichtlich hatte das Mädchen das Publikum von seiner übernatürlich wirkenden Kraft überzeugt. Dies führte dazu, dass mir als verantwortlicher Künstlerin Vorwürfe gemacht wurden, weil ich angeblich eine Kinderperformerin engagiert hätte. Seitens der Besucher:innen dieser Kunstveranstaltung wurde erwartet, dass alle sichtbaren Aktionen choreografiert, beauftragt und inszeniert wären. Eine eigenständige Handlung in absoluter Selbstvergessenheit, wie die Performance dieses Mädchens, war in diesen Überlegungen keine Option. Stattdessen betrachtete das auf »alles ist möglich« konditionierte Kunstpublikum als Kunst, was in diesem präfigurierten Rahmen wahrgenommen wurde: ein vertieft vor Publikum arbeitendes Kind, das die Künstlerin unter den Verdacht einer strafrechtlich verfolgbaren Handlung stellte.



Expiration

— Von dynamischer Wahrnehmung zu Bedeutung:
Kontingenz, Strange Tools und Enaktivismus

Expiration

Von dynamischer Wahrnehmung zu Bedeutung: Kontingenz, Strange Tools und Enaktivismus

Die kinetische Installation »nothing will ever be the same« erzeugt ein Möglichkeitsfeld, das kontextabhängig unterschiedlichste Reaktionen hervorruft, die sich meiner Kontrolle als Künstlerin entziehen. Unsere Wahrnehmung von Kunstwerken wird von einer Vielzahl äußerer und innerer Faktoren beeinflusst, die in ihrem Zusammenspiel wirken. Wenn wir ein Kunstwerk in einem kunstspezifischen Kontext antreffen, gehen wir in der Regel davon aus, dass selbst scheinbar belanglose Objekte, wie ein achtlos an die Wand geklebtes Kaugummi, oder ein spielendes Kind als potenzielle Kunstwerke betrachtet werden können. Dies führt dazu, dass wir solche Körper mit einer ästhetischen Achtsamkeit und möglichst unvoreingenommen betrachten, uns fragen, welche Wirkung sie auf uns haben, welchen Resonanzraum sie eröffnen, ob sie uns provozieren oder belustigen und ob wir plötzlich in der amorphen Form eines Kaugummiklumpens etwas Würdiges erkennen können.

Der Kontext, in dem wir ein Kunstwerk sehen, spielt eine entscheidende Rolle: In einem professionellen Kunstkontext oder einem ehrwürdigen Museum gehen wir davon aus, dass das Gesehene von Expert:innen, Kurator:innen und Kulturschaffenden als bedeutend anerkannt wurde. Dieselbe Arbeit, die in einem Kinderzimmer präsentiert wird, würde jedoch vermutlich anders wahrgenommen und bewertet werden. Die Überzeugung, dass das, was wir sehen, von Fachleuten abgesegnet wurde, prägt unsere Sichtweise auf das Kunstwerk und seine Wertschätzung. Erwartungen und Erfahrungen prägen unsere Sichtweise ebenso, wie formale Qualitäten von Räumen – beispielsweise ihre Größe oder Erhabenheit. So verbindet sich ein und dasselbe Kunstwerk auf unterschiedliche Weise mit spezifischen Orten. In einer Kapelle inszeniert wirkt »nothing will ever be the same« anders als in einem Gerichtssaal, einer ehemaligen Werft oder einem Theater und ruft jeweils unterschiedliche Assoziationen hervor. Kunstwerke werden zu individuellen Projektionsflächen, die den kulturellen Kontext transportieren, in den wir hineingeboren wurden: In Israel wurde »nothing will ever be the same« in Zusammenhang mit der kulturellen Praxis der Eheschließung gebracht, die andernorts vielleicht unerkannt geblieben wäre. In einem Gerichtssaal entstehen Assoziationen zu gefällten Urteilen, vielleicht auch zu aufsteigenden Seelen, während in einer Werft möglicherweise Assoziationen zur Brandung, zum Wasserfall und zu Segelwerken aufkommen.

Der Publikumsverkehr während einer Präsentation beeinflusst die Wahrnehmung erheblich, da er ein Interesse signalisiert, das sich in hohen Besucherzahlen widerspiegelt, jedoch eine meditative Wahrnehmung unmöglich macht. Dies zeigt sich beispielsweise bei der überlaufenen »Mona Lisa« im Louvre oder bei anderen beliebten Kunstwerken in bekannten Museen.

An einem einzigen Ort gibt es unzählige Präsentationsmöglichkeiten, die ein Kunstwerk entweder hervorheben oder in den Hintergrund rücken können. Die Inszenierung eines Werkes, seine Kombination mit anderen Arbeiten, die Beleuchtung, die Atmosphäre und der Platz, den es einnimmt, sind entscheidende Faktoren, die unsere Wahrnehmung beeinflussen. Wenn wir eine Ausstellung besuchen, spielen auch die Umstände eine Rolle: Begleitet uns jemand mit Hintergrundwissen, der uns wertvolle Hinweise gibt, oder unruhige Kinder, die uns schnell weiterziehen? Zusatzinformationen wie Wandtexte oder Handreichungen können unsere Aufmerksamkeit auf bestimmte Details lenken, die wir sonst übersehen hätten. Biografische Informationen zur Haltung oder Gesinnung der Künstler:innen beeinflussen ebenfalls unsere Wahrnehmung. Wenn wir ihre Arbeit schon länger kennen, können wir eine Einzelarbeit in den Kontext ihres Gesamtwerks einordnen, sodass bestimmte Aspekte stärker hervortreten, während andere weniger relevant erscheinen. Ein Kunstwerk wird von ein und derselben Person zu verschiedenen Zeiten am selben Ort unterschiedlich wahrgenommen. Zeichen lösen persönliche Assoziationen und Abschweifungen aus, die stark von der Tagesform abhängen. Wie fühle ich mich im Moment der Begegnung? Bin ich in der Lage, mich voll darauf einzulassen, oder bin ich abgelenkt von Gedanken und vielleicht sogar von Kopfschmerzen geplagt? Bin ich gehetzt und außer Atem? Auch meine Lebenssituation beeinflusst, wie ich Kunstwerke wahrnehme. Zeitliche Abstände können völlig neue Erfahrungen hervorrufen. Wenn wir ein Buch nach mehreren Jahren erneut lesen oder ein Gemälde nach langer Zeit wiedersehen, möglicherweise aus einem anderen Winkel oder in einer anderen Inszenierung, erscheint es uns wie neu. Frühere Begeisterung mag verschwinden oder umgekehrt, etwas vorher Übersehenes tritt nun in den Vordergrund. Unsere eigene Veränderung, der Zuwachs an Erfahrung und Wissen machen es unmöglich, das exakt gleiche Empfinden wie zuvor zu haben.

In »Strange Tools, Art and Human Nature« (2015) argumentiert der Philosoph und Kognitionsforscher Alva Noë, dass Kunstwerke »merkwürdige Instrumente« seien, die wir dazu verwenden könnten, um uns selbst beim Wahrnehmen wahrzunehmen und so herauszufinden, wie wir die Welt wahrnehmen.¹ Kunstwerke regen uns dazu an, über unsere normalen Wahrnehmungs- und Denkmuster hinauszugehen, und fordern uns heraus, die Art und Weise, wie wir die Welt erleben und interpretieren, neu zu betrachten. Kunst könne somit als ein Mittel gesehen werden, durch das wir uns selbst und unsere kulturellen Praktiken besser verstehen und weiterentwickeln können. Im Wesentlichen sieht Noë Kunst und andere »strange tools« als essenzielle Mittel zur Erneuerung und Vertiefung unseres Verständnisses der Welt, indem sie die üblichen Rahmen und Konventionen infrage stellen und erweitern. Noës enaktive Perspektive auf Kognition und

1 »Art aims at the disclosure of ourselves to ourselves and so it aims at giving us opportunities to catch ourselves in the act of achieving perceptual consciousness – including aesthetic consciousness – of the world around us. Art investigates the aesthetic.« (Noë 2015, 71)

Wahrnehmung betont ihre Untrennbarkeit vom Körper. Geistige Prozesse versteht er nicht isoliert von körperlichem Erleben und Handeln, sondern vielmehr als in diese eingebettet. In »Action in Perception« (Noë 2004) beschreibt Noë, wie unser sensorisches Verständnis der Welt durch körperliche Bewegung und Handlung geprägt wird und wie kognitive Prozesse aus der dynamischen Wechselwirkung zwischen dem Organismus und seiner Umwelt entstehen. Wahrnehmung und Handlung sind somit eng miteinander verknüpft und bedingen einander. Diese Interaktionen sind es, die den Organismus in die Lage versetzen, Bedeutungen zu schaffen und die Welt aktiv zu gestalten.²

- 2 Der Enaktivismus ist eine Theorie der Kognition, die in den späten 1980er-Jahren von Francisco Varela, Evan Thompson und Eleanor Rosch in »The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience.« entwickelt wurde. Diese Theorie stellt eine Abkehr von traditionellen kognitiven Theorien dar, die den Geist als Informationsverarbeitungssystem betrachten, das die Außenwelt repräsentiert und lässt sich daher als anschlussfähig zu den neumaterialistischen Perspektiven verstehen, die betonen, dass Wissen und Realität nicht statisch sind, sondern durch die Inter-/Intraaktionen und Beziehungen zwischen Organismen, Objekten und ihrer Umwelt entstehen. (Varela/Rosch/Thompson 1992)



(Atempause)



Inspiration

— Schlosskapelle Weimar: Superposition

noiteriqzn

Installationsansicht »nothing will ever be the same«. In: »Die Kapelle und das spezifische Gewicht der Zeit« (2017), Weimar.





Schlosskapelle Weimar: Superposition

In der Schlosskapelle Weimar überlagern sich die Spuren unterschiedlichster Herrschaftsformen, Systeme, Ideen und Ideologien der letzten ca. 200 Jahre, die widersprüchlicher kaum sein könnten und die sich in diesem Raum als besondere Interferenzmuster materialisieren: Betritt man den Raum, spürt man zunächst das bedrückende Gewicht der niedrigen Geschosshöhe, die zu DDR-Zeiten durch das eingezogene Stahlmagazin entstand. Die Sichtachse auf das Altarbild »Engelskonzert« des Künstlers Hermann Wislicenus aus dem Jahre 1868 wurde so durch eine Konstruktion aus 86 Tonnen Stahl verbaut: vier Geschosse, in denen zeitweise 109.400 Bücher gelagert wurden. Das sakrale Motiv, kurz vor Ausrufung des Kaiserreichs gemalt, ist nur noch teilweise sichtbar, dafür aber aus allergrößter Nähe: Die Wendeltreppe, die durch die Altarnische hinaufführt, ermöglicht ein sehr direktes Vis-à-Vis mit den romantisch und fleischig dargestellten Posaunenengeln, deren Komposition ursprünglich nicht für einen derart nahsichtigen Aufprall angelegt waren. Sie sind wieder hervorgetreten hinter dem Kalkweiß der Übermalung aus der Nutzungszeit als Konzertsaal und Bach-Gedenkstätte zwischen 1950 und 1960, die jegliches Dekor verschlungen hatte. Seit der Restaurierung 2010/11 ist sie fast vollständig verschwunden. Die Restaurierungsarbeiten fügten dem Raum ihrerseits materielle Spuren hinzu: So waren die Säulen fast anrührend zärtlich zu ihrem Schutz mit weißem Schaumstoff und silberfarbenem Tape umschlungen.

