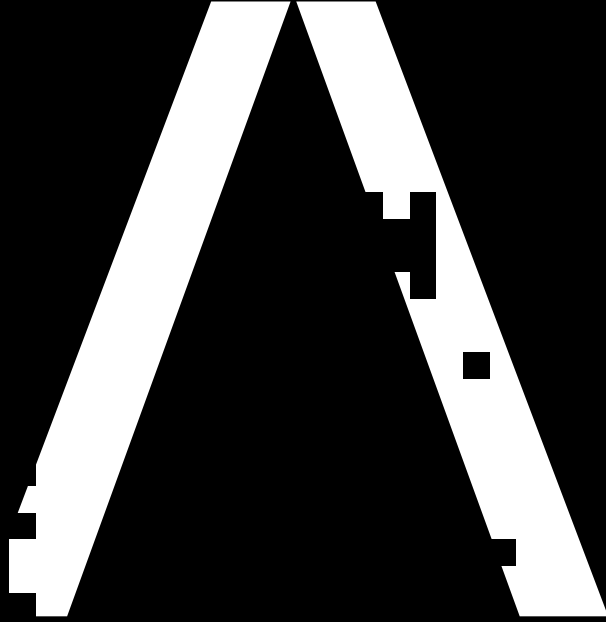
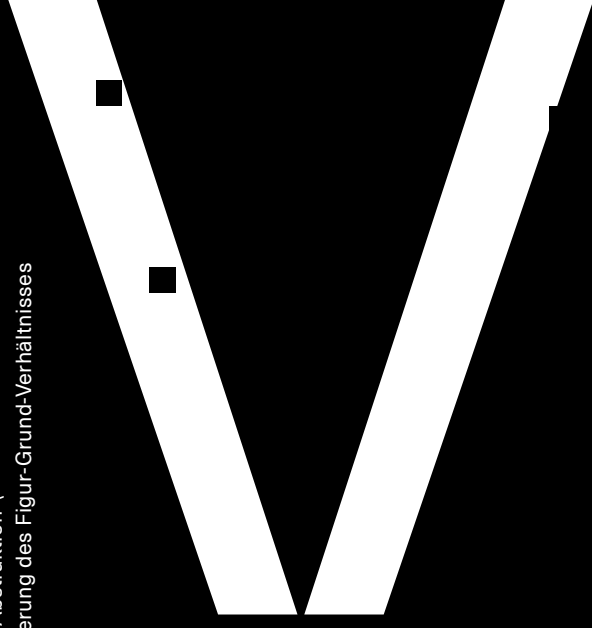


Hanne Loreck (Hg.)
in Zusammenarbeit mit Jana Seehusen



Visualität und Abstraktion I
Eine Aktualisierung des Figur-Grund-Verhältnisses



Visualität und
Abstraktion \

Eine Aktualisierung
des Figur-Grund-
Verhältnisses

Inhalt

Zur Einführung

Hanne Loreck Visualität und Abstraktion	6
--------------------------------------------	---

De- und Re-Abstraktionen

Einführung Christian Blumberg und Vera Tollmann	24
Toni Hildebrandt und Giovanbattista Tusa Grammatéion und Black Box	30
Karolin Meunier Template II [script] mit Kommentaren von Maria Muhle und Stephan Janitzky	46
Vera Tollmann Powers of Abstraction. Ein Gespräch mit Judith Hopf über ihre Videoarbeit <i>More</i> , 2015, eine Adaption von <i>Powers of Ten</i> , 1977	60
Kerstin Schroedinger Matters of Practices\Actions\Doings	86

Ambivalenzen der Identifizierung

Einführung Joachim Glaser und Merle Radtke	108
Matteo Pasquinelli Die Spitze. Über Wachstum und Form der Musterpolizei	114
Marietta Kesting Erase Our (Genetic) Fingerprints?	128
Roland Meyer False Positives: Operative Bilder der Gesichtserkennung 1970\1991\2014	144

Sichtbarkeit und Opazität

Einführung	
Joke Janssen	162
Adrienne Edwards	
Notizen über Schwarz\sein in der abstrakten Kunst	168
ANna Tautfest	
Es wird gewesen sein. Möglichkeiten vorwegnehmender Einschreibung in Janelle Monáes Musikvideo <i>Many Moons</i>	190
knowbotiq	
Angisa Formless – Vom Ornament-Werden oder Flimmern als Agency	210
Jana Seehusen	
Imagine Another Topology! Mit Bildmontagen von Katrin Mayer und Eske Schlüters	224
Hanne Loreck	
Figur und Grund virtu-ästhetisch betrachtet	246
Peter Müller	
Arbeit als figurative Profilierung	262
Abbildungsverzeichnis	267
Autor*innen und Künstler*innen	269
Impressum	



Visualität und Abstraktion. Zur Einführung Hanne Loreck

Im digitalen Zeitalter haben Wissenschaft und Technik das Potenzial, das *Wirkliche* auf *mögliche* Welten hin zu öffnen, so der Medien- und Wissenschaftsphilosoph Michel Serres in seiner »pantopischen« Studie *Atlas*.¹ Das Mögliche erschöpfe sich keineswegs in der Suche nach neuen Elementarteilchen, nach neuen Gendecodierungen etc.; vor allem negierten mediale Virtualitäten die früher so starre Opposition von nah und fern. Denn eine Videokonferenz schaffe nicht etwa die Ferne ab, sondern ordne nah und fern gleichsam topologisch nebeneinander an. In der Abstraktion vom physischen Ort transformiere sich – in optimaler Konsequenz – das individuell und als Be-Herrscher konzipierte Subjekt des Humanismus in ein konkurrenz- und hierarchiefreies Miteinander, ohne Verlierer, Hungernde, Ausgegrenzte. Die einstmals materiellen, mithin kartografierbaren sozialen Räume verschieben sich in Richtung der Gleichzeitigkeit der aktuellen virtuellen Räume der Kommunikation. Wenig erstaunlich, dass Serres Science Fiction als das Gegenstück zur modernen Wissenschaft gilt.²

Lassen sich Serres' Erkenntnisse zum Verhältnis von nah und fern in der digitalen Praxis nicht auch auf das neue prothetische Sehen übertragen? Der in die Ferne gerichtete Sehsinn ist unmittelbar neben dem Tastsinn angeordnet; fast scheint es, als sähen wir durch die Finger, die den *Touchscreen* antippen oder auf ihm eine Spur ziehen. Was dann erscheint, ist allerdings kein Bild im klassischen Sinn mehr, es ist ein Datensatz, dessen Visualität gerechnet wurde.

