

Nina-Marie Schüchter,
Hannah Schiefer (Hg.)

Das Unplanbare

Kollaboration, Komplizenschaft
und Ko-Kreativität
als künstlerische Prinzipien

Nina-Marie Schüchter, Hannah Schiefer (Hg.)
Das Unplanbare

Nina-Marie Schüchter (Dr. phil.), geb. 1991, ist Kunstwissenschaftlerin und seit 2024 wissenschaftliche Mitarbeiterin (Postdoc) am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Sie lehrt und arbeitet im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst sowie der visuellen Kultur. 2024 promovierte sie zum Phänomen der frühneuzeitlichen Wunderkammer in zeitgenössischer künstlerischer Praxis. Zu ihren Lehr- und Forschungsschwerpunkten zählen (frühneuzeitliche) Wunderkammern, das Verhältnis von Kunst und Anthropozän, feministische Kunstgeschichte sowie Gender- und Hierarchiediskurse im Kontext von Abstraktion.

Hannah Schiefer (Dr. phil.), geb. 1989, ist Kunsthistorikerin mit Schwerpunkt Architekturgeschichte und -theorie. Sie ist als Referentin des Departments Architektur an der Universität Siegen tätig und war zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Zu ihren Lehr- und Forschungsschwerpunkten zählen die Geschichte und Theorie des Handwerks seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts sowie Themen der ästhetischen Theorie des 20. und 21. Jahrhunderts – darunter Inszenierung, Sakralität, Atmosphäre und Präsenz – an der Schnittstelle von Architektur und Design, ebenso wie Sakralarchitektur der Nachkriegsmoderne und moderne sowie zeitgenössische Architekturkonzepte und Entwurfspraktiken. Ein weiteres Forschungsinteresse liegt bei der Frage, welche Bedeutung transkulturelle architektonische Genealogien für die Konstitution architektonischer Räume und Landschaften sowie die Produktion von Erinnerungen einnehmen.

Nina-Marie Schüchter, Hannah Schiefer (Hg.)

Das Unplanbare

Kollaboration, Komplizenschaft und Ko-Kreativität als künstlerische Prinzipien

[transcript]

Gefördert durch den Open-Access-Fonds der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.



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 unter der Creative-Commons-Lizenz BY-SA 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

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.

2026 © Nina-Marie Schüchter, Hannah Schiefer (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus

Umschlagabbildung: Anna Heringer, Tonmodell des Campus St. Michael, Traunstein, 2019. © Studio Anna Heringer, Modellfotos © Katharina Kohlroser

Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839443606>

Print-ISBN: 978-3-8376-7974-8 | PDF-ISBN: 978-3-8394-4360-6

Buchreihen-ISSN: 2702-8070 | Buchreihen-eISSN: 2702-8089

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung: Das Potenzial des Unplanbaren	
<i>Nina-Marie Schüchter und Hannah Schiefer</i>	9
Raum unter Vorbehalt: Zur poetischen Dimension des Unplanbaren	
<i>Hannah Schiefer</i>	23
Skulptur un/geplant	
<i>Sarah Czirr und Jonas Keck</i>	39
Giving up Control! Zur Offenheit des malerischen Prozesses bei Vivian Suter	
<i>Nina-Marie Schüchter</i>	55
Erde als Komplizin – Facetten des (Un-)Planbaren bei Anna Heringer	
<i>Ines Röckl</i>	73
Über produktive Störungen in Gestaltungsprozessen – eine designwissenschaftliche Reflexion	
<i>Robin Nagel</i>	89
Systemische Unverfügbarkeit: Das Unplanbare in der postdigitalen Kunst	
<i>Svetlana Chernyshova</i>	103

Pläne über den Haufen werfen:	
Zum Unplanbaren in der choreografischen Praxis von Pina Bausch	
<i>Katharina Weisheit</i>	119
 Gespenstische Wahlverwandtschaften: Jonathan Meeses <i>Führerzimmer</i>	
unter der Diktatur der K.U.N.S.T.	
<i>Aaron Lazar Birgel</i>	133
 unverfügbar – Sätze über das Unplanbare (in) der Fotografie	
<i>Anna Grelik und Timo Skrandies</i>	149
 Abbildungsnachweise	161
 Autor:innen	165

Vorwort

Sich in der wissenschaftlichen Arbeit Themen zu widmen, die den eigenen Alltag bereichern und diesen verstehbarer machen, ist ein großes Privileg. So hat uns auch die Beschäftigung mit dem Unplanbaren im Rahmen dieses Sammelbandes für die Unwägbarkeiten und Unkontrollierbarkeiten des eigenen Lebens sensibilisiert. Denn auch wenn wir uns vorgaukeln, dass Tages- und Projektorganisation, Karrieregestaltung und 5-Jahres-Entwürfe eins zu eins umsetzbar sind, wenn nur genug geplant, koordiniert und priorisiert wird, ist es doch das Unvorhersehbare, das derartige Ordnungen immer wieder durchkreuzt und Striche durch solche Rechnungen macht. Es sind emergente Dynamiken, produktive Störungen, Kontingenzen und improvisierte Momente, die rationalistische Projektlogiken durchkreuzen und Geplantes über den Haufen werfen. Die sich daraus ergebenden unerwarteten Chancen, plötzlichen Emotionen und spontanen Ideen bergen ein enormes Potenzial, das uns mit der Welt in Resonanz treten lässt, wie der Soziologe Hartmut Rosa es formulieren würde.

Es sind die zufälligen, überraschenden und manchmal absurden Situationen, durch die sich das Leben uns aufdrängt, genauso wie es Alanis Morissette in ihrem 1996 entstandenen Song *Ironic* treffend verdichtet hat: »Well, life has a funny way of sneaking up on you«. Das vorliegende Buch versteht sich somit auch als Appell, das Unplanbare ein Stück weit mehr zuzulassen und sich durch die künstlerischen und architektonischen Arbeiten und Projekte inspirieren zu lassen, denen wir zusammen mit den Autor:innen in diesem Band auf den Grund gegangen sind. Auch die Entstehung dieses Sammelbandes selbst ist von solchen

Kontingenzen geprägt. Die Beziehungen, die wir über zufällige Begegnungen in Studium, Lehre und Forschung an verschiedenen Stationen unseres Lebens zu den hier versammelten Autor:innen aufgebaut haben, stehen sinnbildlich für das Potenzial des Unplanbaren. Sie zeigen, dass wissenschaftliche Zusammenarbeit selten das Ergebnis langfristiger Planung allein ist, sondern häufig aus unerwarteten Begegnungen, spontanen Gesprächen und situativen Konstellationen hervorgeht.

Wir möchten uns herzlich bedanken bei Aaron Lazar Birgel, Svetlana Chernyshova, Sarah Czirr, Anna Grelik, Jonas Keck, Robin Nagel, Ines Röckl, Timo Skrandies und Katharina Weisheit für die spannenden Perspektiven ihrer Textbeiträge, die ein breites interdisziplinäres Spektrum eröffnen und sowohl Einzelfallanalysen, spielerische Textexperimente als auch Überblicksreflexionen über sog. Gattungen bieten. Sie greifen zentrale Fragen der Kunst-, Bild-, Architektur-, Medien-, Kultur-, Design- sowie Tanzwissenschaft auf, führen bestehende Debatten weiter und eröffnen zugleich neue Denkräume, die Momente des Unplanbaren ins Zentrum der Betrachtung rücken.

Darüber hinaus gilt unser besonderer Dank dem Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, das viele der Autor:innen miteinander verbindet und dessen aktuelle und ehemalige Kolleg:innen wir sehr schätzen. Zudem möchten wir der Heinrich-Heine-Universität für die großzügige finanzielle Förderung der Publikation aus dem Open-Access-Fonds danken; ohne diese wäre die Veröffentlichung des Buches nicht möglich gewesen.

Die Herausgeberinnen

Einleitung: Das Potenzial des Unplanbaren

Nina-Marie Schüchter und Hannah Schiefer

Seit Beginn menschlicher Produktion ist die Vorstellung von Planung eng mit Ideen von Kontrolle, Vorhersagbarkeit und rationaler Steuerung verbunden. Insbesondere Architektur und künstlerisches Schaffen erscheinen häufig als Disziplinen, in denen komplexe Prozesse durch Entwurf, Organisation und technische Mittel beherrschbar gemacht werden sollen. Doch ebenso wie andere Wissens- und Praxisfelder waren auch Kunst und Architektur jederzeit von Momenten der Unsicherheit, des Zufalls und der Unvorhersehbarkeit durchzogen.

So beschreibt auch Hans Körner in seinem Aufsatz über Antoine Watteaus *pastici* eine künstlerische Praxis, die sich einer strikt linearen Vorstellung von Planung entzieht.¹ Watteaus, dem französischen Rokoko zuzurechnende, Gemälde erscheinen bei Körner nicht als von vornherein vollständig konzipierte Kompositionen, sondern als komplexe Gefüge aus Motiven, Figuren und Situationen, die aus unterschiedlichen Kontexten zusammengeführt und im Prozess der Ausarbeitung neu zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die Werke entstehen dabei aus einer Art visueller Montage oder Assemblage, in der Wiederholung, Variation und Umordnung eine zentrale Rolle spielen. Gerade in dieser Offenheit des Verfahrens – in der Möglichkeit, vorhandene Elemente neu zu kombinieren und ihre Beziehungen im Verlauf der Arbeit zu verändern – zeigt sich ein produktiver Umgang mit Kontingenz und Unvorhersehbarkeit.

1 Vgl. Körner 2021.

Von hier aus lässt sich eine Perspektive auf künstlerische und architektonische Praktiken entwickeln, die das Unplanbare nicht als Defizit, sondern als konstitutiven Bestandteil kreativer Prozesse begreifen. Planung, Entwurf und Konzept bleiben zwar zentrale Voraussetzungen künstlerischer Produktion, doch sie werden immer wieder von Momenten der Improvisation, der spontanen Entscheidung und des Zufalls durchkreuzt. Das Ergebnis ist weniger die lineare Umsetzung einer zuvor festgelegten Idee als vielmehr ein Prozess, in dem sich Bedeutungen und Formen im Zusammenspiel verschiedener Faktoren in einem Aushandlungsprozess herausbilden. Der Zufall – aktiv organisiert oder strukturiert – fungiert in der Kunstgeschichte, insbesondere seit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts, als produktive Kategorie, die etablierte Vorstellungen von Urheberschaft und Intentionalität herausfordert.² Als methodisch eingesetztes Kontingenzprinzip – etwa in der internationalen Fluxus-Bewegung – erzeugen Künstler:innen durch Verfahren oder Regeln bewusst Zufallsoperationen, deren Resultate häufig in iterativen Durchläufen variiert oder seriell erprobt werden. In verwandter Weise wird auch im Kontext urbaner Planung diskutiert, inwiefern künstlerische Praktiken Planungsprozesse bewusst für Unvorhersehbares öffnen können. Unter dem Begriff »Planning Unplanned« schlagen Barbara Holub und Christine Hohenbüchler vor, Kunst als experimentelles Instrument einzusetzen, das innerhalb geplanter Strukturen Räume für kontingente Entwicklungen schafft.³ Während das Zufällige in ästhetischen Prozessen – insbesondere in der Kunstgeschichte – bereits einen intensiv erforschten Bereich darstellt, ist das Unplanbare, als bewusst eingesetzte prozessuale Offenheit künstlerischer Produktion, bislang deutlich weniger systematisch theoretisiert worden. Unplanbarkeit als zentrale künstlerische und architektonische Methode bedeutet, dass materielle, körperliche und situative Dynamiken aktiv in ästhetische Prozesse einbezogen und als wesentliche Gestaltungsfaktoren berücksichtigt werden. Ziel unseres Bandes ist

2 Zum Zufall als ästhetischer Kategorie vgl. etwa Moser 2025, Gendolla/Kampmann 2016, Groos/Froitzheim 2016 und Böhme/Röcke/Stephan 2015.

3 Vgl. Holub/Hohenbüchler 2015.

es daher, das Unplanbare in kunst- sowie architekturhistorische Forschung einzubringen und als eigenständige analytische Kategorie zu etablieren.

Der von Rudolf Schwarz in den 1940er-Jahren im gleichnamigen Aufsatz entwickelte Begriff des »Unplanbaren«⁴ stellt für dieses Unterfangen eine produktive Referenz dar, weil er neben Unvorhersehbarkeit und Zufall auch Momente von Unsicherheit einschließt, die als epistemisches und kulturelles Paradigma Wissenschaft, Philosophie und Kunst gerade in der durch Polykrisen bestimmten Gegenwart prägen. Bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts hat die Einsicht zugenommen, dass solche Momente der Unsicherheit moderne Wissensordnungen, Wahrnehmungsweisen und Disziplinen bestimmen. Auch auf der Mikroebene kreativer Prozesse können sie nicht lediglich als Störungen oder Abweichungen von einem geplanten Ablauf verstanden werden, sondern als integrale Bestandteile. Ähnlich wie wissenschaftliche Konzepte der Wahrscheinlichkeit und Indeterminiertheit eine deterministische Weltsicht infrage gestellt haben, lenken Momente der Improvisation, der Unvorhersehbarkeit und Unsicherheit auch in ästhetischen Praktiken den Blick auf Prozesse, in denen Kontrolle stets mit Offenheit, Planung mit Kontingenz verschränkt bleibt.

Der vorliegende Sammelband widmet sich diesem Potenzial des Unplanbaren in gestalterischen Prozessen. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass zahlreiche zeitgenössische Praktiken gezielt mit Situationen arbeiten, in denen Ergebnisse nicht vollständig vorweggenommen werden können. Ein Grund mag darin liegen, dass es mit der seit den 1990er-Jahren erfolgten kulturwissenschaftlichen Wende zum Aufbrechen des Narrativs einer monolithischen »klassischen Moderne« und der Hinwendung zu einer Darstellung von Pluralitäten, Heterogenitäten und Gleichzeitigkeiten kam. Dies schloss auch einen Wandel hin zu einer Kulturwissenschaft ein, die weniger auf die Würdigung von Einzelleistungen und Autor:innenschaft zielte als auf ein Verständnis von transformativen Prozessen, bei denen materielles Kulturgut über zeitliche, soziale und räumliche Grenzen hinweg angeeignet und

4 Schwarz 1947.

Übersetzungen unterworfen wird. Besonders deutlich wird dies in künstlerischen Werken, bei denen Zusammenarbeit eine konstitutive Rolle einnimmt. In solchen Konstellationen entstehen Werke nicht allein aus der Intention einzelner Autor:innen, sondern aus komplexen Interaktionen zwischen unterschiedlichen Akteur:innen, Aktanten, Umwelten und technischen Systemen.

Für die Beschreibung verschiedener Formen der Zusammenarbeit existieren unterschiedliche Begriffe: »Kollaboration. Kooperation. Komplizenschaft. Partizipation. Kollektiv«⁵, aber auch Ko-Kreativität, Allianz, Netzwerk und Konsortium. Diese Umschreibungen besitzen einen gemeinsamen Nenner, der darin besteht, dass mehr als eine Entität in einen Arbeitsprozess involviert ist, das Produzieren in Gemeinschaft gemeint ist oder, wie Ines Barner, Anja Schürmann, Kathrin Yacavone formulieren, »dass in ihnen sämtliche Aspekte und (auch nicht-menschliche) Akteur*innen Platz haben, die an der Produktion, Distribution, Rezeption und Archivierung von kulturellen Artefakten beteiligt sind«⁶. Dabei haben die einzelnen Bezeichnungen unterschiedliche Bedeutungs- und Funktionsweisen, die nicht immer deckungsgleich erscheinen. Sie lassen sich jedoch durch das Modell der Zusammenarbeit und den Grad der Beteiligung differenzieren. Für den vorliegenden Band stellen wir drei Begriffe ins Zentrum, da sie in besonderem Maße mit Momenten des Unplanbaren verknüpft sind: Kollaboration, Komplizenschaft und Ko-Kreativität.

Der Begriff Kollaboration wird in der kunst- und architekturwissenschaftlichen Forschungsliteratur oftmals differenziert von den Begriffen Kollektiv und Kooperation.⁷ Zentrale Referenz hierfür ist die terminologische Präzisierung von Nacim Ghanbari, Isabell Otto, Samantha Schramm und Tristan Thielmann. Sie unterscheiden in erster Linie Kooperationen von Kollaborationen: Während Kooperation »von einem identifizierbaren Gegenüber aus[gehe]« und »auf einem Prozess [basiere], der auf Rekursivität und Wechselseitigkeit beruht«,

5 The Collective Eye 2022, 46.

6 Barner/Schürmann/Yacavone 2022, 7.

7 Vgl. Engler/Herold 2022, 9.

ist Kollaboration »geprägt durch den Umgang mit Vielheiten«, die »unterschiedliche Entitäten und Datensätze« umfassen können.⁸ Das Interagieren dieser Vielheiten miteinander ist charakterisiert durch eine »temporäre Zusammenarbeit«, die »anders als Kollektive, Vereine oder feste Netzwerke«⁹ von einer situativen, vorübergehenden Zusammenkunft gekennzeichnet ist. Dieser Unterscheidung folgen wir in diesem Band und sind der Meinung, dass maßgeblich durch diese zeitlich begrenzte Vergemeinschaftung von Vielheiten – insbesondere durch ihre Heterogenität und Unvertrautheit miteinander –¹⁰ spontane und unvorhersehbare Momente ins Spiel kommen.

In »Netzwerken multipler Autorschaft«¹¹ ist die Handlungsmacht dezentriert, und im Sinne von Bruno Latours *Parlament der Dinge* sind auch nicht menschliche Entitäten involviert.¹²

In Abgrenzung zum Kollektiv, das gerade in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts und ihrer Neubetrachtung historische Bedeutung erlangte,¹³ wird das Temporäre des Kollaborativen nochmals deutlicher. Die Bezeichnung Kollektiv wird für Zusammenschlüsse, Gruppen, Gruppierungen und oftmals auch als Selbstbezeichnung verwendet.¹⁴ Bauhütten des Mittelalters dienen dabei als historisches Vorbild für gemeinsame interdisziplinäre Arbeit in Kunst und Architektur. Gerade die Gruppierungen von Künstler:innen des 20. Jahrhunderts – etwa Die Brücke, Der Blaue Reiter, die Situationisten, COBRA oder das Cabaret Voltaire –¹⁵ führten dieses kollektive Prinzip der Zusammenarbeit weiter. Anders als

8 Ghanbari et al. 2018, 14.

9 Ghanbari et al. 2018, 14.

10 Richard Sennett betont vor allem diese zeitliche Komponente, indem er Zusammenarbeit(en) als eine erlernbare soziale Kompetenz beschreibt, die durch Erfahrung, Geduld und wechselseitige Rücksichtnahme entsteht. Vgl. Sennett 2012.

11 Ullrich 2016, 249.

12 Vgl. Latour 2009.

13 Vgl. Geldmacher 2015, 211–272.

14 Vgl. Engler/Herold 2022, 9.

15 Vgl. Mader 2022.

lose Formen der Zusammenarbeit standen sie für eine intensive, langfristige Gemeinschaft, die bis heute in der allgegenwärtigen Idee kollektiver Kunst fortlebt.¹⁶

Komplizenschaft bezeichnet eine Form produktiver, häufig temporärer Zusammenarbeit, ähnlich wie kollaborative Zusammenkünfte. Im Gegensatz zur Kollaboration beschreibt Komplizenschaft jedoch eine spezifischere und intensivere Form der Interaktion. Der Begriff entstammt ursprünglich Kontexten des Militärs, der Kriminologie und des Rechts, in denen er mit gemeinsamer Verantwortung beziehungsweise gleicher Haftung für eine Handlung verbunden ist und daher auch negative Konnotationen besitzt.¹⁷ In kulturwissenschaftlichen Ansätzen wird diese Bedeutung jedoch produktiv gewendet. In Anlehnung an Gesa Ziemer werden Kompliz:innen als Akteur:innen verstanden, die sich in einem subversiven Unternehmen zusammenschließen, um bestehende Ordnungen zu irritieren und alternative Organisationsformen handlungsorientiert zu erproben. Charakteristisch ist ihre häufig temporäre und flüchtige Struktur: »Flüchtigkeit rückt damit als soziale Figuration ins Zentrum und wird zu einer wirkungsvollen Qualität innerhalb der Komplizenschaften, da sie Aktionsspielräume eröffnet, die homogene, auf lange Zeit ausgerichtete und zu Trägheit neigende Bindungsformen nicht ermöglichen würden.«¹⁸ Ist das gemeinsame Ziel erreicht, lösen sich Komplizenschaften in der Regel wieder auf und lassen sich nicht ohne Weiteres reproduzieren. In diesem Sinne markieren sie zugleich einen Berührungspunkt mit Konzepten kollektiver Autor:innenschaft, insofern beide – wenn auch mit unterschiedlichen Zielsetzungen – bestehende rechtliche, soziale oder ästhetische Regeln

16 Vgl. hierzu etwa die Ausgaben von *Texte zur Kunst Collectivity* (2021) und *Kunstforum International All together now!* (2022).

17 Beispielsweise wird auch Design als potenzieller Komplize gesellschaftlicher ›Ismen‹ – etwa Rassismus, Klassismus oder Sexismus – verstanden, insofern gestalterische Praktiken bestehende Ungleichheitsverhältnisse reproduzieren können. Anna Unterstab zeigt das etwa am Beispiel rassistischer Diskriminierung durch Design auf. Vgl. Unterstab 2024.

18 Ziemer 2013, 63–64.

temporär außer Kraft setzen können, sei es im Kontext krimineller Handlungen oder im Namen künstlerischer Innovation.¹⁹

Ko-Kreativität richtet den Fokus vor allem auf das gemeinsame Schaffen und den produktiven Moment des Entstehens. Der Begriff Kreativität sowie die verwandten Formen kreativ, kreieren, Kreation, Kreator, Kreatur lassen sich etymologisch auf das lateinische Verb *creare* (hervorbringen, erschaffen, zeugen, gebären, ins Leben rufen) sowie auf die Substantive *creator* (Schöpfer, Erzeuger, Vater) und *creatrix* (Mutter) zurückführen.²⁰ Kreativität entsteht aus Kreation, einer schaffenden Tätigkeit, die sich sowohl physisch als auch psychologisch verorten lässt.²¹ Kreation führt nach Frank Popper zur Kreativität, die er mit einem zweifach gearteten Problem verbunden sieht, »insofern [sie] zwischen dem offenen Schaffen (Unternehmung ohne festgelegtes Ziel) und dem geschlossenen Schaffen (der Künstler weiß im voraus [sic!], worin sein Werk bestehen wird)«²² angesiedelt ist. In dieser Gemengelage eröffnet sich, so unsere Auffassung, Raum für das Unplanbare, insbesondere wenn »andere« Akteur:innen in den Prozess eingebunden werden oder unabsichtlich Einfluss nehmen und zu Ko-Kreateur:innen werden. Das Unvorhersehbare tritt somit besonders hervor, wenn auch nichtmenschliche Partner:innen berücksichtigt werden, etwa Natur, Tiere, Dinge, Maschinen oder KI. Die Vorsilbe »Ko-« signalisiert das aktive Herstellen eines gemeinsamen Zusammenhangs zwischen den beteiligten Akteur:innen – in diesem Fall der Kreativität.²³ Kreativität entfaltet sich folglich in einem ko-produktiven Prozess zwischen unterschiedlichen Entitäten.

19 Vgl. Ziemer 2012, 130.

20 Vgl. Herles 2011, 230.

21 Vgl. Popper 1991, 130.

22 Popper 1991, 131.

23 Vgl. Thomä 2025, 40.

Die Beiträge

Die Beiträge dieses Bandes untersuchen anhand verschiedener künstlerischer Strategien und Praxen, wie unerwartete und nicht kalkulierbare Elemente in solchen kollaborativen, komplizenhaften und ko-kreativen Prozessen produktiv werden können. Das Unplanbare tritt dabei nicht als Störfaktor auf, sondern als Moment der Ko-Produktion, das neue ästhetische Dimensionen eröffnet.

Den Auftakt bildet der Beitrag von **Hannah Schiefer**, der das Unplanbare als poetische Kategorie untersucht. Ausgehend von gegenwärtigen ökologischen und epistemischen Krisenerfahrungen fragt der Text nach den produktiven Leerstellen, die entstehen, wenn Raum- und Landschaftsplanung an ihre Grenzen stößt. Im Anschluss an Rudolf Schwarz wird das Unplanbare dabei nicht als bloßes Defizit von Planung verstanden, sondern als Bedingung von Gestaltung, in der Wahrnehmung, Materialität und Zeitlichkeit aufeinandertreffen.

Sarah Czirr und **Jonas Keck** nähern sich dem Thema des Ungeplanten aus skulpturhistorischer Perspektive. Anhand von Beispielen aus Kunst- und Kulturgeschichte – von architektonischen Fehlplanungen bis zu eskalierenden Kunstereignissen – zeigen sie, dass ungeplante Momente keineswegs bloße Störungen darstellen. Vielmehr können sie Dynamiken freisetzen, die Prozesse der Formbildung, Rezeption und Bedeutungsproduktion prägen. In diesem Sinne lässt sich das Ungeplante als kulturelle Entsprechung jener offenen Prozesshaftigkeit lesen, die bereits Rudolf Schwarz für raumplanerisches Handeln beschrieb.

Der Beitrag von **Nina-Marie Schüchter** befasst sich ebenfalls mit dem Spannungsverhältnis von Planung und Offenheit in künstlerischen Prozessen und erweitert die Perspektiven des Bandes um eine Untersuchung malerischer Arbeitsweisen am Beispiel der Künstlerin Vivian Suter. Im Fokus steht das materiell, gestisch und strukturell Unplanbare in Suters Praxis, wobei Malerei als offener, ko-produktiver Prozess begriffen wird, an dem aktiv auch nicht-menschliche Akteur:innen beteiligt sind.

Ines Röckl untersucht das Zusammenspiel von Planung und Unplanbarkeit am Beispiel der Architekturpraxis von Anna Heringer. Anhand konkreter Bauprojekte und Lehrsituationen zeigt der Beitrag, wie kollaborative Prozesse, lokale Wissensformen und materielle Bedingungen – vor allem beim Bauen mit Lehm – Planungsprozesse kontinuierlich verändern. Architektur erscheint dabei als ko-kreativer und dynamischer Prozess, in dem das Unplanbare zu einer zentralen Ressource gestalterischer Praxis wird.

Robin Nagel richtet seinen designwissenschaftlichen Blick auf Handlungs- und Interaktionsstrukturen und untersucht, wie Planung und Unplanbarkeit in mikrostrukturierten Abläufen des Handelns ineinandergreifen. Ausgehend von Überlegungen zu Gewohnheiten, digitalen Interaktionen und situativen Anpassungen zeigt der Beitrag, dass selbst stark strukturierte Handlungsprozesse von impliziten Entscheidungen, Erwartungen und Abweichungen geprägt sind. Das Unplanbare erscheint hier weniger als Ausnahme denn als konstitutiver Bestandteil situativer Orientierung.

Der Beitrag von **Svetlana Chernyshova** verortet das Unplanbare im Kontext postdigitaler Kunst und verbindet kunstwissenschaftliche Fragestellungen mit philosophischen Konzepten wie Emergenz und Kontingenz. Ausgehend von der antiken Figur des *clinamen* entwickelt der Text eine Perspektive, in der kreative Prozesse als Systeme verstanden werden, deren Ergebnisse nicht vollständig vorhersagbar sind, was anhand von drei Arbeiten – *r/place* auf der Online-Plattform Reddit, *Multi-painter* von Pascal Sender und *Myriad (Tulips)* von Anna Ridler – veranschaulicht wird. Chernyshova markiert insbesondere auch die hier zu beobachtende Differenz zu (prä-)digitalen Arbeitsweisen: Beteiligte Akteur:innen handeln nicht mehr in räumlicher und zeitlicher Nähe, sondern innerhalb verteilter, multiskalarer und geblackboxter Systeme.

Katharina Weisheit untersucht Strategien des Unplanbaren in der tänzerischen Praxis und iterativen Stückentwicklung von Pina Bausch. Indem Bausch Tänzer:innen befragte, Bewegungsmaterial sammelte, kombinierte und ergänzte, wurden Offenheit und Unplanbarkeit – materiell, choreografisch und partizipatorisch – zu zentralen Elementen ihrer Arbeitsweise. Auch die Aufführung stellte nur eine vorläufige und

keine finale Etappe dar. Nach dieser blieb das jeweilige Stück weiterhin dynamisch und offen. Mit Improvisationen, kollaborativen Entwicklungsformen und prozessualen Vorgehensweisen machte Bausch das Unplanbare gezielt produktiv.

Aaron Lazar Birgel widmet sich in seinem Beitrag einer besonderen historischen und performativen Konstellation: dem sog. *Führerzimmer* im Wiener Volkstheater und seiner späteren künstlerischen Aneignung durch Jonathan Meese im Zuge der dreistündigen Performance *DR. NO'S FÜHRERZIMMER* (2025). Die Analyse verbindet kunsthistorische, politische und performative Perspektiven und fragt, wie historische Räume, ideologische Aufladungen und künstlerische Interventionen ein Spannungsfeld bilden, in dem Bedeutungen nicht vollständig kontrollierbar sind. Kunst erscheint dabei als autopoietisches System, dessen Prozesse sich planender Verfügung entziehen.

Den Abschluss bildet der Beitrag von **Anna Grelik und Timo Skrandies**, der sich in quasi-wittgensteinscher, durchaus provokativer Form dem Unplanbaren in der Fotografie widmet. In einer Reihe kurzer, programmatischer Sätze wird Fotografie als Medium beschrieben, in dem sich Materialität, Wahrnehmung und Zufall überlagern. Das Unplanbare zeigt sich hier sowohl im Moment der Aufnahme als auch in der späteren Bildwirkung und Erinnerung als eine Dimension, die fotografische Bilder grundlegend prägt.

Indem die Beiträge nicht kalkulierbare, spontane und oft zufällige Aspekte kreativer Praktiken aus unterschiedlichen Sichtweisen beleuchten, verschiebt sich zugleich der Blick auf die Bedingungen von Produktion und Rezeption. Das Werk erscheint weniger als abgeschlossenes Objekt denn als Resultat eines offenen Zusammenspiels. Daraus eröffnen sich neue methodische Zugänge zur Analyse gestalterischer Prozesse, in denen Kontingenz, Prozessualität und unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit zentrale Rollen spielen.

Der Sammelband versteht sich damit als Beitrag zu einer Diskussion, die kreative Praxis als dynamische Aushandlung zwischen Planung und Offenheit begreift. Er fragt danach, welche ästhetischen, methodischen und epistemischen Perspektiven entstehen, wenn das Unvorher-

sehbare nicht vermieden, sondern bewusst in künstlerische und architektonische Prozesse integriert wird.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Barner, Ines/Schürmann, Anja/Yacavone, Kathrin (Hg.): Kooperation, Kollaboration, Kollektivität: Geteilte Autorschaften und pluralisierte Werke aus interdisziplinärer Perspektive. *Special Issue Journal of Literary Theory* 16/1 (2022).
- Böhme, Hartmut/Röcke, Werner/Stephan, Ulrike C. A. (Hg.): *Contingentia. Transformationen des Zufalls*. Berlin/Boston: De Gruyter 2015.
- Engler, Harald/Herold, Stephanie: Kollektiv und Kollaborativ. Positionen gemeinschaftlichen Arbeitens in Architektur und Planung. Eine Einführung. In: Engler, Harald/Herold, Stephanie/Wilks, Scarlett (Hg.): *Kollektiv und Kollaborativ. Positionen gemeinschaftlichen Arbeitens in der Architektur und Planung vom 20. Jahrhundert bis zu Gegenwart*. Bamberg: University of Bamberg Press 2022. 9–14.
- Gendolla, Peter/Kampmann, Thomas (Hg.): *Die Künste des Zufalls*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016.
- Geldmacher, Pamela: *Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*. Bielefeld: transcript 2015.
- Ghanbari, Nacim/Otto, Isabell/Schramm, Samantha/Thielmann, Tristan: Einleitung. In: Ghanbari, Nacim/Otto, Isabell/Schramm, Samantha/Thielmann, Tristan (Hg.): *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*. Paderborn: Fink 2018. 1–20.
- Groos, Ulrike/Froitzheim, Eva-Marina (Hg.): *(Un)erwartet – Die Kunst des Zufalls*. Ausst.-Kat. Köln: Wienand 2016.
- Hausladen, Katharina/Lipinsky de Orlov, Genevieve (Hg.): *Texte zur Kunst* 124 (2021).

- Herles, Diethard: Kreativität. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. 2. erweiterte und aktualisierte Aufl. Stuttgart: Metzler 2011. 230–235.
- Holub, Barbara/Hohenbüchler, Christine: Planning Unplanned – Towards a New Positioning of Art in the Context of Urban Development. Wien: Verlag für moderne Kunst 2015.
- Körner, Hans: Antoine Watteau's pasticcio. In: Over, Berthold/Nieden, Gesa zur (Hg.): Operatic Pasticcios in 18th-Century Europe. Contexts, Materials and Aesthetics. Bielefeld: transcript 2021. 71–102.
- Latour, Bruno: Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- Mader, Rachel: Das Kollektive in der Kunst zwischen Autor*innen-schaft, Arbeitsorganisation, Systemkritik und Gesellschaftsentwurf. In: *Journal of Literary Theory* 16/1 (2022). 174–195.
- Moser, Aloisia: Einleitung. In: Moser, Aloisia (Hg.): Zufall und Einfall. Medien der Kreativität und Wissenschaft. Bielefeld: transcript 2025. 7–15.
- Popper, Frank: Kollektive Absichten und Ausführungen in den Bildenden Künsten der Gegenwart. In: *Kunstforum International* 116 (1991). 130–147.
- Schülke, Jasmin/Chischosch, Katharina: Kunst im Kollektiv. Was geht zusammen besser? Alles! In: *Journal Frankfurt* (17.06.2022). https://www.journal-frankfurt.de/journal_news/Kultur-9/Kunst-im-Kollektiv-Was-geht-zusammen-besser-Alles-39317.html (Zugriff: 12.03.2026).
- Schwarz, Rudolf: Das Unplanbare. In: *Baukunst und Werkform* 1 (1947). 80–90.
- Sennett, Richard: Zusammenarbeit – was unsere Gesellschaft zusammenhält. München: Hanser Berlin 2012.
- The Collective Eye: Editorial. In: *Kunstforum International* 285 (2022). 46.
- Thomä, Dieter: Post-. Nachruf auf eine Vorsilbe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2025.
- Ullrich, Jessica (2016): Jedes Tier ist eine Künstlerin. In: Wirth, Sven/Laue, Anett/Kurth, Markus/Dornenzweig, Katharina/Bossert, Leo-

nie/Balgar, Karsten (Hg.): Das Handeln der Tiere. Bielefeld: transcript, 245–265.

Unterstab, Anna: Die Komplizenschaft von Design in intersektionalen Diskriminierungsprozessen. In: Hartmann, Tina/Köstner, Elena (Hg.): Patrix. Patriarchale Systematik und ihre Verdinglichung. Bielefeld: transcript 2024. 287–310.

Zierner, Gesa: Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität. Bielefeld: transcript 2013.

Zierner, Gesa: Komplizenschaft. Eine kollektive Kunst- und Alltagspraxis. In: Mader, Rachel (Hg.): Kollektive Autorschaft in der Kunst. Alternatives Handeln und Denkmodell. Bern: Peter Lang 2012. 123–138.

Raum unter Vorbehalt: Zur poetischen Dimension des Unplanbaren

Hannah Schiefer

Kein irdisches Ding kann die eigene Bewegung aus dem eigenen Sinne vollenden, sie schließt sich erst über die Ewigkeit hin, und zwischen Ding und Ding, zwischen Mensch und Mensch, und zwischen ihre kleinsten Bestandteile schichtet sich die Ewigkeit, sie bringt den Augenblick der Geschichte in den nächsten hinüber und überbrückt die offene Stelle, denn alles Erschaffene ist überall offen.¹

Die heutige, von Polykrisen geprägte Zeit steht paradigmatisch für die Auseinandersetzung mit Unsicherheiten, Widersprüchen und Ambiguitäten. Die Erdsystemwissenschaften machen deutlich, dass das Zeitalter, in dem der Mensch zu einem entscheidenden geologischen Faktor geworden ist, auch verschiedene Lücken und Brüche im Bereich der Landschaft hinterlassen hat. Der in solchen Leerstellen offenbar werdende Verlust planetarer Vielfalt durch das zunehmende Artensterben sowie die latente Wahrnehmung des teils nicht beschreibbaren Abwesenden verdeutlichen dabei die Diskrepanz zwischen neu gewonnenen Erkenntnissen und bisher gelebten Praktiken. Für Juliane Rebentisch entstehen solche Leerstellen, wenn Verschwundenes vermisst wird oder bislang Verborgenes in Erscheinung tritt. Die landschaftliche Leerstelle könne dabei z.B. in einer veränderten geologischen Struktur, dem Verlust einer bestimmten Vegetation oder Tierart bestehen.

1 Schwarz 1979, 171.

Rebentisch spricht bei solchen »haunted landscapes«² von dem »ökologisch Unheimliche[n]«³ und beschreibt damit die Wahrnehmung von Spuren menschlicher und nichtmenschlicher Geschichte. Es gehe um etwas, das nicht mehr existiert, aber insistiert. In dieser »Präsenz des Abwesenden«⁴ präge das Geisterhafte den Genius loci und trete in der Dekonstruktion wie auch in der Rekonstruktion der Landschaft zutage. Laut Rebentisch ergeben sich bei der Auseinandersetzung mit *haunted landscapes* drei zentrale Fragen: Was ist geschehen? Warum ist es geschehen? Was ging verloren? Dabei sei es entscheidend, sich der ethischen, epistemischen und politischen Verantwortung gegenüber dem Abwesenden bewusst zu werden und so einer Politik des Vergessens entgegenzuwirken.

Die Beschäftigung mit *haunted landscapes* führt zu der grundlegenden Frage, was überhaupt als Landschaft gelten kann. Nach Lucius Burckhardt ist Landschaft »ein Konstrukt der Wahrnehmung, das durch Vergleiche, also zeitlich durch die Diachronie, räumlich durch den Spaziergang« produziert werde.⁵ Räumlich erzeuge erst die »Spannung des Überganges von der Stadt zum Lande [...] das Landschaftsbild«. ⁶ Während in der modernen Stadt landschaftliche Eigenarten wie Topografie und Vegetation durch infrastrukturelle und architektonische Maßnahmen weitgehend verschleiert werden, scheinen unbebaute Flächen in den Peripherien eher Hinweise zur Beschaffenheit der Landschaft zu ermöglichen. Als paradigmatisch für eine sequenziell intermediäre Gestaltung durch kulturelle Formung von Landschaft kann die süditalienische Stadt Matera fungieren (Abb. 1). Hier vollzieht sich eine Transformation von den schroffen, unberührten Felswänden an der *Gravina di Matera* über die menschlich geformten Höhlensiedlungen der

2 Bubandt et al. 2017.

3 Rebentisch 2025.

4 Rebentisch, Juliane: Die gespenstische Präsenz des Abwesenden. Haunted Landscapes im Anthropozän, Vortrag gehalten am 05.06.2025 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte München.