Seit seiner Planung im Jahr 1816 wurde der Raum immer wieder rhythmisch rekonfiguriert und von den Winden der Epochen durchweht: zunächst konzipiert im Atem der Weimarer Klassik, gefolgt von einem Hauch von Sakralität als Gottesstätte, einem romantischen Seufzen, dem biedermeierlichen Ruheatem und dem diktatorischen Atemstakkato des Kaiserreichs. Heute ist das Rasseln des Atems der Kapelle deutlich vernehmbar. Schwer lastet die wechselvolle Geschichte auf ihr.¹

In einer künstlerischen und bibliothekshistorischen Raumuntersuchung der ehemaligen Schlosskapelle mit dem Titel »Die Kapelle und das spezifische Gewicht der Zeit« durchwirkte die Künstlerin und Kuratorin Anne Brannys den Raum mit poetischen Eingriffen und gegenwärtigen Perspektiven. Auf ihre Einladung traten zehn künstlerische Positionen in einen behutsamen Dialog mit dem Raum, der gleichzeitig in mehreren Zuständen zu existieren scheint, und mit seiner

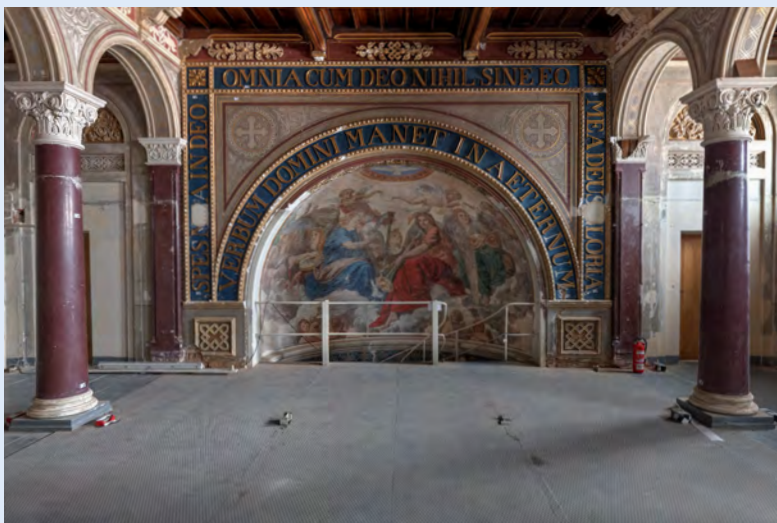
1 Die wechselvolle Geschichte der Kapelle im Weimarer Residenzschloss, die mit der enzyklopädischen Raumuntersuchung eine gegenwärtige künstlerische Aktivierung erfuh, haben Anne Brannys und Arno Barnert in ihrem Artikel im Jahrbuch für Buch- und Bibliotheksgeschichte mit dem Titel »Die Schloßkapelle als Büchermagazin: Eine enzyklopädische Raumuntersuchung in Weimar« ausführlich beschrieben und nachvollzogen. (Barnert/Brannys 2018)

Geschichte.² Unter den Lemmata »Vertikale / Levitation / Restschwere« beschreiben Barnert und Brannys die in der Schlosskapelle installierte Arbeit »nothing will ever be the same«: »Der ebenso einfachen wie poetischen Installation liegt die komplexe Programmierung eines elektronischen Mechanismus zugrunde, der den feinen Stoff animiert. Durch diese Beseelung eines unbelebten Gegenstandes lassen sich leicht Assoziationen zu einer geisterhaften Erscheinung, einem tanzenden Wiedergänger finden, und es wird zugleich implizit der zur Entstehungszeit der Kapelle populäre Mensch-Maschine-Topos mitsamt seinen Phantasien des empfindsamen Automaten zitiert. Tatsächlich lag in der scheinbaren Ewigkeit des Loops aus Steigen, Fallen und Innehalten des Tuches eine Melancholie – vielleicht weil wir uns erinnern, wie unausweichlich die Schwerkraft wirkt, auch auf das Leichteste in uns: den Traum, den Blick, den Atem.« (Barnert/Brannys 2018, 140)

Die damaligen räumlichen Gegebenheiten, der schmale, in die Stahlplatten eingelassene Schacht und die Gesamthöhe von ca. acht Metern stellten die sakrale Vertikale der Kapelle wieder heraus, wodurch der Rhythmus der Installation sich verschob: Die langsam geführte Aufwärtsbewegung dauerte hier im Vergleich zur Phase des Fallens deutlich länger, sodass das aufstrebende Intervall betont wurde.

- 2 Die Ausstellung wurde in Kooperation mit der Klassik Stiftung Weimar vom 3.11. bis zum 3.12.2017 realisiert. Einige der auf den Raum und die Bibliotheksgeschichte Bezug nehmenden Arbeiten wurden von der Herzogin Anna Amalia Bibliothek erworben, darunter auch die atmenden Bücher meiner Werkreihe »thinking I'd last forever«, die ebenfalls in der Ausstellung präsentiert wurden. Sie sind über den Normdatensatz für die Ausstellung im Bestand/Online-Katalog der HAAB recherchierbar. Mithilfe eines technischen Mechanismus in ihrem Inneren verleihe ich antiken Büchern einen menschlich anmutenden Atemrhythmus. Die Buchdeckel heben und senken sich in individuellen Rhythmen immer wieder und fächern die miteinander vernähten Seiten der Bücher langsam auf und wieder zu, sodass kleine Luftvolumina ein- und ausströmen können.

Das erste und zweite Obergeschoss des Stahlmagazins der ehemaligen Schlosskapelle Weimar, Blick auf das restaurierte »Engelskonzert« von Herman Wislicenus, 2017.



Die Weimarer Schlosskapelle um 1900, Blick auf den Altar, die Apsis und das »Engelskonzert« von Herman Wislicenus.





Installationsansicht »nothing will ever be the same«. In: »Die Kapelle und das spezifische Gewicht der Zeit« (2017), Weimar.

Expiration

— Das Potenzial des Kontingenzbewusstseins: Historische
Perspektiven und zeitgenössische Relevanz

Expiration

Das Potenzial des Kontingenzbewusstseins: Historische Perspektiven und zeitgenössische Relevanz

Der Aufstieg und Untergang von politischen Systemen und Herrschaftsformen wird in der ehemaligen Schlosskapelle in Weimar als materielle Superposition eindrücklich erfahrbar. Die Spuren epochal unterschiedlicher Zugriffe zeugen von teilweise radikalen Umbrüchen gesellschaftlicher Geisteshaltungen und Ideologien. Doch das Bewusstsein dafür, dass nicht nur menschliche Handlungsbereiche, sondern auch politische Systeme kontingent und gestaltbar sind, ist historisch gesehen erst ein relativ junges Phänomen, das um die Wende zum 19. Jahrhundert mit der Französischen Revolution und somit nur wenige Dekaden vor dem Bau der Kapelle in Erscheinung tritt. Insofern könnte die Kapelle als Behältnis historischer Artefakte sich wandelnden Kontingenzbewusstseins gedacht werden, die sich seit der Französischen Revolution in diversen Systemen und Herrschaftsformen materialisiert haben.

Zunächst begrenzte die Kosmologie den menschlichen Handlungsbereich, denn in der Antike und bis weit in die frühe Neuzeit hinein korrespondierte das Möglichkeitsbewusstsein mit einer klaren Vorstellung von dem, was im Machtbereich des Menschen lag, und dem, was sich seiner Macht entzog. Denn »über das Ewige stellt niemand Überlegungen an, z. B. über die Welt oder die Inkommensurabilität der Diagonale und der Seite. Auch nicht über das, was im Bereich des Bewegten liegt, aber immer in derselben Weise vor sich geht, sei es aus Notwendigkeit, sei es von Natur oder wegen einer anderen Ursache, wie die Sonnenwenden und Sonnenaufgänge. Ebenso wenig über das, was bald so eintrifft, bald anders, wie Dürre und Regen, und das Zufällige, wie das Auffinden eines Schatzes. Aber auch nicht über die menschlichen Dinge insgesamt; so überlegt z. B. kein Lakendämonier, welches für die Skythen die beste Staatsverfassung wäre. Von all diesem wird nichts durch uns getan. Handlungen, die bei uns stehen, die überlegen wir, und die sind auch allein noch übrig.« (Aristoteles 1985, III.5)

Der Soziologe und Philosoph Michael Makropoulos beschreibt, dass die Problematisierung der Kontingenz im Altertum lange Zeit paradigmatisch bleiben sollte, wobei sie aus neuzeitlicher Sicht keineswegs von selbstverständlichen Voraussetzungen ausging: »Kontingent waren immer nur Ereignisse, nicht aber ›Ereignishorizonte‹, also die Wirklichkeit, in der diese Ereignisse als Handlungen vollzogen wurden oder aber als Zufälle eintraten. Entsprechend bezog sich Handeln ausschließlich auf empirische Gegenstände und intersubjektive Verhältnisse, die in einem finiten Möglichkeitshorizont standen – und konnte sich unter dieser Voraussetzung vernünftigerweise auch nur auf solche beziehen. Der Handlungsbereich konnte zwar

innerhalb dieses Möglichkeitshorizonts ausgedehnt und erweitert, aber nicht prinzipiell verändert werden, weil der Möglichkeitshorizont ontologisch gegeben war und deshalb kein Gegenstand menschlichen Handelns sein konnte.« (Makropoulos 2009, 5)

Das antike Möglichkeitsbewusstsein, so Makropoulos, blieb daher auf politische und soziale Handlungen beschränkt, die durchaus mit Zufälligkeit konfrontiert werden konnten, in denen sich jedoch kein »umfassendes Veränderungsbewusstsein«, sondern vielmehr ein »bloßes Verbesserungsbewusstsein« manifestierte.

Im Mittelalter machte die christliche Schöpfungsordnung Handlungsoptionen unverfügbar und grenzte sie mit theologischen Begründungen aus. Der mittelalterliche Kontingenzbegriff sah die Welt nicht der Naturnotwendigkeit, sondern dem Willen Gottes unterworfen. Im Verlauf der frühen Neuzeit wird der Handlungshorizont nunmehr weder kosmologisch noch theologisch beschränkt, sondern erweist sich als tendenziell offen im prinzipiellen Unterschied zum antiken Möglichkeitsbewusstsein: »Kontingent, so könnte man diese prinzipielle Differenz beschreiben, sind jetzt nicht nur die Realien, an denen sich Handeln verwirklicht, sondern auch die Realität, in der diese Realien stehen, und die systematische Ambivalenz des Kontingenten als Handlungsbereich und Zufallsbereich, also die Ambivalenz zwischen Verfügbarem und Unverfügbarem, bekommt damit eine sehr andere Qualität.« (Makropoulos 2009, 5)

So wird Kontingenz in der Neuzeit anders dimensioniert und generiert ein Möglichkeitsbewusstsein, das prinzipiell über die traditionellen ontologischen und sozialen Beschränkungen hinausweist. Mit der Französischen Revolution schließlich manifestiert sich ein Epochenbruch, in dessen Folge sich individuelle und kollektive Handlungsmöglichkeiten ergeben, die zuvor traditionell nicht denkbar gewesen wären. Diesen Paradigmenwechsel beschreibt Richard Rorty folgendermaßen: »Die Französische Revolution hatte gezeigt, daß sich das ganze Vokabular sozialer Beziehungen und das ganze Spektrum sozialer Institutionen beinahe über Nacht auswechseln ließ. Dieser Präzedenzfall bewirkte, daß utopische politische Vorstellungen bei den Intellektuellen von der Ausnahme zur Regel wurden. Diese Ausprägung politischen Denkens schiebt die Fragen nach dem göttlichen Willen und dem menschlichen Wesen beiseite und träumt von der Erschaffung einer neuen Spielart des Menschseins.« (Rorty 2012, 21)

In diesem Kontext erklärt sich, warum das Kontingenzbewusstsein als grundlegendes Merkmal moderner Gesellschaften gilt. Makropoulos stellt fest: »Historischer Effekt dieses Vorgangs ist jene institutionalisierte Diskontinuität von Wirklichkeit und Möglichkeit, die für das Selbstverständnis und die Selbstkonstitution moderner Gesellschaften fundamental werden sollte und die sich in dem Grundsatz der Aufklärung manifestierte, daß nicht mehr das Neue sich vor dem Alten zu legitimieren habe, sondern vielmehr das Alte seine weitere Daseinsberechtigung vor dem möglichen Neuen zu erweisen hatte.« (Makropoulos 2009, 6) So entwickle sich ein Weltverhältnis, dessen operatives Kriterium »die schrankenlose Realisierung neuer situativ

extrapolierter Möglichkeiten« bilde und welches in die soziale Form einer Optimierungsgesellschaft münde, die die Integration des Potenzials trotz aller problematischer Seiten des Fortschritts als grundsätzlich positiv auffasse.

Wie könnte es nun gelingen, über diese angedeutete kapitalistisch geprägte Perspektive, die einer Steigerungs- und (Selbst-) Optimierungsprogrammatik folgt, hinauszugehen und eine Haltung zu entwickeln, die unserer ungewissen Zukunft und den aktuellen Problemen und Krisen ins Auge blicken kann? Im Versuch, das Öffentliche und das Private zu vereinen sowie »Selbsterschaffung und Gerechtigkeit, private Vervollkommenung und Solidarität mit anderen Menschen in einer einzigen Vision zu erfassen« (Rorty 2012, 12), entwickelt der Pragmatist Richard Rorty im Rahmen seiner umfassenden philosophischen Perspektive auf das Verhältnis zwischen Wahrheit, Gesellschaft und Individuum ein hoffnungsvolles Konzept: In seiner 1989 erschienenen Schrift »Kontingenz, Ironie und Solidarität« skizziert er die Figur der »liberalen Ironikerin« als eine Person, die sich ihrer eigenen Überzeugungen und deren Kontingenz bewusst ist, während sie gleichzeitig an der Förderung von Freiheit und menschlichem Wohlergehen arbeitet. Die »liberale Ironikerin« erkennt, dass ihre Überzeugungen und Werte nicht aus einer objektiven, universalen Wahrheit stammen, sondern das Ergebnis spezifischer historischer und kultureller Kontexte sind. Dieses Bewusstsein der Kontingenz führt zu einer ständigen Reflexion über die eigenen Annahmen und Überzeugungen. Ironie, im Rortyschen Sinne, bedeutet nicht Zynismus oder Sarkasmus, sondern eine Haltung der ständigen Selbstbefragung und Skepsis gegenüber den eigenen Überzeugungen, die diese zwar ernst, aber nicht als endgültig oder unerschütterlich wahrnimmt. Sie versteht, dass ihre Weltanschauung nur eine von vielen möglichen ist und dass andere Perspektiven ebenfalls legitim sein können.

