

it creates the conditions under which we take responsibility. We do not create it, and so we must be attentive to it. At this point, the ethical dimension emerges within the problematic of the common. That is why the public space cannot be a symmetrical one.

The second point arises from a necessity to reconsider the common from the perspective of a critical theory. This means that it is not enough to subvert the concept of the ordinary beyond its banality and ordinariness, in order to embrace the plural encounter of singularities, but especially if we start from the fundamental opposition to what is private, individual and appropriative, the concept of "common" must become a critique not only of liberal modernity (in Arendt's terms), but a critique of contemporary neoliberal economy, which – primarily in the Global South – destroys institutions, goods, and services that should be public, which makes work and collectivities precarious, which erects cities without any commonality based on high walls, gated communities, few spaces of collective circulation and ever smaller apartments.

As I briefly discussed in this essay, the common is established by the communication in its impossibility of the individual. The intention of bringing to the artistic debate the common as plurality and within a theoretical-communicational perspective was not only to reaffirm the impossibility of an argument about "l'art pour l'art" when it comes to the exposition of artistic works, but also to illustrate a complex field that will always traverse the artistic in its mandatory process of ex-position, that will always interweave it in asymmetrical ethical and political threads.

Annika Haas

Relationalität elliptisch gedacht **Elliptic Relationality**

Die Frage *How to relate ...?* kann für sich stehen oder als Ellipse gelesen werden. Dann verlangt sie nach einem Objekt, zu dem eine Beziehung besteht: *How to relate to ...?* Wie sich zu ... verhalten? Oder: *How to relate A to B?* Wie verhält sich das eine zum anderen? Auch im Deutschen setzt hier die Grammatik voraus, dass Subjekt und Objekt gegeben sind und zwischen beiden ein Verhältnis besteht. Nicht offensichtlich ist dabei jedoch die Frage nach der Beziehungsweise. Welchen zahlreichen Bedingungen es unterliegt, wie etwas miteinander in Beziehung steht, wird in der hier gewählten Betrachtungsperspektive deutlich: Es sind unter anderem Sprache und Schrift, die daran mitbeteiligt sind, wie wir Relationen denken, wie wir uns *auf* eine Sache beziehen oder meinen, die Dinge *zueinander* ins Verhältnis setzen zu können. Es ist also nicht arbiträr, was und wie etwas miteinander in

Beziehung steht. Den Fokus von den Relata hin zur Relation selbst zu verschieben, scheint naheliegend. Sichtbar wird dadurch jedoch: nichts. Denn Relationen sind nichts Substanzielles. Die Blickverschiebung besteht stattdessen darin, von diesem ‚Nichts‘, von einer nur scheinbar leeren Mitte her zu denken.

Genau an diesem Versuch arbeitet sich die Medientheorie, im Wortsinne eine Theorie der Mitte und der Vermittlung, ab. Vor allem Dieter Merschs negative Medientheorie betont, dass ‚die Mitte‘ dabei weder lokalisierbar noch an sich bestimmbar ist. *Medialität* wird vielmehr als eine „Relationskategorie“¹ und als performativer Prozess gedacht, in dem Relata erst entstehen. Dies schließt an ein differenztheoretisches Verständnis an, in dem sich Relata erst in gegenseitiger Unterscheidung hervorbringen und dabei fortlaufend ‚definieren‘. Dem Medialen kommt dabei laut Mersch die Rolle eines Dritten zu, das diese Relation ermöglicht, Bedingungen dafür schafft: „Immer benennt das Mediale ein Zwischen, ein von der Differenz Verschiedenes und deshalb nicht näher Bestimmbares, das bedingt und das gleichzeitig nur indirekt, nämlich angesichts des von ihm Bedingten oder Bewirkten zum Vorschein gelangen kann.“² So ist es etwa in diesem Text nicht nur die Ordnung der Zeichen, sondern sind es ebenso deren Träger – Buchstaben, Schriftart, Layout –, die dem Differenzierungsgeschehen der Zeichen eine Materialität und einen Ort geben. Erst die Zeichenträger bringen hier die Relation zu einer Art „Anwesenheit“³ und bestimmen sie dadurch *mit*. *Medialität* ist in diesem Verständnis also einerseits selbst relational und andererseits Bedingung – jedoch nicht Konstruktionsprinzip – von Relationen. Das daraus resultierende Bild der sich in einer fragilen Konstellation bildenden und verändernden Relata kann mit Jean-Luc Nancy noch einmal anders und sinnlich verfeinert werden. Auch sein Denken von und in Berührung (im Sinne einer grundlegenden Bewegung des Denkens) unterstreicht, dass erst Differenzen Relationalität ermöglichen, während es ebenso darauf ankommt, wie diese Differenzen erfahrbar werden. Auch hier spielen Materialität, die des Körpers wie auch die von Kunstwerken, mit hinein in einen fortlaufenden Prozess. Im Berühren ist es die Differenz