Dem entspricht, dass sich das Analytische und das Synthetische unter den Bedingungen der elektronischen Medien nicht mehr klar voneinander abgegrenzt gegenüberstehen; der kritisch-analytische Prozess, z. B. auch im Hacken oder im Neukonfigurieren, ist an der Verlinkung der Bilder abzulesen oder kann ihrer Kombination eingeschrieben sein – im Bild selbst ist er nicht erkennbar. Eben das Prozessieren und Konstellieren, mithin spezifische Arten und Weisen der Umwandlung von Daten in visuelle Information und von Information in visuelles Wissen, werden in den Beiträgen dieser Publikation im Sinn eines Potenzials näher spezifiziert. Sie zielen auf die Aktualisierungen der gegenwärtigen und historischen Visualitäten, Sehkonventionen und Bildwelten in ästhetisch,

• 1 Michel Serres, *Atlas* (1994), aus dem Franz. von Michael Bischoff, Berlin 2005.

• 2 IBM beispielsweise beschäftigt Menschen mit dem Auftrag, Science Fiction auf zukünftige Szenarios und mögliche neue Produkte hin zu lesen. Siehe Yvonne Maier, Die Wahrheit von Visionen – Wenn Science-Fiction Recht hat, BR 2, 29.08.2017.

• 3 »Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und

kulturell und gesellschaftlich zukunftsweisenden Versionen. Dabei mischen sich historisch-kritische Rückblicke mit Diagnosen, Analysen mit Entwürfen.

In welchem Verhältnis aber stehen solche ›abstrakten Formationen‹ zwischen Analyse und Synthese, Simulacrum und Simulation zu dem, was nach wie vor Wirklichkeit genannt wird und sich keineswegs ausschließlich, wohl aber wesentlich und scheinbar am Greifbarsten auf dem Feld der Sichtbarkeit konstituiert? Schon die mediale Revolution der Fotografie hatte es notwendig gemacht, die triviale Opposition von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit in die Perspektive einer visuellen Überschreitung zu überführen; Walter Benjamin fasste eine wesentliche Dimension dieses technisch assistierten Neuen Sehens und Welterfahrens mit dem Begriff des Optisch-Unbewussten.³ Wissenschaftliche Fotografen wie die bekannten Francis Galton (1822–1911), Eadward Muybridge (1830–1904), Étienne-Jules Marey (1830–1904) oder, wenig später, die Filmer Frank Bunker (1868–1924) und Lillian Evelyn (1878–1972) Gilbreth hatten sich die technologische Überführung des optisch Unbewussten in visuelle Daten zu Nutze gemacht, um anatomisches Wissen zu korrigieren und ergonomisches, ökonomisches, physiognomisches und kriminologisches Wissen zu schaffen – ohne damit das gesellschaftliche Unbewusste ihrer Erkenntnisse abzuschaffen: durch erkennungsdienstliche Rasterungen und arbeitstechnische Rationalisierungen Staat und Kapital in die Hände zu spielen. 80 Jahre später spricht der britische Medienphilosoph Peter Osborne vom Fotografischen und erklärt dieses Dispositiv für das analoge wie das digitale (postkonzeptuelle) Bild gleichermaßen gültig.⁴ Dieses Fotografische sei als eine Distributions-einheit zu verstehen, hoch technologisch zwar, doch in seiner jeweiligen Realisierung im kapitalistisch-gesellschaftlichen Gebrauch nicht über medienspezifische Kategorien zu definieren. Solch Fotografisches schafft einen gesellschaftlichen, geschlechtlichen, ethnischen Körper, den wir aus der Perspektive von Blickregimen und Sichtbarkeitspostulaten zum Thema machen.

Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.« Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in: *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppen-

häuser, Band I, Teil 2, Frankfurt am Main 1980, 471–508, 500; siehe auch Rosalind E. Krauss, *Das optische Unbewusste (The Optical Unconscious)*, 1993), aus dem Engl. von Hans H. Harbort und Andreas Stuhlmann, Hamburg 2011.

• 4 Siehe Peter Osborne, Das verteilte Bild, in: *Texte zur Kunst* 99 (2015), 75–87.

Da Sehen nicht objektiv und zudem generell ein performativer Akt ist, legen wir unseren Beobachtungen und Analysen ein Sehen als Dispositiv zu Grunde. Es ist der machtvolle Zuschnitt des (An-)Geschauten bereits in seiner Wahrnehmung wie ebenso in seiner Veranschaulichung, der deutlich macht, dass Sehen niemals natürlich oder realistisch, sondern immer ebenso epistemisch wie spekulativ und illusorisch ist und dass Transparenz und Opazität keine Opposition bilden, sondern sich gleichsam überblenden.