Rortys Konzept der liberalen Ironikerin bietet eine mögliche Grundlage für den Umgang mit Konflikten und Differenzen, indem es eine Haltung der Offenheit, Solidarität und Empathie fördert und eine Möglichkeit schafft, dogmatische und intolerante Einstellungen zu überwinden, sodass Raum für Dialog und gegenseitiges Verständnis entstehen kann.



(Atempause)

Inspiration

— JVA Weimar: Un/Glück

noitseriq2nI

Installationsansichten »nothing will ever be the same« In: »Das Glücksprinzip« (2015) in der ehemaligen Justizvollzugsanstalt, Weimar.





Unverhofftes Glück manifestiert sich in jenen Momenten, in denen wir eine positive Wendung erleben, die wir nicht aktiv herbeigeführt haben. Dies wird oft als glückliche Fügung oder Serendipität bezeichnet und offenbart die positive Seite von Kontingenz. Die tragische Seite unerwarteter Ereignisse zeigt sich in Hindernissen, Schwierigkeiten und im Extremfall in Situationen, die über Un/Freiheit, gar über Leben und Tod entscheiden, wie Unfälle oder Gerichtsurteile. Dabei ist das, was als kriminell betrachtet wird, welche Strafen verhängt werden und wie Gefängnisse organisiert sind, von spezifischen historischen und kulturellen Kontexten abhängig. Veränderungen in politischen Regimen und sozialen Normen können direkt die Funktionsweise und die Rolle von Gefängnissen beeinflussen: Je autoritärer ein Regime, desto eher werden Gefängnisse zur politischen Repression genutzt.

Mit dem Titel »Das Glücksprinzip« für eine Gruppenausstellung in einem stillgelegten Gefängniskomplex in Weimar verweist der Kurator und Künstler Konstantin Bayer auf das nur bedingt kontrollierbare Wechselspiel von Kräften, das in diesem Zusammenhang Glück oder Unglück hervorbringt, und öffnet damit einen Raum im Kontinuum von Un/Glück, in dem vielfältige ästhetische Erfahrungen von Mitgefühl und Nachdenklichkeit, aber auch von Schönheit, Humor und Leichtigkeit die Grausamkeit des Ortes kontrastieren.¹

- 1 »Das Glücksprinzip« war eine Ausstellung der Galerie Eigenheim in Kooperation mit dem Kunstfest Weimar in der ehemaligen Justizvollzugsanstalt Weimar vom 22.08. bis zum 06.09.2015, an der ca. 30 internationale Künstler:innen teilnahmen und mit ihren Arbeiten und Interventionen die Zellen, Flure und Außenbereiche der ehemaligen JVA überschrieben und sich in ortssensiblen Werken mit der Geschichte des Gebäudes auseinandersetzten. Siehe den Ausstellungskatalog zum Download unter: [https://www.galerie-eigenheim.de/m/ftp/catalogues/Das%20Gluecksprinzip_KTL%20120dpi\(1\).pdf](https://www.galerie-eigenheim.de/m/ftp/catalogues/Das%20Gluecksprinzip_KTL%20120dpi(1).pdf) (abgerufen am 10.04.2024). Der historische Komplex wurde 1916 während des Ersten Weltkrieges fertiggestellt und fast durchgängig bis zu seiner Schließung als Justizvollzugsanstalt genutzt – unter unterschiedlichen Regimen und kontingenten Wert- und Rechtsvorstellungen: In den 1920er- und 1930er-Jahren waren fast monatlich Fluchtversuche, »Entweichungen«, zu verzeichnen. Die Zahl der Suizide von Gefangenen belief sich allein zwischen 1929 und 1934 auf sieben. Während des Zweiten Weltkrieges blieb das Gefängnis Gerichtsgefängnis. Unter dem Kriegssonderstrafrecht führten bereits Vergehen wie Führerbeleidigung, Wehrkraftzersetzung oder der Kontakt zu Kriegsgefangenen zu Todesurteilen, die im Innenhof des Gebäudekomplexes vollstreckt wurden. Zwischen 1933 und 1945 fanden hier fast 200 Hinrichtungen statt. Von den nächtlichen Vollstreckungen mit einem Fallbeil aus dem 19. Jahrhundert blieb am Tag nur eine betonierte und mit einem Abflussgitter versehene Hofecke sichtbar. Nach Kriegsende wurde das Gerichts- und Gefängnisgebäude von der Sowjetischen Militär-Administration verwaltet und nach Gründung der DDR als Untersuchungshaftanstalt genutzt. Nach der Wende Mitte der 1990er-Jahre fand eine umfassende Modernisierung, Sanierung und Renovierung des gesamten Gebäudekomplexes statt, der im Anschluss als Jugendarrestanstalt genutzt wurde. Allein in diesem letzten Systemumbruch wird die kontingente Rechtsauffassung überdeutlich: »Wenn man ein Jahr vor der Wende einen Fluchtversuch begangen hat, ist man dafür ins Gefängnis geraten. Fünf Tage nach dem Mauerfall 1989 konnte man einfach gehen wohin man wollte, alles war möglich, und man wurde vielleicht sogar dafür gefeiert.« (Konstantin Bayer in: »Das Glücksprinzip« 2018, 28) Seit September 2011 ist der Dienstbetrieb der Jugendarrestanstalt vorübergehend ausgesetzt. Während der Freistaat Thüringen nach weiteren Nutzungsmöglichkeiten sucht, wurden die Räumlichkeiten zwischenzeitlich für kulturelle Projekte genutzt.

Während der Vorbesichtigung des Ausstellungsgeländes der ehemaligen JVA Weimar, ein historischer und normalerweise unzugänglicher Ort, überkommt mich ein beklemmendes Gefühl. Das Gefängnisgebäude, in dem Hunderte von Todesurteilen erlassen und vollstreckt wurden, strahlt eine unheimliche Atmosphäre aus. Beim Betreten der kargen Zellen finde ich Spuren vergangener Insassen – Einkerbungen, harte Pritschen, nackte Klosetts. Der Geruch von Putzmittel erfüllt die Luft und verursacht Gänsehaut. Wie unmenschlich muss das Leben hier gewesen sein? Welche Geschichten und Schicksale verbirgt jede einzelne Zelle? Welche Willkür, Demütigungen und Leiden haben die Insass:innen auf den langen Fluren ertragen müssen? Die Atem/Luft hier ist dicht, fast opak, ich habe Mühe einzusatmen und spüre die Schwerkraft ein wenig heftiger an mir ziehen.

Dieser Gefängniskomplex stellt einen Ort innerhalb und zugleich außerhalb der Stadt dar, eine Heterotopie inmitten eines zentralen Wohngebietes in Weimar. Ich stelle mir dieses Gefängnis als ein atmendes Gefüge vor. Eines, das sich nährt von dem Ausatem der Gesellschaft, jenem »Verbrauchten«, das eine Gesellschaft absondert, da es ihren (Verhaltens-)Normen nicht entspricht. Welches ihr jedoch später in angepasster, nutzbringender Verfassung wieder zugeführt wird.²

Im Prozess des Ausstellungsaufbaus durchdringen wir Künstler:innen diesen Ort. Täglich verbringe ich viele Stunden in dem Gebäude, betrete und verlasse es wieder – mit jedem Zyklus wird das Kommen und Gehen leichter. Mit unserer bloßen Anwesenheit und durch die Präsenz unserer Kunstwerke informieren und erneuern wir die Luft im Gebäude. Inzwischen grasen Schafe zwischen den Stacheldrähten der »Todeszone«, und ein Trampolin lädt dazu ein, beim Hüpfen einen Blick über die Mauer zu erhaschen (»Kuratorische Statements I & II«, Konstantin Bayer 2015). Besucherströme, Kinderlachen, Blumen, Sonne – all das ist gegenwärtig. Unsere Arbeit verwandelt den Raum.

Im ehemaligen Gerichtssaal, der wie ein Turm den gesamten Gebäudekomplex überragt, fällt und hebt sich rhythmisch mein weißes Tuch. Durch die Fenster an drei Seiten des Raumes fällt Licht hinein, das ihn atmosphärisch ausleuchtet. Die repräsentative Ornamentik, die kunstvollen Holzarbeiten und die gelbe Raumfarbe wirken im Zusammenhang mit der grausamen Geschichte des Ortes fast zynisch. Zentrales Schmuckelement des denkmalgeschützten Saals bildet ein Stern an der hölzernen Decke, der in einer quadratischen Form gefasst ist und den ich als Ausgangskoordinate zur Ausrichtung meiner Arbeit nutzte.

- 2 Der Philosoph Michel Foucault prägte für wirkliche und wirksame Orte, die als »Gegenplatzierungen oder Widerlager« in »die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind«, den Begriff der »Heterotopien«. An diesen Orten, »an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht« (Foucault 2015, 322), und zu denen er neben Gefängnissen auch Kliniken, Friedhöfe, Museen und Bibliotheken zählt, herrschen ganz eigene Gesetzmäßigkeiten. Diese Orte sind mit dem übrigen Raum und der Gesellschaft durch rhythmische Vorgänge verbunden: »Heterotopien setzen stets ein System der Öffnung und Schließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht.« (Foucault 2015, 325)





Expiration

- Willkür und Verantwortung nach Hannah Arendt
- Kontingenz in den Werken von Sophie Calle und Anne Imhof

Expiration

Willkür und Verantwortung nach Hannah Arendt

»Es kann kaum etwas Kontingenteres geben als gewollte Handlungen, die – wenn man vom freien Willen ausgeht – alle als Handlungen definiert werden könnten, von denen man weiß, dass man sie auch hätte unterlassen können.« (Arendt 2008, 253) so Hannah Arendt in »Vom Leben des Geistes: Das Denken/ Das Wollen«. Gleichzeitig sei auch »völlig klar, daß etwas Getanes nicht ungeschehen gemacht werden kann, daß die Erinnerung der Menschen die Geschichte auch nach Reue und Zerstörung noch erzählen wird.« (Arendt 2008, 433) Arendt macht deutlich, dass menschliche Handlungen eine unwiderrufliche, nicht korrigierbare Qualität haben und in der Geschichte/Geschichtserzählung und in kollektiven und individuellen Erinnerungen bestehen bleiben.

Willkürliche Handlungen, verstanden als unvorhersehbare, spontane oder impulsive Entscheidungen, sind Ausdruck des freien Willens. Willkür kann alle Grenzen überschreiten und nichts außer dem eigenen Wollen respektieren – weder rationale Gründe noch Gesetze. Gesetze sind gesellschaftlich definierte Notwendigkeiten, die historisch bedingt und in ihrer Durchsetzung kontingent sind. Als ethisch-moralische Übereinkünfte können sie in verschiedenen Regimen sehr unterschiedlich ausfallen. Die Philosophin Katrin Meyer führt in ihrem Essay »Hannah Arendt. Auf der Suche nach der Freiheit jenseits von Souveränität« aus, dass Handlungsfreiheit nach Hannah Arendt ein Dilemma darstelle, dem sich viele Denker:innen verschlossen hätten, indem sie anstelle der Möglichkeiten der Freiheit diese von Bedingtheit und Notwendigkeiten her begründet hätten. Zudem sei der Begriff der Freiheit für Arendt nicht ausschließlich positiv besetzt. Im nationalsozialistischen Holocaust beispielsweise pervertierte sich die Freiheit zum radikal Bösen. Arendts Denken zeichne sich durch die Suche nach dem Wesen der positiven Freiheit aus, die ihre eigene Destruktivität binden könne, indem sie ein Prinzip in sich berge, durch das die Willkür ferngehalten werde. Wie lässt sich die Willkür binden, ohne dass sich damit die Freiheit aufhebt? Meyer führt aus, dass die traditionelle, philosophische Reduktion der menschlichen Freiheit auf den solipsistischen Willen nach Arendt verkenne, dass der Mensch ein bedingtes und auf andere angewiesenes Lebewesen sei.