1 Mersch, Dieter: „Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung“, in: *Jahrbuch für Medienphilosophie*, Bd. 1, Nr. 1, 2015, S. 13–47, hier: S. 14.

2 Mersch, Dieter: *Posthermeneutik*, Berlin 2010, S. 150, siehe auch S. 149ff.

3 Ebd., S. 150.

zwischen mir und anderen bzw. anderem, die einen Abstand bedingt, der es zugleich unausweichlich macht, dass es ein Verhältnis gibt, noch bevor Berührung ‚zustande‘ kommt.

Noch im Akt des Berührens, so Nancy, bleibt diese Differenz bestehen, sie kann nicht übergegangen werden und verändert doch die Art und Weise, wie sich zwei zueinander verhalten und sich gleichzeitig selbst anders wahrnehmen.⁴

Die Relevanz dieses Differenzierungsgeschehens für das Denken von Relationalität unterstreichen auf den folgenden und vorhergehenden Seiten Emily Apters Bezugnahme auf den Philosophen und auch Maurício Liesens Hinweis darauf, dass Kommunikation, auch im Sinne von Nancys *Mit-Teilung*,⁵ erst durch das möglich wird, was wir nicht gemein haben.

Wenn diese Differenz spürbar wird, ist die Reaktion oft Zurückhaltung. Ähnlich einer Unsicherheit, ob an etwas gerührt werden kann, hat auch die Frage *How to relate ...?* etwas Zögerliches. Sie gleicht selbst einem Ding, zu dem noch ein Verhältnis gefunden werden muss. In einigen Beiträgen formuliert sich ein solches, indem die typografische Ellipse, d.h. die ... Auslassungspunkte, um das eigene Erkenntnisinteresse ergänzt werden.

Melanie Sehgal weist etwa darauf hin, dass *How to relate ...?* immer noch ein modernes, fragendes Subjekt privilegiert, das das Verhältnis zu einer Sache von sich aus denkt bzw. sich dazu imstande fühlt, bestimmen zu können, wie sich zwei Gegenstände zueinander verhalten. – Wie stehe ich dazu? Wie setze ich die Dinge miteinander in Beziehung?

In diese Frageperspektive und deren, wie eingangs gezeigt, auch sprachlich bedingten Widerstände, relational zu denken, intervenieren praktische Ansätze wie jene von Helen Pritchard, Jara Rocha und Femke Snelting. Indem sie die Aufmerksamkeit darauf lenken, was sich durch Infrastrukturen, Technologien oder verkörperte Normen an Wissen bilden kann, decken sie Inkongruenzen mit modernen, subjektzentrierten Denkmustern von Relationalität auf. Ihre Analyse einer Geovisualisierungs-Software ist daher auch eine Auseinandersetzung damit, was den Zugang zu diesem materiellen wie medialen Wissen verstellt. Sie bleiben folglich nicht bei der Frage stehen, wessen Perspektive und welche Vermessungsregime den Blick von oben auf den Planeten Erde bestimmen, sondern schalten sich durch

4 Vgl. Nancy, Jean-Luc: *Es gibt – Geschlechtsverkehr*, Zürich 2012; ders.: *Noli Me Tangere*, Zürich/Berlin 2008.

5 Siehe dazu: Nancy, Jean-Luc: *Die Mit-Teilung der Stimmen*, Zürich 2014.

eine verquere Befragung der Software in die Wissensproduktion zwischen Interface und User_in ein: Durch alternative Bug Reports zeigen sie die blinden Flecken dieser Wissenspraxis auf. Nicht zufällig geschieht das im Workshopformat. Denn um damit, was Relationen medienspezifisch mitgestaltet, in Berührung zu kommen, braucht es eine ganze Palette an Praktiken, die oft erst entlang von Notwendigkeiten entstehen.