Wie sind solche Überlegungen zu modifizieren und zu konkretisieren, um die Rolle der traditionellen wie der jüngsten optischen Medien für die visuelle Kultur – hier von bildlich-grafischen Materialisierungen der Kunst über solche der Wissenschaft zu denen der Technik spannend – zu befragen? Besondere Aufmerksamkeit richtet sich dabei auf ihre gesellschaftliche Funktion vor allem in der Normierung von Körpern wie der Kolonialisierung von Territorien, wobei Körper und Territorien struktural analog verstanden werden. Entgegen einer Vorstellung von optischen Apparaten und ihrer Vernetzung mit dem humanphysiologischen Sehen als Enthüllungstechniken, die ein Mehr an Wissen produzieren, muss das Gesichtete als komplexe Konstruktion begriffen werden. Es gilt, der Sichtbarmachung die exklusive Funktion des Identifizierens⁵ zu entziehen und die Bedeutung aus der ›Darstellung an sich‹ herauszuhalten, um Visualisierungstechniken in ›Technologien des Virtuellen‹ zu verwandeln.

Dafür erproben wir einen Neologismus: das Virtu-Ästhetische. Es liegt jenseits jedes reduktiven Verständnisses vom technologisch simulierten oder eben ›virtuellen‹ Raum der digitalen Medien. Das Virtu-Ästhetische hingegen versucht Erkenntnisse und Erfahrungen bislang ungesehener Art zu fassen, die entstehen, queren ästhetische Praxen theoretisch wie bildnerisch-performativ Schemata ganz unterschiedlicher materieller und immaterieller Art. Dadurch kann sich, so hoffen wir, ein Potenzial entfalten, welches die lat. ›virtus‹ in der ›Vir‹tualität gleichermaßen analytisch wie affektiv emanzipatorisch umzuwenden, zumindest aber als Wirkmacht aufzuzeigen versteht, gibt doch die Wortgeschichte

• 5 Ein Beispiel: 1. August 2017: Am Südbahnhof Berlin startet ein sogenanntes Pilotprojekt: 3 spezielle Überwachungskameras richten sich von innen auf drei Ein- bzw. Ausgänge und eine Rolltreppe: Sie filmen alle Passant*innen, die sich in den von den Kameras erfassten – allerdings deutlich markierten – Bereichen bewegen. Vorab hatten an die 300 Personen, die sich alltäglich durch den Bahnhof

bewegen, freiwillig zwei Lichtbilder und ihren Namen speichern lassen – gegen einen Amazon-Gutschein in Höhe von Euro 25. Ihre je aktuelle Aufzeichnung wird mit den gespeicherten biometrischen Daten abgeglichen, um die Trefferquote in der Erkennung zu bestimmen und damit die Effektivität der Software für ihren zukünftig flächendeckenden Einsatz zu testen – verkauft als Maßnahme zur

von ›virtus‹ die, genealogisch männlich tradierte, ›Ermächtigung zur Führung der Regierungs- und Kriegsgeschäfte‹ zu erkennen.

Um dies ansatzweise zu leisten, werden Blickregime und nicht-menschliches Sehen, oder, anders gesagt, Blickregime im Maschinensehen im Verhältnis zu Abstraktion und Körpern untersucht, in der Erwartung, die notwendig kritische Analyse der Seh-Technologien und ihrer gesellschaftlichen Folgen auf Ungesehenes, Übersehenes und Unbeachtetes zu öffnen. Unter den ästhetischen Produktionsformeln, die es dafür zu testen gilt, finden sich performative Aktivitäten wie Daten sehen, Karten schreiben, Muster lesen.

Heute ragen Technologien wie Eye-Tracking, biometrische Gesichtserkennungssoftware, MRT oder Inceptioning weit in den Alltag hinein. Solches Daten-Sehen fußt auf Rechenoperationen, die im maschinellen Sehen anthropomorphisiert und im rhetorischen Anschmiegen an die physiologische Rezeption von Sinnesdaten naturalisiert werden. Derart generierte Bilder basieren auf Metadaten und Algorithmen; in diesem kybernetischen Terrain fallen visuelle Elemente und Codes zusammen: Die digitalen Bilder erfordern eine spezifische Semiose, die dem Dispositiv Sehen auch im maschinellen Sehen Rechnung trägt. Welche Politiken der Erscheinung und von Repräsentation sind unter den Vorzeichen des kognitiven Kapitalismus auszumachen und welche gesellschaftlichen und kulturellen Konsequenzen haben sie? Wie verhalten sich solche Abstraktionen und die materiell-sinnliche Welt zueinander? Welche neuen Bildpolitiken entstehen mit dem Maschinensehen?

Datenvisualisierungen können zur Affirmation und Weiterführung eines hegemonialen Modells von Wissen, Kultur und Gesellschaft beitragen, welches sich durch Standardisierung, Normierung und Berechenbarkeit auszeichnet. Welche anderen Beschreibungsmodalitäten zur historisch effektiven, stereotypen Aufteilung der Welt, von Körpern und Geschlechtern stellt das Digitale andererseits zur Verfügung, und was leisten Alternativmappings? Auf welche Weise werden Bürger*innen-subjekte und Nation, Staatszugehörigkeit und Territorien über mediale Visualisierungen organisiert? Was bedeutet es für das Bild des Körpers,

Terrorprävention und generell für ›mehr Sicherheit im öffentlichen Raum. Was den Proband*innen der digitalen Polizeiarbeit wahrscheinlich nicht gesagt wurde, ist, auf welchen Vereinfachungen des Emotionsspektrums von Gesichtsausdrücken der Datensatz beruht, den die bildverarbeitenden Algorithmen lernen müssen, um das Muster der Wiedererkennbarkeit zu entwickeln. Sie haben nicht erfahren,

dass die den Algorithmus steuernde *Ground Truth* auf wertenden Vorannahmen, d. h. Stereotypen von Klasse, Rasse und Geschlecht aufliegt. Sie teilen offensichtlich auch nicht die Sorge von Datenschützer*innen und Aktivist*innen um das Grundrecht auf Anonymität in der Öffentlichkeit. – Jüngst hat eine Studie der Stanford University die Missbrauchsmöglichkeiten einer Standard-Gesichts-