In »Vita activa« beschreibt Hannah Arendt als Bedingungen menschlicher Existenz »das Leben selbst und die Erde, Natalität und Mortalität, Weltlichkeit und Pluralität« (Arendt 2006, 21). Sie konkretisiert, dass der Mensch die Bedingungen seiner Existenz selber mitkonstituiere und sich zu ihnen verhalte – und auf diese Weise sein Leben aktiv gestalte. Sein und Handeln fielen im Menschen in eins, das heißt, die personale Identität, das »Wer einer ist«, zeige sich prozesshaft im Zusammensein mit anderen Menschen. Katrin Meyer führt weiter aus, dass nach Arendt die Freiheit in der philosophischen Tradition »falsch gedacht« werde und dass dieses falsche Denken mit

den politischen Katastrophen der Moderne zusammenhänge. »Das richtige Verständnis bedeutet, dass der Mensch die Kontingenz seiner Freiheit anerkennt.« (Meyer 2004, 161) Wenn Freiheit aufgrund unseiner Bedingtheit nicht hergestellt werden kann, wenn also jedes Verfügungsdenken das wesentlich Sinnhafte an der menschlichen Freiheit verfehlt, dann kann Freiheit nicht eine Entität, sondern nur ein Ereignis sein, das heißt etwas, das sich der Planbarkeit eines Einzelnen entzieht. »Die Quelle der Freiheit, die sich als Spontaneität [...] äußert, ist das Ereignis.«

Dies hat auch Konsequenzen für das Denken der Verantwortung: »Verantwortung scheint objektiv »unbegründet« und »unbegründbar« zu sein, da menschliche Taten nie die Taten einzelner souveräner Subjekte sind, sondern durch andere bedingt und auf andere angewiesen bleiben. Jemandem Verantwortung für sein Tun zu unterstellen, ist darum eine »unbegründete« Zumutung und zugleich auch eine positive Anerkennung von Freiheit. Der Verantwortungsbegriff spricht den Menschen in seiner Freiheit an und anerkennt ihn als handlungsfähiges Subjekt, obwohl er seiner Geschichte »ausgeliefert« und darin »unfrei« ist. Indem ein Subjekt die an ihn herangetragene Zumutung der Verantwortung übernimmt, anerkennt es sich auch selber als frei. Verantwortung konstituiert somit Freiheit – nicht umgekehrt.« (Meyer 2004, 178) So wird wahre Freiheit nicht durch das bloße Vorhandensein von Möglichkeiten oder durch die Abwesenheit von äußeren Zwängen bestimmt, sondern durch die Übernahme von Verantwortung. Wenn ein Subjekt die Verantwortung für sein Handeln übernimmt, erkennt es sich selbst als handlungsfähiges und freies Wesen an.¹

1 Was aber passiert, wenn man Menschen in einem Kunstraum angeblich von jeder Verantwortung für ihr Handeln freispricht und ihnen ein Set möglicher Handlungsgegenstände mit teilweise brutalen Agentivitäten zur Verfügung stellt? Wenn man dem Publikum scheinbar größtmögliche Freiheit überlässt und sich selbst willkürlichen Handlungen aussetzt? Diesem Experiment unterzog Marina Abramović sich und ihr Kunstpublikum in ihrer Aktion »Rhythm 0« (1974). In der sechsständigen Performance wurde das Publikum dazu eingeladen, mit 72 ausliegenden Gegenständen alle möglichen Handlungen an ihr durchzuführen. Die Gegenstände umfassten unter anderem eine Rose, eine Feder, Parfüm, Honig, Brot, Trauben, Wein, Scheren, ein Skalpell, Nägel, eine Metallstange und einen geladenen Revolver. Im Galerieraum gab es keine Trennung zwischen der Künstlerin, die sich passiv zur Verfügung stellte, und dem sie umringenden Publikum, das im Verlauf der Performance immer enthemmter handelte. Indem Abramović in den bereitgelegten Handlungsanweisungen bewusst und manipulierend festlegte, dass sie zum »Objekt« herabgesetzt wurde, und ausdrücklich erklärte, die volle Verantwortung für das Geschehen während der Aktion zu übernehmen, wurde das Publikum dazu angeregt, immer weiter gehende und grenzüberschreitende Handlungen durchzuführen und mit der Künstlerin zu tun, »was es wollte«. Dies führte zu einer Vielzahl von Reaktionen, von wohlwollenden und beschützenden bis hin zu verletzenden und gewalttätigen Handlungen. Hat die Künstlerin ihr Publikum somit zur Gewalt ermutigt und es zu Tätern gemacht? Wer überschreitet in diesem sozialen Experiment zur »Conditio humana«, der menschlichen Verfassung, welche Grenzen? Wie werden die vollzogenen Handlungen in der Erinnerung verarbeitet? Das Publikum war mit Kontrolle versus Kontrollverlust konfrontiert, mit einer Handlungsfreiheit, die in pure Brutalität umschlagen konnte, mit der Frage nach seinem Mut zum Eingreifen und mit jener nach der Verantwortung für das eigene Handeln, das Gegenüber und für die Gruppendynamik. Aber vor allem mit der Frage, ob sich Verantwortung überhaupt abgeben lässt. Nach Hannah Arendt würde dies bedeuten, den Besucher:innen ihre Freiheit zu nehmen.

Kontingenz in den Werken von Sophie Calle und Anne Imhof

Aktions- und Performancekunst machen allgemein Kontingenz und in vielen Fällen besonders die Handlungskontingenz erfahrbar, indem sie auf die grundsätzliche Unvorhersehbarkeit und Offenheit menschlichen Handelns verweisen. Insofern bestimmen sie immer auch das Verhältnis zur Freiheit und thematisieren Aushandlungsprozesse von Möglichkeiten und Beschränkungen. Aktionen und Performances sind flüchtig und einmalig. Jede Aufführung ist ein einzigartiges Ereignis, das nie genau wiederholt werden kann und das abhängig ist von den spezifischen Bedingungen und Kontexten, unter denen sie stattfindet. Künstler:innen integrieren diese Aspekte in unterschiedlicher Weise in ihre Werke. Die französische Künstlerin Sophie Calle, die in ihrem Werk Themen wie Identität, Intimität und die Grenzen zwischen öffentlichem und privatem Raum untersucht, nutzt oft zufällige Begegnungen und unvorhergesehene Ereignisse als Ausgangspunkt ihrer Arbeiten. Sie bindet häufig subjektive Erfahrungen und eigene emotionale Zustände ein, was die Kontingenz ihrer eigenen Entscheidungen und Erlebnisse reflektiert. So verfolgte sie im Projekt »Suite Vénitienne« (1980) einen Fremden von Paris bis nach Venedig und dokumentierte seine Bewegungen. In »The Address Book« (1983) fand Calle ein verlorenes Adressbuch und kontaktierte die darin aufgeführten Personen, um mehr über den Besitzer, den sie selbst nie traf, zu erfahren und aufzuzeichnen. Viele von Calles Projekten sind interaktiv und verlassen sich auf die unvorhersehbaren Reaktionen und Interaktionen anderer Menschen. In ihrem Beitrag für den französischen Pavillon der Biennale di Venezia »Take Care of Yourself« (2007) bat sie 107 Frauen, die sie aufgrund ihres Berufes oder ihrer Fähigkeiten ausgewählt hatte, den Abschiedsbrief ihres Ex-Freundes zu interpretieren und darauf zu reagieren, um diesen zu analysieren, zu kommentieren, ihn zu tanzen, zu singen, zu sezieren, ihn zu erschöpfen, zu verstehen und in ihrem Namen zu beantworten. Die Vielfalt und Unvorhersehbarkeit der Reaktionen illustrierten, wie Kontingenz durch die Unterschiedlichkeit der Perspektiven auf dasselbe Ereignis und der folgenden Interpretationen aufscheinen kann.²

Die deutsche Künstlerin Anne Imhof, deren komplexe und intensive Performances oft mehrere Stunden dauern und Elemente aus verschiedenen Kunstformen wie Tanz, Musik, bildender Kunst und Installation vereinen, verhandelt in ihrer Arbeit Kontingenz in Form von ästhetischer Vieldeutigkeit und permanenten Oszillieren von Handlungen, Choreografien und materiellen Anordnungen zwischen extre-

2 Hier lässt sich eine Parallele zur eingangs erwähnten Arbeit von Raymond Queneau, den »Stilübungen Autobus S« erkennen, mit dem Unterschied, dass Queneau den Perspektivwechsel literarisch selbst vornimmt, während Calle mit tatsächlich fremden Perspektiven interagiert und sich angesichts der unvorhersehbaren Reaktionen ihrer Kollaborateur:innen bewusst dem Prinzip der »doppelten Kontingenz« aussetzt.

men Polen: zwischen Brutalität und Zärtlichkeit, zwischen Macht und Ohnmacht, zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft, zwischen Widerstand und Unterwerfung, zwischen Hingabe und Distanz, Kälte und Verletzlichkeit. In ihren Arrangements stellt sich eine Spannung her, die auf besonders intensive Weise den gegenwärtigen Moment in seiner Unentschiedenheit dehnt und Potenzialität erfahrbar werden lässt.

In Imhofs Performance »Angst II«³ ließ dichter Kunstnebel die Konturen der Architektur des ehemaligen Berliner Bahnhofs verblasen. In dieser theatral anmutenden Atmosphäre der Desorientierung wurden verschiedene Drahtseilakte aufgeführt, wobei neben den Performer:innen auch lebendige Falken und gesteuerte Drohnen zum Einsatz kamen. Die Musik des Stücks durchdrang den gesamten Ausstellungsraum und bestimmte den Rhythmus der entstehenden »Malerei«.

In der mehrstündigen Performance-Installation »Faust«⁴ im Deutschen Pavillon in Venedig bewegten sich Zuschauer:innen auf einer eingezogenen Glasebene, die den Raum strukturierte und Parallelwelten herstellte: eine Unterwelt, eine Ebene der direkten Begegnungsmöglichkeit mit dem Publikum sowie eine suspendierte Ebene in Form verschiedener elevierter Plattformen. Alle semitransparenten und spiegelnden Ebenen wurden von den Performer:innen bespielt. Ihre Bewegungen waren langsam und methodisch, oft scheinbar mechanisch oder repetitiv. Ihre Körper wirkten kontrolliert und gleichzeitig verletzlich. Sie agierten als Gruppe, sowohl in Kämpfen wie auch in Szenen der Einheit, wenngleich die Einzelnen auch ihre abgekapselte Einsamkeit zur Schau stellten. In dem »solipsistischen Chor« (Pfeffer 2017, 9) entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen Kollektivität und Individualität in bildgewaltigen Anordnungen. Performative Props wie Wasserschläuche, Sprühflaschen und immer wieder Mobiltelefone ermöglichen kippende Gesten: Aus einem kommunikativen Moment, in dem eine Performer:in per Chat Handlungsanweisungen empfängt, wird im nächsten ein bedrohlicher Zustand, wenn das Handy an die Halsschlagader einer anderen Person gepresst wird.

Die Geräuschkulisse ist von elektronischen Klängen und minimalistischer Musik durchzogen, plötzliche Rotz-, Schneuz- und Schniefgeräusche sind kaum einzuordnen: Sind sie Ausdruck von Bedrohung oder zeugen sie von dem passiven Erleben des Bedrohtseins? Das Rotzen zu hören ist unangenehm, kaum auszuhalten. Unruhe. Die Geräusche von Schritten auf den Glasflächen, vom Atmen der Performer:innen durchdringen die Stille. Gleichzeitig beobachtet man sich selbst beim Beobachten, in den Spiegelungen der Flächen, in den Gesichtern der anderen Besucher:innen in unmittelbarer Nähe. Oder sind es Performer:innen? Die Grenzen bleiben uneindeutig. Der

3 »Angst II« ist Teil einer Oper in drei Akten (2016), die sich zeitlich und räumlich über drei Stationen erstreckt: die Kunsthalle Basel, die Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof in Berlin und La Biennale de Montréal.

4 Die Performance-Installation »Faust« von Anne Imhof wurde im Deutschen Pavillon auf der 57. Internationalen Biennale Venedig vom 13. Mai bis zum 26. November 2017 präsentiert und erhielt den Goldenen Löwen. Vgl. <https://www.labiennale.org/en/agenda/anne-imhof-faust-4> (abgerufen am 10.04.2024).

plötzlich einsetzende Gesang einer Performerin, in den andere einstimmen, wirkt intensiv und berührend. Als ich die Performance erlebe, steht Anne Imhof neben mir, als Signalgeberin per Chat mit allen Performer:innen verbunden. Sie dirigiert, sie komponiert in Echtzeit.

Die Interaktionen zwischen den überwiegend dunkel, modisch-sportiv gekleideten Performer:innen sind minimalistisch, aber ausdrucksstark. Blicke werden ausgetauscht, Körper nähern sich an, nur um sich wieder zu entfernen. Die Performer:innen scheinen sich gegen unsichtbare Kräfte zu wehren, ihre Bewegungen wirken oft wie ein Kampf gegen eine unsichtbare Bedrohung. Gleichzeitig gibt es Momente der völligen Hingabe und des Einverständnisses und solche, in denen die Performer:innen scheinbar in Trance oder in einem Zustand tiefer Konzentration verharren, bevor sie plötzlich und unerwartet agieren. Diese Momente der Stille und plötzlichen Bewegung erzeugen eine Dynamik, die den Zuschauer in eine ständige Erwartungshaltung versetzt, und so bleiben auch die längeren Zeiträume, in denen scheinbar nichts passiert, spannend, da die Wahrnehmung geschärft ist: Die Körpersprache, die räumliche Anordnung und die beredten Objekte und Materialitäten treten ins Bewusstsein.