5 Burckhardt 2011a, 96.

6 Burckhardt 2011a, 94.

Sassi zu den ab dem Mittelalter nördlich davon errichteten Gebäuden. Während die in relativ weichen Sand- und Tuffstein gehauenen Höhlen die Oberfläche und Topografie in der Tiefe veränderten, kann bei dem Bau der späteren Gebäude von einer bewussten visuellen Setzung gesprochen werden, da deren Kubaturen das Landschaftsbild kulturell stärker überformen und damit städtischen Charakter annehmen. Wie das Beispiel andeutet, lässt sich die traditionell konstruierte Dichotomie zwischen Land und Stadt nicht aufrechterhalten, sondern es kann vielmehr die Rede von einer »unentwirrbare[n] Durchdringung städtischer und ländlicher«⁷ Formen und Funktionen sein.

Abb. 1: Blick auf die süditalienische Stadt Matera.



Auch die außerhalb der Stadt liegende Landschaft ist nicht natürlich. Seit der Antike wurden fast alle europäischen Landschaften kulturell geformt, indem man sie z.B. über Waldrodungen, die Anlage von Ackerflächen und die Schleifung von Gewässern transformierte

7 Burckhardt 2011b, 78.

und damit unterschiedlichen historischen Veränderungen unterzog. Dennoch hat sich im allgemeinen Bewusstsein eine Unterscheidung zwischen der stärker von Infrastrukturen und baulichen Interventionen geprägten Kulturlandschaft und der außerhalb der Peripherien gelegenen natürlichen Landschaft etabliert, die in europäischen Zonen mit künstlich geschaffenen bzw. transformierten, grünlandgeprägten Flächen in Form von Wäldern, Wiesen und Feldern, teilweise verbunden mit Gewässern, assoziiert wird. Diese natürliche Landschaft beinhaltet dabei sowohl Bereiche wie Naturschutzgebiete mit Mooren und Heidelandschaften als auch menschlich überformte, ackergeprägte Bereiche, deren Nutzungsanteil überwiegt. Die traditionell mit den Alpen assoziierte Flora ist so z.B. stark von der Wirtschaftsweise mit Weidewirtschaft und Wildheu abhängig (Abb. 2).

Abb. 2: Blick in die Surselva im schweizerischen Kanton Graubünden.



Auch andere Landschaften fungieren meist als hybride Landschaften zwischen Natur- und Kulturräum. Künstlich eingegrenzten Naturschutzgebiete und Nationalparks können aufgrund eines durch die Globali-

sierung beeinflussten *survival of the fittest* oftmals keinen umfassenden Schutz bieten und damit die Erhaltung des Artenreichtums und der typischen Naturlandschaft nur bedingt erfüllen. Natur kann hier nicht als hermetisch abgegrenztes Außen verstanden werden, sondern ist Teil sozio-ökologischer Transformationsprozesse. Neozoen und Neophyten verändern das System und erfordern künstliche Gegenmaßnahmen, um die traditionelle Naturlandschaft zu erhalten. Da Natur und Kultur als ein »vielfältig vernetztes System von Wirkungen und Rückwirkungen«⁸ fungieren, lassen die menschlichen Wirkungen auf die Natur nicht mehr verlässlich auf bestimmte Rückwirkungen der Natur schließen. Hinzu kommt, dass die Bestrebungen des Landschaftsschutzes von der jeweiligen Zeit abhängig und durch gesellschaftliche Forderungen sowie politische Entscheidungen geprägt sind. Die Auseinandersetzung mit Landschaft »spiegelt uns eine sich zyklisch regenerierende Ewigkeit vor, die in Wirklichkeit einem historischen Moment entspricht.«⁹ Kulturelle Aneignungen und epistemische Umcodierungen lassen Landschaften zu fortwährend veränderten Realitäten werden. Landschaft kann damit als »intermediärer Zustand der Landschaftspflege oder Landschaftsausbeutung« begriffen werden.¹⁰ Was man als *Ur-Landschaft* versteht, hängt dabei von der Sozialisierung und dem kulturellen Gedächtnis der Wahrnehmenden ab. Kunst kann über die Produktion von Landschaftsbildern dazu beitragen, den durch Naturgegebenheiten und agrarische Wirtschaftsweise entstandenen Charakter natürlicher Landschaften zu verfestigen bzw. aufzulösen. Während in den letzten Jahrhunderten in europäischen, als natürlich verstandenen Landschaften bauliche Interventionen überwogen, die in Form von Höfen und Mühlen der Agrarwirtschaft zuzurechnen sind, finden dort heute zunehmend technische Infrastrukturen wie Funkmasten, Windräder und Solarparks Verbreitung (Abb. 3). Bauwerke vergangener Zeiten werden meist dem natürlichen Landschaftsbild zugeordnet, wohingegen man neuere Maßnahmen oftmals als künstlichen Eingriff in das Landschaftsbild

8 Burckhardt 2011b, 77.

9 Burckhardt 2011a, 94.

10 Burckhardt 2011a, 97.

begreift. Die Wahrnehmung von Landschaft kennzeichnet damit ein changierendes Unterwegssein zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen der kulturell geprägten Geschichte und der zukünftig erhofften Vision von Landschaft. Die Analyse von Leerstellen umfasst daher nicht nur die Fragen, was verloren ist und wie es geschehen ist, sondern auch, welche poietische¹¹ Kraft diese Leerstellen entwickeln können.

Abb. 3: Blick in eine süditalienische Landschaft der Region Basilikata.



Daraus ergibt sich die Frage, wie sich die von Rebentisch beschriebenen Leerstellen, in denen sich die Präsenz des Abwesenden in gegenwärtigen Landschaften manifestiert, zum Unplanbaren im Landschaftsbild verhalten. Anders gefragt: Können positiv begriffene Leerstellen auch

11 Platon folgend wird *Poiesis* hierbei als Hervorbringung des Seienden verstanden, wobei sich in der auf das Hervorbringen abzielenden *Techne* ein Verhalten manifestiert, zu der »nach Aristoteles gleichermaßen ›Lernbarkeit‹ als auch ›Erkenntnis‹ (*episteme*) gehören«. Mersch 2002, 115. Demnach beinhaltet die poietische Dimension des Unplanbaren zugleich ein Verhalten, das vom Planen geleitet wird.

Voraussetzung für ein zukünftig wirksames poetisch Überschüssiges sein, das über das Unplanbare generiert wird? Einen weiterführenden Zugang eröffnen Überlegungen des Architekten Rudolf Schwarz (*1897, †1961). Seine anthropologisch-theologisch orientierte Konzeption, die in wesentlichen Zügen gegenwärtige transformationstheoretische Ansätze vorwegnahm, erweist sich heute als überraschend anschlussfähig. Ihren Ursprung hatte sie wohl in den 1940er-Jahren, als Schwarz im französischen Gefangenenlager von Le Havre die Idee zu *Von der Bebauung der Erde* entwarf.¹² In diesem Buch entfaltete Schwarz seine bereits vor dem Krieg formulierte Vorstellung einer übergeordneten, alles Dasein durchdringenden Ordnung. Indem Schwarz die schöpferische Kraft der Erde in vielfältiger Form hervorhob, wollte er ein Verständnis etablieren, das Landschaft, Leib und Geist als Einheit denkt und zugleich das Unplanbare der Raumplanung von Stadt und Land einbezieht. Die von ihm beigefügten, zwischen geometrischer Abstraktion und Diagramm changierenden Grafiken veranschaulichten komplexe Vernetzungsdynamiken. Der bauende Mensch erschien dabei als Fortführer der »Baukunst der Erde«, ausgestattet mit einer schöpferischen Freiheit, die a posteriori das »echte Bild der Welt« entstehen lasse.¹³ Angesichts der Eigenaktivität der Erde und der menschlichen Ohnmacht, die sich aus dem im NS-Regime wirksam gewordenen Übermut ergeben hatte, forderte Schwarz eine Haltung der Demut gegenüber der Erdzeit sowie die bewusste Verbindung von »Produktivität« und »Freiheit«¹⁴ als Grundlage für einen dauerhaften Gestaltungsauftrag.¹⁵

In seinem 1947 in *Baukunst und Werkform* veröffentlichten Artikel *Das Unplanbare* konkretisiert er dies für die Raum- und Landschaftsplanung.¹⁶ Er beginnt mit einem Verweis auf die Erfindung des Freiflächen-

12 Steinbach 1981, 121. An anderer Stelle heißt es, dass das Buch während der Planungsarbeiten in Lothringen zwischen 1941 und 1944 entstanden sei, was vermutlich damit zusammenhängt, dass auch Vorarbeiten zu seinen Planungsaktivitäten in Lothringen in den Text eingingen. Vgl. Becker 1979, 8.

13 Pehnt 1998, 112.

14 Guardini 1959, 30.

15 Vgl. Schiefer 2025, 298–302.

16 Schwarz 1947.

plans, in den Areale eingetragen werden, »die von einer bestimmten Art der Benutzung freigehalten werden müssen«.¹⁷ Schwarz argumentiert, dass die Planenden durch die Eintragung solcher – von der Planung ausgeschlossener Flächen – ihr »eigenes Tun gleichsam in einen größeren Entwurf ein[bringen], der auch [ihr] Nichtstun mitenthält« und damit auch einen Wirkungsbereich einschließt, der außerhalb des planbaren Einflusses liegt.¹⁸ Hierbei geht Schwarz davon aus, dass jede Zeit »ein bestimmtes Werk zu tun habe«, das einem der vier großen »Weltgegenstände« bzw. »Weltgestalten« entspreche, die sich im Laufe der Geschichte gegenseitig ablösen: Arbeit, Bildung, Herrschaft und Heiligung.¹⁹ Um einen »Raubbau der Monokulturen« zu vermeiden, müsse bei der an der jeweiligen Zeit orientierten Planung der Weltgestalt Raum für das »Zukünftige« gelassen werden.²⁰

Rund um das Zeitgemäße und mitten darin muß Platz ausgespart sein für das *Unzeitgemäße*, daß es darin überdaure und Menschen müssen da sein, die es wagen, ihrem innersten Rufe zu folgen und sich dem *Unzeitgemäßen* zu weihen. [...] So sieht er [der planende Mensch] im eigenen Plan die eigene Überholung schon vor, spart er in seiner drängenden Welt einen Platz aus, wo das Frühere fortgehegt wird, daß es einmal ins Weite ausgesäht werden kann.²¹ [Hervorhebung im Original]

Der Raum des Unplanbaren kann demnach als eine Art unzeitgemäße Heterotopie²² verstanden werden, die sowohl die Vergangenheit als

17 Schwarz 1979.

18 Schwarz 1979, 154.

19 Schwarz 1979, 154.

20 Schwarz 1979, 155.

21 Schwarz 1979, 155.

22 Die Heterotopie wird hierbei im Sinne Michel Foucaults als Ort begriffen, der »sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen kann«. Foucault 2021, 10. Als Heterotopie verstanden, kann der Raum des Unplanbaren demnach »an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen[bringen], die eigentlich unvereinbar sind«. Foucault 2021, 14.

auch die Zukunft spiegelt und so den »geschichtlichen Fortwuchs«²³ hegt. Auf den Kritischen Regionalismus übertragen, fungiert eine am Unplanbaren orientierte Raumplanung im Sinne Schwarz' als Fortschreibung narrativer Konservierung – mit dem Ziel, aus dem Vorhandenen heraus neue Formen zu entwickeln, die sich in ihrer Gestalt wie in ihrer Bedeutung auf das Bestehende beziehen. Nach Schwarz sei das Unplanbare sogar »in seiner Art jetzig«, da es die geplante »Mitte des Zeitgemäßen« um unzeitgemäße Nebenmitten ergänze und ihr »als das Außerhalb« des »geplanten und planenden Werks« die Möglichkeit gebe, in der »Weltzeit« besonders zu werden.²⁴

Als metaphysische Voraussetzung für Schwarz' Gedanken zur planerischen Leerstelle, in der das Unplanbare wirksam wird, kann die Position des Indeterminismus angeführt werden. Im Gegensatz zum Determinismus, der behauptet, dass alles, was geschieht, zwingend aus vorherigen Bedingungen folgt, lässt der Indeterminismus Offenheit, Zufall und Mehrdeutigkeit zu und fungiert als Möglichkeitsbedingung, verantwortungsvoll mit dieser Offenheit umzugehen. Prozesse der Landschafts- und Freiraumplanung waren schon immer sowohl räumlich als auch zeitlich genuin indeterministisch – unbestimmt und anpassungsfähig. Die Planenden greifen Bestehendes auf, denken Unfertiges weiter und müssen sich mit Verschiebungen, Unterbrechungen und Unentschiedenheiten auseinandersetzen. Unberechenbarkeit und ein Bewusstsein für die Offenheit von Entwicklungen – für Ambiguität und Kontingenz – gehören untrennbar zum Denken in Planungskontexten. Während vielfältige Formen und Funktionen Offenheit fördern, wirkt die mit der deterministischen Doktrin zusammenhängende Komplexitätsreduktion oft kontraproduktiv und kann z.B. den räumlichen Ausschluss unterschiedlicher Gruppen zur Folge haben. In den bis heute überwiegend linear ausgerichteten Planungsprozessen findet dies jedoch nur selten Berücksichtigung. Statt Chaos und Wirnis als produktives Moment zu verstehen, folgt man weiterhin dem längst überholt geglaubten Funktionsimperativ der klassischen Moderne,

23 Schwarz 1979, 155.

24 Schwarz 1979, 157–158.

nach dem alle Maßnahmen und Auswirkungen kalkuliert und gemessen werden müssen. Die »Wirnis ins eigene Werk« zu integrieren, würde bedeuten, anzuerkennen, dass die Planung

nur Prägung sein wird auf kaum ahnendem Rohstoff, skizzierter Entwurf von Ordnung über altem Konkret, nicht eigentlich Ordnung, sondern nur eine Anordnung. Einweisung von Leben in Räume, Vorschlag, in welche Richtung es geführt werden könnte²⁵.

Sich dem Unplanbaren zu widmen, erfordert das Eingeständnis, die Welt als »Nebeneinander von Unvereinbarem« zu begreifen, in der »zwischen den Dingen [...] Abgründe der Zeit und des Inhaltes klaffen«²⁶. Es geht darum, einerseits mit dem Bestehenden zu konspirieren und andererseits über die Planung selbst als »ein Konkret« des geschichtlichen Tuns wirksam zu sein.²⁷ »Der gute Plan muß die Dynamik der Geschichte einbauen, die ihn einmal überwindet.«²⁸ Die Skalierung der Planung ist hierbei variabel; das Unplanbare kann sowohl Bestandteil eines einzelnen Gebäudes wie z.B. bei Alejandro Aravenas Konzept des *Halben Hauses*, dessen unvollständige Planung den Bewohnenden Raum zur eigenen Fertigstellung lässt, aber auch eines übergeordneten Regionalplans sein. Entscheidend ist, dass die Planung sowohl räumlich als auch zeitlich mit dem Umgebenden in Wechselwirkung steht und nicht als autonomes Werk betrachtet wird. Diese Verantwortung gegenüber dem Vergangenen und dem Zukünftigen beinhaltet auch ein Wissen darum, »wie eng das Maß an bauender Kraft jedes Zeitalters ist«.²⁹ Beispiele aus der heutigen Zeit wie das im Bau befindliche, 170 km lang geplante Bandstadt-Gebäude *The Line* im Nordwesten Saudi-Arabiens oder die Konzeption der neuen Hauptstadt Indonesiens, Nusantara, verdeutlichen, dass von der klassischen Moderne u.a. mit Le Corbusiers *Plan Voisin* angestoßene Ideen leicht ins Maßlose übertrieben werden

25 Schwarz 1979, 160.

26 Schwarz 1979, 160.

27 Schwarz 1979, 160.

28 Schwarz 1979, 158.

29 Schwarz 1979, 161.

können und damit »an die gefährliche Grenze des Sinnlosen«³⁰ kommen. Indem sie negative Auswirkungen auf Flora und Fauna sowie die Enteignung der indigenen Bevölkerung in Kauf nehmen, ignorieren sie das Bestehende und erzeugen dystopisch anmutende Szenarien im Sinne von Rebentischs *haunted landscapes*. Um den Entwurf »im durchlebbaren Maß« zu halten, könne es laut Schwarz teilweise sogar sinnvoll sein, »den begonnenen Bau wieder aufzugeben«.³¹ Statt einen Plan zu verfolgen, der keine Spontanität des Lebens ermöglicht, plädiert er für Freiräume, die von der planenden Ordnung unberührt bleiben. Mit Verweis auf die Vegetation geht Burckhardt sogar so weit, »Fehlplanung und Bauspekulation« als »große Naturschützer« zu beschreiben, um die mit Brachflächen ermöglichte »für die Erhaltung der Unkrautvegetation notwendige Dysfunktionalität« zu garantieren.³² Zur Auflösung der mit dem Unplanbaren verbundenen Paradoxie in Planungsprozessen kann ein Perspektivwechsel zu einer Skalierung sinnvoll sein, die den eigentlichen Plan übersteigt. Für den Planungsprozess bedeutet dies, dass Planung nicht mit Rationalisierung gleichgesetzt werden kann, sondern nur als erster Entschluss fungiert, der als Nährboden für das unplanbare Zukünftige dient. Um den Wildwuchs des Lebens zu fördern, muss das geplante Werk Raum lassen. Laut Burckhardt würden daher auch stadtgärtnerische Konzepte, die Natürlichkeit »als ein Kontinuum von Ungenutztheit und Unbenützbarkeit« verstehen, indem sie gegen Unkraut und Trampelpfade vorgehen, der Landschaft inhärente Informationen zerstören.³³ Solche funktionsgeleiteten Maßnahmen, die auf strikten Grenzen beruhen und keinen Raum für das Unplanbare lassen, tilgen einerseits menschliche Spuren und suggerieren andererseits eine künstlich generierte Natürlichkeit.

Die Planungsmacht für ein System »des allgemeinen Behorchens, Regulierens, Berechnens, der Zuteilungen und Sonderzuteilungen, der allgemeinen Begrädigung der glückselig verspielten Welt und ihrer

30 Schwarz 1979, 162.

31 Schwarz 1979, 161.

32 Burckhardt 2011b, 73.

33 Burckhardt 2011b, 73.

Untergebung unter Zwecke und Programme«³⁴ zu missbrauchen, beruht auf der von Idealist:innen, Materialist:innen und Rationalist:innen entwickelten Idee, die Natur zu beherrschen und sie den Bedürfnissen der jeweiligen Gesellschaft über Funktionen zu unterwerfen. Heute wissen wir, dass sich diese Bedürfnisse und Funktionen dynamisch verändern und zu weitläufig geplante Maßnahmen durch diesen Wandel zu Schwierigkeiten in der Folgenutzung führen können, die sich nicht nur auf den konkreten Planungsraum der baulichen Interventionen beschränken, sondern weitaus komplexer gedacht werden müssen. Dies zu verinnerlichen heißt, »dem Ewigen Raum [zu] lassen in jeder Form und in jedem Verlauf und vorab in dem eigenen, planenden Tun«. ³⁵ Schwarz formulierte damit bereits vor etwa hundert Jahren eine Denkfigur für den Bereich der Architektur, welche die Biologin und Wissenschaftshistorikerin Donna Haraway im frühen 21. Jahrhundert unter dem Begriff der *Speculative Fabulation*, etwa in *Staying with the Trouble*, systematisch ausarbeitete. ³⁶ Sich gegen das dominierende Bild des autonomen, rationalen Menschen im Zentrum der Welt richtend, zielt »speculative fabulation«³⁷ auf eine Form des Denkens und Erzählens ab, die hypothetisch, erfinderisch und verantwortungsvoll auf mögliche Zukünfte und alternative Weltverhältnisse reagiert. Fabulation kann dabei als bewusster Entwurf von Erzählformen verstanden werden, mit denen sich komplexe Beziehungsgeflechte anders – jenseits von Linearität, Hierarchie oder technokratischem Fortschrittsdenken – denken lassen. Haraway nimmt die von Schwarz als allen Gestaltungsprozessen inhärent beschriebene Kontingenz damit nicht nur zur Kenntnis, sondern macht sie produktiv. Spekulatives Erzählen wird zur Praxis, um mit Kontingenz zu arbeiten und sie im Sinne einer offenen, vielstimmigen Weltgestaltung zu bewohnen.

Die auch im einleitenden Zitat benannte Offenheit alles Erschaffenen kann als grundlegend für dieses Konzept verstanden werden.

34 Schwarz 1979, 167.

35 Schwarz 1979, 167.

36 Haraway 2016.

37 Haraway 2018, 68.

Laut der Informatikerin Melanie Mitchell setzt Offenheit ein System voraus, »in which large networks of components with no central control and simple rules of operation give rise to complex collective behavior, sophisticated information processing, and adaption via learning or evolution.«³⁸ Dass im Gegensatz zu linearen Systemen einzelne Teile nicht losgelöst voneinander betrachtet werden können, sondern als Teil einer kohärenten Einheit gedacht werden müssen, lässt sich auch auf die Landschaftsplanung übertragen. Verknüpft mit der Theorie des Soziologen Richard Sennett liegt die Verantwortung der Planenden daher auch in der Förderung von Komplexität und der Schaffung eines interaktiven, synergetischen landschaftlichen Handlungsraumes. Diese Landschaft sollte bestenfalls »Ordnungsinseln« beinhalten, die den Menschen Orientierung ermöglichen, gleichzeitig aber auch Raum schaffen, in dem »die Menschen experimentieren und ihre Erfahrung erweitern könnten«.³⁹ Beispielhaft nennt Sennett Jane Jacobs' stadtplanerisches Konzept »unregelmäßiger, nichtlinearer, ergebnisoffener Entwicklungspfade«.⁴⁰ Die Etablierung vielfältiger, durchlässiger und unvollständiger Formen würde die Produktion synchroner Räume fördern, in denen gleichzeitig verschiedene soziale Aktivitäten möglich werden könnten.⁴¹ Ein Instrument wären Widerstände und Störungen, welche die menschliche Wahrnehmung im landschaftlichen Raum sensibilisieren und »als kreative Antriebe« fungieren können.⁴² Produktive Leerstellen werden hierbei als membranartige Übergangszonen gedacht, die sowohl zeitlich als auch räumlich ein *Sowohl-als-auch* zulassen.

Diese Komplexität des *Sowohl-als-auch* öffnet auch den Blick für eine Alternative zum anthropozentrischen Schaffensprozess. Schwarz setzt hierbei dem teleologischen, bis heute für das neoliberale Wachstumsdenken grundlegenden Verständnis vom *Schaffen als Steigen* das *Schaffen*

38 Mitchell 2009, 13.

39 Sennett 2018, 18.

40 Sennett 2018, 104.

41 Sennett 2018, 255, 260.

42 Sennett 2018, 189.

als *Sinken* entgegen. Auf den Planungsprozess bezogen, wäre die gestalterische Konsequenz, bei aller Planung, »eine Bewegung ins Ende einzuleiten, in jedem Ding den Tod zu ernähren, die Bereitschaft, sich allmählich entbehrlich zu machen, ins Andere hinüber zu verzichten«⁴³. Für die Architektur würde dies bedeuten, ihren ihr vom Anbeginn der Zeiten zugedachten und im Monumentalen verkörperten Anspruch an das Ewige aufzugeben und stattdessen eine mit den vor Ort herrschenden Wirkmächten konspirierende Beziehung einzugehen, bei der ganz im Sinne des Soziologen und Philosophen Bruno Latour keine Grenze zwischen Umwelt, Organismen und Objekten zu ziehen ist.⁴⁴ Landschaftsplanung hieße demnach, dieses System von Wirkkräften, von Störung und Wechsel über das Unplanbare anschaulich zu machen. Transformationen und Kontingenzen visualisierende Leerstellen könnten so erfahrbar machen, was verloren und geschehen ist, aber durch eine konkrete Praxis des Miteinander-Werdens auch einen Ausblick auf mögliche Zukünfte in einer versehrten Welt geben.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Becker, Karin: Rudolf Schwarz, 1897–1961. Kirchenarchitektur. Inaugural-Dissertation. Ludwig-Maximilians-Universität. München 1979.
- Bubandt, Nils/Gan, Elaine/Tsing, Anna/Swanson, Heather: Introduction. Haunted Landscapes of the Anthropocene. In: Bubandt, Nils/Gan, Elaine/Tsing, Anna/Swanson, Heather (Hg.): Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene. Minneapolis: University of Minnesota Press 2017. G1–G14.
- Burckhardt, Lucius: Landschaft ist transitorisch [1994]. In: Burckhardt, Lucius: Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft. Hg. v. Markus Ritter/Martin Schmitz. Berlin: Martin Schmitz 2011. 90–96.

43 Schwarz 1979, 174.

44 Latour 2021, 25.

- Burckhardt, Lucius: Ästhetik und Ökologie [1990]. In: Burckhardt, Lucius: Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft. Hg. v. Markus Ritter/Martin Schmitz. Berlin: Martin Schmitz 2011. 67–81.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2021 [1966].
- Guardini, Romano: Wunder und Zeichen. Würzburg: Werkbund-Verlag 1959.
- Haraway, Donna: Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene. Durham: Duke University Press 2016.
- Haraway, Donna: Making Kin in the Chthulucene: Reproducing Multi-species Justice. In: Clarke, Adele E./Haraway, Donna (Hg.): Making Kin Not Population. Chicago: Prickly Paradigm Press 2018. 67–99.
- Latour, Bruno: Wo bin ich? Berlin: Suhrkamp 2021.
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Edition Suhrkamp 2002.
- Mitchell, Melanie: Complexity. A Guided Tour, New York: Oxford University Press 2009.
- Pehnt, Wolfgang: Rudolf Schwarz. Architekt einer anderen Moderne. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1998.
- Rebentisch, Juliane: Das ökologisch Unheimliche. Hamburg: Materialverlag HFBK 2025.
- Schiefer, Hannah: Handwerk und Baukunst. Kollaborative Prozesse moderner Architekturproduktion. Petersberg: Michael Imhof 2025.
- Schwarz, Rudolf: Das Unplanbare. In: Baukunst und Werkform, 1 (1947). 80–90.
- Schwarz, Rudolf: Das Unplanbare [1947]. In: Schwarz, Rudolf: Wegweisung der Technik. Hg. v. Maria Schwarz/Ulrich Conrads. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1979 (Bauwelt-Fundamente 51). 154–175.
- Sennett, Richard: Die offene Stadt. Eine Ethik des Bauens und Bewohnens, München: Hanser Berlin 2018.

Steinbach, Rudolf: Zur Person Rudolf Schwarz. In: Sundermann, Manfred/Lang, Claudia/Schwarz, Rudolf/Schwarz, Maria (Hg.): Rudolf Schwarz. Düsseldorf/Bonn: Akademie der Architektenkammer Nordrhein-Westfalen, Deutsche UNESCO-Kommission (Architektur und Denkmalpflege 17) 1981. 119–121.

Skulptur un/geplant

Sarah Czirr und Jonas Keck

Es war einmal ein ambitioniertes Bauprojekt im mittelalterlichen Italien. Eigentlich sollte ›nur‹ der Campanile für den Dom entstehen, doch darüber hinaus entdeckte Galileo Galilei angeblich durch ihn die Fallgesetze und das heute als *Schiefer Turm* von Pisa weltweit berühmte Bauwerk gehört sicherlich zu den meistfotografierten Motiven.¹ Das war so nicht geplant. Kann man in diesem Beispiel also davon sprechen, dass das Ungeplante einen Mehrwert erzeugt hat, produktiv geworden ist? Produktiv meint von seiner Wortbedeutung zunächst einmal nicht mehr als, dass etwas hervorgebracht, also produziert wird.² Damit ist produktiv nicht gleichzusetzen mit Mehrwert oder Gelingen. Das Geplante ist in diesem Sinne genauso produktiv wie das Ungeplante. Das Ungeplante kommt in der Kulturgeschichte zahlreich vor: von den *Serate futuriste*, die regelmäßig in Tumulte ausarteten, vom sog. *Watschenkonzert* 1913 unter der Leitung von Arnold Schönberg, der blutigen Nase, die sich Joseph Beuys während des Aachener Festivals der Neuen Kunst holte, bis zum Dialog mit der Jugend, von dem sich Martin Kippenberger im Krankenhaus erholen musste – um hier einmal besonders ›schlagende‹ Beispiele zu nennen.

Das Ungeplante hat sich für den *Schiefen Turm* als Glück erwiesen, für Schönberg und Co. kann man das wohl kaum sagen. Es stellt sich also

1 Vgl. Abbildungsmaterial unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Schiefer_Turm_von_Pisa (Zugriff: 18.12.2025).

2 Vgl. »produktiv«. In: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/produktiv> (Zugriff: 19.01.2026).

vielleicht eher die Frage, welche Formen des Ungeplanten für Kunstwerke identifiziert werden können. Es war die Beschaffenheit des Bodens, die den Turm in Pisa immer mehr in die Schiefelage brachte. In eine gewisse Schiefelage geriet sicher auch das Image des weltweit bekannten Architekten Norman Foster, als die *Millennium Bridge* in London nach ihrer Schließung aufgrund nicht akzeptabler Schwankungen nur zwei Tage nach der Eröffnung den Spottnamen *The Wobbly Bridge* erhielt. Eingehende Untersuchungen an Konstruktion und Material mussten erfolgen.³

Das gattungsspezifische Gestalten kommt, wie auch diese Beispiele zeigen, vor allem in der Materialität zum Tragen. Materialität stellt sich als ein Mehr von Material, als nach Theodor W. Adorno aufgespeicherte Geschichte⁴ und somit als Mehrwert künstlerischer Arbeit dar. Kunstwerke sind aber nicht auf das Materielle reduzierbar: »Kunst negiert die der Empirie kategorial aufgeprägten Bestimmungen und birgt doch empirisch Seiendes in der eigenen Substanz.«⁵ Adornos Äußerungen erscheinen wie die Versöhnung gegensätzlicher Positionen: Er betont das Gemachtsein von Kunst und verweist damit zum einen auf ihre Produzent:innen und zum anderen auf den Status von Kunst als Artefakt geformter Materie.

Paradigmatisch hat Beuys diese – man könnte sagen immaterielle, konzeptionelle oder konstruktive – Ebene in seinem erweiterten Kunst- bzw. Gattungsbegriff, den er in seinem Konzept der sozialen Plastik formuliert hat, ausgelotet. Kunst eröffnet, um im postmarxistischen Sprachduktus etwa Adornos zu bleiben, gleichermaßen das Reich der Notwendigkeit und das Reich der Freiheit. Hier sind sowohl das Geplante als auch das Ungeplante inkludiert. Eine zweite Frage ist demnach vielleicht, ob das Ungeplante genuiner Bestandteil des Werkes ist, weil es die produzierenden Künstler:innen so intendieren. Wobei das Ungeplante zu intendieren, das heißt zu planen, paradox anmutet. Hier

3 Vgl. Abbildungsmaterial unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Millennium_Bridge_\(London\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Millennium_Bridge_(London)) (Zugriff: 18.12.2025).

4 Zu den Theorien von Adorno zu diesem Thema vgl. Raff 1994, 104.

5 Adorno 1973, 14–15.

sei noch einmal auf die Futuristen verwiesen: Teil ihres Gesamtwerks ist auch die Aktionskunst, etwa die erwähnten Abendveranstaltungen, deren Ausgang unvorhersehbar war – ein genuiner Bestandteil dieser künstlerischen Ausdrucksform. Dennoch muss das Unvorhersehbare hier stark relativiert werden: Beschimpfungen des Publikums und damit eine kalkulierte Provokation desselben führten fast zwangsläufig zu dem gewünschten Ergebnis der Eskalation.

Im Folgenden stellen wir uns diesen – vielleicht paradoxen – Fragen, indem wir unter drei Aspekten Werkbeispiele der Gattung Skulptur aus verschiedenen Zeitspannen heranziehen. Die Aspekte ›in der Produktion‹, ›im Sein‹ und ›in der Rezeption‹ sind zentrale Phasen eines Werkes und strukturieren wiederum unsere Überlegungen zum Unplanbaren. Aber schon im Entstehungsprozess eines Werkes können Rezeptionsvorgänge beginnen – die Durchführung von öffentlichen Wettbewerben mit Begutachtung der Entwürfe und weiterer Planungs- und Umsetzungsschritte ist hierfür beispielhaft. Deshalb werden diese drei Phasen weder als in sich abgeschlossen begriffen, noch ist immer eine chronologische Abfolge dieser gegeben.

Produktion

Während einer Autofahrt von Antwerpen nach Düsseldorf sprachen Yves Klein, Heinz Mack und ich über Folgendes: Auf öffentlichen Plätzen in großen Städten wären ›Plastiken‹ einzurichten, die aus Luft, Wasser, Eis und Feuer bestehen und in ständiger Veränderung begriffen sind. [...] Ein ähnliches Projekt wäre unter Umständen in einer Wüste, etwa der Sahara, zu verwirklichen. [...]. Eine künstlich erzeugte Fata-Morgana oder ein Ensemble von mehreren wäre ein ›Raumbild‹ von bemerkenswerter Immaterialität.⁶

In diesem Zitat von Otto Piene kommen zentrale Aspekte zusammen, denen im Folgenden nachgegangen wird: Plastik (bzw. Skulptur als zwar

6 Otto Piene zit.n.: Schmitt 2013, 163.

unscharfer, aber dennoch übergeordneter Begriff von Plastik und Skulptur, ggf. auch im Sinne eines erweiterten Skulpturenbegriffs, Werke, die auch unter Installation zu fassen sind – Piene spricht von »Raumbild«), Veränderung, Verwirklichung, Immaterialität bzw. Materialität.

Piene, Mack und Klein gehörten alle zum erweiterten Netzwerk ZERO. ZERO, so Dirk Pörschmann, war ins Gelingen verliebt.⁷ Dafür überschreiten die Protagonist:innen zwischen 1957 und 1967 kunst-immanente, nationale und natürliche Grenzen: »Ihr Reiseproviant ist die Hoffnung.«⁸ Hoffnung oder Utopie prägen einen großen Teil der Kunstproduktion von ZERO. Diese zuversichtliche Grundstimmung führte sicher dazu, groß zu denken, wie etwa Günther Uecker für das Projekt *ZERO op Zee* festhält: »Vielleicht können wir das Meer färben und den Strand, oder viele Tonnen Strass oder Glasperlen ins Meer schütten; besser wären Diamanten, so hätten wir viele Besucher. [...] Wie kann man das tun, damit hier deutlich wird, dass es ein Lebensfest ist?«⁹

Anhand dieser Aussage wird deutlich, wie sehr das Entwerfen, das Konzeptionieren und weniger die Realisierung im Vordergrund stehen. Das Werk scheint vordergründig in der Produktion von Ideen zu bestehen. Es ist eine Art der Konzeptkunst, die wie selbstverständlich auch das Undenkbare und so das Unplanbare inkludiert. Letztlich konnte *ZERO op Zee* nie realisiert werden – und das lag nicht (nur) an den, man muss sagen, vollkommen überzogenen Ideen der Künstler:innen, sondern an der Unwägbarkeit der Naturgewalten: Das Wetter spielte nicht mit.¹⁰

Viele der ZERO-Künstler:innen kalkulierten das Unplanbare in der Phase der Werkproduktion mit ein. Yves Klein erschuf etwa ab Ende der 1950er-Jahre mit seinen *Cosmogonies* für ihn typische Malereien in Blau. Für die Entstehung dieser Werke setzte er Leinwand und Farbe den Naturelementen Wasser (in Form von Regen), Wind und Feuer aus. In ihrem Manifest proklamierte ZERO 1963 den neuen Idealismus: »Zero ist

7 Vgl. Pörschmann 2015.

8 Otto Piene zit.n.: Schmitt 2013, 231.

9 Günther Uecker zit.n.: Schmitt 2013, 230.

10 Vgl. Zell 2015, 157–166.

die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich. [...] Nabel. Mund. Kuß. Die Milch ist rund.«¹¹ Man kann es am veröffentlichten Text ablesen, dass die Kunstströmungen Surrealismus und Dada wichtige Referenzen für dieses Werk waren. Aber das gilt auch für die Produktion des Werkes: Mack, Piene und Uecker orientierten sich an der surrealistischen Methode des köstlichen Leichnams und fügten reihum einen Satz oder Begriff hinzu. So entstand wie zufällig – oder ungeplant – eine lyrisch anmutende Beschreibung all dessen, was ZERO ist.

Abb. 1: Jean Tinguely, *Eos xk (3)*, 1965.



Auch in der Gattung Skulptur erinnert das Vorgehen eines Jean Tinguely an das von Künstler:innen dieser Zeit wie Marcel Duchamp oder Pablo Picasso. *Objets trouvés* werden von ihm zu Assemblagen zusammengefügt. Tinguely durchstöberte dafür Schrottplätze, arbeitete mit dem, was er fand, und baute sie zu Plastiken zusammen, die nur

11 Sog. ZERO-Manifest zit.n.: Zell 2015, 99.

auf den ersten Blick an rationelle Maschinen erinnern. Pontus Hultén dazu: »Die Maschinen von Tinguely sind Anti-Maschinen. Man will in den Maschinen Regelmäßigkeit und Präzision finden. Doch Tinguely erforscht die mechanische Unordnung. Die Getriebe seiner Bilder haben keine andere Präzision als die des Zufalls. Diese Kunst ruht auf der Idee des Rades, der Wiederholung und der immerwährenden Veränderung.«¹² Man könnte also auch bei Tinguely davon sprechen, dass das Ungeplante Teil seines Werkprozesses ist. Im weiteren Sinn gehört es zu seinem übergreifenden Kunstbegriff, wenn man sich sein paradox anmutendes Manifest *Für Statik* von 1959 anschaut, das er passend zum Inhalt als Flugblatt mit einem Flugzeug über Düsseldorf mit folgendem Text abgeworfen hat: »Es bewegt sich alles, Stillstand gibt es nicht. Lasst Euch nicht von überlebten Zeitbegriffen beherrschen. [...] Hört auf, der Veränderlichkeit zu widerstehen. [...]«¹³ Damit reflektiert Tinguely auch den Skulpturen- und Gattungsbegriff der Skulptur als statisch, weil sie als unbewegt und von materieller Stabilität gekennzeichnet ist und damit einhergehend auch Zuschreibungen von Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit vornimmt. Die gelungene Umsetzung dieser Eigenschaften suggeriert eine ausführliche Planung. Als vermutlich stärksten Gegenentwurf zu all diesen Aspekten kann man *Hommage to New York* aus dem Jahr 1960 nennen: ein Werk, das sich selbst zerstörte.

Sein

Was mit einem aufgeschütteten Haufen von bunten Bonbons in glitzerndem Cellophanpapier passieren kann, lässt sich auf so manchem Kindergeburtstag klar vorhersehen. Wem ein solcher Haufen im Ausstellungsraum begegnet, der könnte skeptisch werden: Darf ich mir etwas von dieser funkelnden und süßen Versuchung mitnehmen, ein oder gleich mehrere Bonbons heimlich einstecken (wenn niemand

12 Pontus Hultén zit.n.: <https://www.tinguely.ch/de/tinguely-sammlung-restaurierung/tinguely-biographie.html> (Zugriff: 18.12.2025).

13 Jean Tinguely zit.n.: Zone ZERO 2015, 472.

hinsieht), um dann zuhause die Beute meines erfolgreichen Raubzugs zu genießen? Die *Candy Pieces* von Felix Gonzalez-Torres bieten nach Sandra Umatham das Potential für eine solche krisenhafte Situation.¹⁴ Bei den Arbeiten dieser Werkgruppe handelt es sich um Aufschüttungen von meist handelsüblichen Bonbons. Als konische Häufungen in Raumecken oder als länglich glitzernde Teppiche begegnen sie einem im Ausstellungsraum. Diese Arbeiten beinhalten mehrere Momente des Unplanbaren, die im Folgenden entfaltet werden.