dass Nano- und Biotechnologien in ihn eindringen, aber auch als pharmazeutische Transformatoren angenommen werden? Oder welche medialen Abstraktionen reorganisieren den organischen Körper, wenn dieser durch Berührung \ *touch* einer datensensorischen Oberfläche genau jene Daten liefert bzw. abzugeben gezwungen wird, die, abstrakt gesprochen, Identifizierungskategorien ebenso bestätigen wie herausbilden, Zugang gewähren wie Ausschluss produzieren, ökonomisch verwertbar sind oder Legalität nachweisen? Hier kommt Karen Barads queer-philosophische Forderung ins Spiel, auch die Berührung \ *touch* als ethische Aufgabe und keinesfalls als ›unschuldiges‹ Sinnesphänomen zu begreifen.⁶ Diese Beobachtung kann sich freilich nicht nur, wie bei Barad, auf die radikale Erfahrung von Nicht-Identität und der immer schon gegebenen Verbindung mit dem Nicht-Menschlichen berufen – schon etymologisch verbindet sich das Digitale mit dem Händischen, genauer mit dem Fingrigen. Im Englischen heißt ›digit‹ heute noch sowohl Finger als auch Ziffer.⁷ Die Verschiebung von der Anatomie zur Mathematik, vom Analogen zum Digitalen ist in diesem Sinn keine teleologische und keine der Ablösung von ersterer durch zweitere; trotz aller maßgeblichen Differenzen bleiben beide Produktionsmodi und Darstellungsweisen ineinander verwoben. Anders gesagt, hat sich in dieser gleichsam inneren Verbindung zwischen mathematischen und \als händischen Operationen ein Potenzial angereichert. Es besteht darin, das Maschinelle eben gerade nicht als das vollkommen Andere organischer Präsenz zu begreifen, sondern möglicherweise die Unbestimmtheitsspielräume der Maschine gegen ihre Automatenfunktion zu setzen.

Bezüglich der Abstraktion rekurren wir einerseits auf die Übersetzung aller nur erdenklichen Prozesse in eine Rechenoperation, in Zahlen, sehen aber, entsprechend Osbornes Fotografischem, zugleich das Digitale keineswegs als vollständig oder ausschließlich einer anderen medialen, aber ebenso wenig einer eigenen medien-spezifischen Ordnung angehörend an, wie dies der klassische bildwissenschaftliche Diskurs für das Bild bis heute fordert.⁸

erkennungsoftware auf die Auslesbarkeit der sexuellen Orientierung hin erwiesen und kommt zu dem politischen Fazit:
 »Die Sicherheit von Homosexuellen und anderen Minderheiten hängt damit nicht an Rechten, die uns Privatheit garantieren, sondern an einer konsequenten Durchsetzung von Menschenrechten, an der Toleranz von Gesellschaften und Regierungen.« Frank Patalong, Zeig mir ein Foto

und ich sag dir, ob du schwul bist, Spiegel Online, 10.09.2017; <http://www.spiegel.de/netzwelt/netzpolitik/software-kann-homosexuelle-anhand-von-fotos-erkennen-a-1166971.html> [zuletzt 11.09.2017].

• 6 Siehe Karen Barad, Berühren – das Nicht-Menschliche, das ich also bin, in: Kerstin Stake-meier und Susanne Witzgall (Hgg.), *Macht des Materials* –

Mitnichten ist die Abstraktion nur eine Folge der Mathematisierung. Wenn es stimmt, dass Abstraktion das Verständnis des Gesellschaftlichen heute stärker prägt als je zuvor, ist diese Diagnose selbst »abstrakt« und, aus einer anderen Warte betrachtet, medienunspezifisch. Angesichts »technischer Objekte« als Entfremdung bezeichnet, wird Abstraktion schon lange nicht ausschließlich sozioökonomisch, sondern ebenso psychophysisch begriffen.⁹ Vor allem aber ist sie nicht frei von Konnotationen, die allesamt nach dem Muster einer Opposition gestrickt sind. So schließt die Diagnose abstrakter sozialer und kultureller Verhältnisse immer einen vormals oder fundamental Anderen ein und nicht nur Anderen, sondern implizit vor allem Natürlicheren. Das reicht von Tönen größerer Unmittelbarkeit, eines direkteren Zugangs zu dem, was dann gerne Wirklichkeit oder gar Lebenswirklichkeit heißt, das Humane klingt anstelle eines Post- oder Transhumanen an und was die bildende Kunst betrifft, stehen sich zwei Visualisierungsmodi gegenüber: Abstraktion und Figuration. Solche expliziten und impliziten Zuschreibungen gilt es einer Revision zu unterziehen, was hier natürlich nur punktuell geschehen kann, jedoch mit dem Ziel, Abstraktion als eine komplexe Aufspaltung des visuellen Feldes, und nicht als Umsetzungsanweisung oder als instrumentelles Problem, sondern als das künstlerisch-wissenschaftliche Potenzial einer Ambivalenz zu zeigen.

Es wäre ein Leichtes, der globalen Abstraktion der Lebensverhältnisse durch ihre allseitige Kapitalisierung die Rückkehr zu einer wie auch immer gearteten »natürlichen Authentizität« entgegenzusetzen. Nein, schreit das multiethnisch-queer-feministische Kollektiv Laboria Cuboniks zu Recht in ihrem Xenofeministischen Manifest (2015; im Text nachfolgend XF) und spricht für eine gesteigerte Entfremdung und einen potenzierten Anti-Naturalismus als gesellschaftliches Programm. Dafür beginnen die Autor*innen bei *Null* (und fahren mit den Kapiteln *Unterbrechen, Einfangen, Gleichheit, Justieren, Tragen, Überschwemmung* fort): »Unsere Wirklichkeit ist eine zunehmend schwindelerregende. Abstraktion, Virtualität und Komplexität sind untrennbar in unsere täglichen Leben verwickelt. [...] Wir weigern uns, die zukunftslose Wiederholung der Gegen-

Politik der Materialität, Zürich 2014, 163–176.