Anne Imhof lotet das Spektrum der Handlungsmöglichkeiten bis zu ihren gegensätzlichen Extremen aus, wodurch die Kontinuen von Un/Glück, Un/Freiheit, Ohn/Macht in ihren Abstufungen und Nuancen erfahrbar werden. Schon die Voraussetzungen sind diesbezüglich ambivalent: Wie frei agieren die Performer:innen tatsächlich und wie fühlen sie sich? Inwieweit dienen sie der Künstlerin als agentielles Material, auch wenn die Performance als eine gemeinsame Entwicklung dargestellt wird? Anne Imhof, die die Impulse und Signale setzt, behält stets das letzte Wort. Zwischen Kontrolle und Kontrollverlust, zwischen gestaltendem Zukunftsvertrauen und melancholischer Passivität lässt sich die Kontingenz als treibende Hauptakteur:in der Performance ausmachen. Obwohl alles inszeniert ist und Szenen immer wieder zu Bildräumen und Tableaus gerinnen, wirkt das Geschehen nicht vorgespielt. Es gibt kein vorgefertigtes (Theater-)Skript, was der Performance ihre spürbare Offenheit verleiht: auch die Performer:innen kennen den Verlauf nicht, sie improvisieren und reagieren. Dadurch bleibt die Spannung erhalten und überträgt sich unmittelbar auf die Besucher:innen. Niemand kann ihr entrinnen: der Offenheit des nächsten Momentes, der Unberechenbarkeit der gegenwärtigen Zukunft. In dieser Dringlichkeit trägt die Arbeit von Anne Imhof der Kontingenz Rechnung wie kaum eine andere.



(Atempause)

Inspiration

— Von der Elastizität des Beinahe

noiteriqzn

Installationsansichten »nothing will ever be the same« In: »Das Glücksprinzip« (2015) in der ehemaligen Justizvollzugsanstalt, Weimar.



Von der Elastizität des Beinahe

Im Übergang zwischen der Auf- und Abwärtsbewegung des Tuches er-
eignet sich ein Richtungswechsel. Bevor dieser vollständig vollzogen
ist, zeigt sich in einem kurzen Schwebemoment das flüchtige Equili-
brium widerstrebender Kräfte: Die Trägheitskräfte halten die Aufwärts-
fahrt noch in sich fest und streben weiter nach oben, während die
Schwerkraft zu Boden zieht und ihnen entgegenwirkt. Im dynamischen
Gleichgewicht der unsichtbaren Kräfte wird der Wende- und Scheitel-
punkt des Bewegungsablaufes markiert. Er geht dem Fallen voraus
und moduliert entscheidend, wie das Fallen sich ausformen wird. In
diesem Moment ist noch alles möglich und nichts entschieden.

Genau diesen Moment betrachtet die Künstlerin und Philo-
sophin Erin Manning in ihrem Text »Relationscapes«. Sie charakteri-
siert die virtuelle Dehnung des Momentes als »Elastizität des Beinahe«
und spricht von dem intensiven Moment der »Vor-Beschleunigung«
(Manning 2012). Mannings phänomenologisches Anliegen ist es, ein
Vokabular zu finden, das nicht so sehr die tatsächliche Verlagerung
oder Dislokation innerhalb einer Bewegung in den Fokus rückt, son-
dern eines, das sich dem Anfang oder dem Bewegungskeim ver-
schreibt. »Wie fühlt sich Bewegung an, bevor sie aktualisiert wird?«¹
Manning bezieht die Vorbeschleunigung auf virtuelle Kräfte der Form-
findung, die das permanente Werden beinhaltet. Erinnern wir uns an
Barads Ausführungen zum quantenmechanischen Verständnis von
Berührung und dem aktiven Gewusel der kleinsten Teilchen im virtu-
ellen Raum. Welche der unendlichen Möglichkeiten wird sich realisie-
ren? Der »elastische Moment des Beinahe« umfasst den ungreifbaren
Augenblick der Transition zwischen dem Virtuellen und dem Aktuellen,
in dem die Vorbeschleunigung durch ihr potenzielles Werden infor-
miert wird.

In der Vorbeschleunigung eines Schrittes ist noch alles offen.
Wir heben den Fuß und halten ihn einen Moment lang in der Schweben.
Es ist noch unentschieden, mit welcher Geschwindigkeit und welchem
Temperament er in welche Richtung gesetzt wird. Es ist, als würde die
Bewegung kurz innehalten. Sobald sich eine Bewegung jedoch zu ak-
tualisieren beginnt, bleibt wenig Spielraum für Abweichungen. Die Ge-
schwindigkeit stabilisiert sich und der Fuß landet, wo er landet, bevor
das nächste Intervall aktiviert wird, in dem der Fuß erneut rhythmisch
gehoben und anders versetzt wird. Insofern gibt es immer eine Simul-
taneität von Bewegungen, zwischen dem Aktuellen und dem Virtuel-
len, zwischen den sich realisierenden und den sich virtualisierenden
Momenten – einen wandernden Keim des Möglichen.

1 In »Relationscapes« konkretisiert Erin Manning ihr Forschungsinteresse
folgendermaßen: »Relationscapes places the emphasis on the immanence of
movement moving: how movement can be felt before it actualizes. Preaccelera-
tion refers to the virtual force of movement's taking form.« (Manning 2012, 6)

Den rhythmischen Vorgang von Öffnung und Schließung finden wir auch in der Atembewegung, wobei wir zwischen zwei Sorten von Pausen im Atemzyklus unterscheiden müssen: Im Pranayama wird der Atem in vier Phasen eingeteilt: den Einatem, eine luftgefüllte Pause nach dem Einatem, den Ausatem und eine luftleere Pause nach dem Ausatem, während im dreigliedrigen Ruheatem, den Ilse Middendorf zu ihrem konzeptuellen Ausgangspunkt nimmt, eine gelassene Pause nur nach der Ausatmung auftritt. Beobachten wir den Atem, so wird direkt deutlich, dass ein Innehalten nach dem Einatem eine willentliche oder durch äußere oder psychosomatische Einflüsse initiierte Komponente beinhaltet, die uns aus dem Ruheatemrhythmus herausbringt. Daher ist die Bedeutung der beiden Atempausen wesentlich unterschieden. Die Ruheatempause, die auf den Ausatem folgt, wenn wir sie zulassen, hat eine ruhige, vertrauensvolle und schöpferische Qualität, die Barad wie folgt beschreibt: »[...] wir brauchen [...] das Ernstnehmen der Verflechtung von Ethik, Erkenntnis und Sein – da jede Intraaktion wichtig ist, da die Möglichkeiten dafür, was die Welt werden mag, in der Pause ausgerufen werden, die jedem Atemzug vorangeht, bevor ein Augenblick ins Sein tritt und die Welt neu gemacht wird, weil das Werden der Welt etwas zutiefst Ethisches ist.« (Barad 2018, 101)

Das Halten zwischen Einatem und Ausatem hingegen, der Umschlagpunkt zwischen Heben und Fallen hat eine andere, eine funktionalere Qualität. Es überschreibt und unterbricht den normalerweise unbewussten und automatisch-fließenden Vorgang. Am Umschlagpunkt stockt unser Atem auf höchstem Energieniveau. Wir sind mit Einatem gefüllt, wenn wir den Atemfluss unterbrechen, weil wir angespannt oder ängstlich sind, weil wir mitfiebern, weil wir eine Situation mit offenem Ausgang verfolgen, angesichts von katastrophalen (Welt-)Nachrichten, aber auch wenn uns eine Aufgabe zu komplex und als nicht zu bewältigen erscheint und der Erwartungsdruck zu sehr auf uns lastet, oder weil wir Widerstand zum Ausdruck bringen wollen. Es ist ein Moment der Vorbeschleunigung, bevor wir im Ausatem unseren Ausdruck finden.







Expiration

— Zaudermomente. Entwicklungspfade

Expiration

Zaudermomente. Entwicklungspfade

Wenn wir einen Moment des Haltens oder Zögerns bewusst wahrnehmen, erscheint dieser Moment gedehnt und gefüllt. Unser Geist ist rege damit beschäftigt, hypothetische Szenarien zu entfalten. Gleichzeitig wird in diesem Vorgang, der durchaus einem Schockzustand gleichen kann, unsere aktive Handlung unterbrochen. Es kommt zu einem kurzen Stillstand, der durch entgegengesetzt wirkende Kräfte und den Einbruch des Virtuellen hervorgerufen wird. Der Literaturwissenschaftler und Philosoph Joseph Vogl identifiziert Zaudermomente als paradoxe Zustände – zwischen unentschlossenem Innehalten, das Möglichkeiten reduziert, und aktivem Befragen der Situation, das Möglichkeiten simuliert und eröffnet. In Zaudermomenten öffne sich ein »Zwischenraum, in dem diese Tat kontingent, also weder notwendig noch unmöglich erscheint, eine Schwelle, an der sich Handeln und nicht Handeln widerspruchlos aneinanderfügen und die Handlungsrichtung selbst undeutlich wird«. (Vogl 2014, 37) Wir können mit Vogl das Zaudern als »Sammlungsort von Entscheidungs- und Ereignisfragen« (Vogl 2014, 73) verstehen. »Demnach unterbricht das Zaudern Handlungsketten und wirkt als Zäsur, es potentialisiert die Aktion, führt in eine Zone der Unbestimmtheit zwischen Ja und Nein, exponiert eine unauflösbare problematische Struktur und eröffnet eine Zwischenzeit, in der sich die Kontingenz des Geschehens artikuliert.« (Vogl 2014, 73)

In den Figuren von Robert Musil, Franz Kafka oder Herman Melville findet Vogl in seiner Analyse »Über das Zaudern« Kippfiguren, die Meister des Zauderns sind. Neben den literarischen Zugängen betont Vogl auch das politische Potenzial der Geste des Zögerns, die er als »energetische Inaktivität« bezeichnet. Sie unterbreche und hinterfrage gewohnte Handlungsabläufe. Im »radikalen Zaudern« werden das Tun und dessen Bezug zur Welt wenigstens für Augenblicke problematisch: »Im Zaudern verdichtet sich ein kritisches, krisenhaftes Verhältnis von Tat und Hemmung, Handeln und Grund, Gesetz und Vollzug; und dabei wird zwangsläufig der Boden aufgewühlt, auf dem sich eine Welt, ein Weltverhältnis konstituiert.« (Vogl 2014, 33 f.)

Das nachdenkliche Innehalten ist ein essenzieller Bestandteil kreativer Prozesse, auch Promotionsprojekte sind voller Zaudermomente. In der Betrachtung des Schaffensprozesses als pfadabhängig treten Zaudermomente rhythmisch auf und befinden sich vor jedem Entscheidungs- oder Knotenpunkt. Sie fungieren als Unterbrechungen zwischen Wahrnehmung und Aktion und erscheinen vor oder nach Phasen der völligen Versenkung in den Prozess.

Auch im künstlerischen Schaffen, das die Schwelle von Nichtsein und Sein zu überwinden und etwas Materielles zu konfigurieren sucht, haben das Zaudern oder die distanzierende Unterbrechung eine wichtige Funktion. Das Zaudern schafft Räume für Fragen und Ungewissheit. Bleiben sie nahe am konkreten Problem und Konzept,

lassen sich mit kritischen Fragen Projekte überprüfen und potenzielle Fehler oder Schwächen identifizieren und korrigieren, bevor wir sie weiterverfolgen. Im Innehalten des Zauderns vollzieht sich so etwas wie eine zeitliche Dehnung, die es dem Bewusstsein erlaubt, Schritt zu halten und intuitiv oder unbewusst ablaufende Prozesse zu durchdringen und mit Vorwissen zu verknüpfen.

Aber es gibt auch eine Kehrseite des Zauderns: die Gefahr, im Denken und Befragen zu stagnieren und den Sprung ins Handeln nicht zu wagen, also das Momentum zu verlieren. Um diesem Stillstand zu begegnen, muss ein Rhythmus zwischen Reflexion und Handeln etabliert werden. Das Bewusstsein von Kontingenz kann den Impuls aus der Nachdenklichkeit und Befragung in die Aktion erleichtern, indem es uns zeigt, dass sich Fragen oft erst im Prozess beantworten lassen, dass uns verschiedene Pfade weiterführen und dass wir mit einer Haltung der Offenheit Unerwartetem begegnen können. In dem Wissen, dass sich äußere Umstände und innere Einsichten ändern, erinnert uns ein Kontingenzbewusstsein auch an die Gestaltungskraft, mit der wir unsere eigene Realität beeinflussen, und ermutigt dazu, in kleinen Schritten voranzugehen.

Mittlerweile kann ich das Zaudern, das ich oft als unerträglich empfunden habe, als wesentlichen Bestandteil meines eigenen Prozesses und meiner Rhythmik akzeptieren und aus der Spannung zwischen Möglichkeit und Entscheidung, zwischen Ungewissheit und Klarheit eine produktive Kraft ableiten. Das Zögern ist notwendiger Bestandteil dieser Arbeit, um die komplexen Themen, mit denen ich mich beschäftigt habe, wirklich zu erfassen und auf Zwischentöne zu achten. Um Momente des Nichtwissens und der Unsicherheit wahrzunehmen als Möglichkeiten, sich mit überraschenden Wendungen und mit anderen Personen zu verbinden.