Die von Maximilian Haas in drei Gesprächen porträtierten Produktionsweisen im Tanz verdeutlichen vor diesem Hintergrund, dass die Arbeit mit einem Ensemble oder dem Publikum sowie Proben und Aufführungen nicht selten ‚Beziehungsarbeit‘ sind. Soziale, Körper- und mediale Praktiken gehen dabei ineinander über. Sie konstellieren Figuren eines Stücks, die technischen Mittel des Bühnenraums sowie jene, die den Tänzer_innen bereits bei der Recherche in der eigenen Biografie oder im Bereich des Botanischen begegnen, derart, dass wahrnehmbar wird, wie diese miteinander in Kontakt stehen.

Mirjam Schaub macht dieses ko-konstituierende Moment von Relationalem und Medialem schließlich für die Kunstrezeption produktiv. Sie remediatisiert ihre Lesart von Santiago Serras *245 m³*, indem sie dem Künstler Worte in den Mund legt, die auf die teils heftigen Reaktionen auf seine Arbeit antworten. Hervorgehoben wird dadurch, wie Kunstwerke Relationen nicht nur materialisieren, sondern diese auch auf durchaus – wie Schaub betont – entschiedene Weise mit produzieren.

Das eingangs verwendete Bild der ‚leeren Mitte‘ ist daher unzulänglich, wenn nicht gar trügerisch. Stattdessen zeigt sich durch die Perspektive auf Relationalität als mediales bzw. auf Medialität als relationales Geschehen, dass dieses mit mehr als einem lokalisierbaren Ort und Aspekt, wie z.B. der in diesem Text zur Anwendung kommenden Schriftart, verbunden ist. Welche Beziehung besteht hier etwa zwischen der Performativität der Schrift, der Rhetorik des Geschriebenen und der Performativität des Lesens? Wo gibt es Tendenzen zur Setzung, wo die ausgesprochene Einladung, sich an der Argumentation zu beteiligen? Die primär im Medium der Schrift praktizierende Theorie sollte sich also durch ihre relationalen Bedingungen herausgefordert fühlen, entsprechende Spielräume dafür im Text einzuräumen und eine Sensibilität dafür zu entwickeln, wie umgekehrt die genutzten Mittel – wie Schreibweisen und Sprachlogiken –

Relationen mit herstellen und damit auch ermöglichen oder gerade verunmöglichen, bestimmte Fragen überhaupt zu stellen oder mit gewissen Akteur_innen des Wissens in Kontakt zu kommen. Die skizzierten Konstellationen in den Beiträgen dieses Bandes zeigen, dass es dafür einer anderen Sensibilität für das relationale wie epistemische Potenzial medialer Mittel bedarf. Ersichtlich wird dies auch bei Enzo Camacho und Amy Lien, die die Geschichten rund um eine Christusdarstellung in der Kirche einer Zuckerraffinerie auf der philippinischen Insel Negros auch visuell neu organisieren und so erzählen, dass diese nicht lediglich ein ‚Effekt‘ bestehender (Sprach-)Ordnungen sind.

Das Wissen darum, dass künstlerische und gestalterische Praktiken oft mehr Mut haben, neue Beziehungsweisen zu entwerfen, ist daher vermutlich ein weiterer Grund für das Elliptische von *How to relate ...?*, in dem auch ein Moment der Sprachlosigkeit und des Aussetzens des theoretischen Diskurses anklingt. Es kann ein erstes Zugeständnis an jenes Geflecht von Wissensakteur_innen sein, in dem wir uns befinden und aus dem heraus wir versuchen zu sprechen und zu schreiben. Die Ellipse lässt offen, wer und was hier miteinander in Beziehung stehen soll, und die Herausforderung besteht darin, sie situativ und konkret zu ergänzen. Oder aber die Frage *How to relate ...?* mit anderen medialen Mitteln stellen und dadurch andere Verhältnisse (an-)stiften zu können.

How to relate ...? Grammatically, this question may stand for itself, or it can be read as an ellipsis. In this case, it requires an object: *How to relate to ...?* or *How to relate A relate to B?* In German, moreover, rules of grammar connected, for example, to the reflexive verb *sich (auf etwas) beziehen* assume a given subject and an object, and that a relation exists between those two. However, in all these cases, it is not evident that one might ask about the *mode* of relating. Yet my approach to this question may show that *how* one thing relates to another underlies multiple conditions: among other things, it is language and writing, as both an act and the medium of script, that co-constitute the ways we think relations as such, how we relate to something, or how we think that we can relate things to one another. Which things (or *relata*) and *how* these things relate to each other are therefore not arbitrary. What follows from that is a need to focus on relation itself instead of *relata*. Still, what becomes visible through this shift of perspective is precisely: nothing.