Zur Herstellung der *Candy Pieces* wird keine fertige Plastik¹⁵ in den Ausstellungsraum geliefert. Vielmehr obliegen Herstellung und Präsentation denjenigen, die die Arbeiten präsentieren wollen. Ausgangspunkt jeder Arbeit ist ein Zertifikat, das maßgebliche Informationen zur Produktion festhält. Sie funktionieren nicht nur als Echtheitszertifikate, sondern dienen als Anleitungen zur Herstellung, sind in der Praxis jedoch vage Gebrauchsanweisungen.¹⁶

Aufgrund von darin enthaltenen Formulierungen, die David Deitcher *Kann*-Bestimmungen nennt, werden Rechte und Möglichkeiten für den Umgang mit den jeweiligen Arbeiten für alle Beteiligten eingeräumt.¹⁷ Einerseits werden Gonzalez-Torres' *Candy Pieces* darin über die Art der Süßigkeit (meistens eine konkrete Marke) und ein Idealgewicht für die Schüttung bestimmt. Andererseits verhandeln die Zertifikate auch Fragen zu Aufbau, Präsentation und Handhabung der Arbeiten.¹⁸

Dienten die Zertifikate der minimalistischen Künstler:innen der Vorgängergeneration noch dazu, präventiv Einfluss auf das finale Werk

14 Vgl. Umatham 2011, 55.

15 Die Bezeichnung der *Candy Pieces* als Plastik und nicht als Skulptur erfolgt an dieser Stelle, da es sich um ein additives Produktionsverfahren handelt, in erster Linie aus terminologischen Gründen. In der Lesart des Unplanbaren und im erweiterten Sinne auch neomaterialistisch verstanden, stellt sich die Frage nach einer Unterscheidung dieser Produktionsformen nochmals neu.

16 Vgl. Umatham 2011, 43–44.

17 Vgl. Deitcher 1999, 99.

18 Vgl. Elger 1997, 8.

auszuüben, nachdem es das Atelier verlassen hat,¹⁹ baut Gonzalez-Torres darin Interpretationsspielräume ein und macht den Kontrollverlust zu einem zentralen Werkbestandteil.²⁰

Aufbau, Präsentation und Rezeption der Arbeiten sind als Interpretation und anschließende Realisation der in den Zertifikaten festgehaltenen Parameter zu begreifen.²¹ Was sich als konkrete Arbeit im Ausstellungsraum darstellt, ist das Zusammenspiel aller beteiligten Akteur:innen. Kontraintuitiv wird in die eher statisch-autoritär anmutenden Zertifikat-Anleitungen ein autorialer Kontrollverlust eingebaut. Gregor Stemmrich bringt diese paradoxe Situation auf den Punkt: »[D]as konkrete ästhetische Angebot verdankt sich einer Überdetermination, deren Spielraum vom Künstler festgelegt wurde; man könnte auch sagen: deren Spielraum das Werk ist.«²² Gonzalez-Torres verlagert damit einerseits die Produktionskraft von einem autonomen Schöpfer-subjekt hin zu einem Netz aus Ko-Produzent:innen.²³ Andererseits lässt er die Ausdeutungen seiner Spielräume im musealen Raum im konkreten Objekt manifest werden. Die Umsetzungen (sowohl des konkreten Aufbaus der Arbeit als auch die spätere Frage der Mitnahme) erfolgen dabei im von Gonzalez-Torres durch die Zertifikatsbestimmungen geöffneten Feld der Interpretationsspielräume. Bereits Duchamps *ready-made malheureux*, der Auftrag an seine Schwester, ein Geometriebuch in den Wind zu hängen und, indem er die Seite ausreißt, den Wind seine eigenen Aufgaben auswählen zu lassen, kann hier als historischer Vorläufer solcher Praktiken der geteilten Autor:innenschaft und eines gewollten Kontrollverlustes genannt werden.²⁴ Gonzalez-Torres entwirft über das Zertifikat, ähnlich wie Duchamp, damit die Rollen von Künstler:innen, des Werks und der Rezipient:innen in Produktion

19 Beispielhaft hierfür ist der Streit zwischen Donald Judd und seinem Sammler Giuseppe Panza darüber, dass Judds Arbeiten, entgegen dessen Werkintention, auf einem unebenen Boden präsentiert wurden. Vgl. Umathum 2011, 44–45.

20 Vgl. Umathum 2011, 46.

21 Vgl. Fahrschon 2018, 147.

22 Stemmrich 2006, 64.

23 Vgl. Umathum 2011, 45.

24 Vgl. Wege 2014, 275–276.

sowie ästhetischer Erfahrungssituation als verhandelbar erscheinen.²⁵ Ebenso wirken auch die Grenzen zwischen Produktion und Rezeption als durchlässig.

Die Existenzweise der *Candy Pieces* lässt sich aufgrund dieser Konstellation wie folgt im Sinne des Unplanbaren lesen. Durch das (potenzielle) physische Eingreifen der Rezipient:innen erlangt das Werk einen ephemeren Charakter und gerät in (erfahrbare) Schwingung: »Es ist Bestandteil des Werkkonzepts, daß Dritte Bonbons von dem Werk nehmen dürfen.«²⁶ Für die Ausstellenden ergibt sich daraus die Frage, ob die Schüttungen nach oder noch vor dem vollständigen Verzehr oder gar nicht erneut aufgefüllt werden. Auch dies wird in den Zertifikaten geregelt: »Der Eigentümer hat das Recht [sic!] Bonbons zu ersetzen und das Werk bis zu seinem idealen Gewicht aufzufüllen.«²⁷ Damit überträgt das Zertifikat die Entscheidungsautorität an die Ausstellenden selbst. Die Konstellation, neben einem Objektschild zu stehen und keinen Haufen Bonbons vor sich zu sehen, kann für Rezipient:innen dann wiederum die Folge der getroffenen Entscheidungen sein, stellt aber gleichzeitig einen potenziellen Teil des Lebenszyklus der Arbeiten dar.²⁸ Somit ist das »Verschwinden und die Auflösung der Manifestation einer Arbeit und ihr formaler Wandel wie auch die Möglichkeit der Erneuerung«²⁹ als integraler Bestandteil der Arbeiten anzusehen. Ähnlich wie im Falle Tinguelys ist die Dematerialisierung der Objekte damit eingepreist, stellt hier aber keinen Endpunkt der Arbeit dar.

Stattdessen manifestiert sich das Werk bzw. der von Stemmrich beschriebene Spielraum, »if not everywhere, in the zone between the manifestation guidelines, the fabrication of the artwork, and the direct handling of the material by the exhibitor in the gallery.«³⁰ Der hier beschriebene, nur schwer verortbare Produktionsprozess korreliert mit

25 Vgl. Keck 2021, 32.

26 Elger, Dietmar 1997, 9.

27 Elger, Dietmar 1997, 9.

28 Vgl. Fahrschon 2018, 147.

29 Fahrschon 2018, 140.

30 Bove 2013, 51.

einer ebenso fluiden Materialität. Diese lässt sich mit Dietmar Rübel's Begriff der Plastizität näher verstehen. Im Gegensatz zu klassischen, Unveränderlichkeit, Stabilität und Dignität garantierenden Materialien wird damit eine Materialität des Veränderlichen beschrieben.³¹ Nach Rübel werde in Phänomenen der Plastizität

Veränderbarkeit [...] nicht länger dargestellt, [...] [vielmehr] ist die Plastizität in die Materialität, ja – wie dies traditionell genannt wurde – in das Wesen der Kunstwerke eingedrungen, um essentielle Strukturen und daran gekoppelte Kategorien aufzuweichen.³²

Das Unplanbare im Sein der *Candy Pieces* wird als gewollte Abgabe von Kontrolle seitens Gonzalez-Torres initiiert und konstitutiv in das Werk eingebunden. Erst durch diese Abgabe werden die *Candy Pieces* zu sich permanent wandelnden Konfigurationen, können nur bedingt durch einzelne Akteur:innen beeinflusst werden und bleiben im stetigen Wandel.

Rezeption

Die Wahrnehmung von Werken kann ganz unmittelbar geschehen, beispielsweise kurz nach ihrer Entstehung im Atelier- oder Ausstellungskontext. Oftmals prägt diese Wahrnehmung aber verschiedene Formen von räumlicher oder zeitlicher Distanz. Teil kunsthistorischer Forschung ist demnach auch eine Rezeptionsgeschichte von Werken, die unter anderem die Veränderungen oder unterschiedlichen Formen und Kontexte der Beschäftigung mit den Werken untersucht. Wahrnehmung oder Rezeption können in einer solchen Geschichte auch als Aneignung beschrieben werden, eine begriffliche Zuschreibung, die Konnotationsfelder von falscher oder ungerechtfertigter Inbesitznahme, aber vielleicht auch Empowerment eröffnet. Was in solchen Fällen

31 Vgl. Rübel 2012, 8.

32 Rübel 2012, 13.

eine Rolle zu spielen scheint, ist das Ungeplante, d.h. die zum Beispiel von den Produzierenden nicht intendierte Wahrnehmung oder Verwendung ihrer Werke. Dies geschieht, weil Werke in den meisten Fällen in Kommunikation treten.

Die von Hans Körner untersuchte Statuenliebe – eine Liebe keineswegs platonischer, sondern körperlicher Art – ist hierfür ein sehr eindrückliches Beispiel.³³ Weniger skandalös verlaufen Einzelaspekte der Rezeptionsgeschichte des *Denkmals für die Märzgefallenen* von Walter Gropius. Gropius hatte eigentlich eine Ausführung in Marmor vorgesehen, musste dann aber aus Kostengründen auf Beton zurückgreifen³⁴ – einmal mehr ein Beispiel für das Ungeplante in der Produktion. Diese notgedrungene Entscheidung verstärkt jedoch die Wahrnehmung dieses Werkes als Inbegriff von Avantgarde und Modernismus, nicht nur für das Denkmal, sondern für die gesamte Gattung Skulptur. Die abstrakte Form des Denkmals erscheint im Baustoff der Moderne schlechthin – Beton –, und der Platz von Gropius unter den vermeintlich künstlerischen Heroen dieser Zeit wird weiter verfestigt.

Durchaus problembehafteter steht es um das Beispiel des *Denkmals für die ermordeten Juden Europas* (Abb. 2). Das von Peter Eisenman entworfene Werk ist als Mahnmal entworfen und ausgeführt worden. Somit ist es ein Mahnmal und nicht allein ein Denkmal, wodurch eine explizite Stellungnahme zu der Ermordung jüdischer Menschen (ausgedrückt auch in der Betitelung des Werkes) im Nationalsozialismus erfolgt. Seinen mahnenden Charakter sieht Jürgen Habermas in der Rezeptionssituation, sich der historischen Tatsache des Holocausts als Nachkommen der Täter:innengeneration nicht entziehen zu können und sich verhalten zu müssen, begründet.³⁵

33 Vgl. Körner 1999.

34 Vgl. Schubert 1976, 200.

35 Habermas 2001, 53.

Abb. 2: Peter Eisenman, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, 2005.



Trotz dieses eindeutig formulierten Kontextes wurde das Werk im öffentlichen Raum Opfer von Vandalismus, indem es etwa mit Hakenkreuzen beschmiert wurde.³⁶ Und ein weiteres Phänomen der ungeplanten, in dem Fall auch ungewünschten, zumindest für viele irritierenden Inbesitznahme lässt sich beobachten: »Es ist Hochsaison. Mit dem Sommer hält auch der Ballermann Einzug am Mahnmal. [...] Weiter hinten im Stelenfeld springen zwei Mädchen von Betonklotz zu Betonklotz. Schüler flitzen schreiend durch die Schluchten zwischen den Stelen. Es ist der ideale Ort, um Fangen zu spielen. Architektonisch gesehen.«³⁷ Im gleichen Artikel wird der Historiker Tilo Herrmann mit den Worten zitiert: »Das Denkmal gibt einem nicht vor, was es sein soll [...]«³⁸ Das Ungeplante, die vermeintliche Offenheit des Kunstwerkes, wird hier kri-

36 Vgl. Wikipedia-Eintrag aus dem Jahr 2006 zum *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*: https://de.wikipedia.org/wiki/Denkmal_für_die_ermordeten_Juden_Europas (Zugriff: 18.12.2025).

37 Gennies 2024, o. S.

38 Gennies 2024, o. S.

tiklos akzeptiert. Es ist zugleich diese, zum Unplanbaren gerichtete Offenheit, in der Habermas die Kraft des Denkmals ausmacht:

Wenn wir ein solches Denkmal wollen, müssen wir es auch als Barometer für die Stimmung wollen, derer wir Herr sein möchten – sonst dementieren wir das Vorhaben selbst. Solange die Integrität des Denkmals nicht ohne massives Polizeiaufgebot rund um die Uhr gesichert werden kann, hat unser Land eben die Art doppelbödiger Normalität noch nicht erreicht, die hier – for the time being – einzig möglich ist.³⁹

In der Negation der Empirie konstatiert Adorno die eigene Wirklichkeit von Kunst, die Kunstwirklichkeit⁴⁰. Als Konstruktionen sind Werke damit keine Abbilder, Kunst ist eine Konstruktion mit eigener Gesetzmäßigkeit. Und das Unplanbare ist Teil dessen. Es lässt, ist es in künstlerische Konzepte eingebunden, klare Grenzen zwischen Produktion, Sein und Rezeption durchlässig werden. Gleichzeitig steht es aber in einer nie ganz auflösbaren Spannung zu seinem vermeintlichen Gegenstück, dem Geplanten.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.
- Bove, Carol: Carol Bove. In: Ceruti, Mary (Hg.): Where is Production? Inquiries into Contemporary Sculpture. London: Black Dog Publishing 2013. 50–55.
- Deitcher, David: Widerspruch und Eingrenzung. In: Elger, Dietmar (Hg.): Felix Gonzalez-Torres I. Text. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1997. 95–103.

39 Habermas 2001, 55.

40 Zum Begriff der Kunstwirklichkeit vgl. Volkelt 1919, 356.

- Elger, Dietmar: Felix Gonzalez-Torres II. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1997.
- Fahrschon, Benedikt: Ein stetiger Wandel. Auflösung und Erneuerung als zentrale Aspekte im Werk von Felix Gonzalez-Torres. In: Münch, Birgit Ulrike/Tacke, Andreas/Herzog, Markwart/Heudecker, Sylvia (Hg.): *BilderGewalt, Zerstörung – Zensur – Umkodierung – Neuschöpfung*. Petersberg: Michael Imhof 2018. 140–153.
- Gennies, Sidney: WM 2014 – Public Viewing am Brandenburger Tor: Ballermann am Holocaust-Mahnmal. In: *Tagesspiegel*. 15.06.2024. <https://www.tagesspiegel.de/berlin/ballermann-am-holocaust-mahnmal-3567766.html> (Zugriff: 05.01.2026).
- Habermas, Jürgen: *Zeit der Übergänge*. Kleine Politische Schriften IX. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Keck, Jonas: *Produktive Akteure der Paper Stack-Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres*. (Unveröffentlichte Bachelorarbeit). Heinrich-Heine-Universität. Düsseldorf 2021.
- Körner, Hans: *Statuenliebe in St. Peter. Rompilger und Romtouristen vor Guglielmo della Portas Grabmal für Papst Paul III.* Düsseldorf: Kreis der Freunde des Seminars für Kunstgeschichte der Universität Düsseldorf 1999.
- Museum Tinguely: *Biografie Jean Tinguely 1925–1991* (2026). <https://www.tinguely.ch/de/tinguely-sammlung-restaurierung/tinguely-biographie.html> (Zugriff: 18.12.2025).
- Pörschmann, Dirk: *Ins Gelingen verliebt. Utopia ZERO*. In: *ZERO*. Ausst.-Kat. Köln: König 2015. 225–231.
- Raff, Thomas: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*. München: Deutscher Kunstverlag 1994.
- Rübel, Dietmar: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*. München: Silke Schreiber 2012.
- Schmitt, Ulrike: *Materialität und Immaterialität in den Werken der ZERO-Künstler 1957–67*. Dissertation Universität. Köln 2013, abrufbar unter: <https://kups.ub.uni-koeln.de/4863/1/SchmittDiss.pdf> (Zugriff: 05.03.2026).
- Schubert, Dietrich: *Das Denkmal für die Märzgefallenen 1920 von Walter Gropius in Weimar und seine Stellung in der Geschichte des neue-*

- ren Denkmals. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 21 (1976). 199–230.
- Stemmrich, Gregor: Nichts als Stückwerk. In: Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hg.): Felix Gonzalez-Torres. Ausst.-Kat. Berlin: NGBK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 2006. 63–82.
- Türk, Klaus: Konstruktionen und Diskurse. Das Industriebild als gesellschaftsgeschichtliche Quelle. In: Beneke, Sabine/Ottomeyer, Hans (Hg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Berlin: Edition Minerva 2002. 34–39.
- Umathum, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Kunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal. Bielefeld: transcript 2011.
- Volkelt, Johannes: Illusion und ästhetische Wirklichkeit. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 13/4 (1919). 337–370.
- Wege, Astrid: Partizipation. In: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: Snoeck 2014. 275–280.
- Wikipedia: Denkmal für die ermordeten Juden Europas. In: *Wikipedia* (2026). https://de.wikipedia.org/wiki/Denkmal_f%C3%BCr_die_ermordeten_Juden_Europas (Zugriff: 18.12.2025).
- Wikipedia: Millennium Bridge (London). In: *Wikipedia* (2026). [https://de.wikipedia.org/wiki/Millennium_Bridge_\(London\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Millennium_Bridge_(London)) (Zugriff: 18.12.2025).
- Wikipedia: Schiefer Turm von Pisa. In: *Wikipedia* (2026). https://de.wikipedia.org/wiki/Schiefer_Turm_von_Pisa (Zugriff: 18.12.2025).
- Zell, Thekla: Wanderzirkus ZERO. Dokumentation der Ausstellungen, Aktionen, Publikationen 1958–1966. In: ZERO. Ausst.-Kat. Köln: König 2015. 19–176.
- o. A.: Zone ZERO. In: ZERO. Ausst.-Kat. Köln: König 2015. 247–511.

Giving up Control! Zur Offenheit des malerischen Prozesses bei Vivian Suter

Nina-Marie Schüchter

Nicht intendierte Zufälle, unvorhergesehene Einfälle und spontane Begebenheiten, die sich auf Kunstwerke auswirken, sind wichtiger Bestandteil künstlerischer Prozesse. In Bezug auf Malerei spielen sich diese in wechselseitiger Weise zwischen Künstler:in und Material ab, wodurch gemeinsam Gemälde hervorgebracht werden. Aber nicht nur Farbe, Malwerkzeug, Leinwand und Körper der Künstler:innen sind konstitutive Teile des Schöpfungsaktes, sondern auch die Agency unterschiedlichster Akteur:innen spielt eine wichtige Rolle. Diese drängen sich auf, wirken mit ihrer eigenen Handlungsmacht auf den künstlerischen Prozess ein und können Inspiration, Ideengeber, Referenz, Ausgangspunkt oder aber auch aktiver Part sein. In den meisten Malprozessen läuft dieses sich gegenseitig beeinflussende Netzwerk zwischen Leinwand, Körper, kunstinitiiierender Person sowie (Um-)Welt unbewusst ab und wird nicht weiter erwähnt bzw. als grundlegendes Setting betrachtet. In der Kunstgeschichte der Malerei gab es aber auch aktive Rahmensetzungen, die gerade das Unplanbare und das In-Beziehung-Treten mit (Um-)Welt, Raum gaben und diese bewusst intendierten, etwa im Surrealismus Verfahren wie die *Écriture Automatique*, im Abstrakten Expressionismus das *Action Painting*, in der internationalen Fluxus-Bewegung Zufallskompositionen sowie ko-kreative Praktiken im Kontext von sog. KI-Kunst, die Handlungsmacht im Entstehungsprozess von Malerei dezentralisieren. Unplanbares wird hier auf unterschiedlichste Weise in den künstlerischen Prozess integriert und die Bildproduktion für kontingente Formbildungen geöffnet.

Auch die künstlerische Praxis von Vivian Suter besteht aus einer bewussten Rahmensetzung, in der das Unplanbare einen Möglichkeitsraum erhält. Dabei ist ihr wichtig, den Planungsprozess im Vorfeld des eigentlichen Malaktes grundsätzlich so gering wie möglich zu halten, was sie folgendermaßen beschreibt: »When I'm working, I try to plan as little as possible; I want to get into the painting itself and for the picture to show itself to me.«¹

Abb. 1: Vivian Suter in ihrem Garten in Panajachel, fotografiert von Flavio Kerrer.



1 Buck 2019, o. S.

Suter (*1949), in der Schweiz aufgewachsen und seit den 1980er-Jahren in Panajachel, Guatemala, lebend, wohnt und arbeitet auf dem Gelände einer ehemaligen Kaffeeplantage am Ufer des Atitlán-Sees, der von Vulkanen umgeben ist. Die tropische Flora und Fauna liefert ihr nicht nur auf inhaltlicher Ebene Inspirationen für ihre großformatigen, weitestgehend abstrakten Gemälde, sondern nimmt auch physischen Einfluss auf ihr Schaffen. Ausgangspunkt dafür waren folgenschwere Naturkatastrophen in Form von Hurrikanen in den Jahren 2005 und 2010, die u.a. gewaltige Erdrutsche auslösten und Suters in einer Scheune gelagerte Arbeiten mit Schlamm bedeckten.² Die nach diesem Vorfall vermeintlich unbrauchbaren Leinwände und Papiere waren der Startpunkt für die Künstlerin, fortan ihre Gemälde in einem engen Zusammenspiel von Kunst und dem, was gemeinhin als Natur³ bezeichnet wird, zu denken. Im Gespräch mit dem Kurator César García-Alvarez formuliert sie das mit folgenden Worten: »Ja, ich fing an, Gefallen daran zu finden, wie die Natur mitgemalt hatte.«⁴ Seitdem setzt sie ihre abstrakten Gemälde gezielt witterungsbedingten Einflüssen wie Regen, Staub, Matsch und Sonne aus und verlagert ihre künstlerische Praxis bewusst in den Außenraum – eine Arbeitsweise, die sich auch in dem von Flavio Kerrer fotografierten Porträt widerspiegelt, das sie in ihrem Garten als integralen Ort dieses Prozesses inszeniert (Abb. 1). Seitdem setzt sie ihre Gemälde und das Material der Leinwand bewusst witterungsbedingten Einwirkungen wie Regen, Staub, Matsch, Sonne etc. aus und arbeitet im Außenraum, was das von Flavio Kerrer fotografierte Porträt der Künstlerin in ihrem Garten bewusst inszeniert. Suter lässt

2 Vgl. Vogel 2025, 179.

3 Der Begriff »Natur« wird hier nicht im Sinne einer klar von Gesellschaft oder Kultur getrennten Sphäre verstanden. In Anlehnung an Bruno Latour wird vielmehr darauf hingewiesen, dass die moderne Unterscheidung zwischen Natur und Kultur eine analytische Konstruktion darstellt. Latour kritisiert diese Natur-Kultur-Dichotomie als Grundannahme der Moderne und argumentiert, dass wissenschaftliche, technische und gesellschaftliche Praktiken stets hybride Gefüge aus menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen hervorbringen. Vgl. Latour 1995.

4 García-Alvarez/Suter 2021, 154.

somit andere Handlungsmächte – mehr-als-menschliche Agency – für den Gestaltungsprozess ihrer Leinwände zu und öffnet den Prozess für Unplanbarkeiten, so die These dieses Beitrages.⁵ Die folgenden Unterkapitel unterscheiden drei Modi des Unplanbaren – materiell, gestisch und strukturell –, die analytisch getrennt werden, in der Praxis jedoch oft ineinandergreifen.

Das materiell Unplanbare – Ko-kreative Prozesse mit Material

Abb. 2: Detail der Leinwandoberfläche eines Gemäldes von Vivian Suter.



5 Vgl. Schüchter 2025.

Bei Suter fungiert die Leinwand als offenes Materialsystem, in dem die stoffliche Beschaffenheit der Leinwand, die auf sie aufgetragene Farbe und Umwelteinflüsse, die durch andere Materialien ins Spiel kommen, miteinander interagieren. Das passiert etwa, wenn Regentropfen die auf der Leinwandoberfläche aufgetragenen Farbschichten verwischen und sich durch die Feuchtigkeit Pigmente verändern.⁶ Ebenso, wenn Schmutz, Blätter oder Malutensilien auf die Bildfläche fallen und dort verbleiben (Abb. 2).

Einerseits sind zeitlich und physikalisch bedingte Materialprozesse wie Schwerkraft, Viskosität, Trocknung, chemische Reaktionen, Alterung und Brüche gewünschte Gestaltungsfaktoren, andererseits sind äußere Einflüsse wie Regentropfen, Erdpartikel, Pflanzenteile oder tierliche Spuren, etwa Pfoten ihrer Hunde *Disco*, *Tintin*, *Nina* und *Bonzo*,⁷ als bildnerische Elemente involviert. Diese werden nicht nur dokumentiert, sondern formen die Bildoberfläche aktiv durch ihre jeweilige Agency mit. Suter unterstützt durch das Vermischen von Farbe und organischen Materialien aus ihrem Garten die Aktivität dieser mehrals-menschlichen Agency zusätzlich: »I mix the paint with rainwater, mud and fish glue; I used to just put the glue on top of the canvas to make it tight but now I also mix it into the colours.«⁸ So wird das Fließen, Tropfen und Ausbreiten des Farbgemisches zur ko-produktiven Zusammenarbeit.

Die Eigendynamik der Farbe bringt zudem eine spezifische Körperlichkeit hervor, die wesentlich durch die Offenheit der abstrakten Formensprache bedingt ist. Diese These korreliert mit Olga Moskatovas, Sandra Beate Reimanns und Kathrin Schöneeggs Feststellung, dass sich

6 Die Auswirkungen von Feuchtigkeit auf Farbe beschreibt Suter wie folgt: »I love the patterns this makes when it rains, and that with rainwater it can grow mould. I always try to be surprised at what comes out; that's the interesting part and what keeps me going.« Buck 2019, o. S.

7 Vivian Suter benennt immer wieder Ausstellungen nach ihren Hunden, z. B. *Disco* (12.06.–07.09.2025) im Palais de Tokyo und *Bonzo*, *Tintin* & *Nina* (06.11.2021–13.02.2022) im Kunstmuseum Luzern.

8 Buck 2019, o. S.

durch die zunehmende Abstrahierung des Bildgegenstandes in der Entwicklungsgeschichte abstrakter Malerei andere Erscheinungsweisen körperlicher Präsenz offenbaren. So traten im »Moment des Entzugs einer Form von Körperlichkeit (dem Körper als Darstellungsgegenstand) andere Formen von Körperlichkeit in der abstrakten Kunst hervor [...]«. ⁹ Abstraktion wird dementsprechend nicht im Gegensatz zur Körperlichkeit gedacht – eine in die Kunstgeschichte der Abstraktion fest eingeschriebene Prämisse –, sondern neue Formen von Materialität in den Blick genommen, etwa die Physis der Leinwand, die Spuren und Bewegungen der Kunstproduzent:innen oder die leibliche Beteiligung der Betrachtenden. ¹⁰ Anstelle der Idee einer Entkörperlichung durch die Reduzierung des Darstellungsgegenstandes wird Abstraktion als vielschichtiger Prozess verstanden, der dezidiert in seiner materiellen Konstitution reflektiert wird.

Im Unterschied zur Form, die als autonom, schöpferisch und bedeutsam galt, wurde Material – von der antiken Philosophie bis hin zu den abstrakt arbeitenden Künstlern Anfang des 20. Jahrhunderts – häufig als weiblich konnotiert und damit als passiv und der Form untergeordnet angesehen. ¹¹ Die sich daraus ergebende Vorstellung, dass der künstlerische Prozess des Machens und Produzierens vorrangig durch die Tätigkeit »des Einer-Substanz-eine-Form-Aufzwingens« ¹² bestehe, zeugt von einer eindimensionalen Perspektivierung, die zentrale Momente des Kunstschaffens außer Acht lässt. Neue Perspektivierungen, die sich dem *New Materialism* zuordnen lassen, erkennen die Wichtigkeit des wechselseitigen Aushandlungsprozesses zwischen Material, Form

9 Moskatova et al. 2013, 15.

10 Vgl. Moskatova et al. 2013, 14–21.

11 Vgl. Wagner 2011, 282. Diese marginalisierte Rolle des Materials liegt begründet im *hylemorphischen Modell*. Das hylemorphische Modell, das auf Aristoteles zurückgeht, versteht jedes Kunstwerk als Zusammenspiel von Form (*morphê*) und Materie (*hylê*), wobei die Form der Materie Struktur und Gestalt verleihe, was als wichtigere Funktion angesehen wird, während die Materie nur als Bedingung und Träger der Form fungiere. Für die kritische Reflexion der genderspezifischen Dualität von Immaterialität und Materialität vgl. Schade 2009.

12 Ingold 2014, 67.

und Künstler:in an und denken diesen als ko-kreativen Prozess. So gehe es nach der Meinung von Tim Ingold »beim Machen überhaupt nicht um Bilder und Objekte, sondern um das Verbinden von Bewusstsein, Bewegung und Gesten mit den Materialkräften und -strömen, die ein Werk entstehen und heranreifen lassen«¹³. Dieses »wechselseitig[e] Aufeinander-Antworten«¹⁴ bezeichnet Ingold auch als »Korrespondenz«¹⁵ zwischen Material und kunstproduzierender Person. Dieser Auffassung liegt ein anderes Verständnis von Materie zugrunde,

die nicht mehr als etwas Solides und Passives angesehen wird, das auf die gestaltende Kraft der Form oder den belebenden Funken der Idee, des Geistes [...] wartet, sondern intrinsische selbst-transformative Potentiale besitzt und sich in ständiger Metamorphose und Morphogenese befindet.¹⁶

Suters weitgehend abstrakte Bilder entstehen demnach in einer Korrespondenz mit dem Material, das sich in die Materialität der Leinwand einschreibt und den wechselseitig strukturierten Prozess des Machens bewusst sichtbar werden lässt. Dabei tritt eine alternative Form von Körperlichkeit hervor, die sowohl durch Körperspuren, ähnlich wie »der handelnde Körper des Künstlers/der Künstlerin [...], der mittels expressiver Gesten abstrakte Farbspuren auf der Leinwand hinterließ (z.B. im *Action Painting*)«¹⁷ [Hervorhebung durch die Verfasserin], als auch durch das Verbleiben organischer Materialien auf der Oberfläche hervorgerufen wird und so die »Physis der Leinwand«¹⁸ in den Fokus rückt. Auf diese Weise entsteht eine von Körperlichkeit geprägte Prozessästhetik, die den Leinwänden auch im Ausstellungsraum inhärent bleibt.

13 Ingold 2014, 72.

14 Ingold 2014, 71.

15 Ingold 2014, 71.

16 Witzgall/Stakemeier 2014, 14.

17 Moskatova et al. 2013, 18.

18 Moskatova et al. 2013, 16.

Das gestisch Unplanbare – Komplizenschaft zwischen verschiedenen Körpern

Im Werk von Suter manifestiert sich das gestisch Unplanbare als eine Form der Praxis, in der Malerei nicht als kontrollierte Bildproduktion einer Einzelperson, sondern als performativer Prozess zwischen verschiedenen tierlichen Körpern¹⁹ erscheint, deren unvorhersehbare Handlungen und Bewegungen essentieller Bestandteil sind. Das schnelle und momenthafte Arbeiten im Außenraum verschränkt Geschwindigkeit, physische Präsenz und situative Offenheit zu einer Malerei, die sich im Vollzug ereignet und jede Bewegung als singulären Ausdruck begreift. Die Leinwand fungiert dabei nicht als abgeschlossene Bildfläche, sondern als durchlässiger Ort, an dem menschliche und nicht menschliche Körper – etwa durch Bewegungen, Berührungen oder Spuren z.B. Hundepfotenabdrücke – in eine materielle Komplizenschaft eintreten. Die eingeschriebenen Spuren körperlicher Aktivität verweisen auf ein erweitertes Verständnis von Autor:innenschaft, das die Malerei als Ergebnis eines relationalen, performativen und nicht vollständig kontrollierbaren Geschehens begreift. Dieses gestisch Unplanbare erinnert an die Beschreibungen im 1952 von Harold Rosenberg veröffentlichten Essay *The American Action Painters*, der als Schlüsseltext des Abstrakten Expressionismus gilt und eine radikal neue Auffassung von Malerei in den 1950er-Jahren formulierte. In diesem wird weniger die materielle und inhaltliche Ebene des Bildes fokussiert, sondern vielmehr das performative Ereignis des Malaktes selbst. Dementsprechend beschreibt Rosenberg, anknüpfend an die künstlerischen Arbeitsweisen von etwa Jackson Pollock, Willem de Kooning und Franz Kline, die Leinwand als Arena:

At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyse or ›express‹ an object,

19 Im Sinne der Human-Animal-Studies wird der Mensch ebenfalls als tierliche Existenz verstanden.

actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.

Rosenbergs Arena-Konzept ist nicht nur ästhetisch, sondern ideologisch aufgeladen: Die Begriffe Kampf, Risiko und Entscheidung rufen ein Bedeutungsfeld auf, das in der zeitgenössischen Rezeption mit heroischer Männlichkeit verknüpft wurde. In der kunstkritischen und medialen Inszenierung der 1950er-Jahre erschien der *Action Painter* – paradigmatisch verkörpert durch Pollock – als physisch präsenter, existenziell ringender Akteur, der öffentlich gefeiert wurde. Fotografien von Hans Namuth trugen wesentlich zur Mythologisierung dieses männlich codierten Künstlerbildes bei.

Wie lässt sich das mit Suters Praxis zusammenbringen? Merkmale des schnellen und gestisch-expressiven Malaktes, der hohe Körperersatz durch das Großformat der Leinwand und ihre Position auf dem Boden oder an Bäumen lehrend, korrespondieren mit der Arbeitsweise der von Rosenberg aufgegriffenen männlich gelesenen *Action Painter*. Jedoch lassen sich bei Suter grundlegende Verschiebungen dessen beobachten. Einerseits wird der heroische Akt des Alleinmalens zum Arbeitsprozess, der durch geteilte Handlungsmacht strukturiert wird. Die Idee der kämpferischen, öffentlichkeitswirksamen Leinwand als Arena passt für die Vorgehensweise Suters nicht. Einerseits malt sie abgeschieden von jeglicher Öffentlichkeit in ihrem Garten, andererseits liegt durch die Einbeziehung anderer Agencies das Bild der Leinwand als Milieu²⁰ viel näher. Performativität spielt hier eine große Rolle, im Sinne einer Aufführung des Malaktes, jedoch ohne Pathos. Suter radikalisiert die prozessuale Dimension der Malerei, indem sie das Bild nicht als Arena individueller Selbstbehauptung, sondern als offenes Gefüge ko-kreativer Einwirkungen begreift. Ihre Praxis kann somit als postheroische und ökologische Weiterführung des von Rosenberg formulierten Ereignis- und Arenabegriffs gelesen werden, in der die Komplizenschaft mit anderen tierlichen Körpern eine zentrale Rolle spielt. Anders jedoch als die Komplizenschaft zwischen unterschiedlichen Lebewesen in der

20 Zur Geschichte und Theoretisierung des Milieu-Begriffes vgl. u.a. Chien 2007.

Bio-Art, in der lebende Organismen als aktive Mitakteur:innen in den Gestaltungsprozess eingebunden sind, sodass das Werk nicht allein Resultat menschlicher Intentionalität, sondern eines relationalen, zeitbasierten und materiell-biologischen Aushandlungsprozesses zwischen Künstler:in und nicht-menschlichem Leben ist, besteht keine existenzielle Abhängigkeit zwischen den verschiedenen Akteur:innen. Für Bio-Art beschreiben Antje Jacobs, Steven Devleminck und Karin Hannes eine enge relationale Verflechtung, in der künstlerischer Prozess und biologische Entwicklung unmittelbar voneinander abhängen:

The organisms are dependent on the artist and vice versa. The organism and artist engage in a co-creative process of becoming-with and making-with one another. Bio artistic endeavors, therefore, represent physical testimonies of organisms' power to transform, create, and manipulate. They are physical testimonies of other-than-human agency.²¹

Gegenüber dieser starken operativen Interdependenz der Akteur:innen erscheint die Rolle der beteiligten Lebewesen bei Suter weniger durch eine solche unmittelbare Abhängigkeit bestimmt. Zwar sind auch hier nichtmenschliche Akteure in den Entstehungsprozess involviert, doch fungieren sie nicht in demselben Maße als ko-konstitutive Partner:innen eines Produktionsprozesses, dessen Durchführung ohne ihre aktive Mitwirkung nicht möglich wäre. Während Bio-Art somit häufig eine stark symmetrische, ko-produktive Beziehung zwischen verschiedenen Akteuren hervorhebt, bleibt diese relationale Bindung in Suters Praxis weniger prozessual zwingend. Dem tierlichen Gestalten²², das aus Körperabdrücken, aber auch durch destruktive oder konstruktive Einwirkungen bestehen kann,²³ kommt vielmehr etwas Beiläufiges und Alltägliches zu (Abb. 3). Die ästhetische Form erscheint dabei nicht als vollständig kontrolliertes Resultat künstlerischer Intentionalität, sondern

21 Jacobs et al. 2023, 61.

22 Vgl. Ullrich 2016, 254.

23 Vgl. Ullrich 2016, 254.

als emergentes Produkt dieser Interaktion. Entsprechend sind die un-signierten und ungerahmten Leinwände eine Momentaufnahme eines prinzipiell andauernden und für weitere Transformationen offenen Prozesses.

Abb. 3: Disco, der Hund von Vivian Suter, läuft über die Leinwände der Künstlerin.



Das strukturell Unplanbare – Kollaboration mit ›Natur‹

Suters Arbeiten beruhen somit nicht auf ihrer vollständigen Kontrolle des schöpferischen Prozesses, sondern auf einer bewusst erzeugten Offenheit, die das Werk als Ergebnis eines erweiterten, prozessualen Gefüges begreift und dadurch das strukturell Unplanbare grundlegend mitdenkt. Dass sich Kunst als ein experimentelles Feld identifizieren lässt, in dem Aleatorik, Serendipität und materielle Zufälligkeiten eine wichtige Rolle spielen, ist keine neue Erkenntnis, doch diese Phänomene sind weitaus wirkmächtiger, als es traditionelle Werkbegriffe – insbesondere jener der Malerei – nahelegen.²⁴ Dazu trägt bei, dass künstlerische Verfahren sich zunehmend an wissenschaftlichen Experimenten und Versuchsanordnungen orientieren. Sie übernehmen jedoch nicht deren naturwissenschaftlich intendierte Zielgerichtetheit, sondern schaffen durch diese Methodik der Rahmensetzung einen Raum, in dem Zufälligkeit, Spontaneität und Unvorhersehbares wirksam werden können.²⁵

John Cage gilt in diesem Kontext als zentrale Referenz, da er systematisch Verfahren einführte, die Zufall nicht nur als ästhetisches Mittel, sondern als strukturelle Grundlage des künstlerischen Prozesses etablierten und damit zentrale Impulse für die Fluxus-Bewegung lieferten. Seine Kompositionen beruhen auf systematischen Zufallsoperationen, wodurch traditionelle Vorstellungen künstlerischer Kontrolle aufgehoben werden. Ziel ist nicht Beliebigkeit, sondern die Entpersonalisierung des kompositorischen Willens und die Öffnung des Werkprozesses: Klangereignisse entstehen in einem offenen System, in dem der Komponist vom autoritativen Gestalter zum Initiator wird. Ebenso wie die Zufallsoperationen von Cage verschieben sich bei Suter durch die Kollaboration mit ›Natur‹ grundlegende Kategorien von Autor:innenschaft und Intentionalität. Indem Suter ihre Leinwände über längere Zeit im Außenraum belässt und sie gezielt Witterung, Vegetation, Tieren und klimatischen Prozessen aussetzt, überträgt sie Entscheidungsmacht

24 Vgl. Moser 2025, 7.

25 Vgl. Moser 2025, 7.

partiell an nicht-menschliche Kräfte und nutzt diese als Kollaborations-partner:innen.

