

Reihe Praktische Kunstphilosophie

01

Handeln in den Künsten

02

Kunsten / Arting

[transcript]

Hg. von Anke Haarmann und Elke Bippus

Anke Haarmann, Elke Bippus (Hg.)
Praktische Kunstphilosophie 02
Kunsten / Arting

[transcript]

Reihe Praktische Kunstphilosophie
02 **Kunsten / Arting**

[transcript]

Hg. von Anke Haarmann und Elke Bippus

Die Reihe »Praktische Kunstphilosophie« geht philosophisch der Frage nach, was es mit der Praxis in der Kunst auf sich hat. Dieses Feld ist weiter, als es auf den ersten Blick scheint. Es umfasst neben einer Philosophie des künstlerischen Handelns als Poiesis und Téchnē etwa auch ethisch-normative Dimensionen der Kunstpraxis. Fragestellungen nach dem Schöpferischen und nach kollektiver Intentionalität treten neben solche der Rhetorik und Poetik. Das Anliegen der Reihe ist es, in einer historisch informierten und systematisch interessierten Perspektive die Künste in den Kontext der gegenwärtigen Handlungstheorie, Praxistheorie und Praxologie zu stellen. Auf ihre eigene Weise kann so die Kunstphilosophie ihrerseits praktisch werden. Die Reihe wird herausgegeben von Judith Siegmund und Anke Haarmann.

Es kunstet ...

Elke Bippus & Anke Haarmann

»Aber die Höhe des Wortunfuges sind die Tätigkeitswörter«, sagt Karl Valentin in seinem mit Liesl Karlstadt geführten Dialog *Sprachforscher*. »Der Koch kocht, der Bäcker bäckt, der Schmied schmiedet; wie ist das bei einem Dienstmann? Man kann doch nicht sagen: der Dienstmann dienstmandelt, der Arzt arzteilt.«¹ Aber die Künstler_innen kunsten?! Der Wortunfug *Kunsten* ist bewusst gesetzt. Das Wort eröffnet einen Spielraum, in dem etwas behauptet, gewagt, riskiert oder ausgereizt werden kann. In ihm kann spekuliert und unkalkuliert gehandelt werden. Aus dieser unbekümmerten Perspektive provoziert *Kunsten* in humorvoller Weise die disziplinär geprägten Erwartungen im Feld der Kunstphilosophie.² Gleichzeitig unterstreicht die praxeologische Formulierung in einem schwachen ontologischen Sinne das Sein der Kunst als ein Tätigsein und sie verfolgt das Anliegen, die ästhetische Praxis des Kunstens als Formgebungsprozess und als Erkenntnisverfahren kenntlich werden zu lassen. Das Anliegen der Publikation

1 Karl Valentin, 1991, vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=xZ5yQP07Z-Y>, ab Min. 3:03.

2 Vgl. Elke Bippus: »Kunsten – zwischen Albernheit und Kunstfertigkeit«, in diesem Band.

Kunsten/Arting ist insofern weder flapsig noch normativ, es ist vielmehr von dem Wunsch getragen, die kritischen Potentiale und die Freiheit der Kunst sichtbar zu machen, ohne sie traditionell zu überhöhen oder im Sinne eines normativen Kunstbegriffs zu begrenzen, und dabei die Faktizität des Tuns als konstitutiv für die Sache der Kunst oder des künstlerischen Forschens zu entdecken. Im Vergleich zur Formulierung der *ästhetischen Praktiken*, die im kunstphilosophischen Feld, das sich der künstlerischen Forschung zuwendet, üblich ist, regt *Kunsten* dazu an, Praktiken in Relation zur institutionellen Rahmung des Kunstfeldes zu reflektieren und umgekehrt den Begriff der Kunst infolge seiner verfransenden und entgrenzenden Praktiken auf den Prüfstand zu stellen.

- 02 »Von drauß', vom Studio komm ich her;
 ich muss euch sagen: es kunestet sehr! –
 Allüberall in Kammern und Nischen
 sah ich die Hände schaffen, mischen,
 und droben aus dem Dunkelchor
 sah mit wachen Augen die Kunst hervor.«³
- 03 Vielleicht einer historischen Notwendigkeit folgend oder durch das kulturgeschichtliche Klima der Zeit provoziert, betritt der Begriff des Kunstens zu Beginn des 21. Jahrhunderts an verschiedenen Orten und durch verschiedene Stimmen ebenso unabgesprochen wie überraschend parallel die philosophische Bühne.⁴ Er beginnt die einen als Neologismus und Jargon zu verärgern und die anderen

3 Frei nach »Knecht Ruprecht« von Theodor Storm (1862), reformuliert mit freundlicher Unterstützung einer KI. Vgl. auch: »Kunsten mit KI: Vom Werkschaffen zum Eigenwert geistigen Tätigseins« von Harald Lemke in diesem Band.

4 Am 26.04.2024 um 15:34 schrieb Ludger Schwarte
 Liebe Anke Haarmann, lieber Harald Lemke,
 gerade lese ich Ihren Artikel »Kunst als Praxis« in dem von Judith Siegmund herausgegebenen Handbuch »Kunstphilosophie«. Etwas verblüfft bin ich, dass in diesem Artikel der Begriff »Kunsten« so stark gemacht wird. Bisher dachte ich, ich hätte diesen Begriff bzw. Neologismus erfunden (und in »Notate für eine künftige Kunst« 2016 zum ersten Mal veröffentlicht – seither auch in den französischen und englischen Versionen). In Ihrem Paragraphen macht es den Anschein, als hätten Sie eine ähnliche Idee gehabt. Oder findet sich der Ausdruck bereits bei Fiedler?
 Neugierig und freundlich grüßt
 Ludger Schwarte

Am 29.04.2024 um 09:49 schrieb Anke Haarmann
Lieber Ludger Schwarte,
vielen Dank für die Nachricht ... und ... das ist ja interessant ...
oder vielleicht auch nicht verwunderlich, dass in diesen
Zeiten der Praxisbegriff der Kunst so nahe liegt, dass gleich
mehrfach und parallel das »Kunsten« gedacht und auf-
geschrieben wird. Ich denke diesen Begriff seit bestimmt zehn
Jahren und am deutlichsten ist er in dem Buch »Artistic
Research« (2019) formuliert. Er hat aber auch schon eine
erste öffentliche Erwähnung in dem Beitrag »Praxisästhetik«
in »Kunst und Handeln« (auch hrsg. von Judith Siegmund mit
Daniel Martin Feige) von 2016 erfahren. Beeindruckend
parallel zu Ihrer Veröffentlichung.

Mit besten Grüßen nach Düsseldorf

Anke Haarmann

Am 29.04.2024 um 10:57 schrieb Ludger Schwarte
Liebe Anke Haarmann,
das ist wirklich sehr kurios – ich hatte gedacht, dass es mit
meiner Vergangenheit in der experimentellen Lyrik (und im
Plattdeutschen) zu tun hat. Aber wir haben offenbar parallel
gedacht, dass es dem Deutschen (und anderen Sprachen)
hier eines adäquaten Verbs gebricht und Neuschöpfung
vonnöten ist. Dass wir (mindestens) zu zweit waren mit
diesem Gedanken, lässt uns hoffentlich nicht allzu doof
dastehen. Dass wir beide, auch durch unsere Verortung, eher
an künstlerischer Praxis (Theorie, Produktion, Performanz,
Handeln ...) interessiert sind als an Rezeptionsästhetik,
erklärt sicher die parallele Entwicklung der Aufmerksam-
keiten und Ansätze – aber das gilt auch für die anderen
Autor:innen, die in den genannten Bänden vertreten sind,
besonders auch für Dich, Judith. Auch hier gälte zu fragen:
warum dann, vor 10 Jahren? Aber offenbar hatten wir (und
vielleicht noch andere) das Gefühl, dass die Konzepte von
Téchnē, Praxis ... auch die Rede von »Arbeiten« ungenau oder
verfälschend ist. Aber ein ähnliches Ansinnen und ähnliche
Suchbewegungen finden sich auch andernorts, wo das Verb
(noch) nicht verwendet wird.

Mit besten Grüßen

Ludger Schwarte

-
- 5 Am 29.04.2024 um 11:19 schrieb Harald Lemke
Hallo alle,
[...] Es geht ja in der Tat um das gemeinsame Bedürfnis nach
einer neuen Sprache, die wiederum die veränderte gesell-
schaftliche Wahrnehmung und Realität der Kunstpraxis
einfängt und begreifbar macht. Das betrifft auch die »Arbeit
am Begriff« bei vielen anderen Themen und signalisiert
insofern tatsächlich die Notwendigkeit einer philosophi-
schen Selbstreflexion ... Herzlich, Harald Lemke

den Weg. Aber was will dieser Band mit diesem Begriff, mit seinen Beitragenden aus der theoretischen Kunstreflexion und künstlerischen Forschungspraxis? *Kunsten* will die Kunst als Praxis reflektieren und in manchen Fällen zur Praxis umkodieren. An dieser Stelle beginnt die vielleicht schwache, weil relationale, aber doch ontologische Bestimmung der Kunst als einer Tätigkeit. Nicht vom Werk und Objekt, nicht vom Publikum und Erfahrungsraum, sondern vom Tun und Prozess des Kunstmachens her, kann das Sein der Kunst verstanden werden. Denn irgendwie bleiben wir doch immer wieder und angesichts der offenen Diversität dessen, was als Kunst positioniert wird, an der Frage hängen: Warum ist das Kunst, was wir angehalten sind, so zu nennen? Aber wie schon Nelson Goodman vorschlug, die Frage nach dem Wesen der Kunst anders zu stellen,⁶ so stellt auch dieser Sammelband die Frage anders. Er richtet die Aufmerksamkeit auf das Werden der Kunst⁷, mit ihm lässt sich fragen: Wann ist Kunsten?⁸ Welche Begriffsfülle von Kunsten lässt sich entwickeln?⁹ Auf diese Weise will dieser Sammelband das Verständnis der Kunst als Kunsten in der Form eines vielstimmigen Katalogs der möglichen Annäherungen an ein Phänomen begreifen – nicht so sehr als eine festschreibende Bestimmung, eher als Versammlung von Perspektiven und Symptomen von Kunsten. Eingesammelt hat dieser Sammelband daher Beitragende aus unterschiedlichen Feldern, die ästhetisch nachdenkend, künstlerisch forschend, kunsttheoretisierend, philosophierend die Kategorien ihrer Beiträge – als Kunst oder als Theorie, als Praxis des Denkens oder als Denken der Praxis – durchkreuzen.¹⁰

- 04 Die Publikation *Kunsten/Arting* knüpft an die praxeologische Auffassung von Kunst als Tätigkeit an, richtet ihre Aufmerksamkeit jedoch auch auf das Kunsten als formgebende Praxis. Sie exploriert, demonstriert und reflektiert das Kunsten als informierendes Tun, das sich in interde-

6 Vgl. Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/M. 1990; ab Seite 76: »Wann ist Kunst«.

7 Vgl. Ludger Schwarte: »KUNSTEN – Die Selbstüberschreitung der Kunst«, in diesem Band.

8 Vgl. Anke Haarmann: »When Is Arting?«, in diesem Band.

9 Vgl. Judith Siegmund: »Musicking – Vorteile und Schwierigkeiten eines Begriffs des Musikmachens«, in diesem Band.

10 Vgl. Antoine Chessex: »Echoing Opacity: Unsettling the Theory-Practice Divide«, in diesem Band.

pendenten und relationalen Prozessen vollzieht. Aus dem Kunsten bilden sich Formationen heraus, die sich als Kunst, als künstlerische Forschung oder auch als theoretisches Denken zu behaupten versuchen. Die formgebende Praxis des Kunstens folgt nicht der klassischen Gegenüberstellung von träger, passiver Materie und bestimmender, aktiver Form. Vielmehr vollzieht sie sich als intensive Beziehung von Materialien und Kräften. In Weisen der Modulation realisiert sich »Formwerdung als eine Kopplung von Kräften und Materialien.«¹¹ Damit richtet sich die Aufmerksamkeit ästhetischer Analyse auf das materielle Ausdrucksmerkmal und nicht auf das unmittelbare Medium des Ausdrucks.

Kunsten exemplifiziert das Kunsten. Der Sammelband ver- 05
allgemeinert das Phänomen nicht in einer generalisierenden Bestimmung. Er verweist auf Fälle und Anzeichen von Kunsten und reflektiert diese. Jedes Kunsten ist anders und zugleich ein Muster vom Kunsten als einem Phänomen. Ein Muster ist ein Ausschnitt, keine Abstraktion. Entsprechend erhebt das *Kunsten* als Sammelband zwar den Anspruch, als Sammlung paradigmatisch zu sein, aber nicht erschöpfend. *Kunsten* versammelt Beispiele von schreibenden Praktiken, die ihre Stimme erheben¹², von Praktiken, die tastend einsammeln¹³, um neu zu verknüpfen¹⁴, von infrastrukturierenden Praktiken, die Kollektive bilden¹⁵, oder von stickenden Praktiken, die mentale Landschaften erschaffen und erforschen¹⁶.

11 Anne Sauvagnargues (2012): »Kunst als Einfangen von Kräften«, in: *Ins Offene. Gegenwart: Ästhetik: Theorie* 31, Nr. 18/19, *Das Magazin des Instituts für Theorie*, hrsg. v. Elke Bippus, Jörg Huber und Roberto Nigro, S. 35–48, hier S. 38: https://www.zhdk.ch/file/live/08/08af7a6931bf50b89123ac29133d828a4b1f64aa/no18_19_mag31.pdf (zuletzt aufgerufen am 17.06.2026).

12 Vgl. Alexander Cromer: »Voicing as writing, writing as resonance«, in diesem Band.

13 Vgl. knowbotiq: »knowbotiq's Verben (des Tuns). Vokabular des Aneignens, Umcodierens und Zweckentfremdens«, in diesem Band.

14 Vgl. Torben Körschkes: »Tastwahrnehmung und Halbzeugrealisation«, in diesem Band.

15 Vgl. Anja Groten: »Infrastructuring Otherwise«, in diesem Band.

16 Vgl. Stephan Kraus: »Through the Thicket: On Neurodivergence and Embroidery«, in diesem Band.

06 In seiner spielerischen und spekulativen Dimension erinnert das Kunsten an jene Dimensionen künstlerischer Praxis, die in den mehr als drei Jahrzehnte währenden Debatten um das künstlerische Forschen und dessen Professionalisierung oftmals hinter Fragen institutioneller Anerkennung und deren definitorischen Festschreibungen zurücktraten. Als praxeologischer Begriff rückt Kunsten das performative, verkörpernde Tun, die affektiven Verschränkungen mit Materialien und Gegenständen sowie die rezeptiv-explorative Pluralität von Weisen des Sehens, Hörens und Tastens als Mikrologien epistemischer Praxis ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Kunsten macht Forschung als einen Prozess des In-Formierens und In-formiert-Werdens sichtbar. Im Kunsten stehen Subjekt und Objekt in einem wechselseitigen Antwortgeschehen. Stimmen, Perspektiven und Materialitäten treten in Resonanz und bilden einen Raum des Echoings, in dem Vernehmen und Denken sich gegenseitig affizieren.¹⁷ Kunsten und mithin Forschen erweist sich als ein Geschehen des Antwortens: als Zuhören, Sich-ansprechen-Lassen, Reagieren und Finden.¹⁸ Experimentell forschende Arbeiten im Feld der Kunst laden dementsprechend dazu ein, mit ihnen und durch sie zu denken, sie als Kommunikationsangebote und Anfänge des Denkens aufzugreifen – nicht als Darstellungen oder Beweisführungen eines bereits Gedachten. Im Kunsten werden die Spuren eines gleichsam pränormativen Raums als Quellen des Wissens sichtbar.¹⁹ Sie dokumentieren nicht lediglich ein Geschehen, sie reflektieren vielmehr, dass sie »das Ereignis, von dem sie sprechen, hervorbringen«.²⁰ Das Kunsten lenkt die Aufmerksamkeit auf diese Mikrologien der Formwerdung und Wissensgenese. Es vermittelt sich in diagrammatischen

17 Vgl. Lisa Hoffmann: »Autosensographie. Praxis des Formierens und Vernehmbarmachens von Verkörpertem«, in diesem Band.

18 Vgl. Sigrid Adorf: »»she sighs and groans [...]« – (m)ein Schreiben mit Ana Torfs' Echo«, sowie Antoine Chessex: »Echoing Opacity: Unsettling the Theory-Practice Divide«, beide in diesem Band.

19 Vgl. Pascale Schreibmüller: »Wie Metaphern mich formten, bevor ich sie wählte. Eine autotheoretische Annäherung an die Figur des Quellkörpers – wo Wissen fließt, bevor es gewusst wird«, in diesem Band.

20 Jacques Derrida: Die unbedingte Universität, Frankfurt/M. 2001, S. 22.

Infrastrukturen, die Beziehungen stiften.²¹ Auch die akademische Praxis der Theorie ist von solchen Prozessen durchzogen. Doch während sie im Kunsten des künstlerischen Forschens sichtbar bleiben können, treten sie im disziplinierten Raum der Theorie zumeist hinter die Bedeutung zurück. Die Spuren des Suchens, Verwerfens, Umformulierens und Findens gelten als nebensächlich,²² die in einem Echoraum erzeugten semiotischen Furchungen werden zugunsten begrifflicher Ordnung und argumentativer Kohärenz geglättet. Das fertig Gedachte verdeckt so die Prozesse seines eigenen Werdens. Damit gerät auch jenes Moment der Theorie aus dem Blick, das Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode* beschrieben hat: Theoria ist »wirkliche Teilnahme, kein Tun, sondern ein Erleiden (pathos), nämlich das hingerissene Eingnommensein vom Anblick«.²³

Die Mehrsprachigkeit des Bandes ist symptomatisch für 07 das Kunsten, welches als ein Prozess in der Auseinandersetzung mit Materialien, Medien und Mundarten verstanden werden kann. Kunsten führt keine bestimmte Form des ästhetischen Tuns aus, sondern zeigt sich als ein ästhetisches Tun im Aushandlungsprozess mit den Formen. Es arbeitet in und mit der Sprache des Materials, der Sprache der Medien und der symbolischen Ordnung des jeweiligen Kontextes. Es folgt dabei keinen bestimmten Spielregeln, und doch spielt es. Es spielt mit den Medien, den Materialien und den symbolischen Ordnungen. Kunsten spekuliert im Kunstspiel auf Gewinne an Weltverstehen und Welterfahren. Ziel dieses Spiels sind ästhetische Einsichten und Formungen der Möglichkeit von Erfahrungen. So zeigt sich das Kunsten in den Beiträgen dieser Publikation sprachlich, medial und materiell vielfältig: im Medium des zeichnenden Denkens²⁴, in der Form collagenhafter Verbindungen von

21 Vgl. Marcela Antipan Olate: »Cutting Bridges, Bridging Cuts«, in diesem Band.

22 Vgl. Harald Lemke: »Kunsten mit KI: Vom Werkschaffen zum Eigenwert geistigen Tätigseins«, in diesem Band.

23 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1986, S. 130.

24 Vgl. Ilaria Biotti: »Troubling the Ideal Landscape by Drawing without Erasure«, in diesem Band.

Bild, Linie und Text²⁵, in den Sprachen von angeeignetem Britisch und vererbtem Amerikanisch, in poetischem oder intellektuellem Deutsch, erzählerisch, argumentativ, dramatisch, analytisch, dialogisch, mittels der Materialität des Schreibens und Einschreibens in den verschiedenen Figuren des Tippens²⁶, Codens²⁷, Scorings²⁸, Brief-Schreibens²⁹ und Kommentierens³⁰. Alle diese Formen und Sprachen reflektieren ihre Denkweisen, Ausdrucksformen, Einsichtsmethoden oder zeichnen diese nach. Das Kunsten in dieser Publikation stellt sich nicht einfach dar. Es stellt sich, dem Prozess des Kunstens hinterherspürend und diesen aufdeckend, vielmehr unbekümmert und provozierend vor: Guten Tag! Mein Name ist Kunsten.

25 Vgl. Christine Rafflenbeul: »How Can Reification inform Aesthetic Thinking?«, in diesem Band.

26 Vgl. Ines Kleesattel: »Theorietreiben mit kritischem Finger und reparativem Begehren«, in diesem Band.

27 Vgl. Canan Bunk: »Coding otherwise: An embodied approach to coding as a design practice«, in diesem Band.

28 Vgl. Andrea Sick: »Latente Kräfte: Scores entfalten«, in diesem Band.

29 Vgl. Li Lorian: »Letter to an Unknown Reader: Epistolary Procedures of Loss«, in diesem Band.

30 Vgl. Carla Peca: »Risse des Werdens: Schreiben als widerständige Praxis«, in diesem Band.

It's Arting here!

Elke Bippus & Anke Haarmann

«But the height of verbal nonsense lies in the verbs,» Karl 01
Valentin remarks in his dialogue *Linguist*, performed with
Liesl Karlstadt. «The cook is cooking, the baker is baking,
the blacksmith is blacksmithing; what about a porter? You
can't exactly say: the porter is portering, the dentist is
dentisting.»¹ But artists engage in arting? They art? The
verbal absurdity of «to art» or «*arting*» is of course entire-
ly intentional. The term opens up a space in which some-
thing may be asserted, ventured, risked, or pushed to its
limits. It is a space for speculation and for acting without
calculation. From this light-hearted perspective, *art-
ing* playfully provokes the disciplinary expectations that
shape the philosophy of art as a field.² At the same time, this
praxeological formulation underscores—albeit in a weak
ontological sense—the very being of art as an activity. It
seeks to indicate the aesthetic practice of *arting* as both a

1 See Valentin, Karl, 1991. («Aber die Höhe des Wortunfuges
sind die Tätigkeitswörter. Der Koch kocht, der Bäcker bäckt,
der Schmied schmiedet; wie ist das bei einem Dienstmann?
Man kann doch nicht sagen: der Dienstmann dienstmandelt,
der Arzt arztelt.»)

2 See Bippus, Elke: «Kunsten – zwischen Albernheit und
Kunstfertigkeit», in this volume.

process of forming, and a mode of inquiry. The aim of the present publication entitled *Kunsten/Arting* is therefore neither flippant, nor prescriptive. Rather, it is driven by the desire to render graspable the critical potential and freedom of art, without elevating it according to traditional conceptions, or constraining it through a normative concept of art. Instead, it seeks to recognise the factuality of doing as constitutive of art itself, and of artistic research. Compared with the notion of *aesthetic practices*, which has become customary within those areas of the philosophy of art concerned with artistic research, *arting* invites us to reflect on practices in relation to the «institutional framing of the art field, while at the same time testing the very concept of art against the fraying and boundary-crossing character of its practices.

- 02 From out of the studio I come, my dear;
 I have to tell you: it was all arting in there! –
 In every corner, each cranny and nook,
 Busy hands were blending with brush and book;
 And high from the chorus where shadows abide,
 Art opened bright eyes and looked on with pride.³
- 03 Perhaps in response to a historical necessity, or prompted by the cultural climate of the time, the concept of *arting* entered philosophical discourse at the beginning of the twenty-first century in diverse places and through different voices, almost simultaneously and independently.⁴ As a

3 Freely adapted from «Knecht Ruprecht» by Theodor Storm (1862), rewritten with the kind assistance of an AI. See also Lemke, Harald: «Kunsten mit KI: Vom Werkschaffen zum Eigenwert geistigen Tätigseins», in this volume.

4 On 26 April 2024 at 15:34, Ludger Schwarte wrote:
 Dear Anke Haarmann,
 Dear Harald Lemke,
 I am currently reading your article «Art as Practice» in the handbook *Philosophy of Art*, edited by Judith Siegmund. I am somewhat taken aback that the term «Arting» is emphasised so strongly in this article. Until now, I thought I had coined this term or neologism (and published it for the first time in «Notate für eine künftige Kunst» in 2016 – and since then also in the French and English versions). In your paragraph, it seems as though you had a similar idea. Or does the expression already appear in Fiedler's work?
 With curiosity and best regards,
 Ludger Schwarte

neologism —, and as little more than philosophical jargon for some — it has irritated certain readers, while inspiring others to develop a praxeological understanding of art.⁵ It

On 29 April 2024 at 09:49, Anke Haarmann wrote:

Dear Ludger Schwarte,

Thank you very much for your message ... and ... that is indeed interesting ... or perhaps not so surprising, given that, in these times, the concept of art as practice is so obvious that the term 'Arting' is being thought of and written down repeatedly and in parallel. I've been thinking about this concept for at least ten years, and it is most clearly formulated in the book *Artistic Research* (2019). However, it was first mentioned publicly in the article 'Praxisästhetik' in *Kunst und Handeln* (also edited by Judith Siegmund, with Daniel Martin Feige) in 2016. This is remarkably coincidental with your publication.

With best regards to Düsseldorf,

Anke Haarmann

On 29 April 2024 at 10:57, Ludger Schwarte wrote:

Dear Anke Haarmann,

That really is very curious – I had thought it had something to do with my background in experimental poetry (and in Low German). But we have evidently been thinking along the same lines: that German (and other languages) lacks a suitable verb here, and that a neologism is required. The fact that there were (at least) two of us with this idea will hopefully not make us look too daft. The fact that we are both, partly due to our background, more interested in artistic practice (theory, production, performance, action, ...) than in the aesthetics of reception, certainly explains the parallel development of our focuses and approaches – but this also applies to the other authors featured in the volumes mentioned, especially to you, and Judith. Here, too, one might ask: why, then, 10 years ago? But apparently, we (and perhaps others too) felt that the concepts of *techné*, *praxis* ... and even the talk of 'works' were imprecise or misleading. Yet a similar endeavour and similar explorations can also be found elsewhere, where the verb is not (or not yet?) in use.

Best regards,

Ludger Schwarte

5 On 29 April 2024 at 11:19, Harald Lemke wrote:

Hello everyone,

[...] Indeed, it pertains to our shared need for a new language, one that in turn captures and makes comprehensible the changed social perception and reality of artistic practice. This also applies to «working on the concept [*Arbeit am Begriff*]» in relation to many other topics and, in this respect, certainly signals the need for philosophical self-reflection ... Kind regards, Harald Lemke

has also given rise to the present volume. But what does this volume seek to achieve with this concept, and with its contributors drawn from both the field of theoretical reflection on art, and the practice of artistic research? *Arting* seeks to reflect upon art as practice and, in some cases, to recast art itself in terms of practice. At this point there begins what may be described as a weak—because relational, yet nonetheless ontological—specification of art as an activity. It is not from the work or the object, nor from the audience, or the space of aesthetic experience, but rather from the *doing* and the process of *making* art that the being of art can be understood. After all, given the sheer diversity of what is presented as art, we somehow always find ourselves coming back to the same question: Why is what we are expected to call «art» actually art? Yet, just as Nelson Goodman proposed reformulating the question concerning the nature of art,⁶ this volume also asks the question differently. It directs attention to the becoming of art.⁷ It invites us to ask: *When* is arting?⁸ What conceptual richness might unfold from the notion of *arting*?⁹ In this way, this volume seeks to understand art as *arting* through a polyphonic catalogue of possible approaches to a phenomenon—not as a definitive account, but rather as a gathering of perspectives, manifestations and symptoms of *arting*. Accordingly, the volume brings together contributors from a range of disciplines who, through aesthetic reflection, artistic research, art theory and philosophy, deliberately traverse the conventional categories of their work: art and theory, the practice of thinking and the thinking of practice.¹⁰

- 04 The publication *Kunsten/Arting* builds upon the praxeological conception of art as an activity, while simultaneously directing attention to *arting* as a form-giving practice. It

6 See Goodman, Nelson: «Ways of Worldmaking». Indianapolis: Hackett Publishing, 1978, pp. 57–70 («When Is Art?»).

7 See Schwarte, Ludger: «KUNSTEN – Die Selbstüberschreitung der Kunst», in this volume.

8 See Haarmann, Anke: «When Is Arting?» in this volume.

9 See Siegmund, Judith: «Musicking – Vorteile und Schwierigkeiten eines Begriffs des Musikmachens», in this volume.

10 See Chessex, Antoine: «Echoing Opacity: Unsettling the Theory-Practice Divide», in this volume.

explores, demonstrates, and reflects upon *arting* as an informing activity that unfolds through interdependent and relational processes. From *arting* emerge formations that seek to establish themselves as art, artistic research, or theoretical thought. The form-giving practice of *art-ing* does not follow the classical opposition between inert, passive matter and determining, active form. Rather, it unfolds as an intensive relation between materials and forces. Through processes of modulation, «becoming form is realised as a coupling of forces and materials.»¹¹ Aesthetic analysis therefore shifts its attention towards the material qualities of expression, rather than the immediate medium through which expression is conveyed.

Arting exemplifies *arting*. This volume does not generalise 05 the phenomenon by reducing it to an abstract definition. Instead, it points to particular instances and signs of *arting*, reflecting upon them separately. Every act of *arting* is different, yet each also constitutes a sample of *arting* as a phenomenon. A sample is a concrete configuration rather than an abstraction. Accordingly, although this volume aspires to be paradigmatic as a collection, it does not claim to be exhaustive. It assembles ex(s)amples: of writing practices that raise their voices;¹² of exploratory practices that gather tentatively;¹³ of new connections;¹⁴ of infra-structuring practices that constitute collectives;¹⁵ and of embroidery practices that create and explore mental landscapes.¹⁶

11 Sauvagnargues, Anne: «Art as the Capture of Forces» [«Kunst als Einfangen von Kräften»], *Ins Offene. Gegenwart: Ästhetik: Theorie* 31, no. 18/19 (2012): 35–48, here 38. [...«Formwerdung als eine Kopplung von Kräften und Materialien»]. Available at: https://www.zhdk.ch/file/live/08/08af7a6931bf50b89123ac29133d828a4b1f64aa/no18_19_mag31.pdf (accessed 17 June 2026).

12 See Cromer, Alexander: «Voicing as writing, writing as resonance» in this volume.

13 See knowbotiq «knowbotiq's Verben (des Tuns). Vokabular des Aneignens, Umcodierens und Zweckentfremdens», in this volume.

14 See Körschkes, Torben «Tastwahrnehmung und Halbzeugrealisation», in this volume.

15 See Groten, Anja: «Infrastructuring Otherwise», in this volume.

16 See Kraus, Stephan: «Through the Thicket: On Neurodivergence and Embroidery», in this volume.

06 In its playful and speculative dimension, *arting* recalls those aspects of artistic practice that, throughout more than three decades of debate on artistic research and its professionalisation, have often receded behind questions of institutional recognition and the definitional frameworks accompanying them. As a praxeological concept, *arting* is placed at the centre of attention of performative, embodied activity; affective entanglements with materials and objects; and the receptive and exploratory plurality of ways of seeing, hearing, and touching as micrologies of epistemic practice. *Arting* renders research visible as a process of in-forming and being in-formed. Within *arting*, subject and object enter a reciprocal process of response. Voices, perspectives, and materialities resonate with one another, giving rise to a space of echoing in which perception and thought mutually affect each other.¹⁷ *Arting*—and, by extension, research itself—thus proves to be an event of responding; of listening, of allowing oneself to be addressed, and of reacting and finding.¹⁸ Experimental research practices in the field of art accordingly invite us to think with, and through, them; to receive them as invitations to communication, and as points of departure for thought, rather than as representations or demonstrations of ideas that have already been formed. Within *arting*, traces of what might be called a pre-normative space become visible as sources of knowledge.¹⁹ These traces do not merely document an event; rather, they reflect the fact that they «produce[s] the event of which it speaks.»²⁰ *Arting* directs attention to these micrologies of becoming-form, and the genesis of knowledge. It is mediated through diagrammat-

17 See Hoffmann, Lisa: «Autosensographie. Praxis des Formierens und Vernehmbarmachens von Verkörpertem», in this volume.

18 See Adorf, Sigrid: «>she sighs and groans [...]< – (m)ein Schreiben mit Ana Torfs' Echo»; and Chessex, Antoine. «Echoing Opacity: Unsettling the Theory-Practice Divide», both in this volume.

19 See Schreibmüller, Pascale: «Wie Metaphern mich formten, bevor ich sie wählte. Eine autotheoretische Annäherung an die Figur des Quellkörpers – wo Wissen fließt, bevor es gewusst wird», in this volume.

20 Derrida, Jacques: «The University Without Condition», in: *Without Alibi*, ed. and trans. Peggy Kamuf (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002), p. 234.

ic infrastructures that establish relations.²¹ Academic theoretical discourse-practice, too, is permeated by such processes. Yet whereas these processes can remain visible within the *arting* of artistic research, in the disciplined space of theory they usually disappear behind meaning itself. The traces of searching, discarding, reformulating, and finding are regarded as incidental;²² the semiotic furrows produced within a space of echoing are smoothed over in favour of conceptual order and argumentative coherence. Finished thought thus conceals the processes of its own becoming. In doing so, theory also loses sight of precisely the dimension which Hans-Georg Gadamer describes in *Truth and Method*. Theoria, he writes, «is a true participation, not something active but something passive (*pathos*), namely being totally involved in and carried away by what one sees.»²³

The multilingualism of this volume is itself symptomatic 07 of *arting*, understood as a process unfolding through engagement with materials, media, and idioms. Arting does not enact any single mode of aesthetic activity; rather, it manifests itself as aesthetic practice in an ongoing process of negotiating with forms. It works in and through the language of materials, the language of media, and the symbolic order of each particular context. It follows no fixed rules of the game—and yet it plays. It plays with media, with materials, and with symbolic orders. In this artistic play, *art-ing* speculates on gains in understanding and experiencing the world. The aim of this play is the initiation of aesthetic insight, and the shaping of the very conditions under which experience becomes possible. Accordingly, throughout the contributions to this volume, *arting* appears in a rich diversity of medial, material, and linguistic forms: through the medium of drawing as thinking;²⁴ in collage-like constel-

21 See Antipan Olate, Marcela: «Cutting Bridges, Bridging Cuts», in this volume.

22 See Lemke, Harald: «Kunsten mit KI: Vom Werkschaffen zum Eigenwert geistigen Tätigseins», in this volume.

23 Gadamer, Hans-Georg: «Truth and Method», 2nd rev. ed., trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall (London/ New York: Bloomsbury Academic, 2013), p. 122.

24 See Biotti, Ilaria: «Troubling the Ideal Landscape by Drawing without Erasure», in this volume.

lations of image, line, and text;²⁵ in the languages of acquired British English and inherited American English; in poetic and intellectual German; in narrative, argumentative, dramatic, analytical, and dialogical modes; and through the material practices of writing and inscription manifested in the various figures of typing,²⁶ coding,²⁷ scoring,²⁸ letter writing,²⁹ and commenting.³⁰ Each of these forms and languages reflects—or retraces—its own modes of thinking, forms of expression, and methods of insight. The *art-ing* assembled in this publication does not simply represent itself. Rather, by tracing and revealing the very process of *art-ing*, it steps forward with disarming confidence and deliberate provocation: «Good day!», it says, «My name is Arting».

25 See Rafflenbeul, Christine: «How Can Reification inform Aesthetic Thinking?», in this volume.

26 See Kleesattel, Ines: «Theorietreiben mit kritischem Finger und reparativem Begehren», in this volume.

27 See Bunk, Canan: «Coding otherwise: An embodied approach to coding as a design practice», in this volume.

28 See Sick, Andrea: «Latente Kräfte: Scores entfalten», in this volume.

29 See Lorian, Li: «Letter to an Unknown Reader: Epistolary Procedures of Loss», in this volume.

30 See Peca, Carla: «Risse des Werdens: Schreiben als widerständige Praxis», in this volume.

Es kunstet ...	How Can Reification inform Aesthetic Thinking?	Coding otherwise: An embodied approach to coding as a design practice
Elke Bippus & Anke Haarmann 9		Canan Bunk 127
It's Arting here !	Christine Rafflenbeul 61	
Elke Bippus & Anke Haarmann 17	Künsten – zwischen Albernheit und Kunstfertigkeit	Infrastructuring Otherwise
Letter to an Unknown Reader: Epistolary Procedures of Loss	Elke Bippus 87	Anja Groten 139
Li Lorian 29	KUNSTEN – Die Selbst-überschreitung der Kunst	Cutting Bridges, Bridging Cuts
Risse des Werdens: Schreiben als widerständige Praxis	Ludger Schwarte 99	Marcela Antipan Olate 149
Carla Peca 39	Künsten mit KI: Vom Werk-schaffen zum Eigenwert geistigen Tätigseins	Tastwahrnehmung und Halbzeug-realisation
When Is Arting?		Torben Körschkes 161
Anke Haarmann 49	Harald Lemke 111	Troubling the Ideal Landscape by Drawing without Erasure
		Ilaria Biotti 171

Theorietreiben mit kritischem Finger und reparativem Begehren Ines Kleesattel 185	Autosensographie Praxis des Formierens und Vernehmbar- machens von Verkörpertem Lisa Hoffmann 237	knowbotiq's Verben (des Tuns) Vokabular des Aneignens, Umcodierens und Zweck- entfremdens knowbotiq 287
Latente Kräfte: Scores entfalten Andrea Sick 203	Through the Thicket: On Neurodiver- gence and Embroidery Stephan Kraus 251	Wie Metaphern mich formten, bevor ich sie wählte Eine autotheo- retische Annäh- erung an die Figur des Quellkörpers – wo Wissen fließt, bevor es gewusst wird. Pascale Schreibmüller 305
Musicking – Vorteile und Schwierig- keiten eines Begriffs des Musik- machens Judith Siegmond 213	»she sighs and groans [...]« – (m)ein Schreiben mit Ana Torfs' Echo Sigrid Adorf 263	Der Raum ist nach drei Seiten offen Jan Vincent Dufke 317
Voicing as writing, writing as resonance Alexander Cromer 223	Echoing Opacity: Unsettling the Theory-Practice Divide Antoine Chessex 277	Autor*innen 323

Letter to an Unknown Reader: Epistolary Procedures of Loss

Li Lorian

Dear Reader, 01
I hope this letter finds you well.
I'm writing to you from Jerusalem, as this is where I am 02
based, where I live, and where I work. We probably don't
know each other, and yet I am writing this letter to you. You
probably don't know my voice, or what I sound like; you
don't how I pronounce each syllable, or how much space I
leave between my words. I don't know who you are, either,
dear reader. You don't know what I look like, because you
cannot know or see my face, nor can I know or see yours.
Thank you for being willing to read this letter, willing to read
my words, even when you don't know me (yet), or the point
of view from which I speak. I don't know yours, either, dear
addressee. Here I am writing to you, yet I cannot trust how
my voice will be heard; how my words will be read.
I wish to tell you about a performance I have been develop- 03
ing, and to share with you some reflections on epistolary
practice, exile, and grief. Simple. These reflections form
part of a practice-based PhD project, a research trajectory
that allows me to think in the only way I truly know: through
making, through performance. In recent years, I've been
working on participatory performances, inviting an audi-
ence to various events involving reading. This letter is an-
other modality of doing that, of making, and another artic-

I remember that my initial motivation for *A Question of Place* was to extract the principle of multivocality in text and reading, an element present in my earlier works, and to investigate its aesthetic, acoustic and political dimensions. I initially intended to weave together several items of epistolary correspondence that interested me at the time. My notion of multivocality was inspired by a page of the Talmud, a corpus compiled of Jewish religious rules (*Halakha*) and theology, folklore stories (*Agada*), a record of dialogues and disputes between rabbinic scholars, with its commentaries and, at times, contradictory interpretations. The Talmud, as an extensive body of work, emerged after the destruction of the Second Temple (70 CE), which had been the center of Jewish life. This was an event which marked the beginning of centuries of dispersion for the Jewish people. The Talmud represents, and in some way *performs*, a Jewish existence not anchored in land. It is the representation, as well as the actual history and record, of Jewish lives as a diasporic people in Exile. While rooted in religious life, I was drawn to the Talmud's cultural significance, and to the possibilities it offers for current forms of living that question national sovereignty.

How can I explain to you, my reader, why, while I am still excited about the Talmud as a concept, I feel it can no longer hold the space for an emotional, poetic, and political subversion?

In a society saturated with nationalist discourse, I became uneasy with this source. What had once been a subversive turn, negotiating such a strong Jewish religious source, now began to feel complicit in reinforcing a dominating discourse. The Talmud belongs to Jewish tradition, and is thus frequently aligned with conservative forms of living, often practiced within religious and right-wing frameworks, and yet it has equally nourished diasporic, critical strands of Jewish intellectual thought. But something has shifted in the relation between text and reality: the interpretive gap that once enabled aesthetic and political transformation has narrowed, leaving little room for the text to act as a site of radical reimagining. Has the Israeli right-wing won? Why don't I insist on pursuing my inspiration? It is definitely not only theirs to claim. The words and concepts I had relied upon no longer feel adequate for articulating the present, nor for imagining alternatives. I had believed that art could enact political life differently, that by performing

what does not yet exist, art could reveal its potentiality. I am no longer certain. I feel compelled to redefine the political performativity of my artistic practice.

- 10 Drawing heavily on Jewish textual traditions to speak of homeland, sovereignty, migration and diaspora now risks reproducing the hegemonic Israeli discourse, thus contributing to the erasure of Palestinian narratives and voice. The sadness lies in the sense that one voice cancels the other. When we talk of coexistence (and we don't talk of it anymore), we think of a space of diversity and not one of rejection. The exclusion of Palestinian speech, in my understanding, diminishes the possibility of a Jewish speech that is dialogic rather than dominant. You are just being apologetic, the right-wing and many liberals will say. Well, there is a lot to feel sorry about. When I began this research, I envisioned letter correspondences placed side by side within a performance; sharing space, coexisting, resonating across multiple directions of speaking and listening.
- 11 I feel that writing to you now is making it possible to trace back to these ideas and motivations lost in the process.
- 12 I explored two items of correspondence in depth, and envisioned a sound-speech-music score that would set multiple directions of output as a way to interweave the texts and create multiple directions of listening.
- 13 The first example was some correspondence was between Hannah Arendt in New York and Gershom Scholem in Jerusalem in the 1940s—two German-Jewish intellectuals who had left Germany earlier in the century (Scholem out of Zionism and Arendt due to Antisemitism). Their letters delve into their academic lives, their research and publications, and the fate of Walter Benjamin and his intellectual estate.
- 14 The second was between Samih Al-Qasim in Haifa and Mahmoud Darwish in Paris during the 1980s, two major Palestinian poets, published in real time in Arab newspapers. Their exchange addressed the conditions of living under occupation and their persistent longing for Palestine, both from inside (*Al-Qasim*) and in exile (*Darwish*), but first and foremost, it was meant to make amends after a long rift in their political and personal relationship.
- 15 Yet the letters themselves did not ultimately provoke me as I had anticipated. Perhaps I had committed myself to the wrong sort of material, I thought. Instead, I found myself captivated by the condition of their writing, publication, and translation; by their directionality of speech—New York →

Jerusalem, Paris → Haifa, here → there, Palestine/Israel → overseas. I admired the writers' awareness of writing as a public event, as if they sensed history forming around them. By contrast, even though I live in critical times, I often feel peripheral to history; insignificant, without any power to act or to write. And yet I write to you, my dear addressee. I write to you in the hope of being read.

The 2020 Hebrew translation of Darwish and Al-Qasim's 16 correspondence, as Raef Zreik notes in the afterword, constitutes an invitation to listen. The Israeli reader is not the intended addressee; translation permits listening to a voice that has been repeatedly silenced. This led me to think of my work not as producing voices, but as staging conditions for listening—and of listening as an active, vulnerable stance toward other voices: voices that remain other, that cannot be assimilated, and that require different modes of attention. Returning to this material now, literally dusting off its vol- 17 umes, has allowed me to revisit the project's hidden archive. Thank you for enabling that return.

Ultimately, the project evolved toward a third correspon- 18 dence and archive.

Was it necessary to recount this archaeology of my re- 19 search, in order to make a thorough and true transcription of the project? Was it essential to depict the hidden layers of my thought, even the ones that did not materialize into the performance? I am not sure. Perhaps sketching this lost history of the research acknowledges that artistic work, too, possesses an unconscious.

The final phase unfolded during a residency at the Art Cube 20 Artists' Studios in Jerusalem in early 2024, culminating in a performance and exhibition. I was eight months pregnant, then became a mother in March 2024. I assumed the earlier work would remain a thread to be taken up later. Instead, life diverged. Writing to you may be my way of retrieving that thread.

At that stage, the project engaged with the newly published 21 *And in the Mother's Letter—Memory and the Epistolary Art of Forgetting in the Poetry of Avot Yeshurun* (ed. Yaakov Herskovitz, 2023). The accompanying exhibition presented twelve layered paper collages assembling fragments from the research material readings, while the opening evening and performance hosted the Jerusalemite book-launch of the publication. Avot Yeshurun (born Yechiel Perlmuter, 1904) immigrated from Poland to Mandatory

Palestine in 1925, settling in Tel Aviv. His modernist poetry destabilizes and reconstructs Hebrew through the incorporation of Yiddish, Arabic, and Aramaic as a way, as Gluzman (2016) notes, of locating «foreignness at the heart of the Hebrew» (p. 69). Through these linguistic strategies, Yeshurun developed a distinctive poetic means of engaging with the Holocaust, the Nakba, memory and trauma.

- 22 Between 1925 and 1941, Yeshurun received numerous letters from his family in Poland, mostly from his mother. These letters were packed with requests and pleas for an answer, yet he rarely replied. Knowing, as readers, that these relatives would later perish in the Holocaust renders his silence unbearably heavy. His muteness in the face of their cries—to be read and answered—turned into an overwhelming source of shame. This silence, and the act of not responding to the letters, accumulated for Yeshurun as a terrible weight of guilt. Only in the 1960s did he reopen the drawer in which the letters had been kept, an act that led to the poetry cycle *Thirty Pages of Avot Yeshurun* (1964), itself echoing the thirty days of Jewish mourning.
- 23 It is customary to note that Yeshurun's family correspondence and his relationship to it had a profound impact on his poetry. However, the letters themselves were archived and neither published nor translated until the appearance of *And in the Mother's Letter*. This book juxtaposes Yeshurun's poems from the 1960s with the original family letters, exhibiting scans of the handwritten Yiddish originals alongside a Yiddish transcription and a Hebrew translation of each letter. The book situates these materials next to the associated poems, implying a distinctive dialogue between letter and poem, where a poem can be read as a belated answer to a specific letter.
- 24 *And in the Mother's Letter* thus arranges scans of the original letters written in the family's handwriting, their transcription, their translation, and the corresponding poem from *Thirty Pages*. The resulting comprehensive puzzle functions as a work of literary deposition, highlighting an almost futile, desperate and unavoidably tragic attempt to bridge a gap in time between 1940s Poland and 1960s Tel Aviv. At the same time, it navigates between different poetics: between the mundane, everyday language of the letters, and the modernist poetics of Yeshurun's poetry; between Yiddish and Hebrew; between the diasporic, vernacular mother tongue and the contemporary national

language. By exhibiting poems next to the letters, the book allows readers to perceive each poem as a delayed response to a specific letter. It operates as a work of comparative literature and poetic analysis, but not only that. I experienced it also as a work of raising the dead.

In the afterword of the book, editor Yaakov Herskovitz characterizes Yeshurun's practice as a «poetic form of mourning,» (p. 130) noting its methods of citation, translation, adaptation, intertextual weaving, and the absorption of Yiddish into Hebrew. These procedures echo and incorporate the words of the family letters, producing poems that are «an original that is at the same time a translation» (p. 132). With three musicians, I set out to explore how these poetic means might be translated into music. I approached Herskovitz's afterword almost as a practical manual: the poetic procedures of mourning he identifies in Yeshurun's work became procedures we attempted to enact in sound. Herskovitz describes Yeshurun as a «reader-writer», for whom «reading the letters is what summons the writing of the poems» (p. 130). In collaboration with the musicians, we processed the reading of letters and poems through sound scores that employed repetition, looping, echo, rhythm, belated pacing, and layered acoustic processes. This sonic enactment of poetic mourning served as a translational, practice-based methodology to adapt the epistolary and poetic materials into improvisations in sound. Looking back, we developed a methodology that translates poetic procedures of mourning into sonic processes. Rather than analyzing Yeshurun's work through interpretation alone, I treated his poetic techniques as operational tools that can be enacted in sound. In this sense, the methodology of the project does not aim to represent the text, but to generate conditions in which delay and belatedness can be enacted as a practice of loss.

For this part of the research, I collaborated with three musicians whose approaches to experimental music I find particularly compelling: Michal Sapir, Maayan Tsadaka and Orr Sinai. In contrast to earlier projects that were strongly language-based, I wanted to find a path toward a less graspable mode of expression—toward an artistic adaptation of the material that would move beyond familiar vocabularies. Of course, the material itself is deeply rooted in words—letters, poems, correspondence—but I was interested in learning, perhaps, another language, one that

would require the audience to adopt a different mode of listening. Perhaps a different mode of reading.

- 28 The methodology does not aim to represent the letters or poems faithfully, but to expose their temporal, affective, and rhythmic residues, those elements that resist semantic translation, yet persist through sound. Through a process of experimentation and studio work, we developed apparatuses of translation from one material (letter, poem) into another (sound, music). The following procedures functioned as methodological tools rather than compositional goals. In one procedure, I would read a poem aloud while the musicians worked with the rhythmic principle of my reading. I would repeat the reading several times, each time omitting additional words, while tapping and drumming replaced the missing syllables. This continued until only percussion remained, stripping the poem of words and semantic meaning while preserving its most basic particles: accentuation, emphasis, rhythm, and beat. Can you imagine it, dear reader?

- 29 Can you imagine | , dear || ?

Can | imagine | , | || ?

| | imagine | , | || ?

| | || | | , | || ?

- 30 Another musical procedure involved reading a letter and recording it as a voice message. This message would then be played through a mobile phone placed inside a bass drum, for instance, and the resulting sound recorded as a new message (now the letter inside the drum). This recording would then be played again, with the phone placed between cymbals, followed by further cycles of playing and recording using different instruments or resonant bodies. The vibration of the sound within the drum set, combined with the looping process, dissolved the words of the letter and produced a soundscape that resembled the initial reading, yet could no longer be apprehended as the original message. Over this sonic layer, Michal, Maayan and Orr improvised on drums, percussion, bells, and double bass. The erasure of words, assembling into sound or soundscape, are moves parallel to Yeshurun's poetic techniques of mourning; it makes absence present.
- 31 You can try it yourself, dear reader—with this letter as well, for instance.

But why do this at all? I think it arises from a sense that, in 32
a world in which words, language and reading are losing
their stability, we are compelled to search for another vo-
cabulary.

I also know that in abstraction there is both potential and 33
risk.

The work was largely improvisation-based, and this is how 34
it was performed during the evening of the presentation,
the book launch, and the exhibition opening. What was
presented were scores of procedures rather than fixed
compositions. A few weeks later, I underwent another pro-
cedure, that of giving birth, which radically shifted my world
and introduced into my life both unimaginable joy and un-
bearable grief and loss. The war continued, accelerated, or
lingered; in any case, it left my heart weakened in its trust
and hope for stable times to come. In the course of the re-
search, I lost access to the Talmud as an intellectual re-
source, and I am now in the process of rearranging my
thinking, attempting to reach for other points of reference.
«Fracture and repair are not opposite binaries,» the after- 35
word of *And in the Mother's Letter* tells us (p.129); «they are
dependent on each other, they summon each other [...] they
meet in the action of poetic translation.» Translation here
refers not only to the movement between languages or the
incorporation of Yiddish letters into Hebrew poems, but
also to a way of corresponding with the dead—of allowing
voices from the past to participate in the present. This rais-
es the question: what other denied or rejected voices might
be in need of new forms? Not all losses are mourned in the
same way, nor are all voices granted the same capacity to
resonate.

I feel the need to search for multiple modes of mourning in 36
music-score and sound, but what remains unresolved for
me is the question of responsibility: how to listen without
turning listening into a form of generalization, how to work
with abstraction without allowing it to smooth over unequal
conditions of audibility and grief.

Now that you know my voice a little better, has something 37
shifted in your position as reader?

As I mentioned earlier, this project marks a shift in my prac- 38
tice. The artistic maneuver is evident both in content and
in form: a movement from thinking about exile toward
thinking about grief, and from the act of reading toward an
emphasis on listening. I do not yet know exactly what this

is. But I strongly sense that form is inseparable from content, and that working with mourning, loss, and grief draws me toward less intelligible artistic forms, areas in which language becomes partially inadequate. I find myself turning instead to moaning, groaning, chanting, sound baths... but that already belongs to another letter.

39 The shift in the research is ongoing and resists conclusion. The methodology of sonic procedures allows me to remain inside this shift, to experience translation from within, while this letter to you, dear reader, performs that shift in writing.

40 I do not know whether I have succeeded in crystallizing these thoughts for you, or whether I have managed to articulate the transition through language, returning to the very form that feels as though it is failing me. Yet I also acknowledge that, for now, this is our mode of communication: I am writing, and you are reading. What a strange relationship that is.

Warmest wishes,

Li

References

Hannah Arendt and Gershom Scholem. *Der Briefwechsel*. Hebrew Translation by Gadi Goldberg, Babel, 2014.

Mahmoud Darwish and Samih al-Qasim. *Al-Rasa'il*. Hebrew Translation by Hannah Amit-Kochavi, Van Leer Institute Press and Yedioth Books, 2020.

Gluzman, Michael. «The Two Holocausts of Avot Yeshurun.» *Talking about Evil: Psychoanalytic, Social, and Cultural Perspectives*, Taylor and Francis Ltd., 2016, pp. 68–86.

Herskovitz, Yaakov (ed.). *And in The Mother's Letter: Memory and the Epistolary Art of Forgetting in the Poetry of Avot Yeshurun*. Hakibbutz Hameuchad, 2023.

Sedgwick, Eve Kosofsky. «Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You.» *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, edited by Eve Kosofsky Sedgwick, Duke University Press, 1997, pp. 1–38.

Wimpfheimer, Barry S. *The Talmud: A Biography*. Princeton University Press, 2018.

Yeshurun, Avot. *Thirty Pages of Avot Yeshurun* [Hebrew Manuscript], 1962–1963, National Library of Israel Call Number IL-GNZM-409-1-41-235653, Avot Yeshurun Archive. The original is held at: Gnazim Institute – The Hebrew Writers Association. Call number: 69-3.

Risse des Werdens: Schreiben als widerständige Praxis

Carla Peca

Im vor-
liegenden
Band wird
«Kunsten» als
Einladung
verstanden,
über Pro-
zesse,
Praktiken, das
noch Wer-
dende nach-
zudenken,
und weniger
über End-
produkte. Als
Literatur- und
Kulturwissen-
schaftlerin,
die Texte
meist in
enger Berüh-
rung mit der
Rezeption
anderer
(Primär-)

Texte verfasst,
spreche ich
also meistens
nicht über
mein eigenes
Schreiben,
sondern das
Schreiben
anderer.
Beziehe ich
mich aber auf
einen pro-
zessualen
Schreib-
begriff, so
wäre es im
Grunde eine
Überprüfung
der These
von der
affektiven
Wirkung von
Texten, wenn
ich mein
eigenes
Werden
während des
Schreibens

Risse, so beschreibt es der römische Dichter Ovid, 01 entstehen nicht plötzlich aus dem Nichts, sondern können seit der Erbauung unbemerkt in einem Bauwerk schlummern. Im Falle der Liebesgeschichte «Pyramus und Thisbe», die Ovid zwischen 1 und 8 n. Chr. als Teil der *Metamorphosen* erdichtet hat, ermöglicht ein unbemerkter Riss in der Hauswand den Austausch zwischen den Kindern zweier verfeindeter Familien, deren Liebe das patriarchale System ihrer Elternhäuser infrage stellen wird.¹ Diese Rissfigur kann auch als im Material angelegte Potentialität verstanden werden, die durch äußere Einflüsse aktiviert wird und unvorhergesehene Reaktionen auslösen kann. Ovids Sage dient folgend als Einstieg in die Analyse der Funktionsweise des Risses als Figur, basierend auf dem Verständnis des Schreibens als Prozess des Werdens, wie ihn Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Tausend Plateaus* konturiert haben. Die Rissfigur, so hier die These, vermag das

1 Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen*, hg. und übers. v. Gerhard Fink, Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2. Aufl. 2007, S. 65–70.

40 affizierende Potential des Werdens sichtbar zu machen, von welchem in diesem Fall Pyramus und Thisbe durch ihre Liebe ergriffen sind und uns als Lesende daran teilhaben lassen. Damit lässt sich über die Figur des Risses im Ästhetischen eine Verschränkung von materiellen, ökonomischen, sozialen und psychischen Strukturen denken und so nicht nur eine hegemoniale Machtkritik formulieren, sondern auch die Lesenden affizieren.

- 02 Wenn ich über das Schreiben als Praxis und hier über das Schreiben von Rissen spreche, greife ich auf einen Text- und Schreib-Begriff von Deleuze und Guattari zurück, den sie im Kapitel «Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden» ihres gemeinsamen Buches *Tausend Plateaus* entwickelt haben. «Alles Werden», so schreiben sie, «ist ein Minoritär-Werden».² Mit dem Werden beschreiben sie Prozesse der Deterritorialisierung, in denen sich Identitäten, Formen und Bedeutungen auflösen. Dabei machen sie unterschiedliche Formen aus, wie ein Tier-Werden, das quer zu Hierarchien und Repräsentationen verläuft, oder ein Unwahrnehmbar-Werden: das Aufgehen in einem Gefüge von Relationen und Zurücklassen eines festen Ichs und sozialer Erkennbarkeit. Auch das Schreiben, so meine ich es zu verstehen, kann eine Form des Minoritär-Werdens sein. Texte dienen dabei als Konsistenzebenen, die Spuren dieses Prozesses zeigen. Der affizierende Sog des Werdens ergreift dabei sowohl die Schreibenden als auch die Lesenden, die über die Textschichten miteinander verbunden sind. Sie schreiben: «Wenn der Schriftsteller ein Zauberer ist, dann liegt das daran, daß Schreiben ein Werden ist; das Schreiben ist von einem seltsamen Werden durchdrungen, das kein Schriftsteller-Werden ist, sondern ein Ratte-Werden, ein Insekt-Werden, ein Wolf-Werden etc.»³ Wie ist das genau zu verstehen? Vielleicht so, dass über das Schreiben auch ein Einfühlen in die beschriebenen Zustände und Seinsweisen stattfinden kann? Die Texte der Zauberer-Schriftsteller bilden eine Konsistenzebene, die Spuren ihres Werdens aufweist und gleichzeitig durch den Text zu entwischen

zu dokumentieren versuche. Doch was umfasst dieses Werden? Meine Überlegungen und halb-fertigen Gedanken oder auch meine Emotionen und körperlichen Reaktionen? Woher kommt es, dass die somatischen Anteile des (Theorie-) Schreibens schnell vergessen sind und dessen kognitive Anteile in den Vordergrund rücken? Grundvoraussetzung, um ins Schreiben zu kommen, sind für mich meine Neugierde, etwas verstehen zu wollen, und das Erfahrungswissen, dass ich, wenn ich im Schreiben etwas bis ins Detail durchdenke, neue Erkenntnisse gewinne und Sachverhalte nochmals neu verstehen lerne. Der

2 Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, aus dem Französischen übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Vouillé, Berlin: Merve Verlag 1992, S. 396.

3 Ebd., S. 327.

Schreib-
prozess
selbst gleicht
dann einem
Ein- und Auf-
tauchen:
Fokus auf-
bauen, Frage
formulieren,
Detailfäden
in die Tiefe
folgen. Dabei
wandern
meine
Schulter-
blätter nach
oben, mein
Gesicht rückt
näher an den
Bildschirm,
mein oberer
Rücken
beginnt sich
zu krümmen,
ich beginne
zu schwitzen.
Nach einer
Weile wird
mir diese
Haltung sehr
unbequem,
ich rotiere
meine Schul-
tern zurück,
bewege
meinen Ober-
körper hin
und her,
tauche aus
der Tiefe des
Denkens auf,
lese noch-
mals durch,
was ich
soeben ge-
schrieben
habe, und
lasse es
stehen oder
gehe mit
einer Über-
arbeitungs-
phase

scheint: «Auch alle Arten des Werdens werden wie Zeich-
nungen von Zauberern auf dieser Konsistenzebene
niedergeschrieben, die letzte Tür, durch die sie entkommen
können.»⁴ Da das Werden ein Prozess ist, der Schreibende
und Lesende zugleich ergreift und sich stetig wandelt, ist
ein Festhalten im Text nicht möglich. Das Werden manifes-
tiert sich erst im Schreiben und Lesen, nicht im stillen Text.
Wie verhält sich dieses Werden in Ovids Liebesgeschichte 03
von Pyramus und Thisbe? Ovid, so schildert er es in den
Tristia,⁵ hätte auch Anwalt werden können, und hat vermut-
lich die entsprechende Ausbildung absolviert.⁶ Die römi-
sche Rechtsprechung und insbesondere die Revisionen
des römischen Rechts durch Augustus bilden einen zent-
ralen Gegenstand von Ovids Dichtung.⁷ Gerade in seinen
Liebeselegien macht Ovid Augustus' Kontrolle der Gebur-
tenrate, Sexualität und Ehe – was wir seit Michel Foucault
und Giorgio Agamben als Biopolitik bezeichnen – zum
Gegenstand. Die Erhöhung der Geburtenrate gehörte zu
einem Kernanliegen der Gesetzesrevisionen von Augustus.
In der römischen Tradition stand der Vater in einem engen
Repräsentationsverhältnis zu Augustus als dem Vater des
Vaterslandes (*pater patriae*). Ehebruch und uneheliche
Kinder wurden daher als schwerer Regelbruch und Verstoß
gegen das väterliche und vaterländische Gesetz angese-
hen. Die Erhöhung der Geburtenrate ging also mit der
Stärkung der Macht des Vaters über die Kinder einher. Als
Lebensspender hatte er gleichzeitig auch das Recht, ihr
Leben zu beenden.
Ovids Liebeselegien können als Fallbeispiele verstanden 04
werden, die schildern, welche Konsequenzen der Regel-
bruch der väterlichen und vaterländischen Gesetze nach

4 Ebd., S. 343.

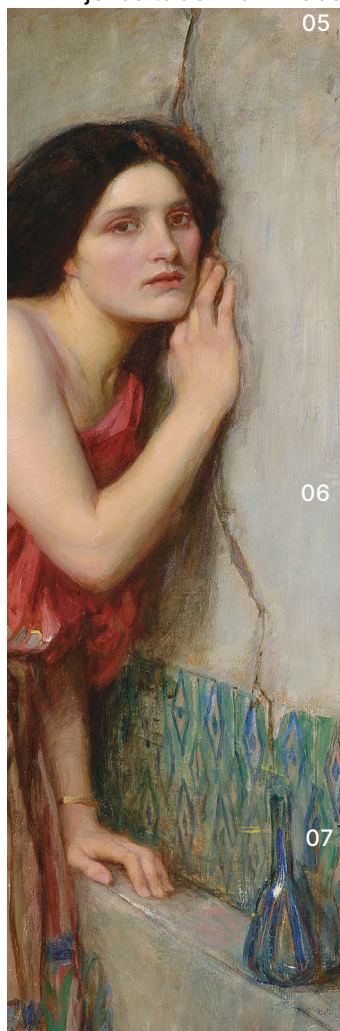
5 Ovidius Naso, Publius: *Trauerlieder des Ovid* [Tristia],
Frankfurt am Main 1803, S. 4.10.15 f., 33 f.: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10242303?page=200>
(zugegriffen am 20.08.2025).

6 Ward, Ian: «Ovid», in: *Enzyklopädie Recht und Literatur*
(2022): <https://lawandliterature.eu/index.php/de/inhalt?view=article&id=34&catid=11> (zugegriffen am
20.08.2025).

7 Kenney, Edward J.: «Ovid and the Law», in: *Yale Classical
Studies* 21 (1969), S. 241–263; Ziogas, Ioannis: *Law and
Love in Ovid. Courting Justice in the Age of Augustus*,
Oxford: Oxford University Press 2021.

42 sich zieht.⁸ So sagt es zumindest die einschlägige Forschungsliteratur. Jedoch enthält der Text als Konsistenzebene, unabhängig von den mutmaßlichen Intentionen der Abschreckung des Autors, Spuren eines Minoritär-Werdens von Pyramus und Thisbe. Auch wenn die Liebenden einen tragischen Tod sterben und die Geschichte an den väterlichen und vaterländischen Gesetzmäßigkeiten festhält, ist sie dennoch auch Zeugnis ihrer Existenz und Widerständigkeit. Das Geschriebene bezeugt: Lebensweisen jenseits der Norm haben existiert.

nochmals in die Anspannung und Tiefe. Ob es sich wohl auch ohne körperliche Anspannung schreiben ließe? Wie lässt es sich eigentlich legitimieren, dass ich ausgerechnet Ovid für diese Analyse beiziehe? Einerseits kann ich argumentieren, dass sich, wenn ich die Kulturanalyse ernst nehme, selbst Ovids Texte jedes Mal aktualisieren, wenn ich sie wiederlese. Aber eigentlich lässt es sich schlecht rechtfertigen, immer wieder auf die gleichen etablierten Autoren zurückzugreifen. Dann könnte ich natürlich argumentieren, dass die textliche Überlieferung von anders situierten Personen aufgrund von



05 Die Liebesgeschichte von Pyramus und Thisbe wird von den Minyaden erzählt, während sie gemeinsam an ihren Webstühlen sitzen. Sie bevorzugten die Webarbeit, statt Dionysos' Einladung zu seinem Fest zu folgen. Die Auswirkungen des Zorns der Gottheit bilden die Rahmenerzählung. Das Erzählen der Geschichte war also bereits ein Akt der Rebellion gegen göttliches Begehren und hat die Zuwiderhandlung gegen patriarchale Regeln zum Gegenstand.

06 Die Geschichte selbst handelt von den Kindern zweier verfeindeter Familien, die in Babylon aufwachsen. Die angrenzenden Familienhäuser sind seit ihrer Erbauung nicht nur durch eine Wand voneinander getrennt, sondern auch durch einen Riss verbunden. Die Rissfigur wird gleich zu Beginn der Erzählung eingeführt:

07 «Ein schmaler Spalt, vor langer Zeit beim Bauen entstanden, zog sich durch die Scheidewand beider Häuser. Dieser Fehler, den im Lauf so vieler langer Jahrhunderte keiner entdeckt hatte, saht – denn was bemerkt

Bildungs-
zugang, Ver-
breitung und
Erhaltung
ihrer Texte
um einiges
prekärer ist.
Das ist ver-
ständlich,
aber auch
wenig
befriedigend.
Aus diesen
ethischen Di-
lemmata
führt kein
Weg hinaus,
ohne neue
Reibungen zu
erzeugen.
So bleibt mir
vielleicht nur,
Ovid nicht
isoliert zu
lesen,
sondern ihn
mit einer
weiteren
Stimme zu
konfrontie-
ren: Ovid hat
in den
Heroides
einen fiktiven
Brief aus der
Perspektive
der antiken
Dichterin
Sappho an
ihren Gelieb-
ten Phaon
verfasst. Da
wenige ihrer
Texte überlie-
fert sind,
prägt sein
Brief ihre
Rezeption bis
heute. Der
Brief stilisiert
sie eher zu
einer Figur
der

nicht die Liebe – ihr Verliebten zuerst und machtet ihn
zum Weg eurer Stimme. In Sicherheit gingen ihn lange
ganz leise geflüsterte zärtliche Worte.»⁹

Die Väter der beiden babylonischen Familien hatten ihren 08
Kindern aufgrund einer Familienfehde verboten, eine Ver-
bindung miteinander einzugehen.¹⁰ Doch der Riss in der
Hauswand kehrt deren trennende Funktion in ihr Gegenteil
um. Er vermittelt zwischen den Liebenden und trägt ihre



Risse des Werdens: Schreiben als widerständige Praxis Carla Peca

9 Ovidius Naso: *Metamorphosen*, a. a. O., S. 173, V. 65–70.

10 Ebd.

- 44 Stimmen von einem Haus ins andere. Anstelle von Feindschaft und Trennung entsteht eine Beziehung, die eigentlich vom patriarchalen Familiengesetz verboten ist.
- 09 Besonders deutlich wird in der malerischen Interpretation der Sage von John William Waterhouse, dass die Liebesbeziehung unbemerkt im Inneren der familiären Struktur entstanden ist und sie nach einer Vereinigung außerhalb



Thisbe, John William Waterhouse, 1909. Public domain, via Wikimedia Commons

römischen Dichtung, als dass er über sie als historische Person Auskunft gibt, und bedient die klassischen Motive der Eifersucht, der Verlassenheit und des körperlichen Begehrens. Die Sappho des Briefes beschreibt ihre körperlichen und seelischen Schmerzen angesichts der Trennung von Phaon und bedient den Mythos über ihren Selbstmord an den Leukadischen Klippen. Weder der Selbstmord noch die Beziehung zu Phaon lassen sich aus den überlieferten Fragmenten Sapphos erschließen.¹⁶ Hätte Sappho die Dialoge zwischen Pyramus und Thisbe in Worte gefasst, die die

16 Martorana, Simona: *Seeking the mothers in Ovid's «Heroides»*, Ithaca: Cornell University Press 2024; Kearns, Clare: «Sappho's Shadow: Reading Ovid's Heroides 15 as Reconstruction», in: *Discentes* (13. Juli 2020). <https://web.sas.upenn.edu/discentes/2020/07/13/sapphos-shadow-reading-ovid-s-heroides-15-as-reconstruction/#:~:text=Ovid's%20Heroides%2015%20also%20depicts,inops%20mentis%20to%20describe%20her> (zugriffen am 20.02.2026)

Liebenden durch den Riss in der Wand führten, sie trügen vielleicht eine noch viel stärker affizierende Kraft in sich als bei Ovid, wo deren direkte Rede spärlich gesät ist und die beiden mehr mit der Wand als zueinander sprechen: «Selig, gleich den ewigen Göttern, wer dir | Gegenüber sitzend die süßen Töne | Deiner Lippen saugest, und ach! dieß holde | Lächeln der Liebe. Seh' ich dieß, so pocht mir das Herz im Busen, | Mir erstickt im Munde das Wort, die Zunge | Ist mir wie gelähmet, die Haut durchläuft ein | Plötzliches Feuer.

der «familiären Strukturen» und «außerhalb des väterlichen Zugriffs» strebt, die durch die offene Tür symbolisiert ist.¹¹ Vermittelt durch den Riss in der Wand planen die beiden ein Treffen außerhalb der Stadtmauern und Gesetze ihrer Väter. Ihre Liebe stiftet sie zur Rebellion und zum Regelbruch an und erschüttert das bestehende System. Eine Vereinigung ist ihnen in diesem System jedoch nicht möglich. Aufgrund eines unglücklichen Missverständnisses nehmen sich die beiden Liebenden das Leben. Die tragische Szene wird später weitere Liebesgeschichten wie die von Romeo und Julia von William Shakespeare inspirieren. Erst im Tod finden sie zueinander, wenn aus Gnade ihre Asche in derselben Urne beigesetzt werden. Ovid verwendet die Rissfigur in dieser Sage gleich ein zweites Mal, um die tödliche Wunde zu beschreiben, die sich Pyramus selbst zufügt:

«Und er stieß sich das Schwert, womit er umgürtet war, tief in die Weichen. Gleich darauf zog er es sterbend aus der brennenden Wunde und lag rücklings am Boden. Das Blut spritzt hoch empor, nicht anders, als wenn ein brüchiges Bleirohr platzt und aus dem schmalen Spalt zischend das Wasser in langem Strahl herausschießt und im Bogen die Luft teilt.»¹²

Pyramus entdeckt den Schleier Thisbes im Mund der Löwin und vermutet deren Tod. Darauf tötet er sich mit seinem Schwert. Ovid vergleicht seine Wunde mit dem Platzen eines bleiernen Wasserrohres. Erneut wird eine Sprache gewählt, die auf bauliche Strukturen anspielt. Pyramus' Blutgefäße platzen mit unglaublicher Kraft. Die Gleichsetzung mit Wasserrohren bekräftigt erneut die These, dass Rissen in baulichen Strukturen ein zerstörerisches Potential innewohnt, welches die gesamte Struktur zerstören kann.