• 7 Siehe Walter Seitter, »Digital« heißt »fingerig«. Zur Physik von Schrift und Bild (2006); http://www2.uni-jena.de/philosophie/medien/pdf/WS0910_SG_Seitter_Fingerig2006.pdf [zuletzt 02.03.2016].

• 8 Siehe dazu auch Hanne Loreck, *Dem Vernehmen nach ... Kritische*

Anmerkungen zu einer Theorie der Interpiktorialität, in: Guido Isekenmeier (Hg.), *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013, 87–106.

• 9 Siehe Georges Simondon, *Die Existenzweise technischer Objekte* (1958), aus dem Franz. von Michael Cuntz, Zürich 2012.

• 10 Laboria Cuboniks, *Xenofeminis-*

wart zu akzeptieren, die von Kapital, Staat und der trostlosen Treitmühle der Reproduktionsarbeit umgrenzt wird. XF ist kein Revolutionsgesuch, sondern eine geschickte Wette um das lange Spiel der Geschichte, das der Vorstellungskraft und Beharrlichkeit bedarf.«¹⁰ Dazu sei es notwendig, entschieden synthetisch und nicht ausschließlich analytisch zu denken und zu agieren. Mit der Forderung nach dem Synthetischen spielt Laboria Cuboniks multiple Referenzfelder ein, von der Philosophie über die Biologie, die Chemie, die Informatik zur Kunst. Auf je unterschiedliche Weise steht die Synthese für kombinatorische Verfahren materieller und abstrakter Produktionen von etwas Drittem, bislang so nicht Bekannten und auch nicht notwendigerweise Erwarteten.

Die Autor*innen beziehen sich mit der Synthese freilich weniger auf das Resultat, wenn sie das Künstliche als übergreifende Metapher für chemo-konstruktiv-fiktionale Prozesse einsetzen, sondern auf die Transformation selbst mit ihren fortlaufenden, nicht klassifizierbaren Übergängen zwischen angeblich Naturgegebenem und Künstlichem. Einmal angestoßen, soll sich die Entfremdung auf spezifische Weise auf die Figuration von Bildern des Humanum und der Natur im materiellen wie im imaginären Sinn auswirken, vor allem auf die gesellschaftlichen und kulturellen Vorstellungen und Repräsentationen von Körpern und Verwandtschaft. Dann haben die spekulativen Verfahren des XF zwar auch mit dem Entzug aus den vorprogrammierten visuellen Repräsentationsmodi für die Geschlechter zu tun, mindestens ebenso geht es aber um die fantasievolle Multiplikation der semiotischen Repräsentation von Subjekten durch Genus, Possessivpronomina und all jene Adjektive, die Geschlecht und Begehrensweisen im heteronormativen System identifizierbar darstellen. Laboria Cuboniks fordert Korrekturen an der Natur dort, wo sie dazu benutzt wird, soziale und kulturelle Marginalisierungen zu rechtfertigen. Im Sinn größerer sozialer Gerechtigkeit plädiert sie ebenso plakativ wie überzeugend für die Herstellung eines Geschlechterspektrums. Sie befürwortet die Einnahme chemisch-pharmazeutischer Mittel, um das psychophysisch-soziokulturelle Geschlecht laufend zu transformatieren, ohne je ein Geschlechterziel im Sinn der Pole weiblich – männlich erreichen zu wollen.¹¹ Es gilt also, die rhetorische und wissen-

mus – Eine Politik für die Entfremdung (2015); <http://www.laboriacuboniks.net/de/index.html#adjust> [zuletzt 29.08.2017].

• 11 Hier sei der Hinweis auf die vor allem im Internetforum tumblr. präsenten Otherkin-Subkultur eingefügt, deren Einträge zum Teil hunderttausende von Aufrufen zeigen. Ganz im Gegensatz zu substanziellen Veränderungen des Körpers geht es dieser Bewegung um Identifika-

tionen nicht-dominanter, vor allem transhumaner Art – in überraschend großer Ausdifferenzierung der sexuellen Orientierung und ihrer Semiotik. In den sogenannten ›Headcanons‹ werden traditionelle und implizit hierarchische Klassifizierungen und gattungsspezifische Abgrenzungen zwischen Lebewesen und allem anderen außer Kraft gesetzt; mit den Mitteln der Fiktion, voran der Erzählung,

schaftspolitische Funktion der Natur als Referenzfeld im Wissen-Macht-Gefüge diskursanalytisch und bezüglich seiner technologisch und visuell unterstützen Formierung besonders scharf unter die Lupe zu nehmen, was ebenfalls einige Beiträge dieses Projekts auf je verschiedene Weise tun. Fraglos wirken sich solche Spekulationen und Interventionen auf die Lektüre von algorithmischen Mustern aus; sie können auch in ein *Ornament-Werden* (knowbotiq) münden.

Laboria Cuboniks bezieht sich nicht auf McKenzie Warks *A Hacker Manifesto von 2004*; wir bleiben aber im Manifest-Genre, beabsichtigen die Thesen eines Manifests doch grundlegend den Umsturz, oder zumindest die maßgebliche Veränderung der geltenden Wertesysteme, und haben insofern immer mit Nicht-Aktualisiertem¹² zu tun. Wenn auch nicht zitiert, so könnte Warks gut zehn Jahre ältere Schrift doch für Laboria Cuboniks' Analysen und Postulate Pate gestanden haben. Hacken, das ist Wiederholung: nicht *einmal* zuschlagen, sondern sich immer wieder in die scheinbare Selbstverständlichkeit, mithin in den Mythos der Gegebenheit von Daten einschalten. So lautet Warks These im Einführungsparagraphen unter dem Stichwort *Abstraction*: »Abstraction may be discovered or produced, may be material or immaterial, but abstraction is what every hack produces and affirms. *To abstract is to construct a plane upon which otherwise different and unrelated matters may be brought into many possible relations. To abstract is to express the virtuality of nature, to make known some instance of its manifold possibilities, to actualise a relation out of infinite relationality, to manifest the manifold.*«¹³ Näher an den Algorithmen finden wir hier ein der jungen Geschlechtertopologie und Körperpolitik der Xenofeminist*innen vergleichbares Diagramm der vielfältigen Übergänge und Potenzialitäten, einer »Virtualität der Natur«.