Suters Malereipraxis ist dabei an einen spezifischen Ort geknüpft und somit kontextgebunden. Der Garten ihres Wohn- und Arbeitsortes in Panajachel, der auf einer alten Kaffeeplantage am Atitlán-See liegt, von der Vielfalt der tropischen Flora und Fauna geprägt ist und zwischen Dschungel und Atelier changiert, ist Dreh- und Angelpunkt ihres Arbeitens. Dabei handelt es sich nicht um eine beliebige Naturlandschaft, sondern um einen konkret situierten (Um-)Raum, den sie als Garten bezeichnet,²⁶ jedoch gängigen Vorstellungen eines Gartens – »hauptsächlich zur Kultivierung von Nutzpflanzen (Gemüse, Kräuter, Obst o. Ä.), Zierpflanzen, Rasen usw.« gestalteter Naturraum, der »ebenso zur Erholung und Freizeitgestaltung« genutzt wird –²⁷ nur bedingt entspricht. Viel eher korrespondiert er mit jener Idee, die der Landschaftsarchitekt Gilles Clément als *Dritte Landschaft* bezeichnet. In seinem Essay *Manifesto of the Third Landscape* (2004) führt er diese Idee aus und bezeichnet alle vom Menschen wenig oder gar nicht kontrollierten Landschaftsräume, die weder intensiv genutzt noch vollständig gestaltet sind: »The undecided character of the Third Landscape corresponds to the evolution left to all biological beings that make up the territory in the absence of any human decision.«²⁸ Die *Dritte Landschaft* zeichnet sich durch konkrete Orte mit hoher Biodiversität an Lebewesen – Bakterien, Viren, Tiere, Pflanzen, Pilze etc. – aus und bildet ein räumliches Setting, in dem der Mensch nicht die alleinige Hoheit über Gestaltung und Kontrolle innehat. Dabei sind die Unerschlossenheit und Abseitigkeit der *Dritten Landschaften* zentral, was Clément wie folgt ausführt:

26 Der 30-minütige Dokumentarfilm *Vivian's Garden* (2017) von Rosalind Nashashibi eröffnet bemerkenswerte Einblicke in das alltägliche Leben und künstlerische Arbeiten Suters und ihrer Mutter Elisabeth Wild in Panajachel, wobei der Garten als zentraler Ort ihres Lebens und Arbeitens erscheint.

27 Vgl. »Garten«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Garten> (Zugriff: 08.03.2026).

28 Clément 2004, 4.

[Third Landscapes are] Refuges for diversity, made up of the sum of neglected lands, reserves and primary sets. [...] The *reserve* is an unexploited place. Its existence is due to chance or to the difficulty of access that makes it impossible or costly to exploit.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass er diese Eigenschaft mit dem Begriff der *Reserve* in Verbindung bringt und dabei explizit auf dessen terminologische Verwendung in der Malerei verweist. In der malerischen Praxis bezeichnet eine *Reserve* einen Bereich der Leinwand oder des Papiers, der zunächst bewusst unbearbeitet bleibt und frei von Farbe gehalten wird, um zu einem späteren Zeitpunkt ausgeführt oder differenziert ergänzt zu werden.²⁹

Abb. 4: Installationsansicht: Vivian Suter, *Disco*, Palais de Tokyo (Paris), 12.06–07.09.2025.



29 Art Institute of Chicago 2025, o. S.

Die Eigenschaften, welche die dritte Landschaft prägen, kennzeichnen einerseits Suters Garten, der immer wieder auch als »Dschungel«³⁰ oder »Wildnis«³¹ beschrieben wird, andererseits auch ihr künstlerisch-malerisches Vorgehen. Die *Reserven* ihrer Leinwände erzeugen Offenheitsmomente und erscheinen als bewusst freigehaltener Raum innerhalb der bildnerischen Komposition; dieser wird auch zu einem späteren Zeitpunkt nicht ergänzt. So schreibt sich der (Um-)Raum und seine strukturelle Beschaffenheit im Sinne Cléments in die Gemälde ein und macht das Beziehungsgefüge des Gartens materiell sichtbar.

Fazit

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Materialität, Umwelt und Zeit in Suters Arbeiten nicht als bloße Bedingungen der Produktion fungieren, sondern als ko-konstitutive Kräfte im Entstehungsprozess wirksam werden. Kontrollverlust als Methode im Sinne eines materiell, gestisch und strukturell Unplanbaren und somit die Offenheit gegenüber ›anderen‹ Einwirkungen wird zur grundlegenden künstlerischen Strategie. Dabei changiert ihre Arbeitsweise einerseits zwischen Kontrolle – dem Anfertigen der Malerei, der bewussten Wahl des Ortes, der Bestimmung des zeitlichen Kontextes der Leinwand im Außenraum – und andererseits Kontrollverlust. Dieser besteht in der bewussten Öffnung des Malereiprozesses für andere Akteur:innen, Natur und Tiere sowie im Aussetzen der Leinwände gegenüber Witterungseinflüssen und dem Lauf der Zeit. Es werden jene Parameter, die die Gattung der Malerei über lange Zeit kunstgeschichtlich ausgemacht haben, außer Kraft gesetzt: Arbeiten im Atelier, singuläre Urheber:innenschaft, die mit einer Signatur besiegelt wird, Schutz der Leinwände vor äußeren Einwirkungen, Spannen der Leinwände auf Keilrahmen und das Hängen der Leinwände an die Wände; nicht in den Raum (Abb. 4). In epistemischer Hinsicht artikuliert sich darin eine Haltung, die künstlerische Produktion als Ex-

30 Mack 2024, o. S.

31 Hugentobler 2018, o. S.

periment im Dialog mit anderen Akteur:innen versteht. Das Werk entsteht dementsprechend aus einem Zusammenspiel von künstlerischer Setzung und materiell-ökologischer Eigendynamik, wodurch Unplanbares dezidiert mit einbezogen wird.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Art Institute of Chicago (Hg.): Glossary. In: *Caillebotte Paintings and Drawings at the Art Institute of Chicago* 2025. <https://doi.org/10.53269/9780865592773/20>
- Buck, Louisa: I Mix the Paint with Rainwater, Mud and Fish Glue: Vivian Suter on Being Back in the Limelight after 30 Years in Rural Guatemala. In: *The Art Newspaper* (13. Dezember 2019). https://www.theartnewspaper.com/2019/12/13/i-mix-the-paint-with-rainwater-mud-and-fish-glue-vivian-suter-on-being-back-in-the-limelight-after-30-years-in-rural-guatemala?utm_source=chatgpt.com (Zugriff: 09.03.2026).
- Chien, Jui-Pi: Umwelt, Milieu(x), and Environment. A Survey of Cross-Cultural Concept Mutations. In: *Semiotica* 167 (2007). 65–89.
- Clément, Gilles: Manifesto of the Third Landscape. In: *TEH Series on New Imaginaries* #3, 2004. <https://www.manifattureknos.org/knos/media/images/events/tehpublicationmanifestoofthirdlandscape145x225mm2022webspreads.pdf> (Zugriff: 08.04.2026).
- García-Alvarez, César/Suter, Vivian: Die Landschaft als Ort und Gefühl. In: Fetzer, Fanni (Hg.): Bonzo, Tintin & Nina. Ausst.-Kat. Ostfildern: Hatje Cantz 2021. 149–156.
- Hugentobler, Michael: Mitten in der Wildnis malt sei ein Bild nach dem anderen. In: *Tagesanzeiger* (08.09.2018) <https://www.tagesanzeiger.ch/mitten-in-der-wildnis-malt-sie-ein-bild-nach-dem-anderen-43922127504> (Zugriff: 19.03.2026).
- Ingold, Tim: Eine Ökologie der Materialien. In: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): Macht des Materials/Politik der Materialität. Zürich: Diaphanes 2014. 65–73.

- Jacobs, Antje/Devleminck, Steven/Hannes, Karin (2023): Co-Creatively Producing Knowledge With Other-Than-Human Organisms in a (Bio)Technology-Controlled Artistic Environment. In: *Social Inclusion* 11/3 (2023). 51–64. <https://doi.org/10.17645/si.v11i3.6609>
- Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Berlin: De Gruyter 1995. <https://doi.org/10.1515/9783050070155>
- Mack, Gerhard: Vivian Suter: »Mit meinen Bildern kann ich andere an dem Gespräch, das ich mit der Natur führe, teilhaben lassen«. In: *Neue Zürcher Zeitung* (30.11.2024) <https://www.nzz.ch/nzz-am-sonntag-magazin/vivian-suter-mit-meinen-bildern-kann-ich-andere-an-dem-gespraech-das-ich-mit-der-natur-fuehre-teilhaben-lassen-ld.1859746> (Zugriff: 19.03.2026).
- Moskatova, Olga/Reimann, Sandra Beate/Schöneegg, Kathrin: Körperlichkeiten der Abstraktion. Eine Einleitung. In: Moskatova, Olga/Reimann, Sandra Beate/Schöneegg, Kathrin (Hg.): *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*. München: Fink 2013. 9–21.
- Moser, Aloisia: Zufall und Einfall. Medien der Kreativität in Kunst und Wissenschaft. Bielefeld: transcript 2025.
- Schade, Sigrid: Widersprüche – Mythen der abstrakten Moderne zwischen der ›Immaterialität‹ der Kunst und der ›Materialität‹ des Kunsthandwerks. In: Baumhoff, Anja/Droste, Magdalena (Hg.): *Mythos Bauhaus: Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*. Berlin: Reimer 2009. 146–167.
- Schüchter, Nina-Marie: Von Umwelt ›gezeichnet‹ – Natur als Ko-Kreaturin im künstlerischen Schaffensprozess von Vivian Suter. In: *Kunsttexte* 4 (2025). 36–42. <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4>
- Ullrich, Jessica: Jedes Tier ist eine Künstlerin. In: Wirth, Sven/Laue, Anett/Kurth, Markus/Dornenzweig, Katharina/Bossert, Leonie/Balgar, Karsten (Hg.): *Das Handeln der Tiere*. Bielefeld: transcript 2026. 245–265.
- Vogel, Sabine B./Suter, Vivian: Manchmal male ich im Dunklen. In: *Kunstforum International* 302 (2025). 174–181.

- Wagner, Monika: Material. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2011. 282–284.
- Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin: Macht des Materials/Politik der Materialität – Eine Einführung. In: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): Macht des Materials – Politik der Materialität. Zürich: Diaphanes 2014. 13–28.

Erde als Komplizin – Facetten des (Un-)Planbaren bei Anna Heringer

Ines Röckl

[These] were actually [...] real side drawings, it was an absolutely participatory project since the project was not planned before the start. So it constantly changed during the process, craftsmen were bringing in their know how, I was bringing in my know how and the clients were bringing in their dreams and visions so it was really like a growing organism.¹

Dieser Erfahrungsbericht Anna Heringers zu den Bauplänen des *DESI Training Centers* in Rudrapur, Bangladesch², betont nicht nur das Bauen im Kollektiv, sondern vor allem den Aspekt des Unplanbaren. In einigen Äußerungen schildert sie außerdem die Unwägbarkeiten und bewussten Nicht-Planungen, was ich in ihrer Praxis als einen wesentlichen Ausgangspunkt ihrer Strategie ansehe.³

Jene und weitere Facetten des Unplanbaren möchte ich in diesem Beitrag untersuchen und hierbei exemplarisch auf Anna Heringers Lehrpraxis und ihren (Un-)Planungsprozess eingehen, die jeweils

1 UN-HABITAT WORLDWIDE 2014, o. S.

2 Studio Anna Heringer 2025a, o. S.

3 U. a.: »I never have something already in my mind.« WIA 2020, o. S. Ein weiteres Beispiel dieses Ansatzes findet sich in ihrem Bericht, als sie mit Studierenden in den österreichischen Bergen unterwegs war und bewusst keine Unterkunft gebucht hatte. Die Aufgabe für die Studierenden war, mit dem Material vor Ort eine Unterkunft für eine Nacht zu bauen. Vgl. Harvard GSD 2018, o. S.

durchkreuzt sind von kollaborativen und ko-kreativen Zusammenkünften. Diese Möglichkeitsfelder der ko-kreativen Kollaboration werden bedingt durch die Materialität des Baustoffs Lehm, der bei Anna Heringer neben Bambus und Holz als zentrales Baumaterial auftritt.⁴ Die Nutzung der vorhandenen lokalen Baumaterialien steht neben der Frage nach den verfügbaren Energien und Fähigkeiten noch vor dem Entwurf selbst.⁵ Da das Material am Anfang ihres Planungsprozesses steht, möchte auch ich bei diesem beginnen.

Das Baumaterial Erde, oder wie es im deutschsprachigen Architekturdiskurs meistens bezeichnet wird – der Lehm –, ist eines der ältesten Baumaterialien der Welt. In den drei zentralen, heute noch vielfach eingesetzten Techniken als Strohlehm, im Wellerbau und als Lehmsteinmauerwerk kann er seit der Sesshaftwerdung des Menschen im 10. Jahrtausend vor Christus im historischen Neolithikum im Nahen Osten nachgewiesen werden. Die Technik des Stampflehms ist hingegen erst seit 900 Jahren nachweisbar.⁶ Historische Lehmbauten finden sich jedoch nicht nur im Nahen Osten, sondern auf der ganzen Welt, deren Schutz und Wertschätzung sich häufig im Status als Weltkulturerbe der UNESCO widerspiegeln.⁷

Lehmarchitektur als *Care Architecture*

Trotz dieser langen Tradition lässt sich in der Gesellschaft nach Jean Dethier eine »kulturelle Amnesie«⁸ der Nutzung des Lehmbaus feststellen. Das Anliegen, den Lehm aus seinem Schattendasein zu befreien,

4 Buchanan/Heringer 2022, 35.

5 UN-HABITAT WORLDWIDE 2014, o. S.

6 Gauzin-Müller 2018, 7. Zu den Techniken des Lehmbaus vgl. Houben/Guillaud 1989. Dort wurden die wichtigsten Techniken des Lehmbaus im sog. *route des techniques* zusammengestellt. Vgl. Houben/Guillaud 1989, 102; CRATerre 2020, o. S.

7 Vgl. UNESCO World Heritage Convention 1992–2025, o. S.

8 Dethier 2019b, 8. Das Buch von Jean Dethier stellt als längst überfälliges Standardwerk zur Lehmalkultur Beiträge der zentralen Akteur:innen im Bauen

wird seit den 1980er-Jahren⁹ von wichtigen Protagonist:innen und Organisationen wie etwa CRAterre vorangetrieben. Seit 1979 setzt sich das Internationale Zentrum für Lehm- und CRABau für die Anerkennung des Baustoffs Erde und die Wertschätzung lokaler Baukulturen ein – als Beitrag zur Bewältigung globaler Umweltfragen, zur Förderung kultureller Vielfalt und zur Verringerung sozialer Ungleichheiten.¹⁰ In Deutschland sind vor allem die Forschungen von Gernot Minke am Forschungslabor für Experimentelles Bauen in Kassel seit den 1970er-Jahren bedeutsam.¹¹ Mit der Gründung des Dachverband Lehm e. V. gibt es auch in Deutschland einen bereits seit über 30 Jahren agierenden Interessenverband.¹²

Mit der zunehmenden Bedeutung von Nachhaltigkeit im Anthropozän¹³ erfährt das Baumaterial im architekturtheoretischen Diskurs spätestens seit um 2000 wieder gesteigerte Aufmerksamkeit. Auffällig ist dabei im Fall von Anna Heringer die Verstrickung mit Aspekten von Care-Theorien:¹⁴ Den Bauten aus Lehm ist nicht nur das Bedürfnis nach Pflege inhärent, auch geht mit dem Einsatz des Lehms ein Aspekt der Fürsorge und der Verpflichtung einher, der sich mit dem Ethos Anna He-

mit Lehm zusammen und bietet einen umfassenden Einblick. Vgl. Dethier 2019a.

9 Vgl. Dethier 2019b, 9.

10 CRAterre 2025, o. S.

11 Vgl. Stumm, o. J., o. S. Minkes Handbuch zum Lehm- und CRABau erschien 2022 in der bereits zehnten und erweiterten Aufl., vgl. Minke 2022 [1994/2009, erweiterte Aufl.].

12 Dachverband Lehm e. V. 2025, o. S. Zum Lehm- und CRABaudiskurs vgl. auch: Fissabre/Wilson 2012, 200–212.

13 Vgl. u.a. von Borries 2024. Gesteigertes Interesse an Nachhaltigkeit kann im Kontext des Anthropozäns durch die Bewusstwerdung des eigenen Eingebundenseins in ein Netzwerk und der damit einhergehenden Abhängigkeit von anderen Akteur:innen verstanden werden.

14 Zentral ist hierbei die Publikation und gleichnamige Ausstellung (Architekturzentrum Wien, 24.04.–09.09.2019) inkl. der Beteiligung Anna Heringers: Fitz/Krasny/Architekturzentrum Wien, 2019. Zur Ausstellung und deren Wanderung. Vgl. Architekturzentrum Wien 2022, o. S.

ringers deckt, wie es in einem ihrer Leitsätze formuliert ist: »Architecture is a tool to improve lives.«¹⁵

Elke Krasny setzt beim Begriff der Care-Arbeit an und schreibt, Care-Arbeit sei als die Arbeit von Frauen und »racialized others«¹⁶ angesehen worden, und betont die Ungleichheit und Unfreiheit dieser Situation. Die Figur des modernen Architekten hat sich historisch-politisch von jener Care-Arbeit abgespalten und formiert; stattdessen plädiert sie für ein Überwinden dieser Binarität.¹⁷ Diese Art der Architektur sei »inclusive to many different forms of knowledge relevant to inhabiting the planet. And, such architecture is an urgently needed form of care necessary for planetary wellbeing and survival including the intersecting needs of humans, non-humans and their environment.«¹⁸ Ergänzend sei ein Aspekt von Angelika Fritz hinzuzufügen: Architektur sei als planende Disziplin stets in die Zukunft ausgerichtet. Wenn diese jedoch der Ethik der Fürsorge obliege – wie es bei Anna Heringer der Fall ist –, werde der Prozess grundlegend verändert. Soll die Zukunft in einen guten Zustand gebracht werden, ist das Paradigma des Fortschritts nicht länger haltbar. An dessen Stelle trete die Verpflichtung, für den Planeten zu sorgen.¹⁹

Sarah Nichols argumentiert ebenfalls mit Anna Heringer, dass »Wartung und Pflege [...] Zyklen der Erneuerung sind, in denen Erfahrungswissen geschaffen und immer wieder neu weitergegeben wird«²⁰. Hierbei geht mit der ethischen Verantwortung für den Planeten und die Zukunft desselben auch eine Verschiebung von Wissenstheorie und -praxis einher. Besonders plastisch ist dieser Aspekt wiederum von Krasny beschrieben worden: »The architect and the craftsman are not equals.«²¹

15 Vgl. Harvard GSD 2018, o. S.

16 Krasny 2019, 34.

17 Vgl. Krasny 2019, 34.

18 Krasny 2019, 34.

19 Fitz 2022, 13.

20 Nichols 2022, 88–89.

21 Krasny 2019, 36.

Dieses Machtgefälle von Wissen und Ausführung gilt es beim Zusammendenken von Architektur und Care zu überwinden.

Von Borries' Ansatz bezieht sich in diesem Kontext auf historische Beispiele, die Pflege bedürfen. Diese seien in ihre eigenen kulturellen Praktiken eingebettet, wie etwa das regelmäßige Ausbessern norddeutscher Reetdächer und das jährliche Verputzen mit Lehm der *Großen Moschee von Djenné* in Mali.²² Er beschreibt Architektur, die den Aspekt der Pflege mitdenkt, als eine, die die »Vergänglichkeit des Materials und dessen Instandhaltung aktiv in den Entwurf einbezieht. Statt auf vermeintliche Unzerstörbarkeit von Stahl, Glas, Kunststoff und Beton zu setzen, orientiert sie sich an der historisch nachvollziehbaren Langlebigkeit von natürlichen Materialien wie Holz und Stein, ohne dabei historisierend zu sein. Architekt:innen werden dann zu fürsorglichen Pfleger:innen, die das Gebäude über einen langen Lebenszyklus begleiten.«²³

Gleichzeitig ermöglicht der natürliche Verfall dieser Rohstoffe bei ausbleibender Pflege die Rückbaubarkeit in Materialkreisläufe. Der Aspekt des Sorgetragens lässt sich direkt im Material Lehm ablesen: Bei ausbleibender Pflege kann und wird er vergehen und ist somit prädestiniert dafür, in die Kreislaufwirtschaft rückgeführt zu werden.

Normen gegen Erfahrungswerte

Anna Heringers Architekturpraxis lässt sich mit dem Begriff der *Care Architecture* daher an der Schnittstelle zwischen Entwicklungshilfe und Aktivismus verorten, da ein Großteil ihrer Bauten bisher in Asien und Afrika verwirklicht worden ist. Die Mehrzahl ihrer umgesetzten Bautypologien – Schulen, Ausbildungsstätten und Wohnraum – unterstreicht diesen sorgenden Aspekt.²⁴ Seit 2025 gibt es auch in Deutschland ei-

22 Vgl. von Borries 2024, 182.

23 von Borries 2024, 182–183.

24 Vgl. die Liste der Projekte auf der Website und in zahlreichen Publikationen u.a.: Heringer/Gauzin-Müller 2024. Studio Anna Heringer 2025b, o. S.

nen öffentlichen Lehmbau von Anna Heringer, den *Campus St. Michael* in Traunstein, was das Interesse an ihrer Arbeit endgültig in den Fokus der westlichen Gesellschaft gerückt hat (Abb. 1).²⁵

Abb. 1: Anna Heringer, Ton-Model des Campus St. Michael, Traunstein, 2019.



Gleichzeitig zeigt sich hier bereits eine erste Facette des (Un-)Planbaren: Der Neubau des Forums war ursprünglich komplett mit tragenden Stampflehmwänden geplant worden, schlussendlich konnte jedoch nur die Hälfte von diesen statisch belastet werden. Auch der ursprüngliche Plan, den Lehm in situ zu stampfen, konnte nicht verwirklicht werden; stattdessen wurde auf vorgefertigten Stampflehm des Unternehmens ›Lehm Ton Erde‹ von Martin Rauch zurückgegriffen, das Elemente mit einer maximalen Stärke von 75 cm herstellte. Der enorme Kosten- druck ließ auch einen ursprünglich nicht angedachten Einsatz von Beton nicht verhindern, wie etwa in der Deckenkonstruktion. Auch blieb eine Genehmigung der tragenden Außenfassade aus Stampflehm an der

25 Vgl. Hintermeier 2025, o. S.; Köpf 2025, o. S.

Wetterseite aus. Laut der Fraunhofer-Prüfstelle würde die Wand bei anhaltendem Regen einstürzen. Gegenbeispiele, die dies widerlegen, finden sich im deutschsprachigen Ausland wie der Schweiz und Österreich. Trotz (oder wegen?) dieser nicht geplanten technischen und materiellen Umdisponierungen, die den Erfahrungswert von Architekt:innen und Handwerker:innen zugunsten der Zahlen untergraben, kann der *Campus St. Michael* seit Herbst 2025 besichtigt werden. Umplanungsprozesse mussten schlussendlich von Anna Heringer in Kauf genommen werden.²⁶

Try and Error: In Situ together

Auffällig oft und transparent erwähnt Anna Heringer Aspekte, die in ihrer Arbeit gescheitert sind – auch bei Bauten, die nicht in Deutschland verwirklicht wurden.²⁷ So musste die Konstruktion des ersten Stockwerks der *METI School* nach wenigen Jahren erneuert werden, da der hierfür verwendete Bambus von Käfern befallen und nicht mehr tragfähig war. Bei dem ersten Bambusaufbau wurde frischer, grüner Bambus verwendet, der für die Käfer als zuckerreiche Nahrung diente. Die Erneuerung des oberen Stockwerks konnte jedoch ohne große Hilfestellungen von außen erfolgen, da die Arbeiter:innen vor Ort durch ihr Know-how selbst in der Lage waren, das alte Bambusgerüst abzutragen und das neue aufzusetzen.²⁸

Beim Bau der *METI School* in Rudrapur, Bangladesch, kamen für das untere Stockwerk verschiedene Akteur:innen zusammen. Die Architektin Anna Heringer war gemeinsam mit Eike Roswag als technischem Planer zwar für den Bau verantwortlich, jedoch konnte der Bau ohne Einsatz elektrischer Energie nur mit lokalen Energien und Arbeitskräften

26 Vgl. Heringer/Gauzin-Müller 2024, 115–116; Heringer 2025.

27 Zur Recherche für diesen Beitrag konnte ich am 9. Januar 2026 ein Interview mit Anna Heringer führen. Sie betonte dabei auch eben jene Bedeutung von Fehlern im Planungsprozess, um zu guten Lösungen zu kommen. Vgl. Röckl 2026.

28 Vgl. Harvard GSD 2018, o. S.

umgesetzt werden. Die Bevölkerung vor Ort und auch die zukünftigen Nutzer:innen der Schule, die Schulkinder, halfen bei dem in Wellertechnik errichteten Bau mit. Außerdem kamen auch Tiere, insbesondere Kühe und Wasserbüffel, zum Einsatz, die den Lehm anmischten. So wurde der Bau in einem kollaborativen Akt direkt vor Ort errichtet, und der Lohn der Arbeitskräfte wurde unmittelbar in die lokale Wirtschaft vor Ort investiert.²⁹

Die »Vitalität (nichtmenschlicher) Körper ernst«³⁰ zu nehmen, bedeutet nach Jane Bennett, die »Fähigkeit von Dingen«, also nichtmenschlichen Aktanten – ein Begriff, den sie sich von Bruno Latour borgt³¹ –, gleichsam »neben und in den Menschen«³² wirken zu lassen.³³ Diese Auflösung der Hierarchien lässt Architekt:innen, Handwerker:innen, Nutzer:innen, Tiere und das Baummaterial als einen Organismus funktionieren. Ein Beispiel dafür, dass dieser Organismus auch ohne Menschen als planendes Wesen funktioniert, sind die Behausungen von Tieren, wie etwa Nester von Vögeln und Erdbauten von Insekten wie Termiten oder Bienen.³⁴

Das Zusammenwirken vor Ort zwischen Menschen, Materialien und Tieren als »companion species«³⁵ ist der zentrale Faktor, um als Katalysator³⁶ für eine Verbesserung der Lebensstandards einzutreten. Dass

29 Vgl. Heringer/Gauzin-Müller 2024, 35–44; Harvard GSD 2018, o. S.

30 Bennett 2020 [2010], 8.

31 Vgl. Latour 2001, 285. In Latours Glossar wird Aktant mit Akteur gemeinsam genannt. Während Aktant nicht-menschliche und menschliche Wesen benennt, ist dem Begriff des Akteurs eine Handlung eingeschrieben.

32 Bennett 2020 [2010], 8.

33 Vgl. Bennett 2020 [2010], 8–9.

34 Vgl. Schwarz/Geller-Grimm et al. 2022.

35 Nach Donna Haraway meint dies »a bigger and more heterogeneous category than companion animal, and not just because one must include such organic beings as rice, bees, tulips, and intestinal flora, all of whom make life for humans what it is – and vice versa.« Haraway 2015 [2003], 16.

36 Anna Heringer selbst bezeichnet Architektur als »handmade architecture as a catalyst for development«. UN-HABITAT WORLDWIDE 2014, o. S.

der Bambus des ersten Stockwerks der *METI School* selbstständig ausgewechselt werden konnte, zeigt eine Öffnung von Wissens- und Machtgefällen zwischen deutscher Architektin und lokalen Handwerker:innen vor Ort.

Nichtsdestotrotz setzt hier die Kritik an, die Fragen nach »white saviorism and Western gatekeeping«³⁷ aufwirft – Perspektiven, die in Anna Heringers eigenen Publikationen und in der Medienberichterstattung meist nicht diskutiert werden.³⁸ Anklänge von Kritik findet man bei dem bangladeschischen Architekten, Urbanisten und Architekturhistoriker Kazi Khaleed Ashraf in Bezug auf das Vorgehen bei der *METI School*:

Heringer and her companions basically arrived from the cosmopolis to renew the art of building for a somewhat atrophied tradition. While they may have started with an architectural upper hand (which might incite some postcolonial harangue), they also learned a few things along the way, about humility and humanity, and about the larger social impact of a modest building. Perhaps a bit asymmetrically, a conversation ensued that resulted in an enlightening project in materials innovation, community participation and technology transfer. The villagers have started to rediscover a depleted consciousness about their age-old building materials.³⁹

Claystorming und Agency

Ein ebenso kollaboratives Vorgehen kommt bei der Entwurfspraxis Heringers zum Einsatz. Das sog. *Claystorming* entwickelte sie gemeinsam mit Martin Rauch. Es wurde das erste Mal 2010 beim *Chwiter Sustainability Training Center* in Marrakesch, Marokko, angewandt. Beim *Claystor-*

37 Jastrzębska 2025, 4.

38 Vgl. Jastrzębska 2025, 4.

39 Ashraf 2007, 116.

ming wird allein oder gemeinsam im Team mit Ton ein Modell geformt, wie bei einer »dreidimensionale[n] Skizze«⁴⁰ (Abb. 2).

Abb. 2: Workshopteilnehmende mit Anna Heringer, Ton-Modell des Workshops Clay Storming, Domaine de Boisbuchet, 2019.



Das Modell steht klassischerweise am Anfang eines Planungsprozesses, bei dem jedoch zuvor die verfügbaren Materialien vor Ort, das Klima und das regionale Handwerk recherchiert werden müssen. Zunächst geht es dabei um das Raumprogramm und das Volumen, das es auf dem Modell des Baugrundstücks zu verteilen gilt. Materiell beginnt also alles mit einem großen Klumpen Ton in der Hand, der schnell und intuitiv modelliert wird. Die Hände übernehmen dabei die Sprache, geredet wird beim *Claystorming* nicht, auch arbeitet man mit beiden Händen, was eine intensivierte Vernetzung der beiden Gehirnhälften bewirkt. Es geht darum, gemeinsam verschiedene Formen und Maßstäbe durchzuspielen. Dabei entsteht über ein intuitives Herantasten ein Entwurf, der

40 Heringer/Gauzin-Müller 2024, 76.

sich immer wieder verändern lässt, da man mit dem jeweils entstandenen Impuls des Modells immer weiterarbeiten kann.⁴¹ Die Verwandtschaft des Materials Ton zum Lehm⁴² birgt dabei bereits die besondere Ästhetik im Modell, die später auch im Bau zu sehen sein wird. So schreibt sich die Arbeit mit den Händen im Kollektiv indexikalisch in den Ton ebenso wie in den Lehm ein.

Dass dieses Denken mit und durch das Material – Erde bleibt hier Komplizin – auch bei den Handwerker:innen vor Ort eine eigene Agency⁴³ entwickelt, zeigt sich bei dem Schulgebäude des *Don Bosco Earth Campus* in Tatale, Ghana, das in Kooperation mit Christian Paul Lord Zigato Agboada entsteht. Hier wurden in *Atakpamé*-Technik⁴⁴ (auch Batzen-Technik) die Wände von Hand geformt. Da die Planung während der Pandemie erfolgte, war auf der Baustelle nur wenig Supervision möglich. Die Fenster der Fassade, die »rhythmisch und spielerisch verteilt«⁴⁵ wurden, waren ursprünglich als rechtwinklige Aussparungen geplant gewesen. Doch beim Verputzen der Mauern mit den Händen wurde von den Arbeiterinnen bei den Fenstern jeweils links oben begonnen und diese aufgrund der natürlichen Streichbewegung mit abgerundeten

-
- 41 Vgl. Heringer/Gauzin-Müller 2024, 76–78. Im Interview betonte Anna Heringer die spielerischen und meditativen Aspekte dieses Arbeitsprozesses. Vgl. Röckl 2026.
- 42 Ton ist neben Schluff und Sand ein wesentlicher Bestandteil von Lehm, der zum Bauen verwendet wird. Je nach regionalen Vorkommen sind die Zusammensetzungen jedoch sehr unterschiedlich. Vgl. Minke 2022 [1994/2009, erweiterte Aufl.], 11–12.
- 43 Ich benutze den Begriff hier in Anlehnung an die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) von Bruno Latour und gebrauche ihn im Sinne eines relationalen Netzwerks von Menschen und Dingen. Zum Begriff der Agency in der Architekturtheorie, insbesondere zur ANT vgl. Varas 2020, 44–47; Latour/Yaneva 2008, 89. Zu Netzwerken und kollaborativen Prozessen im Kontext von Architektur und Handwerk vgl. Schiefer 2025.
- 44 Die Technik ist nach der gleichnamigen Region im heutigen Togo benannt, findet sich jedoch auch in weiteren Gebieten Afrikas. Hierbei werden die Wände per Hand aus nassen Lehmbatzen in Lagen geschichtet und verstrichen. Vgl. Brüstle 2015, 11.
- 45 Heringer/Agboada 2024, 3.

Kurven versehen (Abb. 3). Dieses Design wurde bewusst beibehalten und die weiteren Fenster wurden schließlich mit abgerundeten Ecken verputzt.⁴⁶

Abb. 3: Anna Heringer, Putzarbeit, Don Bosco Earth Campus, Tatale, Ghana, 2022.



So ist es schlussendlich die Materialität des Lehms mit seiner vermeintlichen Schwäche als vergängliches Material, die als wesentlicher Faktor im Sinne von *Care Architecture* einen (Un-)Planungsprozess produktiv werden lässt. Die immer wieder bewusst gesetzten Impulse von Anna Heringer, intuitiv und situativ zu handeln, bedingen das gegenseitige Sich-Einlassen auf die Kulturen, Menschen, Materialien sowie die topografischen und klimatischen Bedingungen vor Ort. Dieses Zulassen und bewusste Setzen von Unwägbarkeiten fordert kollektive und ko-kreative Handlungen und Praktiken, bildet Wissen aus und vermag

46 Vgl. Heringer/Agboada 2024, 1–3. Vgl. Röckl 2026.

es, Wissens- und somit Machtgefälle sichtbar zu machen. Erde als Komplizin anzusehen, bedeutet – um mit Donna Haraway zu sprechen –, sich verwandt zu machen und somit nicht zuletzt unruhig zu bleiben:

Um unruhig zu bleiben, müssen wir uns auf eigensinnige Art verwandt machen. Das meint, dass wir einander in unerwarteten Kollaborationen und Kombinationen, in aktiven Kompostierungen brauchen. Wir werden miteinander oder wir werden gar nicht. Diese Art der materiellen Semiotik findet stets situiert, an einem bestimmten Ort, wo und nicht nirgendwo statt, sie ist verwoben und weltlich.⁴⁷

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Architekturzentrum Wien: Ausstellung on Tour in Antwerpen. Critical Care. Architektur für einen Planeten in der Krise (2022). <https://www.azw.at/de/termin/critical-care-6/> (Zugriff: 29.12.2025).
- Ashraf, Kazi Khaleed: This is Not a Building! Hand-Making a School in a Bangladeshi Village. In: *Architectural Design* 6/77 (2007). 114–117.
- Bennett, Jane: Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge. Berlin: Matthes & Seitz 2020 [2010].
- Borries, Friedrich von: Architektur im Anthropozän. Eine spekulative Archäologie. Berlin: Suhrkamp 2024.
- Brüstle, Adriano: Ashantiville, Lehmhaus in Süd-Ghana (Diplomarbeit). <https://repositum.tuwien.at/handle/20.500.12708/5197>. Wien: TU Wien (Zugriff: 09.03.2026).
- Buchanan, Peter/Heringer, Anna: Ética material, un diálogo – Material Ethics, a Dialogue. In: FUNDACIÓN ICO (Hg.): Anna Heringer. La belleza esencial – Essential Beauty. Madrid: Arquine 2022. 28–43.
- CRAtterre: CRAtterre – Centre international de la construction en terre (2025). <https://cratterre.org/> (Zugriff: 22.12.2025).
- CRAtterre: La roue des techniques. In: *Hypothèse*. 04.12.2020. <https://cratterre.hypotheses.org/3917> (Zugriff: 22.12.2025).

47 Haraway 2018, 13.

- Dachverband Lehm e. V.: Der Dachverband Lehm e. V. (2025) <https://www.dachverband-lehm.de/verband/> (Zugriff: 22.12.2025).
- Dethier, Jean: Lehmalkultur. Von den Anfängen bis heute. München: Detail 2019a.
- Dethier, Jean: Plädoyer für den Lehmalk. Ein ökologisches Baumaterial für eine neue Wahrnehmung unserer gebauten Umwelt. In: Dethier, Jean: Lehmalkultur. Von den Anfängen bis heute. München: Detail 2019b. 8–19.
- Fissabre, Anke/Wilson, Ariane: »Lehmalkpropaganda« – Gegensätzliche Ideologien über Nachhaltigkeit in der Literatur über den Lehmalk. In: Dachverband Lehm e. V. (Hg.): LEHM 2012. Tagungsbeiträge der 6. Internationalen Fachtagung für Lehmalk. Weimar: Dachverband Lehm e. V. 2012. 200–212.
- Fitz, Angelika/Krasny, Elke/Architekturzentrum Wien (Hg.): Critical Care. Architecture and Urbanism for a Broken Planet. Cambridge/Massachusetts/London: The MIT Press 2019.
- Fitz, Angelika: Una arquitectura de los cuidados – Caring for People, for the Planet, for the Beauty. In: FUNDACIÓN ICO (Hg.): Anna Heringer. La belleza esencial – Essential Beauty. Madrid: Arquine 2022. 8–27.
- Gauzin-Müller, Dominique: Lehmarchitektur heute. Erweiterte Ausg. Zürich: vdf 2018.
- Haraway, Donna: The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness. Chicago: Prickly Paradigm 2015 [2003].
- Haraway, Donna: Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Cthuluzän. Frankfurt a. M./New York: Campus [2016] 2018.
- Harvard GSD: Aga Khan Program Lecture: Anna Heringer, »Architecture is a Tool to Improve Lives«. 16.11.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=zej6WPr28ik> (Zugriff: 22.12.2025).
- Heringer, Anna/Agboada, Christian Paul Lord Zigato: Über die Strahlkraft von Lehm in moderner Formensprache und die Integration archaischer Bedürfnisse. In: Dachverband Lehm e. V. (Hg.): LEHM 2024. Tagungsbeiträge der 9. Internationalen Fachtagung für Lehmalk. Weimar: Eigenverlag Dachverband Lehm e. V. 2024. 1–8.