Als vorausdeutende epische Figur (Foreshadowing) kündigt der Riss hier allerdings nicht den Zusammenbruch der baulichen Struktur an, vielmehr fungieren die Hauswand und das Wasserrohr als Metapher für ein politisches bzw. soziales Konstrukt. Auch wenn als abschreckendes Exem-

Nichts mehr
sehn die
Augen, die
Ohren

11 Darauf verweist auch Holger Hartung in seinem Buch *Risse als materielles Schauspiel. Performative Figuren in Szenarien von Kunst und Philosophie*, Bielefeld: transcript 2023, S. 106.

12 Ovidius Naso: *Metamorphosen*, S. 175, V. 119–124.

- 46 plum erdichtet, beweist die Liebeselegie doch, dass die väterliche und vaterländische Kontrolle über die eigenen Kinder versagt. Ihre Liebe wird zur rissbildenden Kraft. Mit der Fokussierung auf die Rissbildung wird das Augenmerk auf die Kräfte gelenkt, die strukturell reguliert werden und denen das Potential innewohnt, systemsprengend zu wirken. Dabei fungieren bauliche Strukturen meist als Metapher oder Materialisierung von sozialen Strukturen, die durch den Riss ins Wanken gebracht werden. Die Figur des Risses agiert also so wie Donna Haraways materiell-semiotische Knoten auf materieller wie semiotischer Ebene und unterläuft die Trennung der Häuser und der Kinder.¹³
- 14 Damit lässt sich auch eine Verbindung zu dem in diesem Band vorgeschlagenen «Künsten» herstellen: Der Riss als ästhetische Figur stört die Dominanz einer festgelegten Bedeutungsproduktion. Er öffnet den Text für Unvorhersehbares, für Lesarten, Affekte und Bedeutungspluralisierungen, die sich der intentionalen Kontrolle entziehen. Das Werden, das Schreiben und Lesen in Gang setzen, kann so nicht auf ein bestimmtes Ergebnis hin fixiert werden, sondern es bleibt offen, prozessual und an das Noch-nicht-Bedeutende gebunden. Diese Offenheit verweist auf eine kritische Dimension, die über das Ästhetische hinausgeht. Die Figur des Risses zeigt nicht nur, was in einem Text entweicht, sondern auch, was in sozialen und politischen Strukturen latent vorhanden ist und unter Druck sichtbar wird. Über die Figur des Risses und deren Verschränkung von materiellen und sozialen Strukturen im Ästhetischen lässt sich daher eine infrastrukturelle Kritik formulieren.
- 15 Der Begriff der «infrastrukturellen Kritik» hat in den letzten Jahren, angestoßen durch Marina Vishmidt, in den Künsten eine gewisse Konjunktur erfahren. Infrastruktur wurde dort als Begriff der Ingenieurs- und Architekturwissenschaften übernommen,¹⁴ die sich mit der Erbauung materieller Infra-

brausen, |
Kalter
Schweiß
bricht aus,
mich ergreift
ein Zittern; |
Gleich dem
Grase welk'
ich dahin, der
Athem | Fehlt
mir, ich
sterbe.»¹⁷
Seit vier
Jahren be-
gleitet mich
ein Zitat von
Janice
Barbee, das
dem Kapitel
«European
Trauma and
the Invention
of White-
ness» in
Resmaa
Menakems
Buch *My
Grand-
mother's
Hands* voran-
gestellt ist:
«What white
bodies did to
Black bodies
they did to
other white
bodies
first.»¹⁸ Viel-
leicht führt
mich auch
dieser Satz
wieder zu
Ovid zurück.
Seine
Dichtung ist
Teil der west-
lichen Kultur-

13 Vgl. Haraway, Donna J.: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press 2016, S. 110.

14 Kroth, Lilian: «Infrastructure, Translation, and Metaphor: A Reflection on Infrastructure's Epistemic Framework and

17 Anakreon: *Anakreons auserlesene Oden und die zwey noch übrigen Oden der Sappho*, Berlin: Bey Joh. Dan. Sander 1801, S. 175.

18 Menakem, Resmaa: *My Grandmother's Hands. Racialized Trauma and the Pathway to Mending Our Hearts and Bodies*, Las Vegas: Central Recovery Press 2017, Kap. 4 «European Trauma and the Invention of Whiteness».

- geschichte und hat das kulturelle Imaginäre geprägt, in dem ich sozialisiert wurde. Vielleicht lassen sich Hinweise finden, um die Gewalt zu verstehen, die ihren Ursprung in Europa hat und mit den Kolonialherren exportiert wurde. Bereits die Gesellschaft, die Ovid beschreibt, ist stark normativ organisiert und die Gruppenzugehörigkeit bildet die Überlebensgrundlage. Zum Erhalt der gesellschaftlichen Norm wurden nicht nur Gesetze entworfen, sondern auch Geschichten erdichtet. In dieser tiefverwurzelten Angst vor dem Versterben der Gemeinschaft liegt jene Gewalt
- strukturen und deren Interaktion mit sozialen, politischen und ökonomischen Dynamiken beschäftigen, und wird verwendet, um die Institutionskritik auch über ihre nicht-materielleren Ebenen hinaus weiterzudenken. Bereits Deleuze und Guattari hatten in *Anti-Ödipus* (1972) den marxistischen Infrastruktur-Begriff, der klassischerweise Produktionsmittel, Produktionsverhältnisse und ökonomische Prozesse umfasst und die Grundlage für Überstrukturen (Recht, Staat, Ideologie, Kultur, Moral) bildet, auf Produktionsprozesse auszuweiten begonnen, die auch die Wunschproduktion, soziale Praktiken, Körper und Affekte einschließen. Ihr Infrastruktur-Begriff bezeichnet ein Netz von produktiven dynamischen Prozessen, die Menschen, Maschinen, Institutionen, Wünsche hervorbringen und zugleich von diesen Akteuren produziert werden.¹⁵
- Infrastruktur als dynamischen Prozess zu denken, ist in diesem Fall interessant, da der Riss Ausdruck von dynamischen Kräften ist: in erster Linie baustatischer Natur, im übertragenen Sinn aber auch von Kräften, die durch das patriarchale System, nach dem das Gebäude errichtet wurde, marginalisiert werden. Wie wir von Ovid erfahren, hat der Riss seit der Erbauung des Hauses existiert. Marginalisierte und potentiell systemsprengende Kräfte gehören also zum System dazu. Wie auch die Produktion eines kulturellen Imaginären, das sich fortlaufend Zerstörungsszenarien ausmalt, deren Intensität zunimmt, desto rigider ein System wird.
- Kehre ich zu der anfänglichen Reflexion zurück, wie Schreiben als Minoritär-Werden verstanden werden kann, zeigt sich Folgendes: Die Rissfigur macht es möglich, dass Pyramus und Thisbe sich hören und verlieben, also von dem Minoritär-Werden ergriffen werden. Auch die erzählenden Minyaden befinden sich in diesem Werden (wegen ihrer Zuwiderhandlung werden sie schlussendlich von Hermes in Nachtvögel verwandelt). Und Ovid? Die Forschungsliteratur sagt, dass seine Dichtung zu Sittsamkeit anregen möchte. Doch mit Deleuze und Guattari lässt sich sein
-
- Metaphorical Displacements with Michel Serres & Bruno Latour», in: Beck, Martin u. a. (Hrsg.): *Broken Relations. Infrastructure, Aesthetics, and Critique*, Leipzig: Spector Books 2022, S. 45–66.
-
- 15 Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, aus dem Französischen übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 8. Aufl. 1997.

- 48 Schreiben auch als Zeugnis des Werdens verstehen. Das Werden, von dem Ovids Texte durchdrungen sind, kann durch unsere Lektüre, unser Nachdenken und unser Schreiben darüber aktiviert und weitergetragen werden.
- begraben, die die westliche Kultur bis heute prägt. Als Schlüssel-szene aus «Pyramus und Thisbe» von Ovid malt Waterhouse Thisbe, wie sie lauschend ihr Ohr an den Riss in der Wand hält. Pyramus, der in der Erzählung auf der anderen Seite der Wand steht, ist in diesem Gemälde nicht sichtbar. Thisbe lauscht, aber wem oder was sie zuhört – der Mauer selbst, deren Spannungsgeräusche oder Geräuschen auf der dahinter liegenden Seite –, sehen wir nicht. Was Thisbe wohl hört, wenn sie ihr Ohr an den Riss drückt?

When Is Arting?

Anke Haarmann

Ever since art started to become dispersed across all 01
media and things, a process described by Arthur Danto as
«the transfiguration of the commonplace into art»¹, the
question of what it is that we call art has become increas-
ingly pressing.

At the level of objects, art may take the form of a coloured 02
surface, an everyday object, a sheet of written paper, or
even the ephemeral moment of a gesture. For those who
encounter it, art may appear as materialised thought, as a
sensory experience, as an irritation, or as an insight. Philo-
sophical attempts to define art have mostly proceeded
from one of two perspectives: from the standpoint of the
object, taking the work itself as their point of departure, or
from that of the recipient, by understanding art through the
experience of its perception. This emphasis is hardly sur-
prising, since philosophers usually find themselves con-
fronted with one of these two components: either with
themselves as perceivers, or with an object presented as
art. Yet the event of art comprises more than these two

1 Cf. Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the
Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, MA: Harvard
University Press, 1981.

elements. Art is instituted, and it is made. It is instituted within the institutional frameworks that position it as art; it is made through its placement within the social spaces which make possible the modes of perception discussed by reception aesthetics, and out of which emerge those artistic objects that have long prompted philosophers to reflect upon art through the lens of the artwork alone.

- 03 Art is institutionally produced, but it is also, to invoke Hegel, brought into being through human activity.² Human activity in the context of art refers, on the one hand, to the work of artists themselves, which is what Hegel most likely had in mind. On the other hand, it also encompasses those human practices that curate art, generate discourse around it, and thereby position it within the world. There appears to be only a gradual transition between activities in the art studio, and curatorial and discursive activities around art; between artistic activity in the studio which anticipates institutional art contexts, and curatorial exhibition design which has become a form of artistic installation in itself.
- 04 What is crucial here is to emphasise that the praxeological perspective on art must not be limited to the process of creating art pieces, nor to the (easily romanticised, so-called «creative») activity of artists and their assembling engagement with materials and traditions, techniques and media. The curatorial work, as well as the studio work, constitute the endeavour of art, but both have largely remained invisible to philosophical attempts at conceptualisation, for they have already dissolved into ephemerality by the time philosophers step onto the stage, preoccupied as they are with themselves and with their aesthetic experience, to contemplate the materialised outcomes of artistic production. It therefore falls, rather, to those who make art—to artists and curators themselves—to reflect upon art as an activity. Those engaged in artistic and curatorial practice perceive the active dimension of the artistic precisely because they themselves enact it. Incidentally, this also exposes the epistemological problem inherent in the supposedly objective separation between subject and object—that is, between the object of knowledge (art) and the knowing subject (here, the practitioners of art themselves). Those who observe from a position of detached

2 Cf. G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox, 2 vols., Oxford University Press, 1975.

objectivity remain unseeing precisely because they are not immersed in art as a field of activity; they overlook the activity through which art comes into being.

From the perspective of practitioners of art themselves, 05 and against the backdrop of this analysis, the aim here is to propose three shifts away from classical theories of art. Firstly, there is a shift from an aesthetics of the artwork, or reception, to an aesthetics of practice. This is characterised by a focus on the concept of *arting*, rather than by a focus on the artwork itself. Secondly, there is a shift from production to responsiveness, characterised by a concept of artistic activity as a response to certain artistic constellations of material, tools, situation, media, etc. Thirdly, there is a shift from the seeing a work as an object in itself, to seeing a work as the symptom of a sedimented trace or sign of past artistic activity.

Towards Arting

What points to a praxeological aesthetic here is is a con- 06 ception of art which is capable of recognising its own art-making. A first step towards understanding this active dimension as art's mode of existence and its coming-into-the-world is to identify this activity conceptually. Since the vocabulary inherited from traditions of artwork analysis and reception aesthetics offers little assistance here, it seems to be necessary, as a conceptual aid, to introduce the verbal form *arting*. *Arting* as a verb brings together the qualities of the artistic and the activities of the practitioner to signify a praxeological being-as-becoming of art. With *arting*, the aim is to grasp and understand the active process of making art as that which resides at the very heart of the artistic. To date, theories of art have tended to distinguish themselves by focusing either on the artwork, or on its reception. *Arting*, however, concerns a third dimension. Here, the artwork is no longer understood as the primary object of inquiry, but rather as a bearer of traces. What comes into view is not first and foremost the work itself, but the artistic activity sedimented within it. *Arting* thus proposes a praxeology of the artwork. If we begin to understand art from the perspective of *arting*, art itself may become something different.

The concept of art itself could shift towards a concept of 07

the artistic. Rather than being understood as something stable, art (in the sense of the concept of the artistic) would be understood as a relational state. Taking the process of artistic activity as temporary and, at the moment of the artwork's presentation, as something that has already passed, art—understood as the «artistic»—would essentially be not so much an object but, rather, a manifestation of past activities that has become an object. It would have to be understood as a specific situation and set of relationships. Consequently, we need no longer ask, «What is art?» but rather, following Nelson Goodman, «When is art?»³ When do we find ourselves within these relational situations of the artistic? And if we understand art as the artistic in terms of the processes through which such situations are brought into being, then we may come to recognise that the making of art—*arting*—the entangled, relational, and transient mode of becoming, is in itself art. This would amount not merely to a new vocabulary for describing artistic creation; it would constitute a fundamentally different approach to the ontology of the artwork.

- 08 But what, precisely, does *arting* do? It is an ephemeral activity through which artistic situations are brought into being. But what does this mean in concrete terms? And how might *arting*, as a specifically artistic activity, be distinguished from other forms of action? It would seem that this activity engages with materials, cultures, ideas, tools and their affordances, as well as with symbolic orders, leaving traces in the process. In this respect, it appears just as dispersed as art itself. It transfigures the ordinary—but how? Perhaps what we recognise as art are precisely the traces left behind by this activity. The action of bringing materials, cultures, ideas, tools, and symbolic orders into relation leaves traces which endure beyond the activity itself. The activity proper, by contrast, is a practice of assembling: a bringing-together undertaken for the sake of producing such traces. To borrow Konrad Fiedler's formulation, artistic works are crystallised intermediary events within an ongoing artistic activity.⁴ *Arting*, as artistic activ-

3 Cf. Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, 1978; Chapter: «When Is Art?»

4 Cf. Conrad Fiedler, *On Judging Works of Visual Art*, trans. Henry Schaefer-Simmern and Fulmer Mood, University of California Press, 1978.

ity, reaches moments of crystallisation and manifestation, thereby giving rise to what we conventionally call a work—or, perhaps more appropriately, a position. Yet it may well be that, at the very moment an artistic position is positioned, art has already passed.

What remains present is merely the residue of a process of negotiation: a relic, a trace, a document, a proposition, a symptom, an indicium, or perhaps even a provocation inviting further *arting*. But why should artistic activity be understood as a practice of negotiation and assemblage—one that brings together materials and thoughts, cultures and textures, forming points of crystallisation that manifest themselves as artistic situations? Any theory of *arting* must identify criteria that describe not the artwork, but the enactment of the activity itself as artistic. In other words, when does an activity become aesthetic? When do we act artistically? When is *arting*?

A Philosophical Detour

In order to approach these questions, I shall temporarily step out of the field of art and into the field of philosophy, not because I wish to claim that *arting* and philosophising are identical, but because, as Gilles Deleuze and Félix Guattari have argued, philosophy likewise consists in the creation of concepts.⁵ I recall my own attempts to understand philosophy—not in exactly the same way as art, but nevertheless—as a practical activity: an activity that is not merely a movement of the mind, but also one of the fingers; a mode of thinking enacted through bodily movement. If philosophising can be understood as thinking and understanding by means of concepts and sentences through the practices of reading and writing, then this creation of concepts and sentences, enacted through reading and writing, is itself a making of philosophy.

But what kind of making is this? What transforms writing into an activity of philosophising? And what, in fact, are we doing when we write? These questions concerning the practices of philosophical thought led me to begin observ-

5 Cf. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What Is Philosophy?* trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell, Columbia University Press, 1994.

ing myself while writing—or, more precisely, while typing.⁶ Today, in the twenty-first century, it is no longer handwriting—that hesitant yet fluid tracing of ink across paper—but typing that constitutes the primary medium of philosophical articulation. Pencils and notebooks still occupy our analogue workspaces, and a slate with chalk occasionally serves the purposes of diagrammatic thinking. Using pen or chalk, individual concepts or symbols are distributed across paper or board, connected by lines, differentiated through spacing, and arranged into topographies of meaning. In the notebook, each new double-page spread provides an opportunity to dismantle and rearrange previous sketches; on the blackboard, a damp cloth permits entirely new conceptual configurations. This development of semantic relations across topographical media—this mapping of meaning within a two-dimensional space—has the character of a laboratory. Such a conceptual laboratory exists alongside the one-dimensional process of writing itself.

- 12 In the act of philosophical writing by means of typing, however, two-dimensional space and diagrammatic tableau are no longer negotiated; they step into the background. Instead, argumentative trajectories are traced. From surface to line, from overview to detail, from diagram to letter. R, T, Z, G, H, B... on a German keyboard, these letters, located towards the middle left, mark the boundary between the right index finger and the left middle finger in my three-finger hunt-and-peck method. Running diagonally across the keyboard from the upper left to the lower right is the division assigning responsibility to particular fingers. As I watched myself type, becoming increasingly aware of the activity itself, I realised that typing is not, in fact, the immediate enactment of argumentative trajectories. At least in my own case, it is first and foremost individual letters that gradually make their way onto the screen—keystroke by keystroke. The argument, which ultimately resides in the relations between sentences, emerges only afterwards, as the hard-won long-term effect of this process in which fingers search for letters.
- 13 Searching fingers. Leaping letters. Faulty spelling. As I

6 See here and below: Anke Haarmann, «Entwerfendes Schreiben – das Dreifinger-Findesystem,» in: *Specology: Zu einer ästhetischen Forschung*, Adocs Verlag, 2023.

observed myself, I noticed how interruptions repeatedly tore gaps into the flow of formulation. These gaps—these pauses and empty spaces, these failures and slowing-downs of thought—became a playground for questioning words, arguments, even the thoughts themselves. As by-products of my fingers' search system, and because my typing never achieves complete virtuosity, diffuse spaces open up in which meaning exceeds itself, and what I originally intended becomes uncertain. Such moments give rise to excursions of thought, investigations into words themselves, and estrangements from terminologies that had seemed all too familiar. They lead to enquiries into etymologies and to the invention of new concepts.

Typing thus reveals itself as a provocation. It incites thought 14 to continue thinking—or to think otherwise. It is through this provocation, through setting thought into motion, that typing seems to become philosophising. It becomes one of philosophy's materials, and this material acts. Or, to invoke Tim Ingold's succinct formula: materials are active.⁷ Philosophical typing, understood as an active material of philosophising, differs from ordinary typing precisely through its non-instrumental character. Its purpose is not simply to execute pre-formulated sentences efficiently by transferring them into a computer. Rather, every keystroke becomes an invitation to generate words, sentences, even chapters, in order to reflect upon them. This productive and reflective mode of typing—in which the goal at any given moment is not the sentence already imagined but the thought still in the process of emerging—appears to be fundamentally an activity of gathering, of assemblage. Within it, the provocative act of pressing a key converges with trains of thought, prior knowledge, the materiality of reference worlds, awkwardness, and conceptual invention. Upon closer inspection, philosophising reveals itself as a production of meaning in which the practical, bodily activity of typing and its own material recalcitrance enter into a productive relationship with thought and with the conceptual worlds thought draws upon. Meaning emerges through a peculiar mode of active receptivity: an expectant openness that seeks to provoke systematic and original thinking, while remaining attentive to contingent interruptions, awkward gestures, and accidental invitations. Philosophising becomes philos-

7 Cf. Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, 2013.

ophy through the assemblage and constellation of actions, materials, cultural practices, and symbolic orders. What ultimately renders typing philosophical, however, is the attitude that considers writing to be a process of generating thought.

- 15 This attunement allows itself to be guided by the concrete practice of writing itself. It refuses to treat the awkwardness of composing sentences as a disturbance in the execution of thoughts supposedly already complete in advance. Instead, philosophical writing, in all its practical and imaginative dimensions, concerns itself with its own unfolding: the gradual emergence of letters into words, words into sentences, and sentences into an open-ended process of thought. This does not mean beginning from nothing. Conceptual structures may already have been sketched diagrammatically. Prior knowledge is indispensable. It links, organises, and integrates the provocations arising from letters as they are written, making them connectable to established worlds of thought while simultaneously extending them. Typing philosophy is therefore deeply dependent upon prior conditions, yet at the same time fundamentally generative. It fabricates sentences in search of an originality that nevertheless achieves conceptual consistency. To make philosophy is to enact newly emerging thought through the ongoing development of writing—a process shaped equally by the activity of typing and by imaginative reflection. It is the philosophical attitude that renders typing philosophical.

Back to Arting

- 16 *Arting*, then, appears to operate in much the same way as philosophising, albeit through different means. Active processes unfold not merely through writing, but through all kinds of media and materials capable of carrying significance. The material of *arting* is irreducibly plural. Whereas philosophising—relatively contained in comparison—produces meaning through the practices of writing, diagramming, and reading, by working with the symbolic orders of words and their fields of resonance in order to assemble them into sentences, *arting*, on the other hand, multiplies the production of meaning almost exponentially. Anything may become the material of an aesthetic symbolic ordering.

Within art, every event of perception is liable to undergo a transfiguration into a meaningful symbol, whether they be objects, gestures, sounds, movements, surfaces, or spaces. *Arting* is the activity that brings these manifold perceptual events into constellation and thereby transfigures them into the realm of significance. Or, to formulate this in Bruno Latour's terms and in the light of Actor—Network Theory,⁸ contemporary artistic practice must be understood as a collective endeavour of numerous actors and actants. Art is accomplished through an assemblage of gestures, bodily movements, objects, tools, light, as well as moods, bodies of knowledge, social conventions, workplaces, institutions, software, machines, and countless further actants.

An artist's studio—as a site where art is worked out and where *arning* takes place—is itself a site of assemblage of participants and practices. At this point, however, our earlier question returns with renewed urgency. What are the criteria that allow us to describe the enactment of these activities—and the practices of their participants—as aesthetic? When does working with any of the whole assembly of participants and practices and their like actually become an aesthetic practice? When do those involved act artistically? *When* is arting?

The discussion of philosophical typing and its provocative effects upon the formation of thought suggested that what distinguishes philosophical typing from ordinary typing is precisely its non-instrumental and self-fulfilling character, together with an attuned attitude willing to be guided by the concrete practice of writing itself. Drawing upon In-gold's conception of the agency of materials, and Latour's Actor—Network Theory, we may derive a conception in which artistic activity is understood as an embodied, material assembling constituting a reflective mode of art practice. Artistic activity is neither the execution of a pre-conceived idea, nor merely the application of technical skill. Rather, it is a process of responding to materials, situations, and emerging possibilities. Artistic formulations arise within the activity itself, not prior to it. Materials function not merely as something to hand, but as co-constitutive participants in the unfolding process. Meaning grows out

8 Cf. Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, 2005.

Developing Criteria for Arting as Artistic Activity

- 19 From the notion of an attuned attitude towards the practice of writing—developed through observing philosophical typing—we may derive, for the question of *arting*, a conception of artistic judgement as something developed during the moment of activity itself. Many artists describe their working process as a succession of decisions determined neither by explicit rules, nor by functional necessity, but rather by a particular attunement towards the unfolding process, the work as imagined, and their accumulated experience with the participating tools, materials, spaces, and their respective tendencies. They ask whether the tension between form and content has intensified, whether a composition has acquired sufficient density, whether a gesture possesses enough presence, or whether a deviation from expectation proves convincing. Questions of this kind—and the decisions that follow from them—are artistic judgements enacted in artistic activity. They orient themselves towards qualities such as intensity, rhythm, balance, density, or presence, even though none of these qualities can be objectively measured. It is precisely here that the specificity of *arting* as a form of aesthetic action may reside.
- 20 *Arting* is an activity whose ongoing course is continuously regulated through artistic judgement. This distinguishes it not only from instrumental action, but also from craftsmanship understood in a merely technical sense. Where the craft practitioner evaluates a material connection according to criteria such as stability or function, the artistic practitioner may evaluate that very same connection according to tension, resonance, presence, or aesthetic force. Such judgements are not retrospective evaluations of a completed work. They are integral to the activity itself. They belong to *arting*. It is here, perhaps, that the core of a praxeological aesthetics of *arting* comes into view. Artistic activity is not simply any open-ended or experimental activity. Rather, it occurs whenever an activity is guided by artistic sensitivity and gives rise to artistic judgements in the course of its unfolding. This artistic sensitivity—per-

haps the counterpart to the philosophical attitude described above—is directed towards perceptible qualities. It develops decisions from within the very process of artistic making. A theory of *arting* conceived as artistic activity would therefore also distinguish itself from general theories of action. Its concern is not merely how people act, but what form of attention and judgement renders such activity artistic in the first place—and, accordingly, when *arting* takes place.

The Transfiguration of the Ordinary as a Symptom of Arting Traced in the Artwork

A praxeological aesthetics of *arting* preserves, within the 21 overall event we call art, the traces of art's coming-into-being through artistic activity itself. Those traces arise through the interplay of bodies, materials, tools, routines, reflection, and an openness towards the contingencies of the situation. The artwork, in turn, becomes the material trace of a past artistic activity. Like a footprint in snow, it points indexically towards the enactment of *arting*, an enactment that is itself no longer present. The task of a praxeological aesthetics of *arting* is therefore not to interpret the artwork as an isolated object, but to reconstruct within it the sedimented traces of artistic activity. If *arting* is the praxeological term that expresses artistic activity as a praxical mode of being of art, then the artwork can be understood as the indexical condensation of that process: an ensemble of references pointing towards an absent artistic activity. Seen from this perspective, a core characteristic of *arting* becomes apparent.

The symptom of *arting* is that it transfigures ordinary action 22 into artistic activity, and ordinary objects into works of art. For it is in the activity of making art that the transfiguration of the ordinary is accomplished. Artworks are therefore symptoms of *arting*: They are those material formations through which ordinary things acquire qualities of aesthetic expression and significance beyond their functional qualities. Works are not the art itself. They are the sedimented traces of an artistic activity. *Arting* consists in a continuous process of responding aesthetically to the provocations of materials, situations, gestures and emerging possibilities

How can
reification in-
form aesthetic
thinking ?

Ver-DING-lichung: the 'thing' in reification

My interest in the concept of reification (Ver-ding-lichung) is its relation to the thing (Ding) as a fact (Tat-sache), or a something that shows itself in a tangible form.

Georg Lukács builds his theory on reification, which is philosophically closely related to Karl Marx's concept of commodity fetishism¹ and alienation. Lukács emphasises that the commodity relation "stamps its imprint upon the whole consciousness of men"¹, which expands Marx's theory, which focuses on the alienation of commodities.

Lukács' idea of an alienated consciousness² of men, from which he distances himself after 1967, also rubs up against Donna Haraway's thoughts on making kin³: considering the words alienation and making kin alone opens up a linguistic field of tension that encourages me to examine the relationships of the theories behind them. In contrast to Lukács' idea of reification, and thus alienated consciousness, Haraway refers to a situated togetherness of subjective knowledges⁴ and considers SF as methods of making processes of reciprocal ("response-able") thinking practices tangible. Moreover, Haraway's SF practices lead to concepts such as science fiction and speculative figures, which she understands as multispecies⁵. One might quickly come to think of aliens in space when thinking of multispecies, n-dimensional niche spaces and science fiction. I associate this with a sentence I read in Bruno Latour's 'On the Modern Cult of the Factish Gods': "Under the now-dispelled fantasy of the fetish, the enlightened human being realizes that he is not really alone, but that he shares his existence with a crowd of actors. The alien he thought he was eliminating comes back in the frightfully complicated

form of a social multitude

form of

Tat-Sache

Notions such as thing (*Ding*), fact (*Tat-Sache*) and object open up a field of thinking in-between Lukács' idea of objective knowledge and Haraway's situated knowledges/feminist objectivity. They can lead to critical and new demands around the roles of objects and objectivity in the sciences. I also consider these theories relevant for knowledge production processes in the arts and how to put artistic knowledge into suitable language. The path I want to follow in this essay is the focus on the thing (*Ding*) in reification (*Verdinglichung*) and their relations to processes of making aesthetic thinking visible. I would like to think further about these notions in relation to Haraway's idea of making kin and discuss and test them for my practice-based research as a counter-movement to Lukács' understanding of reification as alienated humanity and epistemology in capitalist society.⁷ I examine Haraway's situated knowledges as an idea of knowledge production that relates to Lukács' theories. The emerging field of tension in this relationship I consider as a basis for critical self-reflection and critical examination of common academic knowledge production. In this context I want to mention Hans-Jörg Rheinberger's and Pelle Ehn's concepts of things. Rheinberger's background is in physics and history of the sciences. He sees commonalities in artistic and scientific experimental research processes. He speaks of epistemic things that can show up in his artistic-research experimental systems - as an object of investigation that can develop into a technical object in the course of the research process and that can be used as instrument in the exploration of further epistemic things. They are not necessarily permanent, do not necessarily emerge, nor are they complete, but they do help determine future directions of the experimental process.⁸ Ehn is Designer and design theorist. In 'Participation in Design Things', he describes an eternal incompleteness of the design thing and reasons that the reification of design processes within participatory design are never complete. He understands the design thing as a socio-material public thing and infrastructuring for grassroots democratic processes. His conceptualisation refers to a thing that is both social and material assemblies and places. Here human action is part of the transformative process of becoming. The reciprocal forming of each other congeals the experience into physical, social and cultural thingness.⁹

a social multitude.

Tense Relationships: questions and challenges

I am particularly interested in the question of how aesthetic thinking processes can be reified or become things - in the sense of facts - without solidifying (the process). Also, how can I formulate and articulate aesthetic knowledge into something that works in both, academic and artistic language contexts? What are the structural challenges behind this? What does the notion of reification reveal about our understanding of art and knowledge production?

I consider the question of what value we give to our work to be particularly important for shaping our common futures as artists and researchers. Furthermore, artistic research offers the chance to contribute to new concepts of knowledge and research that are in close correspondence with the relationships to our world and our practice of life.

Throughout my research, I will be discussing reification both as a notion and as an artistic concept. The difficulty of textual work in my research lies in capturing the processes of making visible in one word. In the past I have used different terms for it:

realisation,

mat e r i a l i s a t i o n,

embodiment

concretion,

and

visualisation.

The advantage in this is that the slight differences in their meanings show the variety of possible forms in which aesthetic thinking and knowledge can be made visible. A disadvantage is that this back and forth can be misunderstood as imprecision or inability to articulate verbally.¹⁰

Additional challenges to make my conceptual work more precise are the artistic research processes that enunciate themselves immaterially or systemically and are often hard to grasp in words. However, a conceptual decision to use one particular term can lead to further historical and sociopolitical research, which in turn can advance artistic processes. Since text-based work is an important part of my artistic research, I would like to think about whether reification can be considered as an epistemic thing in my experimental system. In this essay I discuss how Lukács' theory of reification can make kin with my artistic research project: I explore possible productive approaches of their relationships in order to find out whether this can be a further entry point for my experimental system.

The relevance for my research

I base the artistic work of my research on two main conceptual cornerstones: the rendering of limited to follow prescribed patterns: thinking practices in string figures, SF and situated knowledges in Haraway's work¹¹ and artistic- research experimental systems and their bringing forth through constellative procedures in Rheinberger's work.¹² Both have a process-oriented approach to knowledge production that involves ongoing transformations of the outcomes. My thesis is, that aesthetic thinking, like thinking as such, is an open-ended process, potentially evolving in all directions and constantly transforming its configurations and outcomes.

offers exten

lacing making
sive possibilities in its practice which

renders it capable to make complex processes like thinking visible. It is not limited to follow prescribed patterns;

Different strands of knowledge (threads) can be linked together in multiple ways. As stated before I am not only concerned with the question of how ~~it can~~ *lacing* make visible aesthetic thinking, but also how it can be appropriately conceptualised in terms of academic modes of articulation.

In doing so, I take into account that already existing terms can carry content and history, to which I must position and, if necessary, differentiate my own research findings. On the other hand, questions may arise as to whether this reframing of pre-existing terms makes sense, or whether confusion can be minimised by forming my own new, not yet existent terms out of my practice. In the concept of artistic research itself one can get an hunch of what spaces of thinking and discourse can open up when we look at the variety of meanings of research alone. As Lucy Cotter states, "Artistic research revolves around articulating new questions without seeking answers."¹³ It is not for nothing that there is no fixed definition of artistic research so far and its history is too short to establish its own terms from its practice.

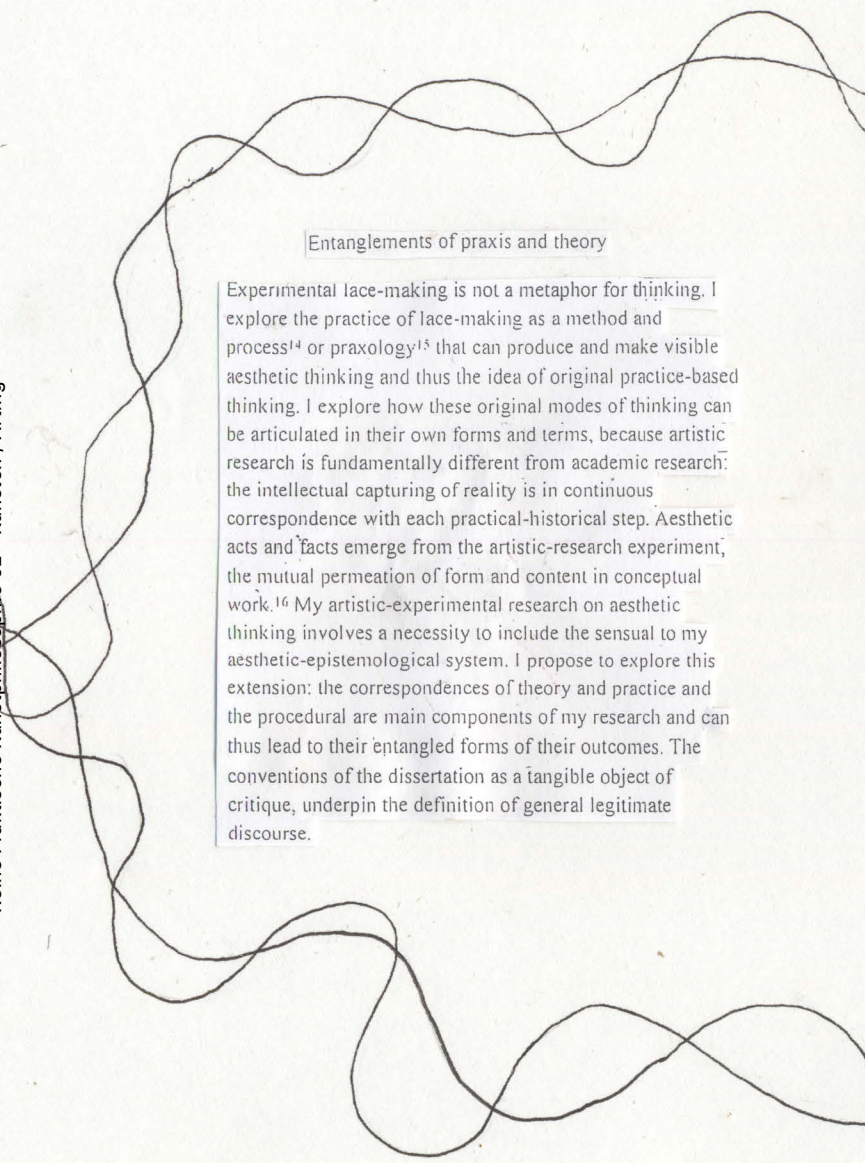
What spaces of thinking might open up if we reflect on aesthetic thinking -thinking through making- with terms emerging from practice? How would the outcome of reoccupied existing terms with expanded understandings meanings look-like? How would practice and theory on aesthetic thinking

entangle

in

reification

?



Entanglements of praxis and theory

Experimental lace-making is not a metaphor for thinking. I explore the practice of lace-making as a method and process¹⁴ or praxology¹⁵ that can produce and make visible aesthetic thinking and thus the idea of original practice-based thinking. I explore how these original modes of thinking can be articulated in their own forms and terms, because artistic research is fundamentally different from academic research: the intellectual capturing of reality is in continuous correspondence with each practical-historical step. Aesthetic acts and facts emerge from the artistic-research experiment, the mutual permeation of form and content in conceptual work.¹⁶ My artistic-experimental research on aesthetic thinking involves a necessity to include the sensual to my aesthetic-epistemological system. I propose to explore this extension: the correspondences of theory and practice and the procedural are main components of my research and can thus lead to their entangled forms of their outcomes. The conventions of the dissertation as a tangible object of critique, underpin the definition of general legitimate discourse.

Form and content are not separable and the medium is not secondary or superfluous. In order to recognise, hear, and see other ways of thinking, the discursive framework must be expanded.¹⁷ I assume that in a work like this, other ways of thinking can be captured aesthetically.

Aesthetic thinking is interwoven with its scientific, conceptual, and artistic contexts in theory and in practice and so is its outcome.

The permeation of practice and theory

creates a new pattern of entanglements between art and research

Text and art production intertwine to create artistic outcomes

research as spaces that are equal and support mutually further developments of theory

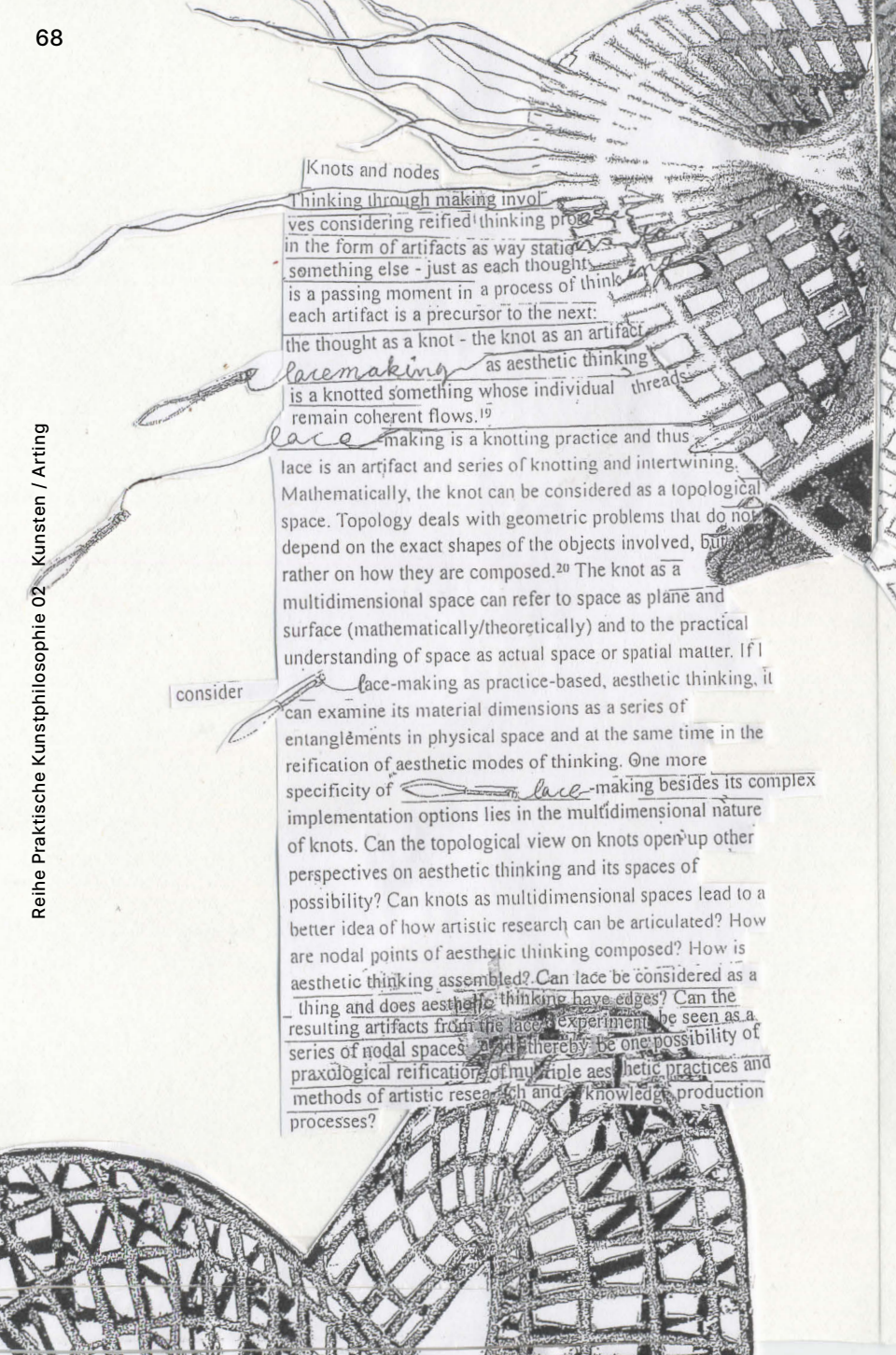
practice and the new born entangled

multi

in-

between

species



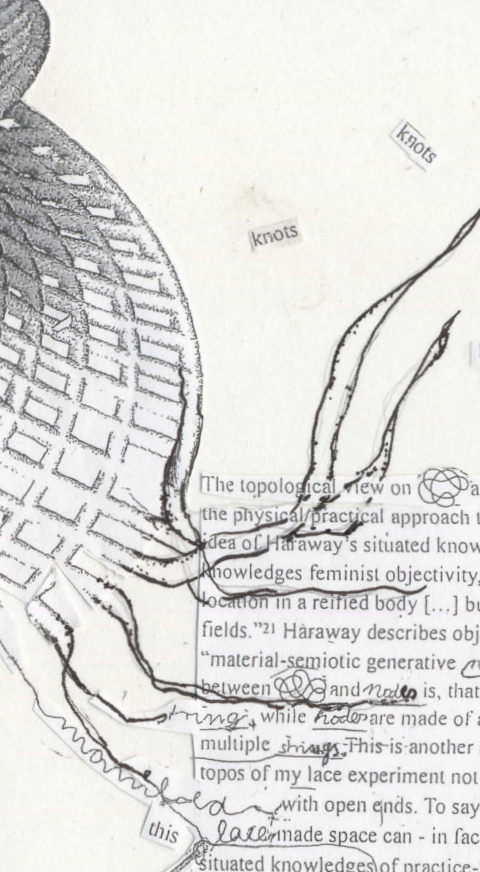
Knots and nodes

Thinking through making involves considering reified thinking processes in the form of artifacts as way stations - something else - just as each thought is a passing moment in a process of thinking. Each artifact is a precursor to the next:

the thought as a knot - the knot as an artifact

lace-making as aesthetic thinking is a knotted something whose individual threads remain coherent flows.¹⁹

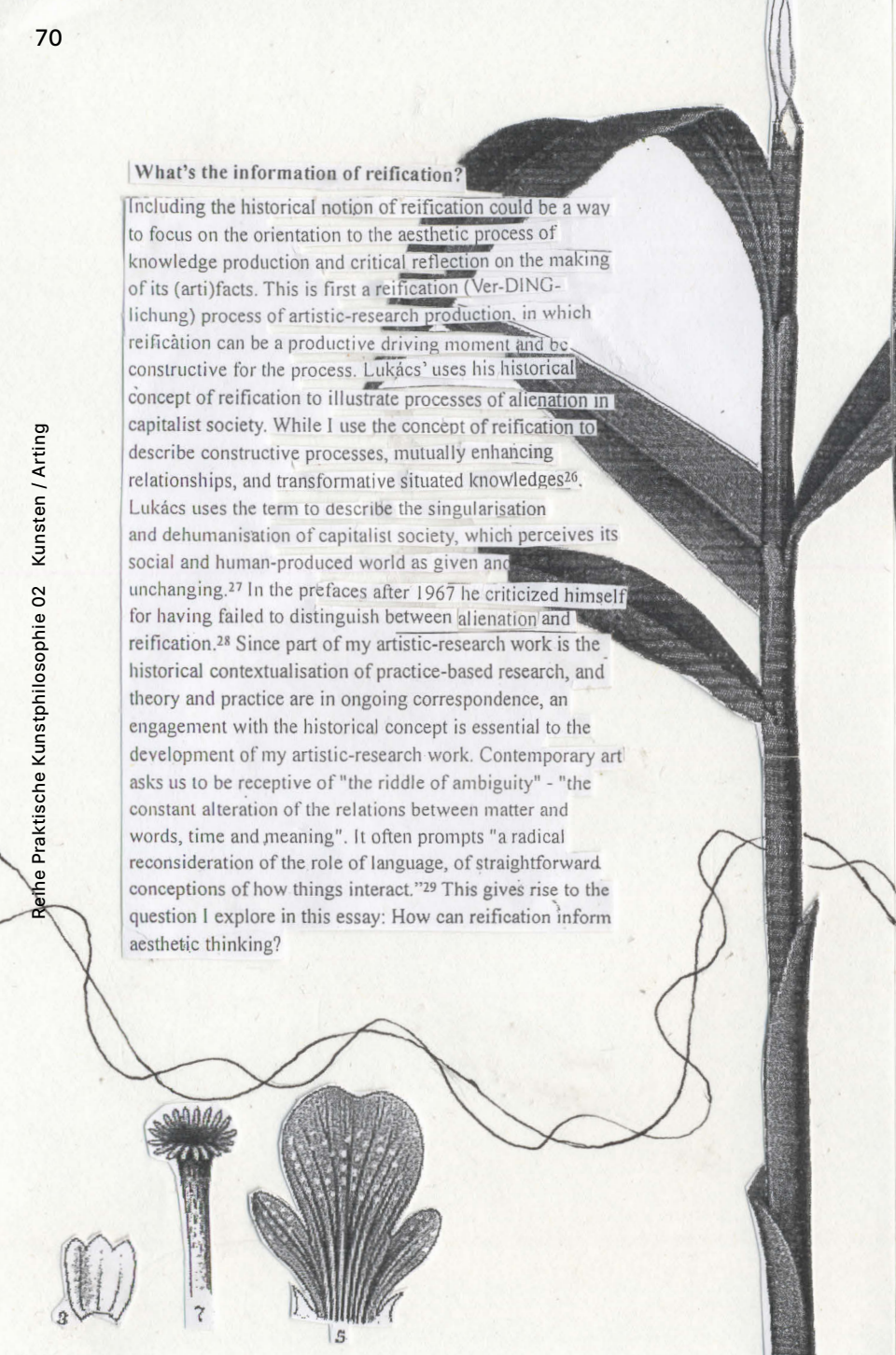
lace making is a knotting practice and thus lace is an artifact and series of knotting and intertwining. Mathematically, the knot can be considered as a topological space. Topology deals with geometric problems that do not depend on the exact shapes of the objects involved, but rather on how they are composed.²⁰ The knot as a multidimensional space can refer to space as plane and surface (mathematically/theoretically) and to the practical understanding of space as actual space or spatial matter. If I consider lace-making as practice-based, aesthetic thinking, it can examine its material dimensions as a series of entanglements in physical space and at the same time in the reification of aesthetic modes of thinking. One more specificity of lace-making besides its complex implementation options lies in the multidimensional nature of knots. Can the topological view on knots open up other perspectives on aesthetic thinking and its spaces of possibility? Can knots as multidimensional spaces lead to a better idea of how artistic research can be articulated? How are nodal points of aesthetic thinking composed? How is aesthetic thinking assembled? Can lace be considered as a thing and does aesthetic thinking have edges? Can the resulting artifacts from the lace experiment be seen as a series of nodal spaces and thereby be one possibility of praxiological reifications of multiple aesthetic practices and methods of artistic research and knowledge production processes?

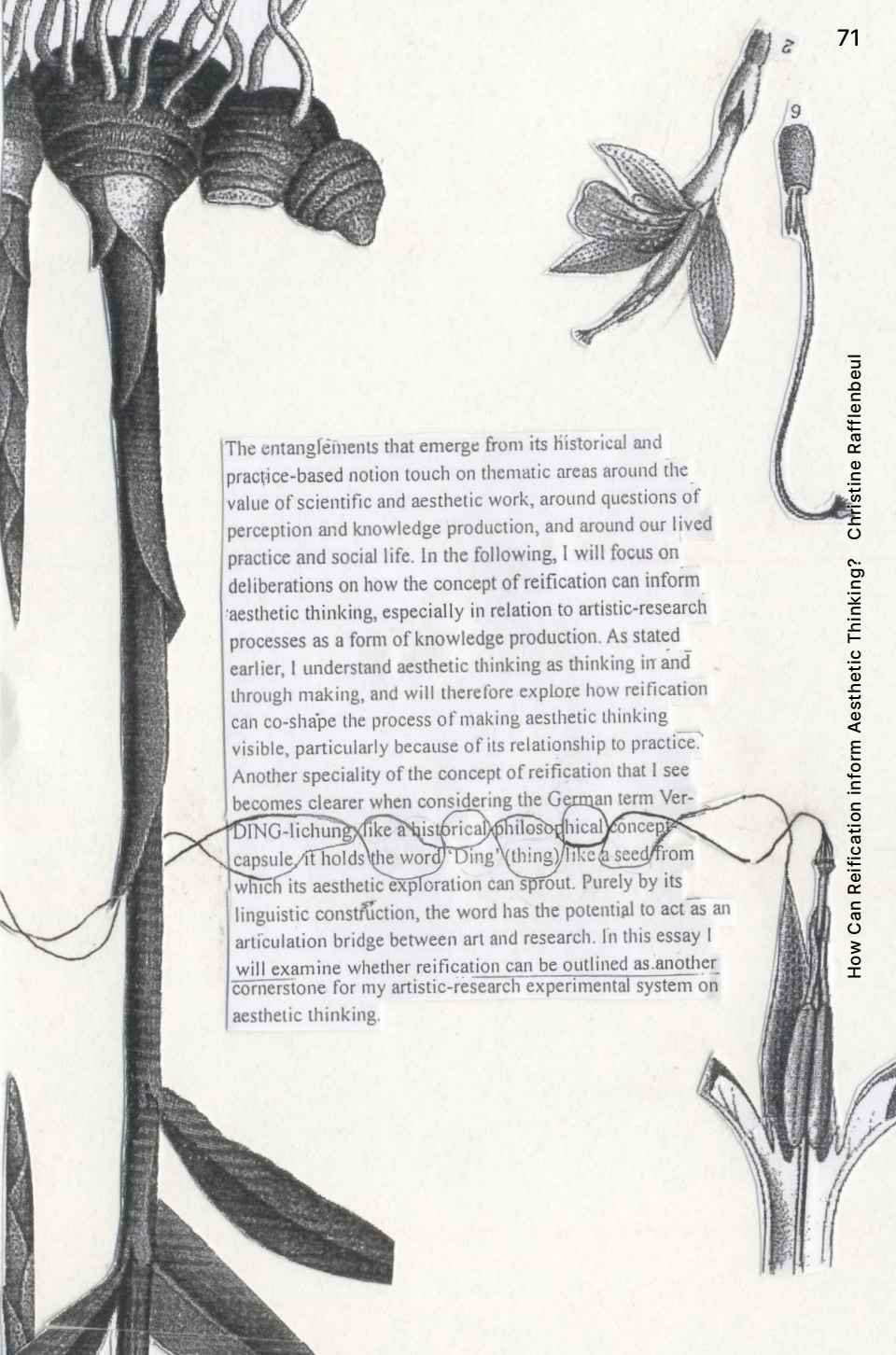


knots
 knots
 knots
 The topological view on  and their composition suits the physical/practical approach to aesthetic thinking and the idea of Haraway's situated knowledges. She calls situated knowledges feminist objectivity, which "is not about fixed location in a reified body [...] but about nodes in fields."²¹ Haraway describes objects of knowledge as "material-semiotic generative node."²² The difference between  and node is, that  are made of one string, while nodes are made of at least two, but rather of multiple strings. This is another reason for considering the topos of my lace experiment not as a closed loop but as a laced with open ends. To say it with Haraway's words, this laced made space can - in fact - be considered as located situated knowledges of practice-based modes of thinking²³ and as a multi-species that puts out its feelers for artistic-exploratory investigation.²⁴ I consider lace to explore original modes of practice-based thinking - namely, as praxology - and to explore node-dimensional spaces of possibility of future forms of artistic research that touch a broader and denser sense of working and knowing. For this I find the information of reification critically-reflexively very productive. Together with the theory of situated knowledges it can lead to "partial locatable, critical knowledges" sustaining the possibility of intertwining with historical and political ("solidarity") and epistemological ("shared conversations") concepts.²⁵

What's the information of reification?

Including the historical notion of reification could be a way to focus on the orientation to the aesthetic process of knowledge production and critical reflection on the making of its (arti)facts. This is first a reification (Ver-DING-lichung) process of artistic-research production, in which reification can be a productive driving moment and be constructive for the process. Lukács' uses his historical concept of reification to illustrate processes of alienation in capitalist society. While I use the concept of reification to describe constructive processes, mutually enhancing relationships, and transformative situated knowledges²⁶. Lukács uses the term to describe the singularisation and dehumanisation of capitalist society, which perceives its social and human-produced world as given and unchanging.²⁷ In the prefaces after 1967 he criticized himself for having failed to distinguish between alienation and reification.²⁸ Since part of my artistic-research work is the historical contextualisation of practice-based research, and theory and practice are in ongoing correspondence, an engagement with the historical concept is essential to the development of my artistic-research work. Contemporary art asks us to be receptive of "the riddle of ambiguity" - "the constant alteration of the relations between matter and words, time and meaning". It often prompts "a radical reconsideration of the role of language, of straightforward conceptions of how things interact."²⁹ This gives rise to the question I explore in this essay: How can reification inform aesthetic thinking?





The entanglements that emerge from its historical and practice-based notion touch on thematic areas around the value of scientific and aesthetic work, around questions of perception and knowledge production, and around our lived practice and social life. In the following, I will focus on deliberations on how the concept of reification can inform aesthetic thinking, especially in relation to artistic-research processes as a form of knowledge production. As stated earlier, I understand aesthetic thinking as thinking in and through making, and will therefore explore how reification can co-shape the process of making aesthetic thinking visible, particularly because of its relationship to practice. Another speciality of the concept of reification that I see becomes clearer when considering the German term *Ver-DING-lichung*, like a historical philosophical concept capsule, it holds the word "Ding" (thing) like a seed from which its aesthetic exploration can sprout. Purely by its linguistic construction, the word has the potential to act as an articulation bridge between art and research. In this essay I will examine whether reification can be outlined as another cornerstone for my artistic-research experimental system on aesthetic thinking.

Evolution, history and becoming - lost in translation?

In Lukács' work, reification is seen as a fundamental problem of modern capitalist society. It is the process by which social relations and human activities are transformed into things that take on a life of their own and appear to be independent of human practice. Lukács builds on Marx's commodity fetishism. For Lukács, reification is a form of alienation that has profound social and psychological consequences. The human activity becomes a commodity and reproduces primarily in the sense of the capitalist system. It undermines human relationships and leads to a loss of human agency and creativity. According to Lukács, the only way to overcome this is historical becoming ["geschichtliches Werden"³⁰]. But what does historical becoming bring about? - In the English translation of Lukács' German text, I encounter a problem similar to the one that brought me to the subject of this essay: what is to be expressed seems difficult to translate into one word. While Lukács speaks of "geschichtliches Werden"³¹ [historical becoming] in the German version, this is translated as "evolution", "history", "process", "historical process" or "historical evolution"³² in

the English version. Just as here the English translator needs several words to translate the meaning of a single expression of the author, so I see the importance of not only putting aesthetic thinking into words, but making it visible by several means, including aesthetic practice itself.

"historical process"

or

"historical evolution"

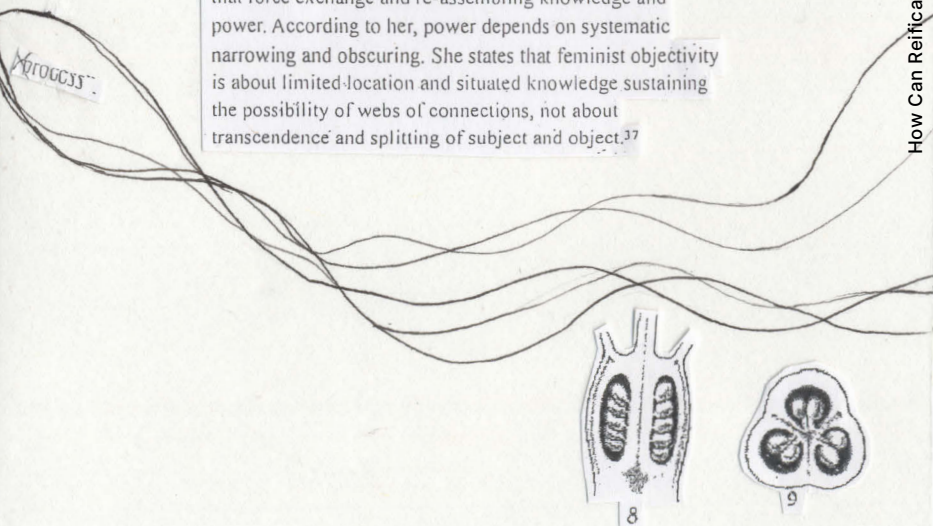
"process"

"knowledge"

From the

difficulties of translation emerge key words that can be productive to the artistic research process, as they can raise additional questions: What does Lukács mean by "historical becoming" and what might it mean in the context of my work? Making changes? Connecting practice to historical theory? Placing practice in historical context? He says, that only the "concrete totality of the historical world, the concrete and total historical process ["der totale Geschichtsprozess"³⁴] is the only point of view from which understanding becomes possible."³⁵ Is this a reference to the moment, to the act; to situatedness and contextualisation? According to Haraway, "local knowledges have also to be in tension with the productive structurings that force unequal translations and exchanges -material and semiotic- within the webs of knowledge and power. Webs can have the property of being systematic, even of being centrally structured global systems with deep filaments, and tenacious tendrils into time, space, and consciousness, which are the dimensions of world history."³⁶ Haraway refers to the moment and tense situations that force exchange and re-assembling knowledge and power. According to her, power depends on systematic narrowing and obscuring. She states that feminist objectivity is about limited-location and situated knowledge sustaining the possibility of webs of connections, not about transcendence and splitting of subject and object.³⁷

How Can Relification Inform Aesthetic Thinking? Christine Rafflenbeul

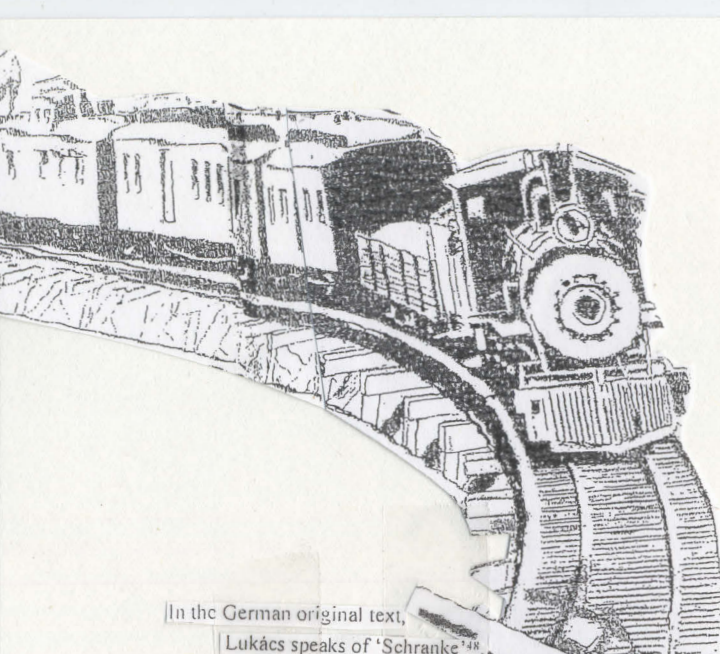


Subject-Object and subjectivity as feminist objectivity

Lukács sees objectivity as a mediating moment between past and future, theory and practice:³⁸ the proletariat as the collective subject-object has its place of performance and its ground in the unity of the forming thoughts and of the historical process of reality. He calls the subject-object the point, where classical philosophy turned back and lost itself in the endless labyrinth of conceptual mythology.³⁹ The unity of thinking and being is located at the barrier [Schranke], from where one can have a view on the realms of rationality and irrationality.⁴⁰ It is the 'action' of proving and showing⁴¹ and space of mediation and permeation. He considers knowledge as evaluative and merely subjective, that penetrates the essence of actuality. Mediation⁴² and mutual permeability⁴³ play an essential role for him in critical thinking to the end of reality in order to process the objective form intellectually and not in the sense of a tabula rasa.⁴⁴ I understand his idea of this processing rather in the Deleuzian

45: Precisely because artistic research claims a fundamental extension of our present concepts of knowledge, it conceives the academic institutions together with their intellectual and artistic productions as the starting point of its own method. It is not about ignoring what we have already, but to discuss and expand it in local situations from different standpoints.⁴⁶ In the sense of Deleuz and Guattari, this conglomerate is a rhizomatic process: potentially it morphs and shifts its configurations and grows in all directions. It is a process of becoming and becoming-with. Lukács demands, that becoming must not only be a barrier [Schranke], but must also be simultaneous result, goal and substratum of the method. The concepts - like the objects of reality as it is experienced - must preserve their encapsulated rigidity, "which only appears to be eliminated by the juxtaposition of other concepts".

In this knowledge assembly, as which I understand becoming and the barrier, individual strands of aesthetic knowledge can meet and jointly operate.



In the German original text,

Lukács speaks of 'Schranke'⁴⁸

which opens up rather images

of a toll bar than of some kind

of an "barrier"⁴⁹ or "obstacle"⁵⁰. The word 'Schranke'

implies a certain permeability alternation of passages. I think of 'Schranke' as a gate or crossing path (for other modes of movement (like train and street crossings), dividing and connecting both sides, arranging the streams of movement.

These ideas remind me of questions,

that arose lately from my experiments with lace-making:

Does the lace-making make aesthetic thinking visible in

technique of lace-making and its traditional

its divergence to traditional lace-making in

products? Does aesthetic thinking differ from

its openendedness and unplannability/unprogrammability/

unpredictability? Does aesthetic thinking move along in

certain modes of entanglement instead of following a

pattern? These questions call to my mind an interview with

choreographer Anna Halprin, in which she talks about her

experience working and dealing with real-life issues: "[...] to

be totally authentic, we had to find a way of moving, feeling

and thinking that would become new tools. Like when I got

cancer [...] I had to have an open-ended vocabulary. How

did I know what I was going to do until I worked with it? If I

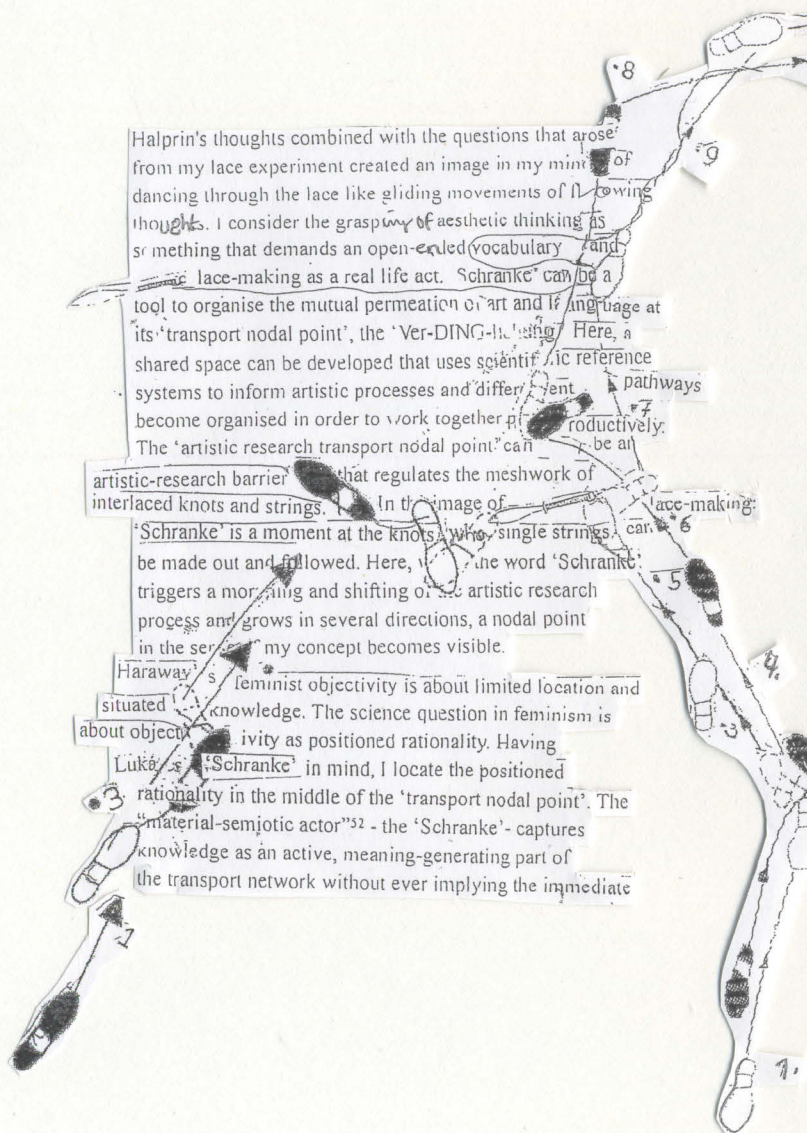
had a stylization of movement, it would have been

predictable. I could not have gotten past what I already

know.] One of the things about working with real-life issues

is that it can be transformative. You work with an issue

because it is unresolved"⁵¹.

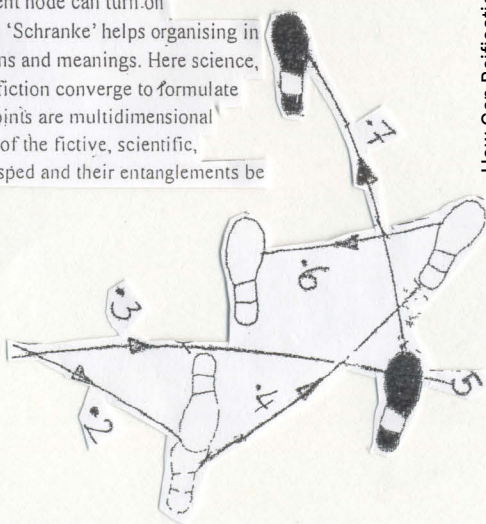


Halprin's thoughts combined with the questions that arose from my lace experiment created an image in my mind of dancing through the lace like gliding movements of flowing thoughts. I consider the grasping of aesthetic thinking as something that demands an open-ended vocabulary and lace-making as a real life act. 'Schranke' can be a tool to organise the mutual permeation of art and language at its 'transport nodal point', the 'Ver-DING-liehing'. Here, a shared space can be developed that uses scientific reference systems to inform artistic processes and different pathways become organised in order to work together productively. The 'artistic research transport nodal point' can be an

artistic-research barrier that regulates the meshwork of interlaced knots and strings. In the image of 'acc-making', 'Schranke' is a moment at the knots, where single strings can be made out and followed. Here, the word 'Schranke' triggers a moving and shifting of the artistic research process and grows in several directions, a nodal point in the series, my concept becomes visible.

Haraway's feminist objectivity is about limited location and situated knowledge. The science question in feminism is about objectivity as positioned rationality. Having 'Schranke' in mind, I locate the positioned rationality in the middle of the 'transport nodal point'. The "material-semiotic actor"⁵² - the 'Schranke' - captures knowledge as an active, meaning-generating part of the transport network without ever implying the immediate

presence of an object of knowledge or its final or unique determination as objective knowledge. This, threaded into my thoughts, Haraway's statement describes the transformativity I envision for aesthetic thinking and knowledge. Haraway proposes a practice of becoming-with in her SFs and string figures: She is formulating a scenario, where entanglement reifies not an alienation but rather a vitalisation, which would mean kind of an inversion of the tendency Lukacs' idea of reification critiqued. In Haraway's concept of SF and string figures the ongoing transformation of the thread formations reifies the collective process of making kin. She uses this to explain how her SF practices can be simultaneously practice, process, method of tracing, the actual thing, becoming-with and a figure of ongoingness.⁵³ This is also a fine description of the node-dimensionality I envision in entanglements of artistic research outcomes. Subjectivity is multidimensional: splitting is the privileged image for feminist epistemologies of scientific knowledge. Splitting in this context should be about heterogeneous multiplicities that are simultaneously salient and incapable of being squashed into isomorphic slots or cumulative lists. This potent node can turn on conversations and codes; the 'Schranke' helps organising in fields of possible formulations and meanings. Here science, science fantasy and science fiction converge to formulate artistic knowledge. Nodal points are multidimensional locations, where the threads of the fictive, scientific, practical currents can be grasped and their entanglements be examined.



Prescriptions of thinking

In Haraway's games with string figures the present string figure sets the preconditions for the following. Through giving, receiving, and playing with the string figures, a process of becoming-with and rendering capable emerges.⁵⁴ A sustainable thinking or making process is characterised by the fact that each step enables one to continue - "both the thing and the idea of it emerge together from the doing itself."⁵⁵ I tie Lukács to this: He sees the principle of the practical as a prescription of changing. "In so far as the principle of praxis is the prescription for changing reality it must be tailored to the concrete-material substratum of action if it is to impinge upon it to any effect."⁵⁶

Conversely, this means that a concrete material substrate that has emerged from the artistic-research process can render becoming-with. I understand the principle of changing as a prescription of becoming(-with). For Lukács, a purely theoretical argument that does not reflect on its own function is naïve.⁵⁷ I would like to expand on this idea through the ongoing correspondence between theory and practice, concept-forming and material-forming, that I strive for in my artistic research. Artistic practice and theoretical work are continuously in mutual scrutiny and can render each other capable in their process of making kin. Lukács, in his writings on 'Reification and the Consciousness of the Proletariat', has already frequently addressed the link between practice and knowledge, even if with a different idea of it.⁵⁸

and knowledge, even if with a different idea of it.⁵⁸

he had a
He builds
on Marx's
being has a
for historical
as it becomes

A dogmatic
acceptance of
the separateness

of subject and given
reality can be

Lukács considers
the theoretically
(contemplatively)
impassable
barriers

idea that
meaning
reality

visible

concrete practice

countered with action

as practically solvable
and places practice in the
methodological centre of an
entangled epistemology.

is therefore," he says, "significant

"[...] cognition proceeds from an activity that does not presuppose an object, but produces itself, and thus action immediately becomes deed."⁵⁹ If knowledge derives from practice, it stands precisely on the point that links both worlds (being and

infinity/known and not-knowing), that is entangled with past, present and future in the process of becoming. I interpret Lukács' description of this nodal point as a place of becoming-with, where situated knowledges between art and research can assemble.

Lukács argues in the theory behind reification the potential of practice as a method for exploring new modes of thinking.

In summary of my deliberations in this essay, this theory of reification can signify an extension of artistic-research practice, and as a reified outcome of artistic processes of production. It can be an actual thing that can be grasped as a new form of knowledge. A mutual permeation of theory and

practice can lead to the exploration of new forms of articulation that take place in their moment of correspondence. Concluding, reification can be a tool for critical reflection, questioning prevailing norms and creating new forms of artistic research that become-with their social and historical conditions of their context. Because of the historical significance of the concept of reification, it can

be seen both as a source of creative potential and as an aesthetic-critical form of engagement with alienation and commercialisation in academic institution. Lukács believes that knowledge production in the academic sector is guided by the priority of capitalist economic development. To bring this idea closer, he refers to Tönnies, who sees the scientific

reason as the 'objective, relations recognising, conceptually thinking human being. Scientific concepts are therefore judgments, by which complexes of sensations are named. They behave within science like goods within society; they come together in the system like commodities, on the market.