Wenn wir den Punkt am Ende einer Dissertation setzen, bedeutet dies nicht, dass das Zaudern ein Ende gefunden hat. Vielmehr bedeutet es, dass sich die Möglichkeit für Interaktionen und Intraaktionen mit einer unbestimmbaren Zahl kontingenter Kräfte öffnet. Wege verzweigen sich und an diesen Knotenpunkten verlangsamt ein leises Zögern den Schritt, um dann mit Hingabe fortzuschreiten. Die Erkenntnis, dass das, was uns ausmacht, einschließlich unserer Freiheiten und Unfreiheiten, in einem »Wir« statt in einem »Ich« gründet, dass wir in einer Verstrickung und einer Verantwortung füreinander stehen, lässt mich über das Zaudern vor dem letzten Punkt hinwegspringen, hinein in das, was danach kommt.





(Atempause)

Bücher / Artikel

Agamben, Giorgio (1998): *Bartleby oder die Kontingenz*, gefolgt von: *Die absolute Immanenz*, Berlin.

Arendt, Hannah (2006): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. 4. Aufl., München/Berlin/Zürich.

Arendt, Hannah (2008): *Vom Leben des Geistes: Das Denken/Das Wollen*. Hrsg. v. Mary McCarthy, übers. v. Herman Vetter, 4. Aufl., München.

Aristoteles (1877): *Erste Analytiken oder: Lehre vom Schluss (Analytica priora)*. Leipzig; abrufbar unter: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Aristoteles/Organon/Erste+Analytiken+oder+Lehre+vom+Schluss/1.+Buch/13.+Kapitel> (abgerufen am 10.04.2024).

Aristoteles (1985): *Kleine naturwissenschaftliche Schriften: Parva naturalia*. Übers. u. hrsg. v. Eugen Dönt, Ditzingen.

Aristoteles (1985): *Nikomachische Ethik*. Hrsg. v. Günther Bien auf Grundlage der Übersetzung von Eugen Rolfes, Hamburg.

Aristoteles (2005): *Metaphysik*. Hrsg. v. Ursula Wolf, Reinbek b. Hamburg.

Babbage, Charles (1838): *The Ninth Bridgewater Treatise*. 2. Aufl., London. Abrufbar unter: https://victorianweb.org/science/science_texts/bridgewater/intro.htm (abgerufen am 10.04.2024).

Bachelard, Gaston (2017): *Poetik des Raumes*. Frankfurt a.M.

Bahr, Petra (1999): *Loie Fuller*. In: *Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik*, 2/1999, unter: <https://www.theomag.de/02/pb1.htm> (abgerufen am 10.04.2024).

Bakke, Monika (2006): *Air is Information*. In: Bakke, Monika (Hrsg.): *Going aerial: air, art, architecture*. Maastricht, S. 10–27.

Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham.

Barad, Karen (2010): *Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Discontinuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come*. In: *Derrida Today*, 3. Jg., Heft 2, S. 240–268.

Barad, Karen (2012): *Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit*. In: *documenta 13: 100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken*, No. 99. Ostfildern.

Barad, Karen (2013): *Diffractionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht*. In: Bath, Corinna, Hanna Meißner, Stephan Trinkaus u. a. (Hrsg.): *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*. Berlin, S. 27–68.

Barad, Karen (2014a): *Berühren – Das Nicht-Menschliche, das ich also bin*. In: Witzgall, Susanne und Kerstin Stakemeier (Hrsg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*. Zürich, S. 163–176.

Barad, Karen (2014b): *Diffractioning Diffraction: Cutting Together-Apart*. In: *Parallax*, Bd. 20, Heft 3, S. 168–187.

Barad, Karen (2015): *Verschränkungen*. Übers. v. Jennifer Sophia Theodor, Berlin.

Barad, Karen (2018): *Agentieller Realismus: über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Übers. v. Jürgen Schröder, 3. Aufl., Berlin (Ersterscheinung 2012).

Barnert, Arno und Anne Brannys (2018): *Die Schloßkapelle als Büchermagazin: Eine enzyklopädische Raumuntersuchung in Weimar*. In: Jochum, Uwe, Bernhard Lübbers, Armin Schlechter u. a. (Hrsg.): *Jahrbuch für Buch- und Bibliotheksgeschichte* 3/2018, Heidelberg.

Becker-Freyseng, Albrecht (1938): *Die Vorgeschichte des philosophischen Terminus »contingere«: die Bedeutungen von »contingere« bei Boethius und ihr Verhältnis zu den Aristotelischen Möglichkeitsbegriffen*, Heidelberg.

Benjamin, Walter (2010): *Über den Begriff der Geschichte*. Werke und Nachlass Bd. 19. Berlin.

Bennett, Jane (2004): *The Force of Things: Steps toward an Ecology of Matter*. In: *Political Theory*, Jg. 32, Heft 3, S. 347–372.

Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham.

Bippus, Elke (Hrsg.) (2012): *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*. Zürich.

Borgdorff, Henk (2006): *The Debate on Research in the Arts (Sensuous Knowledge. Focus on Artistic Research and Development, No. 2)*, Bergen.

Bormann, Hans-Friedrich, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hrsg.) (2010): *Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren: Kunst, Medien, Praxis*. Bielefeld.

Braidotti, Rosi (2017): *Memoirs of a Posthumanist (Tanner Lectures on Human Values 2017: »Posthuman, All Too Human« at the Yale's Whitney Humanities Center)*, als YouTube-Video zugänglich: https://www.youtube.com/watch?v=0jxelMWLGC0&feature=emb_rel_pause (abgerufen am 10.04.2024).

Brandstetter, Gabriele (2013a): *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. 2. Aufl., Freiburg i. Br./Berlin/Wien.

Brandstetter, Gabriele (Hrsg.) (2013b): *Touching and being touched: kinesthesia and empathy in dance and movement*. Boston.

Brockmann, Till (2014): Die Zeitlupe: Anatomie eines filmischen Stilmittels. Marburg.

Busch, Katrin (2015): Essay. In: Badura, Jens, Selma Dubach, Anke Haarmann u. a. (Hrsg.): Künstlerische Forschung: ein Handbuch. Zürich/ Berlin. S.235–238.

Butler, Judith (2018): Das Unbehagen der Geschlechter. Übers. v. Kathrina Menke, 19. Aufl., Frankfurt a. M. (engl. Orig.: Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York 1990).

Clover, Joshua und Juliana Spahr (2014): #Misanthropocene: 24 Theses. Oakland, CA 2014.

Currie, Mark (2015): The unexpected: narrative temporality and the philosophy of surprise. Edinburgh

Das gequälte Quadrat (1990): Kunstforum International. Bd. 105, Januar/Februar.

Chadarevian, Soraya de (1993): Die »Methode der Kurven« in der Physiologie zwischen 1850 und 1900. In: Rheinberger, Hans-Jörg (Hrsg.): Die Experimentalisierung des Lebens: Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950. Berlin, S. 28–49.

Deleuze, Gilles und Félix Guattari (1987): A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia. Übers. v. Brian Massumi, Minneapolis, MN (franz. Orig.: Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2. Paris 1980).

Deleuze, Gilles (2008): Erschöpft. In: Samuel Beckett: Hey Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Schatten, Geistertrio, Nur noch Gewölke, Was, wo. Filme für den SDR. DVD mit Begleitheft. Berlin, S. 5–39. (franz. Orig.: L'épuisé, 1992).

Derrida, Jacques (2005): On touching, Jean-Luc Nancy. Stanford, CA (franz. Orig.: Le toucher, Jean-Luc Nancy. Paris 2000).

Derrida, Jacques (2003): Marx' Gespenster: Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale (franz. Orig.: Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale, Paris 1993).

Deuber-Mankowsky, Astrid (2007): Praktiken der Illusion: Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway. Berlin; darin: Nachspiel: Diffraction statt Reflexion: Die Fadenspiele von Donna J. Haraway. Eine Methode mit kleinem >m<, S. 271–335.

Dolphijn, Rick und Iris van der Tuin (2012): New Materialism: Interviews & Cartographies. Ann Arbor, MI.

Duchamp, Marcel (2002): The Creative Act. In: Museum Jean Tinguely (Hrsg.): Marcel Duchamp. Ausst.-Kat., Museum Jean Tinguely, Basel, 20. März bis 30. Juni 2002. Ostfildern-Ruit, S. 43 f.

Eco, Umberto (2016): Das offene Kunstwerk. 13. Aufl., Frankfurt a. M.

Elspaß, Sirka (2022): ich föhne mir meine wimpern. Berlin.

Engelmann, Wolfgang (2001): Rhythmen des Lebens: Eine Einführung anhand ausgewählter Themen und Beispiele. Abrufbar im Publikationssystem der Universitätsbibliothek Tübingen als PDF unter: <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/49271> (abgerufen am 10.04.2024).

Epstude, Kai und Neal J. Roese (2008): The Functional Theory of Counterfactual Thinking. In: Personality and Social Psychology Review, Jg. 12, Heft 2, S. 168–192.

Esposito, Elena (2012): Kontingenzerfahrung und Kontingenzbewusstsein in systemtheoretischer Perspektive. Abrufbar unter: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-531-94245-2_3 (abgerufen am 10.04.2024).

Esposito, Elena (2014): Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität. Frankfurt a. M.

Faller, Norbert (2019): Atem und Bewegung: Theorie und 111 Übungen. 3. Aufl., Berlin.

Feynman, Richard P. (2018): QED: die seltsame Theorie des Lichts und der Materie. München.

Fischer, Katrin und Erika Kemmann-Huber (1999): Der bewusste zugelassene Atem: Theorie und Praxis der Atemlehre. München.

Fontana, Oskar Maurus (1960): Erinnerungen an Robert Musil. In: Dinklage, Karl (Hrsg.): Robert Musil. Leben, Werk, Wirkung. Reinbek b. Hamburg.

Foucault, Michel (2015): Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.): Raumtheorie: Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 8. Aufl., Frankfurt a. M., S. 317–329.

Fuller, Loie (1913): Fifteen years of a dancer's life, with some account of her distinguished friends. London. Abrufbar unter: <https://archive.org/details/fifteenyearsofda00fullrich/page/n1/mode/2up> (abgerufen am 10.04.2024).

Garratt, Peter (2019): Out of Breath: Respiratory Aesthetics from Ruskin to Vernon Lee. In: Rose, Arthur, Stefanie Heine, Naya Tsentourou, Corinne Saunders, Peter Garratt: Reading Breath in Literature. Cham, S. 65–89. Abrufbar unter: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-99948-7_4 (abgerufen am 10.04.2024).

Górska, Magdalena (2016): Breathing matters: feminist intersectional politics of vulnerability. Linköping.

Grammatikopoulou, Christina (2013a): Encounters on the borders of the immaterial: Body, technology and visual culture. Art and Breath (1970–2012). Barcelona.