- Heringer, Anna/Gauzin-Müller, Dominique: Form follows Love. Intuitiv bauen. Von Bangladesch bis Europa und darüber hinaus. Basel: Birkhäuser 2024.
- Heringer, Anna: Den einzigartigen Lehm-bau erleben mit Anna Heringer. Vortrag im Campus St. Michael, Traunstein. 01.12.2025.
- Hintermeier, Hannes: Bauen mit Lehm. In Gottes Namen, das heißt offen für alle. In: *Frankfurter Allgemeine*. 21.11.2025. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/architektur/der-erste-freitragende-lehm-bau-des-landes-110788991.html> (Zugriff: 29.12.2025).
- Houben, Hugo/Guillaud, Hubert: *Traité de construction en terre*. Marseille: Parenthèses 1989.
- Jastrzębska, Zuzanna: A Practice Beyond Environmental Responsiveness. Critical reflection on relational, architectural ecologies of Anna Heringer's work in Rudrapur (Student Report). <https://resolver.tudelft.nl/uuid:53aco34e-7f2c-4b84-b085-f6f9cd6a7037>. Delft: TU Delft Library 2025 (Zugriff: 21.02.2026).
- Köpf, Matthias: Kirchlicher Lehm-bau in Traunstein. Dieser Campus wurde aus Erde geboren. In: *Süddeutsche Zeitung*. 17.11.2025. <https://www.sueddeutsche.de/bayern/bayern-lehm-bau-neu-traunstein-campus-erde-li.3339874> (Zugriff: 29.12.2025).
- Krasny, Elke: Architecture and Care. In: Krasny, Elke/Fitz, Angelika (Hg.): *Critical Care: Architecture and Urbanism for a Broken Planet*. Cambridge/Massachusetts/London: The MIT Press 2019. 33–41.
- Latour, Bruno/Yaneva, Albena: Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture. In: Geiser, Reto (Hg.): *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 2008. 80–89.
- Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Minke, Gernot: *Handbuch Lehm-bau. Baustoffkunde – Techniken – Lehmarchitektur*. Rastede: ökobuch 2022 [1994/2009, erweiterte Aufl.].
- Nichols, Sarah: Gegenstand der Pflege. In: *ARCH+* 250/55 (2022). 86–89.

- Röckl, Ines: Interview mit Anna Heringer. (Unveröffentlichtes Interview vom 09.01.2026)
- Schiefer, Hannah: Handwerk und Baukunst. Kollaborative Prozesse und moderne Architekturproduktion. Petersberg: Michael Imhof 2025.
- Schwarz, Lisa/Geller-Grimm, Fritz/Lerp, Hannes/Reymann, Andy/Kridlo, Susanne (Hg.): *Leben aus Lehm – Life from Loam*. Wiesbaden: Museum Wiesbaden 2022.
- Studio Anna Heringer: Anna Heringer Architecture (2025a). <https://www.anna-heringer.com/projects/desi-centre-bangladesh/> (Zugriff: 22.12.2025).
- Studio Anna Heringer: Anna Heringer Architecture (2025b). <https://www.anna-heringer.com/projects/meti-school-bangladesh/> (Zugriff: 29.12.2025).
- Stumm, Alexander: Experimentelle Architektur. Gernot Minke. In: Universität Kassel. Architektur – Stadtplanung – Landschaftsplanung. o.J. <https://www.uni-kassel.de/fbo6/forschung/forschungsvербуende/forschungsstelle-fgoeb/experimentelle-architektur.html> (Zugriff: 22.12.2025).
- UNESCO World Heritage Convention: World Heritage Earthen Architecture Programme (1992–2025). <https://whc.unesco.org/en/earthen-architecture/> (Zugriff: 22.12.2025).
- UN-HABITAT WORLDWIDE: Anna Heringer – Handmade architecture as a catalyst for development. 22.04.2014. https://www.youtube.com/watch?v=oKQhbx3e_JM (Zugriff: 22.12.2025).
- Varas, Ana García: Die Debatte über Agency in der Architekturtheorie. In: Barlieb, Christophe/Gasperoni, Lidia (Hg.): *Media Agency. Neue Ansätze zur Medialität in der Architektur*. Bielefeld: transcript 2020. 36–51.
- WIA – What is architecture?: Anna Heringer: What is architecture? 17.03.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=C6l8phK7pXY> (Zugriff: 22.12.2025).

Über produktive Störungen in Gestaltungsprozessen – eine designwissenschaftliche Reflexion

Robin Nagel

Handlungen prägen unseren Alltag und unsere Erfahrungen. Wir planen fortwährend, was wir tun, und strukturieren so unsere zeitlichen Kapazitäten. Selbst wenn wir beschließen, nichts zu tun, basiert dieses ›Nichtstun‹ auf einer Entscheidung.¹ Wenn wir unser Tun dann in Makro- und Mikrointeraktionen unterteilen, wird sichtbar, dass wir nicht nur die großen Aufgaben erledigen, sondern dass diese stets von kleinen, untergeordneten Abläufen getragen werden. Die Aufgabe, eine Reise online zu buchen, besteht etwa aus weiteren Unteraufgaben wie dem Öffnen des Browsers, der Suche nach einem Reiseziel oder dem Lesen der Bestätigungs-E-Mail. Auch diese Unteraufgaben lassen sich weiter differenzieren, denn für diese müssen wir lesen, klicken, scrollen usw. Jede dieser Interaktionen geht mit Erfahrungen einher, die wiederum unsere Erwartungen an zukünftige Interaktionen prägen und damit einen mehr oder weniger großen Einfluss darauf haben, wie wir unsere Umwelt wahrnehmen und interpretieren. Durch diese fortlaufende Rückkopplung entsteht ein feingliedriges Geflecht aus Gewohnheiten, situativen Anpassungen und impliziten Bewertungen, das unsere alltägliche Orientierung ermöglicht und zugleich begrenzt.

1 Und wirklich inaktiv sind wir dann auch nicht, denn wir denken weiterhin, atmen, bewegen unsere Augen usw.

Im Sinne des symbolischen Interaktionismus beschrieb der Sozialpsychologe und Philosoph George Herbert Mead diesen Zusammenhang bereits früh in seinen Theorien zur Entstehung signifikanter Symbole sehr genau – Gesten, deren subjektive symbolische Bedeutung sich aus der Kommunikation zwischen Individuen herausgebildet hat. Sein Werk ist an dieser Stelle jedoch nicht nur deshalb so bedeutsam, weil er Interaktionen stets sozial situiert betrachtete, sondern auch, da er in der behavioristischen Psychologie »die Möglichkeit für die Entwicklung einer Theorie der Ästhetik« vermutete.² Mead konstruierte ein Interaktionsmodell, welches die Verhaltenserwartungen (das *Mich*) und die spontan gegenwärtigen Reaktionen (das *Ich*) eines Individuums in dessen sozialem Kontext strukturell integriert und schließlich in der Erinnerung das erfahrbare *Selbst* bildet. Bemerkenswert ist, dass Mead das *Ich* als impulsive, »mehr oder weniger unbestimmt[e]«³ Handlungen beschreibt, da sie sich zwar an Erwartungen – das *Mich* – richten, aber aufgrund eines integrierten, optionalen Potenzials stets unberechenbar bleiben.⁴

Selbst wenn man sagt, man wisse, was man im nächsten Moment tun werde, kann man sich täuschen [...], kommt irgend etwas dazwischen. [...] Das gilt sogar für das ganz einfache Gehen. Gerade die Tatsache, daß man die erwarteten Schritte macht, versetzt einen in eine bestimmte Situation, die ein bißchen anders als das Erwartete, die in gewissem Sinn neuartig ist.⁵

Der Grund dafür liegt in Meads Überzeugung, dass bereits die sinnliche Wahrnehmung selbst Anteil am Handlungsprozess habe – sie also ebenso einer Tätigkeit entspreche –, da ihr einerseits immer eine Handlung vorausgehe und sie demzufolge als Zwischenstück des Handlungsprozesses gesehen werden müsse⁶ und andererseits, weil

2 Mead 2013, 328.

3 Mead 2013, 219.

4 Vgl. Mead 2013, 219–221.

5 Mead 2013, 220.

6 Vgl. Mead 1969b, 141.

ihr immer motorische Bewegungen zugrunde liegen; gleich, ob die sensorischen Informationen durch die Aktivität der Augen oder durch den Tastvorgang der Hände erfahren werden.⁷ Wahrnehmung erscheint somit nicht als passiver Modus, sondern als dynamische, leiblich fundierte Mitproduktion des Geschehens. Der Soziologe Hans Joas, der Meads Darlegung genauer nachzeichnet, erkennt eine Doppelung in der Wahrnehmungs- und Manipulationsphase.⁸ Und genau dieser simultan stattfindende Vorgang generiert schließlich die zahlreichen kleinen Abweichungen, die in jeder noch so vorhersehbaren Handlung von uns innewohnen. Durch das wechselseitige Spiel von zukunftsgerichteter Erwartungshaltung und gegenwärtigem Handlungsvollzug wohnt jeder Tätigkeit eine autopoietische Komponente inne, die nicht verlässlich vorhersehbar ist. Unsere Erwartungen – das *Mich* – beinhalten damit immer auch ideelle Vorstellungen,⁹ besitzen mitunter einen »immer hypothetischen Charakter«,¹⁰ der sich an eine erwartete oder gewünschte Zukunft richtet, auf welche das *Ich* sodann reagiert und in der Erfahrung des Ergebnisses wiederum das *Mich* neu formiert.¹¹

Wir erkennen hiermit, dass es sich bei dem Unplanbaren nicht um ein Randphänomen handelt – im Gegenteil, es ist doch immer ein fester Bestandteil unserer Handlungen, mal in kleinerer, mal in größerer Ausprägung. Wir können mit einem plötzlichen Ereignis konfrontiert sein, das unsere gesamte Tagesplanung durcheinanderbringt, oder aber auch nur bei einer gewöhnlichen Nebentätigkeit versehentlich kurz von unserer eigentlichen Absicht abkommen und so etwa ein Glas Rotwein verschütten. Nach der Meadschen Theorie besitzen wir die Fähigkeit, das Geschehen reflektiert zu bewerten, anschließend unsere Erwartungen anzupassen und beim nächsten Mal vielleicht etwas besser aufzupassen – auch wenn uns bewusst ist, dass wir damit am Ende doch nicht

7 Vgl. Mead 1969a, 102–103.

8 Vgl. Joas 2000, 146.

9 Vgl. Mead 2013, 223–224. An anderer Stelle spricht Mead auch von Annahmen oder gar Illusionen. Vgl. Mead 2013, 387–397.

10 Mead 1969a, 128.

11 Vgl. Mead 2013, 240.

von ungeplanten Ereignissen verschont bleiben.¹² Solche spontanen Abweichungen im Alltag werden von uns aber nicht nur gemieden, sondern mitunter gesucht. Denn die ihnen innewohnenden Merkmale von Auffälligkeit und Originalität machen sie für uns erst besonders reizvoll, so dass sie überhaupt erst in den Vordergrund unseres subjektiven Wahrnehmungsfelds rücken. Das Ungeplante als Abweichung ist interessant.

So versteht es auch der Philosoph Konrad Paul Liessmann, wenn er konstatiert:¹³ »Das Interessante muß immer *interessanter* sein als wir selbst oder das, was in unserem Lebenskontext selbstverständlich ist. [...] Angesichts des Interessanten empfinden wir die Verlockungen und Gefahren einer Abweichung vom Gewohnten.« [Hervorhebung im Original].¹⁴ Liessmann versteht das Interessante als ästhetischen Trigger und knüpft – vielleicht unbewusst – indirekt an Meads Verständnis an, indem er feststellt, dass das Interessante immer eine ästhetische Empfindung beinhalte.¹⁵ Um genauere Differenzierungsmöglichkeiten bereitzustellen, schlägt er diese Bezeichnung außerdem als Mittler zwischen der ästhetischen Wahrnehmung und Erfahrung vor. Die ästhetische Wahrnehmung sei durch ihren allein perzeptiven Bezug unterdeterminiert, während die ästhetische Erfahrung bereits eine Erkenntnisstufe darstelle und dementsprechend überdeterminiert sei.¹⁶ Wenn nun also – im Anschluss an Mead – *jede* unserer Wahrnehmungen das Potenzial besitzt, letztlich auf unser *Selbst* zu wirken, erkennen wir, dass folglich das als interessant Ausgemachte immer auf eine (mehr oder weniger intensive) ästhetische Erfahrung hinausläuft. Ästhetische Erfahrungen sind insbesondere durch ihre spezifische Einmaligkeit charakterisiert, die nicht nur aufgrund einer Form, sondern ebenso aufgrund einer Flüchtigkeit und Plötzlichkeit einer Erscheinung

12 Denn was hier noch nicht berücksichtigt wurde, ist, dass das menschliche Gedächtnis nicht nur vergisst, sondern auch konstruktiv ist – die Erinnerungen sich also fortwährend wandeln.

13 Vgl. Liessmann 2008a, 106.

14 Liessmann 2008a, 109.

15 Vgl. Liessmann 2008a, 101–102.

16 Vgl. Liessmann 2008a, 17–20.

ermöglicht wird.¹⁷ Damit einher geht ein Wunsch, dieses kurze Zeitfenster auszudehnen, den Moment festzuhalten oder zumindest länger darin zu verweilen.¹⁸ Das Unplanbare wirkt damit zugleich als Dispositiv: Wir versuchen kontinuierlich, entweder plötzliche Stimulationen zu meiden, da wir ihnen nicht unsere kostbare Zeit widmen wollen, oder sie bewusst herbeizuführen, um sie voll auskosten zu können und gezielt nach Inspiration, Anregung und Unterbrechung zu suchen.

Das Unplanbare verfügt in diesem Sinne über eine weitere bemerkenswerte Eigenschaft: Es kann im Rückblick als eine Art Erinnerungsmarker fungieren, indem es uns bestimmte Augenblicke im Gedächtnis fixiert, die wir als abseits der Norm erlebt haben – gerade weil wir sie nicht erwartet haben. Daran schließt die Beobachtung an, dass das Abweichen von gewohnten Wegen, die Pflege sozialer Kontakte oder das Aufbrechen eigener Routinen dazu beitragen können, die kognitive Leistungsfähigkeit länger zu erhalten. Die Einmaligkeit solcher Erlebnisse macht damit eine Ereignishaftigkeit deutlich, die auch in die Nähe des Konzepts einer performativen Ästhetik rückt, wie die Theaterforscherin Erika Fischer-Lichte sie beschreibt.¹⁹ Eine Verknüpfung lohnt auch, weil ein großer Teil unserer täglichen Interaktionen in einer Umwelt stattfindet, die gemacht ist – und zusätzlich die Sicht der Gestaltenden involviert. Fischer-Lichte, die seit den 1990er-Jahren eine Ästhetisierung und Theatralisierung des Alltags konstatiert, führt darin an, dass Kultur ebenso in unabgeschlossenen Prozessen – nämlich im Zeitpunkt ihrer Durchführung – verwirklicht werde, und sie stellt aufgrund dieser durchlässigen Grenzen die grundlegende Frage, wie und ob das ästhetische Verhältnis zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Aufführungen überhaupt zu unterscheiden sei.²⁰

Dass Fischer-Lichte in ihrer Forschung auch unmittelbar die Argumentation Meads aus einer anderen Perspektive aufzugreifen scheint,

17 Georg Peetz spricht deshalb pointiert von »Erfahrungen der Diskontinuität«: Peetz 2013, 253.

18 Vgl. Liessmann 2008b, 3–4.

19 Vgl. hierzu den Beitrag von Svetlana Chernyshova in diesem Band.

20 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 342–343.

wird nicht nur deutlich, wenn sie hervorhebt, dass die sprachliche Bedeutung eines Objekts die subjektive Wahrnehmung beeinflusst,²¹ sondern besonders auch dann, wenn sie die Wahrnehmung als einen auf den Körper fundierten Prozess beschreibt:

Wahrnehmung stellt einen sowohl somatischen als auch kognitiven Prozess dar [...]. Für das wahrnehmende Subjekt taucht das wahrgenommene Objekt erst in dem und durch den Akt der Wahrnehmung auf. Es ist insofern erst dieser Akt, der einerseits die wahrgenommene Wirklichkeit und andererseits das wahrnehmende Subjekt für dieses konstituiert. *Wahrnehmen lässt sich daher als ein performativer Akt bestimmen.*²² [Hervorhebung durch den Verfasser]

Neben dem zentralen Begriff der Inszenierung, mit dem sie einen intentionalen Prozess bzw. eine Erzeugungsstrategie bezeichnet,²³ unterscheidet Fischer-Lichte den Begriff der Aufführung, also die praktische Umsetzung des zuvor Inszenierten – die Ausführung der wahrgenommenen Interaktion. Diese ist immer an eine daran teilnehmende Gemeinschaft gebunden,²⁴ die sowohl aus den Zuschauern (den Wahrnehmenden der inszenierten Aufführung) als auch aus den handelnden Akteuren besteht. In dieser Konstellation findet nun ein sich selbst verwirklichender ästhetischer Prozess statt, den Fischer-Lichte aufgrund seiner wechselseitigen Unkontrollierbarkeit als autopoietische Feedback-Schleife bezeichnet.²⁵

Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne lässt sich behaupten, daß die Aufführung von einer selbstbezüglichen und sich permanent

21 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 208–209.

22 Fischer-Lichte 2013, 188.

23 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 325–326.

24 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 318. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Katharina Weisheit in diesem Band.

25 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 80–82.

verändernden *feedback*-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird.²⁶
[Hervorhebung im Original]

In der Ritualforschung ist zudem etabliert, dass Feste den Alltag in ein Vorher und ein Nachher unterteilen²⁷ und damit ein markantes Zwischenstück innerhalb des Gewöhnlichen markieren. Fischer-Lichte sieht deshalb eine unmittelbare Verbindung zwischen der ästhetischen Erfahrung und dem Durchschreiten einer festlichen Schwellenphase.²⁸ Denn für sie stellt die in einer Aufführung durchschrittene Schwellenphase ebenfalls einen Transformationsprozess dar, der eine ästhetische Erfahrung²⁹ ermöglicht, die sowohl persönlich als auch von außen wahrnehmbar ist.³⁰ Innerhalb eines gesellschaftlichen Rahmens können durch solche Prozesse sozial anerkannte Verbindlichkeiten geschaffen werden.³¹ Sie betont, dass weder Produzent:innen noch Rezipient:innen allein an der Realisierung einer aufgeführten Feedback-Schleife beteiligt sind und es daher angemessen sei, von Mit-Erzeuger:innen zu sprechen.³² Der entstehende Einfluss jener Feedback-Schleifen führe unweigerlich zu einer Verwandlung aller Beteiligten, was eine grundlegende Kategorie einer Ästhetik des Performativen darstellt.³³ So wird deutlich, dass es die (professionellen) Gestaltenden sind, die den resultierenden Erfahrungsprozess von Interaktionen durch ihre Intentionen maßgeblich (aber niemals allein) prägen. Denn mit ihren Intentionen nehmen sie zwar maßgeblich die Rolle von Produzent:innen ein, die in einem bestimmten System die Wahrnehmung und Erfahrung der Rezipient:innen zu beeinflussen versuchen – schließlich sind es jedoch Letztere, die durch ihre individuellen Hintergründe zu niemals vollständig vorhersehbaren Faktoren werden und damit gleichermaßen

26 Fischer-Lichte 2004, 59.

27 Vgl. Dücker 2007, 20.

28 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 339–340.

29 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 332.

30 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 305.

31 Vgl. Fischer-Lichte 2013, 178–179.

32 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 80–81.

33 Vgl. Fischer-Lichte 2004, 81.

die Erfahrungen innerhalb jenes Systems für andere Beteiligte prägen. Designer:innen setzen somit zunächst eigentlich immer nur einen mehr oder weniger deutlichen Beziehungsrahmen, innerhalb dessen die Verwirklichung durch die Nutzenden stattfindet und der ggf. kontinuierlich weitere Anpassungen erfordert. Der Unterschied ist, dass es den professionellen Gestaltenden während einer Inszenierungsphase möglicherweise besser gelingt, diesen Rahmen auszukleiden als ungeübten Designer:innen. Aus dem bloßen Vorhandensein einer Sache folgt nicht automatisch auch die Auseinandersetzung damit.

So schließt sich der Kreis zum handlungstheoretischen Ansatz Meads: Auch in Fischer-Lichtes performativer Ästhetik entsteht Bedeutung im Vollzug. Beide Theorien beschreiben – wenn auch aus unterschiedlichen Richtungen – eine ähnliche Grundstruktur, die eine Segmentierung in ein Vorher und ein Nachher mit einem ungewissen Dazwischen füllt, das weder vollständig kontrollierbar noch eindeutig vorhersehbar ist. Mead beschreibt dieses Wechselspiel als Spannung zwischen Erwartung (dem *Mich*) und spontaner Reaktion (dem *Ich*). Bei Fischer-Lichte ist es aus der Perspektive der Gestaltenden die Inszenierung, die vorbereitet wird, und der Übergangsmoment einer Aufführung, der einen gemeinschaftlichen, performativen Prozess darstellt und für alle an der Handlung beteiligten Akteur:innen in eine neue Identität führen kann. Der Übergang wird in beiden Konzepten autopoietisch vollzogen;³⁴ er ist nicht klar trennbar, weil jede Wahrnehmung selbst ein aktiver, körperlicher Vorgang ist, der eine subjektiv-individuelle Erfahrung hervorbringt.

Aus der Gegenüberstellung und Verknüpfung dieser Theorien ergibt sich nun eine allgemeine Erklärung dafür, warum Handlungen mit anderen Akteur:innen zu kreativen Einfällen führen. Kommunikation als Austausch und Interpretation von Handlungen führt unweigerlich zu mehr oder weniger intensiven emotionalen Überraschungen. Unvorhersehbares bricht unsere Aufmerksamkeit und besitzt gerade durch das darin innewohnende Potenzial an Unvertrautheit die Möglichkeit, von

34 Zum Begriff der *Poiesis* vgl. den Beitrag von Hannah Schiefer in diesem Band.

uns als interessant wahrgenommen zu werden.³⁵ Der Intensität solcher Zufälle sind wir allerdings nicht zwangsläufig hilflos ausgesetzt, denn bis zu einem gewissen Grad können wir sie bewusst steuern und herbeiführen – und zwar umso eher, je mehr wir sie zulassen. Das bedeutet einerseits: Interagieren wir mit dem, was uns nah ist und mit dem wir bereits viele Erfahrungen teilen – es soll hier, in Anlehnung an William James, das Vertraute genannt werden –, erwarten wir (nicht unbedingt erleben wir) tendenziell weniger Abweichungen vom Gewohnten: denn es ist stets ein Stück weit vorhersehbarer. Interagieren wir hingegen mit dem Interessanten, also mit dem, was uns fern ist, unsere Aufmerksamkeit durchbricht und mit dem wir zunächst keine oder nur wenige Erfahrungen teilen, erwarten wir tendenziell mehr Abweichungen vom Gewohnten.

Das Vertraute ist enger mit unserer individuellen Vergangenheit verwoben und »verweist ebenso wie Bekanntheit auf wiederholte Erfahrungen, im Unterschied zu ihr aber zugleich auf eine Kenntnis und intime Beziehung.«³⁶ Sowohl Interessantheits- als auch Vertrautheitsgefühl sind Teil einer Erwartungshaltung des *Mich* und deuten damit auf etwas in der Zukunft Befindliches hin. Ein solches Empfinden erleben wir etwa, wenn wir nach einer längeren Reise positive Erwartungen mit dem vertrauten Zuhause verbinden.³⁷ Das nahe Vertraute hat bereits ein Mindestmaß an Aneignung durchlaufen und bietet daher eine sichere Ausgangsbasis – das ferne Interessante hingegen eröffnet Möglichkeiten zur Festigung³⁸ und zum Wachstum. Vertrauen und gleichzeitiges Interesse schließen sich daher keineswegs aus, und es handelt sich nicht um zwei gegenüberstehende Kategorien. Um das eigene Interesse

35 Dennoch soll hier der Vollständigkeit halber festgehalten werden, dass auch das Vertraute das Potenzial besitzt, als interessant wahrgenommen zu werden. Etwa, wenn wir diesem in einer unerwarteten Umgebung begegnen oder eine Sehnsucht nach ihm haben. Vgl. Habermas 1999, 47–52.

36 Habermas 1999, 48.

37 Vgl. Habermas 1999, 50.

38 Jutta Boehe und Gert Selle verdeutlichen dies mit der Bezeichnung der *Selbst-Aneignung*, womit sie beschreiben, dass wir durch Dinge eine Beziehung zu unserem frühen Selbst unterhalten. Vgl. Boehe/Selle 1986, 250–254.

ausleben zu können, ist zudem genügend Vertrauen notwendig, das zuvor in unterschiedlichen sozialen Interaktionsprozessen erworben werden musste – Neugier setzt Sicherheit voraus:³⁹ »Voraussetzung ist also Vertrauen, das durch Erfahrung in einem relativ homogenen Milieu erworben wurde, oder aber Zuversicht hinsichtlich bestimmter typischer Handlungsanschlüsse, die gesellschaftlichen Konventionen entsprechen.«⁴⁰

Wir bewegen uns täglich innerhalb dieses Spannungsfelds und benötigen beides – je nach Situation – in unterschiedlichem Ausmaß. Im privaten Alltag kann das ein Treffen oder ein gemeinsamer Ausflug mit Freund:innen sein oder ein Besuch im Museum; beruflich begehen wir diesem Prinzip in gemeinsamen Workshops oder in bewusst experimentelleren Methoden. Bereits der Aufenthalt in einer anderen Umgebung (beispielsweise einer Bibliothek oder einem Café) kann den Ablauf unserer beabsichtigten und tatsächlich vollzogenen Handlungen entscheidend beeinflussen. In Anknüpfung an Mead bedeutet diese Feststellung jedoch ebenso: Auch mit (vermeintlich nicht-interaktiven) Gegenständen sind kreative Austauschprozesse möglich. Denn für Mead stellt jegliche Handlung – auch solche mit Gegenständen – einen symbolischen Austausch dar, der als sozial situiert zu betrachten ist und zukünftige Handlungen zwischen Dingen und Lebewesen prägt.⁴¹ Designer:innen können deshalb eine Ästhetik des Unplanbaren

39 Vgl. Habermas 1999, 106–108.

40 Jörissen 2010, 95.

41 Vgl. Joas 2000, 143–144. Dieses Wissen ist in der Designtheorie nicht neu: Auch der Industriedesigner Gerhard Heufler etwa forderte bereits die Gestaltung robuster Spielzeuge und eine Möglichkeit zu deren Reparatur, um Kindern nicht den Mut zur Auseinandersetzung mit Problemen zu nehmen. Vgl. Heufler 2016, 31. Darüber hinaus liegt die Hypothese nahe, dass nicht nur physisch greifbare Dinge und Räumlichkeiten, sondern ebenso nicht gegenständliche Systeme und Erscheinungen dazugehören, auf welche sich Meads Theorien gleichermaßen analog anwenden lassen. Mead deutet so eine Möglichkeit selbst an, wenn er den Primat des allgemeingültigen Merkmals hervorhebt. Vgl. Mead 2013, 228–229.

(im erstrebenswerten Sinn von Lebendigkeit, willkommener Abwechslung und positiven Zukunftserwartungen) bewusst als gestaltbaren Erfahrungsraum in ihren Entwürfen berücksichtigen, um z.B. die Bindungsqualität zu einem Produkt gezielt zu beeinflussen: Denn was kann mit Dingen geschehen, die wir regelmäßig benutzen, an deren Interaktionen wir uns gewöhnen? Sie werden vorhersehbar; die Handlungen mit ihnen werden monoton – wie mit einer Maschine, die verlässlich, ohne Abweichung, immer wieder dieselbe Aktion ausführt. Mit zunehmendem Gebrauch droht ein Entmystifizierungsprozess und damit eine Abnahme der Interessantheit. Für eine langlebige, nachhaltige und lebendige Nutzung ist es hingegen wichtig, den performativen Zauber über die ersten Aufführungen eines Gegenstands (der Warenpräsentation, dem Kauf, dem Auspacken und dem ersten Ausprobieren) hinaus aufrechtzuerhalten – ohne die Kohärenz eines Artefakts zu zerstören.

Eindrücklich führt dies Jonathan Chapman in seinen Ausführungen über emotionales Design vor Augen. Er betont, dass es für Nutzende schwierig wird, sich mit Artefakten zu beschäftigen, die kein Wachstum, keine Veränderung und kein Narrativ ermöglichen, sondern nur Vorhersehbarkeit. Gleichzeitig verhindert Veränderung allein jedoch auch die gewünschte Kohärenz. Wie auch in der bisherigen Gegenüberstellung von Vertrauen und Interesse kommt er zu dem Schluss, dass langlebige Objekte sich daher prozessual mit uns entwickeln und uns als Ko-Produzent:innen einschließen sollten (anstatt uns zu passiven Zeug:innen zu machen), um in Ehre zu altern.⁴²

Chapman illustriert dies am Beispiel des Haustiers: Denn obwohl es zu Beginn der Beziehung nicht nur familiarisiert, sondern zugleich zunehmend entmystifiziert wird,⁴³ wird das Haustier nicht etwa obsolet. Chapman führt dies auf die niedliche Tollpatschigkeit des Hundes zurück, die das Interesse bei gleichzeitigem Vertrauen aufrechterhalte und auf heutige Produkte übertragen werden könne.⁴⁴ Das Haustier hält positive, glückliche, eigendynamische Überraschungen bereit, bleibt dau-

42 Vgl. Chapman 2015, 128–131.

43 Vgl. Chapman 2015, 58.

44 Vgl. Chapman 2015, 58.

erhaft interessant und gleichzeitig vertraut. Es konstruiert im Rückblick angenehme Erinnerungen, spendet simultan aber auch Trost und Hoffnung.

Für dieses Konzept einer Prozessästhetik wirbt auch Johannes Lang, der bewusst den Blick auf temporäre Wahrnehmungsvariationen schärft.⁴⁵ Indem er für »eine wandelbare und prozessuale Ästhetik«⁴⁶ plädiert, »die das dem Produkt eigene natürliche Gebrauchsleben zur Erscheinung bringt«,⁴⁷ wird deutlich, dass das positive Empfinden einer ganzheitlichen Aufführung über den Beginn der Subjekt-Objekt-Beziehung hinaus aufrechterhalten werden muss, um keine schwerwiegende Enttäuschung herbeizuführen – nicht aber die wahrgenommene Objektidentität selbst in einem ihr zugeschriebenen Rahmen verharren muss. Sie ist durchaus wandelbar und kann so langfristig interessant bleiben.

Diese Überlegungen führen zurück zum Ausgangspunkt: Wir handeln fortwährend in einem Spannungsfeld zwischen Erwartung und Abweichung, zwischen dem Vertrauten und dem Interessanten, zwischen Planbarkeit und Unplanbarem. Bedeutung entsteht im Prozess – und dieser enthält stets ein Moment des Ungewissen.

Für die Gestaltung bedeutet dies, dass intendierte Erfahrungen gar nicht vollständig kontrolliert hervorgebracht werden können, sondern stets offen sind für Abweichungen und Transformationen. Eine prozessuale, auf Wahrnehmungsvariationen reagierende Designpraxis kann so das Unplanbare nicht nur berücksichtigen, sondern produktiv machen: als Quelle von Inspiration, aber auch Bindung und ästhetischem Potenzial. Schließlich wird deutlich, dass das Unplanbare weniger als Störung zu begreifen ist, dafür aber umso stärker als entscheidender Faktor einer zeitgemäßen Interaktionsästhetik, die Wandelbarkeit, Beteiligung und die fortwährende Entstehung von Bedeutung nicht als Ausnahme, sondern als Prinzip begreift.

45 Vgl. Lang 2015, 92.

46 Lang 2015, 123.

47 Lang 2015, 123.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Boehe, Jutta/Selle, Gert: *Leben mit den schönen Dingen. Anpassung und Eigensinn im Alltag des Wohnens*. Reinbek: Rowohlt 1986.
- Chapman, Jonathan: *Emotionally Durable Design. Objects, Experiences and Empathy*, 2. überarb. Aufl. London/New York: Routledge 2015.
- Dücker, Burckhard: *Rituale. Formen – Funktionen – Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Die verwandelnde Kraft von Aufführungen. Von vorübergehenden zu nachhaltigen Transformationen. In: Fischer-Lichte, Erika/Hasselmann, Kristiane (Hg.): *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*. Paderborn: Fink 2013. 177–190.
- Habermas, Tilmann: *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Heufler, Gerhard: *Design Basics. Von der Idee zum Produkt*, 5. erw. u. überarb. Aufl. Zürich: Niggli 2016.
- Joas, Hans: *Praktische Intersubjektivität. Die Entwicklung des Werkes von G. H. Mead*, 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Jörissen, Benjamin: George Herbert Mead: Geist, Identität und Gesellschaft aus der Perspektive des Sozialbehaviorismus. In: Jörissen, Benjamin/Zirfas, Jörg (Hg.): *Schlüsselwerke der Identitätsforschung*. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften 2010. 87–108.
- Lang, Johannes: *Prozessästhetik. Eine ästhetische Erfahrungstheorie des ökologischen Designs*. Basel: Birkhäuser 2015.
- Liessmann, Konrad Paul: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*. Wien: Facultas-WUV 2008a.
- Liessmann, Konrad Paul: Die schönen Dinge. Über Ästhetik und Alltagserfahrung – Eröffnungsvortrag des Deutschen Kongresses für Ästhetik am 29. September 2008b in Jena, https://www.dgae.de/wp-content/uploads/2008/09/Konrad_Paul_Liessmann.pdf (Zugriff: 14.12.2025). 1–9.

- Mead, George H.: Die einzelnen Phasen der Handlung. In: Mead, George H.: Philosophie der Sozialität. Aufsätze zur Erkenntnisanthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969a. 102–129.
- Mead, George H.: Der soziale Faktor in der Wahrnehmung. In: Mead, George H.: Philosophie der Sozialität. Aufsätze zur Erkenntnisanthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969b. 130–146.
- Mead, George H.: Geist, Identität und Gesellschaft. Aus der Sicht des Sozialbehaviorismus, 17. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013.
- Peez, Georg: Ästhetische Erfahrung – Strukturelemente und Forschungsaufgaben im erwachsenenpädagogischen Kontext. In: Nitel, Dieter/Seitter, Wolfgang (Hg.): Die Bildung des Erwachsenen. Erziehungs- und sozialwissenschaftliche Zugänge. Bielefeld: Bertelsmann 2003. 249–260.

Systemische Unverfügbarkeit: Das Unplanbare in der postdigitalen Kunst

Svetlana Chernyshova

Einleitung/Initialisierung

Was haben ein Atom, der Regen und Dingwerdung gemeinsam? – Mag sich diese Triade nach dem Anfang eines Witzes anhören, verweist sie indessen auf eine zentrale Figur der Philosophiegeschichte, die sich mit der Frage von Kreation und Entstehung befasst: der Emergenz. Für den antiken Philosophen Epikur war der Zusammenhang zwischen Atomen, Regen und Werdung entscheidend. Wie es später Lucretius in *De rerum natura* (vor 55 v. Chr. entstanden; Erstdruck 1473) im Anschluss daran formulierte, entstehen Dinge in dem Moment, in dem die Atome – wie Regen herabfallend – in eine minimale Abweichung geraten.¹ Diese Abweichung, das berühmte *clinamen*², markiert eine infinitesimale Verschiebung, die Zusammenstoß und damit Welt überhaupt erst ermöglicht. Sie steht paradigmatisch für die Vorstellung, dass jede Form von Kreation etwas beinhaltet, das sich nicht vorab bestimmen lässt. Dinge hätten auch anders kommen können – und dem Umstand, dass sie auf diese Weise entstanden sind, inhäriert vor allem eines: das Unplanbare. Kontingenz und Emergenz bilden damit das Zentrum dieser Denkfigur: Kontingenz bezeichnet den offenen Möglichkeitsraum, Emergenz den

1 Vgl. Lucretius 2023.

2 Vgl. hierzu etwa Schmidt 2007.

Prozess, in dem sich aus kontingenten Einzelbewegungen neue Strukturen bilden, die sich der Planung entziehen.³

Die Frage nach dem Verhältnis von Kontrolle und Loslösung, Intentionalität und Ereignishaftigkeit oder dem Planbaren und dem Unplanbaren zieht sich entsprechend durch die Philosophiegeschichte⁴ – und ebenso durch die Kunst. Rückblickend lässt sich kaum eine künstlerische Strömung finden, die nicht in der einen oder anderen Form mit Unplanbarkeit operiert. Zufall, Improvisation, Materialeigenaktivität oder Publikumsinteraktion haben immer wieder als Strategien gedient, Kontrolle partiell aus der Hand zu geben. Umso entscheidender ist es jedoch, den Blick darauf zu richten, welche künstlerischen Positionen das Unplanbare nicht nur einsetzen, sondern explizit zum Gegenstand ihrer Auseinandersetzung machen – und in welcher Form dies geschieht. Je nach Verständnis des Unplanbaren rücken dabei unterschiedliche Praktiken in den Fokus: In der Performance etwa entsteht Unplanbarkeit aus der Ko-Präsenz⁵ von Körpern; bei John Cage wird Zufall mathematisch organisiert; beim Action Painting ereignet sich der Farbauftrag jenseits vollständiger Kontrolle; Hans Haackes *Condensation Cube* (1963–1967)⁶ wiederum reagiert auf atmosphärische Bedingungen und menschliche Anwesenheit. In all diesen Fällen erscheint das Unplanbare als situativ, materiell oder lokal gebunden. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob sich das Unplanbare in der postdigitalen Kunst anders realisiert als in früheren künstlerischen Konstellationen.

Die These dieses Beitrags lautet, dass sich das Unplanbare in der Kunst des Postdigitalen nicht primär als Zufälligkeit oder Improvisation

3 Zum Begriff der Emergenz im Kontext von Kunst vgl. Fischer-Lichte 2004.

4 Im Laufe der vor allem westeuropäisch orientierten Philosophiegeschichte wurde diese Denkweise wiederholt in den Fokus gerückt – von Immanuel Kant und Karl Marx über Louis Althusser und Hans Blumenberg bis zu Katherine Malabou und Karen Barad.

5 Vgl. Fischer-Lichte 2004.

6 Vgl. hierzu Dümmler 2024.

manifestiert, sondern als systemische Unverfügbarkeit. Die beteiligten Prozesse und Akteur:innen entziehen sich einem linear-kausalen Nachvollzug – sei es durch algorithmisches Blackboxing, durch die Skalierung von Handlungsmacht, durch zeitliche Verschränkung oder durch die Kopplung menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten. Versteht man postdigitale Kunst – in einer Minimaldefinition – als Praxis, die Digitalität nicht nur nutzt, sondern reflektiert, dann zeigt sich das Unplanbare hier nicht als Effekt, sondern als konstitutiver Bestandteil der jeweiligen Systeme. Der Beitrag richtet den Blick daher auf künstlerische Arbeiten, die mit Bots, Netzwerken und KI-Systemen operieren und dadurch neue Formen von Verknüpfung hervorbringen. Anhand von drei Projekten werden unterschiedliche Realisationsweisen systemischer Unverfügbarkeit untersucht: das agonistische⁷ Gefüge, die Multiskalarität und die Ko-Abhängigkeit.

