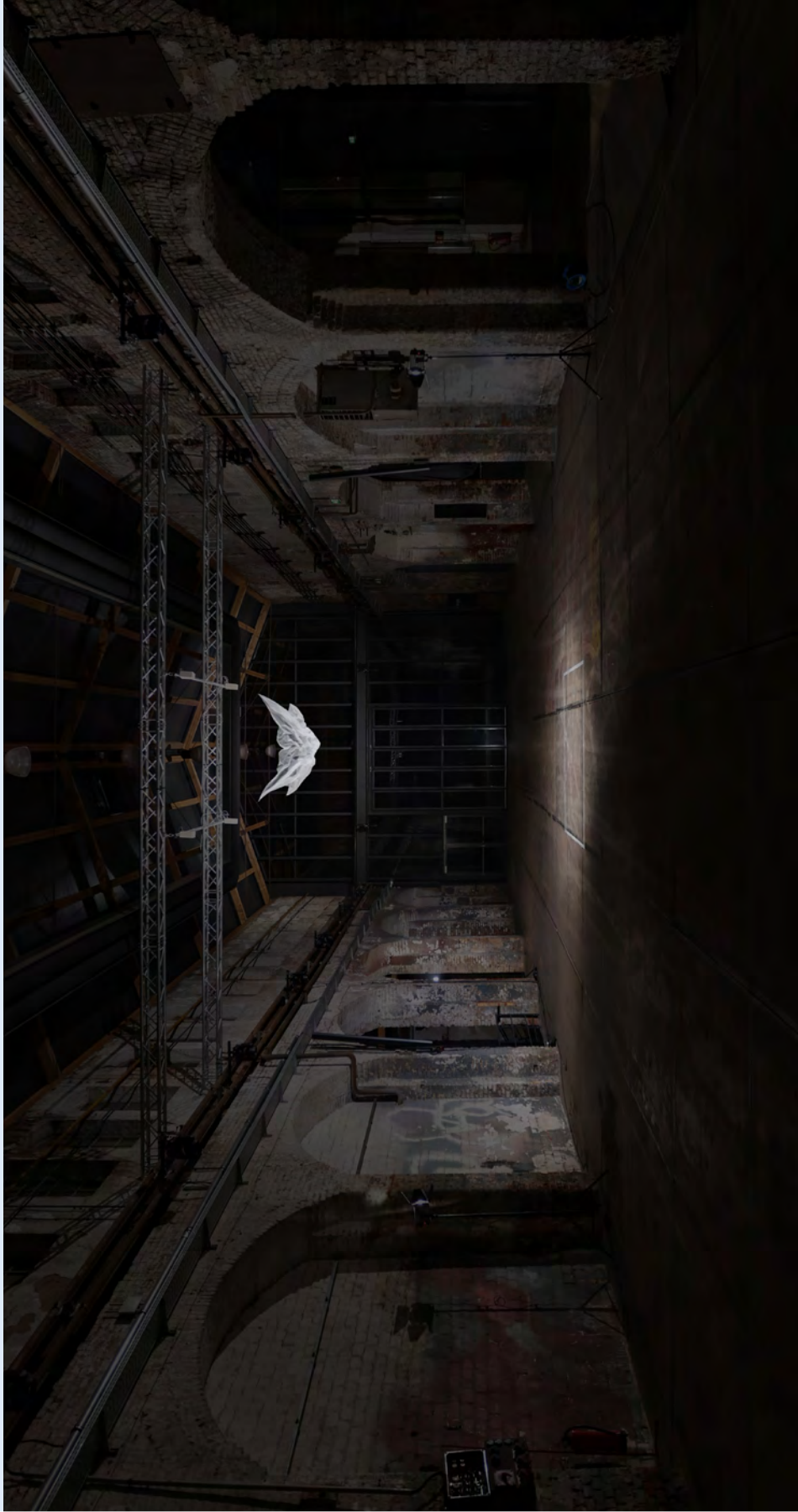


Inspiration

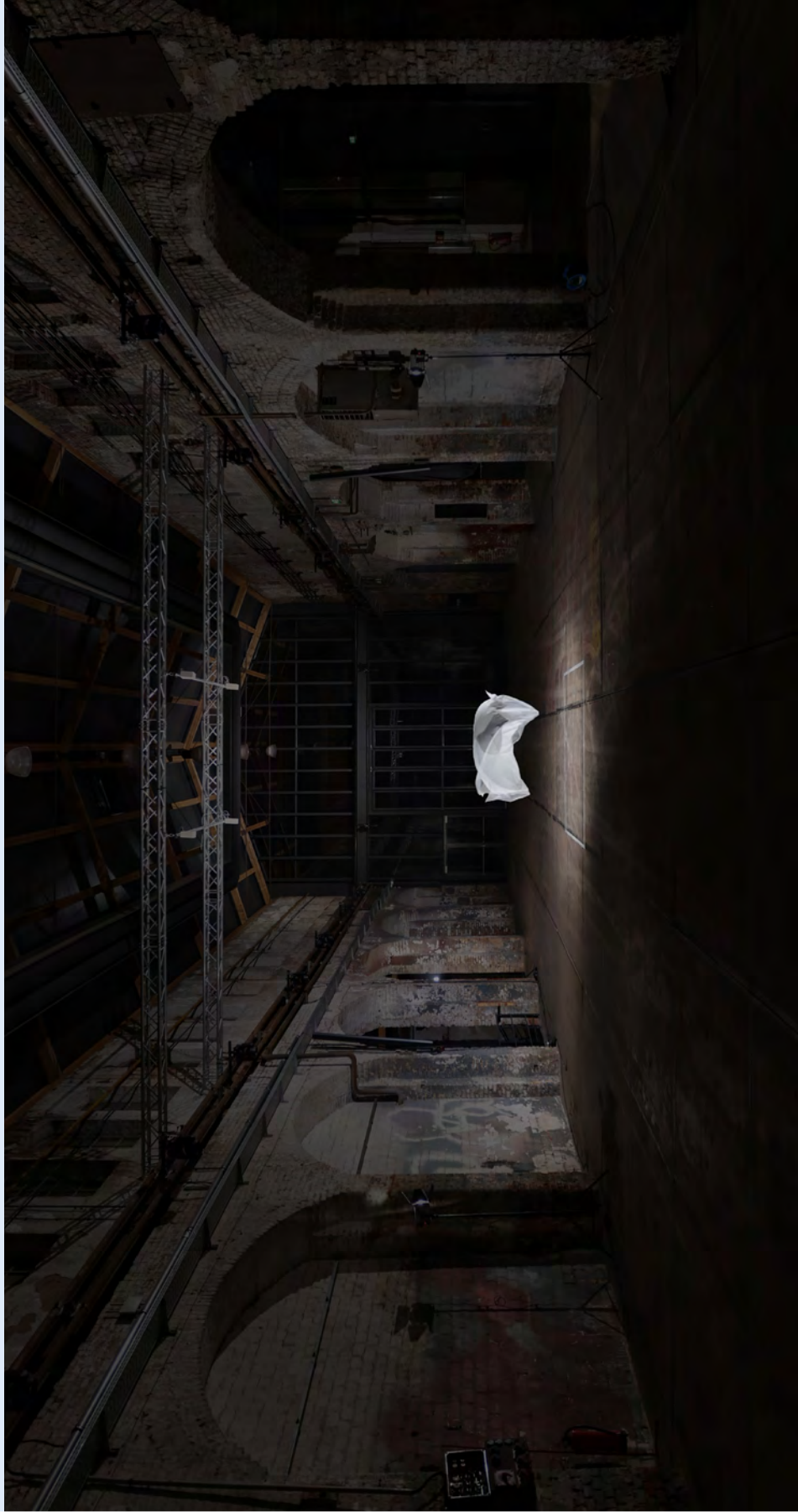
— Herannahen

noitseriq2n1

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

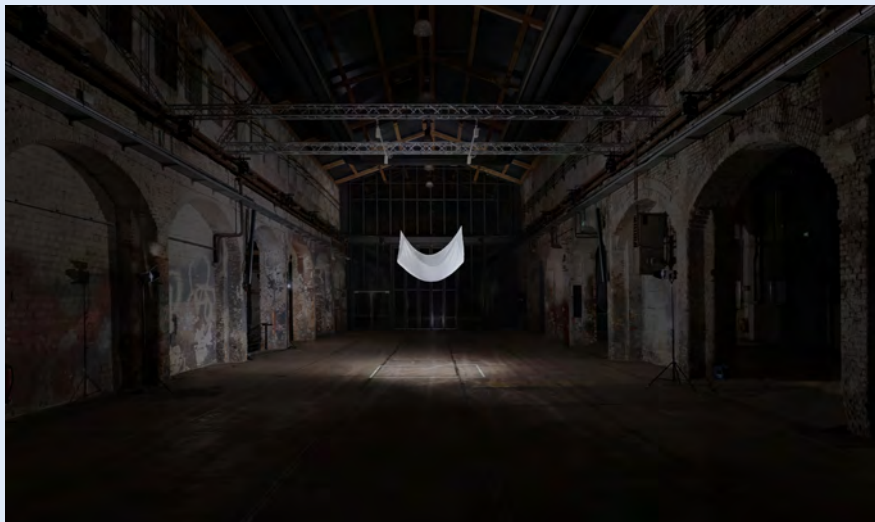
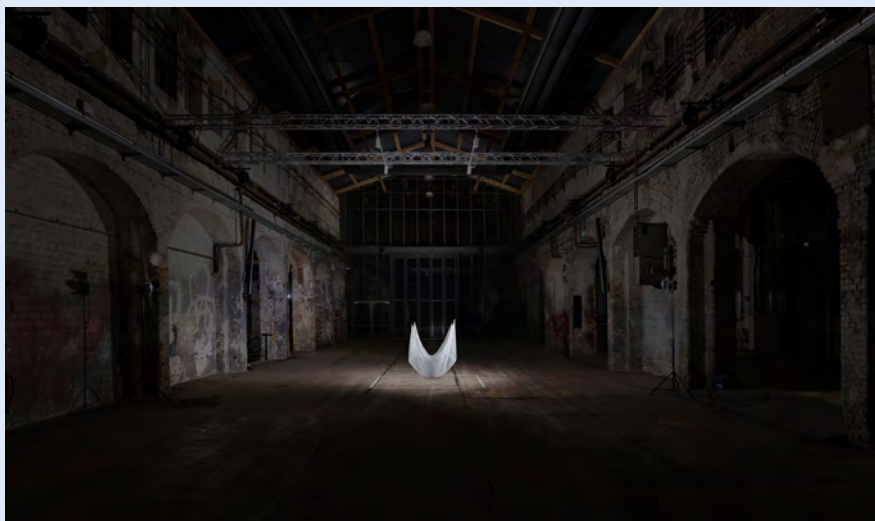
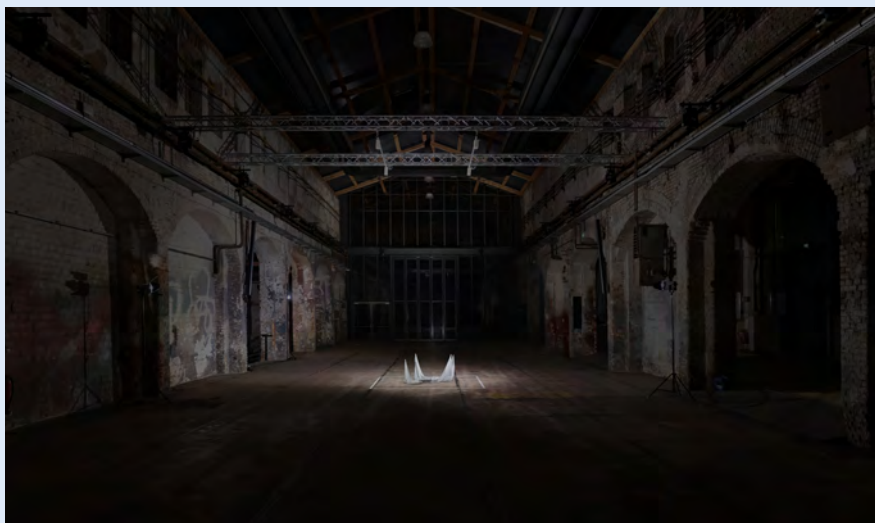












Herannahen

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-Entschiedenem 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 erfindenden 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 Multioptionengesellschaft« 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.« (Ortmann 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 (Ortmann 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

Ortmann charakterisiert die Pfadabhängigkeit als »wichtigste und gefährlichste Gestalt« von Nebenfolgen und als »schleichendes Gift für Steuerbarkeit und für Plan- und Machbarkeitsillusionen«. (Ortmann 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. Ortmann 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: $c = a/b$ aufweist, fällt nämlich auf, daß sowohl »a« (das Unausgedrückte-aber-Beabsichtigte) als auch »b« (das Unabsichtlich-Ausgedrückte) unbestimmbar sind. Damit aber bleibt der Wert »c« (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)