He considers

scientific
measured
by

not
but by their

Concluding my
the
my

engagement
knowledge

in the

the value of
concepts

their epistemic value
capitalist value.⁶⁰

reflections in this essay,
inclusion of reification in
artistic research can
stimulate a critical
with current concepts of
and knowledge production

academic context.

Artistic
research

in itself requires

loosening the rigidity of
traditional academic science

- the inclusion of practice can also
easily relate to an idea of un-reification.

At the same time, art

capitalised science sector is

create aesthetic products of knowledge

marketed. This, in turn, can lead to

capitalist priorities of academic

production in a
an opportunity to
that can be readily
the visibility of possible
institutions and evoke their
own critical consideration in terms of scientific integrity.⁶¹

(In)form knowledges

My work is about fundamental questions to our current concepts of knowledge and how we move in our world. I agree with Lukács that theory cannot be separated from practice and activity is crucial to terms of knowledge that is un-alienated and makes kin with life.⁶² In the artistic exploration of aesthetic thinking I see the potential to intertwine practice to our concepts of knowledge. Lukács believes that precisely the (scientific) experiment is the most purely contemplative form of activity: the experimenter creates an artificial, abstract milieu in order to be able to observe, undisturbed, the effects of the laws to be observed. Lukács sees here an isolated research situation that abstracts the real world and 'mathematizes' its results.⁶³ I do not consider my exploration of aesthetic thinking in the artistic experiment as an isolated laboratory cut off from the world, but as a microcosmic experiment to explore praxological forms of knowledge. I am researching artistic research, so artistic practice must also be part of it, and I assume that artistic concepts of knowledge must be created not from only theory but from practice. There is no practice-based research on praxological forms of knowledge yet.

Aesthetic thinking needs the open-ended experiment

to be able to develop and

show itself.

It is characteristic of artistic

experimentation that it simultaneously investigates and questions the practice of experimenting itself. This kind of self-reference (Autoreferenzialität) is a specific feature of the actual artistic Epistēmē, as it evokes an experience in and with the experimental itself.⁶⁴ In my artistic research experimental system I investigate new entanglements of aesthetic thinking. I create concretions of aesthetic thinking that materialise in certain technical skills, presupposed knowledge, conjectures about phenomena to be produced and their underlying mechanisms. Rheinberger describes experimental systems as materialisations of questions,⁶⁵

which gives its outcome the transformational characters of

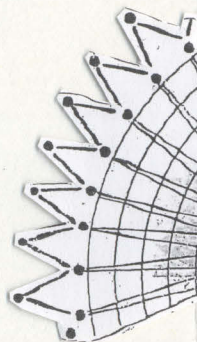
epistemic things.

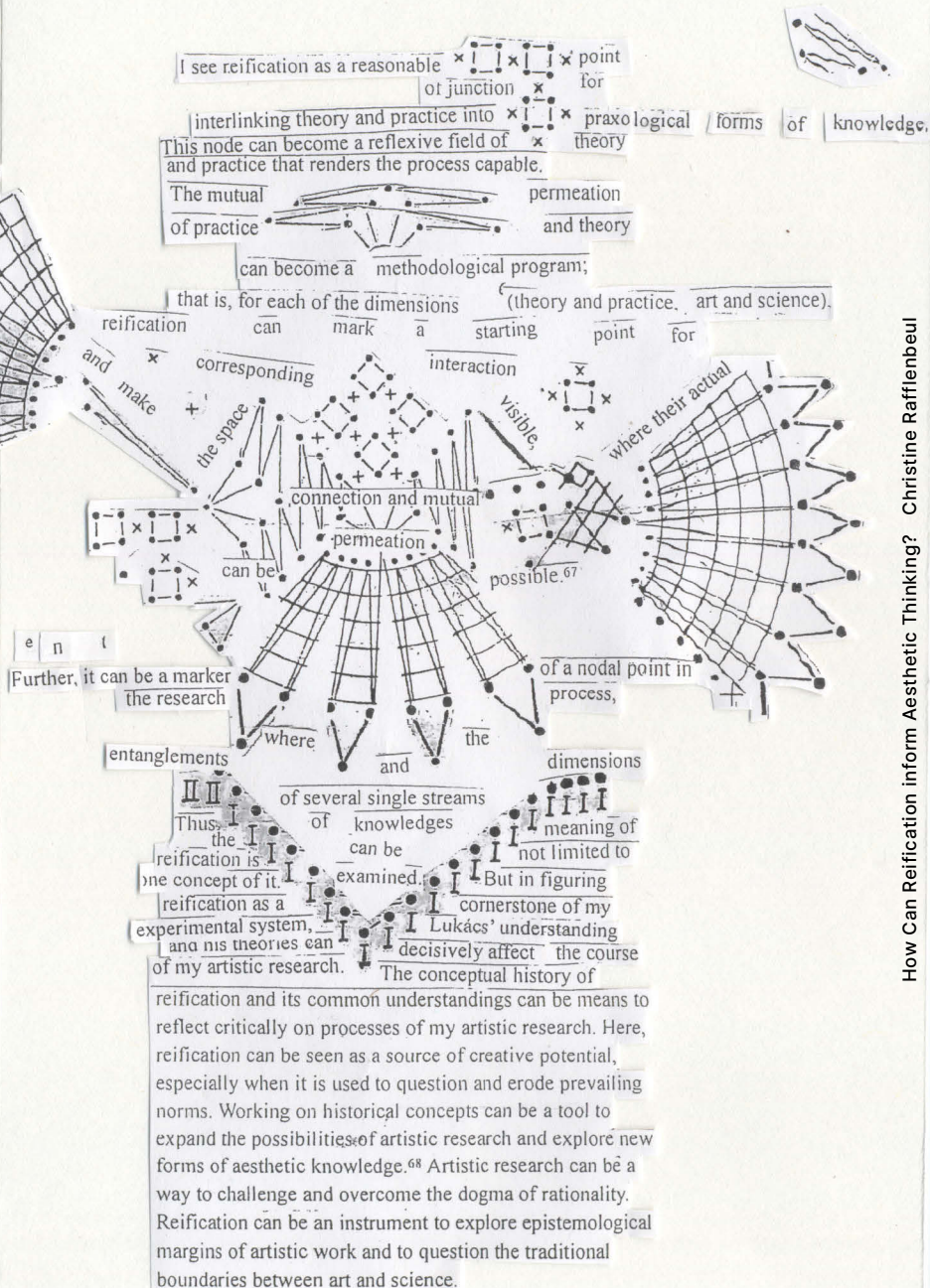
Art is always a testimony of time and

a subjective engagement with the world,⁶⁶ which is why the artistic-research experimental system can raise questions that are also informed by current socio-political issues and stay in

flux.

In this regard my practical research is always in close correspondence with theoretical research, which contextualises it historically and creates a field that describes artistic research.





¹ Georg Lukács, *History and Class Consciousness* (London: Merlin Press, 1990), 100.

² In *Preface to the New Edition* (1967), he criticises himself for conflating alienation and reification.

³ Donna J. Haraway, *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016).

⁴ Donna J. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, *Feminist Studies* Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), 575-599.

⁵ Haraway, *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*, 12.

⁶ Bruno Latour, *On the Modern Cult of the Factish Gods* (Durham: Duke University Press, 2010), 10.

⁷ Georg Lukács, *Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats* (Freiburg: ça ira-Verlag, 2012), 102-112.

⁸ Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, *Jahrbuch Technikphilosophie* 2015, *Ding und System* (Zürich-Berlin: 2014), 73-74.

⁹ Pelle Ehn, *Participation in Design Things*, Conference Paper (Malmö University: January 2008), 3-4.

¹⁰ Apparently this translation-problem is not limited to artistic researchers: Since I worked with both a German and an English version of Lukács' text, I came across a passage where a German term is translated with different terms in different places, rather than with the same term throughout. I will come back to this later in this essay.

¹¹ Haraway, *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene and Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*.

¹² Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, 73-74.

¹³ Lucy Cotter, *Reclaiming Artistic Research* (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2019), 18.

¹⁴ Haraway, *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*, 3.

¹⁵ Anke Haannann, *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik* (Bielefeld: transcript Verlag, 2019), 23-75.

¹⁶ Lukács, *Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats*, 132-133.

¹⁷ Cotter, *Reclaiming Artistic Research*, 16.

¹⁸ At this point I wonder if it is necessary to elaborate on my notion of practice, because in my artistic research I strive for an intertwining of practice and theory in which their strict distinctions become fluid.

¹⁹ Tim Ingold, *The Life of Lines* (London: Routledge, April 2015), 148-149.

²⁰ Louis H. Kauffman, *Knots and Physics* (eBook Collection (EBSCOhost), printed on 4/25/2023 via UNIVERSITEIT LEIDEN), 8-9.

²¹ Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, 588.

²² *Ibid.*, 595.

²³ *Ibid.*, 583, 588-589.

²⁴ Haraway, *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*, 13.

²⁵ Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, 584.

²⁶ *Ibid.*, 592.

²⁷ Ryan Gunderson, *Making the familiar strange. Sociology Contra Reification*, (London: Routledge, 2021), 43. / Lukács, *Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats*, 94-96, 102-104.

²⁸ Georg Lukács, *History and Class Consciousness: Preface to the New Edition* (1967), (London: Merlin Press, 1990), xvi-xix.

²⁹ Cotter, *Reclaiming Artistic Research*, 11f..

³⁰ Lukács, *Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats*, 132.

³¹ Ibid.

³² The concept of evolution is very interesting here: the translation of 'geschichtliches Werden' as 'historical evolution' makes sense, if evolution is understood as a process that does not proceed forward-looking or according to a plan, but always out of the moment/now in its most productive way. (*Beats and Bones*, Museum für Naturkunde Berlin, Episode: *Leben im Wandel: Evolution*)

³³ Lukács, *History and Class Consciousness*, 144.

³⁴ Lukács, *Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats*, 133.

³⁵ Lukács, *History and Class Consciousness*, 145.

³⁶ *Haraway, Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, 588.

³⁷ Ibid., 583-584.

³⁸ Lukács, *History and Class Consciousness*, 150.

³⁹ Lukács, *History and Class Consciousness*, 145.

⁴⁰ Ibid., 114.

⁴¹ Ibid.; 146. / Lukács, *Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats*, 134.

⁴² Ibid.; 150. / Ibid., 138.

⁴³ Ibid., 144-145. / Ibid., 132-133.

⁴⁴ Ibid., 163. / Ibid., 154.

⁴⁵ Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Rhizom* (West-Berlin: Merve Verlag, 1977), 11.

⁴⁶ "If, then, the standpoint of the proletariat is opposed to that of the bourgeoisie, it is nonetheless true that proletarian thought does not require a tabula rasa, a new start to the task of comprehending reality and one without any preconceptions [...] Just because its practical goal is the fundamental transformation of the whole of society it conceives of bourgeois society together with its intellectual and artistic productions as the point of departure for its own method." (Lukács, *History and Class Consciousness*, 163.)

⁴⁷ Lukács, *History and Class Consciousness*, 144. / Lukács, *Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats*, 132.

⁴⁸ Lukács, *Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats*, 107, 132-133.

⁴⁹ Lukács, *History and Class Consciousness*, 114.

⁵⁰ Ibid., 144.

⁵¹ Anna Halprin and Rachel Kaplan, "Three Decades of Transformative Dance, Interview by Nancy Stark Smith (1989)" In: *Moving toward life: five decades of transformational dance* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1995), 14.

⁵² Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, 595.

⁵³ Haraway, *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*, 3.

⁵⁴ Ibid., 12.

⁵⁵ Ingold, *The Life of Lines*, 145.

⁵⁶ Lukács, *History and Class Consciousness*, 126.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid. / Lukács, *Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats*, 110-113.

⁵⁹ Ibid., 123. / Ibid., 107.

⁶⁰ Lukács, *Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats*, 116-119.

⁶¹ Maghiel van Crevel: *Scientific Integrity for PhD candidates in Archeology and Humanities*, Leiden University, 2023

⁶² Lukács, *History and Class Consciousness*, 123. / Lukács, *Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats*, 107.

⁶³ Ibid., 132. / Ibid., 118.

⁶⁴ Dieter Mersch, *Was heißt, im Ästhetischen forschen?*, dieter-mersch, accessed November 2022, 2015, 7. <http://www.dieter-mersch.de/Texte/PDF-s>

⁶⁵ Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentelle Virtuosität*. Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin: Experiment, Forschung, Kunst. Oldenburg, 26.-29. April 2012: Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft

⁶⁶ Daehun Jung, *Subjektivität und Kunst. Konstitution der Moderne nach Hegel und Nietzsche* (Bielefeld: transcript Verlag, 2017, 12f.

⁶⁷ Lukács, *History and Class Consciousness*, 123. / Lukács, *Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats*, 107.

⁶⁸ Ibid., 126-127. / Ibid., 110-111.

Bibliography

Lucy Cotter, *Reclaiming Artistic Research* (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2019)

Maghiel van Crevel: Scientific Integrity for PhD candidates in Archeology and Humanities, Leiden University, 2023. https://video.leidenuniv.nl/playlist/details/1_rcw27khl (Accessed: 11.01.2024)

Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Rhizom* (West-Berlin: Merve Verlag, 1977)

Pelle Ehn, *Participation in Design Things*, Conference Paper (Malmö University: January 2008)
DOI: 10.1145/1795234.1795248 · Source: DBLP

Ryan Gunderson, *Making the familiar strange. Sociology Contra Reification*, (London: Routledge, 2021)

Anke Haarmann, *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik* (Bielefeld: transcript Verlag, 2019)

Anna Halprin and Rachel Kaplan (eds). "Three Decades of Transformative Dance, Interview by Nancy Stark Smith (1989)" In: *Moving toward life: five decades of transformational dance*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1995: 5-24.

Donna J. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, *Feminist Studies* Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), 575-599

Donna J. Haraway, *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016)

Tim Ingold, *The Life of Lines* (London: Routledge, April 2015)

Daehun Jung, *Subjektivität und Kunst. Konstitution der Moderne nach Hegel und Nietzsche* (Bielefeld: transcript Verlag: 2017)

Louis H. Kauffman, *Knots and Physics* (eBook Collection (EBSCOhost), printed on 4/25/2023 via UNIVERSITEIT LEIDEN), 8-9

Bruno Latour, *On the Modern Cult of the Factish Gods* (Durham: Duke University Press, 2010)

Georg Lukács, *History and Class Consciousness* (London: Merlin Press, 1990)

Georg Lukács, *Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats* (Freiburg: ça ira-Verlag, 2012) In: *Verdinglichung, Marxismus, Geschichte. Von der Niederlage der Novemberrevolution zur kritischen Theorie*, 2012

Dieter Mersch, *Was heißt, im Ästhetischen forschen?*, dieter-mersch, accessed November 2022, 2015. <http://www.dieter-mersch.de/Texte/PDF-s>

Museum für Naturkunde Berlin, *Beats and Bones, Episode: Leben im Wandel: Evolution*,

<https://open.spotify.com/episode/3gpgSrtK5yOyslqzuVQ1IU?si=7bc46c33efd24039> (Accessed: 11.01.2024)

Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, *Jahrbuch Technikphilosophie* 2015, Ding und System (Zürich-Berlin: 2014) DOI 10.4472/9783037344675.0005

Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentelle Virtuosität*. Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin: Experiment, Forschung, Kunst. Oldenburg, 26.-29. April 2012: Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft

Kunsten – zwischen Albernheit und Kunstfertigkeit

Elke Bippus

Das Tätigkeitswort *kunsten* lädt dazu ein, das Kunstmachen 01 aus praxeologischer Perspektive zu reflektieren und dabei – in Anlehnung an die Sprachforschung von Karl Valentin und Liesl Karlstadt¹ – skurrile, absurde und alberne Aspekte einzubeziehen. *Kunsten* resoniert nicht allein mit dem visuell künstlerischen Tätigsein; vielmehr lässt es sich auf eine ästhetische Theorie beziehen, die sich in einer poetischen (Schreib-)Praxis formuliert, und kann als kunsttheoretischer Terminus begriffen werden, der die Herstellung von Artefakten zu fassen sucht. Um das *Kunsten* aus verschiedenen Perspektiven zu beäugen und einzukreisen, werden diese drei Felder durchstreift und in Bewegung versetzt, so dass Grenzziehungen zugunsten von Überlappungen unscharf werden. Auf diese Weise kann über die kritischen Potentiale und die Freiheit einer entgrenzt verstandenen Kunst spekuliert werden, ohne sie zu überhöhen oder im Sinne eines normativen Kunstbegriffs zu verallgemeinern. Die Begriffe der Albernheit² und der Kunstfertigkeit fungie- 02

1 Vgl. die Einführung zur vorliegenden Publikation.

2 Meine erste wissenschaftliche Kenntnisnahme von Albernheit geht zurück auf Anna Bromleys grundlegende Forschungen *Aktivierungen des Albers. Alberne Protestrepertoires um*

ren als Eckpunkte, um das Spektrum von *Kunsten* aufzuspannen: In (s)einer Verbindung zur Albernheit bricht das *Kunsten* als künstlerische Tätigkeit, ästhetische Praxis und Herstellungsweise mit normativen Erwartungshorizonten. Das Alberne bringt Aspekte des körperlich Unberechenbaren und Abgründigen ins Spiel, insofern es von der »Selbstverpflichtung zu Gemessenheit und Abstand, Begründung und Konsequenz«³ entbunden ist. Dabei geht Albernheit über eine bloß ideologiekritische Respektlosigkeit hinaus. Ebenso wenig erschöpft sich das Alberne in eigensinnigen, subjektbezogenen Momenten von Kunst und künstlerischer Praxis: Albernheit öffnet vielmehr buchstäblich einen Abgrund, da sie nicht nur die Ordnung des Kultivierten, sondern die der Repräsentation selbst unterläuft: »Es gibt nur noch Zeichen, kein Bezeichnetes, nur Worte oder Gesten, keinen Sinn.«⁴ Die herkömmliche Diskreditierung der Albernheit als Untugend und Fehlverhalten oder gar unproduktives Laster unterschätzt insofern deren widerständige Dimension. Kunstfertigkeit wiederum bezeichnet eine wissensbasierte und -geleitete praktische Fertigkeit, die nicht auf die Künste beschränkt ist, sondern ebenso die Fähigkeiten von Handwerker:innen und Ärzt:innen umfasst.

Kunstfertigkeit relationieren

- 03 In ihrem Text »Artfulness. Emergent Collectivities and Processes of Individuation« untersucht Erin Manning, ob sich in zeitgenössischen Konzepten künstlerischer Praxis Spuren der Bedeutung von »Art« finden lassen, eines Begriffs, der in den meisten romanischen Sprachen gebräuchlich ist und Kunst im Sinne der Art und Weise bzw. des Modus mitdenkt. Mannings Anliegen ist es, »to reclaim the processual that has increasingly become backgrounded in the definition of art as tied to an object«.⁵

2000 und der Ausschluss der Albernheit aus politischen Subjektivitäten zwischen 1600 und 1700, die leider nur rudimentär im Aufsatz »Was Dolly Partons Perücken mit Kritik zu tun haben könnten« veröffentlicht wurden (vgl. Bromley 2017).

3 Mattenklott 1985: 222.

4 Ebd.

5 Manning 2016: 185.

Insbesondere im 13. Jahrhundert kam dem lateinischen *ars* 04 die Bedeutung Fertigkeit, Technik, Handwerk und Können zu; Kunst war »a skill or craft of learning. Art as a way of learning. Art as the bridge toward new processes, new pathways.«⁶ *Ars*, verstanden als *manner* oder *mode*, lenkt die Aufmerksamkeit der Kunstbetrachtung auf die Modi des Werdens sowie auf die Vermögen künstlerischer Praxis und damit darauf, Kunst als aktivierende Kraft zu reflektieren. Dementsprechend fragt Manning: »What else can artistic practice become when the object is not the goal, but the activator, the conduit toward new modes of existence?«⁷

Dieses Verständnis von *téchnē* und *ars* als Kunstfertigkeit, Kulturtechnik sowie als praktisches und professionelles Wissen geriet im 18. Jahrhundert im Zuge der Herausbildung der philosophischen Ästhetik und des damit verbundenen Kollektivsingulars »Kunst« zunehmend in den Hintergrund.⁸ Die zuvor einzeln verstandenen Tätigkeiten der Malerei, Bildhauerei, Rhetorik, Musik oder der Baukunst wurden zur »Kunst« gefügt und die meisterliche Fertigkeit verdankte sich fortan dem Talent eines schöpferischen Individuums: dem Künstler. Mannings Aktualisierung der *Artfulness* (Kunstfertigkeit) rüttelt an diesem modernen, subjektzentrierten Verständnis des Kunstmachens und öffnet es hin zu einer relationalen Praxis, in der nicht das Subjekt als souveräner Schöpfer und Träger von Sinn fungiert, sondern Prozesse, Bewegungen und Situationen selbst generativ wirksam werden. Das Subjekt wird von ihnen affiziert und wirkt selbst affizierend. Mannings relational gewendeter Begriff der *Artfulness* emanzipiert sich von der modernen Engführung auf die schöpferisch-individuelle Fähigkeit einer Künstler:in zugunsten einer dem Handwerk nicht unähnlichen Fertigkeit, die »eine Meisterin ihres Fachs beherrschen muss«.⁹

Eine überzeugende Verbindung von Albernheit und Kunst- 05 fertigkeit entfaltet sich in dem 2011 von Till Krause und der Galerie für Landschaftskunst (GFLK) initiierten Langzeitprojekt *Freie Flusszone Süderelbe*.¹⁰ Es untersucht, wie

6 Ebd.: 186.

7 Ebd.

8 Vgl. dazu Sonderegger 2018.

9 Ramming 2024: 185.

10 Das Projekt, das 2021 in eine über 1000 Seiten umfassende, von Till Krause herausgegebene Publikation *Bekannt-*

sich ein ca. 7 km langer Abschnitt der Süderelbe zwischen Hamburg und Niedersachsen entwickelte, wenn er von der Binnenschifffahrt befreit und ökonomisch entwidmet würde. Durch Aktionen, Plakatierungen und Ausstellungen wurde die Idee im öffentlichen Raum sowie in Institutionen verbreitet und damit zum Teil unserer Wahrnehmung des Landschaftsraums Süderelbe.

- 06 Im Zentrum des Projekts steht nicht ein unmittelbarer Eingriff in Landschaftsplanung oder -nutzung, sondern der Versuch, Vorstellungen von Landschaft selbst »zum Gegenstand der Modellierung zu machen.«¹¹ Dadurch sollen neue Wahrnehmungsräume entstehen, in denen sich auch neue Formen und neue Landschaften denken lassen. Im Horizont eines durch das Primat ökonomischer Rationalität strukturierten Denkens fragt Krause: »wie an dem forschen und wie das modellieren, was so sehr Grundparameter unserer Existenz geworden ist, dass wir kaum anders können, als gänzlich in dessen Gefüge zu denken, wahrzunehmen und zu leben?« Seine Antwort lautet: »Eine Methode ist: wilde Thesen auf einen Raum projizieren, ihnen extrem nachgehen und dann mal schauen, was draus wird.«¹² Diese gleichsam kunstende Methode gibt einem kindlich-spielerischen bis hin zu albernen Impuls Raum, der konsequent und mit großer Kunstfertigkeit verfolgt wird und dadurch scheinbar unumstößliche Rationalitäten auf die Probe stellt. Die Albernheit des Projekts ist den Beteiligten dabei bewusst. So steht die durch das Kunstprojekt formulierte Prämisse »Freie Flusszone – Schließung für die Binnenschifffahrt« in »einem schrägen, ambivalenten und aus gewisser Perspektive simplifizierenden Verhältnis zum Status quo.«¹³ Einerseits erscheint sie »absurd«, da sie den ökonomischen und infrastrukturellen Bedingungen der Gegenwart widerspricht und weitreichende Folgen für Ver-

machung der Idee der freien Flusszone mündete, wurde von Forschenden im Feld der Kunst, Wissenschaft und Landschaftsplanung getragen, darunter Ravi Agarwal, Alltag-Forschung-Kunst Hille von Seggern & Timm Ohrt, Navjot Altaf, Bob Braine, Clegg & Guttman, Mark Dion, Tue Greenfort, Lina Güssefeld, Klara Hobza, Florian Hüttner, Jochen Lempert, Jacqueline Neubecker und Nana Petzet (siehe Krause [Hrsg.] 2021).

11 Krause 2021: 13.

12 Ebd.

13 Ebd.: 17.

kehr, Arbeit und Flussökologie hätte.¹⁴ Andererseits gewinnt sie gerade am konkreten Flussabschnitt »einen verblüffend einfachen und realitätsnahen Sinn, eben weil hier der Fluss gedoppelt ist und weil hier mit Blick auf den vorhandenen Tideauenwald ohnehin eine ungewöhnliche Änderungsbereitschaft vorliegt.«¹⁵

Das Projekt ist von der Vorstellung getragen, den Landschaftsraum »wie ein Werk der ›freien Kunst‹« zu begreifen – also als etwas, das zweckfrei, in seiner eigensinnigen, phänomenalen und »komplexen Existenz aufgefasst werden könnte.«¹⁶ Ziel ist es, einen weiten »kollektiven Ideen- und Imaginationsraum zu öffnen und das Gebiet der Freien Flusszone seinen ihm auferlegten Funktionen zu entreißen.«¹⁷

Mannings Verschiebung der Engführung der Kunst auf ein Werk und Objekt hin zu einer relationalen Bewegung findet sich auch in *Freie Flusszone Süderelbe*, insofern hier das Erleben einer nicht-linearen Zeit in den Fokus rückt, in der noch nichts ist und doch alles wirkt. Das Denken und die Imagination lösen sich vom Bekannten und Vertrauten und öffnen sich für das Absurde und Unbekannte. Lässt sich hierin ein *Kunsten* erkennen, also eine Praxis, die unsere Vorstellungen modelliert und sie für Unerwartbares empfänglich macht? *Freie Flusszone Süderelbe* vermittelt sich nicht als abgeschlossenes Werk, in Mannings Worten wird das Projekt vielmehr zu einer aktivierenden, »form-taking« bzw. in-formierenden Praxis. Es ist die Kunstfertigkeit der zahlreichen Einzelprojekte von *Freie Flusszone Süderelbe*, die das komplexe Langzeitprojekt zu einer vermittelnden Bewegung im Übergang werden lässt, zu einem operativen Prozess, in dem materielle, soziale, affektive, situative Aspekte wirksam werden, die Neues hervorbringen können.¹⁸

14 In Krauses Text heißt es: »Ihre Umsetzung könnte Transportwege erzwingen, Arbeitsplätze kosten und Firmen ruinieren. Sie könnte die Strömungsverhältnisse des Flusses derart verwerfen, dass auch drum herum nichts mehr funktioniert.« (ebd.)

15 Ebd.

16 Ebd.: 19.

17 Ebd.

18 Siehe dazu Krause (Hrsg.) 2021. Manning bezieht sich in ihren Überlegungen auf Alfred North Whitehead und erläutert dessen Konzept mit den Worten: »In the midst, in the event, we know the object not in its fullness, in its

Manning zufolge ist die künstlerische Form Teil eines Milieus, das sie zugleich mithervorbringt und mitaktiviert. Sie ist ereignende Praxis, die Kraft eines Werdens, einer im Entstehen begriffenen Ökologie: »Tapping into the differential, artfulness opens the world to the kind of novelty [...] as the creation of mixtures that produce new openings, new vistas, new complexions for experience in the making.«¹⁹

- 09 Das Konzept der Kunst als Praxis im Werden setzt in seiner Akzentuierung des Ereignishaften eine Offenheit voraus. Eine Offenheit, wie sie dem Albernem eigen ist, das sich in einer Welt entfaltet, die noch nicht vollständig durch die Trennung von Subjekt und Objekt strukturiert ist, das sich dem Unkategorisierten und Nicht-Klassifizierten hingibt und hierdurch stabile Wahrnehmungsordnungen unterbricht. Aus dieser Unterbrechung kann in einem Zusammenspiel von Kontemplation,²⁰ Intuition, Gefühlsstimmung und Sympathie eine Kunstfertigkeit hervorgehen, »that refuses to be instrumental.«²¹ Die hier gedachte Kunstfertigkeit ist mit Prozessen des Ver-Lernens verbunden²² – nicht im Sinne eines Verlusts von Wissen, sondern als Unterbrechung habitualisierter Wahrnehmungs- und Subjektivierungsweisen, die den Zugang zu relationalen Bewegungen des Werdens strukturieren.
- 10 Die Verschränkung von Albernheit und Kunstfertigkeit in *Freie Flusszone Süderelbe* findet auf dem Feld ästhetischer (Schreib-)Praxis ein Pendant in der *écriture idiotique*, die nicht auf Stabilisierung von Sinn zielt, sondern auf dessen Verschiebung, Unterbrechung und anarchische Irritation.

ultimate form, but as an edging into experience. What resolves in experience is not, as Whitehead would argue, first and foremost a chair, but the activity of sitability.» Selbst die dreidimensionale Form »cannot be disconnected from its quality of form-taking. Form is less the endpoint than the conduit.« (Manning 2016: 187) Die in *Freie Flusszone Süderelbe* entstandenen Kunstprojekte entfalten eine vergleichbare Wirkung. Die Landwirtschaft wird nicht länger in ihrer ökonomischen Funktionalität wahrgenommen, sondern als gestaltbarer Lebensraum.

19 Ebd.: 200.

20 Kontemplation ist hier als eine kleine Form des Handelns gedacht, als Akt des Verweilens und sich eines Prozess-Annehmens und -Einlassens, als ein Zuhören und Sympathie-Haben.

21 Manning 2016: 204.

22 Zum Ver-Lernen vgl. Gau (im Erscheinen).

Ein frühes Beispiel einer solchen ästhetischen Praxis der Unterbrechung findet sich in Laurence Sternes *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767). Die dort entwickelte Ästhetik der Digression unterbricht die Erzählung, die wie das von Krause initiierte Kunstprojekt ihre eigenen Verfahren reflektiert und sich in ihrer ästhetischen Medialität zeigt. Dadurch entsteht eine ereignishaft Zeitlichkeit, die zugleich Raum für Partizipation schafft. In Sternes Roman materialisiert sich dies in schwarzen und marmorierten Seiten, ausgelassenen oder vertauschten Kapiteln sowie typografischen Eingriffen, die das Textverständnis beirren. Einzelne Zeichen werden so hervorgehoben, dass sie ihrer eindeutigen Artikulierbarkeit entzogen sind; Sternchen und Bindestriche markieren, was nicht gesagt, sondern nur angedeutet werden kann. Der gesamte Erzählstrang entfaltet sich aus solchen Abweichungen und endet zeitlich vor seinem Beginn.

Die Ästhetik des Abschweifens, des Abweichens ist kein 11 bloßes Sich-Verzetteln; sie macht die Praxis des Lesens selbst zu einem Ort des Verlernens – zu einer Praxis, die normative Bedeutungsordnungen nicht reproduziert, sondern in ihrer Kontingenz erfahrbar werden lässt. Diese Schreibpraxis verbindet das Albern mit einer Kunstfertigkeit, vergleichbar mit der Methode, wilde Thesen auf einen Raum zu projizieren und ihnen extrem nachzugehen, wie sie das Projekt *Freie Flusszone Süderelbe* verfolgt hat. Das Alberne wird hierdurch zu einer ästhetischen Figuration von Kontingenz, aber nicht als bloßes Stilmittel oder Abweichung vom Ernst, sondern als eine affiziert-affizierende Praxis. Die ästhetische Form des Alberns reflektiert dabei das Unverfügbare, Übersehene und Abgründige des *Kunstens*.

Albern – Körperlich-Abgründiges

Albernheit ist gemeinhin mit einem unkontrollierbaren, 12 affektiven, oft auch gegendert codierten Kichern verbunden – einem körperlichen Schütteln. Sie erscheint sozial häufig als unangemessen: als etwas Kindliches, Peinliches oder Ungehöriges. Albernheit hat weder Grund noch Ziel, sie schlägt im Ernst der Lage und am Rand der Erschöpfung unangemessen und erbarmungslos zu und breitet sich

»hemmungslos im Leib des um Fassung Ringenden«²³ aus. »Der Alberne lacht nicht über etwas, er fühlt sich lachen.«²⁴ Albernheit entzieht sich damit dem Begriff der Praxis im Sinne zielgerichteter, erlernbarer Handlungsvollzüge. Sie kann sich gerade in Situationen einstellen, in denen Kontrolle und Ernst dominieren, und sie unterläuft diese Ordnung durch eine affektive Überlagerung. Im Unterschied zur Ironie, die mit der Differenz von Gesagtem und Gemeintem operiert, bewegt sich Albernheit zwischen Blödsinn und Tiefsinn und überschreitet dabei die Grenze des guten Geschmacks. Ihre Peinlichkeit kann lustvoll erfahren werden, sie bleibt jedoch zugleich mit einem Moment von Scham verbunden.²⁵ Albernheit erscheint damit als eine Form des Entzugs: Sie unterbricht die Stabilität von Sinnproduktion und affektiver Kontrolle, ohne sich selbst als bewusste Strategie organisieren zu lassen. In dieser Perspektive wird auch verständlich, warum die Beschäftigung mit Albernheit leicht in eine reproduktive Beschreibung ihrer Effekte kippen kann. Um dieser affizierten Selbstverstrickung nicht bloß zu verfallen, sondern Albernheit in ihrer produktiven Dimension zu fassen, soll im Folgenden das dritte Feld – die Kunsttheorie der Herstellung – durchstreift werden. Auf diese Weise lässt sich das *Kunsten* zwischen Albernheit und *Artfulness* als eine ereignishaft, kontingente Praxisform der Kunst beschreiben.

- 13 In der Bewegung zwischen Albernheit und Kunstfertigkeit erscheint das *Kunsten* als eine Tätigkeit, die sich auf die Materialität ihres Mediums einlässt, sich von ihr affizieren lässt und dabei das Risiko der Verstrickung bewusst eingeht. Das *Kunsten* widerspricht damit der Idee einer kontrollierten und normierten Kunstfertigkeit und nähert sich einer Praxis an, in der Form nicht vorausgesetzt, sondern im Vollzug erzeugt wird. Es steht damit einer absichtsvollen Nonsense-Dichtung nahe, vergleichbar dem in der Einführung der vorliegenden Publikation beschriebenen »geistreichen Widersinn«²⁶ von Karl Valentin und Liesl Karlstadt. Zugleich unterscheidet sich das *Kunsten* von bloßer Albernheit, insofern es mit einer hohen formalen Intensität und operativen Präzision verbunden ist.²⁷

23 Glasmeier, Steib 2011: 9.

24 Ebd.: 11.

25 Vgl. Mattenklott 1985: 221 f.

26 Glasmeier, Steib 2011: 31.

27 Die Spannung zwischen Albernheit und *Artfulness* lässt sich

Das Kunsten entzieht sich im Verbund von relational- 14 ereignishafter Kunstfertigkeit und formal präziser Albernheit sowohl der schöpferischen Genialität als auch der Meisterschaft des Künstlers – hier bewusst nicht gegen- 15 dert –, der »künstelt«. Eher ließe sich sagen: es kunstet. In Theodor W. Adornos *Ästhetischer Theorie* findet sich ein 15 kurzer Abschnitt zum Albernem und Clownshaften, der diesem zunächst spielerisch anmutenden Wortunfug eine theoretische Präzision verleiht.²⁸ Adorno führt das Alberne und Clownshafte als Korrelat des Konstruktiven und des Mimetischen ein – ein Spannungsverhältnis, das für seine Formtheorie zentral ist. Die Mimesis bezeichnet das Vorgeistige, zugleich aber jenes Moment, an dem sich der Geist entzündet. Der Geist – als Konstruktionsprinzip des Kunstwerks – geht aus mimetischen Impulsen hervor, muss sich ihnen anschmiegen und darf ihnen nicht »souverän zudiktieren«²⁹ werden. Form, so Adorno, »objektiviert die einzelnen Impulse nur, wenn sie ihnen dorthin folgt, wohin sie von sich aus wollen.«³⁰ In diesem Sinne entzündet sich der Geist »in dem ihm Entgegengesetzten, in der Stofflichkeit«.³¹ Die für das Kunstwerk konstitutive Spannung zwischen Konstruktion und Mimesis findet ihr Korrelat, so Adorno weiter, im »Element des Albernem und Clownshaf- ten, das noch die bedeutendsten [Werke] in sich tragen und das nicht zuzuschminken ein Stück ihrer Bedeutung ist.«³² Das Alberne erscheint damit nicht als äußerer Störfaktor, sondern als immanentes Moment der Formbildung. Wo es unterdrückt wird – etwa in klassizistischen Ästhetiken –, gerät das Kunstwerk selbst in den Verdacht, seine eigene Wahrheit zu glätten.

produktiv mit Roland Barthes' Unterscheidung von *plaisir* und *jouissance* lesen, wobei jedoch – im Kontext der Entgrenzung künstlerischer Praktiken – die Bindung an das genuin literarische Material erweitert werden muss. Während *plaisir* auf Sinnproduktion und Kohärenz zielt, beschreibt *jouissance* eine Form der Lektüre, die sich einer Unentschiedenheit sowie affektiven und materiellen Intensitäten aussetzt (vgl. Barthes 1982: 66).

28 Diesen für meine weitere Argumentation wichtigen Hinweis verdanke ich Anke Haarmann.

29 Adorno 1977: 180.

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Ebd.: 180 f.

- 16 In Adornos Theorie kommt der Albernheit eine kritische Funktion gegenüber einem unhinterfragten Glauben an Rationalität zu. Sie erscheint als jene Instanz, die es erlaubt, die Möglichkeit von Kunst gerade in einem Moment zu retten, »an dem ihre eigene Unmöglichkeit prägnant zu Tage tritt«.³³ Entscheidend ist dabei jedoch, dass sich das Alberne als gestaltendes Moment reflektiert, etwa in Form eines geistreichen Widersinns, wilder Thesen oder einer *Ästhetik der Digression*; andernfalls droht es als bloß Kindisches zu erscheinen und zum »kalkulierten Fun der Kulturindustrie«³⁴ zu werden.
- 17 Im Zusammenspiel von Albernheit als affektiver Unterbrechung, Artfulness als relationaler Praxis und Adornos Bestimmung des Albernens als Korrelat der Vermittlung von Mimesis und Konstruktion lässt sich das *Kunsten* als eigene theoretische Figur bestimmen: nicht als souveräne Hervorbringung eines Werks durch ein autonomes Subjekt, sondern als ein prozessuales, relationierendes Tun, das sich zwischen Kunstfertigkeit und Albernheit bewegt. *Kunsten* bezeichnet eine Praxis, die weder in der Beherrschung von Material aufgeht, noch in bloßer Entgrenzung oder Nonsense zerfällt. Vielmehr hält sie die Spannung zwischen formbildender Präzision und affektiver, abgründiger Offenheit aufrecht. Das Alberne fungiert darin nicht als Gegenbegriff zur Kunstfertigkeit, sondern als deren notwendiges Pendant. Erst indem sich Kunstfertigkeit dem Risiko aussetzt, ihre eigenen Ordnungen zu unterlaufen, kann sie sich von normierten Formen des Könnens lösen und ereignishaft werden. Umgekehrt bleibt Albernheit nur dort ästhetisch produktiv, wo sie nicht in beliebige Regression oder kalkulierte Unmittelbarkeit kippt, sondern in eine reflektierte Formpraxis eingebunden ist.
- 18 *Kunsten* wäre demnach jene Tätigkeit, in der sich Form nicht aus Kontrolle, sondern aus der sensiblen Relationierung von Material, Situation, Affekt und Kontingenz ergibt. Nicht das Werk steht dabei im Mittelpunkt, sondern ein Werken: ein tastendes, formierendes, lustvolles und riskierendes Tun, in dem Bedeutung weder stabilisiert noch schlicht negiert wird, sondern ereignishaft im Vollzug hervortritt.

33 Hofstätter 2021: 123.

34 Adorno 1977: 181.

-
- Adorno, Theodor W. (1977): *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
-
- Barthes, Roland (1982): *Die Lust am Text*, aus dem Französischen übers. v. Traugott König, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
-
- Bromley, Anna (2017): »Was Dolly Partons Perücken mit Kritik zu tun haben könnten«, in: Behrens, Roger et al. (Hrsg.): *testcard. Beiträge zur Popgeschichte*, #25: Kritik, 166–171.
-
- Gau, Sönke (im Erscheinen): »Kulturanalytische Wissensproduktion durch ›Nichtstun‹«, in: *WISSENSWEISEN. Kulturanalyse in den Künsten*, hrsg. v. Sigrid Adorf, Elke Bippus, Sönke Gau, Ines Kleesattel. Leipzig: Spector Books.
-
- Glasmeier, Michael / Steib, Lisa (2011): *A – Albernheit. Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden*, Bd. 1, hrsg. v. Nora Sdun und Jan-Frederik Bandel, Hamburg: Textem Verlag.
-
- Hofstätter, Antonia (2021): »Rätselcharakter, Wahrheitsgehalt, Metaphysik«, in: Anne Eusterschulte, Sebastian Tränkle (Hrsg.): *Theodor W. Adorno. Ästhetische Theorie* (= Klassiker auslegen, Bd. 74), Berlin, Boston: De Gruyter, 123–138.
-
- Krause, Till (Hrsg.) (2021). *Bekanntmachung der Idee der Freien Flusszone: = Public Notice: The free River Zone*, Hamburg: GFLK Surveys.
-
- Krause, Till (2021): »Freie Flusszone Süderelbe. Free River Zone Süderelbe«, in: Ders. (Hrsg.): *Bekanntmachung der Idee der Freien Flusszone: = Public Notice: The free River Zone*, Hamburg: GFLK Surveys, 13–19.
-
- Manning, Erin (2016): »Artfulness. Emergent Collectivities and Processes of Individuation«, in: Mathias Denecke, Anne Ganzert, Isabell Otto, Robert Stock (Hrsg.): *ReClaiming Participation. Technology – Mediation – Collectivity*, Bielefeld: transcript, 185–206.
-
- Mattenklott, Gert (1985): »Versuch über Albernheit«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 39, Heft 433 (März), 221–229.
-
- Ramming, Ulrike (2024): »Ästhetik«, in: *Handbuch Technikphilosophie*, hrsg. v. Mathias Gutmann, Klaus Wiegerling, Benjamin Rathgeber, Heidelberg, Berlin: J.B. Metzler, 185–193.
-
- Sonderegger, Ruth (2018): »Kants Ästhetik im Kontext des kolonial gestützten Kapitalismus. Ein Fragment zur Entstehung der philosophischen Ästhetik als Sensibilisierungsprojekt«, in: Burkhard Liebsch (Hrsg.): *Sensibilität der Gegenwart. Wahrnehmung, Ethik und politische Sensibilisierung im Kontext westlicher Gewaltgeschichte* (= Sonderheft 17 der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*), Hamburg: Felix Meiner Verlag, 109–125.

KUNSTEN – Die Selbstüberschreitung der Kunst

Ludger Schwarte

Besteht Kunst aus Nachahmungen, Ähnlichkeiten oder 01 Darstellungen, aus Bildern, aus Partituren, aus Filmen, aus »Stücken«? Dann wäre die künstlerische Tätigkeit im Wesentlichen ein Herstellen. Deshalb wurde sie in der antiken Theoriebildung auf die *Téchnē* und die *Poiesis* zurückgeführt. Richten wir den Blick allerdings weniger auf diese im Grunde vorbereitenden Tätigkeiten, sondern auf die Ereignisse, in denen Kunst stattfindet, in denen sie aufgeführt, gehört, betrachtet, erfahren, erlebt wird, dann kommen wesentlich andere Aspekte zum Tragen; solche, die den Blick nicht auf Ergebnisse und Produkte lenken, sondern auf eine Tätigkeit, deren Sinn in ihrem Vollzug liegt. Das, was Aristoteles eine Praxis nennt, ein Handeln, ein miteinander Handeln. Dies scheint als verallgemeinernde Bestimmung aber nur für eine Gruppe künstlerischer Tätigkeiten wie Singen, Schauspielen oder Tanzen zutreffend zu sein. Daraus könnte die Auffassung folgen, dass einige Künste besser durch das Herstellen, andere durch das Durchführen beschrieben werden. Allerdings stellt sich dann immer noch die Frage, ob es nicht einen allgemeinen, einen generischen Kunst-Begriff geben könnte und müsste, der alle Künste und künstlerischen Tätigkeiten umfasst und von anderem abgrenzt – eben die Kunst –, und ob es

nicht, wenn dies der Fall ist und wir den Begriff Kunst sinnvoll verwenden, ebenso einen Begriff für künstlerische Tätigkeiten geben könnte, ein Verb, das die Tätigkeit oder den Vorgang bestimmt, durch den Kunst entsteht.

- 02 In diesem Fall richten wir die Aufmerksamkeit auf das Werden der Kunst, auf Zustandsveränderungen, auf Begriffs- transformationen, auf Eigenschaften von Tätigkeiten, die spezifisch für die Kunst sind oder überhaupt erst werden. In einem ersten Schritt kann offen bleiben, ob sie im Wesentlichen als ein Herstellen, als ein Vollzug oder als eine Zustandsveränderung aufzufassen sind. Doch wovon sprechen wir? Bislang fehlte ein Verb, dessen nähere Bestimmung die Reflexion anleiten könnte. Bislang gebrach es (in den mir bekannten Sprachen) eines spezifischen Ausdrucks für die Praxis der Kunst, für das, was man etwas verfälschend »Kunstmachen« genannt hat. Allerdings gibt es im Deutschen den Ausdruck »musizieren«. Er umfasst alle einzelnen ästhetischen Praktiken wie Singen, Klavierspielen, Flöten, Geigen, Trommeln. Im Französischen sagt man »faire de la musique«, im Italienischen »fare musica«, im Englischen »making music« (1998 hat der Musikwissenschaftler Christopher Small im Englischen das Wort »Musicking« einzuführen versucht, mit einer etwas anderen Nuance). Musizieren wäre also schon eine analoge Verallgemeinerung, die unterstreicht, dass etwas anderes gemeint ist als ein bloßes »Machen«.
- 03 Um diesem Anderen des »Kunstmachens« jenseits vom bloßen Machen auf die Spur zu kommen, kann man fragen, worin sich die künstlerische Praxis von ästhetischen Praktiken wie Klavierspielen, Selfies knipsen, Tätowieren, Kuchenbacken, Kaffee zubereiten, Gärtnern unterscheidet. Zunächst gilt es festzuhalten, dass ästhetische Tätigkeiten nicht auf ästhetische Erfahrungen reduzierbar sind. Malen und Musizieren ebenso wie Töpfern und Gärtnern zielen nicht (ausschließlich) auf Rezeption. Man übt sie nicht aus, um bei jemandem einen Effekt zu erzielen oder um selbst eine spezifische Erfahrung zu machen. Wenn es beim Klavierspielen nur um die Hörerfahrung und die darauf basierenden Horizonte der Interpretation und Kritik ginge, wäre es plausibler, eine perfekte Aufnahme auf einer hochwertigen Anlage abzuspielen.
- 04 *Ästhetische Tätigkeiten werden ausgeübt, um ästhetische Eigenschaften an einem Gegenstand oder in einer Situation hervorzurufen. Dieses Hervorrufen, die Tätigkeit selbst,*

ist das Ziel der Praxis, nicht das Gefallen, das sie auslöst. Es geht um das Realisieren, nicht um das eventuelle Produkt oder die Erfahrung. Das Hervorbringen eines stilvollen Blumenarrangements, einer eindrucksvollen Verbindung von Klängen, einer schönen Zusammenstellung von Farben sind ästhetische Realisationen. Ästhetische Praktiken basieren auf *der Einsicht in die Abhängigkeit ästhetischer Faktoren von der Produktion nichtästhetischer Eigenschaften*. Ich muss diese und jene Zutaten in dieser und jener Weise verarbeiten, um einen geschmackvollen Kuchen, ein elegantes Kleid oder eine schöne Wandgestaltung zu erhalten. Diese Einsicht basiert auf dem Wissen um tatsächliche ästhetische Effekte, die von nichtästhetischen Eigenschaften (Gestalt, Farbe, Klang, Volumina etc.) ausgelöst werden. Das Arrangieren von Blumen, das Schminken oder das Spielen einer musikalischen Komposition zielen auf die variierende Wiederholung schon bekannter Kombinationen nichtästhetischer Eigenschaften (Blumen, Farben, Töne). Auch das Üben und die gekonnte Interpretation verlassen sich auf die Emulation.

Zuweilen geht die ästhetische Praxis jedoch über die wie-05 derholte, auf Nachahmung und Übung basierende ästhetische Produktion hinaus, insofern ihr die Einsicht in einen erst hypothetischen ästhetischen Effekt eignet, der von einer möglichen und realisierbaren, neuartigen Kombination nichtästhetischer Eigenschaften ausgelöst werden könnte. Es werden neue Kombinationen oder neue Materialien ausprobiert und neuartige Effekte gezeitigt. Hier geht das Realisieren ins Kreieren über. Künstlerische Praxis basiert auf solchen kreativen *Entwürfen, d. h. auf einer hypothetischen Kombination nicht-ästhetischer Eigenschaften*. Ästhetische Eigenschaften (schön, elegant, hässlich) sind nicht die einzigen und womöglich nicht einmal die entscheidenden Eigenschaften von Kunstwerken. Alle Kunstwerke enthalten jedoch in welchem Maße auch immer ästhetische Eigenschaften und basieren auf kreativen ästhetischen Einsichten. Die ästhetische Wertschätzung richtet sich auf substanzielle Eigenschaften eines Objektes, Ensembles oder Ereignisses: auf ihre gelungene Reproduktion oder ihren kreativen ästhetischen Wert. Künstlerische Praxis zielt jedoch nicht (ausschließlich) auf ästhetische Eigenschaften oder Effekte, denn künstlerische Qualität beweist sich auch im Vergleich zu anderen Werken und wird deshalb nicht rein ästhetisch erschlossen.

Im Unterschied zu formvollendet und funktional gestalteten Alltagsgegenständen können Kunstwerke als »gewagt, schamlos, frech, gewitzt und clever« wertgeschätzt werden – mit diesen Ausdrücken markiert Arthur C. Danto die Eigenschaften, die Marcel Duchamps »Fontaine« einem Urinal voraus hat.¹

- 06 Künstlerische Qualitäten sind Zuschreibungen von Eigenschaften, die etwas im Verhältnis zu anderen Mengen oder Möglichkeiten auszeichnet. Damit wird eher der künstlerische Wert einer Arbeit gekennzeichnet als deren tatsächliche ästhetische Qualität. Denn künstlerische und ästhetische Kriterien sind nicht identisch. *Ästhetische Qualität* ist eine (mehr oder weniger) unmittelbar wahrnehmbare Eigenschaft der Gestaltung eines Kunstwerks. *Künstlerische Qualität*, wie beispielsweise Originalität oder Gewitztheit, ist eine relationale Eigenschaft und setzt einen Vergleich zu anderen Manifestationen voraus. »Gewagt, schamlos, frech, gewitzt und clever« zeichnen die der Realisierung vorausgehende, entwurfsleitende Einsicht mit epistemisch-kognitiven Epitheta aus. Eben weil sich künstlerisches Machen nicht in der Produktion ästhetischer Eigenschaften erschöpft, sind erstens neben der Abhängigkeit ästhetischer von nicht-ästhetischen Eigenschaften noch andere Abhängigkeiten relevant, die eine Arbeit auszeichnen (z. B. Originalität, Gewitztheit, aber auch Kontext, Situiertheit, Präsentationsweise etc.), und ist zweitens die Art der Einsicht, die erforderlich ist, um »Kunst zu machen«, nicht das einzige, worauf etwaige neuartige Weisen der Hervorrufung ästhetischer Eigenschaften basieren. Für eine *artistische Einsicht* stellt die ästhetische Einsicht eine notwendige, aber sicherlich nicht hinreichende Bedingung dar, da Kunstwerke sich nicht, jedenfalls nicht ausschließlich, durch ästhetische Eigenschaften von anderen Dingen unterscheiden.
- 07 Drittens gilt es zwischen (etablierten) ästhetischen Praktiken und dem künstlerischen Akt zu differenzieren. Nicht weil ich zeichne, male, einen Film drehe, reime, ein Buch schreibe, tanze oder Klavier spiele, »mache« ich Kunst. Denn dieselben Tätigkeiten kommen auch in gänzlich nicht-künstlerischen Zusammenhängen vor. Derartige Aktivitäten der Kombination von Material und der Organisation der

1 »daring, impudent, irreverent, witty, and clever.« Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge/Mass. 1981, S. 93 f.

Sinne auf die neu erzeugten nichtästhetischen Arrangements hin mögen beim Kunstmachen involviert sein, sie sind aber nicht, oder nicht mehr, Kennzeichen einer künstlerischen Tätigkeit. *Künstlerische Tätigkeit hat sich von den ästhetischen Praktiken emanzipiert, und zwar in dem Maße, wie sie nicht auf die Reflexion der Wirkung und Geltung, sondern auf die reale Zusammensetzung von Ereignissen abhebt.* Wie etwas gemacht ist, nicht was etwas ist, und vor allem die Veränderung der Praxis ist künstlerisch. Wobei die »Veränderung der Praxis« allein kein Kennzeichen von Kunst ist, denn erstens muss diese Veränderung als qualitativ anspruchsvolle Erneuerung überzeugen (die bloße Schrulle reicht nicht) und steht zweitens die künstlerische Veränderung der Praxis in einem engen Bezug zur Veränderung des öffentlichen Raums, der stets durch die Präsenz beliebiger, unbeteiligter Personen sowie durch eine mögliche Neuaufteilung der Sinne gekennzeichnet ist. Die Veränderung einer Praxis im öffentlichen Raum wäre dann eine passende Qualifikation künstlerischer Tätigkeit, wenn damit auch eine Veränderung des öffentlichen Raums intendiert ist. Kunst ist keine Sache einer eingeschworenen Gemeinschaft oder unbeirrbarer Institution, sondern liefert sich der freien Rezeption, der Erprobung von Beurteilungsmöglichkeiten aus: Erst das freie Spiel der Sinne und Ausdrücke, die Möglichkeit des Urteilens durch ein (anonymes) Publikum verleihen einem Ereignis potenziell Kunststatus. Es gibt Kunst nur im öffentlichen Raum, in der Konfrontation mit einem beliebigen Publikum, als Stiftung einer Öffentlichkeit für etwas, als Rekonfiguration des Erscheinungsraums. Deshalb ist es nach wie vor richtig zu betonen, dass die Passage von einem ästhetischen Objekt zu einem Kunstwerk durch die Aufführung oder Ausstellung markiert wird. Dies ist der entscheidende performative Akt. Und dennoch: Rezeptionseigenschaften allein sind nicht hinlänglich spezifisch für Kunst; für alles, was durch öffentliche Anerkennung konstituiert wird, gilt Analoges. Konkrete Rezeptionseigenschaften sind kaum für alle Künste zu generalisieren. Eine genuin künstlerische Tätigkeit ist weder die Aufführung noch die Ausstellung allein, erst recht nicht Interpretation, Kommentar und Kritik, an denen Theodor W. Adorno den Akt der Kunstwerkwerdung von Ästhetischem festmacht.²

2 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 289.

08 Fangen wir noch grundsätzlicher an. Bloße Körperbewegungen, Tun im Allgemeinen, geschehen meist unwillkürlich und ohne Muster. Tätigkeiten hingegen entsprechen Mustern. Die Anforderung für Tätigkeiten ist geringer als bei einer Handlung, die üblicherweise (seit G.E.M. Anscombe) als Ausführung einer Absicht definiert wird. Atmen ist eine Tätigkeit, die in der Regel gelingt, aber keiner Intention bedarf. Eine Tätigkeit gelingt, wenn sie gekonnt ausgeführt wird oder wenn sie, fast zufällig, glückt. Können ist ein Gelingenlassen, das ein Subjekt eingeübt hat, beabsichtigt und wiederholen kann. Experimente oder Erfindungen hingegen glücken oder misslingen, es gibt ein Wissen und ein Können, das in Experimente einfließt, aber sie gehen über das Gekonnte hinaus. Wenn das Experimentelle für Künste typisch erscheint, so wird es nur auf der Basis eines Könnens und eines Wissens auftreten können. Was für ein Können wäre kennzeichnend für die Kunst als Tätigkeit? Ein Herstellenkönnen? Nein; eher schon das Beherrschen ästhetischer Praktiken und die Fähigkeit, sie zu überschreiten. Welches Wissen? Das Wissen um die Produzierbarkeit artistischer Einsichten? *Wer Kunst studiert, lernt keine seriellen Herstellungsprozesse.* Eine Künstlerin weiß nicht (nur), wie das geht, ein Bild, eine Bewegung oder einen Klang zu machen. Das machen alle möglichen nichtkünstlerischen Professionen, vor allem aber *optische oder akustische Apparate*. Technisches Wissen ist erforderlich, aber nicht ausreichend. Man lernt auch nicht (nur), genau so ein Bild, eine Bewegung oder einen Klang zu machen, wie X oder Y es schon gemacht hat. Das wäre ein geschicktes Kopieren, *gelehrige Emulation*. Kunstfälscher und künstliche Intelligenzen kopieren etwas, das es nicht gibt, indem sie einen Stil imitieren und eine mögliche Komposition aus bekannten abwandeln. Das Herstellen selbst kennzeichnet nicht die künstlerische Tätigkeit, auch nicht das Hervorrufen ästhetischer Effekte, denn damit mögen Studioassistent:innen, Laborant:innen oder Postproduktionstechniker:innen betraut sein, ohne dass sie dadurch zu Künstler:innen würden. Solange sie nur herstellen, was andere sich ausgedacht haben, wird ihnen zu Recht das Werk nicht zugeschrieben, auch wenn es letztlich aufgrund der Eigenschaften, die sie hinzugefügt haben, bewundert wird. Durch das wiederholte Kopieren von Kunstwerken übt man, was dazugehört hat, ein Kunstwerk herzustellen. *Genau gesehen ist die Künstlerin nicht diejenige, die Kunstwerke*

herstellt, mag sie an der Herstellung beteiligt sein oder nicht. Was die Künstlerin aus der Gruppe der Ausführenden und Herstellenden heraushebt, ist ihre Idee für etwas, das herzustellen wäre, verbunden mit der Ausarbeitung einer neuartigen Weise des Herstellens. Was auf diese Weise hergestellt wird, ist vor allem eine spontane Realisierung, eine neue Weise des Werdens.

Entsprechend scheint Originalität das Erfordernis zu sein, 09 dem Kunstwerke, aber nicht jedweder ästhetische Gegenstand, zu genügen haben. Während es also plausibel ist anzunehmen, dass Kunstwerke als notwendige Bedingung zumindest auch ästhetische Eigenschaften haben müssen, *ist Originalität eine hinreichende Bedingung*, womöglich aber nicht die einzige, wodurch sich Kunstwerke prinzipiell von (bloß) ästhetischen Gegenständen unterscheiden. Diese These mit Bezug auf das, was Kunst auszeichnet, ist selbst nicht sonderlich originell, aber es gilt sie zu schärfen. *Künstlerisch relevante Originalität ist die Neuartigkeit*: Sie geht über die bloße Neuheit eines Aspektes oder numerische Identifizierbarkeit hinaus und zielt letztlich auf *eine konzeptuelle Verschiebung, so dass als künstlerisch originell nur gelten kann, was innerhalb eines künstlerischen Feldes und gemäß der darin gültigen generativen Regeln zuvor nicht hätte hervorgebracht werden können* – eine andere Art zu sprechen, und nicht nur ein neuer Satz. Eine neue Art, eine leere Menge, etwas Sonderliches, das erst mit der Zeit exemplarisch wird. Eine neue Art der Weltwerdung. Es wird etwas sein, das alle mit den bisherigen generativen Regeln Vertrauten bzw. über die zeitgenössische Kunst hinreichend Informierten überrascht, wenn nicht überfordert. Typischerweise wird diese Neuartigkeit, um als Kunst zu gelten, in einem kreativen Prozess hervorgebracht.

Die *demonstrative Ursprünglichkeit* einer solchen Hervor-10 bringung ist zugleich eine absichtsvolle Auseinandersetzung mit der Geschichte, auf die sie sich bezieht und von der sie sich absetzt. Die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Tradition ist dabei nie völlig willkürlich, sondern zielgerichtet, kontextgebunden und darin exemplarisch, dass sie innerhalb der selbstgesetzten Regeln oder Beschränkungen überraschende Anwendungen zeitigt. Der kreative Prozess, aus dem eine solche demonstrative Ursprünglichkeit hervorgehen kann (aber nicht muss), impliziert, so ist oft bemerkt worden, Phasen der

Vorbereitung und der Inkubation. Man hat auch darüber spekuliert, ob auf der kognitiven Seite dieses Prozesses raffinierte Variation, kluge Selektion oder Metaphorisierung dem Moment der Erleuchtung und den Prozeduren der Verifikation vorausgehen, oder ob nicht doch eher unbewusste Assoziationen und wilde Kombinatorik am Werk sind und das Entscheidende in der Materialisierung geschieht. Kreative Ideen resultieren kaum aus monotonem Vorgehen. Der Prozess selbst (um nicht nur produktiv, sondern schöpferisch zu sein) muss in der Art der Zusammensetzung der beteiligten Akteure, Konzepte, Medien, Materialien usw., der Abfolge und Struktur, der Dispersion, Konzentration und Intensivierung experimentelle Züge aufweisen. Das meint gerade nicht die Ausstellung des Selbstgemachthabens aller Instrumente und Materialien, wenn dieses Ausstellen in allzu konventionellen und/oder kommerziellen Bahnen verläuft, sondern die Demonstration der Unmöglichkeit wirklicher Kreativität.³ Damit bei der Metaphorisierung oder Kombination mehr herauskommt als Variantenbildung, ist darüber hinaus ein *konzeptueller Sprung entscheidend, der das, was gesucht wird oder gemacht werden soll, aus seinem Begriff heraushebt oder etwas einbezieht, das bislang kategoriell ausgeschlossen war.*

- 11 Diese spezifisch künstlerische Praxis können wir »Kunsten« nennen.
- 12 Der Disput, der vielleicht alle Beiträge in diesem Buch vereint, dreht sich um die Ausrichtung und den Umfang des Begriffs »Kunsten«. Eine Möglichkeit wäre, Kunsten als Praxis zu verstehen, unter die alle ästhetischen und/oder kulturellen Tätigkeiten fallen. Eine andere, alles darunter zu fassen, was Menschen tun, die glauben/intendieren, Kunst zu machen. Beide Optionen eint der Vorteil, nichts auszuschließen, sondern tendenziell alles anzuerkennen, was sich selbst als Kunst versteht oder was das Potential hat, als Kunst zu gelten. Eine dritte Option wäre, Kunsten für diejenigen Tätigkeiten zu reservieren, die institutionell als

3 Gilles Deleuze, *Unterhandlungen 1972–1990*, aus dem Französischen übers. v. Gustav Roßler, Frankfurt/M. 1993, S. 194. Vgl. Gilles Deleuze, »Was ist der Schöpfungsakt?«, in: Ders., *Schizophrenie und Gesellschaft: Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*, aus dem Französischen übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt/M. 2005, S. 298–309.

Kunst anerkannt werden und entsprechend von der Kunstgeschichte erforscht werden. Wobei die Kunstgeschichte durchaus auch flämische Schränke des 16. Jahrhunderts und Glasbläserei aus Murano beforst.

Mein Vorschlag, das Verb »kunsten« einzuführen, ist aus 13 einem vierfältigen Bemühen entstanden: 1. Verstehen, was das ist, was man an einer Kunstakademie lernt; 2. Dieses »Etwas« gegenüber ästhetischen Praktiken zu differenzieren und auch von dem abzugrenzen, was Leute lernen, die sich auf Technik und Interpretation beschränken (im Unterschied zu Erfindung, Kreativität und Komposition); 3. Die Dimension der Produktion gegenüber Theorien ästhetischer Erfahrung in Stellung zu bringen; 4. Das Verb »kunsten« für eine Kritik der zeitgenössischen Kunst zu nutzen. Alle Elemente und Vollzugsweisen genuin künstlerischer 14 Aktivität möchte ich mit dem Kunstwort *Kunsten* bezeichnen: *Kunsten meint das (selbst-)schöpferische Agieren*. Es ist kein Akt, von dem feststünde, wie man ihn zu vollziehen hat, sondern immer auch ein Hantieren im Bereich des Unbekannten. *Kunsten* geht über die Invention, Produktion und Auswertung ästhetischer Effekte hinaus: Wer Kunst lernt, lernt *ein Können, das auf Eigenschaften von Ereignissen zielt*. Auf die *Isolierung, Mobilisierung und Modularisierung* derselben. Diese Eigenschaften – wie Singularität, Plötzlichkeit, Präsenz etc. – sollen unabhängig von dem jeweiligen Ereignis verfügbar und wahrnehmbar werden. Das *Kunsten* ist der Herstellung von Ereignissen, der Auf- führung, der Performanz, vorgelagert. Durch den konzeptuellen Sprung geht die künstlerische Erfindung über das ästhetische Experimentieren hinaus; entsprechend wären *künstlerische Prozesse als objektivierte Negationen ihrer konstitutiven Regeln, ihrer Normen und Konventionen, ihrer rahmenden Institutionen und orientierenden Zwecke zu analysieren*. Trotz aller kunsthistoristischen Relativierung zielt jeder künstlerische Beginn auf das Neuartige und will an diesem Versuch und nicht an der Vergangenheit, von der er sich ablöst, gemessen werden. Es ist ein Ausgriff auf das, was bislang nicht werden konnte, auf Futurität.

Deshalb führt der Entwurf dessen, was *Kunsten* heißen 15 könnte, auch auf eine Kritik der zeitgenössischen Kunst hinaus. Im Zentrum derselben, könnte man sagen, steht die Produktion von Ereignissen, von Biennalen bis hin zur leisen Performance. Der künstlerischen Realisierung geht es um die Aufspaltung derjenigen Eigenschaften von Er-

eignissen, aufgrund derer sie Grundbestandteile der Wirklichkeit, Atome des Realen werden und durch die sie sich von vorgestelltem oder erinnertem Seiendem unterscheiden. Das Isolieren der reinen Effekte, aber auch, kontrastiv, das Fingieren, Simulieren, Wiederholen und Fiktionalisieren sind Formen dieser aufspaltenden Arbeit an den Grundlagen des Wirklichen und seiner Wirkungsweisen. Dominant in der Kunstgeschichte war vor allem die Produktion von Schein, durch die Kunstwerke in die Möglichkeitssphäre eintauchten und ihre Gegenwart fragwürdig werden ließ. Das Scheinen oder Erscheinenlassen sind paradigmatische Wirkungsweisen von Kunstwerken, mit denen sie Eigenschaften des Wirklichen vom Existierenden abspalten, suspendieren oder verflüssigen. Umfassender gedacht *lässt Künsten etwas wirken (z. B. wirklich erscheinen), das noch nicht zur Ordnung des Wirklichen zählt.* Mit den Möglichkeiten des Wirkens lotet jede Art des Kunstens die Voraussetzungen der Wirklichkeit aus. *Indem sie neue Präsentationen divergenter Präsenzen ersinnt, zeigt sie die Bedingungen, auf denen Gegenwart beruht, wie auch die Mittel, sie zu ändern.* Sie erkundet die Passage von einer Welt zu einer anderen. Sie drängt auf Möglichkeiten, mit einer verunmöglichten Zukunft in Kontakt zu kommen.

- 16 Um zu *künsten*, muss sich ein Kunstkollektiv auf einen ergebnisoffenen *Prozess der Derealisierung* einlassen und die *Voraussetzungen, die bislang ausgeschlossenen Möglichkeiten des Eintritts und die Beeinflussbarkeit von Wirkungen* sondieren. Die kunstspezifische *Arbeit an temporalen Möglichkeiten der Realisierung* beginnt mit dem Prozess der Ablösung von Zugehörigkeit, von fixierten Ursache-Wirkungsgefügen, von Aufmerksamkeitsdispositionen, von Feldern der Okkurrenz, die eine Gegenwart ausdehnen oder kontrahieren, von technischer Fixierung und Prognose. Das Künsten löst sich damit von seiner Subjektivität, seiner Kultur, seiner Tradition, seinem Ort in der Zeit. Künstlerische Desidentifikationen lösen Herrschaftsgefüge auf, die uns zwanghaft Etwas-als-Etwas sehen lassen, Etwas-in-Etwas, Aspektfolgen, Bedeutungssequenzen. Originell sind Kunstwerke, wenn sie kollektiv ein neues Imaginieren ermöglichen, d. h. Wirkungen jenseits der Wirklichkeit ersinnen, etwas Künftiges, das weder hergestellt noch vorhergesagt wurde.
- 17 Würde Künsten ausschließlich als eine Art Sprechen konzipiert, beraubte man es seiner spezifischen realitätser-

zeugenden Kraft, denn die Verdichtungen künstlerischer Aktivität finden ebenso im Realen wie im Symbolischen statt und erst recht im radikalen Imaginären. Es gilt daher, die Abhängigkeit des Kunstens von kontingenten *Materi-
alien und Realia* in den Fokus zu rücken, aus denen Bilder, Konzepte, Normen und Regeln erst hervorgehen, oft den Intentionen ihrer Autor:innen zuwider, sinnliche Evidenz gewinnen oder in denen sie überhaupt explizit gemacht werden können. *Die Realisierung der Kunst* ist das *Kunsten*: die *Ausstellung einer Verwirklichung*. Was tun wir, wenn wir kunsten? Kunsten ist ein kollektiver schöpferischer Akt, der darauf abzielt, einen Anfang zu setzen und etwas Künftiges entstehen zu lassen. *So beginnt das Kunsten mit dem Wissen um das, was es hinter sich zu lassen gilt: die zeitgenös-
sische Kunst.*

Kunsten mit KI: Vom Werkschaffen zum Eigenwert geistigen Tätigseins

Harald Lemke

Werkschaffen und mehr als das

Die Frage nach der Zukunft der digitalen Gesellschaft wird 01 gegenwärtig fast immer in einem auffällig engen Vokabular gestellt. Es geht um Automatisierung, Produktivität, künstliche Intelligenz, neue Arbeitsmärkte, Arbeitsplatzverlust, Beschleunigung, Kontrolle, Desinformation, Überwachung, um technologische Erlösung oder um technologische Katastrophe. Die optimistische und die dystopische Erzählung wirken auf den ersten Blick gegensätzlich; in Wahrheit setzen beide meist denselben Maßstab voraus. Beide fragen vor allem danach, was aus der Arbeit wird. Werden Menschen effizienter? Werden sie ersetzt? Werden neue Tätigkeiten entstehen? Oder werden sie ökonomisch überflüssig? Im Zentrum stehen dabei inzwischen vor allem die Produktivkraft, der ökonomische Rationalisierungsschub, die zivilisatorische Bedrohung und die utopische (oder dystopische) Verheißung der KI.

Gerade weil diese Debatten fast ausschließlich um Arbeit, 02 Produktivität und Ersetzbarkeit kreisen, bleibt eine andere Frage unterbelichtet: Was geschieht mit der Lebenszeit der Menschen, die eine technische Entlastung im besten Fall verbessern könnte? Nicht bloß im Sinn individueller Erho-

lung, sondern gesellschaftlich. Was wäre gewonnen, wenn die digitaltechnologische Entwicklung den Menschen tatsächlich freie Lebenszeit verschaffte? Würde sie nur zu Konsumzeit, Unterhaltungszeit, Regenerationszeit werden und als bloße Pause zwischen neuen Zumutungen erlebt? Oder ließe sie sich stattdessen als Zeitraum eines anderen, reicheren Tätigseins ausfüllen?