Relations are not things; they are nothing substantial. Hence this shift implies, instead, the attempt to think, from within, this nothingness – to think from within the apparently empty middle of relation.

It is precisely this endeavor that media theory undertakes as (in the literal sense) a theory of the middle and of mediating. Dieter Mersch's negative media theory, in particular, emphasizes that one can neither localize nor define "the middle." Instead, he conceptualizes *mediality* as a "category of relation"⁶ and a performative process in which relata continue to occur. This concept is connected to the notion of difference and to a sign theory that similarly sees relata involved in a continuous process of "de-definition," i.e., as emerging from mutual differentiation. According to Mersch, the *medial* is a kind of third party in that process that enables relation: "The medial always names the in-between, something that is different from difference and that thus cannot be defined more precisely; it is a condition and at the same time it can appear only indirectly: through that which it is the condition for and which it produces as an effect."⁷ For example, this text is not just an order of signs but also of sign vehicles – letters, typeface, layout – that materialize and give place to the semiotic process of differentiation.

In this way, the sign vehicles, i.e., one part of the mediality of this text, bring the relation of signs into "presence"⁸ and thus co-constitute it. Consequently, mediality is, on the one hand, relational itself and, on the other hand, a condition (but not a principle of construction) of relations.

The resulting picture of a fragile constellation of emerging and transforming relata may be refined with Jean-Luc Nancy in a different, sensual way. His thinking of and through touch (in the sense of touching being the most fundamental move of thought) also underlines the idea that difference is a condition for any kind of relation. In this context, just how these differences are brought within somebody's experience is equally important. As in media theory, Nancy, too, considers materiality, for instance, of the body and of artworks, to be crucial parts of this continuous process. Differentiation takes place here between touching and being touched, respectively; they are conditioned on separation.

6 Mersch, Dieter: "Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung," in *Jahrbuch für Medienphilosophie*, vol. 1, no. 1, 2015, pp. 13–47, here p. 14.

7 Mersch, Dieter, *Posthermeneutik*, Berlin 2010, p. 150, see also p. 149ff.

8 Mersch 2010, p. 150.

More than that, differentiation makes relation inevitable, even before someone, somebody, or something is “actually” touched, which in turn does not dissolve their difference. But it does change the way how two or more relata relate to each other and simultaneously perceive themselves differently.⁹

On the previous and following pages, the relevance of the notion and process of differentiation for thinking relationality is underlined by both Emily Apter’s and Maurício Liesen’s reference to this philosophy, the latter making an argument with Nancy that communication becomes possible only through that which we do not have in common.¹⁰

Still, in the moment when difference becomes perceptible, it is often met with reserve. Something equally hesitant, comparable to the uncertainty of whether one can touch (upon) something or not, lies in the question: *How to relate ...?*

Seen from this angle, this question appears almost like an object to which one still does not know how to relate. Several contributions to this book articulate this relation by filling the void of the ellipsis in our question with their own research. Melanie Sehgal points to the fact that *How to relate ...?* still privileges a modern subject asking that question. In doing so, the subject thinks about a relation to another thing, starting with oneself. And it assumes that it is able to define how two things relate to one another: *How do I relate? How do I relate A to B?*

Practical approaches like those reflected by Helen Pritchard, Jara Rocha, and Femke Snelting intervene in this mode of posing (research) questions and its linguistic constraints to think relationally (as I have shown in the beginning of this text). Their contribution raises awareness for the way infrastructures, technologies, and embodied norms produce knowledge. This reveals that modern, subject-centering thinking patterns of relationality are hardly applicable anymore. The team’s analysis of a geovisualization software thus also becomes an investigation into the obstacles of accessing material and medial knowledge. As a consequence, the authors do not stop at the question of whose perspective and which metric regimes define the view from above onto

9 See Nancy, Jean-Luc, “The ‘There Is’ of Sexual Relation,” in *Corpus II: Writings On Sexuality*, Fordham 2013, pp. 1–22; Nancy, *Noli Me Tangere*, Fordham 2008.