Durch das XF wird klar, dass das Virtuelle von Warks Hacken mit dem Ziel des gleichberechtigten Zugangs zu den kommerziellen Gütern, mithin auch zu Medikamenten, im Jahrzehnt zwischen seinem und dem xenofeministischen Manifest eine andere Form angenommen hat. Folgen wir der Medienkünstlerin und -theoretikerin Hito Steyerl, so sind –

praktiziert die Otherkin-Community Identität mit und Begehren von Tieren, Pflanzen, mythisch-mystischen Figuren, des Anorganischen und von Dingen – die Identifikation mit einem Fuchs z. B. lässt sich aussprechen oder affektiv ausdrücken, vielleicht auch bildlich abmischen, der Realitätsstatus des Subjekts jedenfalls ist weder wahr noch falsch, sondern virtuell. Über die Relation, in der das Freudsche

Realitäts- und Lustprinzip dabei agieren, ist dabei noch genauso zu debattieren wie über die Frage, ob überhaupt, und wenn ja, auf welche Weise bei dem Phänomen von Psychopathologien die Rede sein kann, oder ob das Spiegelstadium von einer Zerstreuung in eine nahezu unendliche Vielfalt von Beziehungen ersetzt wurde. Siehe dazu Martin Beck, *Postanthropologische Habitate II*. Otherkin, Digitalisie-

gut lässt es sich für Körperbilder vorstellen – aus abstrakten Rechenoperationen beispielsweise hormonelle Substanzen geworden, die digitalen Morphings eine Physis und ein Sozialleben im lebensweltlichen Raum geben. »Data, sounds, and images are now routinely transitioning beyond screens into a different state of matter. They surpass the boundaries of data channels and manifest materially. They incarnate as riots or products, as lens flares, high-rises, or pixelated tanks. Images become unplugged and unhinged and start crowding off-screen space.«¹⁴ Solcher Ausstieg der Daten aus dem Bild-Schirm realisiert die differente Struktur der Virtualität, die mit der virtual reality von Bildprogrammen und immersiven Raumsimulationen nichts zu tun hat.

(Historische) Abstraktion in der visuellen Kunst

Verlassen wir das mediale Terrain des Digitalen im zweiten Teil meiner Überlegungen mit einem Blick in die Medien- und Kunstgeschichte. An einigen, analog konzipierten und realisierten, Werken der sogenannten russischen Avantgarde lässt sich die ihnen inhärente Relation von Abstraktion, Visualität und Virtualität exemplarisch und mit einem Überschuss ins Heute zeigen. Schauen wir auf Arbeiten des weithin unbekannteren Solomon Borisowitsch Nikritin (1898–1965) und vor allem auf seine Zeichnungen oder ›technischen Bilder‹ *avant la lettre*: *Kartogramme von Programmen*, auch *Tafeln zum Projektionismus* (1924) betitelt. Projektionismus nannte sich eine der zahlreichen Kunstrichtungen der russischen Avantgarde der 1920er Jahre. Seine Abgrenzungen vom Produktionismus und von der parallel kunsthistorisch verzeichneten Analytischen Kunst sind unscharf; zwischen einer Philosophie der Technik, den Forschungsmethoden der damals aktuellsten (Natur-)Wissenschaft, insbesondere der Biomechanik, und einer eigenständigen Ästhetik bediente sich der Projektionismus der klassischen Idee der Abstraktion: nicht freilich in der Bedeutung von Ver-Nichtung, sondern in der der Durcharbeitung seiner Sujets, besonders von Prozessen (in Natur und Gesellschaft) und von deren Funktionen hin zu einer neuen Konkretion. Dabei handelt es sich um eine Strategie, deren Futurismus bzw. Aktualität vom Paradox der ›unerwarteten Erwartung‹ markiert wird.

rung, Pubertät. Drei Skizzen zu Krisen der Verkörperung (2016); <http://aproduction.org/files/gimsgs/MartinBeck-PostanthropologischeHabitateII.pdf> [zuletzt 11.09.2017].

• 12 Siehe Elena Esposito, Fiktion und Virtualität, in: Sybille Krämer (Hg.), *Medien, Computer, Realität*, Frankfurt am Main 1998, 269–296.

• 13 McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto*, Cambridge, MA, und London, England 2004, unpaginiert (Absatz 008); Hervorh. HL. Hier sehe ich einen Bezug zu Serres' topologisch-abstraktem Denken in *Atlas*.

• 14 Hito Steyerl, Too Much World: Is the Internet Dead?, in: *The Internet Does Not Exist*, e-flux journal, Berlin 2015, 10–26, 12.

