

Inspiration

— Landepositionen aus der Vogelperspektive

nothing will ever be the same

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





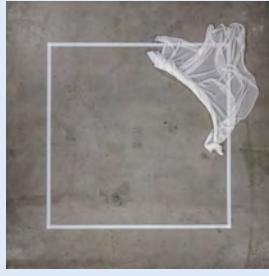
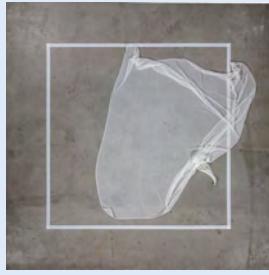
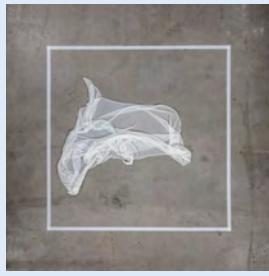
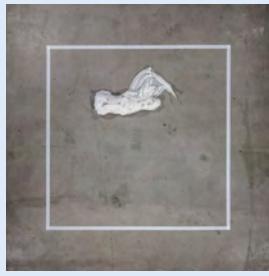
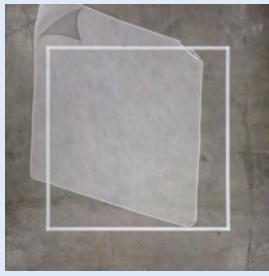
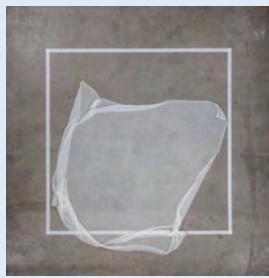
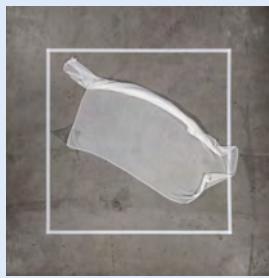
Landepositionen aus der Vogelperspektive

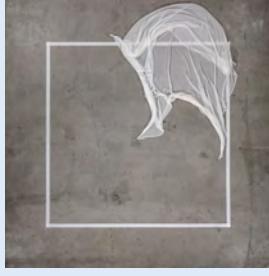
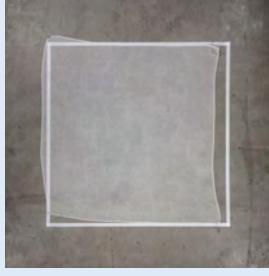
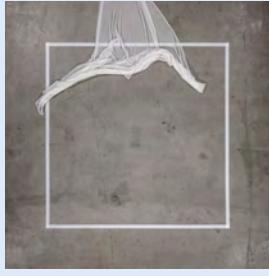
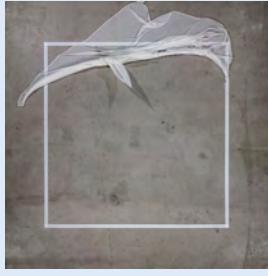
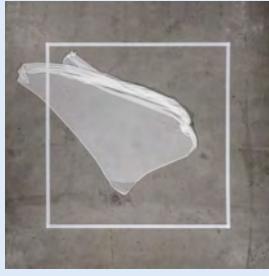
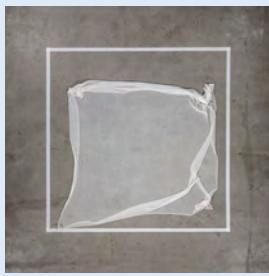
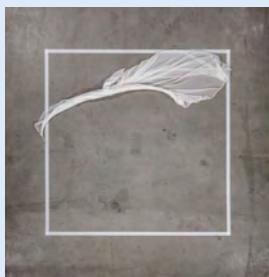
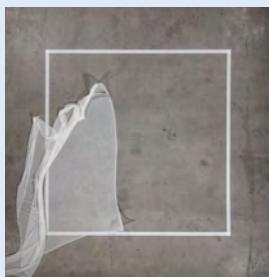
Eine weiße Markierung auf dem Boden, ein »Landequadrat«, welches exakt den Ausmaßen des Tuches entspricht, wird im performativen Ablauf der Installation zu einer konstanten Bezugsgröße im Raum. In Relation zu dieser Referenz wird die unendliche Fülle an möglichen Varianten der Drapierung des Stoffes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