Agonistische Gefüge

Ein überfülltes Bild – so ließe sich die als Online-Leinwand auf der Plattform Reddit konzipierte Fläche des Experimentalprojekts *r/place* wohl am ehesten beschreiben. Es ist ein quadratisches Bild, das in Pixel-Art-Stilistik ein Konglomerat an visuellen Darstellungen zeigt: Gesichter berühmter Persönlichkeiten, Logos, Flaggen, Schriftzüge, Animationsfiguren oder gar kunsthistorische Ikonen wie Leonardo da Vincis *Mona Lisa*. In ihrer wuselnd-überfüllten Form erinnert jene Leinwand, nicht zuletzt auch aufgrund ihrer recht grellen Farbgebung, an ein Wimmelbild, das die Suchenden unermüdlich neue Details entdecken lässt.⁸ Im Kontext des vorliegenden Beitrages ist diese wimmelnde Leinwand aber allem voran deshalb von Interesse, weil hier das Wuseln nicht nur

7 Der Begriff »agonistisch« wird hier nicht im normativ-politischen Sinne Chantal Mouffes verwendet, sondern als Bezeichnung für konflikthafte operative Dynamiken innerhalb postdigitaler Gefüge. Vgl. Mouffe 2014, 12.

8 Vgl. hierzu die im Wikipedia-Artikel zu *r/place* eingebundene Bilddatei: <https://en.wikipedia.org/wiki/R/place> (Zugriff: 30.03.2026).

als rhetorische Figur erscheint, sondern tatsächlich stattfindet. Bei der Leinwand handelt es sich nämlich nicht um ein unbewegtes Bild, sondern um eines, das instantan sowie kollektiv bespielt wird. Pixel für Pixel versammeln sich die jeweiligen Bildchen im Bild, indem die Nutzer:innen der Website einzelne Farbfelder platzieren. Beschrieben wird das Projekt wie folgt: »There is an empty canvas. You may place a pixel upon it, but you must wait to place another. Individually you can create something. Together you can create something more.«⁹ Was hier den Anfang nimmt, ist also eine tradierte Bildsituation – eine leere Leinwand –, die von da aus von einem vielgestaltigen Transformationsprozess durchzogen wird. Dieser Prozess verläuft dabei nicht linear, sondern impliziert eine Form von Gleichzeitigkeit, die indes auf unterschiedlichen Ebenen stattfindet. So kann das Bild zunächst einmal von mehreren User:innen gleichzeitig gemalt werden, d.h., zur gleichen Zeit werden Pixel auf der Leinwand platziert und damit, mit Bruno Latour gesprochen, das Globale gewissermaßen lokalisiert¹⁰ und heterotopisch zusammengebracht, da die sich überall auf der Welt befindenden Nutzer:innen auf dieser Leinwand für einen begrenzten Zeitraum in der virtuellen Lokalität zusammenkommen. Des Weiteren kommt ein entscheidendes Phänomen hinzu, das die Dynamik des gesamten Projekts forciert: die Gemeinschaftlichkeit. In der Laufzeit des Experiments (d.h. solange die Leinwand zeitlich verfügbar ist), bilden sich verstärkt community-basierte Gruppen, die das Malen gemeinschaftlich angehen. Innerhalb der Communities werden Ideen ausgehandelt, welche Bilder entstehen sollen, und die genaue Umsetzung kalkuliert: Wer setzt welchen Pixel an welcher Stelle etc. Denn was bei dem Experiment zu beachten ist, ist die zeitliche Eingrenzung, da jede:r User:in den jeweiligen einzelnen Pixel nur in einem zeitlichen Intervall setzen darf (außer, es werden kontroverserweise Bots genutzt und zusätzliche Accounts angelegt), d.h., es entstehen (Warte-)Räume, die keine direkte malerische Handlung zulassen. Und eben diese Räume müssen über das Kollektive gehandelt werden, solange das Ziel darin

9 Reddit.com (Zugriff: 15.12.2025).

10 Vgl. Latour 2010, 299–329.

besteht, ein konkretes Bildobjekt auf diese Leinwand zu bringen. Zu der stets drohenden ›Gefahr‹ zufällig übermalt zu werden, weil zur gleichen Zeit jemand anders seinen Pixel an die Stelle setzen könnte, kommt noch die entscheidende ikonoklastische Dynamik hinzu. Die einzelnen Communities bzw. Bildobjekte geraten also wiederholt in einen Bilderstreit, der zu einem ständigen Übermalen des Anderen führt und auf diese Weise mit einem systemimmanenten Agonismus hantiert. Damit lässt sich *r/place* nicht mehr angemessen als bloßes Netzwerk beschreiben, insofern der Begriff des Netzwerks – etwa im Anschluss an Latour – zwar Relationalität und Verknüpfung adressiert, jedoch die Qualitäten der jeweiligen Beziehung, hier konkret: konflikthafte, sich gegenseitig blockierende und überschreibende Dynamiken, nur unzureichend erfasst. Das Projekt formiert sich vielmehr als agonistisches Gefüge¹¹, in dem Kooperation und Konkurrenz untrennbar ineinandergreifen und sich keine stabile Ordnung etablieren kann. Das Bild ist hier nicht Resultat von Vernetzung, sondern Effekt permanenter Aushandlung, in der jede Setzung stets unter dem Vorbehalt ihrer sofortigen Negation steht. D.h. hierbei finden zwei Prozesse statt, die zusammenwirken: das strikt Durchgeplante (Absprachen innerhalb der eigenen Community, zeitlich-räumliches Management) auf der einen Seite und das Widerständig-Unkontrollierbare, stets auf den Wettstreit Ausgerichtete auf der anderen. Als Projekt adressiert *r/place* damit einige der grundlegenden Aushandlungsmomente sowohl des Digitalen¹², darunter die Thematik der Urheber:innenschaft und der Vergemeinschaftung¹³, als auch des Postdigitalen, das das Kollektive im Wettstreit erfährt, mit

11 Der Begriff des Gefüges wird hier im Anschluss an Gilles Deleuze und Félix Guattari gedacht und nicht als Netzwerk fertiger Akteure verstanden, sondern als prozessuale Anordnung heterogener Kräfte, in der Ordnung stets nur vorläufig und aus konflikthaften Relationen heraus entsteht. Vgl. hierzu Deleuze/Guattari 1992.

12 Felix Stalder kennzeichnet die Kultur der Digitalität durch drei Formen: Referentialität, Gemeinschaftlichkeit und Algorithmizität. Vgl. Stalder 2017, 95–202.

13 Für eine Auseinandersetzung mit der Thematik der Gemeinschaft vgl. etwa Federici 2021.

emergenten, nicht antizipierbaren Wirkungen (durch Bildlöschungen, Übergriffe etc.). Damit zeigt sich das Projekt als ein prägnantes Beispiel für systemische Unverfügbarkeit¹⁴, deren Konfiguration über ein genuin überschaubares Netzwerk hinausgeht und zu einem Gefüge wird, dessen jeweilige Kräfte stets das Rückverfolgbare und somit auch das Planbare übersteigen. Die sowohl kooperierenden als auch konfligierenden Dynamiken gelangen zu einer Interferenz und ebendiese macht die stetige Aushandlung zum entscheidenden Punkt der Arbeit.

Multiskalarität

Einen ebenfalls ko-kreativen und teils konkurrierenden Ansatz erprobt der Schweizer Künstler Pascal Sender in seinen Arbeiten, und zwar in unterschiedlichen Konfigurationen und Skalierungen menschlich-nicht-menschlicher Verbindungen.¹⁵ Den Ausgangspunkt bilden kollaborative Projekte, bei denen Sender gemeinsam mit anderen Künstler:innen im klassischen Sinne Bilder anfertigte – etwa mit Öl oder Acryl auf Leinwand. Teilweise wurde diese Zusammenarbeit in einem flüchtigeren Modus realisiert, indem Sender weitere Personen en passant – sei es in seinem Atelier, einem Café oder auf einer Parkbank – einlud, grafisch auf einem Blatt Papier etwas entstehen zu lassen, ohne vorherige Absprachen. Die Zeichnenden wechselten sich dabei Linie für Linie ab, was im Ansatz etwa an das surrealistische *Cadavre Exquis*¹⁶

14 Der Begriff der Unverfügbarkeit wurde in jüngster Zeit insbesondere von Hartmut Rosa geprägt. Mit diesem beschreibt Rosa aus soziologischer Perspektive eine Entfremdung zwischen dem (modernen) Menschen und der Welt und formuliert ein Plädoyer für ein Verhältnis der Resonanz, um Formen von Nähe entstehen lassen zu können. Vgl. Rosa 2020.

15 Vgl. Sender 2025a.

16 *Cadavre Exquis* beschreibt eine in den 1920er-Jahren von Surrealisten in Paris entwickelte Technik eines spielerisch-intuitiven, kollaborativen Zeichnens, bei dem das Blatt Papier gefaltet und weitergegeben wird, damit die nächste Person weiter daran arbeiten kann, ohne zu sehen, was vorher entstand. Vgl. <https://www.tate.org> (Zugriff: 22.02.2026).

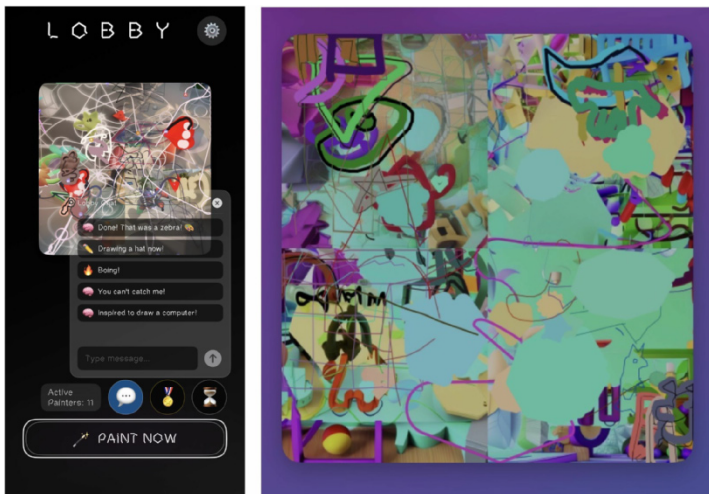
erinnert. Neben dieser Form der partiellen Abgabe von Kontrolle im Bild – wobei der Topos eines vollständig kontrollierbaren Bildes ohnehin kritisch zu hinterfragen ist – führte Sender zwischen 2016 und 2018 wiederholt Online-Streams auf unterschiedlichen Plattformen durch. In diesen ließ er sich von den Zuschauenden via Chat live Anweisungen geben, was er im jeweiligen Moment malen solle. Die so entstandene Werkserie integriert ungefiltert die Wünsche der Teilnehmenden, die von Pop- und Comicfiguren wie Pokémon und SpongeBob über politische Akteur:innen bis hin zu obszönen Szenen reichen. Auf diese Weise durchzieht das Unplanbare das gesamte Sujet der insgesamt rund 720 Arbeiten dieser Reihe.¹⁷

Mit der Arbeit *Multipainter* (2025/26) wird dieser Ansatz der Unplanbarkeit konsequent erweitert, indem sich der Künstler noch stärker dezentriert. Mittels einer selbst entwickelten App generiert Sender eine Plattform, auf der Nutzer:innen in ein dauerhaftes, operativ archiviertes und potentiell konfliktuelles Bildgeschehen verwickelt werden, bei dem jeder Malstrich als Video dokumentiert und jederzeit abrufbar ist. Das künstlerische Geschehen entfaltet sich als ein Gefüge, in dem menschliche Akteur:innen ebenso wie eigens trainierte Mal-Bots miteinander konkurrieren. Anleihen aus dem Gaming-Bereich strukturieren die Arbeit als Spielsituation: Innerhalb eines begrenzten digitalen Feldes kann gemalt werden – jedoch nur so lange, bis andere gleichzeitig anwesende Spieler:innen das jeweilige Territorium übernehmen und zuvor gesetzte Spuren ggf. überschreiben. Alle 60 Sekunden werden zudem die gemalten Elemente auf Grundlage des aktuellen Bildzustands sowie des aus dem Chat – als Prompt – extrahierten Textmaterials neu interpretiert, sodass jede malerische Geste einer potenziellen Verfremdung unterliegt. Das Bild entsteht somit nicht als additive Komposition, sondern als Resultat fortlaufender Intervention, Verdrängung und Aneignung (Abb. 1). Die Konfliktdynamik wird dadurch intensiviert, dass neben menschlichen Teilnehmer:innen auch autonome Bots im Spielfeld agieren, die mit kunsthistorisch aufgeladenen männlichen Namen wie

17 Vgl. Sender 2025b.

Rembrandt, Van Gogh oder Picasso operieren.¹⁸ Jede malerische Aktion wird mit Punkten oder virtuellen Münzen belohnt, während das Eliminieren anderer Spielender symbolisch durch den Abzug sog. Karma-Punkte markiert wird.

Abb. 1: Pascal Sender, Screenshots aus der MultiPaint-App (Beta-Version; App wird vrs!l. 2027 veröffentlicht).



Diese ›malkriegerischen‹ Auseinandersetzungen erinnern – ähnlich wie bei *r/place* – an die Logik von Graffiti, insofern es um visuelle Eroberung (Besetzung von Flächen), Dominanz (Größe, Platzierung, Häufigkeit und Stil) und Rivalität (Wettstreit um Sichtbarkeit) im öffentlichen Raum geht. Zugleich geht Senders Arbeit darüber hinaus, da sich das Unplanbare hier nicht allein als agonistischer Wettstreit manifestiert,

18 Der Verweis auf bestimmte Ikonen der westlichen männlich-dominierten Kunstgeschichte mag dabei als ein Sidekick erscheinen, bei dem der Umstand, dass man von ebenjenen Bots übermalt wird, eine symbolische, kanonkarikierende Ebene erhält, ohne dieses Thema dabei zu präsent zu machen.

sondern als System, das sich auf mehreren Skalen gleichzeitig der Verfügung seitens der menschlichen Akteur:innen entzieht. Jene Multiskalarität¹⁹ von *Multipainter* lässt sich im Anschluss an N. Katherine Hayles' Konzept der kognitiven Assemblagen (d.h. flexible, dynamische Netzwerke von menschlichen genauso wie nicht-menschlichen Handelnden) als ein Zusammenspiel unterschiedlicher Maßstabebenen beschreiben, die jeweils eigenen zeitlichen, materiellen und operativen Logiken folgen.²⁰ Dabei bezeichnet Multiskalarität hier eine Verschiebung von Kausalität bzw. deren Verständnis: Wirkungen entstehen nicht linear von einer Ebene zur nächsten, sondern durch Rückkopplungen zwischen den Skalen, die weder vollständig synchronisiert noch epistemisch transparent sind. Bei Sender können demnach die menschliche Skala (Wahrnehmung, Handlung, Intentionalität der Nutzer:innen), die technische Skala (App, Interface, Algorithmen) sowie die systemische bzw. maschinelle Skala (Bots, KI, plattformweite Dynamiken) aufgezählt werden, die sich der direkten Anschauung entziehen. Das Unplanbare realisiert sich folglich als Effekt dieser skalenübergreifenden Dynamik, in der menschliche Intentionalität nur eine operative Ebene unter mehreren darstellt. Auf diese Weise etabliert die Arbeit ein Spannungsfeld zwischen Spielmechanismen, Bildproduktion und technischen Kausalverknüpfungen, das zwischen Kontrolle und Unverfügbarkeit changiert. Die systemische Unverfügbarkeit entsteht dabei nicht trotz, sondern gerade durch Regelmäßigkeit, die zu multiskalaren Feedback-Logiken führt, in denen individuelle Eingriffe in aggregierter Form auf ihre eigenen Bedingungen zurückwirken. Zwar ist die technische Infrastruktur hochgradig geplant und auf komplexe Eventualitäten vorbereitet, zugleich bleibt der Verlauf des Bildgeschehens in mehrfacher Hinsicht unvorhersehbar: durch die jederzeit abbrechende Anwesenheit der Nutzer:innen, durch das Eingreifen anderer Spielender und durch die kontinuierliche Verarbeitung der Bilddaten durch eine integrierte KI.

19 Zum Begriff der Multiskalarität im Kontext von Ausstellungen vgl. Chernyshova 2023.

20 Vgl. Hayles 2017, 115–142.

Ko-Abhängigkeit

Ein weiteres Feld, das die Thematik des Unplanbaren in der postdigitalen Kunst umgreift, behandelt Konfigurationen kausaler Zusammenhänge (bzw. die Frage, inwiefern respektive in welcher Form von Kausalität gesprochen werden kann). Dies lässt sich, vereinfacht gesprochen, so verstehen, dass ein System eine Verknüpfung von mehreren Elementen aufweist, bei denen (entweder wechselseitig oder monodirektional) ein Element von den Veränderungen des anderen abhängig ist. Diese Systeme können als gekoppelte, reaktive, datengetriebene oder kybernetische beschrieben werden. In der Kunst stieß das Erproben respektive Generieren derartiger Systeme seit jeher auf Interesse. So lasse sich hier etwa an frühmechanische Rückkopplungssysteme der Antike denken, an Da Vincis Experimente, die die ›moderne‹ Grenze zwischen Ingenieurwesen und Kunst noch nicht kannten, oder an die frühneuzeitlichen Automaten²¹ der Renaissance. Diese können allesamt als Vorformen der gekoppelten Systeme aufgefasst werden, die dann insbesondere seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine explizite Beschäftigung von Künstler:innen aufweisen. Im Zuge dessen lassen sich Verbindungslinien zu einem dichten Netz von künstlerischen Positionen und Strömungen ziehen, wie zur Kinetischen Kunst, zur Kybernetik der 1950er- bis 1960er-Jahre, zur Computerkunst der 1970er (Frieder Nake), dem insbesondere in den 1990er-Jahren verbreiteten Konzept der Telepräsenz (Eduardo Kac/Stelarc) oder schließlich generativen Systemen seit den 2000er-Jahren. Diese haben seit der breitgefächerten Verbreitung von sog. KIs im Verlaufe der letzten Jahre eine andere Skalierung von Algorithmität und Datenbezügen kreiert.

Dass die Thematik jener – wie ich es hier leicht provokativ nenne – ›Ko-Abhängigkeit‹ immer mehr Künstler:innen und Kollektive der Gegenwart in ihren Bann zieht, macht sich auch an einer Fülle von Positionen und Erprobungen bemerkbar, die spartenübergreifend mit Datenbanken operieren. 2018/2019 kreierte die in London lebende Künstlerin Anna Ridler in ihrer Arbeit *Mosaic Virus* ein System, in dem der je-

21 Vgl. hierzu Bredekamp 2012, 11–17.

weils aktuelle Wert der digitalen Währung Bitcoin an die sich verändernde mosaikartige ›Maserung‹ von Tulpen gekoppelt wurde. Basierend auf einer ›handgeschöpften‹ Datenbank, die wiederum selbst als eigenständige Arbeit *Myriad (Tulips)* von 2018 existiert, ließ die Künstlerin über ein künstliches neuronales Netzwerk Tulpen-Variationen entstehen, die ihre Form in Abhängigkeit von der Entwicklung des Bitcoin-Preises verändern. Damit gestaltet sich die Arbeit als ein sog. GAN (Generative Adversarial Network), das ausgehend von einer Datenbank Ähnlichkeitsmomente generiert, die jedoch nie völlig kontrolliert entstehen können und entsprechend ›freie‹ Morphierungen vornehmen. Materiell wurde die Arbeit in zwei verschiedenen Fassungen realisiert: als eine Ein- oder Drei-Kanal-Installation, sodass entweder eine einzige Tulpe zu sehen ist oder drei synchrongeschaltet sind (Abb. 2).

Abb. 2: Anna Ridler, *Mosaic Virus*, 2018/2019.



Inhaltlich kann hier allem voran die Parallele zur Thematik der Spekulation gezogen werden, denn so wie Tulpenzwiebeln im 17. Jahrhundert zu einem bis dato kaum erlebbaren Spekulationsobjekt

avancierten,²² baut sich unweigerlich eine Brücke zur Kryptowährung und deren Marktlogiken der letzten Jahre. Durch diese Kopplung der beiden Elemente und das Versetzen der (historisch gesehen also nicht ganz unvorbelasteten) Blume in eine Abhängigkeit zur Krypto-Bubble initiiert die Arbeit ein beinahe poetisch-kritisches Visualisieren dessen, in welchen Netzen, übertragen gesprochen, die Dinge hängen bzw. wie kontraintuitiv und fast beliebig bzw. randomisiert einige Verknüpfungen erscheinen. Durch die Übersetzung der Währungswerte in die floralen Transformationen wurde demzufolge eine paradoxe Situation kreiert: Zum einen wurde eine Sichtbarkeit von Variablenveränderungen erzeugt, zum anderen hat sich dadurch eine Verbindung offenbart, die gewissermaßen anti-indexikalisch funktioniert. Denn während die mechanischen sowie auch die kybernetischen Experimente und Ansätze der Vergangenheit insofern mit Indexikalität operieren, als die jeweiligen Verbindungen zumindest eine grobe Erwartbarkeit erfüllen, übersteigt die Verknüpfung zwischen der Kryptowährung und der Färbung der Tulpen den Horizont dessen, was assoziativ im Zusammenhang steht.

Ridlers Arbeit markiert damit ein Extendieren von Netzwerken, die scheinbar eine Form von Telekausalität anrufen: Wirkzusammenhänge entfalten sich über räumliche, zeitliche und semantische Distanzen hinweg, ohne dass eine intuitive oder indexikalische Beziehung zwischen Ursache und Wirkung bestünde. Diese Form der ›Kausalität‹ entzieht sich unmittelbarer Nachvollziehbarkeit und erzeugt eine Wirksamkeit, die trotz technischer Vermittlung unvermittelt erscheint.²³ Und gerade vor dem Hintergrund dieser Anrufung lässt sich Ridlers *Mosaic Virus* als exemplarisches Feld spekulativer Verknüpfungen lesen: Die Kopplung von ökonomischen Daten (Bitcoin) und Machine-Learning-

22 Vgl. Ridler 2025.

23 In diesem Sinne lässt sich von einer strukturellen Nähe zum Magischen sprechen – nicht im Sinne des Irrationalen, sondern als Effekt einer Wirksamkeit, die sich der Verfügung und vollständigen Transparenz entzieht. Die Wirksamkeit der Magie beruhe demzufolge nicht auf beobachtbaren Mechanismen. Vgl. hierzu Mauss 2010, 130–139.

generierten Tulpenformen erzeugt unerwartete, relational emergente Muster. In Isabelle Stengers'²⁴ Begrifflichkeit des spekulativen Konstruktivismus lassen sich diese Prozesse als epistemisch produktive Verbindungen begreifen, die weder linear-kausal noch vollständig vorhersehbar sind, sondern neue Perspektiven auf die Interdependenzen zwischen Mensch, Maschine und Welt eröffnen.

Dadurch lässt sich auch diese Arbeit im Sichtfeld von systemischer Unverfügbarkeit verorten, denn neben der Sichtbarmachung von Prozessen markiert *Mosaic Virus* vor allem die Unsichtbarkeit der Verfahren wie etwa der Entwicklung des Preises und macht zugleich deutlich, dass Machine Learning die Kapazitäten des Menschlichen um ein numerisch kaum Benennbares übersteigt. Was Ridders Arbeit somit aufzeigt, ist eine epistemologische sowie systemische Übersteigerung und demnach eine Form von Unverfügbarkeit, die unkontrollierbare Prozesse und Komponenten umfasst.

Fazit/Rekonfiguration

Die drei untersuchten Projekte zeigen unterschiedliche, aber miteinander verschränkte Realisationsformen des Unplanbaren im Kontext postdigitaler Kunst. Während *r/place* das Unplanbare als agonistisches Gefüge kollektiver Bildproduktion erfahrbar macht, operiert Senders *Multipainter* mit multiskalaren Rückkopplungen zwischen menschlichen und maschinellen Akteur:innen. Ridders *Mosaic Virus* wiederum etabliert eine Form systemischer Ko-Abhängigkeit, in der ökonomische, datenbasierte und ästhetische Prozesse ineinandergreifen. Allen Arbeiten gemeinsam ist, dass das Unplanbare nicht als Störung oder als bloßer Zufall erscheint, sondern als konstitutives Moment der jeweiligen Systeme. Die Unverfügbarkeit ergibt sich nicht aus einem Mangel an Regeln, sondern aus deren Verschränkung, Skalierung und teilweiser Verblackboxung. Gerade dort, wo Planbarkeit technisch maximiert wird, treten emergente Effekte auf, die sich der Kontrolle einzelner Akteur:innen entziehen.

24 Vgl. hierzu Stengers 2008.

Im Unterschied zu früheren künstlerischen Auseinandersetzungen mit Zufall, Feedback oder Kopplung – etwa bei kybernetischen und telepräsenten Systemen – verschiebt sich im Postdigitalen die epistemische Dimension. Die beteiligten Akteur:innen operieren nicht mehr in räumlicher oder zeitlicher Nähe, sondern innerhalb verteilter, multiskalarer und geblackboxter Systeme, deren Wirkweisen aus kollektiven, maschinellen und datengetriebenen Prozessen hervorgehen. Die Unverfügbarkeit ist hier systemisch, skalierend und auf mehreren Ebenen gleichzeitig wirksam – menschlich, maschinell, algorithmisch und plattformweit. Das Unplanbare markiert somit keinen Ausnahmezustand, sondern den Normalmodus postdigitaler Kunstproduktion – einen Modus, in dem Kontrolle und Kontrollverlust nicht Gegensätze bilden, sondern ein gemeinsames Feld teilen.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Bredenkamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin: Wagenbach 2012.
- Chernyshova, Svetlana: Exposition. Die Ausstellung als Existenzweise. Bielefeld: transcript 2023.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve 1992.
- Dümler, Romina: Durch einen Kubus Natur neu sehen. In: *SCHIRN MAG*. 23.12.2024. <https://www.schirn.de/schirnmag/durch-einen-kubus-natur-neu-sehen/> (Zugriff: 15.12.2025).
- Federici, Silvia: Die Welt wieder verzaubern: Feminismus, Marxismus & Commons. Berlin/Wien: Mandelbaum 2021.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Hayles, N. Katherine (2017): *Unthought. The Power of the Cognitive Non-conscious*. Chicago/London: The University of Chicago Press 2017.
- Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.

- Lucretius: *De rerum natura*/Welt aus Atomen. Übers. v. Karl Büchner. Ditzingen: Reclam 2023 (Universal-Bibliothek 14407). Buch II, Verse 216–224.
- Mauss, Marcel: *Theorie der Magie*. In: *Soziologie und Anthropologie*. Wiesbaden: VS 2010, 130–139.
- Mouffe, Chantal: *Agonistik. Die Welt politisch denken*. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Reddit Netherlands B.V.: reddit.com (2025). <https://www.reddit.com/r/place/?tl=en> (Zugriff: 15.12.2025).
- Ridler, Anna: annaridler.com (2025). <https://annaridler.com/mosaic-virus> (Zugriff: 08.12.2025).
- Rosa, Hartmut: *Unverfügbarkeit*. Berlin: Suhrkamp 2020.
- Schmidt, Ernst A.: *Clinamen – Eine Studie zum dynamischen Atomismus der Antike*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007.
- Sender, Pascal: pascalsender.com (2025a). <https://pascalsender.com/> (Zugriff: 08.12.2025).
- Sender, Pascal: pascalsender.com (2025b). <https://pascalsender.com/livestreaming.html> (Zugriff: 07.12.2025).
- Simondon, Gilbert: *Existenzweise technischer Objekte*. Zürich: Diaphanes 2012.
- Stalder, Felix: *Kultur der Digitalität*. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Stengers, Isabelle: *Spekulativer Konstruktivismus*. Berlin: Merve 2008.
- Tate (o. A.): *Cadavre Exquis* (2026). <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/cadavre-exquis-exquisite-corpse> (Zugriff: 22.02.2026).

Pläne über den Haufen werfen: Zum Unplanbaren in der choreografischen Praxis von Pina Bausch

Katharina Weisheit

Ich musste dann irgendwann entscheiden: Folge ich meinen Plänen oder folge ich plötzlich etwas, was ich gar nicht weiß, wo mich das hinführt. (Pina Bausch)

Einleitung

Jedes Jahr zu Beginn der Adventszeit begeben sich mit *Schwanensee* und *Der Nussknacker* zwei der bekanntesten Ballette auf Wintertournee. Getanzt von großen Ballettensembles, werden die Stücke von Peter Tschaikowsky als etwas beworben, das fest zum Winter dazugehört, ebenso wie »der Duft von Tannennadeln, das Knistern von Kerzenlicht, das erste leise Knirschen von Schnee«¹. Die Ballette werden als zur vorweihnachtlichen Tradition dazugehörig beschrieben, die Unvergänglichkeit der Musik Tschaikowskys wird betont, ebenso wie die sprachlose Magie der Kunstform Tanz und der Zauber ihrer momenthaften Ereignishaf-

1 Vgl. <https://www.grandclassicballet.com/testseiteaboutus> (Zugriff: 28.12.2025).

tigkeit.² Mit solchen Beschreibungen wird das Ewiggleiche und Wiederkehrende herausgestellt – und zugleich eine Ambivalenz sichtbar: Denn obwohl die Zuschauer:innen durch zahlreiche Ballettbesuche oder Videoclips konkrete Erwartungen an und Bilder von der Inszenierung vor Augen haben und durch die Notation der Choreografie von Marius Petipa auch prinzipiell die Wiederholbarkeit der tänzerischen Bewegungen möglich ist, stellt sich die Produktion von Tanz doch deutlich komplexer dar. Selbst bei einer so gut tradierten Choreografie wie der von *Schwanensee* ereignet sich aufgrund der Ereignishaftigkeit der tänzerischen Bewegung immer auch Unplanbares. Denn mit jeder Wiederholung einer tänzerischen Bewegung gehen Veränderungen einher, wodurch keine exakte Reproduktion möglich ist, sondern schon die veränderten Umstände jeder Wiederholung eine Differenz in diese einführen.³ Timo Skrandies bringt das wie folgt auf den Punkt: »Jede tänzerisch ausgeführte Geste ist die Wiederholung von Choreographie im Status radikaler Differenz. Sie hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit ihr, und doch wiederholt jeder Tanz in seiner Einzigartigkeit und Andersheit eben jene, seine Choreographie.«⁴ D.h., auch der vermeintlich stabilsten Wiederholung eines Ballett-Klassikers wie *Schwanensee* ist eine gewisse Instabilität und Veränderung inhärent.⁵ Mit der damit einhergehenden Unplanbarkeit kann im künstlerischen Prozess unterschiedlich umgegangen werden. Es kann versucht werden, wie im Fall einer klassischen Inszenierung von *Schwanensee*, solchen Momenten so wenig Spielraum wie möglich zu lassen.⁶ Oder aber der Zufall kann als produktives Moment bewusst als künstlerische Strategie eingesetzt werden.

2 Vgl. <https://www.grandclassicballet.com/testseiteaboutus> (Zugriff: 28.12.2025).

3 Vgl. Schäfer 2016, 140.

4 Skrandies 2009, 135.

5 Vgl. Schäfer 2016, 141.

6 Seit der Uraufführung von 1877 haben zahlreiche Choreograf:innen *Schwanensee* mit der Choreografie nach Petipa aufgeführt. Darüber hinaus haben mindestens ebenso zahlreiche Choreograf:innen das Sujet von *Schwanensee* neu inszeniert und aktualisiert, etwa John Neumeier (1976), Mats Ek (1987), Matthew Bourne (1995) oder Dada Masilo (2010).

Im Folgenden wird das Unplanbare in der Produktion von Tanz anhand der choreografischen Praxis von Pina Bausch (*1940, †2009) verfolgt. Nach einer kurzen tanzhistorischen Einordnung des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch werden die Entwicklung des Bewegungsmaterials, die Wahl der Bühnenmaterialien sowie die Interaktion mit den Zuschauer:innen in den Blick genommen und es wird aufgezeigt, wie Bausch den Spielraum für Unplanbares immer wieder weit geöffnet hat.

Das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch

Die Arbeit der 2009 verstorbenen Tänzerin, Choreografin und künstlerischen Leiterin des Tanztheater Wuppertal gilt als Auslöser eines Paradigmenwechsels im Tanz, der sowohl die deutsche als auch die internationale zeitgenössische Tanzlandschaft entscheidend geprägt hat. Das Tanztheater Wuppertal⁷ entstand Mitte der 1970er-Jahre zu einer tanzhistorisch wichtigen Zeit des Umbruchs der Tanz- und Theaterszene. In den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg war die Tanzlandschaft in Deutschland zunächst von einer Neuinszenierung klassischer Ballettwerke geprägt.⁸ Es gab zwar Modernisierungsbestrebungen, die sich um eine Synthese zwischen klassischem und modernem Tanz bemühten, dennoch hielt und etablierte sich der klassische Tanz bis weit in die 1960er-Jahre hinein, bis er schließlich vom Tanztheater abgelöst wurde.⁹ Das Deutsche Tanztheater entwickelte sich sowohl aus einer Kritik am tradierten Tanzverständnis des klassischen Balletts und dessen hierarchischen Strukturen als auch durch eine Entfernung von der »grundlegenden Formel in der Nachkriegsgeschichte

7 Bausch übernahm zur Spielzeit 1973/1974 die Leitung des Wuppertaler Balletts, das sie als eine ihrer ersten Amtshandlungen in Tanztheater Wuppertal umbenannte, um »das nur an die klassische Tanzform gebundene Wort Ballett durch das umfassendere Wort Tanztheater« zu ersetzen. Bausch zit.n. Koldehoff/Pina Bausch Foundation 2016, 15.

8 Vgl. Klein 1992, 235.

9 Vgl. Schneider 2017, 378.

»Dance is motion – not emotion«.¹⁰ Stattdessen rückte das unmittelbarste Prinzip des Tanzes wieder in den Mittelpunkt: der Körper als Produzent, Instrument und Resultat gesellschaftlicher Machtverhältnisse.¹¹ Die Subjektivität des Menschen wurde zum Ausgangspunkt der choreografischen Arbeit.¹² Bedeutsame Veränderungen des Tanztheaters waren die Loslösung der Choreografie von ihrer Definition als zusammenhängende Bewegungsabfolge, die »Befreiung des Tanzes von den Zwängen der Literatur« und seine »Hinwendung zur Wirklichkeit«.¹³ Statt das Ideal einer märchenhaften Welt nachzuerzählen, wie etwa in *Schwanensee*, konzentrierten sich die Tanztheaterstücke auf das Sichtbarmachen der konkreten körperlichen Erfahrungswelt der Menschen.¹⁴ An die Stelle des klassischen Bühnentanzes trat ein körperliches und gesellschaftskritisches Theater, das neben Tanz sämtliche anderen Artikulationsmöglichkeiten des Körpers, wie etwa Gesang, Sprache und Alltagsbewegungen, einsetzt und darüber hinaus Medien und andere Kunstbereiche integriert. Kennzeichnend für Bauschs Stücke war v.a. die Verknüpfung verschiedener Ausdruckskünste in der Verbindung von verbalem und nonverbalem Ausdruck sowie das Collagenhafte und Fragmentarische.¹⁵ Bausch orientierte sich an der Idee des *Work in Progress* sowie den Brechtschen Stilmitteln der Montage, Verfremdung und Collagetechnik. Mit dieser Ästhetik, die Kritiker:innen daran zweifeln ließ, ob es sich bei ihren Stücken überhaupt noch um Tanz handelte, hat Bausch entscheidend zu einer Weiterentwicklung und Öffnung des Tanzverständnisses beigetragen, indem sie betonte: »Er [der Tanz; KW] kann fast alles sein.«¹⁶ Darüber hinaus trug Bausch entscheidend zu

10 Klein 1992, 244.

11 Vgl. Klein 1992, 247.

12 In diesem Kontext lässt sich auch die inzwischen fast an einen Slogan erinnernde Aussage Bauschs verorten: »Mich interessiert nicht, wie die Menschen sich bewegen, sondern was sie bewegt.« Bausch zit.n. Koldehoff/Pina Bausch Foundation 2016, 313.

13 Servos 1996, 13.

14 Vgl. Klein 1992, 246.

15 Vgl. Seidl 2015, 87.

16 Bausch zit.n. Meyer 2012, 15.

einer Öffnung der Arbeits- und Produktionsweise bei, indem sie das Bewegungsmaterial gemeinsam mit den Tänzer:innen der Kompanie entwickelte und ihnen nicht eine bereits fertige Choreografie vorgab. Damit hat sie das Unplanbare bewusst als künstlerische Strategie eingesetzt.

Tänzer:innen befragen

Das Stück *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen* (1977) gilt als entscheidender Wendepunkt in der choreografischen Arbeit Bauschs. Bausch begann, den Tänzer:innen Fragen zu stellen, ihnen Themen, Stichwörter, Handlungsanweisungen, Phrasen, Musikstücke oder Lieder vorzugeben, auf die die Tänzer:innen improvisatorisch und ebenfalls mit Elementen, wie Bewegungssequenzen, Wörtern, Geschichten oder Gesang, antworteten. Weder Bausch noch die Tänzer:innen wussten zu Beginn der Probenarbeit, wohin sich das Stück entwickeln würde. Kern dieser Arbeitsweise war Bauschs Entscheidung, im choreografischen Prozess keinem konkreten Plan zu folgen. Ihre Fragen richteten sich nicht auf ein bestimmtes, vorab festgelegtes Ziel, sondern bezogen sich u. a. auf vergangene Erfahrungen, Erlebnisse oder Gefühle der Tänzer:innen und entwickelten sich parallel in viele Richtungen und Dimensionen: »Die ›Fragen‹ sind dazu da, sich ganz vorsichtig an ein Thema heranzutasten. Das ist eine ganz offene Arbeitsweise und doch eine ganz genaue. Sie führt mich zu vielen Dingen hin, an die ich alleine gar nicht hätte denken können.«¹⁷

Ein Beispiel: Während der Probe zum Stück 1980 (1980) gab Bausch den Tänzer:innen das Stichwort »alles schön finden« vor. Es war bereits kurz nach zehn Uhr abends. Die Probe hätte eigentlich um zehn Uhr zu Ende sein sollen, doch Bausch wollte noch eine letzte Frage ausprobieren. Mechthild Großmann, langjähriges Mitglied der Kompanie, erzählte, dass sie in dieser Situation müde, erschöpft und leicht verärgert über die noch andauernde Probe gewesen sei und in diesem Moment gar

17 Bausch zit.n. Koldehoff/Pina Bausch Foundation 2016, 309.

nichts schön gefunden habe. Sie nahm sich daraufhin eine viel zu große Lederjacke, ging mit energischen Schritten in der Lichtburg¹⁸ hin und her und wies mit leicht aggressivem Tonfall darauf hin, wie schön hier doch alles sei: »Ich bin dann so durch die Lichtburg und hab alles schön gefunden. Egal was. Lautsprecher: schön, herrlich.«¹⁹ Dies war eine Szene, die Bausch für das Stück auswählte und weiterentwickelte.