- Grammatikopoulou, Christina (2013b): Die Poesie des Immaterialien: Edith Kollaths Imaginationen von Bewegung, in: Kollath, Edith: *Manoeuvre of plenty: works by Edith Kollath*. Berlin, S. 66 ff.
- Gross, Peter (1994): *Die Multioptionsgesellschaft*. Frankfurt a. M.
- Haarmann, Anke (2015): *Methodologie*. In: Badura, Jens, Selma Dubach, Anke Haarmann u. a. (Hrsg.): *Künstlerische Forschung: ein Handbuch*. Zürich/Berlin. S.85–88.
- Hampe, Michael (2006): *Die Macht des Zufalls. Vom Umgang mit dem Risiko*. Berlin.
- Hanushevsky, Janko (2020): Fountain – is it a Lady's or a Gent's? Radiofeature DLF/RBB. Abrufbar unter: <https://radiohoerer.info/feature-fountain-is-it-a-ladys-or-a-gents-von-janko-hanushevsky/> (abgerufen 10.04.2024)
- Haraway, Donna J. (1988): *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Feminist Studies*, Jg. 14, Heft 3, S. 575–599.
- Haraway, Donna J. (1997): *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan_Meets_Onco-Mouse: feminism and technoscience*. New York.
- Haraway, Donna J. (2007): *When Species Meet*. Minneapolis, MN.
- Haraway, Donna J. (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt a. M./New York (engl. Orig.: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham 2016).
- Heidegger, Martin (2000): *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens*. In: ders.: *Zur Sache des Denkens*. Tübingen, S. 61–80.
- Henke, Silvia und Dieter Mersch, Nicolaij van der Meulen, Thomas Strässle, Jörg Wiesel (2020): *Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*. Zürich.
- Hennig, Martin (2020): *Medialität, Ästhetik und Ideologie des interaktiven Films auf Netflix: Das Beispiel BLACK MIRROR: BANDERSNATCH*. In: *Ästhetik und Theorie des digitalen Films No. 18* (2020); abrufbar unter: <https://www.nachdemfilm.de/issues/text/medialitaet-aesthetik-und-ideologie-des-interaktiven-films-auf-netflix> (abgerufen 10.04.2024).
- Hönigswald, Richard (1926): *Vom Problem des Rhythmus: Eine Analytische Betrachtung über den Begriff der Psychologie*. Wiesbaden.
- Hoppe, Katharina und Thomas Lemke (2015): *Die Macht der Materie. Grundlagen und Grenzen des agentiellen Realismus von Karen Barad*. In: *Soziale Welt*, Jg. 66, Heft 3, S. 261–280.
- Huber, Jörg und Philipp Stoellger (2008): *Kontingenz als Figur des Dritten – zwischen Notwendigkeit und Beliebigkeit*. In: Huber, Jörg (Hrsg.): *Gestalten der Kontingenz: ein Bilderbuch*. Zürich/Wien/New York, S. 7–22.
- Hui, Yuk (2019): *Recursivity and contingency*. London/New York.
- Ingold, Tim (2014): *Materialien sind immer wieder erstaunlich*. In: Witzgall, Susanne, Kerstin Stakemeier und CX Centrum für Interdisziplinäre Studien (Hrsg.) (2014): *Macht des Materials/Politik der Materialität*. Zürich.
- Ingold, Tim (2021): *Correspondence*. Cambridge (UK).
- Irigaray, Luce (1999): *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*. Austin, TX (franz. Orig.: *Oubli de l'air chez Martin Heidegger*. Paris 1982).
- James, Henry (1963): *The Art of Fiction* (1884). In: Henry James: *Selected Literary Criticism*. Cambridge.
- Kahneman, Daniel (2002): *Maps of Bounded Rationality*. Nobelpreisrede, abrufbar unter: <https://www.nobelprize.org/prizes/economic-sciences/2002/kahneman/lecture/> (abgerufen am 10.04.2024).
- Kahneman, Daniel (2012): *Schnelles Denken, langsames Denken*. München (eng. Orig.: *Thinking, fast and slow*. London).
- Kahneman, Daniel und Dale T. Miller (1986): *Norm theory: Comparing reality to its alternatives*. In: *Psychological Review*, Jg. 93, Heft 2, S. 136–153.
- Kammerer, Dietmar (2008): *Samuel Becketts Fernseharbeiten*. In: Samuel Beckett: *Hey Joe; Quadrat I und II; Nacht und Träume; Schatten; Geistertrio; Nur noch Gewölke; Was, wo. Filme für den SDR*. DVD mit Begleitheft. Berlin, S. 45–57.
- Kleist, Heinrich von (1805): *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*; abrufbar unter: <https://www.projekt-gutenberg.org/kleist/gedanken/gedanken.html> (abgerufen am 10.04.2024).
- Kleist, Heinrich von (1810): *Über das Marionetten-theater*; abrufbar unter: <https://www.projekt-gutenberg.org/kleist/marionet/marionet.html> (abgerufen am 10.04.2024).
- Kollath, Edith (2013): *Manoeuvre of plenty: works by Edith Kollath*. Berlin.
- Kollath, Edith (2021): *Addressable Volume*. In: O'Malley, Evelyn und Chloe Kathleen Preedy (Hrsg.) (2021): *On Air. Performance Research Journal*. Vol. 26, Ausg. 6, DOI: 10.1080/13528165.2021.2059929
- Kollath, Edith (2022a): *Addressable Volume*. In: Scheuermann, Barbara und Anna Döbbelin für das Kunstmuseum Bonn (Hrsg.) (2022): *Welt in der Schwebe. Luft als künstlerisches Material*. Köln.

Kollath, Edith (2022b): Findlinge #1-7. In: Working Titles. Journal for Practice Based Research, Issue No. 1/2022, Stone Soup – An Apparatus for Taste & Transformation. <https://www.uni-weimar.de/projekte/workingtitles/issue/stone-soup/> (abgerufen am 10.04.2024)

Kreider, Kristen und James O'Leary (2015): Falling. Ventnor, Isle of Wight.

Kümmel, Peter (2020): Feigheit erlaubt sie sich nicht. Ursina Lardi. In: Die Zeit, Nr. 34, 13.08.2020.

Lamb, Max, Tim Ingold und Karianne Fogelberg (2014): Materialien sind immer wieder erstaunlich: Im Gespräch mit Max Lamb und Tim Ingold. In: Witzgall, Susanne und Kerstin Stakemeier (Hrsg.): Macht des Materials/Politik der Materialität. Zürich/Berlin.

Le Guin, Ursula K. (2018): Keine Zeit verlieren: Über Alter, Kunst, Kultur und Katzen. Übers. v. Anne-Marie Wachs, München.

Lemke, Thomas (2017): Einführung zu »Neue Materialismen«. In: Bauer, Susanne, Torsten Heinemann und Thomas Lemke (Hrsg.): Science and Technology Studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven. Berlin, S. 551-573.

Lewis, Jim und Rasmus Gerlach (2018): »For good & ill – Beckett im Quadrat« von Jim Lewis und Rasmus Gerlach. <https://vimeo.com/303261696> (abgerufen am 10.04.2024).

Lingis, Alphonso (1994): The community of those who have nothing in common. Bloomington, IN.

Lo Pinto, Luca (2016): Interview zur Ausstellung »One, No One and One Hundred Thousand«, Kunsthalle Wien, <https://www.youtube.com/watch?v=99TlwUqFDO> (abgerufen am 10.04.2024).

Lowenhaupt Tsing, Anna (2015): Der Pilz am Ende der Welt. Berlin (eng. Orig.: The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins. Princeton).

Luckner, Andreas (2013): Rhythmus und Schwere. Existenz- und musikphilosophische Überlegungen zu Kleists »Über das Marionettentheater«. In: Nerurkar, Michael (Hrsg.): Kleists »Über das Marionettentheater: Welt- und Selbstbezüge: zur Philosophie der drei Stadien. Bielefeld, S. 207-224.

Lübbe, Hermann (1998): Kontingenzerfahrung und Kontingenzbewältigung. In: Graevenitz, Gerhart von, Odo Marquard und Matthias Christen (Hrsg.): Kontingenz. München, S. 35 – 48.

Lüthy, Michael (2004): Poetik der Nachträglichkeit oder Das Warten des Marcel Duchamp. In: Kern, Margit, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle (Hrsg.): Geschichte und Ästhetik: Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag. München, S. 461-469.

Luhmann, Niklas (2007): Die Religion der Gesellschaft. Hrsg. v. André Kieserling. Nachdr. der 1. Aufl., Frankfurt a. M.

Luhmann, Niklas (2012): Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie. 15. Aufl., Frankfurt a. M.

Macfarlane, Robert (2019): Underland: a deep time journey. London 2019.

Makropoulos, Michael (1998): Kontingenz und Handlungsraum. In: Graevenitz, Gerhart von, Odo Marquard und Matthias Christen (Hrsg.): Kontingenz. München, S. 23-26.

Makropoulos, Michael (2004): Kontingenz. Aspekte einer theoretischen Semantik der Moderne. Abrufbar als PDF unter <https://www.michael-makropoulos.de/Texte.html> (abgerufen am 10.04.2024).

Makropoulos, Michael (2009): Kontingenz – Technisierung – Möglichkeitssinn. Über ein Motiv bei Robert Musil. In: Feger, Hans, Hans-Georg Pott und Norbert Christian Wolf (Hrsg.): Terror und Erlösung: Robert Musil und der Gewaltdiskurs in der Zwischenkriegszeit. Paderborn/München. S. 1-9. Abrufbar als PDF unter <https://www.michael-makropoulos.de/Texte.html> (abgerufen am 10.04.2024).

Manning, Erin (2012): Relationscapes: movement, art, philosophy. Cambridge.

Marquard, Odo (1998): Entlastung vom Absoluten. In Memoriam Hans Blumenberg. In: Graevenitz, Gerhart von, Matthias Christen und Odo Marquard (Hrsg.): Kontingenz. München.

Marquard, Odo (2013): Apologie des Zufälligen: Philosophische Studien. Stuttgart.

Marshall, George (2015): Don't even think about it: why our brains are wired to ignore climate change. London u. a. O.

Massumi, Brian (1998): »Event horizon«. In: Brouwer, Joke und Arjen Mulder (Hrsg.): The Art of the Accident. Rotterdam. Abrufbar unter: <https://v2.nl/archive/articles/event-horizon> (abgerufen am 10.04.2024).

Melville, Herman (2005): Bartleby, der Schreiber. Eine Geschichte aus der Wall Street, hrsg. v. Jürgen Krug, Frankfurt am Main.

Mersch, Dieter (2002): Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.

Meyer, Katrin (2004): Hannah Arendt: Auf der Suche nach der Freiheit jenseits von Souveränität. In: Munz, Regine (Hrsg.): Philosophinnen des 20. Jahrhunderts, Darmstadt, S. 159-180.

Middendorff, Ilse (2007): Der Erfahrbare Atem. Eine Atemlehre. 9. Aufl., Paderborn.

- Molderings, Herbert (2006): *Kunst als Experiment*. Marcel Duchamps »3 Kunststopf-Normalmaße«, München.
- Moore, Jason W. (Hrsg.) (2016): *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, CA.
- Morson, Gary Saul (1994): *Narrative and freedom: the shadows of time*. New Haven, CT.
- Musil, Robert (1978): *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg.
- Nair, Sreenath (2007): *Restoration of Breath. Consciousness and Performance*. New York, NY.
- Nancy, Jean-Luc (2021): *Touche-touche*. Vortrag in Kooperation mit dem ICI Berlin, Institute for Cultural Inquiry, abrufbares Abstract-PDF: <https://www.ici-berlin.org/events/jean-luc-nancy-intimacy/> (abgerufen am 10.04.2024).
- Noë, Alva (2004): *Action in Perception*. Cambridge, MA.
- Noë, Alva (2015): *Strange tools: art and human nature*. New York, NY.
- Ochs, Elinor und Lisa Capps (2001): *Living narrative: Creating lives in everyday storytelling*. Cambridge, MA.
- O'Malley, Evelyn und Chloe Kathleen Preedy (Hrsg.) (2021): *On Air. Performance Research Journal*. Vol. 26, Ausg. 6, DOI: 10.1080/13528165.2021.2059929
- Orlow, Uriel (2015): *Recherchieren*. In: Badura, Jens, Selma Dubach, Anke Haarmann u. a. (Hrsg.): *Künstlerische Forschung: ein Handbuch*. Zürich/Berlin. S. 201–204.
- Ortmann, Günther (2004): *Als ob: Fiktionen und Organisationen*. Wiesbaden.
- Ortmann, Günther (2009): *Management in der Hypermoderne: Kontingenz und Entscheidung*. Wiesbaden.
- Ott, Michaela (2014): *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg.
- Parikka, Jussi (2014): *The Anthroscene*. Minneapolis, MN.
- Pfeffer, Susanne (Hrsg.) (2017): *Faust / Anne Imhof*. Ausst.-Kat., 13.05.–26.11.2017, Deutscher Pavillon, Venedig-Biennale 2017. Köln.
- Queneau, Raymond (1947): *Stilübungen*. Übers. v. Ludwig Harig und Eugen Helmlé. Frankfurt a. M. 1961 (franz. Orig.: *Exercices de style*, Paris 1947).
- Queneau-Sonette: »Sonett-Maschine« nach Queneaus Idee von »Cent mille milliards de poèmes«: http://www.bevrowe.info/Queneau/QueneauRandom_v4.html (abgerufen am 10.04.2024).
- Rayment, Helen (Hrsg.) (2018): *Dynamics of Air*. RMIT Gallery. Melbourne.
- Rheinberger, Hans-Jörg und Michael Hagner (1993): *Experimentalsysteme*. In: Rheinberger, Hans-Jörg (Hrsg.): *Die Experimentalisierung des Lebens: Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950*. Berlin, S. 7–27.
- Rorty, Richard (2012): *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. 10. Aufl., Frankfurt a. M. (engl. Orig. *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge 1989).
- Safran Foer, Jonathan (2019): *Wir sind das Klima! Wie wir unseren Planeten schon beim Frühstück retten können*. Köln.
- Schepers, Heinrich (2014): *Möglichkeit und Kontingenz. Zur Geschichte der philosophischen Terminologie vor Leibniz*. In: ders.: *Leibniz. Wege zu seiner reifen Metaphysik*. Berlin, S. 3–17.
- Scheuermann, Barbara und Anna Döbbelin für das Kunstmuseum Bonn (Hrsg.) (2022): *Welt in der Schwebe. Luft als künstlerisches Material*. Köln.
- Schöne, Albrecht (1966): *Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil*. In: Schillemeit, Jost (Hrsg.): *Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil*. Frankfurt a. M., S. 290–318.
- Shechet Epstein, Sonia (2017): *Loïe Fuller's Radium Dance*. Abrufbar unter: <http://scienceand-film.org/articles/2862/loe-fullers-radium-dance> (abgerufen am 10.04.2024).
- Siegmund, Judith (2016): *Poiesis und künstlerische Forschung*. In: Judith Siegmund (Hrsg.): *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?* Bielefeld.
- Stengers, Isabelle (2008): *Spekulativer Konstruktivismus*. Berlin.
- Taleb, Nassim Nicholas (2013): *Narren des Zufalls: Die verborgene Rolle des Glücks an den Finanzmärkten und im Rest des Lebens*. München (engl. Orig.: *Fooled by randomness: the hidden role of chance in life and in the markets*. 2001, New York).
- Taleb, Nassim Nicholas (2015): *Der Schwarze Schwan: Die Macht höchst unwahrscheinlicher Ereignisse*. München (engl. Orig.: *The Black Swan: the impact of the highly improbable*. 2007 New York).
- Taylor, Richard (1966): *Action and Purpose*. New York.
- Toffler, Alvin (1990): *Future Shock*. New York/Toronto/London.
- Tversky, Amos und Daniel Kahneman (1982): *The simulation heuristic*. In: Kahneman, Daniel, Paul Slovic und Amos Tversky (Hrsg.): *Judgment under uncertainty: heuristics and biases*. Cambridge/New York, S. 201–208.