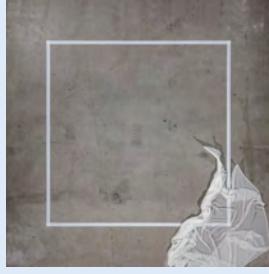
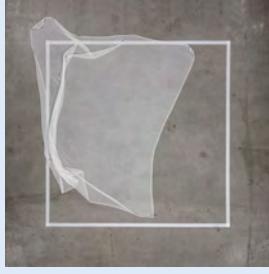
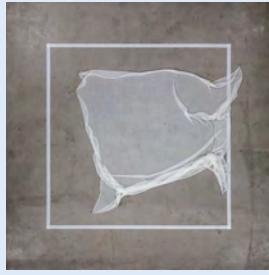
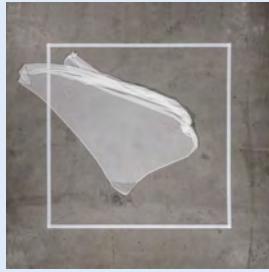
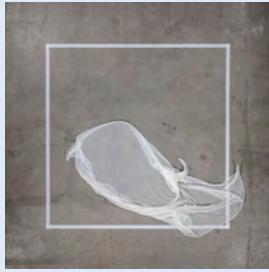
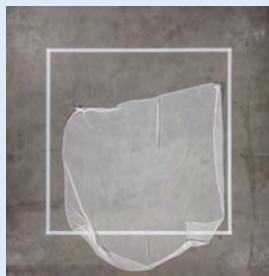
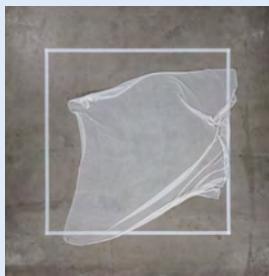
Das Quadrat wird zu einem Bildraum, der die sich auftürmenden Fältelungen und Schichtungen des kollabierten textilen Materials als auf- und entgegennimmt und für einen bewegungslosen Moment bewahrt. Das Quadrat empfängt den Zu-Fall des Tuches. Das Tuch informiert das Quadrat in unendlicher Wiederholung. Dabei verweist die Wahl des Quadrats als Grundform der Installation auf ein kunstgeschichtlich aufgeladenes wie »gequältes¹ Format, das bis in die Mikroform des Textils zurückverfolgt werden kann. In der Überlagerung von Kett- und Schussfäden entstehen in einer Leinwandbindung – den traditionellen Leinwänden der Malerei entsprechend – Quadrate. Hier scheint sich das »weiße Quadrat« von seinem Rahmen gelöst zu haben. Aus der gespannten Bewegungslosigkeit in der zweiten Dimension tritt es über in die dynamische dritte Dimension. Als »geflügeltes Bild« erkundet das nahezu durchsichtige Textil die unendlichen Möglichkeiten organischer Formen und Choreografien, die im Gegensatz zur strengen Geometrie des reglosen Trägers stehen.

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

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







Exspiration

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

noitsriqsaX

»Hunderttausend Milliarden Gedichte« von Raymond Queneau

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»Quadrat« von Samuel Beckett

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Modallogik

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

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

- ◊ p = Es ist möglich, dass p.
- p = Es ist notwendig, dass p.
- Λ = Disjunktion
- ◊ p Λ □ p = P ist möglich, aber nicht notwendig,
also kontingent.

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

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

Berechnung der Unsicherheit

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

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

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

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

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

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





(Atempause)