Im Unterschied zum deutlich bekannteren Projektionismus gilt die Konkretion jedoch nicht der Gestaltung von Waren oder der Propaganda, sondern hat Verfahren, Methoden, Programme, Implikationen und Immanenzen zum Thema. Nikritin, ehemals Student der bedeutenden kubofuturistischen Malerin und Kostümbildnerin Aleksandra Ekster, konstruierte in seinen Kartogrammen den visuellen Algorithmus eines Entwicklungsprozesses, dessen Funktion die »Vereinfachung der Verwirklichung historisch vorbestimmter Ereignisse mittels der ›Wissenschaften, Philosophien der Kunst‹ und der politischen Organisation der Realisierung eines neuen Bewusstseins«¹⁵ wäre. Im Selbstverständnis einer »aktiven Revolutionskunst« und um dieses – hier in die Worte seiner Zeit gefasste – Virtuelle zu visualisieren, fand Nikritin eine damals völlig ungeläufige und sich von der überwiegend figurativen Ästhetik der Analytischen Kunst maximal entfernende Bildsprache: In diagrammatischer Form finden sich Funktionen, Methoden, Organisationszusammenhänge aufgezeichnet, samt ihrer potenziellen Auswirkungen. Die Summe der typografischen Elemente – farbige Kreise, technische Verbindungs-, Kreuzungs- und organische Umrisslinien, Punkte, Begriffe, Ziffern – beschreibt jedoch weder einen Zustand noch einen Gegenstand, sondern Pläne, Entwicklungen, Ausrichtungen der arbeitersolidarisch aufgefassten industriell-gestalterischen Produktion. Fußend auf einem Begriff des Architektonischen, wiewohl nicht als Bau oder Design, sondern als, wie bereits im Begriff der Archi-Tektur enthalten, tektologisches Operativ, verstanden sich Nikritins Diagramme als ein in die Zukunft reichender Ent-Wurf für eine »kreative Gesellschaft«.¹⁶ Im Nachvollziehen der programmatisch nachvollziehbar konzipierten Bild- und Bühnenwerke würden »Verantwortung, persönliches Interesse, allgemein geplante Arbeit« ineinandergreifen. Diese Art der Verteilung, ästhetisch vornehmlich von den bewegungsorientierten Medien Kino und Theater repräsentiert, trägt Züge von Osbornes Dispositiv des Fotografischen und scheint als Modell die sozial-technisierte Cyborg vorwegzunehmen.¹⁷ Bemerkenswert – und im Hinblick auf die Wichtigkeit von Sound in heutigen bildnerischen Arbeiten äußerst aktuell – dabei ist, dass Musik und Klang als zeitliche Verlaufsformen eine wesentliche Rolle im weiteren Zusammen-

• 15 Solomon Nikritin, Randbemerkungen auf einer Tafel, zit. nach Liubov Pchelkina und Solomon Nikritin, Das Kartogramm der Strategie und Taktik des Projektionismus, in: Siegfried Zielinski und Daniel Irrgang (Hgg. im Auftrag der Akademie der Künste, Berlin), *Bodenlos – Vilém Flusser und die Künste*, Berlin 2015, 88.

• 16 Siehe »Der Projektionismus zielte darauf ab, ein neues System für eine

sich entwickelnde Gesellschaft, für künftige Menschen, nämlich das menschliche Kreativ zu schaffen«, so die Moskauer Nikritin-Expertin Liubov Pchelkina in ihrem Eintrag zu »Projektionismus«, in: Claudia Giannetti (Hg.), *AnArchive(s) – a Minimal Encyclopedia*, Köln 2014, 135–137, 135.

• 17 Trotz anderer Begrifflichkeiten siehe den informativen Text zu dem, was andernorts »Dispositiv des Fotografischen«

hang der Bewegung spielte. In Arseny Avraamovs (1886–1944) Konzertreihe *Musik der Zukunft* zum Beispiel ging es um eine *Demonstration* zukünftiger Harmonien und Aufführungstechniken und nicht um die Präsentation fertiger Kompositionen: um synthetische Töne, um Makrotonalität von Fabrik- und Militärmaschinen-Sounds, gesetzt gegen das Wohltemperierte Klavier und für Agitprop. Bemerkenswerterweise stellte die documenta 14 Avraamov in Athen aus. Die dortige Dokumentation und Rekonstruktion seiner *Symphony of Sirens* (Hupensymphonie, 1919–1923) verwies auch auf die spätere Forschungsarbeit zu »synthetisiertem Sound« im Film und auf die Spekulation, selbst ägyptische Ornamente ließen sich als Partitur eines revolutionären Sounds aus der Vergangenheit – und ich möchte ergänzen: für die Zukunft – begreifen: »What if we take some Egyptian or ancient Greek ornaments as a sound track? Perhaps we will hear some unknown archaic music?« Es seien unmittelbar Experimente gefolgt, deren Ergebnisse als »ornamental, drawn, paper, graphical, artificial or synthetic sound« bezeichnet wurden.¹⁸ Hier verläuft das Ornament-Werden also umgekehrt: Das Neue, anders Organisierte, liegt schon lange vor; es muss freilich aufgebrochen werden, ein Aufbruch stattfinden, eine Aktualisierung vorgenommen werden.

Die Projektionisten machten sich auf die Suche nach strukturalen Ähnlichkeiten in allen Wissensfeldern, zu denen vorrangig Ton – vor allem Stimme –, Bild, Biomechanik von Arbeitsabläufen und Sozialtechniken zählten. Nikritins neue Sprache der Kunst setzte auf grafisch-tonal-motorische Übertragungen von Konzepten wie Ströme, Dynamik und Dichte; sie war sowohl analytisch als auch synthetisch angelegt; Projektion wurde – der Übernahme des französischen Idioms ins Russische um die Mitte des 19. Jahrhunderts folgend¹⁹ – synonym mit Plan (der Lebensorganisation) eingesetzt und umfasste die Konnotation von Absicht wie Einfall.

Solange die persönlichen Daten von Algorithmen kontrolliert werden und die politische Forderung nach Transparenz mit der nach Geheim-

heißt, bei Nikritin: Maria Tsantsanoglou und Solomon Nikritin: *Moving Images*, in: Natalia Adaskina, John Bowlit, Nicoletta Mislner und Maria Tsantsanoglou (Hgg.), *Spheres of Light – Stations of Color. The Art of Solomon Nikritin (1898–1965)*, SMCA-Costakis collection, Thessaloniki 2004; online unter https://www.academia.edu/9892508/Maria_Tsantsanoglou_

Solomon_Nikritin_Moving_Images [zuletzt 20.03.2016].