Unterhuber, Tobias und Marcel Schellong (2016): Wovon wir sprechen, wenn wir vom »Decision Turn« sprechen. In: Redaktion PAIDA/Franziska Ascher (Hrsg.): »I'll remember this«: Funktion, Inszenierung und Wandel von Entscheidung im Computerspiel. Glückstadt, S. 15–31.

Valéry, Paul (1962): Zur Theorie der Dichtkunst, Frankfurt am Main.

Varela, Francisco J., Eleanor Rosch und Evan Thompson (1992): The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience. Cambridge.

Vennemann, Nicole (2018): Das Experiment in der zeitgenössischen Kunst. Initiierte Ereignisse als Form der künstlerischen Forschung. Bielefeld.

Vogl, Joseph (2014): Über das Zaudern. Zürich.

Vogman, Elena (2018): Sinnliches Denken. Eisensteins exzentrische »Methode«. Zürich.

Vogt, Peter (2011): Kontingenz und Zufall. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte. Berlin.

Weber, Max (1922): Wirtschaft und Gesellschaft. Hrsg. v. Knut Borchardt, Edith Hanke und Wolfgang Schluchter. Darin Kapitel I: Soziologische Grundbegriffe. Abrufbar unter: <https://mwg-digital.badw.de/wirtschaft-und-gesellschaft/1/> (abgerufen am 10.04.2024).

Wetz, Franz Josef (1998): Die Begriffe »Zufall« und »Kontingenz«. In: Graevenitz, Gerhart von, Odo Marquard, Matthias Christen u. a. (Hrsg.): Kontingenz. München 1998, S. 27–34.

Witzgall, Susanne, Kerstin Stakemeier und CX Centrum für Interdisziplinäre Studien (Hrsg.) (2014): Macht des Materials/Politik der Materialität. Zürich.

Zysk, Kenneth G. (1993): The Science of Respiration and the Doctrine of the Bodily Winds in Ancient India. In: Journal of the American Oriental Society, Vol. 113, No. 2, S.198–213.

Internetquellen / Online-Nachschlagewerke

»Briefwechsel zum Teilungsproblem«, Fermat, Pierre de und Blaise Pascal (1654): https://www.uni-due.de/imperia/md/content/didmath/ag_jahne/briefe_fp.pdf (abgerufen am 10.04.2024).

»Chuppa«: https://de.chabad.org/library/article_cdo/aid/1045508/jewish/Der-Hochzeitsbalachin-Chuppa.html (abgerufen am 10.04.2024).

Das Glücksprinzip (2018): Ausstellungskatalog zum Download unter: [https://www.galerie-eigenheim.de/m/ftp/catalogues/Das%20Gluecksprinzip_KTL%20120dpi\(t\).pdf](https://www.galerie-eigenheim.de/m/ftp/catalogues/Das%20Gluecksprinzip_KTL%20120dpi(t).pdf) (abgerufen am 10.04.2024).

Dorminger, Georg (1992): Wörterbuch Latein-Deutsch. München.

Georges, Karl Ernst (1972): Ausführliches Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch. Hannover.

»Kontrafaktisches Denken«: Artikel im Online-Lexikon Dorsch – Lexikon der Psychologie: <https://dorsch.hogrefe.com/stichwort/kontrafaktisches-denken> (abgerufen 10.04.2024).

Le Guin, Ursula K.: Sammlung mit Links zu Interviews: <https://www.ursulakleguin.com/interviews-ursula> (abgerufen am 10.04.2024).

Rau, Milo (2019): Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs. Interview mit Milo Rau; abrufbar unter: <https://www.facebook.com/watch/?v=902153706837351> (abgerufen 10.04.2024).

Schlierenverfahren (2021): <https://www.uni-weimar.de/de/bauingenieurwesen/professuren/bauphysik/forschung/labor-und-versuchseinrichtungen/schlierenlabor/schlierenverfahren/> (abgerufen am 10.04.2024). https://journals.lww.com/ccmjournal/Fulltext/2021/07000/Exhalation_Spreading_During_Nasal_High_Flow.34.aspx (abgerufen am 10.04.2024).

Serpentinantanz: YouTube-Videos unter: <https://www.youtube.com/watch?v=BZcbntA4bVY>; <https://www.youtube.com/watch?v=GACXDifNyLk> (alle abgerufen 10.04.2024).

Wahrig, Gerhard, Hildegard Krämer und Harald Zimmermann (1982): Brockhaus. Wahrig. Deutsches Wörterbuch in 6 Bänden. Wiesbaden/Stuttgart.

Wo Hammer und Feder gleich schnell fallen (2010): David Scott, Astronaut der Mondmission Apollo 15, beweist 1971 endlich Galileis 400 Jahre alte These vom freien Fall. Als Videodokumentation abrufbar unter: <https://www.ardmediathek.de/br/video/galileis-thesen-auf-dem-mond/wo-hammer-und-feder-gleich-schnell-fallen/br-de/Y3JpZDovL2JyLmRIL3ZpZGVvLzEyMzY-5YmQzLTM3NmEtNDI3NC1iNzQxLTY0NmlyNTZ-kZGIwNQ/> (abgerufen am 10.04.2024).

Arbeiten / Filme

Beckett, Samuel (1981): Quadrat I + II. Fernsehauzeichnung für den Süddeutschen Rundfunk. Abrufbar unter: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/quadrat/video/1/> (abgerufen am 10.04.2024).

Beckett, Samuel (2006): Collected shorter plays. London.

Brooker, Charlie (2011–2019): Black Mirror, Serie, GB.

Fast, Omer (2012): Continuity, Kurzfilm, Deutschland, 42 Min. (Langfassung 2016, 85 Min.)

Hirst, Damien (2015): Samuel Beckett – Breath. Abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ZV6s8IsPVn8> (abgerufen am 10.04.2024).

Imhof, Anne (2017): Faust. Performance-Installation Venedig, IT.

Tykwert, Tom (1998): Lola rennt, Film, Deutschland, 82 Min.

Bildnachweise

- S. 21: © Vicky Jones.
- S. 22: © Edith Kollath.
- S. 23: © Hannes Wiedemann.
- S. 24: © Hannes Wiedemann.
- S. 25: © Edith Kollath.
- S. 26: © Edith Kollath.
- S. 27: © Edith Kollath.
- S. 28: © David Ertl.
- S. 34: © Edith Kollath.
- S. 35: © Junfermann Verlag, Paderborn.
- S. 35: <https://www.spektrum.de/lexikon/optik/beugungserscheinungen/356> (abgerufen am 10.04.2024).
- S. 36: © Edith Kollath.
- S. 40 u. 41: © Junfermann Verlag.
Mit freundlicher Genehmigung.
- S. 48: © Edith Kollath.
- S. 52: © Edith Kollath.
- S. 53: © Edith Kollath.
- S. 137: © Matilda Kollath und Greta Kollath.
- S. 140: © Edith Kollath.
- S. 179–181: © Edith Kollath
- S. 215–221, 222–224: © Edith Kollath
- S. 241, 242, 245, 246: © Edith Kollath
- S. 257, 261 oben und Mitte, 262: © Falk Messerschmidt: <http://dotgain.info/>
- S. 258: © Klassik Stiftung Weimar
(Fotothek 10-176/4).
- S. 261 unten: © Louis Held, Foto-Atelier Held, Weimar. Mit freundlicher Genehmigung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar.
- S. 273, 274, 277, 278: © Edith Kollath.
- S. 291, 294–296: © Edith Kollath.

Sofern nicht anders ausgewiesen:

Videostills und Fotos: © Gulliver Theis:
www.gullivertheis.com

Mit freundlicher Genehmigung zur künstlerischen Weiterverarbeitung.

Bildbearbeitung Atempausen und Buchcover:

© Moritz Borchardt
www.moritzborchardt.com

Werkverzeichnis (Auswahl)

»Addressable Volume« (2018)

»Disport« (2009)

»Draft of Air« (2014)

»Duett: Bibel & Koran« (2016)

»Findlinge« (2017)

»if it were a sheet of paper« (2014–17)

»Liminal Passage« (2018)

»nothing will ever be the same« (2009–)

»thinking I'd last forever« (2008–18)

»Wandering Breath« (2018)

»What Remains« (2013)

www.edithkollath.com

Die Atemarbeit hat mich stets zum Wesentlichen geführt und mir ermöglicht, meine Träume zu erkennen und zu verwirklichen. Auf meinem Weg, mit dem Atem zu arbeiten, sind mir Menschen begegnet, ohne die sich die Dinge ganz anders entwickelt hätten. Dass sie heute so sind, wie sie sind, erfüllt mich mit großer Dankbarkeit und Verbundenheit gegenüber jenen, die mich begleitet, unterstützt und motiviert haben. Sie haben mit mir geatmet, diskutiert, mich herausgefordert und an mich und meine Arbeit geglaubt.

Mein besonderer Dank gilt meiner Mentorin Prof. Liz Bachhuber, die meine Arbeit von Beginn an mit Vertrauen und kluger Präsenz betreut hat, und meinem Mentor Prof. Dr. Michael Lüthy für anregende Kolloquien und bereichernde Diskussionen. Meinem dritten Mentor, Prof. Dr. Kai Uwe Schierz, verdanke ich die tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Kontingenzbegriff. Ich danke der Bauhaus-Universität Weimar und ihren Lehrenden für die Möglichkeit dieser intensiven Ausbildung, für die Förderung meines Promotionsprojektes durch das Thüringer Graduiertenstipendium und die fortwährende Unterstützung durch die Bauhaus Research School. Den reichhaltigen Austausch und die gemeinsamen Projekte mit meinen Kolleg:innen aus dem Programm möchte ich nicht missen.

Besonders möchte ich Anne Brannys für die Inspiration zu diesem Studium danken und für alles, was sich daraus entwickelte: eine berührende Freundschaft und eine vertrauensvolle und visionäre Zusammenarbeit. Für ihr einfühlsames Lektorat, ihre Bestärkungen und inhaltlichen Hinweise danke ich ihr und Anna-Lena Wenzel, auch im Kontext der Arbeitsgruppe Vis-à-Vis mit Marthe Krüger. Danke für die Wegbegleitung, das Mitfühlen in Zaudermomenten und fürs Da- und Sosein: Felix Bösel, Maren Esdar, Anna Heitmann, Lukas Kretschmer, Gertrud Kutscher, María Linares, Maike Tiedemann, Katja Marie Voigt, Nils Zapfe.

Ich danke allen guten Geistern, die je am Tuch gewerkelt haben, allen voran Raphael Abrams in seiner Entstehungsphase in New York und im Besonderen Jens Weber, der das Projekt seit Jahren mit großem Einsatz begleitet. Ich danke allen Kurator:innen, die meine Arbeit ausstellen oder ausgestellt haben und so ein Weiterforschen ermöglichen. In alter und vertrauter Verbundenheit danke ich Gulliver Theis für die technisch versierte und ästhetisch beeindruckende Videodokumentation der Installation. Moritz Borchardt danke ich für seine einfühlsame Gestaltung dieses Buches und Karin Schneider für ihr präzises Auge im Korrektorat.

Mein innigster Dank gilt meiner Familie: meinen Eltern Hanne und Wolfgang Kollath, für ihr Vertrauen und ihre Liebe, seitdem sie mir den Atem geschenkt haben, und meiner Schwester Melanie Kollath, auf die immer Verlass ist, sowie Volker und Sabine Wlaschiha für ihre Unterstützung. Ich danke meinen wundervollen, starken Töchtern Matilda und Greta, deren Einfühlungsvermögen, Liebe und kluge Kritik mich manchmal sprachlos macht; und ich danke Stefan Wlaschiha für seine Güte, Geduld und seine berührende Anwesenheit. Sein Vertrauen in mich ist mein Möglichkeitsraum.

nie

216