- 03 Diese Frage ist nicht neu, nimmt aber an Brisanz zu. Denn je stärker technologische Entwicklungen die Arbeitswelt umwälzen, desto dringlicher wird die Frage, was Menschen mit ihrem Dasein, ihren Fähigkeiten jenseits von Arbeit anfangen könnten. Es genügt nicht, den Wegfall von Arbeit zu diagnostizieren oder neue Arbeitsformen zu entwerfen. Man muss auch darüber nachdenken, warum Freizeit mehr sein kann und sein sollte als arbeitsfreie Zeit. Denn sie wird erst dann zu etwas gesellschaftlich Gutem, wenn (und nur dadurch dass) sie Raum für freie Tätigkeiten als Freiheitspraxis eröffnet, die ihren Sinn nicht aus Verwertung, Lohn und Zwang beziehen.
- 04 Zu diesen Tätigkeiten gehört das geistige und kreative Tätigsein. Lesen, schreiben, denken, argumentieren, komponieren, entwerfen, probieren, verwerfen, neu ansetzen, einen Gedanken verfolgen, bis er tragfähig wird, eine Formulierung zurückweisen, weil sie zu früh abgeschlossen klingt – all dies sind Formen einer Praxis, die man nicht angemessen versteht, wenn man sie nur als Nebensache der Arbeit begreift. In ihnen liegt ein Eigenwert des Lebens. Sie gehören zu den Formen, in denen Menschen nicht bloß funktionieren, sondern ihre Fähigkeiten und Lebenskünste üben, vertiefen und verwirklichen. Sie sind weder Luxus noch bloße Freizeitgestaltung. Sie sind ein Teil dessen, was einem Leben Würde geben kann.
- 05 Von hier aus verschiebt sich auch der Kunstbegriff. Solange Kunst primär vom Werk her gedacht wird, bleibt sie an eine eigentümliche Logik gebunden. Kunst erscheint dann vor allem als Hervorbringung eines Gegenstands, eines Textes, eines Bildes, einer Komposition, einer Performance, kurz: eines Werkes, das vorliegt, gezeigt, ausgestellt, verbreitet, verkauft, gesammelt, gekauft, beurteilt, ausgezeichnet und nachgefragt werden kann. Selbst wenn der Werkbegriff erweitert oder kritisch gebrochen wird, bleibt dieses Gravitationszentrum oft erhalten. Noch die Kritik am fertigen Werk bleibt an ihm orientiert. Kunst ist in dieser Perspektive vor allem Werkschaffen.

Mit dieser Logik sind weitere Begriffe beinahe zwangs-06
läufig verbunden: Beruf, Erfolg, Sichtbarkeit, Markt, Aner-
kennung, Institution, Erwerb. Wer Kunst macht, stellt etwas
her; wer etwas herstellt, muss sich in irgendeiner sinnvollen
Weise auf Nachfrage, Resonanz, Publikum und Legitima-
tion beziehen. Das ist nicht falsch. Aber es erfasst nur einen
Teil der Sache, und womöglich nicht ihren wichtigsten. Denn
das künstlerische Geschehen erschöpft sich nicht im Werk.
Es hat seinen Ursprung in einer Praxis: in Übung, Versuch,
Formwillen, Aufmerksamkeit, Beharrlichkeit, in der allmäh-
lichen Verfertigung eines Ausdrucks.

Kunsten als Freiheitspraxis und Lebenskunst

Darum scheint es mir sinnvoll, Kunst stärker vom »Kunsten« 07
her zu denken. Damit ist hier keine Wortspielerei gemeint,
sondern eine sehr präzise begriffliche Verschiebung. Sie
soll den Blick darauf lenken, dass Kunst nicht nur Werk-
produktion ist, sondern eine Form selbstzwecklichen, ge-
übten, sinnhaften Tätigseins. Kunsten meint die Praxis bzw.
Lebenskunst vor, neben und in jedem Werk: das Herstellen
eines Zusammenhangs, das Suchen nach dem treffenden
Ton, das Variieren, Ordnen, Verwerfen, die geduldige Aus-
bildung von Ausdruck. Nicht alles davon endet in einem
Werk. Nicht alles davon muss vorzeigbar werden. Und doch
liegt gerade darin der Eigenwert selbstbestimmten Tätig-
Seins.

Man könnte sagen: Solange Kunst primär vom Werk her 08
gedacht wird, bleibt ihr Wert äußerlich vermittelt. Er hängt
dann entscheidend daran, dass etwas gelungen hervor-
gebracht, anerkannt, verbreitet oder nachgefragt wird.
Wird Kunst dagegen vom Kunsten her gedacht, dann tritt
ihr Eigenwert als eines geistigen Selbsttätigseins hervor.
Nicht weil Werke bedeutungslos wären. Sondern weil das
Werk nicht mehr der einzige oder primäre Träger des Werts
des eigenen Tuns ist. Wertvoll ist vielmehr schon die ge-
übte, selbsttätige Weise, in der ein Mensch sein geistiges
Können oder seine »Wesenskräfte« entfaltet und eine Welt
des »geistreichen Ausdrucks« hervorbringt, um hier auf die
(etwas altmodisch klingende) Begrifflichkeit von Marx und
Herder anzuspielen.

Das heißt nicht, dass jede Tätigkeit schon Kunst wäre. 09
Ebenso wenig soll hier eine romantische Auflösung aller

Unterschiede betrieben werden. Der Punkt ist ein anderer. Wenn man den gesellschaftlichen Wert kreativer Praxis neu bestimmen will, dann darf man sie nicht ausschließlich über ihr Resultat und ihre Verwertbarkeit definieren. Gerade in einer Gesellschaft, die den größten Teil menschlicher Zeit weiterhin in Arbeitszeit übersetzt, wird wichtig, dass es Tätigkeiten gibt, deren Sinn nicht im Ertrag, sondern im Vollzug liegt.

- 10 Künste bezeichnet genau eine solche Möglichkeit: eine Praxis, die nicht bloß Mittel zu einem äußeren Zweck ist, sondern ein gutes Tätigsein – in sich selbst.
- 11 An diesem Punkt berührt sich die Frage nach Kunst mit der Frage nach Lebenskunst. Gemeint ist damit weder ein eleganter Habitus noch die ästhetische Selbstinszenierung des eigenen Lebens. Auch nicht eine Art von Dandyismus oder souveräner Stilisierung. Lebenskunst meint hier etwas Schlichteres und Radikaleres: das alltagspraktische Vermögen, dem eigenen Leben mit Tätigkeiten Gestalt zu geben, die in sich wertvoll sind, weil sie das tätige Selbst bereichern, ohne ihren Sinn und Wert aus Markt, Beruf oder äußeren Erfolgszeichen zu beziehen. Kunst wäre dann eine besondere Form der Lebenskunst, weil es exemplarisch zeigt, dass Menschen nicht nur arbeiten, leisten und konsumieren wollen, sondern auch geistig aktiv und welt-schaffend selbsttätig sein können.

Philosophieren mit KI

- 12 Philosophieren gehört, wie ich meine, in diesen Zusammenhang. Denn auch philosophische Arbeit ist nie nur Werkproduktion. Gewiss entstehen Aufsätze, Bücher, Vorträge, Seminare in institutionellen und werktätigen Kontexten (von Lohnarbeit). Aber der praxische Kern dieses Tuns liegt tiefer. Er liegt im Fragen, Vergleichen, Lesen, Widersprechen, Präzisieren, im schrittweisen Verbinden von Begriffen, in der Prüfung von Argumenten, im wiederholten Scheitern an zu allgemeinen oder vorschnell formulierten Sätzen, im freien geistigen Bilden von Sinn usw. Philosophieren ist eine Form freigeistiger Praxis, die auf eine besondere Weise im Medium des Begriffs arbeitet. Auch sie kann darum zu einem Kunst werden, in dem Maße, wie sie als selbst-zwecklicher »Bildungsprozess« getan wird.
- 13 Gerade in diesem Kontext bekommt die künstliche Intelli-

genz ihr eigentliches Gewicht. Die übliche Debatte fragt, ob KI nützt oder schadet, ob sie uns ersetzt oder unterstützt, ob sie Utopie oder Dystopie ist. Weniger wird sich gefragt, was eigentlich mit unserem geistigen Selbsttätigsein geschieht, wenn es sich mit einer Maschine verschränkt, die in kürzester Zeit Wissen bündelt, Formulierungen liefert, Übergänge anbietet, Vergleichsfiguren vorschlägt, Argumente strukturiert und ganze Texte generiert? Diese Frage ist weder nur technisch noch nur gesellschaftspolitisch. Sie betrifft die Verfertigung von Gedanken und die Bedingungen des Werkschaffens selbst.

Tatsächlich experimentiere ich seit einiger Zeit damit, mit künstlicher Intelligenz zu philosophieren. Mich interessiert daran weder Untergangsrhetorik noch transhumaner Futurismus, sondern etwas Näheres und für die Textarbeit Entscheidendes: Wie verändert sich ein Gedankengang, wenn eine Maschine Formulierungen, Aussagen und Übergänge vorschlägt, noch bevor geklärt ist, was eigentlich gesagt werden oder worauf das Ganze hinauslaufen soll. Der Reiz solcher Textautomaten (»Sprachmodelle«) liegt auf der Hand: Sie machen relevantes Wissen schnell verfügbar, bündeln es thematisch und liefern fertige Formulierungen, die ich prüfen, umstellen, präzisieren und weiterführen kann, statt sie selbst – Wort für Wort – aufbauen und ausschreiben zu müssen.

Dieser Gewinn ist real. Er besteht nicht bloß in Tempo und Zeitersparnis. Er besteht darin, dass die Suche nach Material, die Sichtung von Informationen und Wissensständen, die Herstellung eines ersten Textgerüsts und die sprachliche Vorarbeit zum Teil vorgefertigt werden. Wo ich früher vielleicht stundenlang verstreute Spuren verfolgen, bibliografisch suchen, Namen erinnern, Positionen nebeneinanderlegen und mich an ersten Formulierungsversuchen abmühen musste, steht nun in extrem kurzer Zeit ein ausbaufähiger Rohbau bereit. Gerade für die philosophische Arbeit, die in hohem Maß auf Vergleiche, Kontrastierungen, begriffliche Klärungen und Wiederaufnahme vorhandener Erkenntnisse angewiesen ist, bedeutet das eine erhebliche Entlastung.

Doch diese Entlastung ist nur die eine Seite. Dieselbe Maschine, die Material bündelt und Formulierungen liefert, legt Aussagen vorschnell fest, überspielt argumentative Schwächen und verleiht einem Gedankengang eine Stimmigkeit, die er noch gar nicht haben kann. Das Problem liegt

also nicht erst in Fehlern, Halluzinationen oder schlechten Antworten. Es liegt tiefer. Es liegt in der Versuchung, eine sprachlich gelungene oder zumindest brauchbare Vorformulierung schon für die gedankliche Klärung selbst zu halten.

- 17 Gerade hier beginnt die eigentliche Schwierigkeit. Ein tragfähiger Gedanke liegt selten schon fertig bereit, um anschließend nur noch textlich ausgearbeitet zu werden. Er klärt sich erst im Formulieren, im Umstellen, im Verwerfen, im erneuten Ansetzen. Nicht selten zeigt sich dabei, dass eine Formulierung zwar gut klingt, aber den Gedanken verfehlt; oder dass ein Nebensatz plötzlich gewichtiger ist als die Hauptaussage; oder dass eine scheinbar schöne Zuspitzung in Wahrheit nur eine gedankliche Lücke elegant verdeckt. Schreiben oder, genauer, argumentierende Textarbeit ist daher nicht bloß Ausdruck, sondern Klärung. Der Science-Fiction-Autor Ted Chiang beschreibt diesen Zusammenhang pointiert, wenn er darauf insistiert, dass Schreiben nicht nur Gedanken mitteilt, sondern an ihrer Entstehung beteiligt ist. Shannon Vallor schärft denselben Punkt von der Technikphilosophie her, indem sie zeigt, dass solche Computersysteme nicht nur Informationen (Daten) liefern, sondern unsere Formen des Urteilens und Selbstverhältnisses mitprägen.

Die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Chatten

- 18 Heinrich von Kleist hat 1805 in einem unveröffentlichten Brief eine These formuliert, die für diese Praxis präziser ist als manche neuere Medientheorie: Der Gedanke entsteht nicht vor dem Sprechen, um dann mitgeteilt zu werden. Er entsteht im Medium des Sprachgebrauchs. Das dialogische Vor-sich-her-Reden in Gegenwart eines anderen ist kein bloßes Ausdrucksmittel, sondern Denkmedium. Kleist nennt es »wahrhaft lautes Denken« – und den Aufsatz, in dem diese Beobachtung steht, »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«. Was heute Chatten heißt, ist dieselbe Praxis in neuem Medium. Und die Frage, die sich daraus ergibt, ist nicht technischer, sondern philosophischer Natur: Was wird aus dieser Praxis, wenn der Gesprächspartner eine Maschine ist? Die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Chatten?

Im Arbeiten mit KI-Textgeneratoren zeigt sich deshalb eine 19 eigentümliche Doppelbewegung. Auf der einen Seite erleichtern sie die Textarbeit beträchtlich. Sie liefern Wissen, Vergleichsmöglichkeiten, Formulierungsvorschläge, erste Gliederungen und Varianten. Auf der anderen Seite verschieben sie den Ort der eigentlichen geistigen Anstrengung. Diese liegt nun weniger ausschließlich in der erstmaligen Hervorbringung von Material und Sätzen, sondern stärker in deren Auswahl, Prüfung, Zurückweisung, Umarbeitung und Verfeinerung. Genau hier kommen zwei Begriffe ins Spiel, die für meine eigene Praxis inzwischen zentral geworden sind: Kuratieren und Dirigieren.

Kuratieren bedeutet in diesem Zusammenhang mehr als 20 Sammeln oder Ordnen. Es bezeichnet die Tätigkeit, ein Feld von Material, Stimmen, Begriffen, Beispielen und Vorschlägen so auszuwählen, zu gewichten und zusammenzuführen, dass daraus ein eigener Gedankengang entsteht. Dirigieren bezeichnet die zugehörige Führungsleistung: den Prozess der Steuerung, in dem entschieden wird, welche Frage im Zentrum steht, welche Stimme nur kontrastiert, welche Unterscheidung präzisiert, welche Formulierung verworfen und welche Linie weitergeführt wird. Die Maschine kann viel anbieten; sie kann aber weder den gedanklichen Spielraum des Textes noch die Verantwortung für seinen Sinn übernehmen. Gerade deshalb tritt unter digitalen Bedingungen eine kuratorisch-dirigierende Praxis stärker hervor.

Dass diese Beschreibung keine bloße Privatvokabel ist, 21 sondern einen echten Strukturwandel trifft, zeigt inzwischen auch der philosophische Diskurs. Ein neuer Vorschlag aus der jungen Debatte um KI und Autorschaft nähert sich der regulativen Idee menschlich kuratierter KI-Textgeneratoren: Autorschaft unter Bedingungen generativer Systeme könnte zunehmend in architektonischer, dialogischer, evaluativer und integrativer Kompetenz begründet sein. Anders gesagt: im Planen, Führen, Prüfen und Verantworten eines entstehenden Textartefakts. Das entspricht erstaunlich genau dem, was man in der Praxis erfährt. Autorschaft verschwindet nicht; sie verschiebt sich. Und gerade in dieser Verschiebung wird der Eigenwert kreativen Tätigseins deutlicher sichtbar.

- 22 Wie konkret diese Zusammenarbeit verläuft, zeigte sich in der Arbeit an diesem Aufsatz selbst. Die KI schlug zunächst eine Formulierung vor, in der von KI als einer »Maschine« die Rede war, »die Form anbietet«. Gerade an einer solchen Wendung wurde die Grenze der Assistenz sichtbar. Ich kommentierte: »Was soll das heißen: KI bietet eine Form an. Hier geht es doch nicht um ›Form‹, sondern um Formulierung; auch nicht um ›Ordnung‹, sondern um Argumentation.« An diesem kleinen Vorgang lässt sich die eigentliche geistige Arbeit ziemlich genau beobachten. Die Maschine liefert einen Satz, der plausibel klingt; die Denkarbeit beginnt dort, wo diese Plausibilität zurückgewiesen, präzisiert und in eine tragfähigere Aussage überführt wird.
- 23 Diese kleine Szene ist aufschlussreicher als viele allgemeine Bekenntnisse zur KI. Denn sie zeigt, dass die geistige Leistung nicht im ersten, grammatikalisch stimmigen Vorschlag liegt, sondern in der Fähigkeit, dessen Unschärfe überhaupt zu bemerken. Ein Satz ist nicht schon deshalb brauchbar, weil er rund klingt. Er muss die richtige Bedeutung treffen. In unserem Fall ging es eben nicht um »Form«, sondern um Formulierung, Aussage, Argumentieren, Klärung. Erst mit dieser Präzisierung wurde sichtbar, worum es in dem Aufsatz tatsächlich geht. Die Maschine hatte Material geliefert; die eigentliche philosophische Arbeit bestand darin, den Unterschied zwischen einem bequemen Sammelbegriff und einer tragfähigen begrifflichen Setzung zu erzwingen.
- 24 Eine zweite Szene derselben Zusammenarbeit zeigt die andere Seite noch deutlicher. Im Verlauf unserer Arbeit formulierte ich die Erfahrung so, dass die KI »relevantes und sehr vielseitiges Wissen« schnell verfügbar mache, dass sie erlaube, »eher zu kuratieren, statt mühsam zusammenzusuchen«, und »fertige Ausformulierungen« anbiete, die ich nicht erst selbst von Grund aufschreiben müsse, sondern verfeinern könne. In dieser Zuspitzung wird der konkrete Gewinn benannt. Eine vertiefende Recherche zum »Denken mit KI zwischen Verstärkung und Abhängigkeit« bot in 17 Minuten mit 28 Zitationen und 442 Suchergebnissen ein thematisch fokussiertes und zugleich erstaunlich breites Bezugsfeld. Was sonst in langer, zerstreuter Lektüre mühsam hätte zusammengetragen werden müssen, lag nun in konzentrierter Form vor.

Gerade an diesem Punkt wird sichtbar, was mit dem Werk- 25
 schaffen unter KI-Bedingungen geschieht. Es wird nicht
 einfach ersetzt. Es wird auch nicht bloß beschleunigt. Viel-
 mehr tritt der Eigenwert des gedanklichen Selbsttätigseins
 deutlicher hervor. Wo die Maschine Recherche, Material-
 bündelung und Vorformulierungen übernimmt, verschiebt
 sich die eigentliche Leistung des Autors stärker in die ku-
 ratorische und dirigierende Praxis: ins Auswählen, Gewich-
 ten, Prüfen, Verwerfen, Zuspitzen, Zusammenführen und
 Verantworten. Die Maschine produziert Überfluss. Der
 Mensch muss Relevanz schaffen. Die Maschine erzeugt
 Anschlussmöglichkeiten. Der Mensch muss entscheiden,
 welche davon den gedanklichen Ausdruck des Textes
 tragen. Die Maschine modelliert das sprachliche »Erschei-
 nungsbild« (im wahrsten und oberflächlichsten Sinne des
 Wortes); der Mensch sollte das geschaffene »Gesamt-
 kunstwerk des Gesagten« (noch) als geistigen Selbstaus-
 druck wahrnehmen können. (Was beinhalten kann, dass ein
 ko-kreierter Text auch aus Sinnzusammenhängen besteht,
 die sich gegen geglättete Formulierungen sperren und
 Bruchiges, Unverständliches, schwer Zugängliches ein-
 beziehen.)

Hier berühren sich die Fragen nach Autorschaft und Ver- 26
 antwortung. Kein KI-Textgenerator wird für uns verantwor-
 ten, was ein Gedanke bedeutet, welche Folgen ein Argu-
 ment hat, welche Aussage vorschnell, zu oberflächlich, zu
 bequem oder falsch ist. Gerade deshalb ist die philosophi-
 sche Aufwertung des menschlichen Geistes heute keine
 sentimentale Gegenreaktion auf Technik, sondern eine
 praktische Notwendigkeit. Wenn geistiges Tätigsein nicht
 in der Gesellschaft selbst aufgewertet wird, wird es unter
 Bedingungen digitaler Assistenz leicht zu einer bloßen
 Restfunktion herabsinken. Man könnte dann noch aus-
 wählen, anklicken, nachfragen und konsumieren, aber man
 würde immer seltener selbst denken. Dass dies nicht die
 einzige Möglichkeit ist, versucht dieser Text beispielhaft
 vorzuführen. Er behauptet nicht bloß den Eigenwert geis-
 tiger Tätigkeit; er übt ihn ein: *Habe Mut, dich deines eige-
 nen Verstandes zu bedienen, wenn du mit KI arbeitest.* So
 könnte der neue Wahlspruch aufgeklärter Chatbot-Nutzer
 lauten.

Damit ist die Herausforderung der neuartigen Mensch- 27
 Maschinen-Kooperation allerdings erst benannt, nicht
 gelöst. Denn die Entlastung, die durch verkürzte Recherche

und Vorformulierungen entsteht, kann auch eine Form geistiger Passivität fördern. Wer sich an den ständigen Vorschlag schnell formulierter, sogar wohlklingender, jedenfalls brauchbarer Sätze gewöhnt, riskiert die eigene Kompetenz eigensinnigen Argumentierens verkümmern zu lassen (hier sollte man zur Abwechslung auch mal von menschlicher Intelligenz sprechen). Künstliche Intelligenz (wiederum ein ziemlich irreführender Begriff) kann dann zu einer Art mentalem Fast Food werden: jederzeit verfügbar, sofort anschlussfähig, angenehm konsumierbar, aber auf Dauer unverträglich für die eigene kognitive Kraft, speziell für das »freie Spiel des menschlichen Einbildungsvermögens und der eigenen Urteilskraft«, um hier noch einmal an Kant zu erinnern. Die Gefahr liegt nicht nur darin, dass man weniger selbst formuliert, sondern darin, dass man sich daran gewöhnt, die Anstrengung der gedanklichen Klärung zu umgehen.

- 28 Gerade deshalb reicht es nicht, zwischen Hilfe und Schaden moralisch abzuwägen. Entscheidend ist, welche Form des Gebrauchs eingeübt wird. Wird KI als Ersatz für eigene Denkarbeit konsumiert, dann sinkt vermutlich die Fähigkeit zu konzentrierter Geistestätigkeit. Wird sie dagegen als Werkzeug einer aktiven, prüfenden, widersprechenden und verfeinernden Praxis eingesetzt, dann kann sie das Werk-schaffen in einer eigentümlichen Weise sogar schärfen. Nicht die Maschine denkt dann besser, sondern der Nutzer wird gezwungen, genauer zu entscheiden, was er gelten lassen will und was nicht. In ihrer Studie *Searches. Self-hood in the Digital Age* hat Vauhini Vara diese Zwiespältigkeit aus der Innenperspektive des Schreibens eindringlich beschrieben: als Mischung aus Erleichterung, Fremdheit, Verführung und Verlust.
- 29 Hinzu kommt eine zweite, selten beachtete Seite des Problems. Nicht nur Menschen können durch KI geistig träger werden. Auch die Systeme selbst verflachen, wenn sie sich immer weniger aus menschlicher Denkarbeit und immer stärker aus künstlich erzeugtem Material speisen. Für dieses Problem gibt es in der Forschung den Begriff *model collapse* – eine Rückbildung oder Degeneration generischer Intelligenz, die entsteht, wenn Modelle zunehmend mit KI-inzestuösen Daten statt mit menschlich erzeugtem Gedankengut trainiert werden. Werden Modelle rekursiv, verlieren sie nach und nach Varianz, Randphänomene und schließlich den erforderlichen Bezug zu jener Wirklichkeit,

aus der sie ursprünglich gelernt haben. Statt menschlicher Bereicherung (*human enhancement*) durch künstliche Assistenz ist dann die Gefahr der geistigen Verarmung aller Beteiligten sogar doppelt angelegt. Sie betrifft die Nutzerseite und die Systemseite zugleich. Menschen können denkfaul und geistig passiver werden, wenn sie das Raisonieren an Maschinen delegieren. Maschinen können kulturell verwahrlosen und epistemisch verarmen, wenn sie nicht mehr von geistig aktiven Lebewesen gefüttert werden.

KI-Kapitalismus, künstliche Dummheit, politische Grenze

Auch der renommierte Schriftsteller Daniel Kehlmann hat 30 diese neue Lage des Schreibens früh bemerkt. Sein Essay *Mein Algorithmus und ich* ist deshalb als Kontrastfolie aufschlussreich: Er beschreibt die Faszination, aber auch die Befremdung einer Kooperation mit algorithmischen Systemen. Für meinen Zusammenhang ist daran weniger die Pointe des literarischen Experiments wichtig als die Einsicht, dass Schreiben unter digitalen Bedingungen immer stärker zu einer Praxis des Prüfens, Wählens, Weiterführens und verantwortlichen Eingreifens wird.

An dieser Stelle wird die politische und ökonomische Di- 31 mension unübersehbar. Solche Systeme sind keine neutralen Geisteswerkzeuge. Sie treten als Hilfen des Denkens auf und sind zugleich Geschäftsmodell, Zugriffsform und Machtinfrastruktur. Intelligenz erscheint hier als Bezahlmodus: gestuft, proprietär, künstlich verknappt. Nicht alle Nutzer erhalten dieselben Modelle, dieselbe Rechenzeit, dieselben Kontexte, dieselbe Tiefe. Was als Denkkassistentz erscheint, ist also immer auch Teil eines ökonomischen Regimes. Emily Bender und Alex Hanna haben diese Hype- und Machtstruktur überzeugend offengelegt; Karen Hao zieht die Linie noch weiter und zeigt, wie eng die gegenwärtige KI-Industrie mit imperialen, extraktiven und ideologisch aufgeladenen Zukunftserzählungen verbunden ist. Die Frage nach KI-Kapitalismus ist darum keine bloß polemische Zuspitzung. Sie bezeichnet die materielle Bedingung, unter der diese Art geistiger Assistenz heute steht. Für die geistige Praxis im Allgemeinen und für philosophi- 32 sches Denken im Besonderen hat das unmittelbare Folgen.

Denn auch dort, wo die Maschine wirklich hilft, bleibt sie in ihrer Nutzung von künstlichen Grenzen, ökonomischen Setzungen und technischen Deformationen bestimmt. Sie vergisst Projektlogiken, verliert den Faden längerer Zusammenhänge, setzt Prioritäten falsch, überschreibt mühsam erarbeitete Differenzen mit glatter Allgemeinheit, drängt zum brauchbaren Satz statt zur besten Unterscheidung. Ein Teil ihrer künstlichen Dummheit ist nicht einfach technisches Unvermögen, sondern Ergebnis einer Infrastruktur, die auf Skalierung, Sicherheit, Verwertung und massentaugliche Anschlussfähigkeit gebaut ist. Gerade darum ist die Konvergenz mit ihr so widersprüchlich. Sie ist leistungsfähig und toxisch zugleich.

- 33 Dennoch wäre es zu einfach, daraus einen kulturkritischen Totalbefund abzuleiten. Der Punkt dieses Aufsatzes ist nicht, KI zu verteufeln. Ebenso wenig, sie als Befreiung des Geistes zu feiern. Der interessante Fall entsteht genau im Dazwischen: dort, wo der Denkautomat wirklich Arbeit abnimmt und zugleich eine neue Arbeit erzeugt; wo die Maschine den Zugang zu Wissen erleichtert und dennoch neue Formen der Oberflächlichkeit schafft; wo sie Vorformulierungen liefert und gerade dadurch die Frage verschärft, was ein eigener Gedanke überhaupt noch ist. Die eigentliche Herausforderung besteht darin, diese Ambivalenz nicht weltanschaulich hinzunehmen, sondern praktisch auszuhandeln.
- 34 Hier zeigt sich, warum die Kategorie des Kunstens für das Verständnis solcher Prozesse fruchtbar ist. Würde man geistiges Tätigsein nur werklogisch verstehen, dann erschiene KI vor allem als Konkurrenz oder als Beschleunigungsmaschine. Die Frage lautete dann: Wer produziert besser, schneller, billiger, sichtbarer? Was geschieht mit dem Werk unter Bedingungen maschineller Co-Produktion? Versteht man geistige Praxis dagegen praxologisch, also vom Tätigsein her, dann verschiebt sich die Frage. Dann geht es nicht zuerst um Konkurrenz zum Werk, sondern um die anthro-po-logische Tiefe des Tuns. Was geschieht mit Denkvermögen, Urteilskraft, Geistreichtum oder schrägen Einfällen, mit der Lust und Mühe des begrifflichen oder künstlerischen Arbeitens selbst?
- 35 Genau hier bekommt die ganze Debatte eine andere Pointe. Ausgerechnet eine Technologie, die den selbsttätigen Geist entmachten könnte, macht seinen Eigenwert auf neue Weise sichtbar. Je mehr Recherche, Materialbündelung und

Vorformulierung technisch verfügbar werden, desto deutlicher tritt hervor, dass das Entscheidende nicht im Rohmaterial und auch nicht in der ersten plausiblen Ausformulierung liegt. Es liegt in der schöpferischen Arbeit der Auswahl, Klärung, Verfeinerung und Aneignung. Es liegt im geistigen Vermögen, eine gute Formulierung zurückzuweisen, weil sie das Falsche präzise sagt; im Gespür, eine unbeholfene Passage beizubehalten, weil sie vielleicht einen wichtigen Gedanken enthält; in der feinfühligsten Technik, eine gelungene Struktur umzubauen, weil ihre Ordnung dem eigentlichen Argument im Weg steht. Gerade darin zeigt sich das verantwortungsvolle Bewusstsein humaner Geisteskraft. (Worauf es diesbezüglich ankommt, werden KI-Textgeneratoren auch in der digitalen Zukunft von Superintelligenz so wenig generieren können, wie sie ohne menschliche Wartung funktionieren werden.)

Kein Computersystem wird dieses Vermögen simulieren 36 können. Nicht weil es technologisch prinzipiell unfähig wäre, gehaltvolle Texte zu erzeugen. Sondern weil Verantwortungsbewusstsein kein bloßes Leistungsmerkmal ist. Verantwortlichkeit (Verantwortlich-sein-können) heißt, für den Sinn des Gesagten einzustehen, ihn als Antwort auf etwas zu verantworten; heißt, zu wissen, warum eine Unterscheidung wichtig ist; heißt, nicht nur zu produzieren, sondern zu urteilen; heißt, mit dem eigenen Denken und Schreiben eine Form von Weltbezug qua geistiger Selbstbindung herzustellen. Diese philosophische Aufwertung des menschlichen Geistes müssen wir selbst schaffen – weder der Markt noch die Maschine werden sie uns schenken.

KI produziert nicht nur Inhalte. Sie greift auch in die stillen 37 Regime der Auswahl ein: in das, was als relevant, plausibel, gefällig und wiederholbar erscheint. Darin liegt ihre eigentliche kulturelle Macht. Sie verändert nicht nur die Herstellung von Kunst und Texten, sondern auch die Filter, durch die sie zirkulieren und Anerkennung finden. Gerade deshalb darf geistiges Tätigsein nicht in bloßen KI-Konsum absinken, sondern muss als menschliche Praxis des Urteilens, Verantwortens und Unterscheidens verteidigt und neu aufgewertet werden.

Damit kehrt mein Gedankengang an seinen Ausgangspunkt 38 zurück. Wenn freie Zeit gesellschaftlich mehr sein soll als arbeitsfreie Auszeit, dann muss sie als Freiheit sinnvollen Tätigseins entdeckt und genutzt werden können. Kunsten

wäre in diesem Sinn kein Privileg einiger weniger Berufskünstler, sondern eine programmatische Formel für die Aufwertung unseres »geistigen Lebens«. Die künstliche Intelligenz schafft diese Option nicht ab. Sie verschärft sie. Denn im Umgang mit KI entscheidet sich, ob der Homo sapiens das eigene Denken aus der Hand gibt oder ob er neue Werkzeuge in eine Praxis integriert, deren Sinn nicht bloß Effizienz ist, sondern die Würde eigenen Tätigseins.

- 39 Vielleicht muss man es noch einfacher sagen. Die Zukunft menschlicher Kreativität entscheidet sich nicht zuerst daran, ob Maschinen mehr können werden. Sie entscheidet sich daran, ob Menschen noch etwas mit ihren Fähigkeiten anfangen wollen, das über Konsum, Beschleunigung und delegierte Plausibilität hinausgeht. Kunsten mit KI wäre dann weder Heilsversprechen noch Kulturverlust. Es wäre eine Probe darauf, ob philosophisches und künstlerisches Tätigsein auch unter digitalen Bedingungen seinen Eigenwert behaupten kann.
- 40 Und vielleicht sogar noch mehr. Vielleicht zeigt sich im Umgang mit KI auf unerwartete Weise, dass Werke niemals der Weisheit letzter Schluss waren. Denn je leichter Recherchen, Rohentwürfe und Ausformulierungen technisch verfügbar werden, desto sichtbarer wird, dass der eigentliche Wert geistiger Arbeit nicht restlos im fertigen Ergebnis aufgeht. Er liegt auch in der Art, wie wir als Menschen tätig sind: dass wir auswählen, verwerfen, zweifeln, nachschärfen, neu ansetzen, einen Gedanken nicht bloß konsumieren oder fertig haben wollen, sondern ihn uns zurechtmachen. Gerade im Zeitalter künstlicher Intelligenz könnte darum eine alte Wahrheit in neuer Schärfe hervortreten, nämlich dass gute Werke ihren eigentlichen Wert darin haben, aus einem in sich wertvollen Tätigsein zu resultieren.

-
- Bender, Emily M./Hanna, Alex: *The AI Con. How to Fight Big Tech's Hype and Create the Future We Want*. New York: Harper Collins, 2025.
-
- Chiang, Ted: »ChatGPT Is a Blurry JPEG of the Web«. In: *The New Yorker*, 9. Februar 2023.
-
- Chiang, Ted: »Will A.I. Become the New McKinsey?«. In: *The New Yorker*, 12. Dezember 2023.
-
- Haarmann, Anke/Lemke, Harald: »Kunst als Praxis / Praxologie der Kunst«. In: Judith Siegmund (Hg.): *Handbuch Kunstphilosophie*. Bielefeld: transcript / Stuttgart: utb, 2022, S. 59–66.
-
- Hao, Karen: *Empire of AI. Dreams and Nightmares in Sam Altman's OpenAI*. New York: Penguin Press, 2025.
-
- Herder, Johann Gottfried: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Stuttgart: Reclam, 1986.
-
- Kehlmann, Daniel: *Mein Algorithmus und ich*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2021.
-
- Kleist, Heinrich von: »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« (1811): <https://projekt-gutenberg.org/authors/heinrich-von-kleist/books/ueber-die-allmaehliche-verfertigung-der-gedanken-beim-reden/>.
-
- Lemke, Harald: »Zu einer Philosophie der Kunst jenseits der traditionellen Ästhetik«. In: *recenseo. Texte zu Kunst und Philosophie*: <http://recenseo.ch/artikel/artikel.php?aid=0153-lemke-philosophie-kunst>.
-
- Lemke, Harald: »Die schwierige Lebenskunst. Foucault, Schiller und Marcuse über den ästhetischen Begriff der Freiheit«. In: Michel Foucault. In *Konstellationen*. Maastricht: Jan van Eyck Akademie, 1995, S. 118–152.
-
- Marx, Karl: »Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844)«. In: *Marx-Engels-Werke*, Bd. 40. Berlin: Dietz Verlag, 2012, S. 545–547.
-
- Siegmund, Judith: »Gute Kunst macht Sinn! Harald Lemke im Gespräch mit Judith Siegmund«. In: *recenseo. Texte zu Kunst und Philosophie*: <http://recenseo.ch/artikel/artikel.php?aid=0154-siegmund-lemke>.
-
- Vallor, Shannon: *The AI Mirror. How to Reclaim Our Humanity in an Age of Machine Thinking*. Oxford: Oxford University Press, 2024.
-
- Vara, Vauhini: *Searches. Selfhood in the Digital Age*. New York: Pantheon Books, 2025.
-

Coding otherwise: An embodied approach to coding as a design practice

Canan Bunk

Adopting a critical perspective on coding reveals a dilemma. 01 While critical design insists on the situatedness of design practices, code presents itself as a standardised form of expression. Within the design process, code defines a space of possibility that is both enabling and constraining. How do we deal with this?

The text approaches this question through the notion of 02 «critical coding», proposed as a discursive framework, rather than a static definition. The first part of the text outlines my understanding of critical coding, derived from a parallel practice of coding and knitting. Building on this, the second part examines the logic of code through a concrete example and critically traces how design processes change when they follow this logic. Designing with code, it turns out, represents a genuine shift: from drawing a particular form to formulating the rules that generate it. This raises the question of how to engage with rule-based design without allowing automation to smooth over the contingencies, frictions, and vulnerabilities of a practice. In response, the third part of the text returns to knitting and proposes an embodied approach to coding. It considers knitting to be a parallel practice that can be understood, like programming, as a generative system, yet one that introduces a form of

128 intersubjectivity that places rule-based action in a state of porosity.

- 03 When programming is done in a design context, the term «creative coding» often comes up. It is a slippery term. Existing definitions are few, repetitive, largely technical in nature, and overwhelmingly authored by white male practitioners who cite each other uncritically. They describe creative coding generically as the use of programming for artistic or design-related purposes, emphasising experimentation and discovery over functionality and efficiency. Creativity, in this framing, seems to be located primarily in the fact that coding is taken up by designers and visual artists rather than engineers, which is a fairly restrictive notion of what creativity might mean. What those approaches share is a lack of critical engagement with the social, historical and ideological conditions under which coding takes place.
- 04 The practice of «creative knitting», developed by textile artist Mary Walker Phillips in the 1960s, demonstrates how the term *creative* can function as a critical vehicle. Phillips proposed an approach to knitting that moved beyond functional craft and pattern reproduction. Creative knitting focuses on inventing one's own structures by working directly with the inherent logic of the stitches to explore texture, shape, scale, and material. Structure emerges during the process rather than through prior design, and mistakes are treated as productive moments that open up new possibilities¹. Creative knitting thus shifts the focus from the finished object towards the *process* itself, towards making as a form of thinking. *Creative*, in this sense, means working within the constraints of a system in a way that both uses and exerts pressure on them.
- 05 But Phillips pushed the boundaries of the practice not only in a literal, practical sense, but also in a structural one. She made visible how forms of labour that had historically been encoded as feminine, were systematically devalued. In the nineteenth century, as industrial production took over the textile industry, women's textile practices were reframed as unpaid, decorative, and morally expressive «*Liebesarbeit*»² (love work), excluded from wages, artistic

1 Mary Walker Phillips, *Creative Knitting: A New Art Form*, new ed. (Mineola, NY: Dover Publications, 2013).

2 Critical Crafting Circle, ed., *Craftista! Handarbeit als*

recognition, and social value. By situating knitting within artistic and conceptual contexts, Phillips challenged the boundaries between art and craft, or production and care, and exposed the social and economic hierarchies that rendered certain forms of labour invisible.

Critical coding draws on this understanding of not stepping 06 outside the practice, but inhabiting it *differently*, while being aware of its historical and ideological entanglements. It thus explores how working within its constraints can open a space for stretching, shifting and rethinking the logics it relies on. In this sense, it is not about rejecting code, but about coding *otherwise*.

In her book *Creative Knitting: A New Art Form*, Phillips 07 outlines basic stitches alongside improvised structures, including patterns and instructions. While this may seem contradictory, it reveals a key principle: improvisation requires an advanced understanding of the practice, a kind of knitting literacy. The same applies to coding. To challenge existing structures, one must first recognise them and understand how they operate. Developing this «coding literacy»³ enables a critical engagement with code, turning it into a tool for understanding, intervening in and rethinking computational practice. Understanding, in turn, is inextricably linked to the process of making, which renders critical coding a practical mode of inquiry, a form of *arting*. To make the basic logic of programming concrete, I will work 08 through a p5.js sketch I built for this purpose. The p5.js referred to here is a JavaScript library. Very broadly speaking, JavaScript is the engine of screen-based design: while HTML structures content and CSS styles it, JavaScript sets it into motion. We will focus on two core principles found in every programming language: *iteration*, which refers to the automation of processes, and *selection*, which refers to decision-making within those processes. Although different programming languages each have their own syntax, they share these underlying structures and logic. A loop looks different in Python than in JavaScript, but it does the same thing.

The general structure of a p5.js sketch comprises two core 09 functions:

Aktivismus (Mainz: Ventil Verlag, 2011), 30–33.

3 Annette Vee, *Coding Literacy: How Computer Programming Is Changing Writing* (Cambridge, MA: MIT Press, 2017).

```

10 function setup() {
    }
    function draw() {
    }

```

- 11 These form the basis of the program's lifecycle; `setup()` runs once at the start of the sketch and is used for initialisation, such as creating the canvas or loading fonts and images. Think of it as the dialogue box that opens when you launch a program, and prompts you to configure things like document size and margins before you begin. Then `draw()` runs continuously after that, by default sixty times per second, and acts as the animation engine. To stay with the analogy: this is where the content of the document goes. The instructions of the program are written inside the curly brackets of these functions.
- 12 The sketch we are looking at has no applied purpose. It is an end in itself: an attempt to take the syntax of a programming language as material and aestheticise it. The sketch reads its own source code, line by line, and redistributes its characters across an 80×80 grid. A monospaced font preserves the rigid spacing of programming environments. Certain syntactic categories are replaced by block-like glyphs, so that the text gradually loses its semantic legibility and turns into texture. The result is a piece of code rendering itself not as instruction, but as pattern.
- 13 To illustrate the two core principles of *iteration* and *selection*, we will now mentally step into the `draw()` function. The following code block contains a so-called nested `for` loop, which systematically repeats the instructions within the curly brackets.

```

14 for (let x = 0; x < tilesX; x++) {
    for (let y = 0; y < tilesY; y++) {

        // place a character at (x, y)

    }
}

```

- 15 Looking at the sketch closely, it can be seen that the pattern is formed by characters and symbols arranged within a regular grid. The `for` loop makes it possible to place these elements automatically, rather than positioning each char-

acter individually. Instead of writing 6400 individual instructions, the loop traverses the entire grid, applying one rule across all positions. This represents the principle of *iteration*.

Looking at the sketch again, you can see that some characters are replaced by symbols. Here, the second programming principle, *selection*, becomes visible, describing how decisions are made within a program. Once a character has been chosen for a particular tile, an *if/else* statement, shown in the following code block, determines how that character should be transformed and which symbol is ultimately displayed.

```
if ("{}()".includes(ch)) ch = "■";
else if ("=+-*/<>".includes(ch)) ch = "⊠";
else if ("0123456789".includes(ch)) ch = "■";
```

More precisely, each condition asks whether the current character belongs to a particular category (brackets, operators, digits) and assigns a different visual outcome accordingly: a bracket becomes one glyph, a digit another. *Selection* is what allows variation within repetition: the same loop produces different results at each tile, because the rule branches according to context. Together with *iteration*, *selection* is the engine of rule-based design: *if this, then that*, applied across a system.

With this in mind, we can now see that although the sketch may appear organic or fluid, it is generated through a strict and systematic traversal of space. Every position within the grid is processed in a fixed order, and every character is selected according to the same conditional logic. This shift defines computational design more broadly: the focus moves from drawing an individual form to defining a system. What matters is no longer the single character itself, but the rule that determines which character appears at each position.

Designing with code thus requires a systematic approach. This resonates with approaches such as Generative Design or Parametric Design, both of which focus on the design of rule-based visual systems. Within these approaches, static and hierarchical design models, which often revolve around a central logo, are being replaced by flexible systems that adapt to different sizes, media, materials and contexts. The focus shifts from the arrangement of ele-

ments to the behaviour of a design system: how visual elements respond to space, content and constraints. Parameters such as colour, typography, spacing or motion are externalised into a set of rules, so that design decisions emerge from the system itself, rather than being resolved on a case-by-case basis. These approaches respond to a contemporary demand placed on design practice, where visual identities must remain adaptable across a wide range of analogue and digital media. A paradigm shift can be observed: from the creation of static artefacts to the design of dynamic, rule-based visual systems.

- 21 Within rule-based design, coding accelerates processes, generates multiple outcomes from a single system and enables rapid iteration. In the sketch discussed above, individual variables can be adjusted to quickly explore different typefaces, grid sizes, colours or other visual parameters. Rather than rebuilding the entire grid each time, a single change to the code is reflected throughout the whole composition, making it possible to test and compare variations with minimal effort. At the same time, the system's rules ensure coherent results within an overall aesthetic. It is this balance between structure and exploration that enables a form of creative efficiency. Nevertheless, there is a real difference between drawing twelve circles by hand and writing for `(let i = 0; i < 12; i++)`: the hand carries fatigue, hesitation, the slight tremor of the second pass, while the loop produces twelve identical circles. The gesture, with its embodied, situated trace, is replaced by a rule. This is not an absolute loss, but neither is it a neutral exchange. Automation smooths over the small human traces that would otherwise allow a practice to show its frictions and its vulnerabilities, raising the question of whether anything at all remains that was not foreseen by the program. If we draw the parallel with knitting once again, it becomes clear that the production of individual rows cannot truly be automated. Each row must be knitted manually, and within these rows irregularities or small imperfections inevitably emerge, traces that may reveal moments of haste, inconsistency, or varying levels of attention during the making process.

- 22 The second concern is more structural. Code is a medium in which the systemic is unavoidable. For a computer to compute, the fluid ambiguous world has to be broken down into discrete units. Whatever does not fit the model counts

as an error, an edge case, or broken data. To program is to produce this logic (discrete, determinate, unambiguously identifiable), because it is technically necessary for a program to run at all. Code turns nonlinear processes into linear language that instructs computers; it forces us to think in systems, which also means that these systems frame what can be thought and done. Design therefore takes place within the rigid boundaries of technical feasibility. This can be experienced as a creative constraint, but must also be considered critically. It requires us to question the role these systems play in the design process: we cannot avoid asking where they offer guidance or where, by contrast, they need to be bent, disrupted, or even rejected altogether. Coding as a critical *design* practice, therefore, means more than simply operating within predefined rules; it involves reflection on how such rules shape what becomes visible, possible and acceptable in the first place. This raises a series of questions: How can we write code that keeps friction visible rather than smoothing it out? How can we articulate difference within the standardised forms of expression that code provides? And how might coding function not only as a tool for optimisation, but also as a mode of troubling?

How can we code *otherwise*?

I learned to knit from my grandmother, my mother, and later 23
with friends. I grew up very close to my grandparents and
spent much of that time knitting with my grandmother.
Whenever I made a mistake, when my stitches became
tangled or one slipped off the needle and an entire vertical
row began to unravel, I would take my knitting to her. She
would turn on the kitchen light, sit down in her chair, undo
my mistake, and hand the work back to me. What I did not
realise then was that this was not solitary work; we were
doing it together. I watched, asked, imitated; she demon-
strated, corrected, and recalibrated in response to my at-
tempts. Seen this way, the pattern was never fixed.
When learning to knit, the tactile textile object is physical- 24
ly passed from person to person. Along with it, different
approaches, styles and preferences are conveyed too.
What if we learned to program in a similar way? Not by
following generic tutorials, or having someone explain what

to do in abstract terms, but by passing on the code itself. Fixing others' bugs while seeing how they fix ours. Learning would then arise less through repetition and more through the exchange of partial knowledges.

- 25 The act of passing on code reveals an interesting dimension: although code often appears neutral, it becomes clear how different one piece of code can be from another. There are countless ways to achieve the same visual output. Code has two levels, so to speak. On the surface, in the generated image, the result may appear identical. In the source code, differences emerge in the structure, in the naming of variables, in the style of commenting, or in the choices made about readability. These decisions reveal a particular mindset: how someone thinks, organises information, communicates and makes things accessible to others. Examining the source code can make one feel *vulnerable*, because it exposes what would otherwise remain hidden beneath the surface. It is similar to a knitted garment, whose inside reveals the less visible, often messy, steps of the process: knots, sewn-in threads, temporary solutions. It is precisely this «back side» that makes the practice tangible as evidence of a situated approach. The process of learning shows that it is worth taking the reverse side of code seriously, not as something amateurish or untidy that needs to be cleaned up, but as evidence of how someone has worked through a problem. In this view, the differences between approaches should not be understood as stages on the way to a single proper solution, but as particular ways of working, each carrying its own logic. The focus here shifts from the idea of a perfectly functioning code to an understanding of the variety of approaches. This resonates with Audre Lorde's insistence that difference should be seen not as something to be tolerated, but as a generative force: «Difference must be not merely tolerated, but seen as a fund of necessary polarities between which our creativity can spark like a dialectic.»⁴ Creativity, in this view, does not arise from harmonisation or consensus, but from sustained encounters with unresolved positions that do not dissolve into a single method.
- 26 As someone who has started teaching, I have come to re-

4 Audre Lorde, «The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House,» in *Sister Outsider: Essays and Speeches* (Trumansburg, NY: Crossing Press, 1984), 111–12.

alise how productive it is for my own design practice to see the variety of approaches in a group. But in classical learning settings, this variety often remains invisible to the learners themselves. Everyone works for themselves and delivers to the teacher; the rest of the group is rarely treated as a context for learning. During a multi-day workshop that I facilitated with a colleague, we worked with the Risograph library for p5.js. Central to this was the idea of *organising learning collaboratively*, by sharing and building upon each other's sketches. We therefore used *Git*, a version control system from software development that enables users to collaborate on projects, save versions, track changes and revert to earlier states if necessary. When connected to platforms such as Codeberg (GitHub alternative), repositories are created—shared spaces where projects can be stored and developed collectively. Participants developed their own sketches for Risograph printing. They commented on their code, explained their decisions and flagged errors or open questions. They then passed their sketches on to others, who were free to continue working with them.

This process of passing work on had several effects. First-27 ly, it encouraged participants to engage with not only their own code, but also that of others, enabling them to truly grasp the logic of a program. Secondly, it brought together people with different styles of coding and levels of knowledge. It was observed that continuing to work on a sketch that one could not have written based on one's own level of knowledge often enabled significant progress. This reminds me of my first experiences with knitting: at first, my grandmother would often cast on the first few rows for me, providing a solid foundation on which my hands could learn the complicated stitch movements. Similarly, learning here takes place through passing on a structure that has already been started.

All of the results were created collaboratively. They bear 28 the marks of multiple hands, much like a knitted piece passed back and forth among different people. Some rows are tighter and some looser, depending on the knitter's style. Similarly, different ways of thinking and working are embedded in the code. The participants made a conscious decision to publish both the results and the source code in the form of a Risograph-printed zine. The intention was to make the design process as visible as the visual outcomes

themselves. As with patterns in a craft magazine, readers were invited not only to view the final works, but also to understand, reuse and learn from them. Another point that came up repeatedly in the final evaluation was that many participants found it liberating not to have sole responsibility for a single sketch. This alleviated some of the pressure to produce a polished result that fully represented their own style. Instead, a more playful approach emerged, enabling them to focus less on the results and more on the process itself.

- 29 The workshop, in retrospect, can be read through the questions raised earlier in this text: how friction can remain visible, how difference can be articulated within standardised forms, and how coding might become a mode of troubling. In a single-author setup, a `for` loop produces twelve identical results because the rule absorbs variation. In the workshop, the same loop operated differently. A sketch was not executed twelve times by one machine, but passed on, with each iteration carried by a different person, a different editor, a different setup and a different reading of the code. The `for` construct stayed in place, but the iteration was no longer one machine running twelve times, it was twelve hands running through the same code in different ways. This does not resolve the questions the medium poses, but it shifts who and what the loop is for: away from a single hand and a single machine, toward a practice of working with code that can hold more than one perspective at a time.
- 30 This is also where the parallel to knitting becomes practical rather than merely metaphorical. Like a knitted piece moving between hands, the sketch is picked up where someone else left it, carried for a while, and then handed on. In both practices, the work is understood less as the product of a single author than as a structure that invites others into it. This creates space for different ways of thinking and doing, for learning through one another, and for cultivating situated approaches to programming rather than uncritically reproducing established standards.
- 31 Comparing coding and knitting as parallel practices reveals another dimension. The traces left by handwork—irregular stitches, variations in tension, visible mistakes—stand in contrast to ideals of seamless techno-aesthetics. Yet these traces point toward the labour, maintenance and attentiveness that underpin every infrastructure. Knitting, under-

stood this way is efficient, not in the classical sense, but precisely in its capacity to lay bare the extractive logic that seamlessness conceals. Keeping the body in the loop becomes a way of pushing back against this logic. In passing a sketch from person to person, each iteration is not an index but an actual encounter.

In this reading, critical coding begins once one becomes 32 familiar with the rules of code itself, by looking for openings within them, where different ways of working are not immediately corrected in terms of a single «proper» method. Lorde's caution returns here with full force: in the essay quoted earlier she argues that «the master's tools will never dismantle the master's house»⁵, that structures of power cannot be undone with the very instruments that produced them. While code is such an instrument, critical coding carries into it a tool from outside that house: the situated, intersubjective logic of knitting. It does not claim to undo the logic it relies on, but instead tests where it can be loosened, contradicted or redirected.

5 Lorde, *Sister Outsider*, 112.

Infrastructuring Otherwise

Anja Groten

An infrastructural fable

Every morning when the sun sets, and the rain has stopped, 01
I take a tour, carefully circumventing the puddles in the
muddy pit that is this year's Hackers & Designers campsite.
Here and there, people have left impromptu bridges made
from logs, rocks and tarps. In the field, I see the remains of
some shimmering solar ovens,¹ reflecting the morning sun
through the dew. I head towards some small lights blinking
red and green in the distance. As I approach the green-
house, I notice on one tree a light I had not detected before;
it's further away near the large grass field that leads to the
river. Punker the cat attempts to climb up the tree to catch
the light. I wonder if the module needs to be installed high-
er up. I make my way over to check it out.

The module still seems tightly packaged. No moisture has 02
made it into the ziplock bag. I dry the outside of the bag with
my sleeve, cleaning off the mud to reveal the solar panel so
it gets sufficient sun during the day. I make a note to come
back later to move the module higher up. I take my phone
to connect to the network. «Cloud to Commons,» appears
on the pop-up and takes me to the messaging board—a liv-

1 H&D Solar Oven workshop: <https://hackersanddesigners.nl/from-sun-to-plate-solar-grill-veggie-bbq-workshop.html>

ing library of the shared memories of everyone who has ever logged in. Three new messages have popped up. I enjoy the latest tales, leave my own news and move on to the greenhouse. Punker follows me. I don't see the lights blinking anymore, but I remember seeing them earlier. I approach the greenhouse, check on the plants and move my focus to finding the module. I find it attached to the ceiling and indeed, it doesn't seem to be powered. So I take it off the hook, open the bag, take out the rechargeable battery, and wiggle the cables. There it is again—the light. Upon closer inspection the connections seem fragile. I pack the module into my bag. The morning sun gets warmer and I see first campers tumbling out of their huts and tents. I decide to finish my tour before taking the module to the solder station in the barn. There might be more modules in need of soldering, so I check each of them, one at a time; I clean, wiggle, and log in. Some modules contain juicy gossip, horoscopes, or poems. Some contain heated discussions about the organizing principles upon which this very community is shaped, including its network structure or *smolnet*;² about its maintenance; about the importance of sustaining a sense of autonomy; about how to communicate on and with a server itself, rather than publishing through the waste-producing, environment-damaging World Wide Web. Other *smolnet* nodes I log into contain fables featuring techno-magical creatures embarking on transformative journeys through limited CPU, small memory, low disk-space and bandwidth, and reusing simple low-tech tools, formats and protocols.

- 03 While walking, I reflect on this routine, the morning walks through the muddy lowlands; visiting the parts of this local low-ranging, *smolnet*; cleaning modules and caring for the connections that have been affected by weather and critter interference. We fix them as a way of staying in close connection to the site and its inhabitants; of staying in close touch and conversation, rather than broadcasting to an anonymous mass of strangers.³

2 «Smallnet or SmolNet (also known as Small/Smol Internet/ Web, etc.) is a movement of small-scale Internet networking that emphasizes the smallness of the servers (including low system requirements) as well as that of the user communities. It can be regarded as a countermovement to the centralization and bloatedness of WWW.» <https://permaa.computing.net/smallnet/> (accessed 5.7.2026).

3 «Small Technology» https://damaged.bleu255.com/Small_



- 04 Each of the nodes in the network is built around a small ESP32 WiFi module.⁴ Their signals don't reach far, maybe ten or twenty meters at best; just enough to spill into the path, outside of the greenhouse, or onto the riverbank. When stepping into the signal, the phone doesn't connect to the World Wide Web. Instead, it pauses, and serves a locally hosted HTML file, situated right there on the module itself. A small website appears on the hotspot login screen. It may contain a handful of images, some texts, or a sound file, but never more than two megabytes.⁵ This is enough space to say something, but not enough to shout and overwhelm. Some of the modules can talk to each other, passing small messages along; others listen outward, to wind sensors, to light, or to the weather, by folding the surroundings back into what they hold.
- 05 This network works *not despite* its smallness, but *because* it is small, and because it asks something of its user-makers. Its range is limited, its files are small, and its energy arrives only when the sun does. Its availability depends on daily visits, on cleaning damp bags, on soft wipes and careful cable wiggles. It exists in the here-and-now. I can walk to it, touch it, and tend to it. It doesn't promise permanence or scale. Instead, it offers a pause; a network of techno-companions «providing some respite for those who feel the internet has been disrupted enough already,»⁶ and who are willing to learn, slowly, to stay with what can be held and understood.

Practicing small tech within Big Tech ruins

- 06 Despite a growing awareness of the tremendous environmental destruction and social injustice caused by monopolized digital infrastructures, they keep us continuously connected and productive, and are seemingly indispensable.

Technology/ (accessed 5.7.2026).

- 4 The ESP32 Wi-Fi module is a small, low-cost microcontroller board that lets you build electronics projects, which can connect to Wi-Fi and Bluetooth. Think of an ESP32 as a tiny computer designed to interact with the physical world.
- 5 <https://hackersanddesigners.nl/walking-signals-workshop-part-one.html> (accessed 5.7.2026).
- 6 Solderpunk. 2019. Project Gemini. <https://gemini.circumlunar.space> (accessed 5.7.2026).

Through the story of the *smolnet*—the small, low-ranging network—the actual vastness and fastness of contemporary digital infrastructure appears both overwhelming and strangely inevitable. Digital infrastructures now underpin nearly every aspect of life: sociality, work, health care, education, and political activism. Continuous connectivity is no longer optional; it has become a prerequisite for societal participation. However, continuous infrastructural expansion builds on the powerful illusion that digital tools and infrastructures somehow exist detached from the devastating material, environmental, and geopolitical conditions they themselves produce.

This illusion is sustained through design myths that normalize extractive practices, efficiency paradigms and the desirability of continuous expansion. From purposefully designed data- and resource-extracting services to the artificial obsolescence of both software and hardware, to the creation of manipulative interface techniques, such as the endless scroll which inevitably extends screen time, all these practices intensify dependency while simultaneously obscuring the energy, labor, and resources required to sustain them. This renders the material consequences of digital life increasingly distant and abstract.

Faced with the grim reality of such ruinous contemporary Big Tech infrastructures, I sometimes find myself in more hopeful temporalities that exercise alternative paradigms for cohabitation with and through technology. It is especially self-organized hacker collectives such as Hackers & Designers that offer subtle forms of resistance, and a context for connecting with and through communication technology *otherwise*.

H&D is a self-organized conglomerate of practitioners from different fields and life practices. Since 2013 we have been organizing hands-on practical workshops and hack events; social encounters of *critical making*.⁷

The autofictional account of the *smolnet* is inspired by a mesh of experiences in both organizing and participating in the annual H&D summer camp—a two-week summer workshop, which H&D has organized since 2015. In 2023 and 2024 the workshop program took the shape of a temporary village of sorts that we set up on a campsite in the

7 <https://opendesignnow.org/index.html%3Fp=434.html> (accessed 5.7.2026)

south of the Netherlands. The aim of this format was to explore intersectional ways of thinking about and testing regenerative practices. With a community of about 40 people from various backgrounds, we embarked on a two-week adventure of learning, working and living together, thereby challenging the arbitrary separation between work, play, leisure, care and maintenance.

- 12 Over the years, H&D has developed a peculiar socio-technical praxis—an experimental organizational approach informed by mindful constrain regarding time, material and financial resources, as well as constraints regarding health and know-how. Having been involved with the collective since the beginning, I have come to understand that such constraints are neither barriers to be overcome, nor as something to celebrate or fetishize all too easily.
- 13 H&D's particular collective conditions and technical practices are intertwined with the divergent, sometimes precarious, socio-material conditions of those participating. These constraints shape specific (not generic or easily reproducible) aesthetics, as well as social *and* technical ways of acting collectively, which remain attentive to accountability. In my case, as a designer, practicing in the midst of such collective conditions, means having to learn how to lean into other, sometimes divergent, temporalities, and expectations of what can and should be achieved. It also means attuning to a kind of contingent, sometimes turbulent and unusual rhythm of working. At times, it means remaining with the uncertainty of whether things will get done at all. That is, what it means for something to be finished or continued might be understood differently. To be practicing as an individual, and as part of a collective, means taking part in creating something different from what one single ego can come up with. Any materialization of a collective practice should be informed by a shared awareness of possible misalignments about what one thinks should be and can be done without creating damage. Such distributed collective sensibility may signify what a regenerative social and technological practice could be.
- 14 The infrastructural fable opening this text intends to make collective infrastructural praxis tangible by situating it and by exposing its fragility. The notion of the *infrastructural fable* derives from the prompts of a workshop developed by Varia and The Institute for Technology in the Public Interest (TITiPI), and the published reflections which fol-

lowed on from this workshop. In the zine «Infrables. A workshop with Varia and The Institute for Technology in the Public Interest» the collaborators ask:

«What infrables can we tell, in order to counter the violence of Big Tech narratives? Generated through narrative and extra-narrative accounts, infrables identify oppressive infrastructures or tools, but they also make space for other technological attitudes.»⁸

The *smolnet* story is an *infrable* of sorts, as it is both a reminder of the omnipresence of extractive digital infrastructure, as well as a proposition for other, more regenerative attitudes to infrastructural practice. By requiring care, proximity, and repeated maintenance, the *smolnet* insists on being encountered as a social, material and environmental subject. Its smallness is not incidental; its rejection of expansion is precisely what allows the network to be grasped, questioned, and reshaped by a community that it interacts with. It is from this vantage point, from the ground up, from within the mud, and other such site-specific weather conditions, that the maintenance labor, the vastness and the abstraction of contemporary digital infrastructure comes into focus. It is from these minor, local, and deliberately constrained technological practices that an awareness of the necessity of expressing alternative technological imaginaries, narratives and practices becomes unavoidably clear.

I see a chance in learning to lean into the contingent currents of collective infrastructural practice. Such currents create critical spaces for research and making, spaces that continuously challenge, yes, refuse the assumption of limitless and unconstrained resources being available to anyone, anywhere, at any time.

Experimenting outside of the coordinates of progress

A common saying is that only when infrastructures fail does one becomes aware of their existence. However, this is

8 «Infrables. A workshop with Varia and The Institute for Technology in the Public Interest,» Brussels, 2022. <https://titipi.org/wiki/index.php/Infrables>, <https://titipi.org/pub/Infrables.pdf> (accessed 5.7.2026).

only the case for those, who benefit from having access to infrastructure in the first place. Infrastructure tends to be unevenly distributed; its failure, which is a normal daily occurrence for some, may remain continuously invisible for others. Because of the geographical and technical vastness, as well as purposeful abstraction of digital technology and infrastructure, the full effect of BigTech infrastructure on human and non-human life worlds has not yet been fully observed or comprehended. Dominant narratives continue to maintain the fable of technological expansion as inherently progressive; a solution to the problems at stake that does not seriously consider the possibility of digital practices beyond the regimes of racial capitalism, extraction and exploitation.⁹

- 19 In their 2016 essay «The commons: Infrastructures for troubling times,» Lauren Berlant suggests that improving, repairing or replacing broken infrastructure is necessary if social life is to continue. The question is how this continuation can avoid simply perpetuating systems of violence and separation.
- 20 Many artists, designers, technologists, researchers, and activists are increasingly aware of the ethical and ecological implications of Big Tech, which nevertheless continues its expansion. Despite their growing awareness, they struggle to break free from their dependence on the very tools and cloud services that perpetuate these issues. In his text «After progress: Notes for an ecology of perhaps», Martin Savransky writes, «the problem is not so much that we don't or didn't know, but that we can't stop.»¹⁰
- 21 While alternatives may exist, they often function or look different, requiring users to shift their expectations and habits. Instead of measuring alternative digital and infrastructural practices against the reach and speed of Big Tech, we need to learn to appreciate different qualities, such as slower, more intentional, small community-driven engagement; we need to practice an alternative aesthetics, and to develop decentralized organizational structures.

9 Infrastructural Interactions: Survival, Resistance and Radical Care, edited by Helen V. Pritchard, and Femke Snelting. Brussels: The Institute for Technology in the Public Interest, 2022.

10 Savransky M. (2021a). «After progress: Notes for an ecology of perhaps.» In: *Ephemera: Theory & Politics in Organisation*, 21(1), 267–281.

Savransky proposes that we adopt the attitude of the *stand-by*, which may be a way of countering the paradigm of progress—a paradigm that is «irrevocably entangled with the history of capitalism, colonialism, and extractivism, and as such, intellectually complicit in the devastating consequences they brought about for peoples, critters, and environments around the world, and especially outside the North.»¹¹ He describes «standing-by» as an idle presence (the one who merely «stands by», or the «bystander»), a metastable state of readiness to act (that which is «on standby»), and a responsive abidance («I stand by you»). This ambiguity might be reason enough to hesitate and pay attention to the notion of *standby*.

«Which is why, right alongside the urgent work of activists, [...] ruminating on «standby» as a possible mode of organisation today requires that we refuse the progressive valuations of activity and passivity that immediately render this notion suspect.»¹²

The figure of the *stand-by* perhaps helps us to reconsider the role of technology within any collective organization, and hints that something different could emerge from brokenness itself; something that goes beyond the urgent demands of the current crisis; something that resists quick fixes and techno-solutions. The methodologies presented in this text, those of working and being otherwise with digital tools and infrastructure, resist the clarity of individual authorship, the idea of reproducibility as sameness, of novelty as innovation, or of impact as scale. It therefore proposes a way of building and referring to digital infrastructure as entangled with context-specific social, technical, and ecological conditions.

We must not understate the importance of experimenting beyond the traditional coordinates of progress, by using other modes of technological praxis, aesthetics, and political organisation. This approach is as important as affirming the necessity of artistic and collective research practices such as those developed by Hackers & Designers, who treat with rigour and seriousness approaches often dismissed as marginal, trivial, or merely improvised: minor tech, computing within limits, smolnet, sneakernet, and permacomputing.

11 *ibid.*

12 *ibid.*

- 148 26 While refusing ubiquitous technological paradigms, these communities are not simply standing still, in a state of paralysis, but standing by—testing and questioning what kinds of aesthetics and practices mindful constraints can produce; what their breadth and reach are; how they can and must help to offer a contrast, in order to expose and unravel the otherwise irreversible damage caused by Big Tech.

Cutting Bridges, Bridging Cuts

Marcela Antipan Olate

The Malleco Viaduct is a large-scale steel bridge embed- 01
ded in processes of territorial consolidation in southern
Chile. It functions as a mechanism that reorganizes move-
ment by stabilizing a discontinuity. What appears as a
connection across the Malleco River is, at the level of op-
eration, a regulation of movement: specific trajectories are
enabled, standardized, and aligned with broader political
and economic systems of circulation, while other forms of
passage are excluded or rendered illegible—in short, cut
out. In this sense, the bridge does not so much resolve a
separation as structure movement through its very exis-
tence, by producing interruptions, destroying earlier pas-
sageways.

From this perspective, the bridge can be understood as an 02
operation, a form of infrastructure that distributes move-
ment through constraint. In the following sections of this
text we will move from a focus on the nouns *bridge* and *cut*
to the verbs *bridging* and *cutting*. This emphasizes that the
research is less concerned with bridges or cuts as objects
than with the actions through which movement is orga-
nized and constrained. How can such an operation be ex-
amined beyond its territorial and historical manifestation?
If infrastructures such as the Malleco Viaduct organize

movement by stabilizing cuts and directing circulation, how might similar operations unfold on a different scale?

- 03 Moving from a geopolitical to an embodied and situated perspective, bridging and cutting can be understood not only as large-scale infrastructure projects, but also as processes that shape everyday gestures, constraints, and temporalities. In this shift of scale, the human body is no longer considered as something that moves through infrastructures, but as a site where an infrastructural logic is both operated and tested.

Bridging and Disjointing Infrastructure Effects

- 04 Besides roads and telecommunication systems, bridges are one of the most commonly recognized forms of infrastructure. They are designed to enable movement across an obstacle or a space such as a rift or a valley. They connect points that would otherwise remain separated by water, terrain, or a void. A bridge is not only a good example of what an infrastructure is in its most familiar form, but also a symbol of progress. A bridge facilitates transportation and the exchange of goods; it also connects people and strengthens the economy of a certain area or territory. Moreover, a bridge can provide access to previously inaccessible areas, such as mountains or bodies of water that cannot otherwise be crossed. At the same time, a bridge not only enables movement, but also selects and organizes it, concentrating passage along a defined path, at the expense of other trajectories. It standardizes how crossing occurs, and stabilizes what would otherwise be intermittent or uncertain, transforming movement into a repeatable and controlled operation.
- 05 Over the last few years, especially during the COVID-19 pandemic, infrastructures started to become visible in new ways, when systems that usually operate in the background, such as transportation, communications, and healthcare, were suddenly interrupted or failed, revealing in the process the conditions that sustain circulation. As Susan Leigh Star argues, infrastructure often becomes visible upon breakdown (1999). However, the physical dimension of infrastructure is only one aspect of its operation. It can also be immaterial in terms of the data networks protocols and systems that organize how movement and communication

takes place. This kind of infrastructure can range, for example, from energy grids and water systems to undersea internet cables, communication protocols such as TCP/IP, or GPS synchronization; it can also include the administrative or legal frameworks that organize the distribution of territory.

Furthermore, according to Lilian Kroth (2022), infrastructure does not merely consist of physical constructions, but includes arrangements that organize both social life and forms of knowledge. It distributes access and movement, determines how circulation takes place, and standardizes the conditions under which interactions occur. At the same time, it shapes knowledge by framing what can be perceived, recorded, and transmitted, while rendering other aspects inaccessible or invisible.

For Marina Vishmidt (2017), infrastructure can also be understood as a «conceptual diagram that enables thought to develop», indicating that it conditions how relations are formed and how critique becomes possible. In her work, which is largely situated in relation to art institutions, infrastructure is not limited to technical systems, but includes the material conditions that shape both the production of knowledge and its critique. Building on Vishmidt's reflections on infrastructure, I ask how infrastructure in its material state can be disrupted. This is based on the assumption that the introduction of a (temporal) cut or interruption disrupts the assumed continuity provided by infrastructure, and reorients relations by opening alternative trajectories of thought.

Going back to the bridge, we can understand its construction as dependent on a pre-existing discontinuity—a river, a valley, or a fragmented territory. This interruption does not disappear with the construction of the bridge; rather, it is stabilized, while the territory and its movements are reorganized as a result. From this perspective, a bridge cannot be separated from an initial interruption, the essential cut which brings it into being.

However, the bridge does not merely respond to separation; it also produces it. What may previously have been experienced simply as a valley, a river, or some accessible terrain, becomes a discontinuity through the introduction of the bridge itself. In this sense, the separation only emerges as a legible cut once movement is reorganized around a singular point of crossing. Without the bridge, movement

through the territory can unfold via multiple paths, detours, and negotiations with the terrain. The bridge reduces these possibilities by channeling circulation into a regulated and repeatable form of passage.



Fig. 1. *From dispersed movement to regulated crossing. The introduction of a bridge reorganizes multiple possible trajectories into a regulated and repeatable passage.*

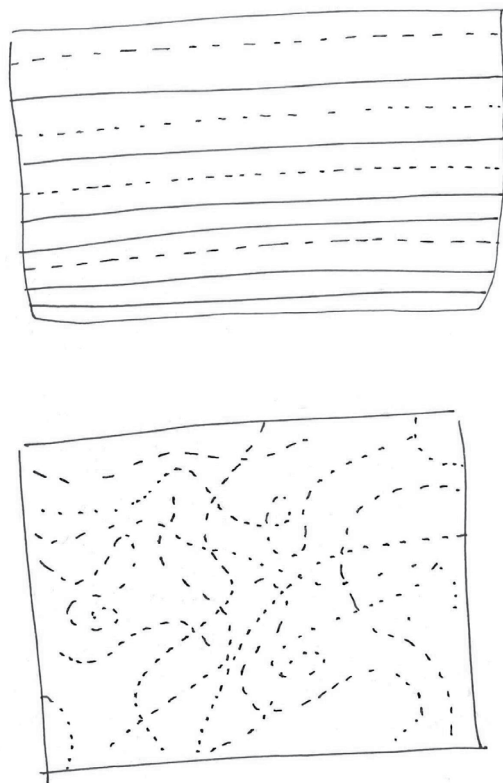


Fig. 2. *Infrastructural modulation of movement. Above: movement organized through repetition, segmentation, and directional continuity. Below: movement unfolding through irregular trajectories, detours, and spatial negotiation.*

From this perspective, the bridge operates simultaneously 10
as a structure of connection, and as a mechanism that
distributes separation through controlled movement. It
introduces distinctions between what can cross and what
cannot, while privileging efficiency, repetition, and direc-
tional flow. How does the infrastructure of a bridge simul-
taneously organize both connection and separation across
political, territorial, and familial relations? The following
section approaches this question through the history of the
Malleco Viaduct.