10 Nancy therefore coins the term *Mit-Teilung* as a notion of communication conceptualized as a process that takes place only through partaking, i.e., as a shared, communal, and thus also relational practice. See Nancy, Jean Luc, “Sharing Voices,” in Ormiston, Gayle L., Schrift, Alan D. (eds.), *Transforming the Hermeneutic Context: From Nietzsche to Nancy*, Albany 1998, pp. 211–259.

the planet Earth. Instead, they intervene into the production of knowledge between interface and user through a software analysis carried out against the grain and point at the blind spots of bug reporting. What becomes clear is that this kind of research requires a whole range of practices to get in touch with what co-designs relations in media-specific ways. This research therefore takes place as a workshop – also because these practices emerge only according to necessities in dealing with specific applications.

Building on these ideas, three conversations carried out by Maximilian Haas portraying modes of collaboration in contemporary dance highlight the fact that it is more than the company and the audience that in many cases turns rehearsal and performance into a work in/on relationships. Social, embodied, and medial practices merge here.

They are involved in forming the constellation among the figures of a dance piece, the technical means of the stage as well as among those that dancers come across during the development of a piece, when they carry out research into their own biography or in the realm of botany. Their practices can respectively make perceptible *how* all these beings and entities are in contact with each other.

Mirjam Schaub makes this co-constituting moment of what is relational and medial productive for the reception of art. She remediates her reading of Santiago Serra's $245\ m^3$ by verbalizing a possible response of the artist to the partly harsh reactions to his artwork. In this way, she emphasizes how artworks do not just materialize relations, but how they – as Schaub reasons – decisively co-produce them. The image of the “empty middle” used at the outset of this text is thus insufficient if not treacherous. To consider relationality as a medial process and mediality as a relational one respectively reveals that these processes involve more than one single, localizable aspect, e.g., the typeface of this text. Instead, we should ask about the relation between the performativity of script, the rhetoric of the written, and the performative act of reading: where is this text assertive, where does it invite readers to join the debate? As I have argued, modes of writing and logics of languages, for instance, are co-producing relations. They both allow and prevent the asking of certain questions or getting in touch with particular agents of knowledge. Consequently, theory – an epistemic practice primarily working with the medium of script and thus underlying its relational conditions –

should be undertaken with an awareness of these aspects and in a way that provides space to experiment with them. Some of the constellations outlined in this anthology suggest that this exercise requires a certain sensitivity for both the relational and epistemic potential of media. This becomes evident, as well, in the article by Enzo Camacho and Amy Lien, who visually reorganize stories around a mural of Christ in a church of a sugar refinery on the Philippine island of Negros. In that way, they create a narration that is more than a mere effect of existing semantic and linguistic orders. The practice of Camacho and Lien is just one example of how in arts and design there is often more courage to project new modes of relating. The recognition of this potential may be another reason for the elliptical character of the question *How to relate ...?* – which also alludes to a moment of speechlessness and the suspension of theoretical discourse. The ellipsis may be a first concession to this entanglement of agents of knowledge that we are part of and from within which we try to speak and write. The ellipsis leaves blank who and what are to be related or relate. It calls to be completed in a situated and precise manner – or for us to pose the question *How to relate ...?* also with nondiscursive media in order to instigate different conditions and relations.

Mirjam Schaub

Offen und entschieden: die idiosynkratische Radikalität der Kunst

I. Einleitung

Der Kunstdiskurs, der seine Werke umschmeichelt, sie in schöne Worte kleidet oder gelehrt und manchmal selbstverliebt um ihre mannigfaltigen Bedeutungen kreist, verkennt – so die These –, dass Kunstwerke selbst erstaunlich entschieden sind. Deshalb treffen Kunstwerke (und nicht erst die modernen!) ihre Betrachter_innen mitunter mit einer Erkenntnis, oft hart und mitten ins Gesicht, wie eine Beleidigung von unerwarteter Seite.

Kein Werk, so die zugrunde liegende Überzeugung, ist beliebig, sondern im Gegenteil auf idiosynkratische Weise entschieden. Diese Entschiedenheit folgt durchaus tautologisch aus der *endlichen* Gesamtheit künstlerischer Entscheidungen. Sie bestimmt sich aus den Eigenschaften der gewählten Materialien, Genres und Mischformen; verdankt sich dem Grad des