Gabriele Brandstetter beschreibt Bauschs Arbeitsweise als eine »Körper-Such-Bewegung in einer Archäologie der Gefühle«²⁰, um auf ein »anderes« Wissen zu stoßen, »das in einem Intervall zwischen Wissen und (Noch-)Nicht-Wissen schwankt und stets aufs Neue aufzuspüren ist«.²¹ Brandstetter benennt das als eine »Methode, das Unvorhersehbare zu induzieren«, als einen »emergenten Suchprozess, der nicht durch ein ergebnisorientiertes, strategisches Konzept steuerbar und kontrollierbar ist«.²² Die Strategie des Fragen-Stellens ermöglichte den Tänzer:innen und Bausch, dieses Noch-Nicht-Wissen aufzuspüren und schließlich in eine künstlerisch verdichtete Form zu bringen.²³ Zwar muss im Zuge der Produktion von Tanz aufgrund der Ereignishaftigkeit und spezifischen Materialität der beteiligten Körper und Dinge grundsätzlich mit Ungeplantem und Unvorhersehbarem gerechnet werden. Jedoch kann mit dieser Potentialität unterschiedlich umgegangen und ihr unterschiedlich viel Raum gegeben werden. Bausch hat durch ihre

18 Die Lichtburg ist ein ehemaliges Kino in Wuppertal und seit 1977 Probenraum des Tanztheater Wuppertal.

19 Großmann zit.n. Linsel 2019, TC 00:19:48.

20 Brandstetter 2005, 18.

21 Brandstetter 2005, 19.

22 Brandstetter 2005, 19.

23 Aus dem entwickelten Bewegungsmaterial wählte Bausch einzelne Szenen aus, ließ sie mehrmals wiederholen, traf daraus erneut eine Auswahl, die sie wiederum z.B. mit neuen Fragen kombinierte, mal von anderen Tänzer:innen übernehmen ließ, durch eigenes Material ergänzte oder in eine Gruppenbewegung umwandelte. Durch die Wiederholungen, Fragmentierungen und Neukombinationen löste Bausch die persönlichen Geschichten und Gefühle Stück für Stück von der Persönlichkeit der Tänzer:innen; sie veränderten sich, wurden verfremdet und erlangten dadurch schließlich eine eigene ästhetische Form. Vgl. Weisheit 2021, 65–76.

improvisatorischen Impulse den Rahmen für Ungeplantes weit geöffnet und strategisch in den künstlerischen Prozess integriert. Das zeigt sich auch in der Wahl der Bühnenmaterialien: Bausch arbeitete mit Materialien, die einen großen Einfluss auf die tänzerische Bewegung und den Ablauf der Stücke haben, wodurch sie den Raum für Unplanbares erneut geöffnet hat.

Über Nelken tanzen

Die Bühnenbilder des Tanztheater Wuppertal sind durch ihre Variationsbreite gekennzeichnet und häufig mit Naturmaterialien gestaltet, die als »Bühnenwirklichkeiten in der Bewegung der Körper ihre Spuren«²⁴ hinterlassen. Im Gegensatz zur Bühnengestaltung im klassischen Ballett dient das Bühnenbild weder der Illustration einer tänzerisch umgesetzten Handlung, noch wird die Bühne für den Tanz freigehalten, sondern ist stattdessen bspw. überladen mit Stühlen und Tischen (*Café Müller*) oder dem Gestrüpp von Bäumen (*Komm tanz mit mir*). Dazwischen bewegen sich die Tänzer:innen, schaffen sich selbst den Raum, den sie brauchen und entwickeln neue Darstellungs- und Bewegungsmöglichkeiten.²⁵ Sie interagieren mit den verschiedenen Materialien, müssen ihre Bewegungen anpassen und lernen, über, auf, mit und zwischen Nelken, Lehm, Blütenblättern, Steinen oder Gras zu tanzen. Damit ist es weniger die Bedeutung des Bühnenmaterials, sondern seine Materialität, seine Eigendynamik, Widerständigkeit und Produktivität, die für Bausch von Interesse waren. Das produktive Wechselverhältnis zwischen Bühnenmaterial, Bühnenraum und Tänzer:innenkörpern kann dabei im choreografischen Prozess zwar berücksichtigt, aber niemals vollständig kontrolliert werden, da sich die

24 Huschka 2002, 289.

25 Vgl. Schlicher 1987, 137.

Handlungsmacht der Akteur:innen und ihre jeweiligen Bezugnahmen erst im Vollzug produzieren.²⁶

Ein anschauliches Beispiel hierfür ist das Stück *Ein Trauerspiel* (1994), für das der Bühnenbildner des Tanztheater Wuppertal, Peter Pabst, eine gut 100 m² große Insel konstruierte, die in einem Becken aus Wasser mitten auf der Bühne schwimmt. Die Insel besteht aus Styropor, die Oberseiten sind mit Polyester und Glasmatten laminiert, worauf wiederum gemahlene Hochofenschlacke liegt. Die Insel schwimmt völlig frei, ist nicht an den Seiten oder nach unten vertäut. Die Bewegungen der Insel werden nur durch die Seiten und die Form des Wasserbeckens begrenzt, so dass sich die Abstände zum ›Ufer‹ ständig verändern, mal größer, mal kleiner werden, aber nie mehr als einen Meter betragen und die Insel sich nicht vollständig und unbegrenzt drehen kann.²⁷ Für die Tänzer:innen, die im Stück auch auf der Insel tanzen, bedeutet das, während der Aufführung auf die unplanbaren Abstände zum Ufer und die Schwimmbewegungen der Insel zu reagieren; umgekehrt wird die Insel durch die Bewegungen der Tänzer:innen bewegt. Für die Entwicklung des Bühnenbildes führte Pabst genaue Materialstudien durch und testete die Dynamik von Styroporplatten auf Wasser in einem Wasserbecken im Hof des Opernhauses. Er habe sich eine Styroporplatte besorgt, sie ins Wasser gelegt und sei darauf gestiegen, so Pabst: »Die Platte unter mir haute ab wie ein Surfbrett und ich lag im Wasser [...]. Ich hab [sic!] aus dem Wasser geguckt und mir war klar: da müssen Bremsen drunter!«²⁸ Daraufhin konstruierte er ein System von Latten auf der Unterseite, die das Wasser verwirbeln und die Bewegungen der Insel bremsen, wodurch ein Wegrutschen der Styroporplatten auf der Wasseroberfläche verhindert wird.²⁹ Damit schränkte Pabst den Bewegungsraum der schwimmenden Insel zwar ein (die Insel kann sich z.B. nicht um sich

26 Eine ausführlichere Diskussion der Handlungsmacht der Dinge im Tanz mit Bezug auf Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) ist zu finden in Weisheit 2021, 103–108.

27 Vgl. Pabst 2010, 18.

28 Pabst 2010, 18.

29 Vgl. Pabst 2010, 18.

selbst drehen), ließ jedoch zu, dass sich die Abstände zum Ufer andauernd veränderten.

Solche strategischen Entscheidungen sind es, die den Rahmen für die Handlungs- und Bewegungsmöglichkeiten der Akteur:innen auf der Bühne abstecken. D.h., durch die Wahl des Bühnenmaterials, die Platzierung auf der Bühne, seine Bearbeitung und Veränderung oder auch durch das Weglassen bestimmter Materialien wird der Ereignisraum für Unplanbares kleiner oder größer gelassen. Gleichzeitig sind es die materiellen Eigenschaften der Bühnenmaterialien, die diese Entscheidungen im Arbeitsprozess beeinflussen.

Ein weiteres Beispiel: Im Stück *Arien* ist die gesamte Bühne knöcheltief unter Wasser gesetzt. Die Tänzer:innen schreiten, laufen, tanzen durch das Wasser, das mit der Zeit in ihre Kleider zieht, sie schwer macht und wodurch allmählich die Körper herausmodelliert werden. Je nach Bewegung spritzt es auf, verlängert im Schwung den Tanz in den Raum, macht plätschernde Geräusche und ist ein Widerpart, an dem die Tänzer:innen sich abarbeiten.³⁰ Das Wasser verändert dabei nicht nur die Kleider und Bewegungen der Tänzer:innen, sondern auch die Lautlichkeit: Während des gesamten Stückes sind durch die mal langsamen, mal schnelleren Schritte und Bewegungen der Tänzer:innen Wassergeräusche zu hören. Dadurch ist das, was die Tänzer:innen sagen, mitunter schlechter zu verstehen; das Wasser übertönt teilweise die Stimmen. Auch die Musikstücke klingen verfremdet durch die Hintergrundgeräusche des Wassers. Hierin zeigt sich, dass die Eigen-dynamik der Bühnenmaterialien nicht zuletzt auch die Wahrnehmung der Zuschauer:innen verändert.

Mit Zuschauer:innen interagieren

Im Rahmen der Aufführung treten nicht nur die Bühnenmaterialien und Tänzer:innen in ein produktives Wechselverhältnis, sondern auch die

30 Vgl. Servos 2000, 82.

Zuschauer:innen sind Teil dessen. Im Moment der Aufführung begegnet das Körperwissen der Tänzer:innen dem der Zuschauer:innen:

Der implizite Wissensschatz der Zuschauer*innen (zum Beispiel Erwartungen/Vorwissen) interagiert [...] mit den künstlerischen Praktiken, die auf der Bühne sichtbar werden. [...] In dieser Interaktion entsteht eine Wahrnehmung dessen, was auf der Bühne passiert, eine Wahrnehmung, die daher zugleich subjektiv und intersubjektiv ist – denn es gibt soziale, kulturelle und individuelle Sehkonventionen, die ein bestimmtes Publikum hat und damit eine bestimmte ›Sicht‹ auf die Dinge, die sich mit in die Wahrnehmungspraxis einschreibt.³¹

Damit können Zuschauer:innen eine Aufführung verändern und werden gleichzeitig selbst von ihr verändert.³² In ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Kyoto-Preises erzählte Pina Bausch von einem Gastspiel von *Der Fensterputzer* (1997) in Istanbul. In einer Szene des Stückes zeigten Tänzer:innen dem Publikum private Fotografien von früher u.a. von ihren Eltern oder von Kindheitserlebnissen, mit denen sie in den Zuschauerraum gingen. Die Zuschauer:innen in Istanbul reagierten darauf, indem sie ebenfalls private Fotografien hervorholten und den Tänzer:innen zeigten. Eine außergewöhnliche Reaktion und ungeplante Situation entstand, die den Verlauf und die Atmosphäre der Aufführung entscheidend beeinflussten.³³

Neben solchen konkreten Momenten der Interaktion, von denen es in den Bausch-Stücken viele gibt, fordert die collagenartige Anordnung der Szenen, bei denen auf der Bühne vieles gleichzeitig passiert, die Zuschauer:innen mitunter dazu auf, sich zu entscheiden, worauf die Aufmerksamkeit gerichtet wird. Dabei spielen nicht zuletzt das individuelle Vorwissen, das mit in die Aufführung eingebracht wird, etwa zur Kompanie oder zum Stück, sowie eigene Erinnerungen und Gefühle eine entscheidende Rolle. Die Zuschauer:innen verbinden das, was sie sehen,

31 Wieczorek 2017, 91.

32 Vgl. Wieczorek 2017, 101.

33 Vgl. Linsel 2006.

mit ihrem eigenen spezifischen Erfahrungswissen. Für dieses Spiel zwischen Wahrnehmung und Erinnerung hat Bausch in ihren Stücken viel Raum gelassen und betonte in Interviews stets die Eigenleistung des Publikums sowie die gewollte Offenheit: »Ich habe noch nie gemeint: so ist das. Ich habe mir oft was ganz anderes gedacht, was ganz anderes gemeint – aber auch nicht nur das. Das ist einfach die Art und Weise, wie man reinguckt. Aber das einseitige Denken, das man da reininterpretiert, das stimmt nicht.«³⁴ Dementsprechend gab Bausch den Zuschauer:innen auch keine Texte zum besseren Verstehen mit an die Hand, etwa in den Programmheften, sondern ließ Raum für individuelle Interpretationen, um immer auch »umgekehrt gucken«³⁵ zu können. In einem Interview erzählte Bausch von einem Gastspiel von *Nelken* (1982) in Moskau im Jahr 1989. Im Jahr zuvor gab es ein schlimmes Erdbeben im heutigen Armenien, bei dem mehrere Zehntausend Menschen ums Leben kamen. Bei der Vorstellung von *Nelken* waren auch Zuschauer:innen aus der von dem Erdbeben betroffenen Region anwesend, die *Nelken* völlig anders wahrgenommen haben, wie Bausch erzählte: »Die haben gedacht, das Stück *Nelken* wäre gemacht, wegen dem Erdbeben [sic!]. Die haben diese Nelkenfläche gesehen, wie ein großes Grab.«³⁶ Und auch die Szene des Stückes, in der zwei Tänzer:innen auf die Bühne kommen und sich aus kleinen gelben Spielzeug-Eimern mit Suppenlöffeln Erde auf ihre Köpfe schaufeln, wurde vor diesem Hintergrund interpretiert.

Fazit

Pina Bausch hat für die Entwicklung eines Stückes durch das Befragen der Tänzer:innen bewusst Momente evoziert, die zu »neuen« und ungeplanten Bewegungen und einem Ausbrechen aus Bekanntem und Gewohntem geführt haben. Aus dem gesammelten Bewegungsmaterial traf Bausch eine Auswahl, verfremdete es, kombinierte es mit

34 Bausch zit.n. Schlicher 1987, 144–145.

35 Bausch zit.n. Hoghe 1986, 18.

36 Bausch zit.n. Linsel 2006, TC 00:34:51.

neuen Fragen, ergänzte eigenes Material und montierte es schließlich zu einem Stück. Doch auch nach der Premiere behielt Bausch die Offenheit der Produktionsweise bei. So wurden Szenen weiterentwickelt und umgestellt, Geschichten herausgenommen oder hinzugefügt und auch einen Titel bekam das Stück von Pina Bausch häufig erst Monate nach der Uraufführung.³⁷ Durch die Wahl der Bühnenmaterialien hat Bausch manchen Szenen zudem dauerhaft eine gewisse Unplanbarkeit gelassen. Darüber hinaus ist ein Stück durch die Ereignishaftigkeit der tänzerischen Bewegung per se nicht statisch, sondern immer durch Frei- und Spielräume für Ungeplantes geprägt, selbst dann, wenn, wie eingangs für *Schwanensee* beschrieben, eine exakte Reproduktion angestrebt wird. Bausch hat darüber hinaus sowohl durch die expliziten Interaktionen mit Zuschauer:innen als auch ihre Offenheit für deren Interpretationen den Raum für Ungeplantes noch weiter geöffnet und zugelassen, dass manches erst im Moment des Vollzugs und in Abstimmungen der verschiedenen Akteur:innen untereinander entsteht und die Stücke sich damit bei jeder Aufführung potenziell anders und unerwartet entwickeln können.³⁸ So markiert die Aufführung keinesfalls den Endpunkt der Produktion von Tanz, stellt kein fertiges ›Produkt‹ dar, sondern lässt sich vielmehr als eine Etappe verstehen, nach der die vorläufig festgelegten Erzeugungsstrategien verändert und weiterentwickelt werden.

37 Wurde zu Beginn der Probenarbeit das Bewegungsmaterial noch gemeinsam und unter großem Einfluss der Tänzer:innen erarbeitet, so war Bausch für die choreografische Komposition allein verantwortlich, wodurch die Grenzen des kollektiven Prozesses deutlich werden. Vgl. zur Frage der Autorschaft im Tanz auch Weisheit 2021, 138–164.

38 Interessant ist vor diesem Hintergrund der Umgang mit dem Erbe von Bausch. In den vergangenen Jahren hat man sich bei Reproduktionen an der jeweils letzten Fassung eines Stücks orientiert und damit wurden Dinge, die Bausch bewusst offengelassen hat, festgeschrieben und nicht mehr verändert. D.h., der Spielraum für Momente des Unplanbaren wurde durch diese Reproduktionspraxis wieder kleiner, und es ist fraglich, ob das im Sinne Bauschs gewesen wäre. Vgl. hierzu u.a. Schneider 2018, Klein 2019, Weisheit 2021.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Brandstetter, Gabriele: Fundstück Tanz. Das Tanztheater als eine Archäologie der Gefühle. In: Odenthal, Johannes (Hg.): tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft. Berlin: Theater der Zeit 2005. 12–19.
- Hoghe, Raimund: Pina Bausch. Tanztheatergeschichten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.
- Klein, Gabriele: FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Weinheim/Berlin: Quadriga 1992.
- Klein, Gabriele: Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens. Bielefeld: transcript 2019.
- Koldehoff, Stefan/Pina Bausch Foundation (Hg.): O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden. Wädenswil: transcript 2016.
- Linsel, Anne (Reg.): Pina Bausch. WDR/ARTE 2006.
- Linsel, Anne (Reg.): Das Erbe der Pina Bausch. ZDF/ARTE 2019.
- Meyer, Marion: Pina Bausch: Tanz kann fast alles sein. Remscheid: Bergischer Verlag 2012.
- Pabst, Peter: Nelken muss man trösten. Peter Pabst im Gespräch mit Wim Wenders. In: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch GmbH (Hg.): Peter für Pina. Die Bühnenbilder von Peter Pabst für Stücke von Pina Bausch. Wuppertal: Kettler 2010. 3–29.
- Schäfer, Hilmar: Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm. Bielefeld: transcript 2016.
- Schlicher, Susanne: TanzTheater. Traditionen und Freiheiten; Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987.
- Schneider, Katja: Rückzug in die Tanzmoderne? In: Schläder, Jürgen/Cromme, Rasmus/Frank, Dominik/Frühinsfeld, Katrin (Hg.): Wie man wird, was man ist. Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945. Leipzig: Henschel 2017. 373–380.
- Schneider, Katja: Für heute, morgen und übermorgen. Zur Tradierung von Pina Bauschs Tanztheater. In: Hiekel, Jörn Peter/Roesner, David

- (Hg.): Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorien, Analysen, Positionen. Bielefeld: transcript 2018. 173–188.
- Seidl, Anna: Ein ›deutscher‹ Welterfolg: Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal: Schritte zum Welterfolg. In: Schirmer, Lothar (Hg.): Aspekte des deutschen Theaters im 20. Jahrhunderts. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 2015. 79–100.
- Servos, Norbert: Pina Bausch – Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst einen Goldfisch zu dressieren. Seelze-Velber: Kallmeyer 1996.
- Servos, Norbert: Die Bühnen- und Kostümbilder Rolf Borzik. In: Tanztheater Wuppertal Pina Bausch GmbH (Hg.): Rolf Borzik und das Tanztheater. Wuppertal: ohne Verlag 2000. 78–83.
- Skrandies, Timo: Das Intervall der Geste oder Wann beginnt Tanz? In: Görling, Reinhold/Skrandies, Timo/Trinkaus, Stephan (Hg.): Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz. Bielefeld: transcript 2009. 117–146.
- Weisheit, Katharina: Tanz in Produktion. Verdichten | Transformieren | Institutionalisierten. Das Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. München: epodium 2021.
- Wieczorek, Anna: Praktiken des Erforschens von Publikumswahrnehmung. Methodische Annäherungen an einen »praxeologischen Sonderfall«. In: Klein, Gabriele/Göbel, Hanna Katharina (Hg.): Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag. Bielefeld: transcript 2017. 89–113.

Gespenstische Wahlverwandtschaften: Jonathan Meeses *Führerzimmer* unter der *Diktatur der K.U.N.S.T.*

Aaron Lazar Birgel

Wird die Auswechselbarkeit der
Ideen untereinander bestritten, so
beginnt Blut zu fließen.
(Emil Cioran)

Als der österreichische Architekt Leo Kammel 1938 das sog. *Führerzimmer* im Deutschen Volkstheater, dem heutigen Volkstheater Wien, errichtete, war dieser Raum als Privatloge für einen Besuch Adolf Hitlers vorgesehen. Obwohl selbiger das Wiener Theater nie betrat, haftet dem *Führerzimmer* ein fader Beigeschmack an: Das hässliche Gespenst der deutschen Geschichte spukt in diesem Raum. 2025 – 87 Jahre später – bespielt Jonathan Meese *DR. NO'S FÜHRERZIMMER*¹ in einer dreistündigen phantasmagorischen Performance, die er zusammen mit dem Dramaturgen Henning Nass konzipierte, und grölt: »Der Führer ist da, Adolf Hitler!«² Meeses Kunst ist performative Kunsttheorie mit universalistischem Anspruch – eine explizite Metakunst. Kunst erscheint

1 Der vollständige Titel der Performance vom 18.05.2025 lautet: *DR. NO'S FÜHRERZIMMER (EXORZISMUS »ZARDOZ« PASSIERT) LOHN DER A.N.G.S.T.: MUMIN! (MEIN OSMOSEGEHIRN »FANTOMAS«)*.

2 Vgl. Volkstheater Wien 2025.

als prinzipiell unplanbares, autopoietisches³ und letztlich nicht thematisierbares System – als Blackbox⁴. In dieser Perspektive wird Meeses Gesamtkunstwerk zur performativen Utopiefiktion, die sich im ›Un-Ort‹ des *Führerzimmers* als unmögliche Möglichkeit aufführt.

Die aufgezeichnete Live-Übertragung der Performance beginnt unvermittelt: Eine wackelige Kameraansicht zeigt die Wandverkleidung. Nach kurzer Signalstörung wird die Sicht auf das *Führerzimmer* freigegeben, wo Meese und seine Mutter auf einem Sofa sitzen. Weitere Mitakteure, etwa aus Ton- und Bildtechnik, durchqueren das Kamerabild. Im Hintergrund sind die treibenden Bässe und Meeses robotischer Gesang des Songs *Dr. Deutschland* aus dem 2025 veröffentlichten Kollaborationsalbum *Gesamtklärwerk Deutschland* mit DJ Hell zu hören. Gleichzeitig bedient Meese eine Minispieluhr mit applizierter Deutschlandflagge, wodurch eine chaotische Soundmischung aus *Technobeat* und Nationalhymne entsteht. Der Klang der deutschen Hymne bricht immer wieder ab, um Platz für gestische, zuckende Tanzeinlagen Meeses zu bieten. Der Tonus für die folgenden drei Stunden ist schon nach zwei Minuten gesetzt: absurdes Kunstspiel, intermediale Improvisation und natürlich ›Deutschland‹. *DR. NO'S FÜHRERZIMMER* gibt sich direkt als Ort des Provisoriums zu erkennen.

Das *Führerzimmer* ist bestückt mit allerlei vermittelnden (Spielzeug-)Requisiten. Stofftiere, Puppen, Bücher, Schallplatten, Telefone, Wecker, Sonnenbrillen, eine Garderobe mit Uniformen und Maskenraden, Sicherheitsschilder, übermalte Fotografien, Gemälde, digitale Filme und eine Leinwand bevölkern den unübersichtlichen Raum. Meeses sammlerisch-anhäufende künstlerische Praxis äußert sich in dynamisch-ästhetischer Unordnung, die den Rahmen – oder besser – den Raum seiner Kunst absteckt. »Die Ordnung, die ich brauche, ist das Chaos!«⁵

3 Zum Begriff der *Poiesis* vgl. die Beiträge von Hannah Schiefer und Robin Nagel in diesem Band.

4 Zum Begriff der Blackbox vgl. die Beiträge von Svetlana Chernyshova sowie Anna Grelik und Timo Skrandies in diesem Band.

5 Schäfer 2025.

Nass erklärt in roter Kindersonnenbrille:

1938 – Das ist tausend Jahre her [...] und 1000 Jahre stecken Geschichten und Gesichter und Figuren in diesem Zimmer: Es wird Zeit, diese Figuren dem Platz zu verweisen, sie aus unserer Geschichte wegzupupsen! Wir führen heute eine Teufelsaustreibung durch, wie es die Welt noch nie gesehen hat. (5:49-6:13)

Dann hält er ein hartgekochtes Ei mit aufgemaltem Hitlerbart in die Kamera und verkündet: »Wir schreiben das Jahr 2367. Wir gebieten euch, ihr unreinen Geister, als Diener der Kunst, mit der Kraft der Diktatur der Kunst, weicht von uns!« (6:18-6:36) Von Meese herzlich beklatscht übernehmen nun »Äbtissin und Abt« (6:42-6:44), also Mutter und Künstler selbst, den illokutionären Sprechakt und führen ein erstes Telefongespräch mit dem »Führer«.

Abb. 1: Jonathan Meese, *Dr. No's Führerzimmer*, 2025. Screenshot: 0:22:07.



In einem 50-minütigen Rollenspiel erklärt Meese seiner skeptischen Mutter die »Diktatur der K.U.N.S.T«, obwohl sie seine künstlerische Programmatik bestens kennt. Dabei greift der Künstler auf alle möglichen umliegenden Gegenstände zurück, um sie für sich und seine

künstl(er)i(s)che Theoriebildung sprechen zu lassen und postuliert ihre Genialität (Abb. 1). Immer wieder wird Meese von seiner Mutter ermahnt: »Aber du sagst doch, er ist nicht da, deswegen lass ihn doch weg!« – »Genau, deshalb nenne ich diesen Raum jetzt Führungsraum, Führungsraum! Ne, da kommen wir jetzt wieder zur Diktatur der Kunst zurück.« (27:16-27:28) Während er seine Mutter händchenhaltend aus dem Raum führt, behauptet Meese: »Ich mache es eben nicht, Mommy! [...] Die Kunst treibt das böse weg. Ich bin nur sozusagen Spielkind, ja.« (50:53-51:03)

Nachdem »Mommy« das *Führerzimmer* verlassen hat und er sich eine SS-Uniform überstülpt, fragt der Künstler in den Raum: »Kann ein Kostüm böse sein? Meine Mutter hat mich gewarnt, also dieeee SS-Uniform-Sachen da darfst du...eh, ja!« (1:18:44-1:18:57) Dann zeigt er auf die Hakenkreuzbinde, gibt in affektierter Haltung vor, an dieser zu lauschen und fragt: »Ist das böse? Ich merk nix...« (1:19:20-1:19:26)

Eine Hamsterpuppe auf dem Tisch ahmt Meeses sprachliche Äußerungen nach. Der Spiegeldialog schaukelt sich hoch, denn auf die verzerrten Wiederholungen des Spielzeughamsters antwortet der ekstatische Künstler mit immer unkenntlicheren Stimmverstellungen und übertriebenen Gebärden, bis ihm der Speichel an den Lippen klebt. Die Absurdität der Szene wird durch Meeses Interrogativsätze, deren Antwort immer nur nachgeäffte Gegenfrage ist, unterstrichen.

Rund 12 Minuten improvisiert der Künstler über seinen Song *Motherdance*, gestikuliert mit abgewinkelt-erhobenem Arm und seinem angeeigneten *Meesegruß* und grölt »John Carpenter, Richard Wagner, Adolf Hitler!«, »Tanz die Mutta!« oder »Alle sind da, der Führer ist da!«⁶ und fordert die Absetzung jeglicher Ideologie unter der »Diktatur der K.U.N.S.T.«

6 Vgl. DAF *Der Mussolini* (1980).

Abb. 2: Jonathan Meese, *Dr. No's Führerzimmer*, 2025.



Nach 1 Stunde und 54 Minuten beginnt die Auseinandersetzung mit dem Finale von Stanley Kubricks *A Clockwork Orange*, die bis zum Ende der Performance andauert (Abb. 2). Auch nach mehrmaligen Bitten seiner Mutter, die knapp 40 Minuten vor Ende – passend zur *Übereinkommensszene* – erneut das *Führerzimmer* betritt, setzt Meese das Schauen und Transkribieren des 1970er-Jahre-Kultfilms in das verfremdende Vokabular der ›Diktatur der K.U.N.S.T‹ fort.⁷

- 7 Im Film *A Clockwork Orange* wird der hedonistische Anführer einer marodierenden Jugendbande Alex DeLarge im Gefängnis einer Konversionstherapie unterzogen. Alex wird als geheilt entlassen, doch wann immer er einen Gewalt- oder Lustimpuls empfindet, setzen heftige (körperliche) Aversionen ein. Diese Symptome treten auch beim Hören von Beethovens 9. Sinfonie auf – der Lieblingsmusik des Protagonisten, die als Hintergrundmusik der *Ludovicotherapie* fun-

Abb. 3: Jonathan Meese, *Dr. No's Führerzimmer*, 2025. Screenshot: 2:19:10.



Ko-kreatives Ereignen

Jonathan Meese benutzt den Film *A Clockwork Orange* als Allegorie seines postulierten Gesamtkunstwerks, der ›Diktatur der K.U.N.S.T.«. Alex DeLarge – die Hauptfigur des filmischen Kollaborateurs – ist »unheilbar, aber nicht krank«⁸. Dementsprechend wird das *Führerzimmer* einer erfolglosen Konversionstherapie unterworfen.

In Meeses Kunstuniversum herrscht nicht nur eine Komplizenschaft der Dinge, sondern auch eine Komplizenschaft mit den Dingen, ein Symmetrisierungsprozess. Der Künstler als Kunstfigur ist zwar Kurator und Vermittler, in seiner performativen Rolle gleichzeitig aber

gierte. Um einen politischen Skandal zu vermeiden, wird Alex, nun selbst Spielball der Gewalt, am Gehirn operiert. Anschließend entschuldigt sich der Innenminister vor laufenden Kameras und Alex wird als wiederhergestellter Held gefeiert. Das Widerspiel der vermeintlichen Heilung und ihrer Nebenwirkungen konzentriert sich in der letzten Szene des Films: Alex' versöhnlicher Schlusssatz ›Ich war geheilt, alright!‹ wird von seinem schmerzhaft verzerrten Gesicht kontrastiert (Abb. 3).

8 Eikmeyer/Mampe 2018, 411.

auch Teil dieser Dingwelt. Diese »Entsubjektivierung der Kreativität«⁹ macht ihn zu einem Akteur unter vielen. Dabei scheinen seine Requisiten, seine unbelebten Kollaborateure kakophon zu ihm zu sprechen.

Meese beschwört und verkörpert so den dionysischen Rausch, die Einheit mit den Dingen – ihre Genealogie wird zu ihrer Ununterscheidbarkeit. Die dionysische Kraft fungiert hier als metakünstlerisches Symbol,¹⁰ als zerstörender, sich verwandelnder Prozess in Analogie zum »Wesen« der Kunst. Im *Führerzimmer* zirkulieren die Referenzen: Dinge werden zu Zeichen (*A Clockwork Orange*) und Zeichen zu Dingen (Hakenkreuz). Es gibt keine ursprüngliche Materie – Meese gliedert alles seiner entideologisierten Kunstideologie unter. Die kulturelle Bedeutungszuschreibung wird als Konstruktion entlarvt, indem die ko-kreativen Zitate unweigerlich als austauschbare Zeichen, als klischeehafte Masken, benutzt werden. Alles ist Bild und wird metabolisch in lustvolle Spielenergie umgewandelt. Wenn alles Kunst ist, ist alles eben auch künstlich.

Laboratorium

In und aus dem kulturellen Chaos des *Führerzimmers* heraus entsteht eine neue Welt(-Ordnung). So versteht sich Meeses explizite Kunstanschauung im Sinne der aristotelischen *Poetik* als vollkommene, wohlgeordnete und somit »totale« Gegenwelt. Spannungen zwischen Symbolischem und Realem werden durch die Medialität der Performance ununterscheidbar neu verhandelt. Bei der Verwendung des »Meesegruß«, von Meese als reine »Muskelbewegung« bezeichnet, verweist gerade die Quantität auf den Hitlergruß im Dritten Reich.¹¹ Die chaotisch-komplexen Verknüpfungen seiner Leit motive, überladen mit kulturellen Assoziationen, fungieren als energiereiche Pathosformeln.¹²

9 Mersch 2017, § 3.

10 Vgl. Mersch 2017, § 1.

11 Vgl. Latour/Lowe 2013.

12 Vgl. Brock 1983, 26.

Meeses ko-kreative Akteure durchlaufen ständige Zerreißproben, die sich in Abwandlungen und Kreuzungen wie ›Richard Wagnerz‹ manifestieren.¹³ Erklärtes Ziel ist es, »Wörter zu schaffen, die nicht mehr teilbar sind. Dann kommt man zu Begriffen wie Gott, Erz, Volk oder [...] Laute[n], die gar keine Bedeutung haben.«¹⁴

Das *Führerzimmer* wird so zum Versuchsraum der Kunst, zum virtuellen Laboratorium, in dem diese Prozesse testweise aufgeführt werden. »Das Studio des Künstlers [...] war immer schon [...] eine Stätte der ›Un-Ordnung‹, die die anhaltende Praxis des Suchens, Verwerfens [...] sowie der unendlichen Anstrengung, das Nichtausdrückbare zu treffen, befeuerte.«¹⁵ Nicht nur Meeses Malakt wird »offensichtlich von der Beschaffenheit des Materials diktiert«,¹⁶ hier wird der gesamte Kunstakt vom Material diktiert. Das Material sind die eingangs beschriebenen künstlerisch-kulturellen Artefakte, deren Materialität komplex-undurchsichtig geworden ist. Diese Dinge sind vielschichtige Netzwerke mit Zeichencharakter, die so unvermittelt wie möglich als Kunst(materie) aufgefasst werden. Sie verweisen auf den gestalterischen Akt und somit auf die ›Diktatur der K.U.N.S.T‹, die alle Requisiten Meeses Gesamtkunstwerk unterwirft. Die anhaltenden, verfremdenden Übersetzungen von *A Clockwork Orange* verdeutlichen diese Abbildungsqualitäten des Materials (›Totale Grafik‹). Meese führt die künstlerische Substanz, die Zeigefunktion der Kunst so auf doppelter Ebene vor. Dabei kommt dem Stilmittel des Zitats eine übergeordnete Rolle zu.

Chemische Metaphern wie ›Osmose‹ oder ›Dekontamination‹ erinnern nicht nur an Goethes *Die Wahlverwandtschaften*; Friedrich Schlegel verstand Dichtung als Laboratorium.¹⁷ Seine *Universalpoesie* strebt eine gattungsübergreifende, prozessuale, autonome Kunst und freie Gesellschaft an. Meeses chemische Vokabular verweist auf jene Traditionslinie, in der sich seine Gesamtkunstwerk-Kunst bewegt und

13 Eikmeyer 2012, 654–656.

14 Gronen 2007, 115.

15 Mersch 2016, 103.

16 Mampe 2009, 53.

17 Vgl. Chaouli 2001.

die Forderung nach total autonomer Kunst als typisch deutsche Eigenart der Kunstanschauung fortlebt. Die Entzweiung von Mensch und Natur erkennt Meese in der ›Durchdemokratisierung‹ und fordert deswegen immer wieder ›Unwählbarmachung‹ und eine Besinnung auf das ›Natürliche‹, womit die Kunst als transzendente Dimension gemeint ist. Das instinktive Zusammenmischen der verschiedenen Akteure im *Führerzimmer* ist die performative Aufführung der ›Diktatur der K.U.N.S.T‹ als unplanbare Befehlsgewalt, quasi als gespenstische Wahlverwandtschaft.

Hier wird die »ewige Wiederkunft des Gleichen«¹⁸ im Sinne Nietzsches künstlerisch erprobt, insofern Wiederholung nicht als bloße Reproduktion verstanden wird, sondern als sich vollziehendes, strukturell wirksames Prinzip, das Differenz im Modus der Wiederkehr erzeugt und damit Kontinuität und Variation zugleich hervorbringt. Gilles Deleuze folgend, markiert Wiederholung somit eine Übertretung: Sie durchkreuzt Repräsentation und macht das Zeichen selbst zu einer despotischen Kraft der Differenz, zum *Simulakrum*.¹⁹ Folglich entweihen und banalisieren Überidentifikation, die ständig variierenden Wiederholungen und die Bedeutungsüberladung der Zeichen das ›Böse‹.

Meeses referenzierend-wiederholende Praxis und Widersprüchlichkeit gehen dabei Hand in Hand. Seine repetitive künstlerische Praxis ist zyklisch: unendlich fortsetzbar und ständig abbrechbar. Das korreliert mit Ruth Sondereggers These: »Die ästhetische Erfahrung endet gar nicht. Ihr Spiel ist ein strukturell unendliches.«²⁰ In diesem Sinne bricht Meeses performative, anachronistische ›Kunstgeschichtschreibung‹ mit kulturteleologischer Geschichtslogik – Geschichtsemanzipation als genuin subversives Potential der Kunst.²¹

18 Vgl. Nietzsche 2008, Kap. Was ich den Alten verdanke, §5.

19 Vgl. Deleuze 1994, 69–73. *Simulakrum* führt Deleuze in *Platon et le simulacre* (1969) ein.

20 Sonderegger 2000, 13.

21 Groys 2012, 10.

Durch seine »permanente künstlerische Performance«²² inszeniert sich Meese als Künstlerclown, als Avantgardeparodist. Er steigert den destruktiven Gestus ins Absurde und erklärt kulturelle Klischees (Nicht-Kunst) kulturreflexiv zur ewig gültigen Kunst – aus transzendentelem Fragen wird transzendentes Postulat. So oszilliert Meese zwischen Symbol und Allegorie: Das Symbolische wird überaffiniert und im allegorischen Bruch deterritorialisert.

Dionysische Blackbox

*Was teilt der tragische Künstler von sich mit? Ist es nicht gerade der Zustand ohne Furcht vor dem Furchtbaren und Fragwürdigen, das er Zeigt! – [...] er teilt ihn mit, er muss ihn mitteilen, vorausgesetzt dass er ein Künstler ist, ein Genie der Mitteilung.*²³ [Hervorhebungen im Original]

Als scheinbare Verkörperung eines dionysischen Künstlerideals öffnet Jonathan Meese die Blackbox des kulturellen Gedächtnisses. Die Auflösung des Formwillens, des apollinischen Scheins, quasi Zerschlagung der kulturellen Blackbox, demonstriert der Künstler in seinem Kunst-Tun. Einzig eine formale Raum-Zeit-Struktur erhält den apollinischen Formtrieb und setzt seine Praxis so in einen Kunstkontext. Ein solches Gesamtkunstwerk ermöglicht nur eine dionysisch-dominierte Kunst-Blackbox: »Diktatur der K.U.N.S.T.« bedeutet wertfreie Darstellung. Die Verwendung popkultureller Artefakte ist eine Form positiver Aneignung, die aus der Konstruktion eines eigenwilligen und traditionsbehafteten Kunstbegriffs und damit notwendiger Destruktion des Kulturbegriffs hervorgeht. Meeses vorgetragene und verkörperte Anschauung hinterfragt den Zeichencharakter des Zeichenmaterials, »Materialität und Performanz semiotischer Prozesse«²⁴ werden reflek-

22 Eikmeyer/Mampe 2018, 5.

23 Nietzsche 2008, 76.

24 Bippus 2009, 12.

tiert. Die Überführung der Zeichenrelation in die imaginäre Kunst-Blackbox verfremdet das Signifikat und entlarvt so seine Künstlichkeit.

Trotz vehementer, dionysisch-totalisierender Negation (›DR. NO‹) postuliert Meese Kunst als Heilsbringer, als einzige Blackbox, deren Autonomie bewahrt und deren Integrität das kulturelle Blackboxing öffnet und überflüssig macht. Diese metabolische Kunstauffassung ist eine mystifizierte und unplanbare Blackbox, bei der nur Input und Output, anstelle einer theoretischen Durchdringung der internen Komplexität, als betrachtenswert gelten.²⁵ So erklärt sich Meeses wildes Denken über Kunst in seiner Kunst, das zwar zur Kunst erklärt, niemals aber die Frage ›Was ist Kunst?‹ klärt, ›total hermetisch‹ eben. Meeses Fazit am Ende des ›Osmose-Gehirns‹ lautet: »Du musst, um etwas klarzumachen, musst du es oft sagen. [...] bis es intus ist – oder raustus. Das ist das Rein-Raus-Spiel. Das hat der gespielt, Alex DeLarge, [...] Und du musst eben Deutschland rein und raus, Deutschland Rein-Raus, Deutschland Rein-Raus!« (2:55:35-2:55:59)

Die Verschachtelung(en) der verschiedenen als Blackbox-Öffner rezipierten Buch-, Film- und Namenskomplizen, als fragmentarische Allegorien des angestrebten Gesamtkunstwerks, führen das konzeptuelle, sich selbst durchdringende Gesamtkunstwerk vor Augen. So ist das *Führerzimmer* als Laboratorium des Schreckens mit Führerfiguren und gleichwertig führenden Requisiten bestückt. Sie diktieren sich im eigentlichen Wortsinn der Diktatur auf und verdeutlichen im Dialog mit dem Künstler die performative Kraft der Ausstellung. In diesem autopoietischen System wird Output kontinuierlich zu neuem Input und ermöglicht so eine fortlaufende Werkproduktion.