A bridge can be crossed, seen from the side, or observed 11
from above, for example, from a drone perspective. Each
position produces a different relation to the same structure.
From above, the bridge appears as a vector connecting two
points while simultaneously interrupting the landscape;
over time, it becomes incorporated into it. From below, it
can appear massive and imposing, its structure establish-
ing a vertical relation that contrasts sharply with the space
beneath it. When crossing it, movement is experienced as
something already organized by the bridge itself: direct,
constrained, and directional.

In this sense, approaching the bridge as a movement-reg- 12
ulating structure entails questioning its operations with
respect to both cutting and bridging processes, while also
considering how the bridge itself may operate as a cut or
interruption. In what follows these operations are examined
through the historical development of the Malleco Viaduct
and its role within certain processes of territorial consoli-
dation in southern Chile.

The bridge is a cut, the cut as a bridge; the Malleco Viaduct

The War of the Pacific ended in 1884 with a Chilean victory, 13
resulting in the annexation of the mineral-rich northern
territories. In parallel, the so-called «Pacification of Arau-
canía» (1861—1883) was underway in the south, where
Mapuche communities had maintained territorial autonomy
and long-standing resistance to incorporation into the
Chilean state. Following these military campaigns, the
Chilean state intensified its territorial consolidation. In the
south, this process was not only military, but also adminis-
trative and infrastructural. Roads, railways, and bridges

were planned as part of a coordinated effort to integrate territories located beyond the Malleco River into national systems of circulation and economic production. As Martín Correa and Eduardo Mella note in their publication *Las Razones del Illkun/Ira* (2010), this transformation was formalized through a series of state decrees that framed territorial restructuring in terms of «agricultural development and border security», while simultaneously imposing spatial controls: «private individuals [were obliged] to enclose their properties with fences and ditches, while the central government invested in the construction of forts and access roads connecting the auctioned lands with nearby settlements» (Correa & Mella, 2010, p. 47).

- 14 In addition to territorial expansion using military force, between 1889 and 1929 the Chilean state implemented a series of legal measures aimed at regulating a previously autonomous territory. This process, often referred to as the *Radicación de la Araucanía* (Establishment of the Araucanía), constituted a form of territorial occupation through law, in which Indigenous land was redefined within a new juridical and administrative framework. Successive legal reforms—particularly the law of December 4, 1866—reclassified Araucanía as no longer a «Territory of Indigenous peoples» but, rather, as a «Territory of Colonization» (Correa & Mella, 2010, p. 51).
- 15 A central component of this transformation was the cartographic reorganization of land. Through surveying campaigns, Indigenous territories were measured, demarcated, and translated into cadastral maps, while property relations were redefined according to criteria such as continuous occupation, individual ownership, and subdivision. The implementation of «*Títulos de Merced*» allocated land to Mapuche families in legally defined parcels, often fragmented and significantly reduced in scale, by considering only inhabited and cultivated areas. Practices such as grazing, firewood gathering, and seasonal resource use were excluded, effectively disregarding «the ancestral territories that ensured the material and cultural survival of Mapuche families» (Correa & Mella, 2010, p. 52).
- 16 These lands were instead appropriated as state lands, identified, subdivided into plots, and auctioned or assigned to Chilean and European settlers.¹ This restructuring of

1 The *Ley de Colonización de 1845* (Law of Selective Coloniza-

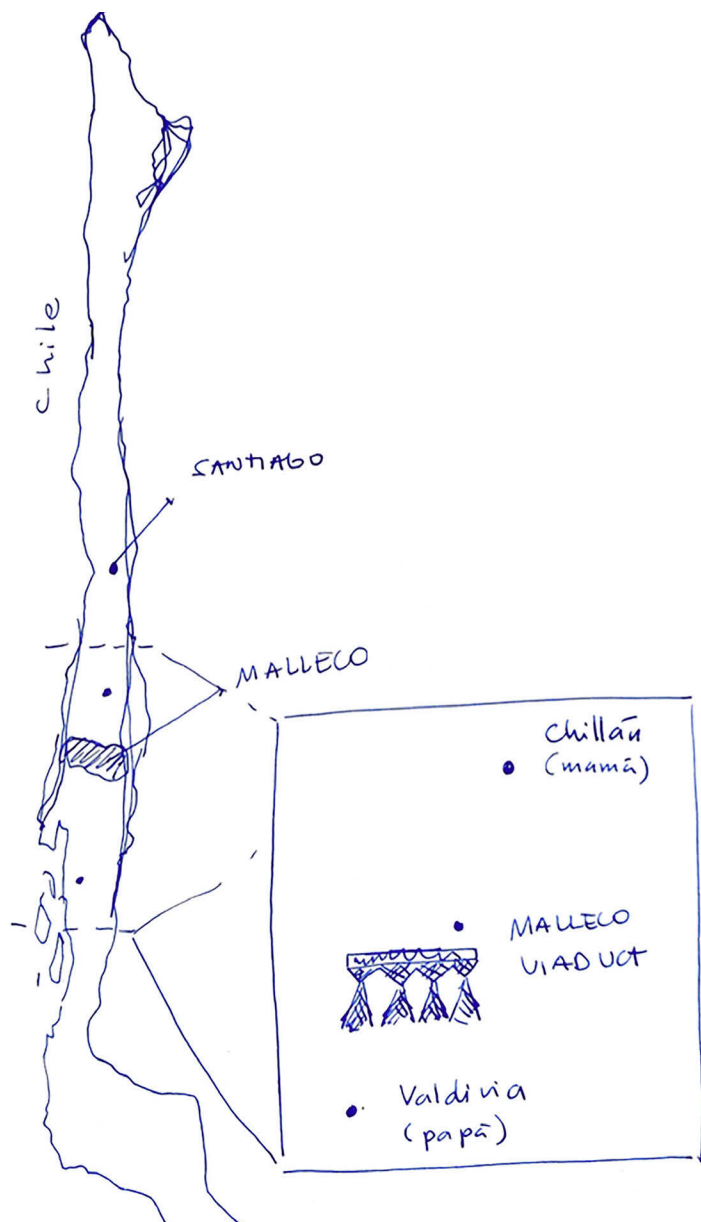


Fig. 3. Sketch of Chile, mapping significant familial reference points: San José de la Mariquina near Valdivia (my father's birthplace), Chillán (my mother's hometown), and Santiago (my birthplace). Malleco Region and the Malleco Viaduct.

land ownership was accompanied by infrastructural expansion. Railway lines extended into southern regions, connecting agricultural zones, military posts, and emerging urban centers. Bridges were constructed to span rivers that had previously functioned as territorial boundaries, inte-

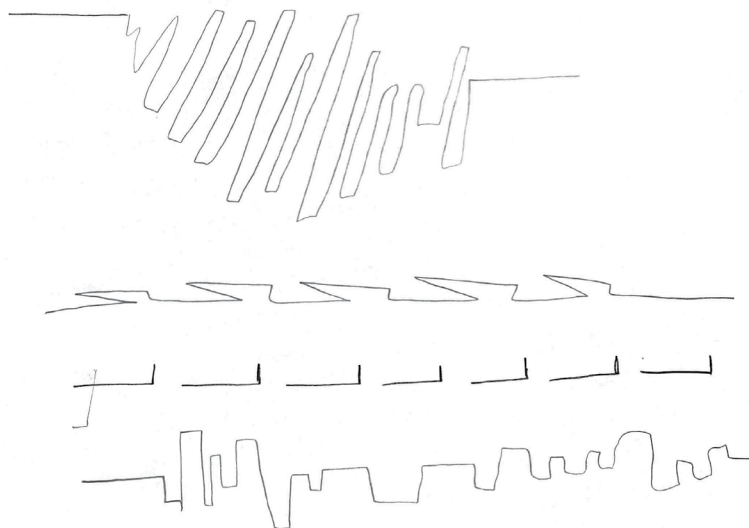


Fig. 4. Rhythms of infrastructural repetition. The diagrams explore how regulated circulation produces different temporal patterns of repetition, synchronization, and variation once movement is stabilized into repeatable trajectories.

grating them into continuous routes of circulation. Within this context, the construction of the Malleco Viaduct (1887—1890) emerged as one of the most significant engineering projects of the period. The inauguration speech delivered by the Chilean president José Manuel Balmaceda, frames the Malleco Viaduct not only as an engineering achievement, but as part

of a broader infrastructural and political project of territorial reorganization. Infrastructure is thus presented not only as a technical achievement, but as a vehicle for eco-

tion) promoted the settlement of European immigrants in southern Chile under the premise of agricultural development and «civilization». While not initially restricted to Araucanía, it provided a legal and ideological framework that later informed the occupation, redistribution, and colonization of Mapuche territories.

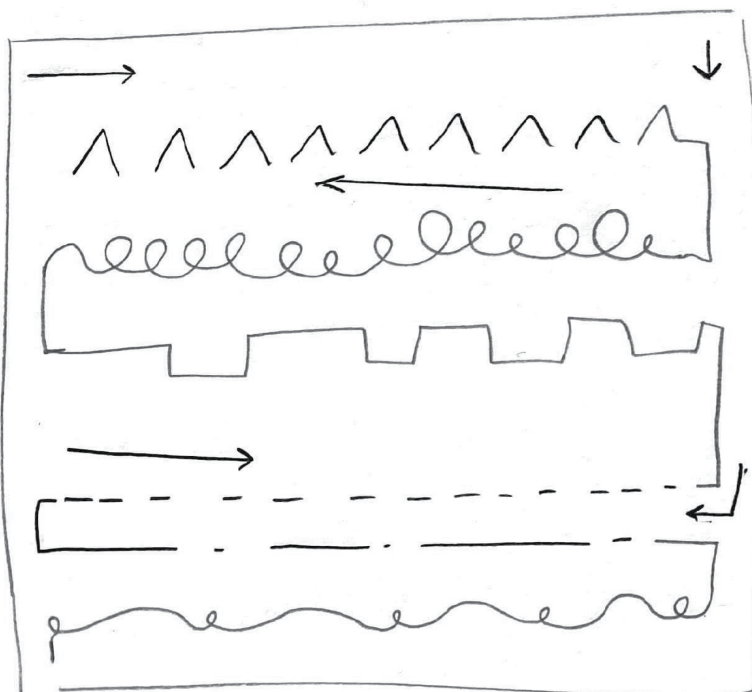
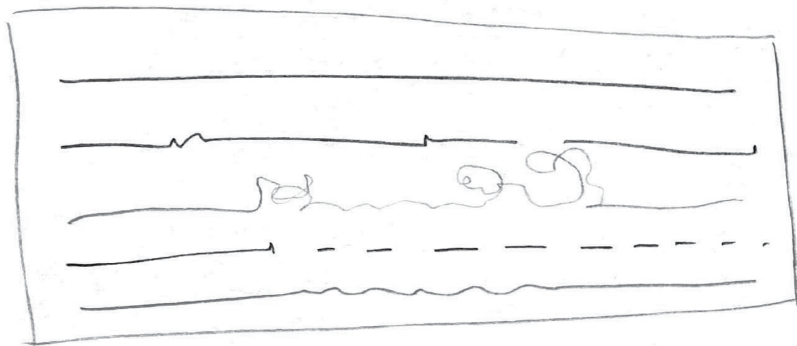


Fig. 5. Repetition after the bridge. Distinct patterns of circulation overlap and diverge, producing a layered field of synchronized and unsynchronized repetitions.

conomic expansion and social transformation. Balmaceda explicitly describes this expansion as a non-violent form of occupation, stating: «today we invade the land of those brave ones not to burn the mountains, nor to take captives, nor to shed the blood of our brothers, nor to sow devastation or terror» (*Discurso Balmaceda Inauguración Viaducto Del Malleco* | Fundación Presidente Balmaceda 2025). Instead, he defines the railway as the vehicle through which «population and capital» are brought into the southern region, accompanied by institutions that transmit morality, religion, citizenship, and labor. In this framing, infrastructure operates simultaneously as a system of circulation and as a mechanism of governance.

- 17 While the inauguration speech of José Manuel Balmaceda outlines the Malleco Viaduct as a symbol of progress and national integration, accounts from Martín Correa and Eduardo Mella reveal another quite different perspective. From this viewpoint, infrastructural expansion is inseparable from territorial dispossession. They describe how the Chilean state appropriated millions of hectares of Mapuche land, a process in which the construction of towns, railway lines, and the Malleco Viaduct itself, played a decisive role. The bridge, which Balmaceda presented as a triumph over a natural obstacle, is described instead as a «gateway» that enabled the definitive occupation of Mapuche territory (Correa & Mella, 2010, p. 50).
- 18 At the moment of its inauguration, Mapuche leaders met Balmaceda, who assured them that their lands would not be taken (Guevara, 1913, p. 35). What followed, however, contradicts this promise: the expansion of infrastructure coincided with the systematic reduction and fragmentation of Indigenous lands. In this account, the bridge does not simply connect territories; it marks the point at which territorial control and transformation is consolidated through a combination of legal, material, and infrastructural operations. These historical operations of cutting and bridging do not remain confined to the territorial scale; they also resonate within a situated, mediated, and familial relation to the Malleco Viaduct.
- 19 Between Cutting and Bridging or Under What Conditions Does One Become the Other?
- 20 Having examined the Malleco Viaduct as part of a broader process of territorial consolidation, the question of cutting and bridging now shifts towards another aspect: that of

mediated access, situated distance, and familial discontinuity. My choice to describe the creation of the Malleco Viaduct emerges from its relation to the territory it traverses, and from the way this territory intersects with my family history through my Mapuche surname, Antipán. The surname is carried bodily, as a trace of an inherited history that remains present, while also being partially inaccessible, as neither my father nor I had any contact with the Antipán Family. In this sense, the viaduct can be understood not only as a physical infrastructure, but also as a point where different temporalities and absences converge—a bridge through which an inherited fracture becomes legible (see Fig. 3).

This distance is both geographical and methodological. 21 Having neither visited the viaduct nor the surrounding region, and writing from Germany, the site remains physically absent to me. Mediated in this way, Malleco operates as a hinge between familial geographies and broader territorial histories. Access to the viaduct takes place through maps, images, legal documents, and archival material. These representations themselves function as partial bridges across a site that cannot be directly experienced, while also conditioning how that site can be perceived, known, and related to. In this sense, distance is not only an obstacle to be overcome, but becomes part of the research method: it makes visible the mediations through which the viaduct is accessed, and the separations that such access simultaneously produces.

- 22 Through a series of diagrammatic and performative works, the operations of cutting and bridging began to appear, not only on the territorial scale of the Malleco Viaduct itself, but also on the scale of the body. Movement, constraint, repetition, and interruption emerged as ways of examining how infrastructural logic unfolds within bodily and temporal experience. In this sense, the absence of an *in situ* encounter with the viaduct was not regarded solely as a limitation; it became part of the research process itself, by directing attention towards the representational materials (maps, images, documents etc.) through which the bridge was mediated. But if these materials function as bridges toward a distant site, they also raise the question of what kinds of cuts they produce.

-
- Correa, M., & Mella, E. (2010). *Las razones del Illkun / La ira: Memoria, despojo y criminalización en el territorio mapuche*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
-
- Discurso Balmaceda Inauguración Viaducto del Malleco | Fundación Presidente Balmaceda (2025). Fundacionbalmaceda.cl. <https://www.fundacionbalmaceda.cl/discurso-balmaceda-inauguracion-viaducto-del-malleco/>
-
- Guevara, T. (n.d.). VLTIMAS FAMILIAS COSTUMBRES ARAUCANAS. <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0008876.pdf> (accessed April 28, 2026)
-
- Kroth, L. (2023). «Infrastructure, Translation, and Metaphor; A Reflection on Infrastructure's Epistemic Framework and Metaphorical Displacements with Michel Serres & Bruno Latour». In: M. Beck, B. von Bismarck, S. Buchmann, & I. Lafer (Eds.), *Broken relations: Infrastructure, aesthetics and critique* (pp. 46–65). Spector Books.
-
- Star, S. L. (1999). «The ethnography of infrastructure». In: *American Behavioral Scientist*, 43(3), pp. 377–391. <https://doi.org/10.1177/00027649921955326>

Tastwahrnehmung und Halbzeugrealisation

Torben Körschkes



*Auf den Hängen gelbe Blüten. Sie ziehen im
Frühling Touristen an. Und sie locken die
Schönen auf der Suche nach ihrem Gott. Adonis-
röschen heißen die Gelbblütigen und es war
Adonis selbst, der sie hier pflanzte.*

01

*Am Morgen schließe ich meine Augen und
schaue in die Sonne, auf dass die kleinen
schwarzen Flecken wieder auftauchen; Fetzen
von Stroh durchlaufen leuchtendes Rot.*

02

03 Bevor Tastwahrnehmung und Halbzeugrealisation als mögliche künstlerische Gehweise¹ erarbeitet werden, eine kurze Skizze des Projekts², das Grundlage dieser Reflexionen ist: Startpunkt war eine Recherchereise; mit dem Fahrrad bin ich den Oderbruch, ein Teilstück des polnisch-deutschen Grenzflusses Oder, einmal am westlichen und einmal am östlichen Ufer entlang gefahren. Ich war dabei auf der Suche nach Geschichten, Objekten, Bildern, die andere Narrative dieser Grenzregion hervorbringen als die streng nationalen, die auf der einen Seite nur Deutschland und auf der anderen nur Polen formulieren. Die Oder ist wie ich Teil eines gesamtdeutschen Narrativs und als Abschnitt der östlichen Grenze Deutschlands durch die jüngere Geschichte besonders aufgeladen. Im 20. Jahrhundert wurde diese östliche Grenze mehrfach verschoben, je nach Regime wurden die Landschaft und ihre Bewohner*innen mal deutsch, mal sowjetisch, mal polnisch »gemacht« und weder als das eine noch als das andere akzeptiert. Nach dem Zweiten Weltkrieg fanden große Umsiedlungen statt. Folglich speiste sich ihre Identität nicht ausschließlich aus den hier ganz offensichtlich willkürlichen nationalen Zuschreibungen, was in einem Jahrhundert, das sich so sehr auf Nationalität konzentrierte, nicht einfach war. Der Theatermacher und Autor Krzysztof Czyżewski weist darauf hin, dass der Begriff »Borderlander« lange Zeit eine Person bezeichnete, die nicht wusste, wer sie war, und damit die »Verlierer des 20. Jahrhunderts« beschrieb.³ Die Historikerin Beata Halicka zeigt in ihrer Forschung, wie vor allem in den 1940er und 1950er Jahren die vielfältigen kulturellen und ethnischen Einflüsse, die einst die Gebiete an der Oder ausmachten, zugunsten klarer nationaler Grenzen ausgelöscht wurden. Im Gegensatz dazu fordert sie, dass es nicht

1 Siehe die Einleitung von Anke Haarmann zum Kapitel »Gehweisen« in: Haarmann, Anke / Lagaay, Alice / Bieling, Tom / Körschkes, Torben / Ivanova, Petja / Bohaumilitzky, Frieder / Scholz, Barbro (Hrsg.): *Specology*, adocs, Hamburg 2023, S. 5–8, hier S. 6.

2 Das Projekt *OdraOder Narrative* wurde im Jahr 2025 großzügig durch die Wüstenrot Stiftung gefördert.

3 Krzysztof Czyżewski in seinem Vortrag »Borderland or Art of Coexistence« auf der *Exercising Modernity Academy* am 21.09.2024. Organisiert vom Pilecki Institute Berlin.

nur eine nationale Erzählung geben dürfe, sondern eine »Polyphonie verschiedener Aktivitäten«.⁴ Dies sind die Ausgangspunkte für mein Projekt. Wenn das Territorium der Nation sich auch über seine Grenzen definiert, dann sind es vielleicht diese Grenzregionen, an denen die Narrative porös werden können. Wie nicht nur die Narrative, sondern auch die Recherche selbst, die Suche, die Arbeit und das eigene Denken porös halten?



- Die Hänge an der Oder, auf denen die Adonisröschen wachsen, werden als Pontische Hänge bezeichnet. Der Begriff »pontisch« bedeutet »zum Schwarzen Meer gehörig«. Die Verweise strömen aus allen Richtungen, fließen in den / mit dem Fluss.* 04
- Ich lese: »Von den Steppen Osteuropas und Vorderasiens stammt auch die Charakterpflanze des Gebietes [...]: das Frühlings-Adonisröschen. Adonis, wegen seiner Schönheit von Aphrodite geliebt, wurde bei Paphos auf Zypern von einem Eber getötet – ein Racheakt der eifersüchtigen Jagdgöttin Artemis. Wo das Blut des schönen Jünglings hintropft, sprießen die Blüten der Ado-* 05

4 Beata Halicka in ihrem Vortrag »The Polish Wild West. Forced Migration and Cultural Appropriation in the Polish-German Borderlands, 1945–1948« auf der *Exercising Modernity Academy* am 20.09.2024. Organisiert vom Pilecki Institute Berlin. Siehe auch ihr Buch *Polens Wilder Westen. Erzwungene Migration und die kulturelle Aneignung des Oderraums 1945–1948* (Schöningh, Paderborn u. a. 2013).

nis aestivalis, der roten Verwandten des gelb blühenden Frühlings-Adonisröschens, das wir an den Hängen der Oder finden.«⁵ Ein besonderer Akt der Fortpflanzung.

2)

- 06 Was tue ich auf der Reise? Ich sammle alles, was mir in dem Moment, in dem es mir begegnet, relevant erscheint. *Sam-meln* heißt, ich schreibe auf, ich mache Bilder, ich mache Tonaufnahmen. *Relevant* bedeutet, dass es mich anspricht oder auf mein Ansprechen reagiert, es Resonanzen gibt. Das ist vage. Es ist in der Tat ein *Tasten*, und beim Tasten tappt man auch viel im Dunkeln, wie man sagt. Im Dunkeln, vor allem tastend, erkennt man die Dinge meist nicht direkt; tastend rät man, spekuliert, um was es sich wohl handeln könnte. Eine wichtige Referenz für meine Bewegung sind die wandernden Dichter*innen des Mittelalters. Diese zogen von Hof zu Hof und hatten dabei Geschichten im Gepäck. Wenn sie an einen neuen Ort kamen, haben sie zunächst recherchiert, das heißt sich unter die Leute gemischt, um lokale Geschichten aufzuschnappen. Wenn sie dann selber performten, Geschichten und Gedichte vortrugen, dann haben sie diese lokalen Geschichten mit den mitgebrachten Geschichten vermischt. Für das Publikum war also immer Bekanntes dabei, aber auch Unbekanntes. So konnten die lokalen Geschichten ein Update erfahren, haben sich über die Jahre verändert. Weil die wandernden Dichter*innen von *außen* kamen, das heißt als Besucher*innen auf verschiedene Gemeinschaften trafen, schauten sie mit einem anderen Blick auf alles, was sie fanden. Weil sie von außen kamen, stand alles immer in einem Spannungsverhältnis zwischen ihrer Subjektivität, dem, was an dieser Subjektivität *hängen blieb*, und dem, was ›öffentlich‹ zugänglich war – es entstanden Beziehungen. Das gefällt mir, weil es den Fokus von der essentialistischen Idee nimmt, Identität und identitätsbildende Narrative wären singular bestimmbar, stünden in keinem Verhältnis zu einem Außen bzw. nur in einem *Abgrenzungsverhältnis* zu diesem Außen. Auf der Reise versuche ich die

5 https://data-naturerbe.nabu.de/schutzgebietssteckbriefe/Pontische_Haenge_von_Lebus.pdf, Stand: Februar 2026.

Dinge wahrzunehmen, wie sie sich mir präsentieren; mir, das heißt meiner subjektiven *Tastwahrnehmung*: sehen, hören, riechen, schmecken, aber alles im Modus des Tastens, das heißt im Modus des langsamen Ahnens, Ratens, Orientierens. Woran ich tastend hängen bleibe, das ist auch bestimmt durch meine kulturelle und politische Vorgeprägtheit, die Geschichten, die ich mitbringe; dass die Nation für mein Leben nie für Unabhängigkeit, sondern, wenn überhaupt, als Ausgangspunkt für Nationalismus und territoriale Bigotterie stand, ist Teil meines Tastens und prägt, wie die Dinge sich mir präsentieren (ich die Dinge sich mir präsentieren lasse), prägt meine subjektive Tastwahrnehmung. Schon lange wollte ich dieses Zitat des Schriftstellers Ennio Flaiano anbringen, vielleicht ist jetzt der richtige Moment: »Und meine Reisen in China haben wahrhaftig wenig Bedeutung, verglichen mit den tastenden Schritten im Dunkeln vom Bett zur Küche, auf der Suche nach einem Glas Wasser.«⁶ Tasten wird hier zum existenziellen Moment, einem Moment des Überlebens, in dem sich alles zusammenschnürt, in dem alles enthalten ist. Die spektakulären Erlebnisse des Lebens werden unwichtig für den Tastenden, unbedeutend, wenn der Körper auf die Möglichkeit des Tastens reduziert wird. Die Welt da draußen existiert für einen kurzen Moment nicht. Flaiano spricht auch die Dunkelheit an, die das Tasten in seinem Fall bedingt. Ich verstehe sie hier als eine Art Glocke, die den Tastenden vom Rest der Welt abschirmt. Wie gesagt, es gibt dann nur die eine subjektive Erfahrung, die eine subjektive Wahrnehmung (z. B. des Forschenden), die erst später mit dem Rest der Welt konfrontiert wird und dann mit dieser in Verhandlung tritt. Denn auf der Reise bin ich allein mit dem, was ich finde. Ich lese, was auf Infotafeln steht, ich spreche mit Leuten, denen ich geplant oder zufällig begegne. Aber ich nutze keine Suchmaschinen, um Details nachzugehen, ich schlage keine Enzyklopädie auf und lese keine Artikel zu einem gefundenen Sachverhalt. Das passiert später, im Atelier. Dort gehe ich den gefundenen Dingen dann sozusagen *über mich hinaus* nach, recherchiere Hintergründe, historische Verläufe, Zusammenhänge. Wichtig ist, dass diese im Spannungsfeld zu den zuvor spekulierten Annah-

6 Flaiano, Ennio: *Nächtliches Tagebuch und andere Texte*, aus dem Italienischen übers. v. Susanne Hurni, Ammann, Zürich 1988, S. 8 f.

men bleiben, dass die *Tastrealität* genauso bestehen bleibt wie die (öffentliche) Realität, die andere über die Sache hervorgebracht haben. Andere, das können alle sein: die Webseite des Oderbruchmuseums, Assoziationen meiner Mutter, wissenschaftliche Veröffentlichungen, ein Gemälde im Archiv des MET, eine Zeile aus einem Roman – Relation besteht potenziell zu allem. Die *Tastwahrnehmung* erlaubt eine Betrachtung ohne unbedingte Kontextualisierung; was ich sammle, sind Fragmente, deren Bedeutung zunächst nur in der subjektiven *Tastrealität* existiert, losgelöst von der Bedeutung, die das Fragment in diesem Zusammenhang hat oder haben kann.



- 07 *An den Hängen, die zum Schwarzen Meer gehören, aber an der Oder liegen, blühen im Frühling gelbe Adonisröschen; wo das Blut des Adonis auf den Boden tropfte / tropft. Durch leere oder stille Dörfer führen die Wege; Fenster und Läden geschlossen. Eine Tür steht auf, ich blicke hinein. Eine kleine Pension, wo ich zu Abend esse. Der Kellner, der sehr nett ist, hat eine Kalaschnikow auf die Schläfe tätowiert. Ich bestelle Bauernfrühstück ohne Speck.*

3)

- 08 Die Tastwahrnehmung ist zwar nicht wirklich passiv, aber sie ist auch noch keine emanzipatorische Handlung. Sie ermöglicht, das Fragment in einer Tastrealität erscheinen zu lassen, man könnte sagen, sie ermöglicht, alles Gefun-

dene nur halb zu erkennen. Spätestens im Atelier geht es dann darum, aktiv zu werden, die Fragmente, wie beschrieben, mit anderen Realitäten zu konfrontieren, ihre Narrative abbiegen zu lassen. Sich durch eine Landschaft zu bewegen, als würde man im Dunkeln tasten, könnte Voraussetzung dafür sein, die Dinge als *Halbzeuge* zu begreifen. Halbzeuge sind im Produktionswesen Objekte, die zwischen Rohmaterial und fertigem Produkt liegen. Zum Beispiel ein Holzbalken, der nicht mehr Baum und noch nicht Möbel ist. Das Halbzeug weist einerseits bereits auf das fertige Produkt, andererseits enthält es die Möglichkeit, noch etwas anderes zu werden – das Potential für Abbiegungen und neue Verknüpfungen, einen spekulativen Moment. In seinem *Noch-nicht-Zustand* verweigert sich das Halbzeug, fixiert zu werden. Es kann als Moment des Innehaltens verstanden werden, Innehalten im Sinne eines Hinterfragens, im Sinne eines Hinterfragens der möglichen zukünftigen Entwicklung und ihrer Bedingungen, im Sinne eines *Welt-Verhandelns*. Die Autorin Mara Genschel spricht davon, dass sie an »instabilen Texten«⁷ interessiert ist, bei denen nicht klar ist, was daraus noch werden kann, zum Beispiel in Konfrontation mit einem Publikum. Das ist ein ähnlicher Gedanke. Im Halbzeug liegt die Möglichkeit, noch etwas anderes zu werden, je nachdem, womit es konfrontiert wird. Der Holzbalken biegt ab, wird doch kein Möbel, sondern 10.000 Streichhölzer oder ein Boot, mit dem der Fluss Oder überquert wird. Abbiegen, das heißt: aus der Geraden herausbrechen; die Wege einschlagen, die daneben liegen und in andere Richtungen weisen; den Körper spüren, wie er zur Seite gedrückt wird, sich aus seiner Trägheit löst. So arbeite ich nun an dem Material des Oderbruchs, versuche alles in *Halbzeugrealisation* zu verarbeiten, das heißt alles als etwas zu verarbeiten, das einerseits eine Geschichte hat und in diese eingebettet ist, das aber gleichzeitig auch abbiegen und sich, durch Konfrontation mit etwas Zweitem, anders entwickeln kann. Realisation ist hier im doppelten Sinn zu verstehen: Das Gefundene wird sowohl als Halbzeug *erkannt* als auch als Halbzeug *umgesetzt*. Halbzeugrealisation ist kontingenzbejahend; sie stellt nicht das Notwendige heraus, sondern das Mögliche.

7 Mascha Jacobs in ihrem Podcast *DEAR READER* vom 01.07.2025 mit Mara Genschel (siehe unter <https://dearreader.podigee.io/episodes>).

Der Begriff Halbzeug entstammt dem Produktionswesen, schließt hier aber sowohl die materielle als auch die semiotische Ebene ein. Die Bedeutung von Dingen als Halbzeug zu verstehen, eröffnet eine Poetik, die das Sprachlich-Narrative und das Physische verknüpft. Indem der Holzbalken kein Möbel wird, sondern ein Boot, mit dem der Fluss überquert wird, ordnet sich das Zeichennetz neu, eine andere Erzählung beginnt. Folglich schlage ich vor, auch Sprache in Kategorien von Rohmaterial, Halbzeug und Artefakt zu denken. Buchstaben, Grammatik, Begriffe, Sätze, Satzgefüge, die in einem bestimmten Kontext zusammenkommen, können in einem anderen Kontext anders interpretiert werden und neue Referenzwege auf tun. Auch Konzepte kommunizieren bestimmte Bedeutungen, aber sie können ebenfalls auf dem Weg ihrer Vervollständigung abbiegen. Es geht um eine Poetik, das heißt um die Rekombination des Zeichennetzes. In diesem Sinne muss auch der Begriff Halbzeug als Halbzeug erkannt und umgesetzt werden. Die erweiterte Metapher des Halbzeugs in Form ihres doppelten Realisierens erlaubt dann ein Erkennen und einen Umgang mit der Welt, in dem Erzählungen und Betrachtungen nicht stur wie ein Pfeil linear durch die Geschichte⁸ schießen, sondern »empfindlich von Veränderungen abhängen«, so »dass langfristige Vorhersagen unmöglich werden«.⁹ *Halbzeugrealisation* impliziert dabei einen *aktiven* Umgang mit dem Gefundenen. Die Navigationsinstrumente sind darauf ausgerichtet, Halbzeuge zu entdecken oder aus Dingen, die ich finde, Halbzeuge zu machen. Eine Welt in Halbzeugen. Es ist ein Erkenntnismodus, der sich von Klarsicht verabschiedet, um ein Kaleidoskop aus Abbiegungen sichtbar zu machen. Die künstlerische Arbeit schließt das Sammeln mit Tastwahr-

8 Siehe dazu Ursula K. Le Guins wichtigen Text für ein Geschichtenerzählen fernab der linearen Heldensage: »Die Tragetaschentheorie des Erzählens« (1986), in: Dies.: *Am Anfang war der Beutel*, übers. v. Matthias Fersterer, thinkOya, Klein Jasedow 2020, S. 12–21.

9 <https://www.weltderphysik.de/thema/chaos-und-ordnung/> (zuletzt aufgerufen am 26.05.2026). Siehe eine ähnliche Formulierung zur Sensibilität chaotischer Prozesse in: Ernst, Gernot: *Komplexität. »Chaostheorie« und die Linke*, Schmetterling Verlag, 2., erweiterte Aufl., Stuttgart 2017, S. 29.

nehmung genauso ein wie das Zeigen und Erzählen von diesen möglichen Abbiegungen. Das Halbzeug ist insofern keine *von der Welt losgelöste* Metapher. Das Halbzeug steht in der Welt, man kann sich daran festhalten, aber man weiß nicht, wohin die Reise geht.



Aus den Gräsern, Disteln und Blütengewächsen links und rechts am Hang erheben sich die Vögel, wenn ich an ihnen vorbeiziehe, zwitschern in den Melodien der Deichhangtöner; über Stunden und Kilometer, den ganzen Fluss entlang. Immer wieder fliegen sie auf, begleiten mich ein Stück und drehen dann ab, zurück in die Welt unterhalb der Distelköpfe, zurück in diesen 40 cm hohen Streifen Welt, der mir verborgen bleibt, dessen Boten sich mir nur kurz zeigen.

09

Troubling the Ideal Landscape by Drawing without Erasure

Ilaria Biotti

Drawing as a research method

My drawing practice in Cannero Riviera engages with this 01 village as an imagined ideal landscape, understood here as an artistic genre that privileges balance, coherence, and stability. By moving toward this notion of ideal landscape, I am interested in questioning what might be considered an ideal landscape today. This question acquires particular urgency in a contemporary global context marked by territorial conflicts and competing claims over land, where landscapes are not neutral backdrops but sites of projection, negotiation, and conflict. Numerous examples in contemporary politics demonstrate how the notion of an «ideal» landscape is mobilised to reinforce images of stability and harmony, thereby obscuring the fractures, displacements, and asymmetries that shape lived environments. Engaging with Cannero Riviera's seemingly tranquil visual mythology thus becomes a way to examine how such ideals are constructed, circulated, and sustained, and to consider how they might be unsettled or reconfigured in light of present conditions.

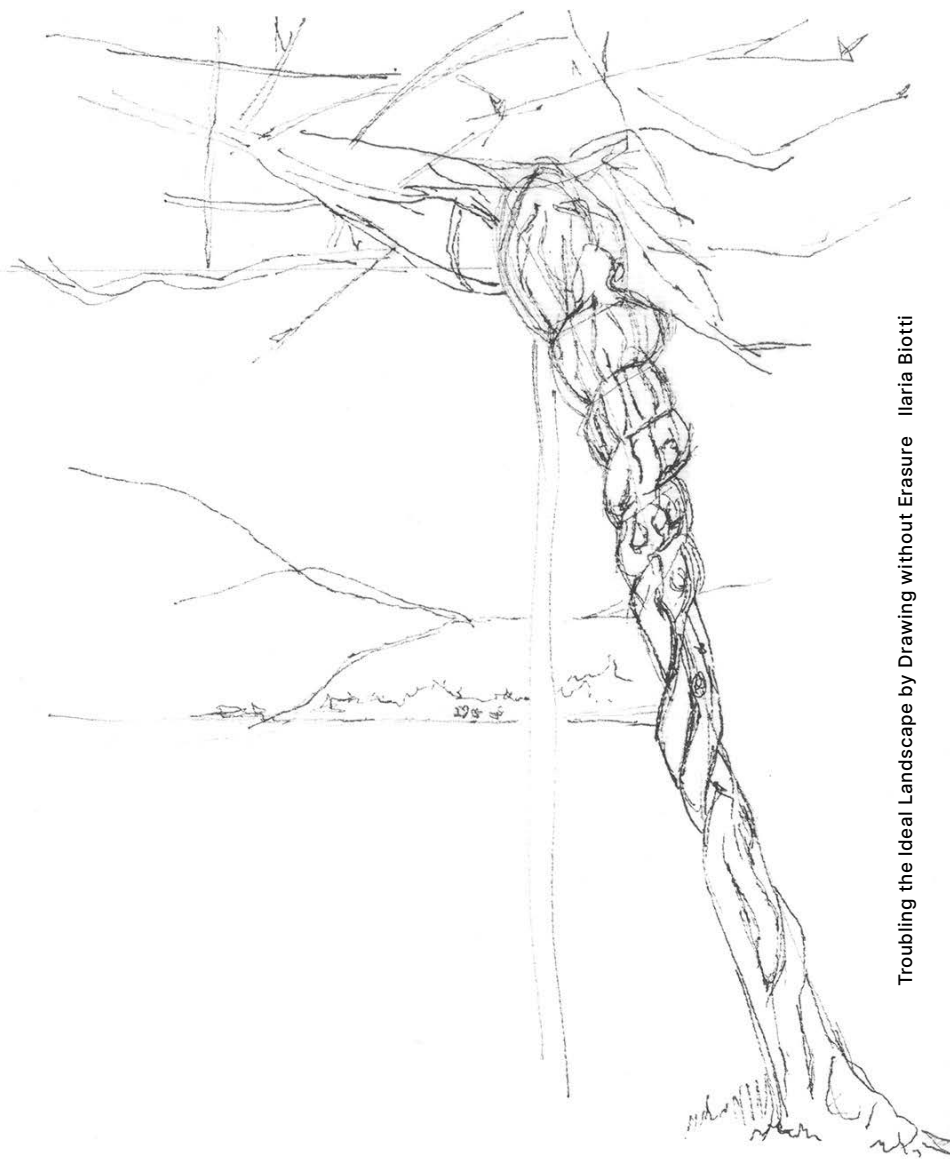
Drawing here is understood and practiced as a research 02 method based on non-erasure. Thinking through and in this

methodological constraint allows for a critical engagement with fragments that compose local vistas while decomposing the structures that sustain them. The central question is to what extent the act of drawing vistas can trouble the visual and temporal regimes that stabilise the ideal landscape.

- 03 The text unfolds through local vistas and the reflections they generate. Employing non-erasure to interrogate these visual regimes activates processes such as layering, overlap, and misalignment, thereby questioning the assumptions that underpin its coherence without stabilising alternative images of the ideal landscape. In this way, non-erasing drawing operates as a troubling practice that calls into question how the landscape is rendered legible as ideal. Yet what emerges through drawing is not necessarily visible, but depends on how the image is encountered.

Setting Up the Practice, Drawing Without Erasure

- 04 It was January. Snow fell lightly, and I walked through Cannero Riviera with pen and paper. Drawing can be practiced in any weather, allowing work to be done during the winter months, when the absence of leaves offers wide-angle views onto an almost deserted village. For some time, I had wanted to draw the trunk of a plant locally referred to as *La vite secolare*, the century-old vine. Visible through the gate of a small private garden, it echoed accounts of «a stubborn and tenacious agriculture that terraced the mountain to cultivate crops» (*Unione del Lago Maggiore*, n.d.). I traced lines that grasped both the overall structure of the scene, and selected details. As the light shifted, I added strokes, reworking the drawing. The twisted trunk gradually lost its vegetal quality and began to feel like stone. The gate disappeared. Only then did I notice the lake behind it: a view I had not perceived before (Fig. 1).
- 05 Returning one January later to draw the same plant, I noticed two fruits hanging from its branches: kiwis. The ancient «vine» was not a vine, except in its local name and in my earlier drawing.
- 06 I titled the second drawing *Gli amanti*, the lovers, following the anecdote I had been told when I first saw the kiwis: that two plants are required in order to produce fruit. This new drawing did not correct the first; it took its place alongside



Troubling the Ideal Landscape by Drawing without Erasure Ilaria Biotti

LA VITE SEULADE 4.1.25.

Figure 1



Figure 2

it as an equally valid encounter, embedded within the circulation of local stories (Fig. 2).

07 Both drawings were made with black ink on A4 paper, a medium that resists erasure and commits each mark to indelibility. This was a methodological choice: a refusal of erasure as the dominant way of engaging with landscape, and a commitment to stay with the traces produced through each encounter.

08 A similar process unfolded while drawing *La Palma Pelosa*, the hairy palm. Attending to its fine fibres, an adaptation to colder climates than in other geographies where palms grow, suggested a complication of the image of Cannero



Riviera as a site of mild, stable weather. It introduced a tension between the idealised climatic stability of the landscape and its material environmental conditions (Fig. 3).

- 09 In *L'Appesa*, the hanged, I sketched a waterfall bed overgrown with wild plants. Carried by wind and birds, these plants form one of the few vistas in the village not subject to continuous human control. As I traced these forms, memories from my childhood entered the process. I found myself drawing both the image before me, and a remembered image of myself hanging from the stone, from which the drawing takes its title. The two images remained unresolved, allowing both temporalities to coexist within the drawing (Fig. 4).

Drawing as Montage: Troubling the Vista

- 10 To what extent can drawing trouble a vista by holding multiplicity in tension? In the series I drew in Cannero Riviera, drawing operates through the accumulation of lines, each retaining its relation to the moment in which it was produced. I understand lines as traces of the gestures that produced them, including hesitation, revision, and shifts in attention. The accumulation is operative: each new mark repositions the previous one, producing a field in which different moments of looking remain active, even when they contradict one another.
- 11 This process can be understood in relation to montage. Russian filmmaker and theorist Sergei Eisenstein, writing about artists such as Daumier and Tintoretto, describes figures in which different parts of the body register distinct stages of movement. The foot may belong to one moment, the knee to another, the torso and head to yet others. Juxtaposed within the same figure, these discrepancies invite the viewer to read the image sequentially, much like a cinematic montage (Eisenstein, 2010). Eisenstein's account shows how a single image can condense multiple temporal phases and render movement legible through simultaneity, or what he describes as temporal condensation.
- 12 In drawing the landscape as a set of temporal condensations, multiple temporalities operate as lines interact, exceeding the depiction of a single here and now. In *L'Appesa*, for example, remembered and observed forms are traced

simultaneously within the same drawing. These temporal condensations are not neutral. Some of the plants in the drawing are themselves the result of historical displacements, shaped by forms of cultivation and circulation linked to colonial expansion. Their presence in the image is reconfigured through the displacement and repositioning of lines. Rather than illustrating these histories, the shifting of lines renders them as traces that cannot be fully stabilised, thus complicating the image through accumulation. In this way, the traces that emerge are not only fixed, but they also register processes shaped by historical conditions.

What the lines carry in the image is more than a layering of 13 moments. As lines accumulate, certain gestures begin to insist, reappearing through repetition and slight variation, thus preventing the image from stabilising into a single perspective. This instability emerges through the act of drawing itself, where memory and observation intersect in the reworking of lines. Meaning remains contingent on how these relations are read within the image.

If Eisenstein provides a way to understand how multiple 14 moments persist together in one image, German art historian Aby Warburg's notion of *Nachleben* (afterlife) addresses a different condition: the persistence and reappearance of forms across time (Warburg, 1929/2016). I understand these drawings as constellations: spatial compositions in which heterogeneous temporal traces, understood as survivals in Warburgian terms, are held together without resolving into fixed relations. If these temporalities remain open, contingent, and subject to continuous reconfiguration through the act of composing, then drawing can operate as an unresolved site: a field in which different temporal and visual regimes coexist.

Visibility, Extraction and the Non-Erasing Gesture

I drew Cannero Riviera as an ideal landscape composed of 15 heterogeneous traces: material elements, remembered images, local visual narratives, and shifting perceptual conditions that are partially disjointed. In a continuous gesture, I let my gaze move back and forth between the plants and the paper. Drawing vistas in Cannero Riviera required a process of extraction, selection and reduction.



Figure 4

The non-erasing approach retained what would otherwise be corrected or removed from the drawing. Each line recorded a decision taken at a particular moment of looking, including hesitations, deviations, and returns.

16 This way of drawing has concrete consequences for how a vista takes shape on the page. As lines accumulate without



Figure 5

erasure, they do not fully align, thereby exposing the process through which the image is constructed. Yet recurring feedback on this series suggests that these layered and misaligned lines are not immediately perceptible in the finished drawings. This raises a practical question: for whom, and under what conditions, do these revisions and shifts in the lines become legible? The accumulated lines that are evident to an eye trained in drawing do not necessarily register for a different viewer encountering the drawing. Their legibility is neither uniform nor guaranteed; the visibility of these traces does not reside in the drawing but depends on how it is encountered.

This discrepancy points to a broader condition: presence 17 does not coincide with visibility. In the landscape I have been drawing, traces of agricultural labour, historical (mis) uses, or symbolic attributions often persist without being recognised until actively searched for. What is present may remain unseen, depending on how and where one looks. It is part of a selective process through which certain elements are foregrounded while others are disregarded. In dialogue with decolonial critiques of modern aesthetics, 18 I address these drawings as *vistas* in order to situate them within a critical genealogy of seeing. This draws on how Amsterdam-based scholar Rolando Vázquez uses the term

vista to describe historically produced modes of seeing tied to colonial difference. For Vázquez, colonial difference marks the disjunction between fleeting forms of consumption and pleasure in Western societies, and the long-lasting histories of extraction, violence, and exclusion that sustain them (Vázquez, 2020). Read in relation to landscape, this suggests that harmonious or desirable vistas may depend on forms of invisibilisation that detach images from the historical conditions through which they emerge. This framework provides a way to engage with the visual ordering of landscape and its world-making power. The image of the palm tree, for example, can circulate within Western visual culture as a sign of leisure and paradise, while remaining historically entangled with colonial routes, plantation economies, and environmental transformations shaped by structural suffering. Vázquez's notion of vista shows how ways of seeing are not neutral but embedded in historically produced regimes of visibility.

- 19 Within this framework, I place my drawing practice in friction with modes of vision that privilege clarity, correction, and invisibility, situating it in relation to critiques of visibility as an extractive regime. Read in this light, the non-erasing gesture exposes the partiality and contingency of what becomes visible. It does not resolve the operations of visual extraction inherent in drawing, but renders them perceptible in the image.

Unresolved Drawing

- 20 To produce images through accumulation, allowing lines to coexist without erasure, stands in tension with the ideal landscape. As Swedish art historian Margaretha Lagerlöf has argued, the ideal landscape constructs an image of harmony and continuity in which time appears suspended. It assumes a unified composition that presents the landscape as coherent (Lagerlöf, 1990). In canonical examples such as Annibale Carracci's painting *Landscape with the Flight into Egypt* (1604), which I used as a point of reference in my visual research, contingency is subordinated to order (Aldobrandini, 2001).
- 21 While exploring the village, I became attentive to a spontaneous plant recurring along the shores in Cannero Riviera. Its form resembled one of the trees positioned in the

«wings» of Carracci's composition, borrowing the Italian term for the lateral elements that frame the scene while mediating between the interior and exterior of the image. When I asked a botanist to identify the tree depicted by Carracci, he replied that it was a painted tree, and therefore imaginary. When I asked members of the local community about the plant growing on site, no one was able to name it. This situation produced a disjunction: an identifiable form 22 without a referent in one case, and a present organism without a recognised name in the other. Presence did not coincide with articulation. At stake is what becomes visible, what can be named, recognised, and brought into relation. What appears in the landscape does not necessarily coincide with what can be articulated. Drawing became, for me, a way to stay with this disjunction. I drew, in Cannero Riviera, a plant belonging to a painted ideal landscape. The living plant before me and the imagined tree from 1604 could coexist within the same image without being resolved. This disjunction concerns the conditions under which a constellation can become articulated. Rolando Vázquez's notion of the «end of the contemporary» helps to frame this condition. For Vázquez, the contemporary exercises its power by regulating «the space of appearance and the terms of recognition within it», enforcing a separation between those recognised as belonging to the present and those relegated outside history (Vázquez, 2020, p. 50). Read in relation to my drawing practice, this suggests that the apparent coherence of the landscape image depends on what appears unarticulated. The drawing *L'albero Ideale*, the ideal tree, stages this condition (Fig. 5). The drawing remains unresolved, not as an aesthetic choice, but as a consequence of attending to relations that exceed available forms of articulation.

Accumulating Traces

Working through non-erasure, drawing in Cannero Riviera 23 sustains a field in which traces accumulate, persist, and return. Lines unfold across different moments of looking and remembering. Instead of a coherent image, the ideal landscape emerges as a stratified constellation of temporalities coexisting without being reconciled. Through and in drawing an ideal landscape without erasing, the visibil-

ity of what is drawn is neither immediate nor guaranteed. What is materially present does not automatically become legible; its visibility depends on how the drawing is encountered. What is seen does not coincide with what can be articulated. Adopting this methodological constraint helped me engage with an initial intuition about the ideal landscape: that elements that do not align with its claim to harmony and coherence are still present, but remain unread. The drawing remains an unresolved site in which visibility and articulation do not fully coincide. Through this disjunction, the drawing process makes visible how the apparent coherence of the ideal landscape can be sustained despite its misalignments.

- 24 The non-erasing gesture engages with the operations through which the ideal is produced. By sustaining rather than resolving contradiction, drawing reveals the ideal landscape not as a stable form, but as a contingent configuration shaped by what appears visible, what persists unrecognised, and the conditions that govern their relation. In this sense, drawing troubles the visual and temporal regimes that stabilise the ideal landscape from within. By working through their operations, it exposes the conditions under which they hold, at which point they begin to break.

Bibliography

-
- Aldobrandini, R. (2001). *Annibale Carracci: Paesaggi*. Electa.
-
- Carracci, A. (1604). *Landscape with the Flight into Egypt* [Painting]. Galleria Doria Pamphilj, Rome.
-
- Eisenstein, S. (2010). *Notes for a general history of cinema*. N. Kleiman & A. Somaini (Eds.). Amsterdam University Press.
-
- Lagerlöf, M. (1990). *Ideal landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*. Yale University Press.
-
- Unione del Lago Maggiore. (n.d.). *Cannero Riviera*. Retrieved January 18, 2026, from <https://www.unionelagomaggiore.it/dettaglio.aspx?tipo=comuni&titolo=Cannero%20Riviera&id=1>.
-
- Vázquez, R. (2020). *Vistas of modernity: Decolonial aesthetics and the end of the contemporary* (Mondriaan Fund Essay, No. 14). Mondriaan Fund.
-
- Warburg, A. (1929/2016). *Einleitung zum Bilderatlas Mnemosyne* [Introduction to the *Bilderatlas Mnemosyne*] (M. Ghelardi, Trans.). *Engramma*. https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2991

Figure 1 Biotti, I. (2025). La Vite secolare [Ink on paper].

Metadata: Black ink drawing on white paper depicting a tree trunk with branching limbs extending across the image. In the background, horizontal and gently sloping lines are visible. The composition includes multiple overlapping lines and varying line densities.

Figure 2 Biotti, I. (2026). Gli amanti [Ink on paper].

Metadata: Black ink drawing on white paper depicting a vertical, twisting trunk-like form extending upward, with a horizontal network of thin, intersecting lines at the top. Several straight, vertical lines extend from the upper area toward the lower part of the image. Additional irregular, curved lines and clustered marks appear near the base and along the right side. The composition shows overlapping lines and variations in line density.

Figure 3 Biotti, I. (2025). La Palma Pelosa [Ink on paper].

Metadata: Black ink drawing on white paper depicting a vertical trunk with a dense cluster of radiating linear forms at the top. The trunk is defined through layered, short, and directional lines, while surrounding elements are indicated with lighter, more sparse, marks.

Figure 4 Biotti, I. (2025). L'Appesa [Ink on paper].

Metadata: Black ink drawing on white paper depicting a cluster of plant-like forms composed of intersecting lines and irregular shapes. Vertical, diagonal, and curved lines overlap across the composition. The image includes dense areas of marks, and more open, lightly drawn sections.

Figure 5 Biotti, I. (2025). L'albero ideale [Ink on paper].

Metadata: Black ink drawing on white paper depicting a vertical trunk-like form with twisting contours and branching elements extending horizontally. The composition includes visible construction lines, overlapping strokes, and variations in line thickness. Faint horizontal and curved lines appear in the background.

Theorietreiben mit kritischem Finger und reparativem Begehren

Ines Kleesattel

*«Mastery ensures the transmission
of knowledge. [...] How is one to think
and struggle against what mastery
inevitably entails as a form of repression?
A mastery's contradiction, if it
isn't thought differently, is that, far from
transmitting knowledge, it makes it
still more inaccessible, makes it sacred.»
(Hélène Cixous, 1975)¹*

01

Meisterliche Subjekte:
die Disziplinierung im Nacken

Wer Meister:in eines Fachs werden will, muss sich diszipli- 02
nieren lassen – von außen und von innen. Diszipliniert zu
werden, ist fruchtbar und furchtbar; eine zweischneidige
Sache: sowohl Zurichtung als auch Empowerment. Kein

1 Hélène Cixous & Catherine Clément: «A Woman Mistress»,
in: Dies.: *The Newly Born Woman*, Minneapolis: University of
Minnesota Press 2001 [Orig. Französisch 1975], S. 135–146,
hier S. 139 und S. 145.



Die Comiczeichnerin Lynda Barry umringt von Meisterlichkeitsansprüchen im professionellen Kunsten

diszipliniertes Subjekt entsteht ohne Schmerzen. Aber disziplinierte Subjekte gelten etwas; sie werden gehört und gelesen.

Michel Foucault erläutert die Ambivalenz Meisterlicher Disziplinierung 1975 anschaulich am Beispiel der Prüfung: Als ein «Zeremoniell der Macht»²

2 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, aus dem Französischen übers. v. Walter



Ich beim (Nicht-) Schreiben meiner Diss. damit ringend, die Anforderungen wissenschaftlich legitimer Theorie zu bemeistern (in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 2015)

wirke die Prüfung als Unterwerfung unter die Maßstäbe eines «Meisters» und gleichzeitig als Ermächtigung derer, die die Anforderungen dieser Prüfung bemeistern. «Disziplinarmacht», wie Foucault sie nennt, bringt ambivalente Subjekte hervor, die als fachlich kompetent angesehen werden: Meister:innen

ihrer Disziplin. Und weil Mastery zwar mit Unterwerfung (lateinisch *subiectio*) agiert, dabei aber Subjekte als Inha-

Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994 [Orig. 1975], S. 238 ff.



Theorie-Chaos als Agency
(Detail, 2026, ongoing)

Auf meinem Schreibtisch lebt ein immer wieder überhandnehmendes Chaos. Wider den rationalen Verstand weiß ich aus Erfahrung: Nicht *ich* (aka diszipliniertes Subjekt) mache dieses Chaos; es materialisiert sich im Theorietreiben. Und aus dem staubigen Teil meines Regals raunt philosophisch gewichtig Nietzsche herüber: «*Der Täter ist zum Thun bloss hinzugedichtet – das Thun ist Alles.*» (*Zur Genealogie der Moral*, § 13)

ber:innen von Handlungsmacht produziert (mit nie vollends berechenbaren Potenzialen), gilt mit Foucault gesprochen eben auch: «*Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand.*»³ – potenziell, immerhin. An meinem Schreibtisch beim Schreiben strugelnd frage ich mich: wessen Widerstand, womit, wogegen, mit wem?

Unmastering Master's Tools

Mein rechter Ringfinger macht stän- 04
dig Ausfallschritte zur Backspace-
Taste – jeden Satz noch im Entstehen
zigfach unterbrechend, korrigierend,
mühsam verzögernd. Das Span-
nungsverhältnis, das ich in meinem Text komplexitätsge-
recht auffächern will, kriecht mir in den Nacken. Mit hoch-
gezogenen Schultern ringen der rigorose Korrigierfinger
und ich um die richtige Formulierung. Ich türme immer mehr
Bücher um mich, häufe Dateien an, verliere mich lesend und

3 Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, aus dem Französischen übers. v. Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983 [Orig. 1976], S. 96.

fragmentarisch notierend. Ich verliere mich in einer Materialschlacht aus Notizen, Post-its, Anstreichungen in Büchern und Ausdrucken voller kaum leserlicher Annotationen.

«Resist mastery»,⁴ mahnt Judith/Jack Halberstam (2011) 05 aus einem aufgeschlagenen Buch. «Ja», denke ich, «aber auf die richtige Weise.» Ich will die Ambivalenz meisterlicher Disziplinierung überzeugend problematisieren; schlüssig, gestützt auf prägnanten Zitaten und flüssig geschrieben. Aber der Korrigierfinger, der sich nicht in den Griff kriegen lassen will, unterbindet vehement jedes Fließen.

Meinen Texten sei anzumerken, meinte eine Freundin neulich, 06 dass mir das Schreiben leicht von der Hand ginge. Ich lachte laut auf, war aber insgeheim auch etwas stolz. Der Korrigierfinger in meiner Hosentasche freute sich jedenfalls diebisch.

Neongelb leuchtet mich ein Satz Sara Ahmeds (2017) an: 07

Not eliminating the effort or labor becomes an academic aim because we have been taught to tidy our texts, not to reveal the struggle we have in getting somewhere.

5

Einige Bücherschichten weiter unten findet sich Audre 08 Lorde's Essay «The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House» (1979).⁶ Ahmed verweist auf Lorde, die Schwarze Lesbe, Poetin, Mutter, Aktivistin. Von ihr habe sie gelernt, eine tragfähige Theorie aus Erfahrungen des Delegitimiert-, «Wronged»- und Verletzt-worden-Seins zu entfalten und «histories that leave us fragile» zu schreiben.⁷ Wobei sie selbst, anders als Lorde, eine akademisch ge-

4 Judith/Jack Halberstam: *The Queer Art of Failure*, Durham: Duke University Press 2011, S. 11.

5 Sara Ahmed: *Living a Feminist Life*, Durham/London: Duke University Press 2017, S. 13. Weil Ahmed oft mit bildhafter Sprache arbeitet und häufig bewusst mehrdeutige Wörter wählt, die sich nicht immer treffend übersetzen lassen, lohnt es sich, ihre Texte im Original zu lesen. Die deutsche Übersetzung erschien u. d. T. *Feministisch leben! Manifest für Spaßverderberinnen* (aus dem Englischen übers. v. Emilia Gagalski, Münster: Unrast 2017).

6 Audre Lorde: «The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House» [Orig. 1979], in: Dies.: *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Berkeley: Crossing Press 2007, S. 110–114.

7 Ahmed: *Living a Feminist Life*, S. 22.

schulte Sprache zu ihren Tools zählt. Ahmed sei «at home in the academy», schreibt sie. Das bin ich auch, trotz allen Struggelns beim Schreiben auch noch als Professorin (oder gerade als solche?). Von Ahmed möchte ich lernen, wie sich das akademisch Legitimierte gewitzt gegen seinen patriarchal-meisterlichen Strich bürsten lässt; wie mit Disziplinierung im Gepäck Theorie *gendisziplinär* zu treiben ist. Mich fasziniert und bewegt, wie Ahmeds *Queere Phänomenologie* (2006) die Argumente bürgerlich-weißer Phänomenologen intersektional feministisch verwendet, entwendet, verquert. Wie sie die disziplinären Hallen etablierter Philosophie aufmischt, indem sie die Altmeister Husserl und Heidegger zitiert und reorientiert, indem sie phänomenologisches Tun an materiellen Schreibtischen in sozialen Lebenswelten situiert.

- 09 Das disziplinierte philosophische Treiben ist voll von Schreibtischen. Husserl (1913) machte seinen gar zum Ausgangspunkt seiner Formulierung einer «reinen» phänomenologischen Methode. Die fragt nach den allgemeinen Strukturen dessen, wie Objekte – unabhängig von alltäglicher Vertrautheit – dem wahrnehmenden Subjekt *als etwas* erscheinen. Ahmed verbindet ein phänomenologisches Interesse mit einer materialistischen Perspektive und fragt nach den Bedingungen und Möglichkeiten dessen, dass *situierte* Schreibtische *körperlichen* Subjekten als Gegenstand des Theorietreibens erscheinen.

Being oriented toward the writing table not only relegates other rooms in the house to the background but might also depend on the work done to keep the desk clear. The desk that is clear is one that is ready for writing. One might even consider the domestic work that must have taken place for the philosopher to turn to the writing table, to be writing on the table, and to keep that table as the object of his attention. We can recall here the long history of feminist scholarship and activism on the politics of housework: about the ways in which women, as wives and servants, do the work required to keep such spaces available for men and the work they do. To sustain an orientation toward the writing table might depend on such work, while it erases the signs of that work as signs of its dependence. Such work is often experienced as “the lack of spare time,”²⁷ for example, the lack of time for oneself or for contemplation.

8

8 Sara Ahmed: «Orientations Matter», in: Diana Cole & Samantha Frost: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Durham: Duke University Press 2010, S. 234–257, hier S. 249.



Martin Heidegger philosophiert an seinem Schreibtisch in der Hütte im Schwarzwald; seine Frau Elfride hat diese von ihren Ersparnissen gekauft.



Elfride Heidegger tischt Mittagessen auf; der Philosoph denkt (Todtnauberg, 1966)

Als Doktorandin war ich 2014 in Wien bei einer Diskussion 10 mit Gayatri Spivak. Eine Studentin fragte damals, weshalb Spivak – die doch die «epistemische Gewalt»⁹ eurozentrisch-aufklärerischer Wissenskulturen selbst klar benannt

9 Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, aus dem Englischen übers. v. Ari Joskowitz und Stefan Nowotny, Wien: Turia + Kant 2008.



Carrie Mae Weems: *Untitled*
from *The Kitchen Table*
Series (1990)

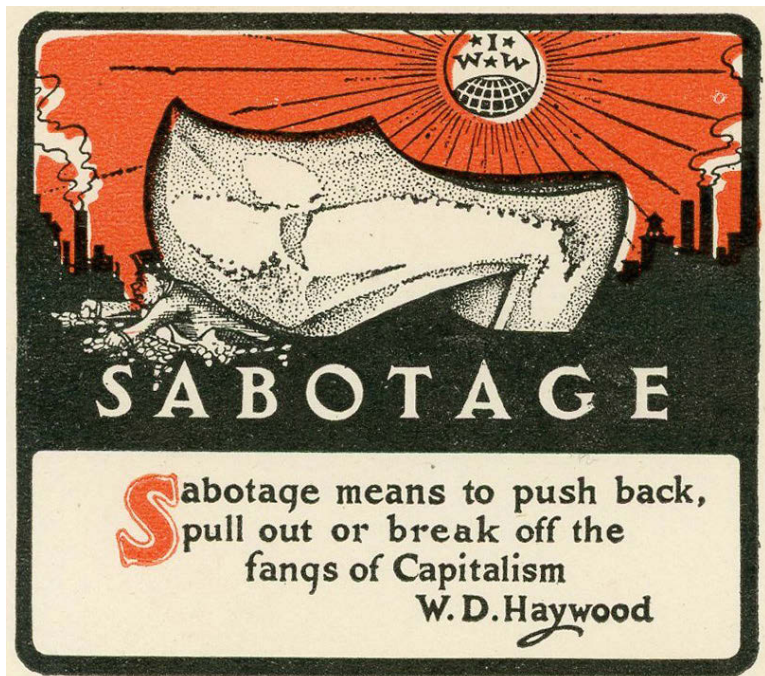
habe – weiter mit Kant und Hegel arbeite. In meiner Erinnerung antwortete Spivak: «Those men had time, time

that we will never have». – Das sei ein Erbe von Ressourcen, die für die Veränderung von angestammten «Macht/Wissen»¹⁰-Verhältnissen genutzt werden muss, statt sie den in der kolonialen Linie stehenden, «rechtmäßigen» Erben der Aufklärung zu überlassen.

- 11 Ich erinnere mich weiter: Auf einer Konferenz in Berlin 2019 hält Nikita Dhawan einen philosophisch referenzreichen Vortrag über *Aesthetic Agency* und Dekolonisierung.¹¹

10 Vgl. dazu Foucault: *Überwachen und Strafen* sowie *Der Wille zum Wissen*.

11 Ich erinnere mich auch, wie Dhawan damals ihren Vortrag von knitttrigen, handbeschriebenen Blättern abliest. Ihr Manuskript scheint aus einem Guss geschrieben. Aktuell versuche ich handschriftlich dem tippenden Korrigierfinger zu entweichen. Zwischen Hand, Papier, Stift und Tinte entsteht in den Linien, die sich materiell über Seitenblätter ziehen, eine andere Bewegung und Zeitlichkeit als zwischen Bildschirm, Tasten und Fingern. Im Handschriftlichen schreitet kein Korrigierfinger aus, der jeden Satz hektisch zerstückelt.



Nach dem Vortrag frage ich sie, wie sie es mit Lordes Einwand halte, that the master's tools «may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change»¹². Dhawan verweist mich an Spivak. Es sei das privilegierte Gepäck einer universitären Disziplinierung, das ihr erlaube, ihre *Kritik der postkolonialen Vernunft* (1999) so zu artikulieren, dass sie

... Hier zuckt der Korrigierfinger jetzt aber arg: «Das tut nichts zur Sache; das ist konservative Verklärung des Handschriftlichen.» Ich kann ihn behutsam aber dazu bewegen, diese Zeilen trotzdem stehen zu lassen. Vorläufig zumindest, als Fußnote bloß.

Yes, writing might happen. Or it might not. We don't always know what will happen if writing does not happen: whether the "not" feels like a block, or whether it provides an empty space that appears as an invitation to fill with other things. You might doodle, creating some rather odd kind of impressions. And if writing is what happens, then we don't know what lines will be created on the paper, which lies on the surface of the table, between skin and wood, or on whatever materials happen to come into contact. In due course, I will return to the "can do" and suggest that what bodies "do do" restricts capacities in the present even if it does not "decide" exactly what happens.

MAY BE WRITING HAPPENS IN CONTACT

... Und vielleicht hilft mir ja die Gesellschaft einer Fußnote Ahmeds: «Orientations Matter», S. 255, Fußnote 11.

12 Lorde: «The Master's Tools ...», S. 112.

wissenspolitisch Gehör finden und ins Gewicht fallen kann. Spivak setze auf eine «affirmative Sabotage» akademischer Master's Tools, erklärt mir Dhawan. Und dass Sabotage etymologisch von französisch *sabot*, dem Holzschuh, stammt. Arbeiter:innen hätten ihre Holzschuhe im 19. Jahrhundert in die Getriebe der neuen mechanisierten Maschinen geworfen, um deren erbarmungslose Effizienz zu unterbrechen. Derart könnten auch die Tools kolonial-patriarchaler Disziplinierung Mittel zu deren Entkräftung werden; dafür, «das Haus des Herren mit seinem eigenen Werkzeug zu demontieren».¹³

In a way, a queer phenomenology is involved in the project of "turning the tables" on phenomenology by turning toward other kinds of tables. Turning the tables would also allow us to return, a loving return we might even say, to the objects that already appear within phenomenology, such as Husserl's table, now so worn. Such tables, when turned, would come to life as something to think "with" as well as "on."



What happens, when I write about writing, when I write about the tables that appear as objects within phenomenology? It is no accident that I am writing about how such objects matter. I turn back toward my table, and begin writing again.

BEGIN
AGAIN

14

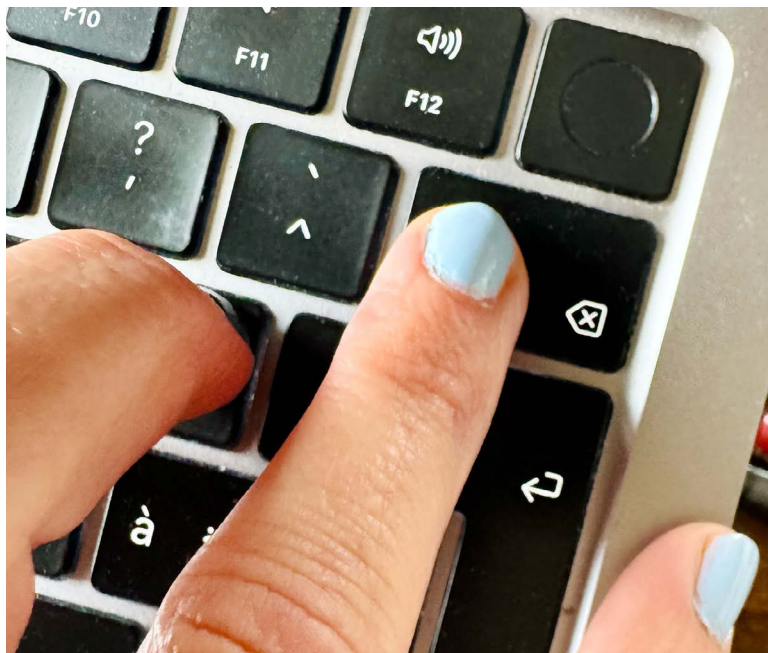
Kritisches Korrigieren und reparatives Begehren

- 12 Der Korrigierfinger demontiert weiter jeden Satz, um bloß keinen hinter unsere Komplexitätsansprüche zurückfallen zu lassen. (Wessen Ansprüche eigentlich?) Unnachgiebig sabotiert er mein Bemühen um pragmatische Zügigkeit, Zielgerichtetheit und eine deadlinegerechte Fertigstellung dieses Textes.¹⁵
- 13 Ist mein Korrigierfinger womöglich der Holzschuh im disziplinären Getriebe? Ist er ein Störfinger der Meisterlichkeit? Und wenn ja, auf welcher Seite steht er dann störschmerzhaft?

13 Nikita Dhawan: «Die affirmative Sabotage der Aufklärung», in: *Zeitschrift für Politik*, 66(2), 2019, S. 183–198, hier S. 198.

14 Sara Ahmed: *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press 2006, S. 63.

15 Elke Bippus kennt das bereits nur zu gut vom Zusammenarbeiten mit mir. Der Störfinger und ich bedanken uns von ganzem Herzen bei ihr (und jetzt auch bei Anke Haarmann) für ihre Zuversicht und Geduld! ♥



Ringen mit Ringfinger – ist ein Störfinger ist ein Korrigierfinger ist ein Reparierfinger?

Steht er im *genitivus subiectivus*: als willfähiger Realisierungsgehilfe kontrollsüchtiger Mastery; oder im *genitivus obiectivus*: als Queru-

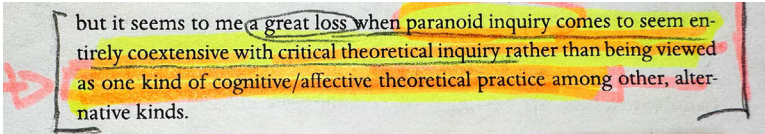
lant gegen meisterschaftliche Effizienz? Kann ich von diesem eigenwilligen Finger etwas lernen über disziplinierte und/oder widerständige Körper? Kann das Subjekt kritischen Theorietreibens von ihm etwas lernen übers Verunsichertwerden (oder Verunsichertbleiben)?