- 18 Siehe meine Notizen zur *documenta 14*, EMST, Athen, 27.05.2017.
- 19 Siehe Tsantsanoglou, Solomon Nikritin 2004, 7.

haltung und Vertraulichkeit konfligiert, mithin Transparenz im Wissen-Machtgefüge keineswegs als allgemeingültiges Gut begriffen, sondern einseitig angeeignet und mit dem Ziel der Überwachung praktiziert wird, ist es den Versuch wert, im ästhetischen Register Transparenz mit Opazität und Figur mit Grund zu korrelieren. Doch auch das kann selbstverständlich nicht in der simplen Opposition von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Durchblick und Verschleierung passieren, denn die Konnotationen von Transparenz selbst schwanken zwischen Propaganda, Terror und Utopie. Die für *Visualität und Abstraktion* ausgewählten Exempel ästhetischer Praxis und wissenschaftlicher Diskursivierung reagieren auf die Symptome gesellschaftlicher Verhältnisse nicht mit Korrekturvorschlägen und neuen Kategorien: Sie entwerfen andere Aufteilungen – immer auf der Suche nach Visualisierungen virtu-ästhetischer Art und nach ›Technologien des Virtuellen‹, die das kulturelle wie das amtliche Sichtbarkeitsdiktat kritisch transformieren.

Danksagung

Das vorliegende Buch entstand aus dem künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenkolleg *Ästhetiken des Virtuellen* der HFBK Hamburg heraus. Parallel zu meinem Seminar *Unsichtbarkeit: grundlegende Lektüren zu medienhistorischen, medientheoretischen, kunstwissenschaftlichen und künstlerischen Fragen an Modelle von Sichtbarkeit*, durchgeführt im Wintersemester 2015\16, erarbeiteten die Kollegiat*innen Christian Blumberg, Joachim Glaser, Joke Janssen, Merle Radtke, ANna Tautfest und Vera Tollmann und ich, begleitet vom Kollegskoordinator Peter Müller, die Tagung *Visualität und Abstraktion. Über die Effekte von Abstraktionen im Feld des Sichtbaren* (5.\6. Februar 2016). In zahlreichen, engagierten Diskussionen wurde die Thematik dann für die Publikation präzisiert: *Visualität und Abstraktion. Eine Aktualisierung des Figur-Grund-Verhältnisses* und die Beiträge in *De- und Re-Abstraktionen, Ambivalenzen der Identifizierung* und *Sichtbarkeit und Opazität* gegliedert. Während ich in meiner Einleitung allgemeine Überlegungen zu Visualität und Abstraktion anstelle, werden die drei Schwerpunkte der Publikation von den beteiligten Kollegiat*innen spezifisch kontextualisiert

und in Hinblick auf die jeweiligen künstlerisch-theoretischen Ausarbeitungen konkretisiert.

Allen Autor*innen sei herzlich für ihre vielfältigen Beiträge gedankt. Der größte Dank geht jedoch an Jana Seehusen. Sie hat wie immer mit beeindruckender Perfektion den Redaktionsprozess begleitet und sich sorgfältigst um die Bildbeiträge und besonders um die visuelle Umsetzung der künstlerisch-wissenschaftlichen Performances und Vorträge gekümmert. Mit dem ehemaligen HFBK-Studenten Flo Gaertner konnten wir bereits wiederholt zusammenarbeiten. Es war auch dieses Mal wieder ein Vergnügen, seinen gestalterischen Entwurf sich in Verbindung mit unserem visuell aufgeladenen Thema entwickeln zu sehen und schließlich das Ergebnis in Händen zu halten. Herzlichen Dank!

Freilich wären weder Tagung noch Sammelband ohne die Finanzierung des Graduiertenkollegs und seiner Aktivitäten durch die Landesforschungsförderung Hamburg zustande gekommen und diese wiederum nicht ohne den bedingungslosen Einsatz des HFBK-Präsidenten Martin Köttering für eben seine Etablierung. Der dort zugrunde gelegte Brückenschlag zwischen künstlerischem Wissen und disziplinärer Wissenschaft manifestiert sich auch in dieser Publikation.

Impressum

Herausgeberin

Hanne Loreck
in Zusammenarbeit mit Jana Seehusen

Redaktion

Hanne Loreck, Jana Seehusen

unter Beteiligung der Kollegiat*innen
Christian Blumberg, Joachim Glaser,
Joke Janssen, Merle Radtke, ANna Taufest,
Vera Tollmann und Peter Müller (Kollegs-
koordinator)

Gestaltung

Flo Gaertner
magma design studio, Karlsruhe

Übersetzung

Nina Franz und Jennifer Sophia Theodor

Korrektorat

Daniel Falb

Druck

Stober, Eggenstein

Auflage

300

Papier

MultiDesign Original White
90\115\400 g\qm

Typografie

Neue Haas Unica

materialverlag

materialnummer 388

ISBN 978-3-944954-37-0

HFBK Hamburg, Lerchenfeld 2,
D-22081 Hamburg

© Materialverlag der HFBK Hamburg 2017,
Autor*innen und Künstler*innen

Diese Publikation erscheint im Rahmen des
Graduiertenkollegs *Ästhetiken des Virtuellen*
der Hochschule für bildende Künste
Hamburg

Ästhetiken des Virtuellen
aesthetikendesvirtuellen.de

HFBK
Hamburg

Produziert mit Mitteln der Landesforschungs-
förderung Hamburg


Hamburg | Behörde für Wissenschaft,
Forschung und Gleichstellung



Print  compensated
Id.-No. 1769294
www.bvdm-online.de