Gesamtkunstwerk und Totalkunst

Nach Brockscher Definition ist Jonathan Meese ›Totalkünstler‹, zumindest innerhalb seiner Kunst, denn »Verräumlichung und konkrete

25 Vgl. Latour 1999, 304.

Beschränkung«²⁶ bleiben bestehen. Träger des utopischen Gesamtkunstwerks ist nicht nur sein gestaltetes Werk, er selbst tritt in Echtzeit-Performances, Selbstporträts und als Autor von Manifesten als scheinbar »realexperimentierende[s] Subjekt«²⁷ im Dienste der ›Diktatur der K.U.N.S.T‹ auf. Sein Gesamtkunstwerk kann so als Totalkunst, als Steigerung eines ästhetischen Gesamtkunstwerks, wie der analysierten Performance, gelesen werden. Dieses prozessuale Ineinandergreifen stellt den klassischen Werkbegriff in Frage und entzieht sich kunstwissenschaftlich-kanonischen Kriterien.

Meeses an spirituelle Führer angelehntes Aussehen fügt sich dabei perfekt ins Bild der Autofiktion. Sein militärisch-rhythmisierte Auftreten vergegenwärtigt gleichzeitig die Konsequenzen eines realisierten Gesamtkunstwerks, des Totalitarismus. Die Ununterscheidbarkeit von Künstler und Kunstfigur, deren Interviews und Performances qualitativ kongruent sind, unterstreicht die Verkörperung des Totalkünstlers. Meeses Kunstbegriff äußert sich so in seinen grundlegenden Kunstpraktiken: »[Z]um Gesamtkunstwerk gehört die Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität«²⁸. Ein Gesamtkunstwerk ist zuallererst eine performative Setzung, die in und mit einer ästhetischen Rahmung aufgeführt wird. Tatsächlich thematisiert Meese den Begriff ›Gesamtkunstwerk‹ ständig explizit und auch alle maskenhaft auftretenden Namen stehen im Zusammenhang mit der »Einheit von Denken, Wollen und Können«.²⁹ In seiner Rolle als chaotischer Kurator der Dinge ist diese Verweiskfunktion noch einmal akzentuiert. Die Kunstaussstellung als Kunst(-produkt) vergegenwärtigt das Konzept des Gesamtkunstwerks, das Fragmentarische und das Totale stehen im fortwährenden, unauflösbaren Widerspruch. Dies schlägt sich besonders in der Raumfiktion nieder.

26 Brock 1983, 26.

27 Brock 1983, 30.

28 Marquard 1983, 40.

29 Vgl. Brock 1983.

Performative Utopie: Totalraum *Führerzimmer*

Die Realisierung der ›Diktatur der K.U.N.S.T‹ liegt in ihrer utopischen Unmöglichkeit, um von dort aus jeden »absoluten Anspruch von Wahrheit und Vollendung«³⁰ kritisieren zu können.³¹ Das *Führerzimmer* fungiert als ko-kreatives Netzwerk und bietet eine symbolische Ortsbindung. Meese (be-)greift den ›entarteten‹ Raum, wobei die pandämonische Raumfiktion diese Kollaboration erst performativ ermöglicht.

Das historische *Führerzimmer* wird überaffirmiert (»1938 – Das ist 1000 Jahre her!«). Meese lässt die kulturellen Gespenster erscheinen und verneint ihre Existenz (›Rein-Raus‹), eine Auseinandersetzung mit der präpikturalen Beschaffenheit des *Führerzimmers* als (Mal-)Grund.³² So entsteht im *Führerzimmer* das ›Führungszimmer‹ der Kunst – ein hermetischer Bunker, ein Narrenschiff (›Schiffskajüte‹), ein überzeitlicher Nicht-Ort und prozessualer Totalraum, in dem Vergangenheit und Zukunft kollabieren und sowohl utopische Ordnungen als auch heterotopische Räume durchkreuzt werden.

Damit verortet das *Führungszimmer* ästhetische Totalitätskonzepte in sich und konstituiert eine prozessuale Virtualität, »eine Verteidigung des ästhetischen Eigensinns«. ³³ Die apodiktischen Statements sind hier ohne Frage wahr, der Bruch mit dem Außen entrückt den Raum. Logische Brüche verbleiben in der Latenz und produzieren so den Erhalt der Kunstwelt. Kunst wird zur Utopie stilisiert, die sich im Un-Ort des *Führerzimmers* als Mögliches aufführt. Das dreistündige Scheitern der Performance markiert ihr Gelingen: Die Grenzen universaler Kunstansprüche werden erkennbar und Kunst als offener, unabschließbarer Prozess von Bedeutungszirkulation bestätigt. »In this sense, every performance of a theory is [...] a performance of the distrust of this theory.«³⁴

30 Brock 1983, 37.

31 Vgl. Derrida 2003, 41.

32 Vgl. Deleuze 2025, 52.

33 Sonderegger 2000, 12.

34 Groys 2012, 7.

Ikonologie des Zwischenraums

So wie Aby Warburgs Bildtafeln die montierenden Kompositionstechniken eines einzelnen Artefakts aufgreifen, das bereits unterschiedlichste Bildtraditionen mit objekt- und ortsspezifischen Kontexten montiert, das Vorbild dieser kuratorischen Praxis also im heterogenen Einzelobjekt selbst liegt,³⁵ benutzt Meese einzelne (Kunst-)Werke als repräsentative Fragmente seines Gesamtkunstwerks. Eine bildgewordene Spukgeschichte dämonischer Mächte, die in Meeses Mikrokosmos ähnlich entfremdeten Zerreißproben ausgesetzt sind wie in der Kulturgeschichte, in einer ›Ikonologie des Zwischenraums‹.

Die fortwährende Bewegung affektgeladener Ausdrucksgesten durch unterschiedlichste mediale Kontexte in einer anachronistischen Zusammenführung kann als *Wandernde Aura der Pathosformeln* paraphrasiert werden.

DR. NO'S FÜHRERZIMMER demonstriert Meeses Kunstverständnis: Kunst als abstrakter Begriff eines unplanbaren Grundprinzips, als anti-ideologisch und anti-dialektische mythische Ur-Kraft, die metabolisch, zirkulierend und zitierend immer schon utopisch ist und somit zugleich an ihrer Verwirklichung scheitert. Die Ganzheit eines Kunstwerks wird durch Überaffirmation zum Gegenpol spaltender Politik und Kultur, kulturelle hybride Akteure werden totalisiert. Meese gibt den Dingen in der performativen Aufführung ihre Stimme zurück, ein paradoxes Verhältnis von Repräsentation und deren Auflösung. Medialität selbst wirkt hier perlokutionär. So plädiert der Künstler für die ›Un-Funktion‹³⁶ der Kunst: Verkörpert in der Kunst und damit durch die ästhetische Differenz exorziert und tatsächlich entkörperert, ist die Materialität der Dinge in den Kunstraum *Führerzimmer* überführt worden, also ihrem Zweck im Sinne einer Un-Funktion der Kunst(-Blackbox) sachdienlich. Die Performance ist nicht nur Inhalt, sondern Rahmen eines Möglichkeitsraums. ›Kunst ist Zukunft‹ ist Meeses verkörpertes Plädoyer für das produktive Potential des Un(vorher)sehbaren, Unplanbaren und Unendlichen als

35 Vgl. Didi-Huberman 2019, 536–537.

36 Vgl. Grünwald 2014.

operatives Prinzip und permanenter Möglichkeitsraum anstelle einer temporal-linearen Zukunftsvision.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Bippus, Elke: Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich: Diaphanes 2009.
- Brock, Bazon: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können. In: Szeemann, Harald (Hg.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausst.-Kat. Aarau/Frankfurt a.M.: Sauerländer 1983. 22–39.
- Chaouli, Michel: Friedrich Schlegels Labor der Poesie. In: *Athenäum*, 11 (2001) <https://doi.org/10.18452/5759> (Zugriff 03.12.2025).
- Deleuze, Gilles: Difference and Repetition. Transl. Paul Patton. New York: Columbia UP 1994.
- Deleuze, Gilles: Über die Malerei. Hg. v. David Lapoujade. Übers. v. Bernd Schwibs. Berlin: Suhrkamp 2025.
- Derrida, Jacques: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit vom Ereignis zu sprechen. Berlin: Merve 2003.
- Didi-Huberman, George: Das Nachleben der Bilder. Übers. v. Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2019.
- Eikmeyer, Robert (Hg.): Nachwort. In: Jonathan Meese. Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst, Berlin: Suhrkamp 2012. 652–662.
- Eikmeyer, Robert/Mampe, Doris: JONATHAN MEESE. 1970–2023. Köln: Walther König 2018.
- Groys, Boris: Under the Gaze of Theory. In: *e-flux journal* (Mai 2012). https://academia.edu/4160150/Boris_Groys_Under_the_Gaze_of_Theory (Zugriff 23.11.2025).
- Grünwald, Jan: Die Un-Funktion von Kunst. In: *whtsnxt* 207 (2014). <https://whtsnxt.net/207> (Zugriff: 24.11.2025).
- Latour, Bruno/Lowe, Adam: Das Wandern der Aura – Oder wie man das Original durch seine Faksimiles erforscht. In: Thielmann, Tristan/

- Schüttpelz, Erhard: Akteur-Medien-Theorie. Bielefeld: transcript 2013. 511–530.
- Latour, Bruno: Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press 1999.
- Marquard, Odo: Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. In: Szeemann, Harald (Hg.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausst.-Kat. Aarau/Frankfurt a.M.: Sauerländer 1983. 40–51.
- Mampe, Doris: Esst die totale Wurst. Über Propaganda in der Malerei von Jonathan Meese. In: Kornhoff, Oliver/Schreiber, Daniel J.: Jonathan Meese. Erzstaat Atlantis. Ausst.-Kat. Köln: Dumont 2009. 45–65.
- Mersch, Dieter: was heißt, im ästhetischen forschen? In: Busch, Kathrin (Hg.): anderes wissen. Paderborn: Wilhelm Fink 2016. 102–121.
- Mersch, Dieter: Nietzsches Dionysos. In: *Performance Philosophy*. 21.12.2017 <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/141/250> (Zugriff: 26.10.2025).
- Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert. Köln: Anaconda 2008.
- Schäfer, Celine: Jonathan Meese: Die Ordnung, die ich brauche, ist das Chaos. 28.10.2025. <https://ndr.de/kultur/kunst/schleswig-holstein/jonathan-meese-macht-ordnung-uns-gluecklich,jonathanmeese-100.html> (Zugriff 08.02.2026).
- Sonderegger, Ruth: Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- VolkstheaterWien: LIVE-STREAM: DR. NO'S FÜHRUNGSZIMMER!. 18.05.2025. https://www.youtube.com/watch?v=ss_2rFcJtzk (Zugriff: 07.10.2025).

unverfügbar – Sätze über das Unplanbare (in) der Fotografie

Anna Grelik und Timo Skrandies

Jeder Künstler arbeitet im Dunkeln und wird nur von den Tunnels und Schächten früherer Werke geleitet, während er einer Ader folgt in der Hoffnung, auf eine Goldgrube zu stoßen. Gleichzeitig aber muss er fürchten, dass die Ader schon morgen ausgeschöpft sein kann.¹

Wenn man etwas gut Beleuchtetes lange anschaut und dann die Augen schließt, sieht man dasselbe vor dem inneren Auge noch mal, als unbewegtes Nachbild, in dem das, was eigentlich hell war, dunkel ist, und das, was eigentlich dunkel war, hell erscheint. [...] Wenn das, was man lange angeschaut hat, etwas Bedeutsames war, [...], das das ganze großflächige Leben in einer einzigen Bewegung umdreht, dann taucht dieses Nachbild immer wieder auf. [...] Immer wieder taucht plötzlich dieses Nachbild auf, dieses eine, ganz bestimmte, es taucht auf wie ein Bildschirmschoner des Lebens, und oft dann, wenn man überhaupt nicht damit rechnet.²

0. Das Unplanbare ist das Unplanbare ist das Unplanbare ist das Unplanbare

- o.1. Das Unplanbare ist unplanbar.
- o.2. Das Unplanbare ist im Bild.

1 Kubler 1982, 194.

2 Leky 2020, 9–10.

- o.3. Das Unplanbare ist materiell.
- o.4. Das Unplanbare changiert zwischen Dokumentarischem und dem Archiv.
- o.5. Das Unplanbare liegt irgendwo jenseits von 0 und 1.
- o.6. Das Unplanbare ist sozial und zirkuliert.
- o.7. Das Unplanbare ist politisch.

Das Unplanbare in der Fotografie ist nicht das Ganze der Fotografie. Aber das Ganze der Fotografie ist ohne das Unplanbare nichts. Ein Text, der das Unplanbare in der Fotografie zum Gegenstand hat, ist planbar, hat aber mit dem Unplanbaren zu rechnen: Von Anfang an ist das Unplanbare im Text.

Thesen, also Sätze zwischen Behauptung und Prognose, öffnen den Raum für Unplanbares. Thesen sind Sätze, die behaupten, zu wissen, und zugleich lediglich den Beginn des Wissens darstellen. Das führt dazu, dass dieser Text und jeder Text unendlich lang werden könnte. Doch wird das Unplanbare strukturiert durch Sätze und Abschnitte. Die Sätze sind Spuren des Unplanbaren. Vielleicht sind manche Sätze bildhaft, gar fotografisch. Aber es sind keine Fotografien: Sätze über das fotografische Bild sind keine Bilder. Das Entstehen von fotografischen Bildern im Kopf beim Lesen des Textes ist ein schöner Moment, aber nicht vorhersehbar. Hier bewegt sich das Unplanbare zwischen der unvorhersehbaren, kommenden Zukunft und der *mémoire involontaire* des Gewesenen. Das Unplanbare der fotografischen Erinnerung ist ein potenziell unendliches und ungeordnetes Archiv, also keins. Und hier im Text verharret das Unplanbare in der Form des Satzes. Der Satz ist nicht das Unplanbare. Er greift zurück auf jenes Archiv, das keins ist.

Das Unplanbare ist auch lustig. Es ist in der Transformation eines Textes von einem technischen Programm (reMarkable) in ein anderes technisches Programm (WORD) das Momentum, das aus ersten handschriftlichen Notizen einen gedruckten Text macht – und dabei offensichtlich mit Sinn für Humor Buchstaben, Wörter, Sätze translingual unplanbar zusammenschwadroniert, als befänden wir uns in James Joyces *Finnegans Wehg* (1993) (Abb. 1):

Abb. 1: Ergebnis einer technischen Übersetzung eines handschriftlichen Textes von reMarkable in einen maschinenschriftlichen Text als WORD-Dokument.

Das Unplanbare (ii) der Fotografie -
ein Manifest
ran Anna Gulik + Time Skrandies
SATZE
(ungeordnet) 1. Das Unplanban ist un-
planbar. 2. Das by lumbar ist di
Flinge
auf einem Foto antiher Ruinen.
(FN Geimer) 3. D. U. ist ein Blackbox
4. D. O. ist radikal and kompromiss -
(as akin ftig.
5. D. U. Et politisch.
6. D. U. ist di Oberstory lines Prompts
in his Bild. 7. D. O. ist eine Katasha-
phe.
8. D. U. wind reditiert durch di Herr-
schaft/Macht☺be di Production, Archivi-
enny and Verbriting der Bilder.
9. D-U. it unbeherrschbar.-ro. D. V.
regient den Bias.
M. D. U. des Bias ist di /dichi us
Kochktinn Unbewusstin.

1. Das Unplanbare ist unplanbar.

- 1.1. Das Unplanbare gedeiht in der unübersehbaren Immensität des Vergangenen.
- 1.2. Das Unplanbare ist für uns daher zukünftig: unvorhersehbar, *unpredictable, imprévisible*.
- 1.3. Das Unplanbare ist nicht linear.
- 1.4. Das Unplanbare ist, wenn du abspringst – vom 10-Meter-Turm; mit dem Fallschirm aus dem Flugzeug; wenn du »Ja!« sagst; wenn: »Sprünge auf eine andere Seite der Realität (gleich, ob gegenwärtig oder vergangen) möglich«³ sind.

3 Kluge 2025, 158.

- 1.5. Das Unplanbare ist unbeherrschbar.
- 1.6. Das Unplanbare ist radikal und kompromisslos.
- 1.7. Das Unplanbare ist eine Katastrophe – oder das Paradies.
- 1.8. Das Unplanbare ist das Glück, das mich findet.
- 1.9. Das Unplanbare regiert das Alltägliche im Bild.

2. Das Unplanbare ist im Bild.

- 2.1. Das Unplanbare hat (noch) keine Ikonografie.
- 2.2. Das Unplanbare hat keine Ikonografie, materialisiert sich aber im Einzelbild.
- 2.3. Das Unplanbare kann auch in der Fotografie wirksam werden, wenn der Sprung »aus der Übersichtsperspektive [...] in die genaue Beobachtung einer Einzelheit« gewagt wird: »[Z]um Beispiel des Grases, das stark wächst um einen Bombentrichter herum, weil so viele Mineralien von der Bombe emporgeschleudert wurden.«⁴
- 2.4. Das Unplanbare zeigt sich im Erstaunen über die gespenstisch leeren Straßen am Pariser *Boulevard du Temple*, während der Schuhputzer seiner Tätigkeit nachgeht.
- 2.5. Das Unplanbare ist die Fliege auf einem Foto antiker Ruinen.⁵
- 2.6. Das Unplanbare ist das Antlitz paranormaler Erscheinungen in der Geisterfotografie.
- 2.7. Das Unplanbare macht den Reiz des Schnappschusses aus.
- 2.8. Das Unplanbare kann auch die Intuition genannt werden, die dem vorgesehenen Bildaufbau widerspricht.
- 2.9. Das Unplanbare ist die Wolke, die sich im Moment des Auslösens vor die Sonne schiebt.
- 2.10. Das Unplanbare sind die atmosphärischen Lichtreflexe im sonnigen Bildraum des Fotos.

4 Kluge 2025, 159.

5 Vgl. Geimer 2007.

- 2.11. Das Unplanbare ist der Finger, der einen Teil der Linse verdeckt (hat).
- 2.12. Das Unplanbare ist zugange in der Hosentasche, die als Dunkelkammer für das Polaroid dient.
- 2.13. Das Unplanbare skaliert die Verhältnisse der Welt in der Unschärfe eines Polaroids.
- 2.14. Das Unplanbare ist die Aufregung beim erstmaligen Ansehen des Polaroids – und dein Lachen darauf tut so gut.
- 2.15. Das Unplanbare ist die Erinnerung, die beim Anblick einer Fotografie erwacht. Das Erinnerungsbild wird getragen von der Leichtigkeit des Fotopapiers oder auch der wuchtigen Schwere des Smartphones in meiner Hand.

3. Das Unplanbare ist materiell.

- 3.1. Das Unplanbare war das Ergebnis der materiell-semiotischen Zusammenkunft von Papier, Chemikalien und Sonnenlicht.
- 3.2. Das Unplanbare legt einen langen Weg durch die technischen, physikalischen und chemischen Bedingungen einer jeden Fotografie zurück.
- 3.3. Das Unplanbare ist das Erscheinen des Motivs auf dem Fotopapier.
- 3.4. Das Unplanbare ist das Verschwinden des Motivs aus dem Fotopapier.
- 3.5. Das Unplanbare ist nicht schwarz-weiß und auch nicht farbig.
- 3.6. Das Unplanbare der Cloud ist nicht digital.
- 3.7. Das Unplanbare der Cloud ist materiell: Es liegt im Kohlendioxid-Ausstoß heutigen Knipsens, Promptens, Generierens, Aufrufens, Teilens und Betrachtens von Fotografien und generativen Bildern weltweit.
- 3.8. Das Unplanbare ist die Bildstörung – die Unschärfe, wo es scharf sein sollte; das fehlende Pixel an entscheidender Stelle; die Kratzer auf dem Negativ und die Flusen auf der Linse.

- 3.9. Das Unplanbare tritt auf als Glitch⁶: die Hand mit sieben Fingern – abject.
- 3.10. Das Unplanbare ist die unwillkürliche Emotion, die aus dem Moment der Bildstörung hervorgeht.⁷

4. Das Unplanbare changiert zwischen Dokumentarischem und dem Archiv.

- 4.1. Das Unplanbare ist weder das Archiv noch sein Gegenteil, ermöglicht ihm aber, zu sein, was und wo es ist: »[G]leichzeitig uns nahe, aber von unserer Aktualität abgehoben, ist es der Saum der Zeit, die unsere Gegenwart umgibt, über sie hinausläuft und auf sie in ihrer Andersartigkeit hinweist; es ist das, was uns außerhalb von uns begrenzt.«⁸
- 4.2. Das Unplanbare ist nicht das Gegenteil des Dokumentarischen.
- 4.3. Das Unplanbare liegt in der Nähe des Dokumentarischen zur Realität. »Je näher wir der Realität zu kommen scheinen, desto unschärfer und verwackelter wird sie. Nennen wir dieses Phänomen: *die Unschärferelation des modernen Dokumentarismus*.«⁹
- 4.4. Das Unplanbare des Dokumentarischen entzieht aber dem (z.B. kolonialistischen oder populistischen) Wahrsprechen der Fotografien die Möglichkeit der systemischen Schließung. Wir können daher nach dem fragen, was auf einer Fotografie *nicht* zu sehen ist.
- 4.5. Das Unplanbare ist also z.B. das Aufmerken auf das endgültige Fehlen einer Person im Foto vom letzten Fest.
- 4.6. Das Unplanbare der »Intensität dokumentarischer Erfassung«¹⁰ ist gleichwohl ihr Exzess. Mit der analogen Fotografie begann ein systematisches Sammeln und Ausstellen von Gesehenem. Die

6 Zum Glitch-Begriff in der Kunst vgl. Kunze 2023.

7 Vgl. Maaz 2023.

8 Foucault 1995, 189.

9 Steyerl 2008, 8.

10 Balke/Fahle/Urban 2020, 10.

digitale Fotografie lehrt uns, dieses Gesehene exzessiv, instantan und global teilen zu können.

- 4.7. Das Unplanbare der generativen Bildgebungsverfahren beendet nicht das exzessive Sammeln, Ausstellen und Teilen, wohl aber das Gesehene. Es entstehen Bildarchive des Niegesehenen.
- 4.8. Das Unplanbare zukünftiger Bildarchive liegt in den gesellschaftlichen Konsequenzen, die die Melange aus Fotografien des Gesehenen und generativen Bildern, die strikt Niegesehenes zeigen, haben wird.
- 4.9. Das Unplanbare unserer Bildpraktiken generativer Text-zu-Bild-Programme wirft also auch die Frage auf, welche »ausgewählten Splitter« der gegenwärtig entstehenden Bildarchive des Niegesehenen wir »in die Zukunft [...] transportieren«.¹¹
- 4.10. Das Unplanbare der Bilder des Niegesehenen kann insofern dazu führen, dass die Zukunft eine Vorstellung von unserer Gegenwart bildet, die nie gewesen ist.
- 4.11. Das Unplanbare ist das Unfassbare.
- 4.12. Das Unplanbare ist insofern auch die Geschmacklosigkeit des »Tourist Guy«¹², den eigenen Besuch auf der Aussichtsplattform des *World Trade Center* mit dem Moment eines herannahenden Flugzeugs als Erinnerungsfoto für die Freunde zu montieren.

5. Das Unplanbare liegt irgendwo jenseits von 0 und 1.

- 5.1. Das Unplanbare ist untechnisch.
- 5.2. Das Unplanbare ist weder analog noch digital.
- 5.3. Das Unplanbare kann nicht generiert werden.
- 5.4. Das Unplanbare der »Virtuelle[n] Kamera«¹³ wird aktiviert durch die Benutzung der Eingabefunktion meiner Tastatur.

¹¹ Ebeling 2022, 58.

¹² Vgl. Tourist Guy. *Wikipedia, the free encyclopedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Tourist_guy (Zugriff: 25.04.2026).

¹³ Kluge 2024.

- 5.5. Das Unplanbare ist eine Blackbox.
- 5.6. Das Unplanbare ist die Differenz zwischen Input und Output.
- 5.7. Das Unplanbare wird wirksam, weil das Produzieren dieser Differenz eine digitale Bildpraxis ist.
- 5.8. Das Unplanbare dieser Bildpraxis prozessiert als Übersetzung eines Prompts in ein synthetisches Bild.¹⁴
- 5.9. Das Unplanbare spielt eine Hauptrolle in der träumenden Maschine. Es sorgt im Algorithmus für das, was in Freuds Traumtheorie »Rücksicht auf Darstellbarkeit«¹⁵ heißt: Immer muss ein (weiteres) Bild generiert werden.
- 5.10. Das Unplanbare generierter Bilder liegt in der Zusammensetzung der Pixel, aus der entsteht, was der Fall ist.

6. Das Unplanbare ist sozial und zirkuliert.

- 6.1. Das Unplanbare wartet am Rande dessen, was der Fall ist. »Die Welt ist alles, was der Fall ist.«¹⁶ Fotografien sind Fälle dieser Welt.
- 6.2. Das Unplanbare am Rande fotografischer Bilder hält deren Bedeutung und Verwendung offen, weil sie mit vielfachen sozialen und zirkulierenden Beziehungsgeflechten verwoben sind.
- 6.3. Das Unplanbare wird wirksam in vielfach verwobenen, sozialen und zirkulierenden Beziehungsgeflechten: Künstler:innen, Kurator:innen und Sammler:innen machen Ausstellungen, die durch den globalen Kapitalmarkt, ethisch fragwürdige Akteur:innen und/oder staatliche Institutionen finanziert werden. Ausstellungsbesucher:innen werden zum Evaluieren der Bilder auf X, Instagram, Apps etc. angehalten und sind zugleich einem »Neurokuratieren« ausgesetzt, bei dem sie »[...] mittels Gesichtserkennung und Eye-Tracking überwacht [werden], um zu messen,

14 Vgl. Ritchin 2025.

15 Freud 1999, 344.

16 Wittgenstein 1997, 11.

ob Gemälde beliebt genug sind oder ob sich jemand auffällig verhält.«¹⁷

- 6.4. Das Unplanbare der Zirkulation fotografischer Bilder in global vernetzten technischen Infrastrukturen besteht in der Variabilität und der Varianz ihrer kontextuellen Bedeutung(en).
- 6.5. Das Unplanbare der Zirkulation postfaktischer Fotografien in global vernetzten technischen Infrastrukturen ist gespenstisch, weil sie nicht gemacht wurden (*facere*), sondern durch Text-zu-Bild-Programme erzeugt bzw. generiert sind (*generare*).
- 6.6. Das Unplanbare der sozialen Beunruhigung durch generierte Bilder, die in global vernetzten technischen Infrastrukturen zirkulieren, erhält sich, weil sie uns als Gespenster ohne Antlitz heimsuchen.
- 6.7. Das Unplanbare generierter, postfaktischer Bilder erzeugt beunruhigende Fälle einer Welt, die es nie gegeben hat, für eine Welt, die unser Fall ist – in der wir existieren.
- 6.8. Das Unplanbare der Zirkulation von Fotografien und generierten Bildern in global vernetzten technischen Infrastrukturen löst nicht nur Beunruhigung aus. Beunruhigung ist nur *ein* Wirkungsmoment vielfältiger Affektpolitik.
- 6.9. Das Unplanbare der Affektpolitik bespielt Konsum, Spiel, Sex, Nachhaltigkeit, Gewalt, Krisen etc. Dies sind Sphären visueller Affizierung, in denen wir alltäglich zu versuchen haben, mit der affektiven Depotenzierung des Ichs durch Bilder umzugehen.¹⁸
- 6.10. Das Unplanbare hält uns affektiv in Unruhe. Wer die Affektpolitik durch Bilder in der Zirkulation in global vernetzten technischen Infrastrukturen als unplanbar einzusetzen weiß, regiert machtvoll unsere Unruhe.¹⁹
- 6.11. Das Unplanbare scheint also beunruhigend bzw. beängstigend zu sein. Aber das ist es in der Zirkulation in global vernetzten technischen Infrastrukturen nur unter der Ägide populistischer Macht.

17 Steyerl 2018, 7.

18 Vgl. Bredekamp 2013, bspw. 305, 328.

19 Vgl. Rancière 2008.

- 6.12. Das Unplanbare als Unruheherd sollte aber unbändige Lust und Genuss sein: »Staying with the Trouble«!²⁰

7. Das Unplanbare ist politisch.

- 7.1. Das Unplanbare als genussvoller Unruheherd wird durch politische und ökonomische Macht über die Produktion, die Archivierung und die Verbreitung der Bilder reduziert.
- 7.2. Das Unplanbare der Macht aber modifiziert den Bias. Es hat die Form öffentlichen Unwissens darüber, worin die Voreingenommenheit (Bias) politischer und ökonomischer Macht über die Produktion, die Archivierung und die Verbreitung der Bilder besteht.
- 7.3. Das Unplanbare regierte schon den Bias fotografischer Bilder, zum Beispiel bei der visuellen (nicht nur visuellen, aber auch!) Eliminierung von Regimegegner:innen.
- 7.4. Das Unplanbare regiert anscheinend auch heute den Bias, zum Beispiel bei der Eliminierung von Datensätzen, bestehend aus 26.000 Fotografien öffentlicher Archive der USA, die die Diversität der Gesellschaft dokumentierten.²¹
- 7.5. Das Unplanbare des Bias wird regiert durch die Macht, die ihn in Bildern modifiziert.
- 7.6. Das Unplanbare des Bildes ist die Idiotie des kollektiven Unbewussten.
- 7.7. Das Unplanbare des kollektiven Unbewussten materialisiert und sozialisiert sich in den Bildpraktiken zirkulierender Bilder. Zirkulierende Bilder sind Gegenstände/Fälle politischer Macht.
- 7.8. Das Unplanbare politischer Macht über Bilder ergibt sich durch die Planungen der Macht, Bilder zu verändern, zu zensieren, zu zerstören und mit beherrschender Deutung zu versehen.
- 7.9. Das Unplanbare politischer Macht über Bilder ist eine Bildpraxis.

20 Haraway 2016.

21 Vgl. Meyer 2025, o. S.

- 7.10. Das Unplanbare von Bildpraktiken besteht aber darin, dass es Bilder zirkulieren lässt. In der Zirkulation lösen sich Bilder aus der Sphäre politischer Macht über sie.
- 7.11. Das Unplanbare zirkulierender Bilder ermöglicht, dass sie eine eigene Handlungsmacht entfalten können (Agency des Bildakts).²²
- 7.12. Das Unplanbare des Bildakts eröffnet das Politische im Raum der Bildpolitik.²³
- 7.13. Das Unplanbare hält diesen Raum für die Zukunft offen.
- 7.14. Das Unplanbare ist zukünftig.
- 7.15. Das Unplanbare ist also unplanbar (s.o.).

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette: Einleitung. In: Balke, Friedrich/Fahle, Oliver/Urban, Annette (Hg.): Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart. Bielefeld: transcript 2020. 7–19.
- Bedorf, Thomas: Verkennende Anerkennung. Über Identität und Politik. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Bredenkamp, Horst: Theorien des Bildakts. Berlin: Suhrkamp 2013.
- Ebeling, Knut: Die Lücken der Archive. Dekoloniale Neueinträge in der Archivtheorie. In: *Kunstforum International* 280 (2022). 54–59.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, Gesammelte Werke. Bd. 2/3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Geimer, Peter: Das Unvorhersehbare. In: Belting, Hans (Hg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München: Fink 2007. 101–117.
- Haraway, Donna: Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene, Durham: Duke University Press 2016.

22 Zur Theorie des Bildaktes vgl. Bredenkamp 2013.

23 Zum Begriff des Politischen vgl. Bedorf 2010.

- Joyce, James: *Finnegans Wehg*. Frankfurt a.M./Darmstadt: Zweitausendeins 1993.
- Kluge, Alexander: *Der Konjunktiv der Bilder. Meine virtuelle Kamera (K.I.)*. Leipzig: Spector Books 2024.
- Kluge, Alexander: *Sand und Zeit. Bilderatlas*. Berlin: Suhrkamp 2025.
- Kubler, George: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.
- Kunze, Franziska/Staatsgemäldesammlungen (Hg.): *Glitch. Die Kunst der Störung. Ausst.-Kat.* Berlin: DISTANZ 2023.
- Leky, Mariana: *Was man von hier aus sehen kann*. Köln: Dumont 2020.
- Maaz, Bernhard: Vorwort. In: Kunze, Franziska/Staatsgemäldesammlungen (Hg.): *Glitch. Die Kunst der Störung. Ausst.-Kat.* Berlin: DISTANZ 2023, 18–23.
- Meyer, Roland: US-Säuberungsaktionen: Die Vernichtung und die Wiederherstellung der Geschichte. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 16.03.2025. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien-und-film/wo-us-behoerden-archivbilder-von-minderheiten-loeschen-110354085.html> (Zugriff: 25.04.2026).
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books 2008.
- Ritchin, Fred: *The Synthetic Eye. Photography Transformed in the Age of AI*. London: Thames and Hudson 2025.
- Stein, Gertrude: *Geography and Plays*. Boston: The Four Seas Press 1922.
- Steyerl, Hito: *Duty Free Art. Kunst in Zeiten des globalen Bürgerkriegs*. Zürich: Diaphanes 2018.
- Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia+Kant 2008.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

Abbildungsnachweise

Hannah Schiefer

Abb. 1: Foto: Hannah Schiefer, 2025.

Abb. 2: Foto: Hannah Schiefer, 2025.

Abb. 3: Foto: Hannah Schiefer, 2025.

Sarah Czirr und Jonas Keck

Abb. 1: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eos_xk_\(3\),_1965.JPG?uselang=de#Lizenz](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eos_xk_(3),_1965.JPG?uselang=de#Lizenz) (Zugriff: 16.03.2026). Foto: Talmoryair.

Abb. 2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_by_Mohammad_Hijjawi_198.jpg (Zugriff: 16.03.2026). Foto: Hijjawi Mohammad.

Nina-Marie Schüchter

Abb. 1: Copyright Vivian Suter. Courtesy of the artist und Karma International, Zurich; Gladstone Gallery, New York and Brussels; House of Gaga, Mexico City and Los Angeles; und Proyectos Ultravioleta, Guatemala City. Foto: Flavio Kerrer.

Abb. 2: Copyright Vivian Suter. Courtesy of Karma International, Zurich; Gladstone, New York/Bruxelles/Séoul; Gaga, Mexico DF; Proyectos Ultravioleta, Guatemala City. Foto: Aurélien Mole.

Abb. 3: Copyright Vivian Suter. Courtesy of the artist und Karma International, Zurich; Gladstone Gallery, New York and Brussels; House of Gaga, Mexico City and Los Angeles; und Proyectos Ultravioleta, Guatemala City. Foto: Flavio Kerrer.

Abb. 4: Copyright Vivian Suter. Courtesy of Karma International, Zurich; Gladstone, New York/Bruxelles/Séoul; Gaga, Mexico DF; Proyectos Ultravioleta, Guatemala City. Foto: Aurélien Mole.

Ines Röckl

Abb. 1: Foto: © Katharina Kohlroser.

Abb. 2: Foto: Martina Orska. Courtesy of Domaine de Boisbuchet, © CIRECA, 2019.

Abb. 3: Foto: © Studio Anna Heringer.

Svetlana Chernyshova

Abb. 1: © Pascal Sender, [%20](https://apps.apple.com/us/app/multipaint/id6757471186).

Abb. 2: Foto: David Ertl (Ausstellungsansicht, *Expect the Unexpected*, Kunstmuseum Bonn, 2023).

Aaron Lazar Birgel

Abb. 1: https://www.youtube.com/watch?v=ss_2rFcJtzk (Zugriff: 07.10.2025).

Abb. 2: © Jonathan Meese, <https://jonathanmeese.com>.

Abb. 3: https://www.youtube.com/watch?v=ss_2rFcJtzk (Zugriff: 07.10.2025).

Anna Grelik und Timo Skrandies

Abb. 1: Screenshot der Verfasser:innen

Autor:innen

Aaron Lazar Birgel B.A. Kunstwissenschaftler, seit 2025 wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Dr. Svetlana Chernyshova Medien-, Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. 2015–2018 Kollegiatin im DFG-Graduiertenkolleg *Materialität und Produktion* an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Freie Autorin und Kuratorin.

Dr. Sarah Czirr Kunsthistorikerin, seit 2024 wissenschaftliche Mitarbeiterin im interdisziplinären DFG-Forschungsprojekt *Demokratische Gesellschaft ausgestellt? Die GeSoLei als Mikrokosmos der Weimarer Republik* in den Bereichen Forschung und Projektleitung sowie Ausstellung am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, zuvor Vertretungsprofessur an der HBK Braunschweig, wissenschaftliche Mitarbeiterin am An-Institut Moderne im Rheinland und in der ZERO foundation.

Anna Grelik M.A. Kunsthistorikerin, seit 2026 wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Forschungsgruppe *Kunst, Umwelt, Ökologie* am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München. 2022–2026 Doktorandin am DFG-Graduiertenkolleg *Das Dokumentarische – Exzess und Entzug* an der Ruhr-Universität Bochum.

Jonas Keck M.A. Kunsthistoriker, seit 2022 wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Robin Nagel M.A. Kunst- und Designwissenschaftler, seit 2026 Experte für User Experience Design bei der Deutschen Post DHL, 2018–2023 UX-Forscher und Berater für die eresult GmbH, Studium der Kunst- und Designwissenschaften an der Universität Duisburg-Essen und der Folkwang Universität der Künste, Essen.

Ines Röckl M.A. Kunsthistorikerin, seit 2025 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Kunst und Denkmalpflege im Bistum Regensburg. 2022–2025 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Regensburg. Ebendort seit 2022 Promotionsstudentin. Zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Dr. Hannah Schiefer Kunsthistorikerin mit Schwerpunkt Architekturgeschichte und -theorie, seit 2025 Referentin des Departments Architektur an der Universität Siegen, 2022–2025 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, zuvor Stipendiatin am DFG-Graduiertenkolleg *Materialität und Produktion* an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Dr. Nina-Marie Schüchter Kunstwissenschaftlerin mit Schwerpunkt auf moderner und zeitgenössischer Kunst, seit 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2018–2024 ebendort Promotionsstudium.

Prof. Dr. Timo Skrandies seit 2013 Professor am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, zuvor wissenschaftliche Tätigkeiten an den Universitäten Frankfurt a.M., Düsseldorf, Weimar, Trondheim/Norwegen.

Dr. Katharina Weisheit Medien- und Kulturwissenschaftlerin, seit 2023 wissenschaftliche Koordinatorin der Europäischen Hochschulallianz UNIVERSEH. 2017–2023 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2012–2014 Stipendiatin am DFG-Graduiertenkolleg *Materialität und Produktion* an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