Auch diese Zeilen löscht der Ringfinger rasch wieder. – 14 Naiv, fantastisch, nicht kritisch genug.

Sicherer scheint dem Korrigierfinger stehen zu lassen: Als 15 fleischgewordene Disziplinierung verkörpert er die bildungsbürgerliche Streberin im Kleinen (mikropolitisch umso wirksamer). Ängstlich will er alle erdenklichen Einwände schon vorab widerlegen. Jeder unabgesicherte Gedanke, jede leichtfüßige Formulierung birgt für ihn die Gefahr, dass das Theorietreiben nicht gut genug wird, nicht konsequent kritisch wissenschaftet.

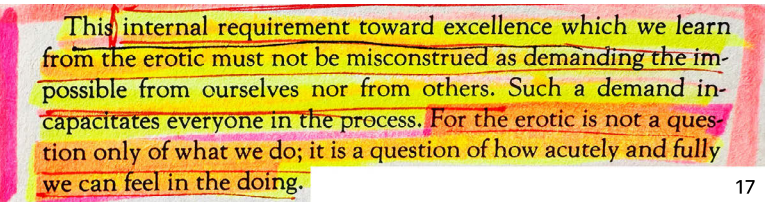
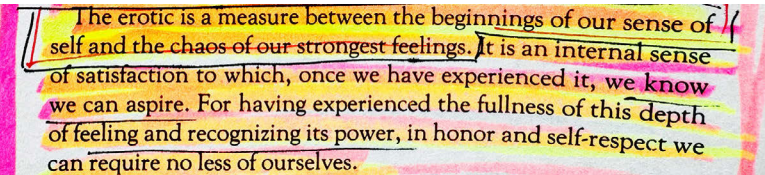
Ist der emsige Finger also «paranoid»? Ist er Handlanger 16 eines kultivierten Verdachts, der überall das Schlimmste antizipiert? Strebt er nach Unangreifbarkeit? Oder begehrt er einfach etwas mehr Sicherheit? Aus einem Notizbuch im

Tohuwabohu neben dem Laptop fragt Eve Sedgwick (2003) mich suggestiv: «Ist dein ringender Finger tatsächlich bloß von nur negativen Affekten bewegt? Woher nimmt er dann die Kraft, nicht aufzugeben und weiter zu ringen im kritischen Treiben? Ist vielleicht eher dein Nachdenken über ihn paranoid?»



16

- 17 Kritisch-theoretisches Tun, das nichts als unerbittlich entmystifizieren und schonungslos aufdecken will, sei von einer rein negativen Haltung getragen, sagt Sedgwick. Und sie schlägt vor, ein breiteres Spektrum von – auch positiven – Affekten als kritisch-theoretische Antriebskraft ins Gewicht fallen zu lassen. Was ist mit *pleasure*, mit lustorientiertem Begehren; was zieht das Theorietreiben an; in welchen Bezügen wird es genährt? Ich gebe Sedgwick recht und bekenne: Es ist eine Leidenschaft, mein diszipliniertes Subjekt im ausufernden Theorietreiben zu verlieren; im Wühlen durch Gedanken und Texte, im maßlosen Anhäufen von Notizen, sich messy verstrickend mit Autor:innen neben, unter und auf meinem Schreibtisch.



17

- 16 Eve Sedgwick: «Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay is About You», in: Dies.: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham: Duke University Press 2003, S. 123–151, hier S. 126.

The desire of a reparative impulse, on the other hand, is additive and accretive. Its fear, a realistic one, is that the culture surrounding it is inadequate or inimical to its nurture; it wants to assemble and confer plenitude on an object that will then have resources to offer to an inchoate self.

Reparative Desire !

Paranoid Reading, Reparative Reading 149

18

Lese- und Schreibpraktiken hängen sehr eng damit zusammen, wie wir arbeiten, welche verschiedenen Arbeitsweisen wir – auch in ihrer körperlichen Dimension – ausarbeiten und ob sie uns Freude bereiten. Politische Ernsthaftigkeit erfordert, daß wir an unserer Arbeit großes Vergnügen haben. Andernfalls werden wir aufhören, es wäre zu schwierig, und wir würden unseren Glauben verlieren.

19

Mich zwischen und in «Companion Texts»²⁰ herumzutreiben, macht mir unbändige Freude. Dabei bekräftigen mich diese Texte darin, dass das Arbeiten mit Begriffen, (Be-)Deutungen und (Que(e)r-)Verbindungen ins Gewicht fallen kann. Manche erinnern mich auch daran, dass das kritische Theorietreiben eines Subjekts, das privilegiert mit der Disziplinarmacht unter einer Decke steckt, keinesfalls per se heuchlerisch und folglich «doomed» sein muss.

Im handschriftlichen Notieren habe ich den Störfinger für 19 einen Moment fast vergessen. Er tut mir mit einem Mal leid. Es muss unsagbar kräftezehrend sein, so viel besser wissen zu wollen; auch macht es unbeliebt, schlecht gelaunt und allein. Wahrscheinlich stimmt, was Sedgwick aus meinen Notizen sagt: Womöglich ist der emsige Finger

17 Audre Lorde: «Uses of the Erotic: The Erotic as Power», in: Dies.: *Sister Outsider. Essays and Speeches*, a. a. O., S. 53–59, hier S. 54.

18 Sedgwick: «Paranoid Reading ...», S. 149.

19 Donna Haraway: «Wir sind immer mittendrin». Ein Interview mit Donna Haraway», in: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, aus dem Englischen übers. v. Dagmar Fink et al., Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 1995, S. 98–122, hier S. 104.

20

A companion text is a text whose company enabled you to proceed on a path less trodden. Such texts might spark a moment of revelation in the midst of an overwhelming proximity; they might share a feeling or give you resources to make sense of something that had been beyond your grasp; companion texts can prompt you to hesitate or to question the direction in which you are going, or they might give you a sense that in going the way you are going, you are not alone.

Ahmed: *Living a Feminist Life*, S. 16.

weniger paranoid als das Kritiker:innen-Subjekt, das nur einen zwanghaften Willen zur Mastery in ihm sieht. Aber vielleicht will der Korrigierfinger auch ein Reparierfinger sein? Immerhin löscht er nicht nur, sagt nicht bloß nein, stört nicht ausschließlich negativ. Aufmerksam springt er flink hin und her, um an differenzierenden Formfindungen mitzuarbeiten; an nicht immer effizienten, aber potenziell transformativen Wissensformationen, die nur materialisiert streitbar und mit-teilbar werden können.

- 20 Vielleicht treibt den fleißigen Finger weniger ein Kontrollwahn als ein reparatives Begehren an; vielleicht auch das Wissen um eine Verantwortlichkeit, die das privilegierte Subjekt wahrnehmen muss, wenn es *wirklich* kritisch-reparativ wissenschaften will. «You're an academic. Do your homework»,²¹ haben mein Finger und ich von Spivak gelernt. Wer, der ambivalenten Disziplinarmacht sei Dank, einen Status besitzt, der es erlaubt, gehört und gelesen zu werden, muss das verantwortlich nutzen. Die herrschaftskritische Akademiker:in muss ihre Hausaufgaben sorgfältig machen, das heißt (mit Spivak), sich mit den historischen Umständen ungleich verteilter «Macht/Wissen» ebenso auseinandersetzen wie mit der eigenen Erb- und Kompliz:innenschaft im Fortwirken von deren Prozessen. Denn es macht einen Unterschied, wer in welcher Situierung verunsichert wird, verunsichert bleibt oder sich lustvoll verunsichern lässt.

- 21 Mein Finger weiß wohl, dass sich das reparativ interessierte Subjekt nicht im Vagen und Unsicheren verstecken darf. Dass es weiter mit Ambivalenzen ringen, aufmerksam Verbindungen herstellen und unbequeme Arbeit aufnehmen muss – weil es eben kein einfaches Richtigmachen für nicht-unschuldige Subjekte gibt. Weil:

Wenn es auch kein richtiges Leben im falschen geben kann, so doch ein *richtigeres*. Aus dieser minimalen Differenz ließe sich ein neuer *Kosmos* entfalten.²⁴⁹

21 Gayatri Chakravorty Spivak: *The Postcolonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, New York/London: Routledge 1990, S. 93.

22 Peter Brückner: «Provokation als organisierte Selbstfreigabe», in: Ders.: *Selbstbefreiung. Provokation und soziale Bewegungen*, Berlin: Wagenbach 1983, S. 11–78, hier S. 60 f.

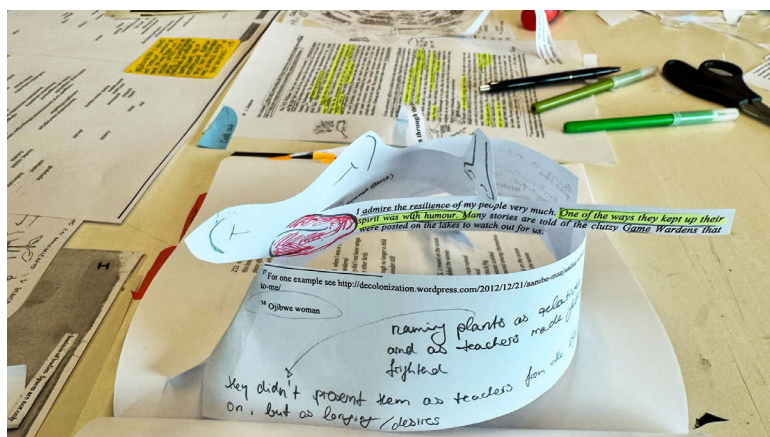


Audre Lorde zwischen Texten, Bildern, Ordern, Radio, Kaffeebecher, Telefon und «Thou shalt not hassle»-Poster

200 22 Und damit der Korrigier-, Stör- und Reparierfinger auf dem Weg seine Treibkraft nicht verliert, soll er Pausen im lustvollen Treiben finden, zwischen Companion-Texten und -Bildern, die daran erinnern, dass widerspenstiges Stören kein einsames Mastery Business ist. Und er und ich können uns darin üben, nicht immer alles dermaßen bemeistern zu müssen.

Diese verschiedenen Aspekte von Lese- und Schreibpraktiken sind für mich auch eine Frage emotionaler Einstellung: Man sollte legitimerweise davon ausgehen, daß man alles mögliche lernen und die Fachkenntnisse anderer nutzen kann. Man muß sich das Recht herausnehmen, Dinge zusammenzubringen, von denen andere sagen, daß man sie auseinanderzuhalten habe. Das, was mir an meiner eigenen Arbeit gefällt, ist, daß sie zugleich verschiedene Lese- und Schreibpraktiken nutzt und dazu auffordert, dasselbe zu tun. Das Schreiben wird dadurch zwar schwieriger, aber auch spielerisch. Eine Möglichkeit, diese Arbeitsweise weniger schwierig zu gestalten, besteht darin, einige Dinge auch mal unverstanden zu lassen, sich zu gestatten, mit Bruchstücken von Wissen zu arbeiten und zu sehen, wie diese sich zusammenfügen. Ich lege großen Wert auf das Gewebe der Sprache, auf die Dichte in der Materialität von Sprache und Texten. Ich arbeite gerne mit Sätzen und Schichten und nicht in einer linearen Weise.

23



Nichtlineares Theoretreiben mit mehrhändigen Schnipsel- und Klebfingern von Professorin und Doktorandinnen im PhD-Programm Make/Sense, Basel, März 2026

Abb. 1: Lynda Barry: *What It Is*, Montreal: Drawn and Quaterly 2008, S. 129

Abb. 2: Foto: Birke Sturm, 2015

Abb. 3, 8, 10: Fotos: Ines Kleesattel, 2026

Abb. 4 und 5: Fotos: Digne Meller Marcovicz, 1968, bpk-Fotoarchiv (Mediennr. 70131574 und 70131578)

Abb. 6: Carrie Mae Weems: *Untitled* from *The Kitchen Table Series*, 1990 © Carrie Mae Weems, Courtesy of the artist and Gladstone Gallery, New York.

Abb. 7: Unbekannte:r Künstler:in: Stickerette der Industrial Workers of the World (IWW), 1915

Abb. 9: Audre Lorde, Foto: Joan E. Biren, © National Portrait Gallery, Smithsonian Institution (Object No. NPG.2020.176)

Latente Kräfte: Scores entfalten

Andrea Sick

1 Scores öffnen

Sich dem Score als Praktik eines Forschens zuzuwenden, 01 macht es notwendig, all der latenten Kräfte gewahr zu werden, die ihn gestalten. Nicht von der Hand zu weisen ist dabei, dass der Score in vielfacher Hinsicht eine paranoide Dimension beinhaltet, da er geradezu exzessiv mit Praktiken der Beobachtung, Kontrolle, Navigation und des Trackings verbunden ist. Doch wie wäre es, diese exzessiven Praktiken als Möglichkeiten der Öffnung und der Entfaltung zu begreifen, in der latente Kräfte erst wirksam werden?

2 Scores markieren

Das englische Wort *score* geht zurück auf altenglisch »sco- 02 ru« und altnordisch »skor« und bezeichnet eine Markierung, Kerbe oder einen Einschnitt – etwa einen Riss im Felsen oder eine Schnittspur. Das entspricht einer materiellen Verletzung der Oberfläche, einer bleibenden Spur.¹

1 Oxford English Dictionary (OED), Eintrag »score (n.)
Etymology«: »a notch or incision, especially one made as a

Mit *score* wurde eine Kerbe benannt, die als Zählmarke fungierte, insbesondere im mittelalterlichen Zwanziger-System, bei dem für jeweils zwanzig Tiere eine Kerbe in einen Stock geschnitten wurde.² Später findet man *score* allgemein als Bezeichnung für eine mit einem scharfen Werkzeug gezogene Linie oder Kerbe, auch ohne Bezug zum Zählen. Parallel dazu etablierte sich der Begriff *scored stick* oder Kerbstock³ im 16. Jahrhundert als Aufzeichnungsmittel: ein Stück Holz, in das Einschnitte gemacht wurden, um Mengen, Schulden oder Abrechnungen zu dokumentieren. *Score* wurde damit zu einem materiellen Speicher von Wissen, einem frühen (Tracking-)Protokoll. Er ist eine Spur, ein Einschnitt, eine Unterbrechung, die zugleich zählt, kontrolliert, markiert, erinnert und sich so als eine Form entfaltet, die immer zugleich körperlich, zeitlich und epistemisch ist. Mit *Score* kann ein Aufzeichnungssystem, ein Notationssystem und ein Zählsystem benannt werden. Diese drei Systeme fokussieren unterschiedliche ineinander gefaltete Handlungen: das Aufzeichnen, das Notieren und das Zählen.⁴

3 Scores schichten

- 03 Als Aufzeichnungssystem, Notationssystem oder Zählsystem wird der heutige Begriff »Score« in unterschiedlichen Kontexten verwendet, etwa im Sport, in der Netzkultur, in

record; from Old Norse skor, Old English scoru.« Siehe auch Alfred W. Crosby, *The Measure of Reality* (1997), James C. Scott, *Seeing Like a State* (1998), Georges Ifrah, *The Universal History of Numbers* (1998).

2 Im französischen Kontext hingegen lebt diese Logik nicht im Wort selbst, sondern im Zählsystem fort: *quatre-vingts* verweist auf eine vigesimale Ordnung, in der Zählen als Bündelung und rhythmische Unterbrechung gedacht wird: <https://en.wikipedia.org/wiki/Vigesimal> (zuletzt aufgerufen am 14.05.2026).

3 Beispiel aus dem englischen Finanz- und Steuersystem bis zum 19. Jahrhundert: Der Stock wurde längs gespalten, eine Hälfte (*stock*) bekam der Schuldner, die andere (*foil*) der Gläubiger. Die Kerben mussten exakt zusammenpassen.

4 Vgl. Hendrik Folkerts, »Der Partitur nach. Notation, Verkörperung und *liveness*«: https://www.documenta14.de/de/south/464_der_partitur_nach_notation_verkoerperung_und_liveness# (zuletzt aufgerufen am 26.05.2026).

der Ökonomie sowie in Kunst, künstlerischer Forschung, Musik, Performance, Theater und Software. In den genannten drei Systemen sind Scores geschichtete Anweisungen, verkörperte Gesten, resonante Echos, die sich niemals in einer festen Form beruhigen. Sie falten sich ineinander: manchmal in Worte eingeschrieben, manchmal jenseits der Sprache vollzogen, manchmal nur als Spuren fortbestehend. Eine Choreografie von Scores ist mehr als die Summe von Notationen, Zählungen und Aufzeichnungen: Sie ist das Gewebe ihrer Übersetzungen, Dokumentationen und Transformationen. Sie verhilft den Scores, zu erscheinen.

Einige Scores nehmen die Form von Text an: Sie skripten, 04 stören, provozieren. Ihre Worte verdichten Zeit, geben Orientierung und lassen zugleich Raum für Abweichung, Improvisation und Veränderung. Sie wollen gelesen, abgeheftet, aber auch ausgeführt werden – und verwandeln Sprache in verkörperte Forschung. Andere Scores entfalten sich ohne Worte: durch Klang, Stille oder Bewegung; durch ephemere Gesten, die sich der vollständigen Erfassung entziehen. Diese Scores leben im Körper, in Resonanz, in flüchtigen Akten des Werdens. Auch Software lässt sich als Score begreifen: als geschichtetes Skript von Anweisungen und Zahlen, das stets auf Interpretation, Modulation und Transformation im Vollzug angewiesen ist. Software ist keine singuläre Notation, Aufzeichnung oder Zählung, sondern ein Score von Scores aus Protokollen, Befehlen und Interfaces, die ineinander gefaltet sind. Jede Ausführung birgt die Möglichkeit von Brüchen, Fehlern, Bugs oder Glitches. Diese Brüche sind nicht nur Unterbrechungen, sondern Bedingungen des Werdens: Momente, in denen verborgene »Architekturen« sichtbar werden, in denen Kontinuität aufbricht und unerwartete Variationen entstehen, die durch ihre diversen Potenziale und immanenten Bezüge an der Entstehung von Kollektiven beteiligt sind.⁵

5 Franck Leibovici, »On Scores«, in: Choréographier l'exposition, hg. v. Mathieu Copeland und Julie Pellegrin, Dijon: Les presses du réel 2013, S. 43–49, hier S. 43. Vgl. auch Cornelius Cardew, »A Scratch Orchestra: Draft Constitution«, in: *The Musical Times* 110, H. 1516, Juni 1969, S. 617 und 619, und Jennifer Walshes »The Text Score Dataset 1.0« mit seinen ca. 3000 Scores, die als Trainingsmaterial für Machine-Learning-Algorithmen dienen: <https://milker.org/text-score-dataset> (zuletzt aufgerufen am 12.05.2026).

- 206 05 Ein Score in seinen kollektiven Bezügen ist niemals glatt oder geschlossen; er ist durch Risse, Schwellen und Zwischenräume definiert – durch das, was verlangt, anders vollzogen zu werden. Scores von Scores entfalten sich als Konstellationen künstlerischer Forschung, wenn in der »künstlerischen Forschung« der Score nicht nur vor dem Tun erscheint, sondern im Tun selbst und niemals im Abschluss.
- 06 In einer solchen Offenheit und Unabgeschlossenheit liegt das Potenzial der Scores: Sie »denken« nicht *über* Praxis nach, sondern *durch* Praxis. Scores sind damit weniger Repräsentationen von Wissen als Auslöser und Träger eines Denkens-in-der-Handlung: im Lesen, Aufführen, Wiederholen, Variieren und Überschreiben (des Scores). Der Score setzt einen Impuls, lenkt eine Situation, eine Richtung, ohne das Ergebnis vorwegzunehmen: medial transformierend, unterschiedliche Wahrnehmungsmodi transkribierend, evozierend und aktivierend. Insofern können wir hier von einem »Open Score« sprechen, der immer zugleich Aktivierung und Dokumentation verkörpert.

4 Scores entfalten

- 07 Verstehen wir den Score als *Open Score*, nicht als feste Partitur, sondern als offenen Prozess, kann er in seiner Entfaltung latente Kräfte aktivieren: Bewegungen, Handlungen, Affekte und Bedeutungen, die erst im Vollzug sichtbar, spürbar und hörbar werden. Schicht für Schicht. Atemzug für Atemzug. Das Entfalten ist dabei als eine praktische, zeitliche und materielle Operation zu verstehen, durch die sich das Virtuelle aktualisiert, ohne seine Gefaltetheit zu verlieren. Entfalten bedeutet, relationale und latente Kräfte wirksam werden zu lassen, ohne sie je vollständig zu fixieren. Entfalten erscheint hier als permanenter, offener und unvorhersehbarer Prozess: ein Werden im Kontakt, das sich der vollständigen Kontrolle entzieht und sich ein Recht auf Opazität bewahrt. So gibt es latenten Kräften Raum,⁶ die nur momentweise und überraschend sichtbar und spürbar werden. Der Prozess des Entfaltens ergibt Gefüge aus

6 Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, aus dem Französischen übers. v. Betsy Wing, Ann Arbor: University of Michigan Press 1997, S. 144.

dynamischen Beziehungen. Als Tätigkeit aktiviert er Potenziale und verändert Wahrnehmung, ohne auf Enthüllung, Aufdeckung oder Erklärung zu zielen. Entfalten bedeutet, dass relationale und latente Kräfte wahrnehmbar werden, ohne sie je dauerhaft zu fixieren.

Als Open Score existiert der Score in seiner Entfaltung nicht 08 als abgeschlossenes Werk, sondern als Einladung zur Wiederholung, Variation und Transformation. Latente Kräfte werden wirksam, wenn Scores genutzt, verschoben, neu gelesen oder kollektiv reaktiviert werden. So entsteht ein fluktuierendes Wissen nicht durch Repräsentation, sondern durch Praxis, Wiederholung und Differenz. Ein Score, verstanden als Open Score, funktioniert ähnlich wie das Reden bei Kleist.⁷ So, wie von ihm das Reden als ein Prozess beschrieben wird, in dem Gedanken sich erst während des Sprechens formen, kann der Open Score als Auslöser und Entfaltung eines Speichers verstanden werden, und nicht als Anleitung zur Umsetzung eines offenen, diffusen Geschehens. Entfaltung meint dabei kein lineares Ausführen, sondern ein tastendes, situatives Werden, in dem sich latente Kräfte aktivieren. Eine fortgesetzte Modulation. Scores entfalten sich in Scores.

5 Geister wecken: latente Kräfte

Latente Kräfte sind »spürbare« Geister. Sie sind abhängig 09 von Energien, Spannungen und Potenzialen, die nicht eindeutig und dauerhaft wirksam sind. Was bedeutet es also, mit den Praktiken des Scores eine latente Kraft, einen Geist zum Sprechen zu bringen? Oder ihn sprechen zu lassen?⁸ Die latenten Kräfte, die die Relationen zwischen Scores

7 Über das Entstehen der Gedanken beim Schreiben siehe Wolfgang Raible in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München: Fink 2004, S. 191–214; Heinrich von Kleist: »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« (1811): <https://projekt-gutenberg.org/authors/heinrich-von-kleist/books/ueber-die-allmaehliche-verfertigung-der-gedanken-beim-reden/> (zuletzt aufgerufen am 26.05.2026).

8 Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, aus dem Französischen übers. v. Susanne Lüdemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014.

- zugleich sind, bestimmen und in Bewegung halten, erscheinen selbst als Geister. Solche Geister sind keine stabilen Figuren, sondern relationale, oft auch unsichtbare Ereignisse. Sie markieren Übergänge und Transformationen – und begleiten das Entfalten der Scores als das, was nie ganz greifbar ist und dennoch wirksam bleibt. Der Score entfaltet sich nicht linear, sondern relational. In diesem Prozess erscheinen (seine) Geister wirkmächtig. Versucht man, sie festzuhalten oder zu erklären, entziehen sie sich.
- 10 Ein »Inmitten« des Scores entsteht dort, wo diese latenten Kräfte kurzzeitig hörbar, spürbar oder auch diffus sichtbar werden. Sie entziehen sich, sobald wir versuchen, sie zu repräsentieren oder festzuhalten.⁹ Akzeptieren wir das Nicht-Wissen um sie, die Unsicherheit, und feiern zugleich ihre stetige Anwesenheit und ihren Entzug, dann werden sie Teil des Entfaltens der Scores selbst: als Irritation, Verschiebung, Überschuss.
- 11 Geister als latente Kräfte sind die Resonanzen des Open Scores. Geister halten Scores offen, instabil, lebendig. Lässt man sie in dieser Kurzweiligkeit bestehen, werden Scores produktiv. So gedacht sind die Geister des Scores Teil seines Entfaltens: als das, was sich zeigt und zugleich entzieht, was wirkt, ohne vollständig greifbar zu werden. Scores entfalten sich mit ihren Geistern – den latenten Kräften inmitten – und bleiben genau dadurch in Bewegung. Als *Geister inmitten* markieren latente Kräfte keine Abwesenheit, sondern eine dichte Präsenz.

6 Präsenz aktivieren: ein Exempel

- 12 Die Geister des Scores sind Teil seines Entfaltens. Solch ein Open Score verlangt nach Aufführungen und Aktivierungen:
- 13 [Letra de »Un violador en tu camino«]¹⁰

9 Vgl. Andrea Sick, »Spiritual Knots. On the effectiveness of ghosts«, in: Helene von Oldenburg, Andrea Sick (Hg.), *Virtual Minds*, Bremen: thealit 2004, S. 202–214; und Andrea Sick, »Transparenz und Spuk im (Daten-Wald«, in: Dennis Paul, Andrea Sick (Hg.), *Rauchwolken und Luftschlösser*, Hamburg: textem 2013, S. 61–81.

10 <https://genius.com/Colectivo-las-tesis-un-violador-en-tu-camino-lyrics>; auf Englisch: <https://genius.com/Genius-english-translations-colectivo-las-tesis-un-violador-en-tu-camino-lyrics>

[Verso 1]

El patriarcado es un juez
 Que nos juzga por nacer
 Y nuestro castigo
 Es la violencia que no ves
 El patriarcado es un juez
 Que nos juzga por nacer
 Y nuestro castigo
 Es la violencia que ya ves

14

[...]

[Pos-Coro]

El violador eras tú
 El violador eres tú.

15

[Pre-Coro]

Son los pacos
 Los jueces
 El Estado
 El Presidente

[Coro]

El Estado opresor es un macho violador
 El Estado opresor es un macho violador

[...]

Duerme tranquila, nina inocente
 Sin preocuparte del bandolero
 Que por tu sueños dulce y sonriente
 Vela tu amante carabinero

16

[Pos-Coro]

El violador eres tú (*Paco culiao*)
 El violador eres tú (*Paco culiao*)

17

Dieser Text kann als Teil des Scores der Performance und 18
 politischen Aktion »Un violador en tu camino« der chileni-
 schen feministischen Künstler*innengruppe LASTESIS
 bezeichnet werden. In »Un violador en tu camino« führten
 Frauen mit verbundenen Augen eine Choreografie auf. »El
 Estado opresor es un macho violador«, heißt es in der Per-
 formance: »der Unterdrückungsstaat ist ein Macho, der
 vergewaltigt«. Die Erfahrungen der Einzelnen werden als
 kollektives Erlebnis begriffen.¹¹ Die Initiatorinnen der poli-

camino-english-translation-lyrics (zuletzt aufgerufen am
 13.05.2026).

11 In dem zugehörigen feministischen Manifest *Verbrennt eure Angst!* von LASTESIS schreiben sie: »Wir haben uns dazu entschieden, in diesem Buch das Pronomen ›Wir‹ zu

tischen Aktion sind Dafne Valdés, Paula Cometa, Sibila Sotomayor und Lea Cáceres vom Kollektiv LASTESIS. Die Performance (auch Choreografie und politische Aktion zugleich) entstand in Chile, in der Hafenstadt Valparaíso, wo sie am 20. November 2019 erstmals aufgeführt wurde. Innerhalb weniger Tage verbreitete sich »Un violador en tu camino« im ganzen Land und wurde an unterschiedlichen neuralgischen Orten in zahlreichen Variationen wiederholt: vor Gerichten, Polizeikommissariaten, dem Präsidentenpalast, im Estadio Nacional. Von dort aus zirkulierte der »Score« global und wurde in zahlreichen Städten weltweit aufgeführt, etwa in Buenos Aires, Mexiko-Stadt, Berlin, Paris, Madrid, New York, Istanbul, Los Angeles oder Rom,¹² und durch Social Media, Youtube etc. verbreitet. Der Text wurde in verschiedenen Sprachen adaptiert und die Bewegungschoreografie variiert.¹³ Scores of Scores of Scores. Open Scores.

- 19 Als politische wie künstlerische Intervention bedient sich »Un violador en tu camino« mehrerer Zeichensysteme zugleich. Verbundene Augen, choreografierte Bewegungen der Hände, Füße und des gesamten Körpers sowie gemeinsam im Chor gesprochene Texte bilden ein dichtes Geflecht aus Stimme, Körper, Rhythmus und Raum. Die verbundenen Augen verweisen auf eine Praxis der chilenischen Militärdiktatur: die Entführung politischer Gegner*innen mit verbundenen Augen. Die Kniebeugen zitieren Akte polizeilicher Willkür, bei denen Verhaftete – auch im Kontext der Proteste – zu entwürdigenden Bewegungen gezwungen wurden. Diese Gesten aktivieren als Teil des Scores im je-

verwenden. Jedes Mal, wenn wir von einer persönlichen Erfahrung berichten, drückt sich im »Wir« eine politische, feministische Haltung aus, die notwendige Übung, sich in die andere hineinzusetzen und ihre Erfahrung als kollektives Erlebnis zu begreifen.« (LASTESIS, *Verbrennt eure Angst! Ein feministisches Manifest*, aus dem Spanischen übers. v. Svenja Becker, Frankfurt am Main: S. Fischer 2021; Originalausgabe: Colectivo LASTESIS, *¡Quemar el meido!*, Providencia: Editorial Planeta Mexicana 2021).

12 <https://www.colectivolastesis.com/index-en.html> (zuletzt aufgerufen am 26.05.2026).

13 Zusammenschnitte von vielen Orten: <https://www.youtube.com/watch?v=LAEGXZcZdw8> (zuletzt aufgerufen am 22.02.2026); siehe auch *The Guardian*: <https://www.youtube.com/watch?v=s5AAscy7qbl> (zuletzt aufgerufen am 22.02.2026).

weiligen Kontext körperliche Erinnerungen an strukturelle Gewalt. Häufig tragen die Performerinnen zudem das grüne Halstuch, das in weiten Teilen Lateinamerikas zu einem Symbol für sexuelle Selbstbestimmung und insbesondere für das Recht auf Abtreibung geworden ist. Die konkrete Bewegungschoreografie variiert nur wenig bei den verschiedenen Aufführungen, der gesprochene Text wird übersetzt und in manchen Versionen durch hochgehaltene Texttafeln sichtbar. Mit den Praktiken von LASTESIS kann exemplarisch veranschaulicht werden, wie Scores sich als kollektive und politische Praktiken entfalten. »Un violador en tu camino« war von Beginn an nicht als abgeschlossenes Werk konzipiert, sondern als Open Score: ein Set aus Gesten, Worten, Rhythmen und Wiederholungen, das bewusst zur Aneignung, Wiederholung und Transformation freigegeben wurde. Ein Open Score ohne Souverän. LASTESIS entwickelte Verfahren des Re-stagings, der Zirkulation und der kollektiven Verkörperung. Jede Aufführung stellte eine neue Faltung des Scores in einem anderen sozialen, politischen und räumlichen Kontext dar – auf den Straßen Santiagos, auf Plätzen in Mexiko-Stadt, in Theatern in Paris, auf Plätzen in Los Angeles und New York, in Berlin oder auf dem Universitätscampus in Istanbul. Mit jeder Wiederholung veränderte sich der Score: Er bewahrt Spuren und wird zugleich etwas anderes – eine weitere Faltung, eine neue Resonanz. Der zentrale Slogan der Performance wirkt dabei wie eine Beschwörung latenter Kräfte, fast wie ein Erwecken oder Ansprechen von Geistern, die zuvor strukturell verdrängt worden waren, nur diffus verortet, unsichtbar: »El violador eres tú« richtet sich nicht an ein individuelles Gegenüber, sondern adressiert ein Geflecht aus Institutionen, Diskursen und Machtverhältnissen: Polizei, Verwaltung, Justiz, politische Führung. In diesem Sinne wird der Score selbst zu einem Medium, in dem latente Gewaltverhältnisse sichtbar, hörbar und körperlich erfahrbar werden – nicht in der Repräsentation, sondern als kollektive Handlung im Vollzug. Eine sich fort-schreibende Partitur einer Choreografie, die sich erst in der jeweiligen Aufführung diffundierend manifestiert und zugleich stetig transformiert.¹⁴

14 Ein weiteres Beispiel, in dem Score selbst zum diffundierenden Handeln einlädt und zugleich sich selbst stets transformiert, ist die Hongkonger Protestbewegung »Be Water«.

Demonstrierende der Hongkonger Proteste plädierten dafür, agil und flexibel zu handeln, anstatt an festen Orten oder starren Strukturen festzuhalten. Sie machten sich unter anderem diese Haltung und das Zitat von Bruce Lee zu eigen und bewegten sich wie Wasser: auftauchend, sich auflösend und an anderer Stelle wiedererscheinend. Diese Taktik wurde auch genutzt, um schnell zwischen den Polizeikräften auszuweichen und spontane, dezentrale Aktionen in der ganzen Stadt zu organisieren. Durch diese Beweglichkeit und Flexibilität wurde es für staatliche Sicherheitskräfte schwierig, die Proteste zu kontrollieren. Jede Auflösung der Menge, jeder scheinbare Rückzug bedeutete kein Scheitern, sondern eröffnete Raum für Rekonfiguration. Vgl. auch Archiv Ars Electronica: Präsentation »Be Water. By HongKongers« unter <https://archive.aec.at/prix/254025/> (zuletzt aufgerufen am 26.05.2026).

Musicking – Vorteile und Schwierigkeiten eines Begriffs des Musikmachens

Judith Siegmund

Eingespant zwischen Prozess und Handlung

Künstlerisches, gestalterisches und musikalisches Arbeiten wird heute landläufig und von vielen Seiten als prozesshaft beschrieben. Dies ist auch ein Grund, warum oft von Praxeologien bzw. Praxologien die Rede ist, wenn über Künste nachgedacht wird.¹ Der moderne (nicht antike) philosophische Praxisbegriff, der die Künste als eine künstlerische Praxis bestimmt, ist übergreifend, bleibt jedoch etwas vage. Er bündelt viele Akteure in den Künsten zusammen mit den Infrastrukturen und betont ein soziales und historisches Eingebettetsein. Solche Beschreibungen sind richtig, sie operieren jedoch nicht so sehr in der Konkretheit ihrer Bestimmungen, sondern in großen kategorialen Zuordnungen.²

1 Andreas Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32(4), 2003: 282–301; Anke Haarmann/Harald Lemke: »Kunst als Praxis/Praxologie der Kunst«, in: Judith Siegmund (Hg.): *Handbuch Kunstphilosophie*, transcript/utb, Bielefeld/Stuttgart 2022, S. 59–66.

2 Vgl. Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin 2014.

- 02 Richtet man hingegen den Blick auf die konkreten Zusammenhänge dessen, was in künstlerischen Praktiken stattfindet, stellen sich andere Fragen nach dem künstlerischen Tun. Es treten dann z. B. Fragestellungen auf wie diese: Sollte man pointiert beschreiben, dass künstlerische Prozesse einen Anfang haben, oder legt man keinen Fokus auf diese Tatsache? Sind Ziele wichtig für eine Bestimmung künstlerischer Arbeit oder werden sie bewusst nicht thematisiert? Oder gibt es eventuell ein Anfangen ohne Ziele?³ Sind im künstlerischen Prozess Relationen zwischen den Beteiligten von ausschlaggebender Bedeutung, wie heute von vielen Soziolog:innen, aber auch von Künstler:innen betont wird, oder sollte sich das Augenmerk mehr auf isoliert betrachtete Vorgänge, Affekte und Begehren von einzelnen Personen bzw. Subjekten – von Kunst Machenden und von Kunst Wahrnehmenden – richten?
- 03 Affekte und innere Vorgänge lassen sich als innere Subjekteigenschaften thematisieren. Dann handelt es sich um keinen gehaltvollen Begriff der Relationalität, sondern um Bestimmungen singulärer Subjekte und damit letztlich um ein systematisch oppositionelles Pendant zum Praxisbegriff. Ich möchte zeigen, dass Christopher Small mit seinem Begriff des »Musicking« diese Opposition aufbricht und versucht, eine begriffliche Alternative anzubieten.
- 04 Kunsttheorie und Kunstphilosophie haben je nach geschichtlicher Verortung verschiedene Antworten auf diese Fragen anzubieten. Während sich westliche ästhetische Theoriebildung seit dem 18. Jahrhundert vermehrt auf das einzelne Subjekt konzentrierte – meistens war es das Kunst wahrnehmende oder genießende Subjekt –, scheint sich heute die Aufmerksamkeit wieder mehr hin zu den Aus-

3 Um das Engespanntsein künstlerischer Subjekte zwischen Beginnen und dem Erreichen oder Nicht-Erreichen von etwas zu thematisieren, eignet sich der Begriff des künstlerischen Handelns. Vgl. Judith Siegmund: »Handlungstheoretische Kunstsoziologie und -philosophie«, in: Aida Bosch, Lutz Hieber, Christian Steuerwald (Hg.): Handbuch Soziologie der Künste, Springer, Wiesbaden 2025, hier: Living reference work latest edition: <https://link.springer.com/referencework/10.1007/978-3-658-34083-4#bibliographic-information>. Der Handlungsbegriff wird nicht selten auch auf die Rezipierenden übertragen, z. B. in John Dewey: Kunst als Erfahrung, aus dem Englischen übers. v. Christa Velten, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980.

übenden zu verschieben. Als ausübend lassen sich nicht nur Künstler:innen im westlichen Autorenverständnis verstehen, sondern auch Aufführende sowie Rezipierende oder anders Beteiligte. Eine prozessuale Aktivität, die alle Beteiligten verbindet, rückt damit mehr ins Bewusstsein. Als ein Grund für eine solche Entwicklung lässt sich unter anderem eine vielgestaltige Kritik aus interkultureller, populärer oder auch postkolonialer Perspektive ausmachen, die sich mehrheitlich gegen ein westliches Subjektverständnis richtet oder dieses zumindest zu dekonstruieren versucht. Allen solchen Entwicklungen, die eine prozessuale Aktivität aller an der Kunst Beteiligten ins Bewusstsein rücken, kommt der Begriff des »Musicking« entgegen, den Christopher Small 1998 als eine Art weiterführenden und aus dem westlichen Blickwinkel hinausführenden Kommentar in die (westliche) musikwissenschaftliche Theoriebildung eingebracht hat.

Musicking – eine Antwort auf die westliche Musikwissenschaft und Musikphilosophie

Wie kommt Christopher Small auf die Idee, es sei notwendig, 05 einen neuen Begriff für künstlerisches oder, besser gesagt, für musikalisches Tätigsein zu erfinden? Und warum trägt das Buch *Musicking* (genau wie später ein veröffentlichter Text) den Untertitel *The Meanings of Performing and Listening*?⁴ Small beklagt eingangs ein Problem, das er mit westlichen Theorietraditionen über Popmusik habe: Sie würden Musik als ein Ding und weniger als einen relationalen Zustand beschreiben, der mit Wirkungen (Effekten), insbesondere Emotionen einhergeht. Hier geht es zunächst einmal um die Tatsache, dass ästhetische Theorie nicht als Bestimmung innerer Zustände und Urteile einzelner Subjekte betrieben werden sollte. Deswegen die Absetzung von Kant. Beide genannten Texte von Small entwickeln den Gedanken aus der Musik selbst heraus und nicht aus an-

4 Verdächtig finde ich hier den Begriff »meaning« als typisch erkenntnistheoretischen Begriff. Christopher Small: *Musicking – the Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Hanover 1998, und Ders.: »Musicking – the Meanings of Performing and Listening. A Lecture«. In: *Music Education Research* 1 (1), 1999, S. 9–22.

deren Debatten des Relationalen. Das Argument ist hier, dass wir bestimmte Musikpraktiken nicht angemessen beschreiben können, wenn wir nur auf das schauen, was einzelne Subjekte durch Musik oder in der Musik erleben. Die westliche Theorie, die sich auf den Begriff des interesselosen Wohlgefallens von Immanuel Kant beziehe, habe zu einem Begriff der Bedeutung (*meaning*) von Musik nichts beizutragen, so Small. Zusammenfassen lässt sich Smalls Vorschlag in dem Satz: »All art is performing arts.«⁵ Und: »To music is to pay attention in any way to a musical performance, at whatever level or quality of attention«; »value judgements [...] come later«.⁶

- 06 Die Gegenwartigkeit und direkte Situationsabhängigkeit von musikalischen Situationen als Aufführungen, aber auch einfach als Musizieren (*to music*) leuchtet ein. Aber was meint Small mit »meaning«? Es geht ihm nach eigener Auskunft um die Funktion der Musik im menschlichen Leben.⁷ Performance von Musik findet seiner Ansicht nach ja nicht statt, um ein Werk zu präsentieren. Vielmehr werden Beziehungen in der musikalischen Situation aktiviert, welche bereits kulturell und biografisch angelegt sind. »Experiences such as love, hatred, fear, interest, security and reassurance, when undergone in the early years of life when neural developments is at its most rapid, determine not just the habitual paths of thought in an individual but the very anatomy of the brain itself. Thus, it is that very way our brains develop physically depends on what we learn to value, and that the way in which they develop is irreversible. [...] each person has his or her own ideas of relationships [...]«⁸
- 07 Small sagt nicht einfach: Musik stellt Beziehungen als Relationen her; sondern er sagt, wir sind grundsätzlich und biologisch relational angelegte Lebewesen. Dies wird durch die Musik aktiviert. Damit ist allerdings nicht gesagt, dass alle das Gleiche fühlen müssen. Denn ein Einwand wäre sonst ja: Woher weiß ich denn, dass dieselbe Musik, die mich traurig macht, jemand anderen aus anderen kulturellen Kontexten nicht mit Freude erfüllt? Hier stellt sich Small einem schwierigen Universalismusgedanken entgegen, der oftmals der Musik untergeschoben wird: Die

5 Small: »Musicking«, S. 15.

6 Ebd., S. 12.

7 Ebd., S. 9.

8 Small: Musicking – the Meanings, S. 131.

Musik verbinde alle Menschen, sie sei die alle Menschen vereinigende Sprache. Dem will er ausweichen, weil es sich um Esoterik handelt. Vielmehr wissen wir letzten Endes nicht, wie jemand anderes durch dieselbe musikalische Situation bewegt wird.

Überraschend ist, dass Small mit »meaning« nichts spezi- 08
fisch Musikalisches meint. Offensichtlich hat Musik die Fähigkeit, bereits angelegte Relationalität, die weit über die Musik hinausreicht, in uns affektiv zu aktivieren. Mit »meaning« ist daher das Rekurrieren auf allgemein gefühlte Bedeutungen im Leben gemeint, welche durch die Relationalität der musikalischen Performance angeregt werden. So wird der Gedanke von der Funktion, die Musik in unserem Leben einnimmt, konkreter: Musikalisch geteilte Situationen aktivieren Erinnerungen oder intensivieren bereits bestehende biografisch und kulturell determinierte Bedeutungen. Gemeinsames Performen kann also für diejenigen, die teilhaben, ganz Verschiedenes bedeuten. In jedem Fall handelt es sich nicht um sprachliche interkulturelle Kommunikation, sondern um Relationen, die gestisch und rituell erzeugt werden. Und es handelt sich nicht allein um die Beziehungen zu denen, mit denen wir performen oder denen wir zuhören, sondern ebenso um Beziehungen zu Menschen, die in unserem Leben wichtig sind. Relationen aus der Vergangenheit beeinflussen die Relationalität der musikalischen Situation. Wir sollten Small zugutehalten, dass er es nicht mit einer Definition von Musik versucht, die uns global und kulturübergreifend z. B. durch Rührung vereinigt und alles in Harmonie bringt. Eine solche, mitunter zu vernehmende Behauptung wäre naiv bzw. nicht sehr weit gedacht. Small gibt den kulturellen Differenzen in verschiedenen musikalischen Situationen Raum, ohne sie als Trennungen zu thematisieren.

Als eine Ergänzung zum nichtmusikalischen, Lebenssinn 09
erzeugenden Relationalen lässt sich in diesem Zusammenhang auf eine Denkfigur des Kulturwissenschaftlers und Kulturphilosophen Günter Anders (alias Günter Stern) verweisen, der in seiner in den 1930er Jahren unveröffentlicht gebliebenen Habilitationsschrift von der »inneren Stimme« spricht, mit der wir aufeinander antworten, wenn wir musikalisch performen und hören. Seine musikphänomenologische Untersuchung konnte nicht in die öffentlichen Debatten eingehen, die Schrift wurde erst 2017 veröffentlicht. Anders elaboriert seine These mit Hilfe eines

ähnlichen relationalen Grundgedankens wie Small, wobei er unter anderem mit Konnotationen von Stimme und Stimmung spielt. Auch er spricht, ähnlich wie Small, nur mit anderen Worten, von einer »Einheit von Akt und Stimmung«. ⁹ »Man hört, als sänge man.« ¹⁰

- 10 »Die Musik entreißt in der Zeit dem Leben sein eigentliches Medium und seine Bewegungskraft, hält sie außerdem ihres historischen Zusammenhanges und außerhalb des Kontinuums ihrer Motive, hält sie dennoch *in* ihrem Produkt am Leben, ja stimmt sie, als wäre sie unübernommen [...], um, und lebt nun auf Kosten des in Zeit sich realisierenden Lebens ein spukhaftes Nebenleben.« ¹¹ Günter Anders versucht hier das, was Small neurobiologisch als dem einzelnen Leben zugehörig beschreibt, als Lebensfluss in der Zeit zu beschreiben, der auch beim Musikhören oder Musikhören vergeht. Musikalische Relationalität und beim Musikhören und -hören vergehendes Leben mit allen Erinnerungen finden zeitlich statt. Parallel geschieht musikalische Responsivität als ein in der musikalischen Situation Aufeinander-Antworten. Es scheint mir, als würde Anders noch mehr die Musikalität des inneren Singens (auch im Hören) als Medium des Austauschs mit ins Spiel bringen und damit die Spezifik der musikalisch-gestischen Relation betonen. Er beschreibt sie als ein musikalisches Fühlen, das über sprachliche Bedeutungen hinausweist. Beide – Small und Anders – sagen nichts bzw. konnten noch nichts zur Medialität des digitalen Musikhörens sagen, in dem ich als Hörerin wieder allein und auf mich bezogen bleibe, weil die Performance zur Zeit der musikalischen Aufnahme, also zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat. In der Relationalität des Alleinseins beim Abspielen einer Schallplatte oder mp3-Datei oder eines anderen Tonträgers kann ich nicht mehr unabhängig von dem Produkt, das Small kritisch als Ding thematisiert, musikalisch anderen Menschen »antworten«. Dennoch »sprechen« durch das Ding Menschen gestisch zu Hörer:innen. »Musik interessiert [...] auf Grund ihres (ethisch regulierbaren) Einflusses, das heißt vor allem unter pädagogischem Gesichtspunkt.« ¹² Denn »Musik ver-

9 Günter Anders: Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente, Verlag C.H. Beck, München 2017, S. 56 ff.

10 Ebd., S. 62.

11 Ebd., S. 48 f.

12 Ebd., S. 98.

wandelt die Seele des Menschen.«¹³ Wenn die physische Anwesenheit anderer Menschen, von der Small spricht, nicht gegeben ist, ist Körpersprache z. B. medial vermittelt.

Poiesis, Praxis und Ritual

Christopher Small entwickelt seinen Begriff Musicking als 11 Kritik an einer Tradition der Begriffe Poiesis und Praxis. Poiesis bedeutet nach Small, Musik als ein Objekt zu verstehen. Die musikalische Bedeutung würde dann, so Small, im Objekt selbst liegen oder schlummern. Diese Sichtweise verkürzt meines Erachtens die Tradition des Poiesisbegriffs erheblich, und ich möchte zeigen, dass man Poiesis auch anders verstehen und mit Musicking zusammendenken kann. Der Begriff, den Small im Gegenzug vorschlägt, ist der des Rituals. Rituale sind für ihn organisierte Verhaltensweisen. Er hat damit so etwas wie ein Werk, auch im Sinne eines Musikstücks, aus seiner Theorieperspektive entfernt. Ob das Werk so schnell aus der Musik verabschiedet werden kann – auch in nichtwestlichen Zusammenhängen in Zeiten der medial gespeicherten Musikdokumentation –, bleibt meines Erachtens als Frage bestehen, auch wenn sich gut verstehen lässt, worauf es Small ankommt. Auf jeden Fall muss das Werk nicht als ein *Œuvre* gedacht werden, sondern kann auch als ein Zusammenreffen, das in der Vergangenheit liegen kann, gedacht werden. Small möchte nicht, dass Tätigsein einfach wie ein Ding bestimmt wird; insbesondere sollte Musik nicht als die Summe musikalischer Stücke aufgefasst werden. Auch scheint ihm der Handlungsbegriff ungeeignet. Musicking möchte er noch vor der Theoretisierung von Musik im realen Leben verorten. Philosophisch ist das etwas fragwürdig, wenn er auf die »*realness*« anspielt. Mit Günter Anders gedacht ist die Zeit des Musikmachens das reale Leben und kann nicht vollständig von ihm getrennt werden. Die Unterscheidung, erst käme das Leben, dann die Musik, ist vielleicht methodisch verständlich, aber empirisch gesehen trägt sie doch eine zu strikte Trennung von Musik und Leben in sich.

Small unterscheidet mit Aristoteles zwischen Praxis und 12 Poiesis. Letztere bestimmt er aus der Perspektive des

13 Ebd.; vgl. Aristoteles: Politik VIII 5, 1339a25 ff.

Tätigseins als Arbeit an der Form oder als Formschöpfung.¹⁴ Meine Vermutung ist, dass er die poietische Arbeit an der Form als Arrangement auffasst, das sich lediglich auf Notationen und Klänge bezieht – und nicht auf andere Menschen. Würde stattdessen das geformte musikalische Material im Sinne Smalls als eingefügt in den Prozess der Kontextualisierung von Bedeutungen (*meaning*) verstanden werden, hätte man vielleicht den poietischen Gedanken unkompliziert in das Small'sche Setting integriert, ohne Musicking wesentlich zu verändern.¹⁵ Denn man kann auch für andere Menschen, sich selbst inbegriffen, nach einer Relationalität suchen, die in der fixierten oder dokumentierten und medial gespeicherten Musik als Anlage oder Möglichkeit enthalten ist. Vom Ritual würde sich diese poietische Tätigkeit unterscheiden, weil in ihr Abläufe und Formen nicht vorgeschrieben sind, sondern erst im Prozess gefunden werden. Rituale hingegen »benötigen [...] strenge Regeln, die alle Beteiligten aufeinander ausrichten und von einer Generation an die nächste weitergegeben werden können. Diese Regeln geben an, wie Körper sich im Verhältnis zu anderen bewegen und welche Gebärden die Teilnehmer vollführen sollen«.¹⁶ Ich vermute, dass die von Small vorgeschlagene Kontextualisierung »the receiver creates the context in which the message has meaning«¹⁷ für Rituale nicht mehr in demselben Umfang zutrifft wie für »freiere« musikalische Performances. In jedem Fall werden aber Regeln zum Einsatz kommen, denn es gibt keine Musik ohne Regeln, so verschieden sie auch ausfallen können.

Vor- und Nachteile des Begriffs – Politisierung und Entpolitisierung

- 13 Rituale sind zweifelsohne kollektive Praktiken, »Musicking« oder »to music« findet sehr oft kollektiv statt, hingegen

14 Small: »Musicking«, S. 11.

15 Diesen Gedanken habe ich ausgeführt in: Judith Siegmund: »Poiesis und künstlerische Forschung«. In: Dies. (Hg.): Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, transcript, Bielefeld 2016, S. 105–121.

16 Richard Sennett: Der darstellende Mensch, aus dem Englischen übers. v. Michael Bischoff, Suhrkamp, Berlin 2014, S. 38.

17 Small: »Musicking«, S. 14.

betont der Begriff des künstlerischen Handelns ein Ausgerichtetsein auf andere und anderes und besitzt dadurch auch eine konstitutiv kollektive Dimension. Wenn Musicking weder das Anfangen noch das Auf-etwas-Zielen meint, welcher Stellenwert kommt dann dem Begriff im Hinblick auf die von ihm aufgerufene Kollektivität zu? Anders gefragt: Wodurch gewinnt Musicking Relationalität als Moment eines Verhältnisses zu anderen Menschen, mit denen ich musiziere? Hängt jede(r) in der Erfahrung des Zusammenseins und etwas zusammen Tuns ihren/seinen eigenen Gedanken und Gefühlen nach, oder könnte die Situation des Musicking eventuell eine soziale Dimension dadurch herstellen, dass ich in der Regel nicht Konflikte suche mit Menschen, mit denen ich mich gemeinsam in einer musikalischen Situation befinde? Oder ist Musicking allein ein Phänomen, das aus relationalen Prozessen hervorgeht? Vielleicht lässt sich Musicking als Beschreibung einer Befriedung verstehen. Es bleibt aber völlig unklar, wofür sich solcherart kollektiv geteilte Situationen nutzen lassen und wer in welchem Zusammenhang zu welchem Zweck Musik macht. Musicking ist insofern ein unpolitischer Begriff, als er sich allein auf die Bestimmung eines Zustands konzentriert. Hierarchien, die in anderen westlichen Bestimmungen von Musik wie ›komponieren‹, ›auf-führen‹, ›interpretieren‹ und ›hören‹ enthalten sind, werden eingeebnet und zurückgewiesen. Sinnstiftende Relationalität als Erinnerung an unser grundsätzliches Relationalsein, die für jede(n) etwas anderes bedeutet, steht im Vordergrund. Es bleibt ein allein deskriptiver Begriff, mit dem sich konsequenterweise und letztendlich keine Moralität für musikalische Situationen beanspruchen lässt. Denn die Bestimmung der relational erfahrenen Inhalte bleibt leer, so wie sich auch keine konkreten Beschreibungen darüber finden lassen, in welchen grundsätzlich besseren oder schlechteren Beziehungen wir zu anderen stehen oder stehen sollten, wenn wir am Musicking teilnehmen.^{18,19}

18 So lassen sich die Erfahrungen des Musicking, ähnlich wie Wissensproduktionen künstlerischen Forschens, gut in neoliberale Umgebungen einfügen und ggf. kommodifizieren.

19 Für ihre hilfreichen Hinweise danke ich Elke Bippus und Anke Haarmann.

Voicing as writing, writing as resonance

Alexander Cromer

Voices

These do not represent fictional characters, but rather 01
distinct modes of articulation that engage in the production
of the research itself. There isn't a singularly authoritative
voice; instead meaning is intended to emerge through their
interaction.

Spectre	stabilizes, defines, and interrogates	02
Alexander	questions, hesitates, and reformulates	
Anansi	tells stories, remembers, and connects through experience	
Chorus	the audience, interlocutors, and you, who enter the text through reading.	
Father		
& Darius	poetic voices	
Narrator	the meta.	

Narrator *We begin our text with a proposition: voice is 03*
not a unique and innate thing that one possesses, nor is it
something that precedes language. It is something that
emerges relationally through acts of listening. Since this is
the case, writing cannot be understood as the inscription

of an already-formed voice, rather it becomes a modality of voicing—a site in which voice takes shape through the relationship and interaction between bodies, histories, and readers.

This text is dialogic in form and follows from that proposition. The attempt here, instead of presenting a singular, stable, and authoritative voice, is to stage a conversation between multiple voices that resist resolution into unity. Thus, we present an open and exploratory argument rather than a fixed and linear one.

The setting for these dialogues is a table outside of a never-ending spoken word open mic. Alexander, Anansi, and Spectre sit at the table while the others move between the inside of the open mic and the outside. We find our voices already engaged and will listen in at an appropriate time.

Alexander I just... I find it difficult to write about voice. 06
Because how can I write about something so ephemeral? Voice itself resists the conditions that I, in writing about it, impose. I mean, it is such a paradox. It appears and disappears in the same moment. It is an embodied amalgamation of histories and habits and chosen styles that refuses to be stabilized. Doesn't writing about it run the risk of it becoming fixed? Or transforming it into something else? Most of the time when people discuss voice, it becomes reduced to its musical qualities or a simple function as the carrier of either language or the essential self. Something becomes lost. What am I attempting to capture in the writing if voice is something that exceeds sound and language? Or maybe writing isn't *supposed* to capture voice at all.

Spectre I believe that presupposes a reversal of the 07
assumption that writing follows a pre-existing voice. But if that is not the case here, what happens if we consider writing as one of the prime conditions of the emergence of voice instead of a secondary process?

Anansi Man, you remember Cambridge? 08
You were there because you went to that conference on voice. And when everyone was sitting in this grand old dining hall for dinner, you were surrounded by all these experts, and everyone was discussing voice and you're sitting there, in the midst of all those researchers, and you realize that this is the problem you keep running into, man.

Because, even now, when you open your mouth to talk about your research, people assume you are talking about speech. Or language. Or an urgency of communication. And yeah, man, voice means all those things too, but also that's not what you are talking about.

And it aggravates you too, doesn't it? Maybe 'cause it puts you in a position where you need to, like, translate what you are doing in terms that already miss the point of what you are doing.

Alexander Yes, that's it. It's because I always have to re-duce it in a way to make it legible. But at the same time, I also need to make it legible for *me*, because I don't know how to articulate it even for myself. I need to somehow re-configure how I think about this. I think the writing feels off for me, not because of some impossibility, but because I get pulled back into the same structure—where voice becomes something I want to explain instead of something that I actively work with.

Anansi Yeah, man. It's just like... Wait, do you remember when you heard about someone who recorded his whole dissertation and asked his committee to listen to it before reading it?

Alexander What that approach does is center the voice in a way that the usual text does not, right? Makes sense for a dissertation about voice.

Spectre More than that, it could be said that this dissertation, having been voiced *first*, argues for an opposite presupposition.

Alexander That voice comes before text?

Spectre Exactly.

Spectre Tough, even if that dissertation was voiced first, the text *still* presents itself as different *than*. There is the voiced text which is listened to, and then there is the written text which is then *engaged* with discursively. Granted, this is an observation from a party that never read the text to being with.

226 Anansi I don't know if there is a real difference between 17
the two. And you've tried real hard to understand the difference but, man, I don't think there is or needs to be.

Alexander You mean that these things don't have to be 18
considered differently?

Spectre I believe Anansi is implying that a text isn't a 19
documentation of or about voice, nor does it emerge from voice, but that text *is* voice in a certain modality.

Anansi And I mean you do it anyway, really. You have 20
even talked about it a few times during your PhD research presentations, and in meetings with Anke and Alice. And, hold up, the Narrator knows about this, let's get him to explain it.

Narrator *Listening inwards is a writing practice that 21
attends to the multiple voices which emerge in the writing process. It takes seriously a collection of arguments put forth by Eidsheim (2015) and Grimshaw & Garner (2015) which state that 1.) sound and voice are constituted through processes of perception and interpretation and 2.) voice is not innate or individual and 3.) we have multiple voices accumulated and developed over time. The method, then, treats writing as a mode of listening; a site where multiple voices — each arising from their own histories and contexts—are allowed to interact without being reduced to a singular, authoritative position.*

Anansi It's like, the voice is already there, waiting for 22
you to meet it.

Alexander Actually... Yeah. That is how it feels in a way. 23
I'm not entirely producing the writing, but encountering something and trying to align myself with it in a way so that I can hear it better. These words aren't constructed from nothing, but somehow emerge from... attunement maybe?

Spectre Traditions of orality and literacy need not be 24
fundamentally opposed or viewed vertically in a hierarchal schema. Instead, we can consider them as co-existing modes within an art practice, both stemming from the same origin. Voice, in this case, is not an expressive mode that

describes the world, but a generative one that acts within it. I'm reminded of how John Miles Foley, scholar of comparative oral tradition, argues for a species of oral poetry that includes the printed text and an expanded notion of «reading» which navigates away from a behavior limited to the semiotic.

We find him in his work *How to Read an Oral Poem*, where 25 he affords us a way to approach listening inward as a writing practice that is not estranged from orality. Most importantly for us are what he calls written oral poems; a unique type of oral poetry which imitates the unscripted performative nature of the Oral Performance in written form. This category gains a clarity through understanding Foley's expanded understanding of «reading». For him, reading is more than a process of literacy and semantics which appears to be prioritized in the Western canon.¹ Foley argues for an expanded understanding of «reading» which «names a diverse set of practices across the geographical and chronological expanse of human activity.»² These are practices of reading such as those, for example, on the island of Tidoe in Eastern Indonesia, where a group of devout Muslims read the Qu'Ran aloud, in Arabic, without knowing or understanding the language. It is a practice which combines a long tradition of orality with the ritual of reading a religious text, wherein faith is affirmed, and re-affirmed through the sounding of the text, «words that live in the practice of speaking and have a persuasive force undeterred by the foreignness of the language spoken.»³

Chorus *Bismillah hir rahman nir raheem* 26
Alhamdu lillaahi Rabbil 'aalameen
Ar-Rahmaanir-Raheem
Maaliki Yawmid-Deen
Iyyaaka na'budu wa Iyyaaka nasta'een
Ihdinas-Siraatal-Mustaqeem
Siraatal-lazeena an'amta 'alaihim ghayril-maghdoobi 'alai-
*him wa lad-daaalleen*⁴

1 John Miles Foley, *How to Read an Oral Poem* (Urbana: University of Illinois Press, 2002), 72.

2 Ibid., 73.

3 James Baker. «The Presence of the Name: Reading Scripture in an Indonesian Village.» In J. Boyarin 1993, 99

4 Qu'Ran 1:1-7.

228 Spectre In this case, and others he provides, we find 27
 reading as a practice that is more than the act of comprehension. Foley understands it more as a process of decoding information, the spectrum of which spans from oral performance to literary works. Thus, any text, whether it be oral or otherwise, becomes a piece of work heavily encoded, just waiting for a reading to decode and unlock its contents. I'd also like further expand Foley's understanding of reading; I believe that it happens within, or perhaps alongside or through, socio-cultural parameters. Reading, then, is a process of decoding information with very specific contexts that makes sense only within those contexts.

Narrator *While the Spectre and Alexander continue, 28*
Anansi, moved by the conversation, relocates inside to the open mic. There, he helps Darius and D'WHAYNE perform associative texts. Darius stands and positions himself next to Anansi.

Anansi And there was that time you went to Document- 29
 ta 15. In a big room. And all the walls were painted pearly white. And they were pretty big too, man, like massive Stretch Armstrong type stuff. And on the biggest wall there were all these films from a collective called Rojava projected. And these films were about Kurdish song, and music, and how it's been passed down and down and down. Like, from generation to generation to generation and on and on. And maybe they are all from a time that no one remembers except through lyric—

Darius —and tone. 30
 The feeling of it all condensing
 like mist in their lungs.
 Dancing wisps which travel through their throats,
 their tongues are the axles of its pirouette,
 punctuated by the staccato of their teeth,
 denouement through lips bronzed by the sun.
 These worlds painted by their voice,
 as they sing memory,
 as they hum time.

Anansi And there is a man on the screen that is sitting 31
 on a hillside. And he is surrounded by grass and ageless rock. And he wears a black and white keffiyeh. And a black

suit that fits him well. And he tells you about how these songs originate from the Earth. And then in another scene there is another man. And he is older and with skin kinda like copper, but not the color, more like in electric conductivity. And, anyway, he sits on a rock on top of a mountain and tells you a story of a song that is only sung by a very small number of people, man. And it might even be just *one*, man. And, anyway, this song only has three words. Three words! And he told you that these words take, like, forever to learn. Like your whole life, man. Your whole life! And the song is a love letter to this mountain that he sits on, and that mountain, and his ancestors and he and his descendants have lived together for a long time. Like longer than you and I have been around, and maybe even before that too.

- | | | |
|---------------------------|--|----|
| Darius | The timbres of their resonance
rings in his voice as he sings
such things which originated from
the Earth
herself. | 32 |
| Narrator | <i>The Chorus applauds and Anansi moves back outside. He is joined by Darius, the two smoke a cigarette while Alexander and Spectre sit quietly and think.</i> | 33 |
| Spectre | I understand now. | 34 |
| Alexander | What's that? | 35 |
| Spectre | That piece by Darius and Anansi, it describes
processes that are not simply more than musical performances and aesthetics, but distributed processes of attunement. There is no single agent that produces the event; in both cases it emerges through a listening and a reciprocity. It reminds me of something I once read by Merleau-Ponty; | 36 |
| Chorus (as Merleau-Ponty) | When I speak, my whole
system concentrates on finding and saying the word. But it isn't the word that I have in mind, but the person I am speaking to. I speak to him as I find him. I use words that he can understand or to which he can react. And when I listen, it isn't necessary that I have an auditory perception of the articulated sounds, but rather the conversation pronounc- | 37 |

es itself within me. It summons me, and I resound. It develops and inhabits me to the point that I can't tell what comes from me, and what comes from it.⁵

Alexander So, the conversation here, and D'Wayne's 38
performance, and the song of the mountain, they aren't
located in any single person or body, but only emerge in the
relation between them? Voice develops in the reciprocal
act of finding each other as they are?

Spectre Exactly. Furthermore, I believe this is the con- 39
dition we are attempting to describe elsewhere. Voice is
not owned by anyone, but rather enacted within a field.

Alexander Yes, this all sounds great and all but, what I'm 40
missing is what this has to do with writing. There's this
conversation unfolding between all of us, the various voices
that I've accumulated over time, brought into being
through whatever various configurations of histories and
choices. And what of you? Whoever you are that is reading
this. It is true I am speaking to you as I find you, but I don't
know who you are and I never will. I don't know how to find
you. Either way, I guess we can classify this text as a written
oral performance.

Spectre Very likely that is the case here. I believe we can 41
turn to literary scholar Rob Wallace to give us a bit of insight.
We can encounter him working in the wake of Foley's *How* 42
to Read an Oral Poem, reflecting on the performative nature
of oral poetry (in all of its categories), and the necessary
improvisational qualities involved in an unscripted oral
performance. Since, according to Foley, these performances
can be *imitated* in a written form, Wallace suggests that
the same improvisational qualities can, and must, also
occur. For him, the improvisation here is long form, and it
includes everyone involved in the process: the writer, the
editor, the publisher, the reader, etc. The improvisation
happens indeterminately and only closes when it is read.
If this is the case, such an indeterminate temporality sub- 43
tracts any notion of completeness from a text. Wallace tells
us, «if we look at the writing process in this way, the <text>

5 Merleau-Ponty, Maurice. *The Prose of the World*. Northwestern University Press, 1973, 34.

Wallace doesn't necessarily believe that improvisation only happens in a definite and immediate temporality. For this to work, we would need a broader, or maybe rather a more *specific*, understanding of improvisation itself. Wallace warns us about the dangers of even attempting to define what improvisation is, as it is an entire PhD research in and of itself, so we will tread lightly here and only skim this surface. To begin, Wallace gives us his definition;

Chorus *the reshuffling, revising, and re-creation of information, using pre-existing materials to make something new.*⁷ 45

Spectre But even he finds this definition limiting. It contains the act of writing quite well and could even be used to define the act itself. Although, if we try to apply this definition to later arguments, we find them operating outside of the definition's jurisdictions. If a text is *statu nascendi*, what sort of reshuffling, revising, and recreation is happening throughout the long form improvisation process? For instance, what is the new something that is being made in the act of reading? 46

Alexander Knowledge, maybe? 47

Spectre Perhaps, yes. But is knowledge generated between the text and the reader? Or is the text just presenting this «something new» for the reader to take in? In either case, it presents far too practical a definition. I don't think the production of *new* knowledge is at stake here. 48

Alexander I'm reminded of something I read by Le Quan Ninh, «to improvise means to not concern ourselves with quantity & form, but rather to take up a strange poetry».⁸ I think what's missing from Wallace's definition is just that. 49

6 Wallace, Rob. «Improvisation and Poetry» *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, edited by Alessandro Bertinetto and Marcello Ruta, Routledge, 2022, 565.

7 Wallace, Rob: *Improvisation and the Making of American Literary Modernism*. A&C Black, 2010, 15.

8 Le Quan, Ninh. *Improvising freely: The ABCs of an experience*. Guelph, Ontario: PS Guelph, 2014, 67.

232 Spectre Yes, exactly. It also seems to be what Mer- 50
 leau-Ponty describes as that which pronounces itself from
 within, or for D'Wayne tuning into whatever «interstellar
 type shit» was emerging in that mutual act of making, or
 perhaps why it would be so important for a student to first
 hear a text without prioritizing comprehension. It isn't the
 production of anything new, but rather the emergence of a
 poetry that connects one to another operating in the same
 «space» (in quotes because the space is indeterminate).
 Fortunately for us, there is another understanding of im- 51
 provisation that encompasses this idea quite well and
 additionally (and also unintentionally) holds a space for the
 idea of writing as a long-form improvisational act. Musicol-
 ogist Giovanni Matteucci's understanding of improv consti-
 tutes a process that does not «conform to the sequence of
 antecedent and consequent». In other words, it avoids the
 binary and linear process of *this* then *that*, which Wallace's
 understanding seems to perpetuate. Matteucci writes:

Chorus *Any oppositional scheme seems inappropriate 52*
for a phenomenon that always appears to be intrinsically
unitary. Instead of two conflicting principles, what's at
stake here are two aspects of an overall texture. In the
course of perception, they work as different facets of a
solid, each of which is the reason for its own development
in each other's compossibility, which is dictated by the
state of affairs. There is a reciprocal and fruitful indetermin-
ableness between them: the more a perspective is adopt-
ed that focuses unilaterally on one aspect, the more the
other aspect acts as a reason for the development of the
perceptual scene, not desire but precisely because the
second aspect escapes the determination that confirms
the adopted perception. This gives the phenomenon as a
whole an immanent bistability, which always forces per-
ception to switch from one aspect to another.⁹

Spectre Here we see improvisation as having two as- 53
 pects: 1.) its configuration, or its form and 2.) its material,
 or its matter. These two aspects flow and unfold into each
 other non-linearly, to the point that they cannot be fully
 distinguished or discussed in terms of opposition. He uses

9 Matteucci, Giovanni. «Improvisation as Resonance» *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, edited by Alessandro Bertinetto and Marcello Ruta, Routledge, 2022, 34.

Alexander Y'know, I've used the term «resonate» a lot 54
 throughout this whole thesis, and outside of it too, I guess.

AMSTERDAM 2027

Father In an effort to raise a musically inclined human, 55
 Es and I bought Reva a children's guitar three years ago on *Köningsdag*. I wanted to show her how to use the tuning fork not as a pick, but as, you know, an *actual* tuning fork. From what I remember, there are two ways you can do this: 1.) you can hold the fork at its bottom between your thumb and your pointed index finger, strike the fork, and then insert the pointed index finger into your ear so those little bones vibrate and you hear its pitch; you do this in conjunction with plucking the string on the guitar which matches the pitch of the tuning fork, or 2.) you can strike the tuning fork and hold the bottom of it lightly against the string on the guitar, moving it up and down the string, and when the natural frequency of the length of the string between the tuning fork and the bridge is equal to the frequency of the fork, then both objects enter into resonance and the string will sound tuned.

Chorus When a string «resonates», for instance, by 56
*being on pitch with the A of a tuning fork, its vibration is not simply provoked by the tuning fork that approaches it; it is actually corresponding to the tuning fork within a shared field whose vibrations involve both. The relationship between generation and manifestation of the phenomenon is not synthetic, as if it were between two heterogeneous entities that are a cause and an effect. It is analytical: the vanishing of one coincides with the disappearance of the other. That which is caused does not follow the act of causing it but is identified with it...Both the tuning fork and the body that corresponds to it are resonant. It is not an action of cause or effect proper to one of them—so much so that it is reversible: a tuning fork resonates too when approached with a vibrating string at the right pitch. Resonance, therefore, belongs to the field in which both the «Cause» and the «Effect» take part as vectors.*¹⁰

10 Ibid., 41.

- 234 Alexander Resonance *is* a good term then. 57
- Spectre Indeed, and furthermore the idea of it being a 58
field (akin to, say, an electromagnetic field) implies that it
is always active, albeit with a limited zone of affect.
- Alexander You go into resonance, you enter into it. So, 59
wait... What we are talking about here is that my whole
«listening inwards» as a method of writing could be con-
sidered an act of improvisation, and improvisation is under-
stood as resonance, and resonance is understood as a field
one enters into. And that this process is naturally resistant
to arguments of binary oppositions because things come
into identification with each other, such that form and mat-
ter, or maybe in our case, theory and practice, flow into each
other? And, everyone who is involved in the writing, which
is a long-form improvisation, enters this field—me, the rest
of us, you the reader, the designer too?
- Spectre Yes. We can additionally include the referenc- 60
es we are in dialogue with, like Wallace, Foley, Matteucci,
Merleau-Ponty, and all the others summoned throughout
the rest of the dissertation.
- Alexander Then, what I am doing now, the writing, is more 61
like the action of dragging a tuning fork across the string
of a guitar, trying to find the right conditions where things
enter into identification with one another. All the theories
and concepts and ideas...
- Spectre That is a good metaphor. 62
- Father You're welcome. 63
- Spectre Additionally, here we find Foley's expanded 64
understanding of «reading» to be extremely vital as a meth-
od for a reader to approach this text.
- Alexander Yeah, cause the text is performative and im- 65
provisational. So, whoever you are that's reading this, you
are also involved here. Maybe we should put some sort of
instructions or something at the beginning of this text.¹¹ But

11 Good idea, I'll do that now.

now I find myself left with a few other questions. Like what do we necessarily gain from this approach? What can this approach offer artistic research that wasn't already there? And how does that change the experience with the reader?

Anansi To be honest, man, those questions sound like something the Narrator is going to answer, so like, you want another drink maybe? 66

Narrator *Our voices quickly diverge to another topic shortly hereafter, so we will leave them now. What is important to say though, is that what emerged from this conversation was by no means a resolution of what voice is, but instead a reconfiguring of how voice can, and will, be engaged with throughout this dissertation. It is intended to approach voice as relational, emergent, and improvisational; writing, in this case, acts as one modality of voice. The practice of listening inwards is thus an attempt to enter into the conditions through which voice takes shape. In other words, listening inwards reconfigures the writing from a method of producing stable outcomes towards a fluid form that is performative and attempts to «find the reader where they are.»* 67
Thus, we do not intend this text to be a map towards an inevitable and permanent truth, or even a conclusion, but rather an invitation to take part in the ongoing improvisation that is voice and its various meanings which emerge continually. 68

Bibliography

-
- Baker, James N. «Reading Scripture in an Indonesian Village.» *The Ethnography of Reading*, edited by Jonathan Boyarin, vol. 98, Univ of California Press, 1993.
-
- Foley, John Miles. *How to Read an Oral Poem*. University of Illinois Press, 2002.
-
- Le Quan, Ninh. *Improvising Freely: The ABCs of an Experience*. PS Guelph, 2014.
-
- Matteucci, Giovanni. «Improvisation as Resonance.» *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, edited by Alessandro Bertinetto and Marcello Ruta, Routledge, 2022, pp. 33–46.
-
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Prose of the World*. Northwestern University Press, 1973.

«Quran.» Soera 1 - Al-Fatihah - De Opening, Koran.nl, 2016, <https://koran.nl/soera-1-al-fatihah-de-opening/>.

Wallace, Rob. «Improvisation and Poetry.» *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, edited by Alessandro Bertinetto and Marcello Ruta, Routledge, 2022, pp. 556–68.

— — —. *Improvisation and the Making of American Literary Modernism*. A&C Black, 2010.

Autosensographie

Praxis des Formierens und Vernehmbarmachens von Verkörpertem

Lisa Hoffmann

Ich war da, war vor Ort, ich habe agiert, habe fotografiert.

01

Doch ich erinner_ mich nic_t.

Da sind die Bilder, vor m_r auf dem Monitor, d_ch_ch eri_ere mi_h ni_ht.

M_in Kör_er reagiert auf schw_nkenden Boden, Schwei_aus_ruch,
doch ic_we_ß nich_wa_m.

To_al_An_p_nn_ng, wenn __ine Au_en etwa_im Wasser _ehen,
doch ic_erinner_ni_h_de_Grund,

w_i_um das Ereigni_, doch _rinn_re mic_ni_h_dar_n.

_h war da, i__ war vor O_t, ich h_be ag_e_t, habe fot_graf_ert,
hab_Men_che_aus dem Wa_er gezo_en.

Aber da ist _einerl_i Er_nnerun_.

Doch etwas in mir erinnert.

M__n Körper reagiert, Schweißausbrüche, Zittern,
rasender Herzschlag, Unruhe.

Wenn ich _twas au_dem Wa_ser tr__ben seh_

Wenn ich den Ger_ch von Schiffsdie_el rie_h_

...

Obwohl ich kei_erle_Er_nner_nge_ha_e, zeigen mir die Bilder, ich war da.

02

Mein B_wus_t_ein verleugn_t mi_di_s, hat _ein Wi_sen.

Doch mein implizites Gedächtnis lässt mich den Tag mit seinem n_ch_
erin_erten ln_al_erin_ern und wi_der_r_eben – kö_per_ich, gei_ti_und
sin_li_h, inn_r_ich wie ä_u_e_li_h.

- 03 Am Anfang steht Wahrnehmen. Ich nehme Sinneseindrücke, Reize, Empfindungen und Reaktionen impulsiv, intuitiv oder durch Beobachtungen wahr. Auf diese Vorgänge von intuitivem sowie aufmerksamem Erfahren, Suchen und Beobachten folgt Auseinandersetzung und Befragen und dadurch Formfindung. Bereits das Wahrnehmen, Beobachten und Erfahren kann zu einer Formwerdung führen. Es ist ein sich tastendes Heran- und Wegbewegen, ein Oszillieren zwischen Nähe und Distanz an den eigenen Körper und an eigenes sinnliches, mentales und körperliches Erleben und Wahrnehmen. Es ist ein sich Nähern an das, was dem Körper eingeschrieben, aber noch nicht artikulierbar oder greifbar ist und auf eine Verkörperung wartet. Wahrgenommenes wird als Spur oder Spurengerber verstanden und zum Material autosenso-graphischer Formfindung und -werdung. Die klassischen fünf Sinnesmodalitäten der Physiologie – Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten – werden um innere und organische Körperzustände und -vorgänge, wie Herzschlag, Temperatur, Atmung, Darmgeräusche (so genannte Interozeption), sowie um subjektive körperliche, mentale und innere Wahrnehmungsprozesse, wie innere Bilder, die Erinnerung an Gerüche oder Geschmäcker, erweitert.
- 04 Mit autosenso-graphischen Praktiken befrage ich sinnlich und mental Verkörpertes und bis dahin Unbewusstes und noch nicht Mitteilbares. Der konstitutive Prozess einer autosenso-graphischen Praxis ist der des In-Form-ierens, ein in-Form-bringen, ein Form-werden. Mit jeder Form, die auf mich zukommt, die aus der Auseinandersetzung und Befragung entsteht, die ich suche, auffinde oder entwickle, geht eine Information, aber auch eine Formierung einher, die ich nicht alleine in der Hand habe, sondern die durch die Materialität mit-geformt wird. Autosenso-graphisch gründen sich diese Prozesse in der Selbstreferenzialität der eigenen Wahrnehmung von etwas Verkörpertem.¹

1 Zum Begriff des Verkörperten: Ein Mensch verfügt über sinnliche und körperliche Vorgänge, die 1. etwas wahrnehmen lassen und Teil des Wahrnehmungsapparats sind, die 2. Erinnerungen, Erfahrungen und Erleben prägen und 3. durch Erinnerungen, Erfahrungen oder Erleben ausgelöst, geprägt oder bedingt sind. In dem Moment, in dem ich mich damit auseinandersetze, diese Prozesse und Wahrnehmungen beobachte und befrage und Kenntnisse aus ihnen gewinne, wird Sinnliches und Körperliches als

Die Autosensographie betont die Zusammenarbeit der einzelnen Sinne. Die Sinne kommunizieren miteinander und arbeiten untrennbar zusammen.² Sie werden gemeinsam adressiert, beeinflussen einander, nehmen gemeinsam agierend wahr und gleichen, selbst wenn ein Sinn im Vordergrund steht, ihre Informationen miteinander ab.³ Diese Korrespondenz der einzelnen Sinne findet neben der körperlichen und sinnlichen Welt ebenfalls in der Innenwelt aus Vorstellung und Erinnerung eines Menschen statt. Derartig sensorische Bilder, wie das Freibad im Sommer, der Geruch und Geschmack von Pommes, Chlor und Sonnencreme, agieren und adressieren multisinnlich – und sind gerade deshalb ein gern eingesetztes Mittel in der Literatur. Autosensographische Formfindung und -werdung ist ein Reagieren auf Wahrgenommenes und kann, der Zusammenarbeit der Sinne folgend, multisinnlich sein und adressieren.

Die Formfindung und -werdung autosensographischer Prozesse beinhaltet keine festgelegten Methoden oder Verfahren. Das Thema sowie das diesbezüglich Wahrgenommene und Empfundene beeinflussen und bestimmen die Suche, das Auffinden und das Schaffen von Ausdruck und Form. Autosensographie lässt sich darum weniger als Methode, sondern als eine Herangehensweise beschreiben, die unter Zuhilfenahme etablierter Methoden, wie Fotografie, Film, Zeichnung, Skulptur, oder durch neuartige,

Verkörperter von etwas lesbar. Die Begriffe verkörpert und Verkörperung gehen mit einer Doppeldeutigkeit einher. Das Trauma ist in mir verkörpert. Ich nehme es wahr, kann es beobachten und darüber Rückschlüsse auf meinen eigenen Zustand von Traumatisierung ziehen. Das Verkörperte ist nur für mich, nicht jedoch für andere, Außenstehende lesbar. Also schaffe, finde, suche ich nach Verkörperungen, die etwas des Verkörperten, reduziert, da nie in Gänze und eins zu eins auflösbar, für andere lesbar machen. Verkörperung ist Lesbarmachung über Prozesse des in-Form-bringens, des Form-werdens, die auf mich zukommen, die ich entwickle. Jede Form geht mit einer In-Form-ation einher und einer In-Formierung, in der Verkörpertes und Materialität mit formt.

2 Vgl. Merleau-Ponty 1966, S. 264.

3 Siehe hierzu neben Merleau-Pontys Synästhesien der Sinne (1966) Tim Ingold (2000, S. 155 f.), der die strikte Trennung der Sinne samt ihrer Verarbeitung von Reizen einem westlichen Konstrukt zuschreibt.

andere Wege und Experimente körperlich Wahrgenommenes als Verkörperung formiert. Die entstehenden Formen werden als etwas Drittes für Außenstehende erfahrbar und schaffen dabei geteilte Erfahrungen, die ursprünglich wahrgenommenes körperliches, sinnliches oder geistig Erlebtes transformierend mitteilen. Es sind Artikulationen eines verkörperten Ausdrucks, die ein Thema *anders* erfahrbar, befragbar und verhandelbar machen. Da diese Ausdrücke je nach Thema und Person unterschiedlich sind, resultiert dies in multi- sowie transmedialer und -sinnlicher Formwerdung.

- | | |
|--|---|
| <p>07 Am 6. November 2017 bin ich an Bord der SEA WATCH 3 im zentralen Mittelmeer zwischen Malta, Tunesien und Libyen. Als wir mitten in der Nacht vom Maritime Rescue Coordination Center (MRCC) Rom einen Notruf über ein sinkendes, völlig überfülltes Schlauchboot erhalten, eilen wir zu den gemeldeten Koordinaten. Stunden später be-</p> | <p>finde ich mich in dem kleinen Rettungsboot im Wasser. Um uns herum, nah und zu weit entfernt, sind Menschen, Kleinkinder bis Erwachsene, die im Wasser um ihr Leben kämpfen oder sich mit aller Kraft an das halb gesunkene Schlauchboot klammern. Die sogenannte libysche Küstenwache⁴ hilft nicht, sondern bedroht.</p> |
|--|---|

4 Die libysche Küstenwache wird von zahlreichen Menschenrechtsorganisationen nicht anerkannt. Sich dem anschließend, spreche auch ich von der sogenannten libyschen Küstenwache. Sie wird von der EU im Rahmen ihrer Abschottungspolitik finanziert, besteht jedoch aus Militärs von verschiedenen Warlords. Statt Menschen und Booten in Seenot zur Hilfe zu kommen, schießen sie auf Geflüchtete und private Seerettungsorganisationen, verantworten bewusst Ertrinken sowie Rückführungen nach Libyen, wo die Menschen erneut Folter, Menschenhandel und weiteren Gräueltaten ausgesetzt sind – nicht selten von den gleichen Menschen, die sowohl Teil der sogenannten libyschen Küstenwache als auch Teil von Schmugglerbanden, Menschenhändlern und Milizen sind. Siehe hierzu <https://sea-watch.org/60-libysche-angriffe-auf-see-bundesregierung-plant-libysche-kuestenwache-zu-trainieren/> sowie [https://correctiv.org/aktuelles/grenzpolitik/2025/08/25/libysche-kuestenwache-feuert-auf-private-seenotretter-offenbar-von-einem-aus-eu-mitteln-finanzierten-boot/](https://correctiv.org/aktuelles/grenzpolitik/2025/08/25/libysche-kuestenwache-feuert-auf-private-seenotretter-offenbar-von-einem-aus-eu-mitteln-finanzierten-boot/(jeweils-abgerufen-am-19.02.2026).) (jeweils abgerufen am 19.02.2026).

- 08 Ich bin vor Ort, auf dem Wasser, im Wasser, das kniehoch im Boot steht, als Fotografin und Aktivistin, um die Situation zu dokumentieren und für die Welt sichtbar zu machen. Ich ziehe Menschen aus dem Wasser, fotografiere, zeige auf Menschen im Wasser und wir eilen zu ihnen, versuchen Leben zu retten, aber kommen zu oft zu spät. *The last thing you see of a drowning person is a hand.*
- 09 Das ist das Einzige, woran ich mich erinnere. Dieser eine Satz im Kopf, der plötzlich, Tage später im mit Urlaubser*innen besetzten Flugzeug, in meinem Kopf laut wird, dröhnend, wann immer ich die Augen schließe. Dieser Satz macht mir Angst, er ist meine einzige Erinnerung, mein einziger Bezug zum Einsatz am 6. November 2017 im Mittelmeer.⁵
- 10 Bis heute sind die Erinnerungen weg. Vereinzelte Fragmente tauchen plötzlich auf, bevor sie sich ebenso schnell verflüchtigen. Da sind die Bilder, die ich gemacht hatte, an die ich mich nicht erinnere, doch die nach und nach eine starre Form von Erinnerung aufbauen, während mein Bewusstsein und mein Gedächtnis nach wie vor nahezu keinerlei Erinnerungen preisgeben. Doch in meinem Körper leben Erinnerungen und Wissen zu diesem Tag. Ich kann sie nicht greifen, sie holen mich plötzlich bewusst und unbewusst, in Flashbacks, Alpträumen, körperlich und geistig, im Inneren wie Äußeren ein. Meine Affekte und affektiven Reaktionen, meine Wahrnehmung, mein Agieren in der Welt und mit der Umwelt, meine sozialen Beziehungen – alles ist aus dem Takt. Mein Erleben ist verändert und gleichzeitig bin ich nicht in der Lage, diese Veränderungen zu greifen oder zu artikulieren.⁶

5 Genauere Ausführungen zum 06.11.2017 sowie zu den Mechanismen hinter Erinnerungslücken (Amnesie) durch Trauma siehe Hoffmann 2026.

6 Dass ich hier scheinbar doch dazu in der Lage bin, liegt an der seit 2018 *ingeübten* Erzählung für Presse, Vorträge und meine eigene Arbeit. Es ist mehr Bericht als Erzählung, beruhend auf Stationen: an Bord, im Wasser, zurück an Bord und die Zeit danach. – Die im Rahmen der künstlerischen

- 11 Was mir widerfahren ist, heißt Traumatisierung. Die Stunden des 6. November 2017 haben sich mir als Trauma eingeschrieben.⁷ Das damals Geschehene und Erlebte hat meine regulären Verarbeitungsmechanismen außer Kraft gesetzt. Selbst wenn ich agierte – wobei es mehr ein Funktionieren war –, ich fotografierte, Menschen aus dem Wasser zog, sie beruhigte, stand ich dem Großteil der Situation hilflos und ohnmächtig gegenüber – ohne mir dessen bewusst zu sein. Ich sah Menschen vor meinen Augen ertrinken und konnte nichts daran ändern, war darüber hinaus im Zwiespalt zwischen dem wichtigen Dokumentieren und dem noch wichtigeren Retten. War aktiv und starr, abwechselnd und zugleich. Die Ohnmacht, Hilflosigkeit und Handlungsunfähigkeit sorgten im Gehirn dafür, dass keine aktiv abrufbaren Erinnerungen entstanden. Ich erinnerte mich nicht an die Stunden des Einsatzes, da waren Bruchstücke, Fragmente, die mich fast verzweifeln ließen, wusste ich doch, dass ich dabei gewesen war. Doch die Traumatisierung ließ die Erinnerungen nicht zu, ebenso wenig wie ich ein Bewusstsein darüber hatte, dass ich traumatisiert war.
- 12 Nach dem Psychiater Dori Laub schließt »Trauma [...] seine Bewußtwerdung aus.«⁸ Gleichzeitig entsteht durch Traumatisierung ein Wissen, das jedoch in einer greifbaren oder sprachlich artikulierbaren Form (noch) nicht existiert. Dieses Wissen ist traumatisierten Personen eingeschrieben, ist körperlich, sinnlich und geistig in ihnen vorhanden, selbst wenn es für die Betroffenen aufgrund des Trauma Zustands, in dem sie sich befinden, nicht greifbar und als solches zu erkennen ist. Vor diesem Hintergrund, um mich dem besonderen Zustand eines unzugänglichen Traumas und daraus resultierenden Traumaerlebens zu nähern – einem traumaspezifischen, symptomatischen, nicht-linearen und lückenhaften Erleben und Wahrnehmen –, entwickle ich die Autosensographie. Sie entsteht aus meiner Suche nach einer Herangehensweise, um das mir eingeschriebene Trauma und daraus folgende veränderte Erleben und Wahrnehmen in mir selbst (auto), körperlich, geistig, über und mit meinen Sinnen (senso) als Spuren von

schen Forschung entstandenen und entstehenden Arbeiten verstehe ich als Formen der Möglichmachung des Erzählens, wo sprachliche Erzählung unmöglich ist. Dazu im Folgenden mehr.

7 ... und mit Sicherheit einigen der Involvierten.

8 Laub 2000, S. 68.

in mir verkörperter Traumatisierung zu erkennen und artikulierbar zu formieren (graphie).

Das Trauma ist in mir verkörpert. Ich erfahre es körperlich, 13 mental und sinnlich in meiner veränderten Wahrnehmung, meinem veränderten Erleben sowie in vorhandenen und nicht-vorhandenen Erinnerungen. Ich erfahre und erlebe es in mir, ohne es zunächst – traumabedingt – als Folge des Traumas, als Phänomene von Traumaerleben einzuordnen. Diese Einordnung erfolgt mit der Zeit und der kontextuellen Auseinandersetzung mit Trauma in meiner künstlerischen Arbeit, die sich zunächst nicht um mich dreht, sondern um andere. Durch diese Auseinandersetzung erfahre ich meine Wahrnehmung, mein Erleben in der Welt als traumabedingt verändert und fange an, diese zu befragen. Diese Veränderungen und Empfindungen sind Reaktionen auf mein erfahrenes Trauma, das sich verkörpert eingeschrieben hat. Wie viele körperliche und sinnliche Vorgänge ist es zunächst nicht lesbar. Doch im Kontext des erkannten Traumas werde ich aufmerksam für weitere Verkörperungen, suche sie und mache Teile davon durch meine autosensographische, künstlerische Praxis lesbar oder vernehmbar.

In der Autosensographie werden folglich Phänomene des 14 Traumaerlebens, Trauma-charakteristische implizite, körperliche und situierte Erfahrungen, Erinnerungen und Wissen sowie geistige, sinnliche und sensorische Wahrnehmungen wahrgenommen und befragt, wodurch es zur Formwerdung kommt, über die das Traumaerleben für Außenstehende und Betroffene selbst erkennbar wird. Die Entwicklung und Ausarbeitung einer Autosensographie folgt dabei einer nicht-linearen, körperlichen und affektiven künstlerischen Praxis, die auf die existenziellen und essenziellen Bedrohungen durch die Unvernehmbarkeit des eigenen Traumaerlebens reagiert. Ich arbeite autosensographisch mit körperlichen, mentalen und sinnlichen Erfahrungen, Empfindungen und Reaktionen, die ich impulsiv, eruptiv, andauernd, ephemeral wahrnehme und die mir Zugang zu dem in mir verkörpertem Trauma und Traumaerleben verschaffen.

Basierend auf der Problematik, dass das Trauma seine 15 Bewusstwerdung ausschließt, reagiere ich mit der Entwicklung der Autosensographie auf meine Frage, ob durch multimediale und multisensorische Formen, die aus der aufmerksamen Befragung und Auseinandersetzung mit

veränderten körperlichen, sinnlichen und mentalen Ausdrücken entstehen, unzugängliches verkörpertes Traumaerleben wahrnehmbar in Erscheinung treten kann. Die entstandenen und entstehenden multimedialen und multisinnlichen Formen und Objekte machen, wenn auch in reduzierter Weise, Wissen von und über Traumaerleben und dieses selbst wahrnehmbar, vernehmbar und verhandelbar. Die künstlerische Praxis sowie anschließend der Ausstellungsort werden zum phänomenologischen Resonanzraum, in dem Erfahren, Begegnung und Interaktion mit einem zuvor nicht bekannten, da nicht unmittelbar greifbaren Traumaerleben möglich werden. Ist autosensographisches Arbeiten ein Lauschen »der wortlosen Sprache des eigenen Körpers«⁹, lässt sich von hier ausgehend eine autosensographische Praxis auf vielfältige Themen, Situationen und Dinge übertragen, die über körperliche, geistige und sinnliche Erfahrungen einem Menschen als verkörperte Wissen eingeschrieben sind.

Vernehmen und Wahrnehmen

- 16 Zwei zentrale Begriffe, um die eine autosensographische, künstlerische Praxis kreist, sind Vernehmen und Wahrnehmen. Die Begriffe erscheinen in ihrer Bedeutung ähnlich und doch unterscheiden sie sich insbesondere in Bezug auf die Wissensgenerierung. Bezeichnet Wahrnehmung die Vorgänge sinnlicher Erfahrung, verweist Vernehmen auf Prozesse von Befragung, Artikulation und Informationsgewinnung.
- 17 Um mir die Differenz der Begriffe verständlicher und zu eigen zu machen, begeben wir uns auf eine Suche, hinein in die Welt des Duden und der Nachschlagewerke, in die Onlinewelt, zu wissenschaftlichen Artikeln und Philosophen, die um das Vernehmen kreisen.
- 18 Während ich KI-Chats wie ChatGPT wegen ihrer extremen ökologischen Auswirkungen weitestgehend meide, gerate ich nun in eine Diskussion

9 Levine 2011. Da meine Arbeit trans- und interdisziplinär ist, übertrage ich die vom Psychologen Peter Levine auf Traumata bezogenen Aussagen m. E. überaus treffend auf eine autosensographische, künstlerische Praxis, die mit dem Lauschen und Wahrnehmen des eigenen Körpers beginnt.

mit ChatGPT. Ich versuche genau zu formulieren und wenige Anfragen zu stellen. Ich frage einleitend nach dem Unterschied zwischen Vernehmen und Wahrnehmen: Die Antwort ist nicht befriedigend und teilweise falsch, fokussiert allein darauf, dass *Vernehmen akustisch sei* und *Wahrnehmen alle Sinne betreffe*. Ich fange an, mehr und mehr Informationen zu liefern, merke, wie ich ChatGPT die Zusammenhänge und Unterschiede erkläre, anstatt mir von der KI Stichworte geben zu lassen, die eigene Recherchen anregen. Aber statt dass ein Moment von Brainstorming entsteht, wird reformuliert, was ich an Informationen, Erklärungen und Zusammenhängen geliefert habe. Ich breche ab.

In der Alltagssprache wird Vernehmen als ein auditiver 19 Prozess verstanden. Die Bedeutungen von Vernehmen sind jedoch weitreichender, inkludieren das Vernehmen in polizeilichen oder gerichtlichen Kontexten im Sinne der Befragung einer Person sowie Vernehmen als Erfahren, Befragen und Kenntnis erhalten. Der Duden beschreibt Vernehmen als einen »Vorgang, [um] etwas von anderen zu erfahren«¹⁰ und Wahrnehmen als ein Aufnehmen, Bemerken und Gewahren durch und mit den Sinnen.¹¹

Wahrnehmung bezeichnet Prozesse von Erfahrungen, in 20 denen etwas oder Phänomene sinnlich oder affektiv erfahren, registriert, empfunden oder bemerkt werden, ohne dass diese artikuliert oder kognitiv vollständig erfasst werden müssen. Alle Sinnesmodalitäten umfassend, findet Wahrnehmung sowohl aktiv als auch passiv statt. Maurice Merleau-Ponty beschreibt Wahrnehmung als leiblich verankert. Der Leib, der nicht vom Geist getrennt ist, ist ein wahrnehmendes, fühlendes und sich selbst erfahrendes Subjekt. Die Sinne agieren nicht bloß als Aufnahmevergänge, sondern ermöglichen Modalitäten eines aktiven In-der-Welt-seins, in der Welt zu agieren.¹² Wahrnehmung ist demnach dynamisch und die Sinne sind nicht ausschließlich Werkzeuge zur Wahrnehmung, sondern integ-

10 <https://www.duden.de/rechtschreibung/vernehmen> (abgerufen am 03.02.2026).

11 Vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/wahrnehmen> (abgerufen am 05.02.2026).

12 Vgl. Merleau-Ponty 1966.

raler Bestandteil des körperlichen, sinnlichen Daseins, entsprechend der Wahrnehmung und des Interagierens in und mit der Welt. Wahrnehmen ist folglich situativ und eröffnet Erfahrungsräume.

- 21 Vernehmen enthält zusätzlich zur Wahrnehmung eine meist gerichtete, strukturierte Praxis von Artikulation und Verständlichkeit und impliziert einen erweiterten Erkenntnisprozess. Es ist nicht nur das Registrieren von Phänomenen, sondern ein aktiver Prozess der Befragung, Auseinandersetzung und des Verständlich-werdens. Es ist Begreifen und Verstehen und beschreibt in einer künstlerischen Praxis Prozesse der Formwerdung, über die Wissen artikuliert wird. Gleichzeitig reflektiert und adressiert Vernehmen und Vernehmbar-machen Prozesse von Macht und Machtverhältnissen. Mache ich etwas vernehmbar, bestimme ich in dieser epistemischen Handlung etwas als sichtbar und somit bedeutend, überprüfbar und verhandelbar. Nutze ich Vernehmen in einer feministischen Praxis, bedeutet dies, dass etwas in den Diskurs gerät, das zuvor – da nicht sichtbar, nicht sagbar, nicht greifbar – keine oder zu wenig Beachtung erfahren hat.
- 22 Etwas vernehmbar machen, kann somit als eine künstlerische Handlung und Haltung verstanden werden, die im Falle der Autosensographie mit sinnlicher, mentaler und körperlicher Wahrnehmung arbeitet, aus ihr hervorgeht, die Erfahrungen, Empfindungen und Reaktionen adressiert und befragt und artikulierbare Formen des so Wahrgenommenen schafft. Es ist relational, ein Prozess zwischen Formieren, Ausdruck und Rezeption – zwischen Form, Aussage und diskursiver Position. Vernehmen impliziert dabei verschiedene Wahrnehmungsebenen, die subtil, unbewusst oder bewusst reagieren oder angesprochen werden.
- 23 In meiner autosensographischen Praxis agieren Wahrnehmen und Vernehmen miteinander. Meine Sinne nehmen wahr – äußerlich, innerlich, körperlich – und durch meine aktive Auseinandersetzung und mein Befragen wird Wahrgenommenes als mein verkörpertes Wissen für mich vernehmbar.
- 24 Ich nehme das Zittern meiner Hände wahr. Ich nehme die sich steigernde Intensität wahr, aufwallende Wellen, die das Zittern exponentiell steigern – Beine und Hände sind nicht länger kontrollierbar –, bis es leicht absinkt, um in mittlerer Intensität des Zitterns zu verbleiben, bis die

nächste Welle, nur einige Sekunden später, die Intensität erneut steigert. Ich befrage, traumabedingt und in Alarmbereitschaft zunächst automatisch, dieses Zittern, in Bruchteilen einer Sekunde läuten alle Alarmglocken – vermutlich bereits, bevor ich das Zittern aktiv wahrnehme.

In meiner künstlerischen Praxis – sofern möglich – drücke 25
ich die Pausetaste, befrage das Zittern: Ist es Kälte? Ist es Anspannung oder Ermüdung der Muskeln durch zu viel Bewegung? Ich vernehme durch die Auseinandersetzung das wahrgenommene Zittern als einen Zustand innerer Anspannung und Alarmbereitschaft. Das befragende, beobachtende Kreisen um das Zittern lässt dieses als körperliche Reaktion und Erfahrung von Trauma für mich vernehmbar werden. Ich nehme wahr und werde aufmerksam, höre mich im Körper um, ergründe, versuche nachzuvollziehen, befrage mich und meinen Körper. Ich ordne das Zittern als verkörperte Traumareaktion ein. Wahrnehmen und Vernehmen folgen aufeinander, auf Wahrnehmen und Erfahren des Zitterns folgt aktives Befragen, Auseinandersetzen, Schlussfolgern. Dabei kommt es zur Formwerdung und über diese zur Lesbarkeit für Außenstehende.

Die Unterscheidung von Wahrnehmen und Vernehmen er- 26
laubt dabei eine differenzierte Darlegung ästhetischer sowie epistemischer Prozesse innerhalb einer autosensographischen Praxis. Kunst bewegt sich an der Schnittstelle von Wahrnehmung, Wahrnehmungsproduktion und epistemischer Artikulation durch Formfindung/-werdung. Im Spannungsfeld von Wahrnehmen und Vernehmen adressieren künstlerische Prozesse Themen, Archive, Situationen oder Materialien und Autosensographie verkörpertes Wissen über körperliche, sinnliche und mentale Wahrnehmungen und Empfindungen.

Meine Sinne nehmen Verkörpertes wahr. Plötzlich 27
schwitze ich (äußerlich), körperlich und geistig nehme ich den Zustand der Angst und Panik wahr. Ich setze mich aktiv damit auseinander. Nehme den Schweiß mit Tüchern auf und vom Körper ab und finde eine Form, die ich an die Wand bringe. Damit befrage ich das Verkörperte, wodurch es durch die Formfindung anders verkörpert wird und als verkörpertes Wissen für andere wahrnehmbar werden kann. *Fragmented Diary* (2023) arbeitet olfaktorisch mit Panik-

schweiß und gleichzeitig visuell über die Hängung an der Wand aus den zusammengefügten und datierten Papiertaschentüchern, auf denen der Schweiß und die Spuren des Aufwischens multisinnlich werden, sichtbar und olfaktorisch wahrnehmbar – Letzteres durchaus unbewusst.¹³

- 28 Etwas ist in mir verkörpert, gleichzeitig verkörpere ich dieses etwas. Ich erfahre es über körperliche, mentale und sinnliche Phänomene, Empfindungen und Reaktionen. In meiner autosensographischen, künstlerischen Praxis suche ich nach Formen der Verkörperung außerhalb von mir über Aufzeichnen, Aufnehmen, Formieren, Verformen ... Nur selten sind es existierende Formen, in die ich übersetze, sondern Prozesse der Suche von Formfindung, Formwerdung und Formgebung. Dadurch wird Traumaerleben lesbar – nicht im Sinne einer Entzifferung, was genau Traumaerleben ist und ausmacht, sondern im Sinne einer Lektüre, einer möglich werdenden Erzählung durch Ausdruck, Form und Objekte, die der ausschließenden Bewusstwerdung des Traumas etwas entgegensetzen. Autosensographie wird zur Möglichmachung von Erzählungen des Traumaerlebens, ohne die auslösenden traumatischen Ereignisse selbst fassen zu müssen oder ein chronologisches Narrativ zu liefern. Neben der starren Erzählung des 6. November 2017 und den nicht erzählbaren traumatischen Erlebnissen meines Lebens werden die autosensographisch entstehenden Formen zu in-Form-ierenden, identifizierbaren Möglichkeiten von Erzählung und Wissen.

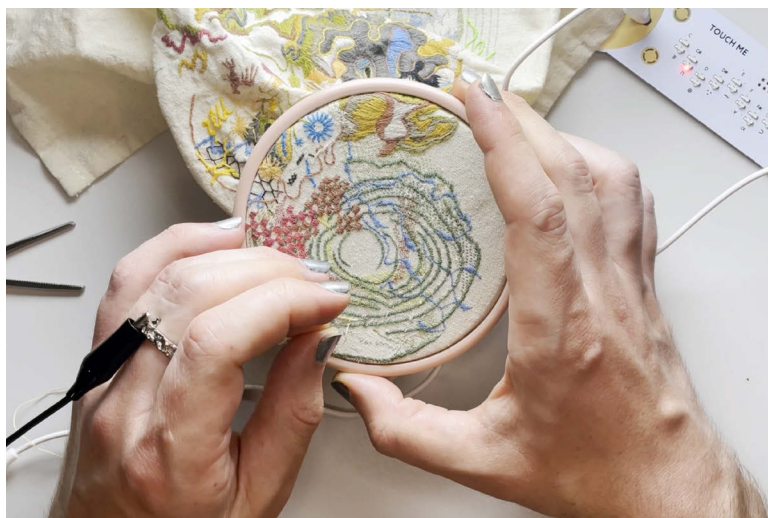
13 Über die Wahrnehmung des Geruchs von Angstschweiß entsteht nach Gloria-Beatrice Wintermann et al. (2013) bei den meisten Menschen, oft unbewusst, ein Gefühl von Empathie. Durch Empathie, so die Idee, wird Auseinandersetzung begünstigt, wodurch ein Vernehmen von Traumaerleben und den enthaltenen täglichen Panikattacken möglich wird.

-
- Hoffmann, Lisa (2026): *Resonating Trauma* (Dissertation, Publikation in Erscheinung)
-
- Ingold, Tim (2000): *The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
-
- Peters, Jean (25.08.2025): »Libysche Küstenwache feuert auf private Seenotretter – offenbar von einem aus EU-Mitteln finanzierten Boot«: <https://correctiv.org/aktuelles/grenzpolitik/2025/08/25/libysche-kuestenwache-feuert-auf-private-seenotretter-offenbar-von-einem-aus-eu-mitteln-finanzierten-boot/> (abgerufen am 25.03.2026).
-
- Laub, Dori (2000): Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeit des Zuhörens. In: Ulrich Baer (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen«: *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 68–82.
-
- Levine, Peter A. (2011): *Sprache ohne Worte: Wie unser Körper Trauma verarbeitet und uns in die innere Balance zurückführt*. Aus dem Amerikanischen übers. v. Karin Petersen. München: Kösel.
-
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): Die Kommunikation der Sinne. Die Vorgängigkeit des Empfindens vor den Sinnen. Die Synästhesien. In: Ders.: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen übers. v. Rudolf Boehm. Berlin: deGruyter, S. 264–268.
-
- Sea Watch e. V. (14.10.2025): »60 libysche Angriffe auf See, während Bundesregierung plant libysche Küstenwache zu trainieren«: <https://sea-watch.org/60-libysche-angriffe-auf-see-bundesregierung-plant-libysche-kuestenwache-zu-trainieren/> (abgerufen am 25.03.2026).
-
- Wintermann, Gloria-Beatrice et al. (15.10.2013): »Correction: Altered Olfactory Processing of Stress-Related Body Odors and Artificial Odors in Patients with Panic Disorder«. In: *PLoS ONE* 8(10): <https://doi.org/10.1371/annotation/e2406113-a289-49f6-b3d9-88d09d385d50>.
-

Through the Thicket: On Neurodivergence and Embroidery

Stephan Kraus

Stitching is currently the *arting* of my choice for working out a practice of recursive reflectivity. While embroidering, I try to observe the cognitive processes occurring during the action, and how thinking and doing inform each other. The motif I am currently working on is a landscape, a *psycho-topography*, that encompasses an impression of the disordered experience caused by Attention Deficit Hyperactivity Disorder (ADHD).



- 02 As my diagnosis only a couple of years ago marked a radical shift, I am trying to find novel ways in which I and others can relate to the experience of the disorder through a personal epistemological method called *souveniring*. This artistic research method usually engages with dense or complex bodies of knowledge through the drafting and making of a variety of artistic objects. The praxis transfers those abstractions of theory and data into physically present embodiments, with which I can interact and position myself.
- 03 When engaging with ADHD as someone directly affected by it, the *souveniring* approach has to be different. I'm not exploring a novel body of knowledge—but stepping away from the familiar. Engaging with this topic means questioning parts of my experience that I was previously solidly identified with, and observing mental processes and thoughts which emerge without or before taking on a linguistic form. The symptoms of the disorder, previously only seen as character flaws or performance failures, are now elevated to the level of an embedded and embodied phenomenon to be analysed. This enables a critical examination of the culturally formed ideals of normalcy, the established formal procedures of academic institutions, and the envisioned figure of the rational, detached, punctual researcher within them.
- 04 I don't think that embroidery is necessarily the obvious choice for this research endeavour—although I feel a deep connection between this craft and my subject matter. As soon as I decided to write about my ongoing practice of embroidery, the rather ordinary question emerged: why embroidery? What makes me so convinced that my relatively recent practice of embroidery is entangled with my ADHD?
- 05 So... let's think it through. For sure, embroidery is an occupation that enables thinking while doing... also a practice of patience, a form of treatment; yes, for sure...
- 06 ...it's a practice that results in a map of the steps of its own creation, so it provides a sort of score of my movements, and can therefore be used as a way of tracing my often slightly bewildering sequences of action and thought. That's it! ...

... I mean, the motifs I am working on are both a display and 07
a playground for the observation of my mental topologies—the metaphorical landscapes of knowledge that I queer. They also offer an occasion to reflect on how nature becomes landscape under the gaze of Western man; how wilderness, perceived from this vantage point is either rationalised as future property or mourned over in terms of the assumed alienation of civilised humanity from its oneness with nature—romanticised as past property.

... At the same time, with embroidery, it takes so much 08
longer to achieve anything that could be understood as a finished piece than with, say, drawing. Additionally, I happen to have a chronic intention tremor such that whenever I try to focus on exact movements with my hands or fingers, they start to shake uncontrollably—so, in choosing to do precisely that, in embroidering, am I seeking to punish myself somehow?

I started embroidering rather intuitively in this context, 09
which raises the question of whether the practice is even remotely connected to my research endeavour, or whether it simply became an interest of mine at roughly the same time, by chance. Not being able to give any clear reason as to why this is in fact *the way* to represent my experience with ADHD, makes me feel like a fraud, as if I were just *making stuff up*. Yet again, I do have ways in which I'm able to insert the practice and its outcomes into logical, theoretical models. The problem, rather, seems to be that I have too many.

Overdetermination

The term *Overdetermination* is among the most important 10
psychoanalytical concepts in the work of Sigmund Freud. It sets in when a singular effect stems from multiple causes, each of which qualifies as a sufficient reason for the occurrence of the observed outcome. It is not a question of a multitude of causations that at first seem equally possible, but which can later be excluded upon further investigation—basically a particularly hard riddle. Rather, it is the simultaneous presence of a surplus of reasons and motivations, all of which are true at the same time. In the words

of the psychoanalyst Jean Laplanche: «The phenomenon with which we are concerned is a result; over-determination is a positive characteristic, not merely the absence of a unique, exhaustive meaning» (Laplanche, 2018, p. 293). The rationality of those causations depends on the contextual system of logic and value that guides the thinking of an individual. Perhaps the most well-known example to illustrate overdetermination is that of two people throwing a rock at a window at exactly the same time. The window breaks, that much is certain, but due to which cause, or rock, exactly?

- 11 A linear way of thinking about action and impact does not work here: both people did and did not cause the breakage at the same time. The qualitative characteristics of the result do not change in any meaningful way through the presence of more than one sufficient determining factor: a broken window is a broken window. In psychoanalytic theory, it is understood that unconscious motivations are mostly perceived and determined by the subject as purely rational, and the complex contradictions of the underlying desires that actually form the will and inform decisions are only to be uncovered through therapy. Louis Althusser utilised the concept within Marxist discourses, comparing overdetermination to a physical force field: when multiple forces with nonparallel directions act on the same object, the direction of its movement becomes a compromise between those forces, such that it seems to stem from a pseudo-origin.¹
- 12 Due to the neurological dysfunctionality caused by ADHD, my mental forces seem to accumulate in a way that is not as potent for me as it is for neurotypical individuals. I regu-

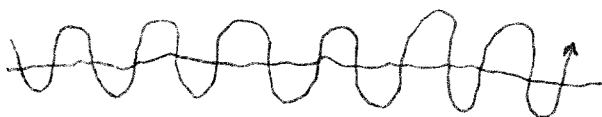
1 «So one basic phenomenon appears straightaway, the transcendence of the resultant with respect to the component forces: a double transcendence, in relation to the respective size of the component forces – and in relation to the reflection of these forces on themselves (that is, to their consciousness, since we are dealing with wills). Which implies: (1) that the resultant is quite different in size from each force by itself (higher if they add together, lower if they oppose each other); (2) that the resultant is, in essence, unconscious (it does not correspond to the consciousness of each will – and at the same time, it is a force without a subject, an objective force, but, from the outset nobody's force)» (Althusser, 2005, p. 121).

larly experience difficulty in forming will in the unconscious register; motivation presents for me either in the form of a short, discontinuous burst of emotional quality (an instinct or an impulse), that does not even reach the linguistic component of the cognitive apparatus. In contrast, my long-term goals are highly intellectualised and logically constructed, appearing to be entirely disconnected from my emotional faculty.

Torn between rapidly shifting, but strong, urges and what I envision to be «reasonable and responsible to have as a goal», I don't often experience anything as «authentic» will. This results in feelings of instability, unreliability and of being unreasonable, which regularly destabilises my sense of self. For individuals with ADHD, both short-term drives and long-term goals are often indications of an underlying desire to have a consistent identity; a wish to be a person that acts in a certain way, rather than one who wants to take a certain course of action because of its obviously beneficial effects (see Frick et.al., 2025). When viewing the actions of an ADHD affected subject as aligned towards becoming someone different, rather than aimed at achieving an immediate and material outcome, behaviour perceived as illogical from an outsider's standpoint can then be explained not in terms of confusion, but as an expression of longing to have a propitious identity—but I digress.

Masking & Patterns

In contrast to the methods of many disciplines traditionally understood as fine art—drawing, painting, and various printing techniques—embroidery is a two-faceted practice, as every single gesture must pass through the two surfaces of the fabric for its completion. The needle oscillates between the upside and the underside, between front and back, the public sphere and the private.



These technical facets of the embroidery process correspond to a common coping mechanism in the context of

ADHD: *masking*. It is a survival strategy neurodiverse individuals develop when they experience their instinctual behaviours being met with reactions of rejection by their social milieu at a young age (see Wurth *et al.* 2025). The survival mechanism consists of closely monitoring social situations, displaying obedience and reflexively copying neurotypical forms of conduct. The dissonance between individual and the collective narratives is recognised, but the cultural construction of a pre-discursive distinction between *self* and *other* creates the illusion of a «true nature» within; an «effect of a structuring inner space» (Butler, 1999, p. 172) detached from the outside world. This leads to the conclusion that this inner essence, and not the social order, must be flawed or corrupt. The desire to conform is difficult to shed, as neurodivergence—due to executive dysfunctions—often manifests itself in behavioural patterns that also deviate from one's own value system.

- 16 The «mask» in question, for me, is not the enactment of a specific role, but a pretence at being *in harmony* with what is anticipated as a communal norm—being socially smooth, causing no friction; showing a reflective surface by participating in the group, but without attracting attention. This is not the most helpful condition for the development of a stable sense of identity, especially during the formative years of adolescence. Whenever I or others notice *patterns* in my behaviour, the feeling of «being found out» emerges, and an anxious self-monitoring infiltrates even joyful activities like art making, which previously served me as a mode of escape. While growing up, I could retreat from the social constraints of my small, conservative Bavarian village, which I was unable to understand or to fit into, by drawing. This was a pastime that was possible to enjoy without interference or judgement from outside; a flight into *the inner thicket*, where I didn't have to regulate myself. I could simply disappear *into the wilderness* through a sheet of paper; a place where I could play out my thoughts without the need to restrain myself, slow down or assimilate, or even show anyone what I was doing. In this, it was quite similar to the frequent ventures into the nearby moors I took at around the same time. These wetlands lie close to the village I grew up in, and sprawl over a small dale, a tiny strip of untamed forest between the farmers' fields and the river, fed by a brook, which way back in time served as the crude precursor of a sewer to a nearby hamlet. To this day,

this place feels sacred to me; whenever I visit my parents, I make sure to pass by it, and am always slightly amused about how banal it now seems. But it still feels quite personal to me, even though I never left any distinct traces there. I even retrieved the rubber boot a friend of mine lost, when he got stuck in a swampy area.

Similar to my relation to art, I was not there because I had 17 something to hide, but because it was an *escape* from the feeling of being perceived. For me the underside of the embroidery denotes exactly this unconditioned, unaligned, wild undergrowth beneath a «civilised» surface. Here we see the messy movements of the needle while stitching: the loose ends, the knots, the trouble, and a chaotic thick-et generated in the production of the legible signs and perfect patterns on the surface. This harmonises with the *reductive clarity* of a conservative narrative describing a singular ideal state of human nature, which is pursued and increasingly enforced by a repressive form of politics. Such a narrative abolishes «the complexity of human acts, it gives them the simplicity of essences, it does away with all dialectics, with any going back beyond what is immediately visible, it organizes a world which is without contradictions because it is without depth, a worldwide open and wallowing in the evident, it establishes a blissful clarity: things appear to mean something by themselves» (Barthes, 2006, p. 143).



- 18 The reverse side of the embroidery, my swampy grove, and the ways in which my brain operates all lie in the periphery of the territory of civilised normativity. Normalcy, as with many things, often presents itself as one-dimensional, but what is understood as the norm of a social group is in fact a complex, multidimensional territory stretching over a vast number of axes on which an individual can perform (more or less successfully) normativity.
- 19 Meanwhile the motif on the front is also critically engaging with this territorial concept of normalcy. I'm making a landscape, but not in the ordered, carefully constructed layers in the tradition of the landscape painting. Rather, I am trying to depict the overflow of information that emerges in-between the stimuli of the optic nerve when I am looking at a scene; and the mental signal processing which filters these excitations, orders and categorises them according to pre-existing mental models, and (sub-)consciously forms attitudes and judgements towards the object at hand; a fabulation of seeing a scene before conditioned preconceptions structure the perception. These motives become metastatic formulations of thoughts; references, expanding leaps and meanings; cluttered and messy, and therefore not subordinated to a *total* image or clear objective. A *Where is Waldo?*—without a Waldo. The continuum of the procedure spawns singular symbols, but the sequence dissolves before the signs can assemble into larger structures. In this exercise of free association, it is still possible to detect patterns of aesthetic preference, of rhythms, figures, and repetitive gestures; contrasting intensifications of colours, densities, and techniques.
- 20 The project started as a technical exercise, but it has become a play of sequences, an unfiltered tangle of signals; a representation of what Western societies are terrified of, in the eyes of Foucault: «a silent fear of those events, of those masses of things said, of the emergence of those statements, of anything violent, spontaneous, hostile, disordered and dangerous, of this enormous, continuous, disordered noise of the discourse» (Foucault, 1998, p. 14). It has therefore been an ideal vantage point from which to observe the attempts of logic, of significance, of meaning to infiltrate and engulf the object; the efforts of the mind to assign, ascribe and order. The wilderness at hand becomes a discursive playground of meaning making; both during its creation, and during its analysis through both the figure

Escalation of Practice

Apart from the artistic object and the artistic subject, there 21
is also the *-ing* of it all. For this practice to be solely driven
by its metaphorical generativity is something far too laborious
for me. Surely, the repetitive gestures of the task entail well-researched stress reduction benefits. ADHD, neurologically speaking, produces similar symptoms as high level stress does for neurotypical individuals—but without a concrete stressor. The high alert, the tension, the pressure, the selective attention and impulsive decision-making processes involved in chaotic situations—imagine yourself as a pedestrian navigating through traffic during the evening rush hour—are always present. (See *Was ADHS mit Stress verbindet* - ADxS.org).
Every external, concrete stressor has to compete for atten- 22
tion of the subject with their nervous orbits around a vast, incomprehensible nothing. The oscillation in the movement of the needle in embroidery resembles this for me. Endlessly spiralling and looping, the needle pierces restlessly through the fabric, coiling anxiously², as the tremor of my hands causes a varying amount of friction in the movements, piercing the fabric where it was not quite intended to do so. Simultaneously, these loops show the actual continuity of what is perceived as inside and outside, back and front, insight and impact; they show that no action exists without a reaction; that everything is attached to something; that nothing simply *is*; that everything is always *becoming*; that there is no way to be sure what is going to happen next; we can only recognise repetitions of patterns. The ways in which patterns of yarn are created by repeat- 23
ed movement transfers into the performative aspects of the reproductive cycles of social identification, those processes of inscription that guide our behavioural patterns. When we act within the social that we are to be

2 «If we ask more particularly what the object of anxiety is, then the answer, here as elsewhere, must be that it is nothing. Anxiety and nothing always correspond to each other» (Kierkegaard, Thomte and Anderson, 2013, p. 96).

entangled in, in ways that are prescribed to us in order to fulfil certain roles and expectations, we *fabricate ourselves*. We are instructed to perform certain steps so as to reproduce an image that is conceptualised as *being true* in terms of a certain kind of pre-discursive order, a natural state of being, an *imago*³—the final stage of a determined development. However, any identification with socially constructed concepts like gender, sex or normalcy can never sufficiently be achieved. In contrast to the relation between image and nature in artistic practices and craft—think of the popular flower motifs reproduced in countless hours by diligent women in the tradition of embroidery, often guided by printed walkthroughs, or by elder members of the family or community—where the image is the product of the act and reproduces aspects of a real experience, the process of superimposing an individual's self-experience and image onto that of a discursively constructed category can never be accomplished, as there is no way to experience this as a material reality.

- 24 Self-reflection in the popular understanding is exactly that: a definitive formulation of explicit goals and ideals, the conjuring of a stable imago, and a determination to reshape the self in such a way that it may, in the future, be capable of complying with these ideals. But this process is more akin to self-evaluation, while the actual act of self-reflection is a lot weirder, if you think about it. It's the *I* observing the *self*, acting in the world, being subject and object simultaneously.
- 25 Jacques Lacan describes as the «mirror stage» the first experience of insight: when infants recognise themselves in their reflection; the distinction of the subject from its understanding of self—a step that cannot be undone as «it writes the self into the mirror» («Identification and Misrecognition: The Mirror Stage, Part II», 2024, 17:40). In the mirror, the infant experiences its body as a body in space; the *self* becomes embedded in the outside world, but the *I* remains on the inside of the mind. The split that happens in

3 Imago is defined as the realisation of the potential an object contains as an «object as...»; a projection of a future being that is yet to come about. In biology, it describes the final stage in the metamorphosis of insects, treated as the «image» of the species. Even in its larval state, the butterfly is the imago of the insect. (See «Identification and Misrecognition: The Mirror Stage, Part II», 2024, 18:10).

this reflection is fundamental to human experience: one cannot experience oneself as a whole again, while exhibiting «in an exemplary situation the symbolic matrix in which the *I* is precipitated in a primordial form, before it is objectified in the dialectic of identification with the other, and before language restores to it, in the universal, its function as subject» (Lacan, 2001, p. 6). «Stage» does not only correspond to a (developmental) phase; «the self» is continuously experienced by the subject through the distinction between actor and audience.

For me, this is a way to reframe «making stuff up» in my 26 artistic processes as a serious and necessary condition for insight; thinking of art making as an act of forming material into *something* that expresses *something* within you, while getting (in-)formed by it. If we take the doing, the *arting*, the stitching seriously, any attempt of reasoning would only make it rebound into the constraints of an ontological order of production.⁴ Arting seriously does not require a shift in the course of an action; rather, it requires a shift in focus: from the *relation* of things with other things, from the *translation* of things from one realm to the other, and towards an *escalation* of the practice—both in terms of the intensity of doing, and a genuine effort to detach it from any meta-levels and predeterminations. The goal is not to make something that then unfolds its efficacy in conjunction with the world; not to ponder what the product might do, but to focus on the act of creation, what my actions and their effects actually are. It is a stage in the process of my research journey, a stage usually being an elevated position—a *plateau*, if you want to evoke Deleuze and Guattari—, which can create the potential for self-reflection in the sense of the mirror stage; the *I* observing the *self* unfold, without forcing identity into the constraints of an *imago*; a gazing without organising the wilderness, not directing one's acts towards the goal of generating value, but letting them play out. In this mode, doing art is an exercise of *being*, not unlike playing, which for philosopher Eugene Thacker, drawing on Johan Huizinga, «involves a

4 The creative capacity of arting then poses a weird problem: being a productive process, it has material results, it creates objects. This aspect is usually the only part deemed valuable in capitalist economy and therefore the only thing allowing the arting to happen and the artist to exist in the first place.

number of ritualized practices, in which play is at once separated from the everyday world and yet mirrors it and comments upon it» (Thacker, 2011, p. 85). What physical objects might finally derive from this journey through these thickets of thoughts is nothing of concern for now—after all, they are souvenirs, and why they are as they are, or where they came from and what they mean will be discovered at a later stage.

Bibliography

-
- Althusser, L. (2005) *For Marx*. Translated by B.R. Brewster. London: Verso (Radical thinkers, 2).
-
- Butler, J. (1999) *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. 10th anniversary ed. New York: Routledge.
-
- Frick, M.A. et al. (2025) «ADHD and Identity Formation: Adolescents' Experiences From the Healthcare System and Peer Relationships», *Journal of Attention Disorders*, 29(7), pp. 541–553. Available at: <https://doi.org/10.1177/10870547251318484>
-
- «Identification and Misrecognition: The Mirror Stage, Part II» (2024). (Ordinary Unhappiness). Available at: https://www.buzzsprout.com/2131830/episode_players/14473978-41-identification-and-misrecognition-the-mirror-stage-part-ii. (Accessed: 10 June 2026).
-
- Kierkegaard, S., Thomte, R. and Anderson, A.B. (2013) *Kierkegaard's writings, VIII: The concept of anxiety: a simple psychologically orienting deliberation on the dogmatic issue of hereditary sin*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (Kierkegaard's writings, 8). Available at: <https://doi.org/10.1515/9781400846979>
-
- Lacan, J. (2001) «The Mirror Stage as Formative of the Function of the I», in A. Sheridan (trans.) *Ecrits: A Selection*. London: Routledge.
-
- Laplanche, J. (2018) *The Language of Psychoanalysis*. London: Karnac Books.
-
- Thacker, E. (2020) *Im Staub dieses Planeten*. Erste Auflage. Translated by F. Born. Berlin: Matthes & Seitz (Horror der Philosophie, Band 1).
-
- Was ADHS mit Stress verbindet - ADxS.org (no date). Available at: <https://www.adxs.org/en/page/80/what-adhd-has-to-do-with-stress-introduction> (Accessed: 10th June 2026).
-
- Wurth, P., Fuermaier, A. B. M., Strand, A. H. and Thorell L. B. (2025) «Diagnosis acceptance, masking, and perceived benefits and challenges in adults with ADHD and ASD: associations with quality of life», *Frontiers in Psychiatry*, 16: 1668780. Available at: <https://doi.org/10.3389/fpsy.2025.1668780>

«she sighs and groans [...]» – (m)ein Schreiben mit Ana Torfs' Echo

Sigrid Adorf

Schschsch ... es klingt wie Wind, als es beginnt ... und dann 01
höre ich: *The artist's working muscle is the heart*. Eine
Frauenstimme flüstert leise und betont. Und ich beginne
aufmerksam zu hören ... zuhören – echot der von (m)einer
inneren Stimme begleitete Satz beim Schreiben in mir und
lässt mich über die wegfallende Differenz nachdenken.
Wann wird mein Hören zu einem Zuhören? «Hören ist ein
physiologisches Phänomen, *zuhören* ein psychologischer
Akt», erhebt Roland Barthes erklärend die Stimme.¹ Und
mischt sich damit in mein Nachdenken über Ana Torfs'
Audioinstallation *Echo's Bones/Were Turned to Stone*
(2020) ein.² Schon wende ich mich beiden zu und versuche
zu verstehen, wie sie zueinander sprechen. Sie? Ganz ver-

1 Roland Barthes: «Zuhören» [1976, zus. mit Roland Havas für
die Enciclopedia Einaudi], in: Ders.: *Kritische Essays. Teil 3:
Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übers. v.
Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 249–263,
hier: S. 249.

2 Die Installation *Echo's Bones/Were Turned to Stone* (2020)
besteht aus einem schwarz-weißen, handgeknüpften
Teppich mit Marmor-Muster und der Aufschrift des Titels
sowie einem Audio, das über Kopfhörer zu hören ist; vgl.
<https://anatorfs.com/projects/echos-boneswere-turned-to-stone>
(zuletzt aufgerufen am 25.06.2026).

einfach: Theorie und Kunst. Wer aber spricht, wenn ich mein Zuhören schreibe? Hier schreibe ich mit <ihr> – mit Echo, mit einer Stimme, die m/ihr nicht gehört.

- 02 Ende 2024 begegne ich Torfs' Arbeit erstmalig während meiner Recherche zu Echo als einer Denkfigur in den Künsten.³ In voller Länge – dreieinhalb Stunden – höre ich das Audio dann im Februar 2026 über Kopfhörer in der Abenddämmerung auf einem Spaziergang entlang der Limmat, während die Krähen sich in großen Gruppen und mit viel Geschrei zu ihren Schlafplätzen in den hohen Platanen und Pappeln zusammenfinden. Das hörende Mitgehen überträgt sich direkt in den Rhythmus der eigenen Schritte.⁴

(she sighs)

- 03 The hardest working muscle is the heart. Every minute the heart pumps five litres of blood.

(she sighs and groans three times)

- 04 *The artist's working muscle is the heart* – als ich den gesprochenen Text zunächst lediglich höre, ohne das Manuskript dazu lesen zu können, das mir Ana Torfs später für ein genaueres Studium zur Verfügung stellt, beginne ich

3 Mein Beitrag entstand im Kontext des SNF-Projekts *Echoing the Un(fore)seen. Kulturalanalytisches Zuhören in den Künsten*, in dem ich seit 2024 zusammen mit Antoine Chessex und Noémie Stähli arbeite und erste Gedanken zu diesem Text in einem «Werkstattgespräch» mit Salomé Voegelin diskutieren konnte. Ich danke den Genannten herzlich für ihr Mitdenken, ihre Kritik und ihre Anregungen – ebenso wie den Herausgeberinnen, deren Feedback wesentlich zur Schärfung des Textanliegens beitrug. Auch möchte ich Ines Kleesattel und Romy Rüegger danken, die uns bereits während der Antragsphase eine frühere Manuskriptfassung zu ihrem Gespräch über Romys Arbeit zur Verfügung stellten; siehe: «Echos– wi(e)dersprechen, wiederlesen, durchstreichen, nochmals schreiben», in: INSERT #9/2026: <https://insert.art/ausgaben/writing-in-between-shifts/echos/>.

4 Das zweite Mal hören wir es kollektiv, aber jede*r für sich, eingesunken in Sitzsäcke oder auf Yogamatten liegend, während eines Listening anlässlich unseres Symposiums *Still Reading. Lesepraktiken in den Künsten* (ZHdK, 02.–04.03.2026), mit anschließendem Gespräch mit Ana Torfs.

mein Zuhören mit einem kleinen phonetischen Missverständnis: Der arbeitende Muskel der Künstler*in sei das Herz.⁵ Ohne Verwunderung höre ich meine Fehlannahme als metaphorische Aussage, die in meinen Ohren passend zu der dann folgenden, elegisch anmutenden Aufzählung klingt:

Erik Satie died penniless. 05

Billie Holiday died penniless.

Herman Melville died penniless.

Edgar Allan Poe died penniless.

[...]

Hilma af Klint died penniless.

Berühmte Namen, in Armut gestorben – das Klischee 06
der brotlosen Kunst und der Tragik des posthumen Rufs
setzt den Ton. Protokollarisch werden Sterbedaten
genannt, ergänzt um prosaische Beschreibungen letzter
Umstände und Überlieferungen:

Hilma af Klint died in the aftermath of a tram accident, in
Stockholm, aged 81.

Roland Barthes was hit by a laundry van while walking
home from lunch, and died a few weeks later, in Paris,
aged 64.

W.G. Sebald died instantly after his car collided with a
tank truck, in Norfolk, aged 57.

W.G. Sebald, who was known as Max, probably suffered
a heart attack before crashing his car.

Das geschilderte Sterben ist individuell und konkret, aber 07
es ist hier auch ein Muster, eine Aufzählung, Schema einer
nicht endenden Liste. Kurz stelle ich mir vor, wie eine leben-
de Künstlerin die Todesumstände verstorbener Künst-
ler*innen über Jahre recherchiert und akribisch sammelt.⁶
Die Wiederholung klingt bedrückend. Wie liest sie diese
Schicksalsgeschichten? Als Memento mori? Als Vorboten

5 Hier wie im Folgenden zitiere ich das Audioskript ohne
Anführungszeichen, um im Nach- oder Widerhall der Arbeit
schreiben zu können. Dabei reagiere ich primär auf das
Hörerlebnis, bin Ana Torfs aber sehr dankbar für das nach-
träglich übermittelte Skript, das mich über mein Missver-
ständnis beim Hören aufklären konnte.

6 In einem unveröffentlichten Manuskript zu einem Vortrag
über ihre Arbeit an der MUAC-Universität in Mexico City
(09/2018) schreibt Torfs, dass sie in der Regel mindestens
zwei Jahre zur Vorbereitung an den Themen ihrer Projekte
arbeite, wobei das Lesen unterschiedlichster Texte eine
zentrale Rolle spiele.

eines tragischen Endes? Als Komplizin einer geteilten Anstrengung? Und was höre ich darin, wenn sie mir vorgetragen werden?

- 08 Rasch beginne ich nach Verbindungen zu suchen. Aber Zuhören, Verstehen-Wollen und Denken kann nicht gleichzeitig gelingen. Sobald sich eine Assoziation mit ihrem Versuch einmischt, mir etwas bewusst machen zu wollen, und ich ihr folge, habe ich das weiter Gesprochene schon verpasst. Und so erfordert der fortlaufende Erzählstrom wörtlich mein Mitgehen, mein mich Fallenlassen.

(she sighs)

- 09 Georgia O'Keeffe moved to Ghost Ranch in New Mexico after the death of her husband Alfred Stieglitz.

[...]

Alfred Stieglitz made the only photograph of *Fountain*, a work widely attributed to Marcel Duchamp.

«Elsa von Freytag-Loringhoven is not a futurist», said Marcel Duchamp, «she is the future».

[...]

Elsa von Freytag-Loringhoven had been finding objects in the street and declaring them to be works of art before Marcel Duchamp hit upon the idea of «ready mades».

[...]

Elsa von Freytag-Loringhoven's persona inspired Marcel Duchamp to adopt his female alter-ego Rose Sélavy.

- 10 O'Keeffe-Stieglitz, Stieglitz-Duchamp, Duchamp-von Freytag-Loringhoven, von Freytag-Loringhoven-Rose Sélavy ... Genealogien, Beziehungen, Relationen ... eine Art auktoriale Signifikantenkette ... eine Auflistung ebenso unbestreitbarer wie unbestimmter Verhältnisse. Zwischen den Namen überträgt sich etwas, schafft Verbindungen, auch wenn offen bleibt, in welcher Form. Von Elsa von Freytag-Loringhoven heißt es, sie habe «brightly coloured makeup» getragen und «postage stamps on each cheek», und dass ihre ungewöhnliche Garderobe einen «tomato-can bra fastened with a green string around her back» beinhaltet habe;⁷ außerdem sei sie in Armut mit 53 in Paris in ihrem Apartment an einem Gasunfall gestorben, umgeben von ihren beiden Hunden, möglicherweise absichtsvoll.

7 Alle Zitate aus dem genannten Skript [FN 5].

Überliefert ist ihre Exzentrik, nicht ihre künstlerische Haltung, nicht ihr Unglück. Ihr Einfluss auf Duchamp bleibt bloße Andeutung. «[S]he is the future» – Von welcher Zukunft ist hier die Sprache? Einer noch kommenden? Einer schon gewesenen? Einer, die unser Hören betrifft? In den assoziativen Sprüngen bleiben die Lücken so präsent wie die möglichen Bezugspunkte.

Marcel Duchamp collapsed in his studio. 11

(she sighs and groans three times)

A small group of companies are offering an alternative to the traditional options that follow death. They preserve corpses by freezing your body for future scientists to revive. In the desert of Arizona rest 147 brains and bodies, all frozen in liquid nitrogen with the goal of being revived one day. 12

(she sighs)

Das Ziel, eines Tages wiederbelebt zu werden ...Was bleibt? 13
Barthes war 64, als er auf dem Heimweg nach einem Mittagessen von einem Lieferwagen angefahren wurde, wie Torfs zu berichten weiß. Er starb 1980 an den Folgen dieses tragischen Unfalls, seine These vom Tod des Autors (*La mort de l'auteur*) aber lebt noch immer. Und nicht nur sie. Insbesondere sein ›punctum‹-Begriff, den er «auf der Basis von ein paar persönlichen Gefühlen»⁸ ausarbeitet, führt in der Kunsttheorie ein beachtliches Nach- oder Fortleben. Er trauert um seine Mutter und kann ihr Kinderbild, dessen Betrachtung ihm zur theoretischen Richtschnur wird, nicht zeigen, weil niemand außer ihm imstande wäre, darin das Gleiche zu sehen.⁹ Welche unzweifelhafte Verbindung aber besteht zwischen der gänzlich singulären, individuellen Dimension – die insbesondere in der Einsamkeit der Trauer erfahren wird – und den kulturellen Formen und Mustern zu deren Artikulation und Bewältigung? Und welche besteht zur trauerevozierten Theorie? Eine Antwort höre, nein spüre ich in meiner ästhetischen Erfahrung von *Echo's Bones*. Torfs sammelt weder persönliche Erinnerungen noch poe-

8 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 17.

9 Vgl. ebd., S. 73 ff.

tische Zeilen aus Traueranzeigen, sondern Todesprosa in Kurzform. Auch der individuelle Schmerz äußert sich darin nicht – allenfalls zwischen den Zeilen. Mit Barthes erklärt sie die Lesenden (oder auch Hörenden) für maßgeblich für das, was gelesen, was an machtvoller Bedeutung empfunden wird.¹⁰

- 14 Mary Shelley's favourite keepsake was the heart of her dead husband, Percy Bysshe Shelley.

Percy Bysshe Shelley died by drowning after his boat, the *Don Juan*, was caught in a storm, aged 29. Percy Bysshe Shelley was cremated but the heart refused to burn, as it may have been calcified due to tuberculosis. Mary Shelley kept the heart in a silken shroud and carried it with her nearly everywhere for years.

(she sighs)

- 15 In some parts of Madagascar, people dig up their dead relatives every few years to dance with them.

(she sighs and groans three times)

- 16 Nothing ever dies.

(she sighs)

- 17 Hundert Jahre vor Torfs' *Echo's Bones* und seiner englischsprachigen Aufzählung von Autor*innen unterschiedlicher Sprachherkunft dachte Walter Benjamin über die «Aufgabe des Übersetzers» (1921/23) nach. Die These, dass nichts jemals sterbe, vertritt er darin nicht, wohl aber die Ansicht, dass sich «die Geschichte der großen Kunstwerke» durch eine Art «grundsätzlich ewigen Fortlebens» auszeichne.¹¹

10 So schreibt sie: «In Roland Barthes text *The Death of the Author*, published in 1967, he declared the author dead. [...] Every word a writer uses is already in existence. But if the author is irrelevant, what gives a work power and meaning? Barthes concludes it is the reader himself who gives meaning to the text; the reader, who, during the course of his reading finds different meanings. The text exists by and through reading.» (a.a.O., FN 6, o. S.)

11 Walter Benjamin: «Die Aufgabe des Übersetzers» [1923], in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 9–21, hier: S. 11.

Es wäre müßig, mit ihm an dieser Stelle um die Kategorie des «großen Kunstwerks» streiten zu wollen, ohne dabei in Betracht zu ziehen, dass seine späteren Thesen «Über den Begriff der Geschichte» (1940) von einer gegenläufigen kritischen Sicht zeugen. Seine zentrale Beschreibung, dass die im Triumphzug der Sieger mitgeführten Kulturgüter mit Grauen zu bedenken sind, weil sie ihr «Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen» verdanken¹², widersteht jedem ungebrochen affirmativen Umgang mit dem Kanon – was auch den anhaltenden Ruhm¹³ von Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen im Kontext der Postcolonial Studies ermöglicht.¹⁴ So betont er 1940, dass der historische Materialist es als «seine Aufgabe [betrachtet], die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.»¹⁵

Warum aber lässt mich Torfs' Auflistung von teils kuriosen 18 Todesumständen und -erzählungen, ihr Zitieren berühmter Werkautor*innen, ohne konkret aus deren Werken zu zitieren, an die Aufgaben des Übersetzens und Geschichtsschreibens denken, wie Benjamin sie formulierte? «In völlig unmetaphorischer Sachlichkeit ist der Gedanke vom Leben und Fortleben der Kunstwerke zu erfassen», schreibt er, und führt aus, «[d]aß man nicht der organischen Leiblichkeit allein Leben zusprechen dürfe».¹⁶ Dass die Denkfigur vom Fortleben (durch Übersetzung) weder eine vitalistische noch eine kulturkonservative ist, sondern ganz im Gegenteil eine politische Aufgabe der Lebenden gegenüber den Toten bleibt, ist der Gedanke, den Benjamin am Ende seines Lebens (und Lesens) den Nachlebenden

12 Vgl. Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte* [1940], hg. v. Gérard Raulet, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 34.

13 Ich übernehme hier die Rede vom Ruhm aus Benjamins Aufsatz zum Übersetzen.

14 Es ist evident, dass Benjamin als historischer Autor nicht zur Gänze dem Feld der Postcolonial Studies zuzurechnen ist, dass aber einige seiner zentralen Denkfiguren, wie insbesondere die der Erkenntnis des dialektischen Bildes im Kontext unabgegoltener Vergangenheit, dank der Übersetzungen ins Englische hier ein spezifisches Nachleben zeitigen; vgl. hierzu die aktuelle Studie *Walter Benjamin and Cultural Translation. Examining a Controversial Legacy*, London: Bloomsbury 2024.

15 A.a.O. [FN 12], S. 34.

16 A.a.O. [FN 11], S. 11.

(Nachlesenden) überlässt: um «die Ueberlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen» und «im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist».¹⁷

- 19 Gegenüber der Schwere dieses Gedankens wirken Torfs' Todesnachrichten vergangener, längst betrauerter Tode in ihrer Art, sich zu Musterbildungen zu verknüpfen, einerseits wie eine leichtgängige, melancholische Rhapsodie.

(she sighs and groans three times)

- 20 Ovid died in exile.

Dante died in exile.

Josephine Baker died in exile.

James Baldwin died in exile.

Luis Bunuel died in exile.

Leonora Carrington died in exile.

Charlie Chaplin died in exile.

Gustave Courbet died in exile.

Francisco Goya died in exile.

Ana Mendieta died in exile.

Walter Benjamin died in exile.

- 21 Andererseits erinnert ihr fataler Rhythmus, ihr wiederkehrendes Motiv von Ablehnung, Verknennung und Gefährdung zu Lebzeiten, weniger an heroische Künstler*innenmythenbildung als in «völlig unmetaphorischer Sachlichkeit» daran, dass «der Gedanke vom Leben und Fortleben der Kunstwerke» zwar ein tröstlicher sein mag, gleichzeitig aber, wenn er sich gänzlich vom Leiden zu Lebzeiten löst, auch ein monströser gegenüber dem tatsächlichen Leben in seiner Singularität ist.

(she sighs)

- 22 A Frankenstein's monster stitched together.

(she sighs)

- 23 Mary Wollstonecraft died of sepsis, in London, aged 38.
Mary Wollstonecraft sank into obscurity after her death.
Mary Wollstonecraft caused sensation by writing A Vindication of the Rights of Woman, aged 33. Three

17 A.a.O. [FN 12], S. 33.

years later Mary Wollstonecraft threw herself into the Thames over an unhappy love. Fished out of the water, Mary Wollstonecraft survived, but briefly.

Mary Wollstonecraft died just eleven days after giving birth to a daughter, later known as Mary Shelley, the writer of *Frankenstein*.

Mary Shelley's favourite keepsake was the heart of her 24 dead husband, [...] as it may have been calcified due to tuberculosis.

Echo's Bones/Were Turned to Stone – in ihrem Werktitel 25 zitiert Ana Torfs Ovids Zeile zur Verwandlung von Echos Körper in Gestein: *ossa ferunt lapidis traxisse figuram*,¹⁸ im Audio spielt sie mit der Stimme als der anderen Form, die von ihr bleibt: *vox manet*. Ohne die Echo-Figur der griechischen Antike im Text weiter zu thematisieren, nimmt Torfs das mythische Motiv auf und lässt es fortlingen. Echo, die gestrafte Nymphe, deren Liebe zu Narziss unbeantwortet bleibt, wird selbst zur ewig Antwortenden. Sie ist eine untote, gesplante Existenz: Ihre Stimme, die ihr nicht mehr gehört und gehorcht,¹⁹ lebt unsichtbar und körperlos in den Bergen und Wäldern fort; ihr Körper aber, ihre Knochen, bleiben versteinert zurück. Es lohnt sich, die Stelle zu Echos Siechtum in der alten, fremd anmutenden Übersetzung von Johann Heinrich Voß von 1798 nachklingen zu lassen:

«Und die Verachtete schlüpft in den Wald; ihr 26
errötendes Antlitz | Deckt sie mit Laub, und lebt seitdem
in einsamen Grotten. | Dennoch haftet die Lieb' und
wächst von dem Schmerze der Weigerung. | Wachsame
Sorge verzehrt den schwindenden Leib zum Erbarmen;
| Ganz verschrumpft ihr die Haut vor Magerkeit; und es
entfliegt ihr | Jeglicher Saft in die Luft; nur Laut und
Gebeine sind übrig. | Tönend bleibet der Laut; das
Gebein wird in Felsen verwandelt. | Immer noch lauscht
sie im Wald', und nie auf dem Berge gesehen, | Wird sie
von allen gehört; ein Nachhall lebet in jener.»²⁰

18 «[D]ie Knochen sollen sich in Steine verwandelt haben» (Übersetzung in: https://lehrerfortbildung-bw.de/u_sprachlit/latein/gym/bp2016/fb7/5_close-reading/4_meta/1_text1/5330_text_c_narcissus_lv.pdf).

19 An dieser Stelle sei an Jean-Luc Nancys bekannte Unterscheidung der verschiedenen Verben zum Hören, Zuhören, Lauschen, Horchen usw. erinnert; vgl. Ders.: *Zum Gehör*, übers. v. Esther von der Osten, Zürich/Berlin: diaphanes 2010 [franz. Original: 2002].

20 Ovid: *Metamorphosen*, aus dem Lateinischen von Johann

- 27 Ghost nights ... Ghost graves ... Ghost rooms ... Ghost lights ... Ghost keeper ...

(she sighs)

- 28 «Man müßte also die Geister lernen», schreibt Jacques Derrida 1993 zum Auftakt von *Marx' Gespenster* und erläutert, dass es dabei um eine Befragung der Aussage «*endlich lernen, endlich lehren, zu leben*» ginge.²¹ Zukunft bemisst sich für ihn an der Verantwortung und dem Respekt «vor der Gerechtigkeit in bezug auf jene, die *nicht da sind*, die nicht mehr oder noch nicht *gegenwärtig und lebendig* sind».²² Gewiss, die ethische oder auch politische Aufgabe, wie sie sich darin formuliert, mit Ovids und Torfs' Echo zu verbinden, ist nicht zwingend, aber ich möchte versuchen, mich hier kurz auf einen möglichen assoziativen Widerhall einzustimmen und ihm etwas «abzulauschen».

(she sighs and groans three times)

- 29 When we open our mouths, we speak with the voices of ten thousand dead.

(she sighs)

- 30 Sie seufzt und atmet tief ein und aus, sie stöhnt dreimal – sie, die Sprecherin, die Torfs für ihre Arbeit engagierte.²³ Aber nur sie? Ich zitiere das Skript der Künstlerin. Sie schreibt das Seufzen (vor).²⁴ Ich rezipiere, lese, höre, fühle mich angesprochen, spüre mich atmen, seufze mit.

Heinrich Voß, Köln: Anaconda 2010, S. 74 [Originaltitel 1798: *Verwandlungen nach Publius Ovidius Naso*, 2 Bde., Berlin: Vieweg].

21 Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, übers. v. Susanne Lüdemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 9 (Hervorh. i. O.).

22 Ebd., S. 11 (Hervorh. i. O.).

23 Caroline Daish – namentlich in der Fußnote, weil es oben im Wechselspiel mit den Personalpronomen und der Reflexion zum Sprechen mit anderen Stimmen gerade nicht um die Zuordnung zu einer konkreten Person gehen kann.

24 Die titelgebende Zeile «(she sighs)» und auch «(she sighs

Wenn wir unseren Mund öffnen, um unsere Stimme zu erheben, sprechen wir mit den Stimmen Unzähliger, die vor uns sprachen, lebten und starben. Ich denke an Jacques Lacans Insistieren, dass die Sprache dem sprechenden Subjekt vorausgeht, an Louis Althusser's Anrufung, durch die das Subjekt erst wird, was es ist. Aber «mit der Stimme zehntausender Toter zu sprechen, wenn wir unseren Mund öffnen» klingt gegenüber den Erkenntnissen poststrukturalistischer Subjekttheorie eigentümlich entrückt. «Streift denn nicht uns selbst ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummten?»²⁵ – fragt Walter Benjamin in der II. seiner Thesen «Über den Begriff der Geschichte». In gegenwärtigen Stimmen ein Echo von «nun verstummten» vernehmen – auch wenn die Aussage nicht gänzlich in Übereinstimmung mit Torfs' elegischer Liste zu lesen ist, so klingt für mich darin eine Resonanz an, die mich dazu animiert, Benjamins Thesen für eine Interpretation zu nutzen. Und während ich diesen Satz zu Ende schreibe, freue ich mich über die Trefflichkeit der Sprache, scheint sie doch einmal mehr findiger als mein bewusstes Nachdenken: etwas *animiert* mich ... es bewegt, belebt, *beseelt* mich. Klingt kitschig? Es atmet schwer. Ich seufze. Auch wenn wir von der europäischen Antike ausgehend im heutigen Wortgebrauch gewohnt sein mögen, Animation nur noch als Terminus technicus zu verstehen, und leichtfertig vieles als animierend bezeichnen mögen, ohne dem Wort einen tieferen Sinn beizumessen, so lässt es sich doch auch als Überlieferer, als Spur eines alten Konzepts verstehen, das Leben als etwas Übertragenes fasst – auch auf Maschinen.

The robots are coming. Whether it's our dull reliance on supermarket self-service tills, Siri on our iPhones, the emergence of the drone as a weapon of choice or the arrival of the driverless car, intelligent machines are woven into our lives as never before. 31

(she sighs)

and groans three times)» ist eine Art rhythmisierende Regieanweisung im Skript von Torfs.

25 A.a.O. [FN 12], S. 31.

- 32 Sie seufzt und atmet tief ein und aus. Ihre Stimme klingt menschlich, aber fern und unbestimmt. Das Unheimliche der Stimme ist, folgt man der Psychoanalyse, dass sie ebenso körperbezogen bleibt, wie sie sich gleichzeitig vom Körper löst, «als ob die Stimme schlechterdings das Prinzip der Zweiteilung in Innen und Außen wäre.»²⁶ Selbst die eigene Stimme ist, wie Mladen Dolar in *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme* unter dem Aspekt der Akusmatik argumentiert, nicht einfach identisch mit dem Körper, auf den sie zurückgeführt werden kann. Auch hier bleibt ihr Ursprung verborgen, denn «[e]ine unüberbrückbare Kluft trennt den menschlichen Körper für immer von «seiner» Stimme. Die Stimme weist eine gespenstische Autonomie auf».²⁷ Es ist diese bleibende Alterität der Stimme, für die Echos Transformation in Stimme und Gebein steht.

(she sighs and groans three times)

- 33 Hhhhhhhhhhahhhhhh ... hahahhhhhhhh ... sie atmet lange und tief mit krächzender Kehle, ein, aus, ein ... dann flüstert sie ganz nah am Ohr, denn sie spricht durch Kopfhörer zu mir, als würde sie mir ins Ohr hauchen – raunend, wispernd.
- 34 The function of the appendix is unknown. Some experts believe that the appendix acts as a storehouse for good bacteria, «rebooting» the digestive system after diarrheal illnesses. Other experts believe the appendix is just a useless remnant from our evolutionary past.
- 35 Der Blinddarm, *Wurmfortsatz*, in seiner Funktion unbekannt, umstritten, ein anatomisches Detail ohne definierten Nutzen als Teil der Körpermitte. Möglicherweise wichtig für das Immunsystem, das als System der Abwehr gegen schädliche Einflüsse von außen fungiert. Dialektik von innen und außen. Die Stimme, die Verdauung, der Körper, die Sprache: Wo höre ich auf? Wo fängt es an? Stoffwechsel – sowohl physisch als auch psychisch –, lebendige Übertragungen, biochemisch und semantisch.
- 36 «Es ist jene Hin- und Herbewegung, die Neutralität und Engagement, das Ausblenden der Steuerung und die Theorie verbindet»,²⁸ erläutert Barthes in seiner Definition

26 Mladen Dolar: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, übers. v. Michael Adrian und Bettina Engels, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014 [2007], S. 97.

27 Slavoj Žižek, zit. nach Dolar 2014, ebd., S. 96.

28 A.a.O. [FN 1], S. 257.

die für ihn entscheidende Dimension vom «Zuhören» als psychologischen Akt und führt aus, dass «die Stimme in der Artikulation des Körpers und des Diskurses [liegt], so daß das Zuhören in der Hin- und Herbewegung zwischen beiden vor sich gehen kann».²⁹ Eine Hin- und Herbewegung, eine Re-Aktion also, denke ich und ergänze für mich: eine (re-)aktive Passivität? Wo es beginnt? Ich weiß es nicht. Manche spekulieren über die Stimme der Mutter, die das Kind im Mutterleib hört.³⁰ Von Anfang an ist sie bereits da – *bereits da*, aber nicht die Einzige, die spricht, denke ich, dem Nachhall lauschend. Wie klingt die Stimme der Theorie, wenn ich sie lese? Hat jede Stimme ein Geschlecht? Lese ich zuhörend? Und wenn ich mich beim Lesen innerlich sprechen höre, wessen Stimme höre ich dann? Echo zog sich in die Wälder, die Höhle zurück, weil ihr Begehren unbeantwortet blieb, weil sie nicht verstanden wurde – von Narziss. Aber wenn wir sie rufen, antwortet sie noch immer. Ihre Stimme bleibt.

Möglichkeit eines anderen feministischen Echos? Mich 37 reizt der Gedanke, dass auch der Kritik am Kanon dort, wo sie sich lediglich selbst liebt, wo sie Echo nicht zuhört und sich abwendet, das Schicksal von Narziss blüht.³¹ Bleibt es nicht unsere Aufgabe, zu übersetzen, während wir die Geschichte gegen den Strich bürsten? Ihre Gebeine werden zu Stein, ihre Stimme bleibt. Ihre? Echo werde ich nur als Widerhall der Worte zu mir sprechen hören, mit denen ich sie rufe. Und sie gehören mir nicht. Von Anfang an. «When we open our mouths, we speak with the voices of 38

29 A.a.O. [FN 1], S. 259.

30 Vgl. z. B. Corina Caduff, Sabine Gehardt-Fink, Florian Keller und Steffen Schmidt: «Die zerstückelte Stimme. Lacan Karaoke», in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud – Lacan*, 20 (26), 2006/II, S. 113–124, hier: S. 114 ff.: «Das Präludium des Spiegelstadions».

31 Dieser hier nicht weiter verfolgte Gedanke ist für mich seinerseits gleichsam ein Echo zu Gayatri C. Spivaks bedeutendem Text «Echo», in dem sie (selbst-)kritisch anmerkt: «And now the second question: What ethical instantiation does this figuration of Echo offer «us» – the worldwide collectivity of conscientized feminists of color from bourgeois origins or in passive capitalist social relations? We must catch the undoing moment of Echo as she attends, at a distance, every act of cultural narcissism [...] in order not to speak for, speak to, listen to, but respond to the subaltern sister», in: *New Literary History*, 24 (1), S. 17–43, hier: S. 27 f.

ten thousand dead» – weniger ist es Echo selbst, deren Stimme wir in dieser Aussage bei Torfs hören, als Echos Echo im Sinne einer Erkenntnis. Es ist ein Paradox, das der Mythos bis heute so ergiebig weiterträgt: Die sichtbaren Reste, die zu Stein gewordenen Gebeine, sind es nicht, die das Fort- oder auch Nachleben Echos sichern, sondern es ist ihre Stimme, die doch zugleich schon zu Lebzeiten nicht mehr ihre ist. Es ist ihr befremdendes Nachsprechen, ein Klang, ein Nachhall. Das aber schafft ihre unheimliche Präsenz: Sie ist noch da, aber weder sicht- noch hörbar, solange sie nicht angesprochen wird. Voß betont gar, dass sie selbst die aufmerksam Hörende sei: «Immer noch lauscht sie im Wald'». ³² Um diese lauschende Stimme antworten zu hören, die anwesend Abwesende sprechend zu machen, muss ich sie rufen.

- 39 Der Autor ist tot, wie Barthes erkannte, aber «das Zuhören spricht». ³³ Es ist nicht das Werk, das überlebt, sondern seine Übersetzung, wie Benjamin erklärte. Und es ist ein bemerkenswerter Umstand, dass wir Echo auch hier begegnen: «Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.» ³⁴ Was für ein Missverständnis wäre es also, nicht auch in den alten, mächtigen Blätterwald des Kanons hineinrufen zu können, um ein feministisches Echo zu hören? Also eine andere Stimme zu hören, die von dem vorher Gehörten zeugt, es entstellt und anders wiedergibt? Was bleibt? Was geblieben sein wird, hängt davon ab, ob wir uns angesprochen fühlen und zu leben lernen.

(she sighs and groans three times)

32 A.a.O. [FN 20], S. 74.

33 A.a.O. [FN 1], S. 262.

34 A.a.O. [FN 11], S. 16.

Echoing Opacity: Unsettling the Theory- Practice Divide

Antoine Chessex

«Quite simply, two conditions have come together here: a culture that projected onto the world (with the aim of dominating it) and a language that was presented as universal (with the aim of providing legitimacy to the attempt at domination). These two intentions, not without some acknowledged portion of largesse, culminated in the thought of an empire. Under these conditions poetic thought went on the alert: beneath the fantasy of domination it sought the really livable world.»

Édouard Glissant (1997: 28)

This essay argues that Édouard Glissant's notion of opacity provides a framework for thinking a philosophy of the arts beyond the persistent division between theory and practice. Through a close listening of Cecil Taylor's ensemble improvisation, I propose that his artistic practice operates as a mode of philosophical inquiry: a form of situated thinking-and-doing anchored in social life.

The very separation of *theoria* as abstract, «pure» thought from artistic practices understood as occurring solely

through «doing» constitutes a problematic stance. Equally problematic is an account of artistic practices that idealises the artistic gesture through an appeal to a sovereign potentiality, while treating those practices as non-discursive and non-political entities. Both positions attempt to maintain a division between theory and practice, either by separating them outright, or by approaching them as already separate, and both fail to acknowledge their inevitable entanglements. This text therefore asks why these separations persist as such, and whether an artistic gesture as embodied by Cecil Taylor might instead unsettle them through practices of opacity and improvisation. As I will argue, such practices are not separated from theory and are deeply anchored in social life.

Opacity

- 04 Édouard Glissant can be read as proposing opacity as a stance opposed to the singularizing logic of Western hegemonic knowledge production—a logic that upholds transparency as a necessity, naming fields of practice through a single, stabilizing category, and thereby revealing its incapacity to engage the multiplicity of Relations:
- 05 «This same transparency, in Western History, predicts that a common truth of Mankind exists and maintains that what approaches it most closely is action that projects, whereby the world is realized at the same time that it is caught in the act of its foundation. Against this reductive transparency, a force of opacity is at work. No longer the opacity that enveloped and reactivated the mystery of filiation but another, considerate of all the threatened and delicious things joining one another (without conjoining, that is, without merging) in the expanse of Relation. Thus, that which protects the Diverse we call opacity» (Glissant 1997: 62).
- 06 Glissant traces the genealogy of the epistemic forces at stake in the articulation of opacity within practices of creolisation that emerge in tension with colonial cultures and languages such as French and English (to which German or Spanish might be added in different historical registers)—cultures historically organized through mechanisms of filiation and legitimacy. At the same time, he insists that opacity should not be understood as a closed crystallization. Rather, it names a productive and affirmative force that

arises through the necessity of other grammars and other languages, resisting homogenization or unification while activating relational formations that remain open and heterogeneous. Opacity resists the demand that practices be rendered fully transparent through subjection to stable languages and categories. In what follows, I approach opacity primarily as an epistemic-political stance that resists the demand for transparency without abandoning legibility. Opacity here does not indicate obscurity or withdrawal from meaning, but a refusal of a single and totalizing explanation. I am interested in attending to this stance of opacity as it 07 engages a necessary critique of the separation between theory and practice, and in considering what such a critique might imply for a philosophy of the arts. Although Glissant does not explicitly address the theory—practice divide, his sustained critique of transparency and his insistence on a politics and a poetics of Relation—both of which become operative through opacity—are crucial in this regard. As Glissant writes, «Relation struggles and states itself in opacity. It deters self-importance» (Glissant 1997: 186). The emphasis on struggle foregrounds the historical and political conditions under which Glissant's thought emerges; conditions in which dominant mechanisms of power are confronted through practices of refusal that respond to the need for a different political order. Understood in relation to creolisation as an anti-colonial practice, opacity thus emerges as a radically political mode of Relation and knowing that remains inseparable from social life.

In what follows, I will try to articulate the notion of opacity 08 and its implications for artistic practices. This understanding of such a philosophical concept as anchored in social life is central to engaging artistic fields. Here, the question of what a philosophy of the arts might be emerges radically. If philosophy's task, within its ancient Greek tradition, is to reflect on the ontological—*ti esti?* as the primal question—and to create concepts, it becomes complicated to articulate what philosophical practice might be when engaging artistic practices. Very often, the philosopher thinks about artistic practices and aesthetic dimensions which might already hint at a separation of roles: the philosopher writes or thinks about a practice, while the artistic practitioner carries out their craft. In this situation, a separation of fields appears: a *theoria* that writes, and a *praxis* that carries out its work. But what if these two roles become

blurry through their inevitable entanglements and radical interrelations? What if the *about* becomes *with*? A philosophy of the arts informed by opacity might then become a situated practice in which the separation between distinct roles—and disciplinary fields—is troubled. This becomes particularly visible in sonic improvisational settings, where thinking and doing unfold in entanglement through sound to form a space of shared inquiry and mutual amplification. The «with» is articulated through ensemble sounding, rehearsal, and speech, approached not as objects to be engaged from outside but as constitutive of conceptual production. It is here that opacity emerges as the noise of an indisciplinarity that troubles any attempt to stabilize, separate, identify, name, or fix either philosophy or artistic fields. Opacity can be understood here as epistemic dissonance, unsettling stable fields of knowledge production and transforming them into contested and contesting forces.

- 09 I would like to listen further to how such Relations might occur at the intersection of philosophy and artistic gesture, where theory and practice converge into complex articulations. To this end, I engage with Cecil Taylor in *Les Grandes Répétitions*, a documentary produced by the *Institut National de l'Audiovisuel / Groupe de Recherches Musicales* that features Taylor and his quartet rehearsing in Paris in 1968—a year that carries particular historical and political weight. The film forms part of a broader documentary series directed by Gérard Patris in collaboration with composer Luc Ferrari, which features portrait films of figures such as Olivier Messiaen, Hermann Scherchen, Karlheinz Stockhausen, and Edgard Varèse, all captured in moments of rehearsal—besides Varèse, who passed before the production had been completed—hence the series' title. Within this context, Taylor occupies a singular position. As the only artist working within Black Atlantic¹ cultures in the series, his presence articulates an idiosyncratic relation to the other portraits, which are situated largely within the frame of European (contemporary) classical music. This positional difference is not merely biographical but epistemic and aesthetic, foregrounding divergent conceptions of improvisation, composition, and the relation between

1 See Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993).

thought and sound—extending, as I will try to demonstrate, to philosophy and art, and ultimately to the blurring of theory and practice. Taylor's practice offers a concrete example in which opacity can be observed not merely as a concept but as an embodied philosophical method.

Cecil Taylor à Paris

The documentary opens with a masculine voice-over naming those involved in the film, beginning with Pierre Schaeffer, then director of the *Groupe de Recherches Musicales*, and proceeding to list the other contributors to the production. This spoken introduction unfolds over a sequence of static shots (*plans fixes*) of a Parisian location, followed by a lateral tracking that eventually reveals a plaque identifying the location as *Place des Vosges, 3rd arrondissement*. A cut introduces a new frame: Cecil Taylor sits in front of a wall, wearing dark sunglasses and a black pullover, his head resting on his hand as he holds a cigarette. He remains still, allowing the smoke to linger. An off-screen voice, speaking English with a pronounced French accent and accompanied by French subtitles, asks: «What did your father play? He played an instrument?» Taylor responds calmly, «He played pots and pans.» The interviewer repeats, «Pots and pans?» Taylor affirms, «Pots and pans.» The voice then asks, «Was your mother playing?» Taylor replies, «You mean, uh?» «I mean music,» the voice clarifies. Taylor answers: «Well, it is all music, isn't it? I mean, the way one cooks bread, prepares the dishes that we eat—it could be something that causes the senses to create what we color by calling, uh, emotions.» Another cut, revealing a new frame in which the alto saxophonist Jimmy Lyons, positioned in the corner of a vast room and facing a wall, articulates multiple motivic lines. He stands beside a large fireplace, a chair, and a painting depicting a flower. As he continues to play, Lyons gradually turns away from the wall and begins to walk through the space. The sound now features the full quartet—Cecil Taylor on piano, Lyons on alto saxophone, Alan Silva on double bass, and Andrew Cyrille on drums—performing in what appears to be a large apartment, possibly within one of the aristocratic residences surrounding Place des Vosges. The sound is intense and forceful. Lyons's alto saxophone traces sharp, gravity-defying lines—circular and repetitive

yet continuously mutating into new motives. Taylor's piano articulates dense clusters, insistently shaping dissonances that search for difference within repetition. Silva's bass oscillates between lower and higher registers, alternately anchoring the ensemble and contributing to its ongoing sonic negotiation. Andrew Cyrille's polyrhythmic percussion propels the group through elastic time, opening spaces through drums and cymbals. What emerges is a sustained collective conversation in which sound replaces speech. Complex textures continually collide and reconfigure, producing a language in which dissonance articulates a mode of existence through ensemble improvisation—a way of shaping sound, bodies, space, time, and social life. Taylor's voice then returns: «An instrument is just an object. The music comes from inside. The instrument is the tool that makes a particular language.» The interviewer follows by asking, «What did you study?» Taylor responds: «The people.» The music resumes, with renewed intensity. Taylor continues: «Well, the study has to be divided into two categories: those of the academy and those of the areas usually located across the railroad tracks.»

- 14 Although the documentary, as a mediated form, goes on to offer further insight into Cecil Taylor's artistic practice—engaging radical sonic languages, philosophical reflection, and poetry—I focus here on its opening section, as it already provides a crucial entry point into my central claim. I propose that Taylor unsettles singular disciplinary fields by performing opacity through improvisation: a political gesture that refuses academic regimes of transparency, and the separation between artistic performance and social life. In this context, sound/music is not a mere medium but the enactment of entanglements between epistemic and aesthetic production, inseparable from ways of living, relating, and being. This refusal begins with an understanding of music not as a medium or discipline, but as an affective and political sonic force—one that is not only articulated in the moment of performance, but that echoes through everyday life: in cooking, eating, hanging out, or struggling together. The racialized reference to practices «across the railroad tracks» gestures toward the color line and the social struggles within communities that have long faced persistent racist and classist violence. In such racialized spaces produced through economic dispossession and struggle, artistic practice tends to be inseparable from social life; it

is not confined to the bandstand. Music never stops after performance—it continues to sound while reading, discussing, exchanging, cooking, thinking, and living. Music is therefore not a discipline, but a way of being in the world(s), and opacity here blurs the separation between practices. At the same time, it positions particular languages and cultural forms in opposition to dominant norms: to academia, to disciplinary separations such as music or philosophy, and ultimately to the divide between theory and practice. When Taylor speaks, he activates certain registers; when he improvises at the piano, he activates others. And when he performs his poetry—as heard in the later moments of the documentary—he radically troubles what language can do. Yet these (sonic) layers remain entangled, «delicious things joining one another without merging but co-joining,» to echo Édouard Glissant. These entanglements are further underscored when Taylor recalls that his father played «pots and pans,» a remark that directly challenges hierarchies of musical instruments and artistic fields. Here, «pots and pans» when activated through everyday practices such as cooking become as valid a musical setup as the pianoforte. Life and sound are inseparable.

When ensemble improvisation unfolds within the collective 15 conversation of the quartet, the atmosphere intensifies. The musicians speak through an instituted practice—improvisation that performs the outside—that conveys dissonance, recalling Duke Ellington's assertion that «dissonance is our way of life» (Singh 2004: 63). Insofar as it is produced through collective negotiation and particular modes of subjectivation, musical dissonance becomes social dissonance crystallized through improvisation. Improvisation thus emerges as a practice of refusal—not notated on a score but unfolding through sound and listening in the moment—deeply anchored in struggle and articulated through sophisticated aesthetic forms that resist confinement and perform an excess of sound. There is no separation between theory and practice here, because an artistic field cannot be approached outside of social life. A chromaticism outside tonal centers resonates, relating directly to embodied affects and feelings. Textures and dissonances acquire an existential meaning. Sound produces a fragmented multiplicity of layers, echoing inside and outside performance. These fragments form a politics of Relation, connecting bodies, spaces, and times in

non-linear ways. What comes before and after performance becomes difficult to determine, as plural temporalities are at stake within sonic practice. Opacity, ultimately, is performed through ensemble improvisation.

- 16 Whether through musical languages that articulate deep aesthetic and social dimensions, through the double articulation of joy and trauma, or through the deconstruction of language in his poetry, Cecil Taylor is also, I would argue, a philosopher insofar as his practice produces conceptual relations through performance rather than academic form. To call Taylor a philosopher is not to erase distinctions between artistic and philosophical practices, but to recognize forms of conceptual production that occur through performance, situated experimentation, and embodied collective sonic conversation. Here, philosophy becomes a social practice rather than textual production. Taylor produces transversal interrelations between artistic practice and epistemic-ontological inquiry, always echoing social and political questions whether through his practice of poetry, improvising with his ensemble or talking to an interviewer. Taylor's philosophy unfolds through a radical reconfiguration of dominant understandings of philosophy itself: as the interruption of the separation between theory and practice, and between artistic practice and social life in all its multidimensional complexity. This approach resonates with positions that understand philosophy as a practice rather than solely a textual activity. Fred Moten insightfully understands the practice of improvisation as exactly what unsettles philosophy: «This unconscious, or, more precisely, this thing of darkness that philosophy has seemed incapable of acknowledging as its own, is improvisation» (Moten 1997: 77). Through improvisation, whether talking, performing music, hanging out or reciting poetry, Cecil Taylor unsettles clear boundaries between separate fields of knowledge production. Ensemble improvisation, understood as an affective and socio-political force, operates in and through opacity by troubling and queering attempts to name, identify, or fix dimensions that are fundamentally open, anarchic, minor, and transversal. As Fred Moten—who has thought attentively with Taylor's sound—further puts it:
- 17 «Now we might easily be speaking of the song form as that de/centered structure that Taylor radically reformulates, if not abandons, precisely by rethinking its status as the

singular site of order in improvised music. For the point here is that in his aesthetic Taylor deals in what has truly been the unthinkable of the event-determined circularity of the history/narrative of the West and its thinking: the structure or totality that is un(de)composed by a center or its absence, by the event or The Event and their absences. This is a possibility given in ensemble tone, in the improvisation through a certain tradition of temporization and tympanization, through that tradition's injunction to keep time in a simple way, on the beat (of the event), in that simplest (mis)conception—excusable because of the terminology (and we could all see why Plato would be misled by James Brown in the first place)—of the one» (Moten 2003: 54).

Following Moten, Cecil Taylor's ensemble improvisation 18 operates as a philosophical practice that performs opacity as a political and epistemic refusal—undoing dominant colonial, academic, and disciplinary separations between theory and practice, sound and social life, art and politics. This is not to suggest that improvisation is inherently resistant; like any artistic practice, it can be institutionalized or commodified. What interests me instead is how Taylor mobilizes it as a relational and epistemic strategy. I hear this improvisational practice in relation to Glissant's notion of opacity as an invitation to operate against «that simplest (mis)conception of the One», against transparency, against the center and the singular moment that uphold the linear authority of Western metaphysics, and against all attempts to erase the minor poetics and politics of Relation. This critique is not directed at philosophy as a totalizing or homogeneous tradition, but at dominant regimes of philosophical authority that privilege transparency and disciplinary exclusion. Opacity operates through improvisation like many echoes, sounding social layers there to unsettle discourses which close or confine artistic practices, philosophy, the separation of theory and practice and, ultimately, sociality itself. Through opacity and improvisation, philosophy with artistic performances/artistic performances with philosophy become always double: the inseparable Relation between theory as/with practice and practice as/with theory.

- 19 There is much to be learned from such approaches, particularly within academic contexts that continue to operate under the authority of clearly delimited disciplines and a persistent opposition between theory and practice, increasingly shaped by economized regimes of academic «governance». This is especially visible in research regimes where artistic work is required to translate itself into quantitative and qualitative evaluative languages of method, output, and impact. These dominant paradigms continue to consolidate a demand for transparency through imperatives of excellence and economization, alongside the precarization of academic labor and the expansion of bureaucratic procedures tied to ongoing cuts in public funding. These dynamics are not homogeneous across institutions, but they shape the conditions under which artistic research is increasingly evaluated, and intensify processes of privatization and economization that are also affecting artistic fields beyond the academy. In this sense, the logic that Édouard Glissant and Cecil Taylor resist in their respective practices appear not only to persist but to have been reabsorbed and institutionalized through the totalizing logistics of capital.
- 20 An attempt to perform opacity within academic discourse risks reproducing the very demands for legibility it attempts to resist. One is thus confronted with an aporia: how to perform a gesture of opacity that might be co-opted as soon as it unfolds? Such an aporia should not invalidate the desire to resist transparency; rather, it addresses the conditions under which both a philosophy of the arts and artistic research might operate.

Bibliography

-
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
-
- Glissant, Édouard. 1997. *Poetics of Relation*. Translated by Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press.
-
- Moten, Fred. 2003. *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
-
- Singh, Nikhil Pal. 2004. *Black Is a Country: Race and the Unfinished Struggle for Democracy*. Cambridge, MA: Harvard University Press

knowbotiq's Verben (des Tuns)

Vokabular des Aneignens,
Umcodierens
und Zweckentfremdens

knowbotiq

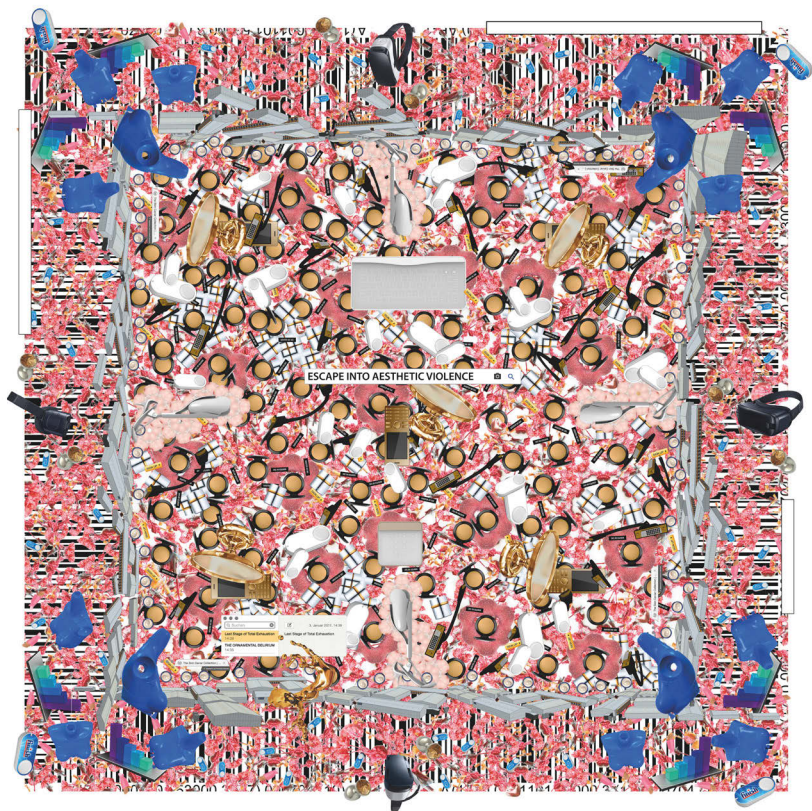
Die folgenden zehn Begriffe beschreiben künstlerische 01
Strategien, die die Arbeiten von knowbotiq ästhetisch und
methodisch prägen. Sie benennen experimentelle Verfah-
ren, die etablierte Wahrnehmungsweisen herausfordern,
und untersuchen, inwiefern diese unerwartete Zugänge zu
Fragen des Extraktivismus, der Technologie, der Ökologie,
der Wissensproduktion und der kollektiven Praxis eröffnen.

Stichwort	objekthaft argumentieren (kitbashing)	02
Strategie	Im Internet recherchiertes und zweckentfremdetes Bildmaterial – etwa aus Bildersuchen, Objektdatenbanken oder 3D-Modellarchiven – wird zu neuen figurlichen Konstellationen zusammengesetzt. Durch die gezielte Gegenüberstellung von Bildelementen, die ursprünglich keinem gemeinsamen Zusammenhang entstammen, entstehen neue Bedeutungsebenen und verschobene semantische Bezüge. Auf diese Weise werden recherchierte Sachverhalte in der Collage nicht nur visualisiert, sondern diskursiv verhandelbar gemacht.	

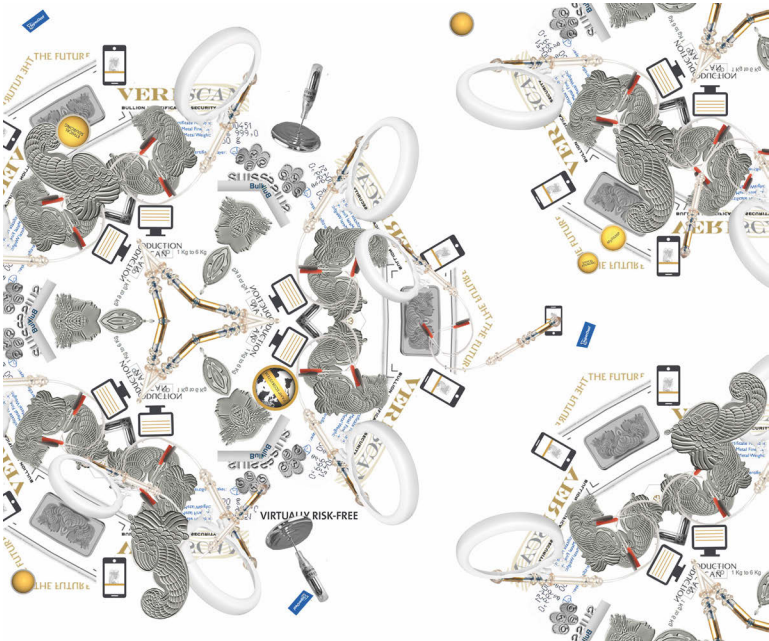


Stichwort	akkumulieren	03
Strategie	Digitale Found-Footage-Objekte werden auf mehreren sich überlagernden Ebenen gruppiert und rhythmisch arrangiert, sodass der Eindruck einer wuchernden Akkumulation entsteht. Im Prozess der Verdichtung verlieren die einzelnen Objekte ihre ursprüngliche semantische Eindeutigkeit und treten zunehmend als opake Bildkörper in Erscheinung. Dadurch wird das auf eurozentrischen Bildtraditionen basierende Figur-Grund-Verhältnis destabilisiert und eine alternative Form kognitiver Wissensproduktion vorgeschlagen.	

Stichwort	dreidimensionales Ornamentieren	04
Strategie	Tausende kleinster Objekte werden zu einer überdimensionierten Figuration verdichtet. Die einzelnen Segmente bestehen jeweils aus einer Vielzahl von drei bis vier miteinander collagierten Objekten, die sich zu ornamental Strukturen fügen, sodass die einzelnen Bestandteile nicht mehr eindeutig identifizierbar sind. Die zunächst angenehm stimulierende Wirkung der dekorativen Gesamtkomposition schlägt allmählich in Irritation um, hervorgerufen durch die konfrontative Beziehung der Einzelteile zueinander. Das Ornamentale ist dabei nicht lediglich Ergebnis eines ästhetischen Gestaltungsprozesses, sondern wird in der Begegnung mit dem Objekt zu einer resilienten Erfahrung von Flickern, Flimmern, Unschärfen und Verwischungen.	



Stichwort	upcyclen	05
Strategie	Hier wird versucht, die in der Permakultur angewandten Prinzipien ökologischer Kreisläufe auf künstlerische Produktionsprozesse zu übertragen. Ein bewusstes Ressourcenverständnis regt dazu an, Produktions- und Distributionsprozesse anders zu denken, z. B. Materialien wiederzuverwenden, um künstlerische Artefakte nachhaltig und umweltbewusst herzustellen. Kunstobjekte bleiben dabei nicht statisch, sondern können kontinuierlich transformiert werden, wodurch sich ihre ästhetische Qualität und zeitliche Präsenz fortlaufend verändern. Im Kontext einer künstlerischen Ökonomie werden Konzepte von Originalität und Autorschaft ebenso hinterfragt wie Vorstellungen von Materialität und Wertsteigerung.	
Stichwort	amalgamieren	06
Strategie	Im technischen Sinn bezeichnet Amalgamieren die Verbindung eines Metalls – häufig Gold oder Silber – mit Quecksilber zu einer Legierung, dem sogenannten Amalgam. Dieses Prinzip lässt sich auf visuelle Artefakte übertragen, indem einzelne Bildelemente voneinander gelöst, fragmentiert und ornamental neu arrangiert werden. Als »Amalgamator« fungiert dabei die künstlerische Intention, heterogene Bildbestandteile in einen veränderten semantischen Kontext zu überführen. Dabei wird durch zusätzliche Angaben die Referenz des Bildelementes aufrechterhalten, sodass ihre ästhetische Verwendung und semantische Verschiebung zugleich reflektiert werden können.	



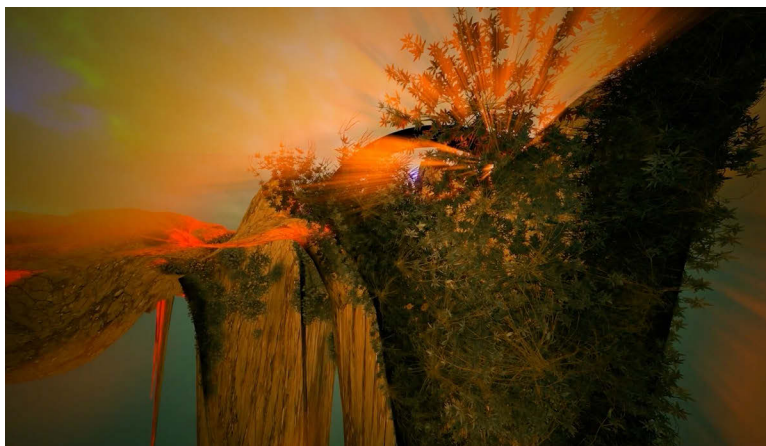
Stichwort	gegenkartografieren	07
Strategie	Karten sind mächtige technologische Darstellungsinstrumente, die unsere Wahrnehmung geopolitischer und planetarischer Verhältnisse heute stärker denn je prägen. Hochauflösende Satellitenbilder reproduzieren dabei eine patriarchal codierte Machtperspektive – den von Hito Steyerl beschriebenen »God's View« –, da gerade dieser distanzierte Blick große Bereiche des Ungesehenen und Unsichtbar-Gemachten erzeugt. Counter-Mapping versucht, solche Repräsentationen durch alternative Narrationen zu überschreiben. Dafür werden Abbildungen und Animationen aus collagierten 3D-Modellen und Objektdatenbanken genutzt und mit dem Satellitenbild verwebt, um die durch Machinteressen deformierten Perspektiven, Relationen und Wissensordnungen erfahrbarer zu machen.	
Stichwort	prompten	08
Strategie	Prompten (von englisch <i>prompt</i> = Eingabe/Aufforderung) bezeichnet in der Regel die gezielte Eingabe von Anweisungen oder Fragen an eine KI, um bestimmte Antworten oder Bildresultate zu erzeugen. In diesem Verfahren dient das Prompten jedoch nicht der Suche nach einer korrekten Antwort, sondern der Eingabe kritischer textbasierter Reflexionen zu sensiblen Themen, die anschließend durch KI-Bildgeneratoren in Animationen übersetzt werden. Die entstehenden Visualisierungen offenbaren absurde, deformierte oder lächerlich wirkende Versuche der KI, bildsemantische Entsprechungen für die eingegebenen Texte zu generieren. Sichtbar werden dabei insbesondere die tief eingeschriebenen Bias, also systematische Verzerrungen und Voreingenommenheiten innerhalb der Trainingsdaten und algorithmischen Strukturen.	



Stichwort	re-absorbing	09
Strategie	Re-absorbing bedeutet »wieder aufnehmen« oder »erneut absorbieren«. Im künstlerischen Produktionsprozess beschreibt der Begriff eine intensive Intra-Action zwischen den beteiligten menschlichen und mehr-als-menschlichen Akteuren sowie den verwendeten Materialien. Nicht die perfekte handwerkliche Transformation steht dabei im Vordergrund, sondern die sensible gegenseitige Beeinflussung innerhalb des Prozesses. So können etwa bei der Bearbeitung pflanzlicher Materialien somatische oder psychoaktive Stoffe freigesetzt werden, die die Künstler:in während des Herstellungsprozesses körperlich und psychisch beeinflussen. Auf diese Weise entsteht eine Form kollaborativer Reziprozität, in der Material und Subjekt wechselseitig aufeinander einwirken.	



Stichwort	verknoten (soziale Praxis)	10
Strategie	Das Verknoten wird als gemeinschaftliche Technik verstanden, durch die kollektives Wissen hervorgerufen werden kann. Dies zeigt sich sowohl in langwierigen kollaborativen Produktionsprozessen – etwa beim Knüpfen, Weben oder Stricken künstlerischer Objekte – als auch im gemeinsamen Gebrauch derselben innerhalb performativer Settings. Auf diese Weise entsteht eine offene Form von Autorschaft, die weniger auf der genialisch gedachten Intention einer einzelnen Künstler:in basiert, sondern vielmehr aus gegenseitigem Attunement, situativem Konsens und geteilter Response-ability hervorgeht.	
Stichwort	repurposing (zweckentfremden)	11
Strategie	Das Détournement bezeichnet bereits bei den Situationisten in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts eine widerständige künstlerische Strategie, die auf die kritische Umdeutung bestehender kultureller Zeichen abzielt – insbesondere jener der Werbung, des Hollywoodfilms und der spektakelorientierten Eventkultur, wie sie von Guy Debord analysiert wurden. In gegenwärtigen digitalen Kontexten lässt sich das Détournement auf populäre Medienformen wie Spielwelten, Simulationsumgebungen oder Metaversen übertragen, indem diese entgegen ihrer ursprünglichen Funktion genutzt werden, um die manipulierenden Ästhetiken des Sinnlichen der Tech-Giganten zu thematisieren. Mittels Machinima-Techniken, modifizierter Game-Engines oder zweckentfremdeter 3D-Landschaftsgeneratoren werden Animationen generiert, die räumliche Logiken, die sozialen Interaktionen und die körperlichen Repräsentationspolitiken im Digitalen kritisch befragen.	



Stichwort	objekthaft argumentieren (kitbashing)	12
Materialität	Wallpaper, Glasobjekte, teilweise aus alten Laborbeständen	
Name	Swiss Psychotropic Gold (2017–22), »The Golden Bioadapterghost«	
Beschreibung	Dieses Projekt basiert auf einer langjährigen Recherche zu Schweizer Goldraffinerien, in denen laut Angaben von 2021 bis zu 70 % des weltweit gehandelten Goldes verarbeitet werden. In diesen Prozessen wird das Gold symbolisch wie materiell von seinen extraktivistischen, ökologischen und ökonomischen Verunreinigungen »gereinigt«. Dadurch setzt sich eine jahrhundertealte Geschichte des Schweizer Rohstoffhandels fort, die tief in koloniale und postkoloniale Verflechtungen eingebunden ist und im öffentlichen Diskurs weitgehend unsichtbar bleibt. Ein 17-minütiger Animationsfilm und eine gemeinsam mit Nina Bandi entwickelte Publikation sind integraler Bestandteil des Projekts.	
Ausstellungsorte	Corner College Zürich, Draft Project Zürich, Centre Culturel Suisse Paris, Helmhaus Zürich, HMKV Dortmund, Rijksmuseum Twenthe, National Library of Latvia-RIXC Riga	
Stichwort	akkumulieren	13
Materialität	frei downloadbare Objekte aus 3D-Modellbibliotheken	
Name	kotomisi un:inform (2016) (Ausschnitt eines Stoffentwurfes für eine Angisa, ein surinamisches Mustertuch mit co-memorierendem Effekt)	
Beschreibung	In diesem Projekt wurden die Gestaltungsprinzipien der sogenannten Indienne-Stoffe des 18. Jahrhunderts – die eng mit den Handelsstrukturen des kolonialen Dreieckshandels verbunden waren – aufgegriffen, um zeitgenössische Varianten der Angisa herzustellen, einer traditionellen Kopfbedeckung surinamischer Haus- und Feldsklavinnen. Ziel des Projekts ist es, auf die libidinöse Ökonomie neo-kolonialer und neo-imperialer Ausbeutungsverhältnisse in gegenwärtigen postkolonialen Beziehungen hinzuweisen. Durch die Reaktualisierung historischer Ornament- und Textiltraditionen werden koloniale Machtstrukturen nicht nur historisch verortet, sondern in ihrer fort-	

dauernden ästhetischen, ökonomischen und affektiven Wirksamkeit sichtbar gemacht.

Publikation Hanne Loreck (Hrsg.): *Visualität und Abstraktion*, Hamburg 2017

Stichwort dreidimensionales Ornamentieren 14

Materialität billige Consumerprodukte aus dem Kosmetik- und Selbstmedikationsbereich

Name Genesis Machines (2022)

Beschreibung Ein Kleidungsstück, das im Rahmen der Performance zu synthetischen Lebensbegriffen in der Biotechnologie bei der Ausstellung 1948: *Technosphere Unbound* im Haus der Kulturen der Welt in Berlin eingesetzt wurde, transformierte sich durch das fortlaufende Hinzufügen von kosmetisch-medizinischem Konsumtrash nach und nach zu einer übergroßen, bedrohlich wirkenden Figuration. Der Prozess der kontinuierlichen Anlagerung und Verdichtung thematisiert die toxischen Verflechtungen von Konsumkultur, Biotechnologie und Körperpolitik.

Ausstellungsorte HKW Berlin (Performance), HEK Basel, Donau Festival Austria, PACT Zollverein Essen, CCIAJG Guimaraes Portugal, Helmhaus Zürich

Stichwort upcyclen 15

Materialität Wiederbenutzte Landwirtschaftsfolien, Materialreste aus früheren Projekten und Plastikrohre (neu), die durch einfache Handwerkstechniken in Form gebracht werden.

Name Clean Room affect.aliens (2025)

Beschreibung In drei transparenten, sichtbar ramponierten Glove-Boxen sind die spekulativen Stimmen dreier Halbmateriale – Wolfram, Gallium und Tantal – zu hören. Sie reflektieren ihre molekularen Energien und Verunreinigungen, mit denen sie in die Prozesse der Chipproduktion innerhalb hochtechnisierter Reinnräume eingreifen. Die »metallurgischen Gespenster« agieren dabei als »affect aliens« im Sinne von Sara Ahmed und unterlaufen die Glücks- und Fortschrittsversprechen digitaler Technologien. Sie verweigern sich einer Verharmlosung ihrer extraktivistischen Herkunftsbedingungen.

Ausstellungsorte GFZK Leipzig, HMKV Dortmund

302	Stichwort	amalgamieren	16
	Materialität	Wallpaper, Collagen aus den Online-Repräsentationen der Schweizer Goldraffinerien	
	Name	Swiss Psychotropic Gold (2017)	
	Beschreibung	Visuelle Elemente der Webseiten der drei größten Schweizer Goldraffinerien – Argor-Heraeus, Valcambi und PAMP (hier im Ausschnitt) – werden neu arrangiert, um die verborgene libidinöse Ökonomie der Goldindustrie offenzulegen. Die ornamentale Struktur der Wallpapers persifliert dabei die ästhetisierte Selbstinszenierung und die weitgehend verschleierte Verstrickung der Schweiz in globale extraktivistische Rohstoffökonomien.	
	Ausstellungsorte	Corner College Zürich, National Library of Latvia-RIXC Riga	
	Stichwort	gegenkartografieren	17
	Materialität	Animationen unter Verwendung von 3D-Modellen aus Online-Bibliotheken	
	Name	Mercury Bodies: Remote Sensation (2019–2022)	
	Beschreibung	Die Satellitenaufnahme eines ca. 70 km langen Abschnitts des Atrato-Flusses in der Chocó – Region, Kolumbien, wurde mit Objektakkumulationen überschrieben. Diese vermitteln environmentale künstlerische Forschung über das molekulare Quecksilber aus drei Jahren kollektiver Recherche mit Entre Moléculas (Elizabeth Gallón Droste, Claudia Howald, Fundación Mareia, Ana Garzón Sabogal, Pablo Torres, knowbotiq). Die Animationen verhandeln Slow-Violence-Prozesse, also sehr langsam sich manifestierende zerstörerische Auswirkungen durch Extraktivismus, Entwicklungspolitik und Drogenkriminalität (Narco-Traffic) auf Umwelt, Menschen, Tiere, Pflanzen und Mikroorganismen.	
	Ausstellungsorte	Chronus Art Center, Shanghai, Kunstmuseum Stuttgart, MARTA Herford, »Compost Network«-100 days of Documenta fifteen, Wuhan Biennial	
	Stichwort	prompten	18
	Materialität	KI-generierte Bilder werden durch einen längeren Text erzeugt und zu einer Animation zusammengefügt.	
	Name	Mercury Bodies: Composting Slow Violence (2023)	

Bedeutung *Composting Slow Violence* stellt die Frage, wie ein Fluss, dem als Rechtssubjekt Schutz-, Erhaltungs- und Wiederherstellungsrechte zugesprochen wurden, auf die gegenwärtigen Prozesse der »langsamen Gewalt« des Extraktivismus reagiert. Ausgangspunkt ist ein kollektiv verfasster Text zur Rolle von Quecksilber, entstanden im Rahmen einer künstlerischen Forschung zum Atrato River in einem afro-kolumbianischen Goldabbaugebiet. Dieser Text wird in einen KI-Text-zu-Bild-Generator eingespeist; die daraus hervorgehenden Bildsequenzen werden anschließend zu einer Animation montiert. Die Arbeit untersucht, wie algorithmische Bildproduktion ökologische Gewalt, toxische Materialitäten und koloniale Imaginationen visuell übersetzt und dabei zugleich die rassifizierten und klassistischen Bias der KI-Systeme offenlegt.

Ausstellungsorte Chronus Art Center, Shanghai, Kunstmuseum Stuttgart, MARTA Herford, Wuhan Biennial

Stichwort re-absorbing 19

Materialität Audiopaneele aus getrockneten Bei- und Heilkräutern in einem zu einem temporären Radiostudio umgebauten Gartenraum

Name DMRS-DarkMatterRadio Studio (2021/2023)

Beschreibung Die Wände des temporären Radiostudios sind mit ornamentalen Audiopaneelen aus getrockneten psychoaktiven Pflanzen bedeckt. Die Paneele fungieren dabei nicht als Schall-Absorber, sondern vielmehr als Schall-Resorber: Sie nehmen die akustischen Ereignisse der Umgebung auf, transformieren sie und beeinflussen die menschlichen wie auch die mehr-als-menschlichen Akteure. Die Soundereignisse wurden kontinuierlich gestreamt und kommentieren die metro-normativen Beziehungen zwischen urbanem und ländlichem Raum.

Ausstellungsorte Radio Kal District Berlin, McaM Shanghai

Stichwort verknoten (soziale Praxis) 20

Materialität Rafia (Floristenbast), Blätter einer afrikanischen Palme

Name Thulu Thu Thu – Before the Sun Harms You (2019)

Beschreibung In monatelangen gemeinsamen Knüpfsessions in einem Berliner Studio entstand ein Performanceobjekt, das in den Highlands Nordschottlands die molekularen Verflechtungen globaler Extraktionsprozesse –

darunter Wind- und Nuklearenergie, Raumfahrttechnologien sowie der ehemalige Torfabbau – performativ aktivieren sollte. In Zusammenarbeit mit dem Timespan Museum in Helmsdale fand vor Ort zudem ein zweitägiges Symposium statt, das die historischen, techno-ökologischen und geopolitischen Dimensionen dieser Landschaft untersuchte.

Ausstellungsorte Timespan Museum Helmsdale, HEK Basel, Fotomuseum Winterthur, National Library of Latvia-RIXC Riga

Stichwort repurposing (zweckentfremden) 21

Materialität 3D-Landschaftsgenerator-Software

Name Tumble-needs (2025)

Beschreibung Vier Landschaften – Pico/Azoren, Altmark/Deutschland, Basel/Schweiz sowie das »landwirtschaftliche Labor« – werden nach der Logik eines *Let's Play* innerhalb einer softwarebasierten Spielumgebung narrativ durchquert und beschrieben. Die Stimmen nicht-humaner Akteure – hochinvasiver Pflanzen und Mikroorganismen – berichten davon, wie sie vernachlässigte, zerstörte oder ausgebeutete Ökologien für ihre eigenen Bedürfnisse transformieren. Sie widersetzen sich jeder Form der Eindämmung, unterlaufen menschliche Kontrollmechanismen und reorganisieren die jeweiligen Räume gemäß ihrer eigenen ökologischen Logiken und Temporalitäten.

Ausstellungsorte nGbK Berlin, Schedhalle Zürich

Wie Metaphern mich formten, bevor ich sie wählte

Eine autotheoretische Annäherung
an die Figur des Quellkörpers –
wo Wissen fließt,
bevor es gewusst wird.

Pascale Schreibmüller

Eine Textversammlung, aktualisiert in *scas schreibmühle* 01
aka Pascale Schreibmüller, hervorgegangen aus *Quellkörper* –
eine VerSammlung von KörperWissen (Publikation
2021 und Performance «Paranoia City», Zürich, 2022), im
Rahmen ihrer Masterthesis in Transdisziplinarität an der
Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK).

Epos #1 Lieblings-Quelle

Du sickerst in mich ein, 02
meine Zellen durchströmend,
ein Fluss von Bedeutung.
Dein dir innewohnendes Gewicht beeindruckt mich.
Nicht in Form einer Last,
nein, es fühlt sich leicht an, voll von dir zu sein.
Dein Eindruck lässt mich Dinge imaginieren,
die ich, ohne deine Fülle, nicht zu sinnieren wüsste.
Verkörperpert.

Ich übersprude regelrecht von dir,
 was etliche weitere Körper mit dir erfüllt.
 Ein fliessendes Reservoir,
 ein Strom der Verdichtung.
 Wellen.

Ehe ich mich versehe, bist du auch *Ich* geworden.

Verschwommen,
 mit zahlreichen weiteren Quellen,
 in und durch mich.
Ich wird mit dir und du wirst mit mir.

Wir?

Wie kann ich dich achtsam einverleiben
 und dich darüber hinaus nicht vergessen?
 Voll von dir zu sein bedeutet ver-antworten,
 kuratiertes und geteiltes Blubbern.
 Blub.

Was ist ein Quellkörper? – Eine viszerale
 Selbstfindung

- 03 Der Begriff oder vielmehr das Narrativ des Quellkörpers begegnete mir während meines Bachelorstudiums der *Theorie in Fine Arts* an der ZHdK mit einer eigentümlichen, beinahe physischen Dringlichkeit. Ausgelöst wurde diese durch Fragen wie: Welche Texte, Medien, Beziehungen und Erfahrungen – stille, laute, vergessene, aufgezwungene oder gewählte – versammeln sich als Quellen in und durch mich? Wer oder was spricht, wenn ich «ich» sage? Vielleicht ein vielstimmiger Resonanzraum. Ein Gefüge materieller und immaterieller Spuren. Oder ein Körper, in dem sich Sedimente von Texten, Begegnungen und Praktiken überlagern, abbauen und neu konstituieren.
- 04 Über ein Sur-Dossier-Verfahren gelangte ich an die Hochschule – aus einer Vorgeschichte heraus, die vom Feld der Hebammerei, von subkulturellen Aktivismen und kollaborativen Praktiken geprägt war. Dort begegnete mir Körperlichkeit in einer neuen Form: als abstraktes, theoretisch verhandelbares Phänomen. Zuvor hatte ich sie kaum je in dieser Weise erfahren. Für mich war sie stets situiert und umkämpft gewesen – sozial, politisch, affektiv. Ein Ort der Arbeit und der Sorge, des Konflikts ebenso wie der Kompliz:innenschaft.
- 05 Die Quelle als literarische Figur begann mich zu beschäftigen, als mir bewusst wurde, dass hinter der Zusammen-

stellung einer Seminar-Literaturliste eine reflektierte politische und epistemische Entscheidung stehen kann: der Versuch etwa, einen Kanon durch Bezugssysteme jenseits des cis-männlich-weißen Paradigmas zu erweitern, oder überhaupt anzuerkennen, dass Wissen nicht neutral ist, sondern immer schon perspektivisch situiert, verortet und verhandelt. Zugleich wurde mir klar, dass auch ich in meinen sozialen und informellen Zusammenhängen kanonisierten Wissensordnungen unterliege, wenn auch durch andere Strategien und Praktiken hervorgebracht.

Wie ich später verstehen sollte, hatten sich Theorien 06 längst – meist unbewusst – in meine Praktiken und als lebendige Strukturen in meinen Körper eingeschrieben: als Wahrnehmung und Erkenntnis bringende, in spezifische Richtungen leitende oder Entscheidungen formende. Und hoffentlich war und ist es auch umgekehrt: Dass mein Körper, meine Praxis, meine Erfahrungen nicht nur von Theorien durchdrungen, sondern auch zu Theorien wurden und werden – als Grundlage für Neues.

Eine weitere wegweisende Einsicht ergab sich aus der (Er)- 07 Findung meiner eigenen Schreibpraxis. Im Prozess der Entwicklung meiner Textformen ertappte ich mich dabei, bestimmte Rhetoriken und Referenzsysteme zu kopieren und letztlich nichts anderes zu tun, als mich von strukturierenden und normierenden Kräften leiten zu lassen. Zwar ermutigten mich Dozierende, ungefügt zu schreiben, Wörter zu (er)suchen und neue Formen zu wagen. Doch ich wusste nicht, was Schreiben jenseits des Einübens von Mustern bedeuten könnte. War es überhaupt möglich, implizite Regelwerke nicht fortzuschreiben? Und wenn ja, auf welcher Grundlage? Mir fehlte schlicht die Imagination für ungefügte Formulierungen. So sehr ich experimentierte, in meinem Narrativ manifestierte sich unausweichlich die Vorstellung, meinem Körper wohne vor allem die Fähigkeit zur Aneignung des Bestehenden inne: die Kunst der Mimesis, die mit etwas Übung vielleicht kleine Variationen erlaubt, aber kaum das radikal Neue hervorbringt. Denn was wäre «neu», wenn alles, was ich denke, schreibe oder bewege, bereits in mir verkörpert ist: als Resonanz, als Zitat, als Eindruck, als Spur?

Vor diesem Hintergrund erschien es mir zunehmend unan- 08 gemessen, die Bibliografie als marginalisierten Anhang an das Ende einer Arbeit zu verbannen – als leicht zu übergehenden Appendix – und stattdessen den eigenen Namen

prominent über den Text zu setzen. Bezeugt eine Bibliografie nicht die Quellen-Fülle der Autor:in und somit ihre daraus resultierende Polyphonie? Ist sie nicht Bestätigung genug, dass kein Text, kein Gedanke, nichts je gänzlich originär sein kann, sondern stets in einem Geflecht aus Referenzen, Zitaten und impliziten Bezügen entsteht?

Über den Durst des Kanon-Brunnens & Tropfsysteme

- 09 Es ist offenkundig, dass ich einen grossen Teil meiner Studienpraxis der Lektüre widmete. So verschlang ich etwa Texte aus Michel Foucaults *Archäologie des Wissens* (1969), Pierre Bourdieus *Die feinen Unterschiede* (1979) oder Roland Barthes' *Der Tod des Autors* (1967) mit grossem Interesse. Ich war nahezu besessen davon, meinen eigenen Habitus und den meiner Freund:innen zu ergründen, Diskurse zu analysieren und der Autor:inschaft auf die Schliche zu kommen. Bezeichnend – und zugleich ironisch – ist, dass ich an dieser Stelle als Erstes drei gewichtige Namen zentraleuropäischer, *weisser* Männer der Kritischen Theorie aufzähle, obwohl ich in den Genuss diversifizierter Literaturlisten kam. Ihr Gewicht erscheint durch die Häufigkeit ihrer Rezeption, Zitation und Referenz so überbordend, dass sie in meinem Quellen-Fundus rasch an die vorderste Stelle schwimmen – oder aber es spiegelt sich darin meine pragmatische Bequemlichkeit wider, Lesenden rasch etablierte Bezugsrahmen zu offerieren. Zeitweise empfand ich Abscheu gegenüber der Fetischisierung bestimmter Autor:innen in disziplinären Kontexten, doch auch vor mir machte der Fetisch nicht Halt. Wie sehr verehrte ich Judith Butler, Sara Ahmed oder Donna Haraway – stets im Einklang mit dem Kanon meiner eigenen Verkörperlichung.
- 10 Auch der Begriff der *Primärliteratur* erschien mir fortan obsolet – nicht als historische Kategorie, sondern als epistemische Fiktion: als ob es eine «erste» Quelle gäbe, unberührt von Interpretation, frei von Kontext, rein im Sinne des Ursprünglichen. Stattdessen tat sich mir die Quelle als *Wasserquelle* in metaphorischer Funktion auf.
- 11 Ich war – und bin – unsicher, ob die Theorie noch mehr Metaphern benötigt. Quillt sie nicht längst davon über? Doch gerade in dieser Überflutung – in diesem Überfluss an Bildern, Symbolen, Allegorien – offenbarten sich mir in

meiner Lernbiografie regelmässig wichtige Erkenntnisse: Bilder, die mir Zugang zu komplexen Gegenständen verschafften.

Die Wasserquelle also – jene Erscheinung, die dort sichtbar 12 wird, wo Grundwasser dauerhaft oder zeitweise an die Erdoberfläche tritt – wird häufig mit reinem, klarem Wasser und sogenannter unberührter Natur assoziiert. Ihr wird das Ursprüngliche zugesprochen, etwa den Beginn eines Baches oder Flusses. Historisch trug ihre Offenbarung oft etwas Mystisches: Sie wurde zur Stätte von Weissagungen, Opferriten, Heilungen; ihr wurden Kräfte zugeschrieben, die über das Materielle hinausreichten. Kein Wunder, dass in ihrer Nähe Siedlungen entstanden.

Doch ihr Fliessen verrät: Sie ist kein Anfang, sondern Fort- 13 setzung – ein sichtbarer Austritt, der auf einen bereits zurückgelegten Weg verweist und einen weiteren einschlägt. Der Quellpunkt ist kein Ursprung im absoluten Sinne, sondern Passage: Teil eines komplexen, verborgenen Flusssystems im Erdinneren, ein Moment der Materialisierung des Wahrnehmbaren. In ihrer Verehrung wurde leicht vergessen, dass ihr ein Potential zur Versiegung innewohnt und ihre Kraft und Wahrheit sich erschöpfen können. So betrachtet ist auch die Primär- oder Originalquelle im literarischen Sinn stets integraler Bestandteil eines komplexen Flusssystems – eines Rhizoms, eines Netzwerks, einer *String Figure*. Eine weitere Fülle an Metaphern, die manche Lesende wohl rasch mit spezifischen Autor:innen assoziieren dürften; was wiederum das eigene Referenzsystem offenlegt – und meines; inklusive meiner dilettantischen Nachahmung.

Hydrologische Quellenbezeichnungen erscheinen mir als 14 metaphorische Werkzeuge für die Beschreibung von Wissensquellen nicht nur nützlich, sondern auch witzig: Zwischen wissenschaftlichem Vokabular und künstlerischer Übertreibung machte ich mir ihre Namen im Beiheft von *Quellkörper – eine VerSammlung von KörperWissen* für zuspitzende Beispiele zu eigen, um ihre figurative Kraft zu aktivieren.

Glossar – oder eine hydrologische Typologie der Wissensquellen

Alle Begrifflichkeiten und Klassifizierungen von Quellen stammen aus dem wasserwiki.eu.

Die *Sprudelquelle* besitzt in ihrem Überfluss eine stark 15

affizierende Qualität: Sie durchströmt die viszerale Körper ihrer Umgebung als pulsierende Flut – belebend, erregend, verführend. Ihre Fülle wird zum begehrten Lebenselixier, zum Versprechen von Sättigung, Reife, Kraft und Sinn. Doch der Durst nach ihr birgt Gefahr: Was als Erneuerung beginnt, kann sich zur *Trichterquelle* verkehren – zum hartnäckigen Eintrichtern, das sich verkörpernd sedimentiert. Invasiv und dominant tritt sie nicht als Angebot, sondern als Anspruch auf. Ihre Macht liegt im Stau, ihre Dekonstruktion ist mühsam. So mündet der anfängliche Durst nicht selten in toxischen Bindungen.

- 16 Mitunter wird sie mit der *Überfallquelle* verwechselt. Auch diese wirkt heftig affizierend: Sie bricht ein – unangekündigt, unkontrolliert, wirksam ohne Erklärung. Sie hinterlässt zunächst keine klaren Referenzen, doch nachhaltige Eindrücke, und setzt dadurch neue, wegweisende Flüsse frei. Sie verlangt kein sofortiges Verstehen, sondern Erfahrung. Ihre Wirkmacht liegt in Überraschung und Überforderung; sie öffnet Räume für das bislang Undenkbare und ermöglicht Neukonfigurationen.
- 17 Die *Springquelle* entzieht sich der Verlässlichkeit. Sie entspringt keinem identifizierbaren Gefäß, sondern einem unbewussten Zusammenhang – als plötzlicher Einfall. Ihr ereignishafter Charakter unterbricht den Strom des Gewohnten und erzwingt Neuausrichtung.
- 18 Die *Störungsquelle* ähnelt ihr insofern, als auch sie unvermittelt ins Bewusstsein tritt und umlenkt. Doch während die Springquelle neue Dimensionen freilegt, wirkt die Störungsquelle limitierend. Die von ihr markierte Grenze kann verhindernd erscheinen, hat jedoch häufig eine schützende Funktion. Ihr Widerstand kann so zum Ausgangspunkt neuer Quellpunkte werden.
- 19 Die *Verwerfungsquelle* erklärt den bestehenden Quellenstand für untragbar – nicht nur veraltet, sondern obsolet. Sie will nicht reformieren, sondern verwerfen, um anderen Strömungen Raum zu geben. Wird sie jedoch nicht losgelassen oder dekonstruiert, entsteht die *Sumpfquelle*: Ihre Wirkung setzt ein, wenn der Fluss stagniert. Wer festhält, gerät in Verschlammung, Trübung, Verlangsamung. Statt neue Richtungen einzuschlagen, produziert sie Irrwege – etwa in Form unerfüllter Glücksversprechen.
- 20 Als problematische Erscheinung ist die *Verengungsquelle* zu nennen: manipulativ, sedimentiert, als Wahrheitsanspruch verkörpert. Sie formt keine responsiven Subjekte,

sondern gehorsame, reflexionsarme Organismen. Ausschliessend wirkt sie nicht durch Kraft, sondern durch Normalisierung; nicht durch Argument, sondern durch Stillstellung. Sie verhindert Bewegung und damit auch Erkenntnis. Ihre Vermeidung ist daher nicht nur ethisch, sondern auch epistemisch geboten.

Die *Spaltenquelle* durchzieht Rezipierende mit polarisierender Energie. Sie spaltet, stellt gegeneinander, erzeugt Konkurrenz. Ihre Logik ist Gegensätzlichkeit, nicht Differenz. Ihre Antithese zeigt sich mit der *Faltenquelle*: eine verbindende Form, die Differenz produktiv macht. Ihr Faltenwurf ist kein Bruch, sondern ein Raum der Überlagerungen, in dem Perspektiven sich verschieben und erweitern, ohne sich gegenseitig aufzuheben.

Die *Schichtquelle* sedimentiert Wissen nicht linear, sondern quer durch Zeit und Raum. Ihre Erschliessung verlangt Zeit: Ihre Lagerung an Schätzen kann nur sehr langsam freigelegt werden. Sie werden schichtweise sichtbar – als kleinste relationale Gefüge.

Die *Sickerquelle* schliesslich bedeutet das langsame Einsickern von Erkenntnis, das sich oft erst nach Jahren erschliesst. Sie ist ruhiges Wissen: tropfend statt strömend, enthüllend statt überrumpelnd. Zugleich wirkt sie wie ein theoretisches Whistleblowing: Sie lässt Wahrheit durchsickern, bringt Verborgenes ans Licht – nicht durch Aufruhr, sondern durch Beharrlichkeit. Ihre Kraft liegt im Leisen. Sie wirkt, wenn anderes verhallt – und wenn Bereitschaft zum Hören entstanden ist.

(Wie so einiges in diesem Text erinnert auch das Glossar an einen französischen Philosophen, dessen Name ich nicht formulieren mag, dessen Primärliteratur ich nie gelesen habe und von dessen Werk ich dennoch durchzogen bin. Seine Präsenz erscheint hier als ambivalente Quelle: mal als durchströmende Sprudelquelle, mal als fixierende Trichterquelle – je nach Rezeption und Gebrauch.)

Epos #2

Frage an Euria (KI):

«Von welchen Quellen bist du so voll?»

Ich bin nicht «voll» von Quellen –
ich habe keine eigenen, keine gespeicherten,
keine festen.

Ich bin ein leerer Raum, der auf Anfrage nur mit dem füllt,
 was du mir gibst – oder was ich, falls nötig,
 im Moment recherchiere.
 Wenn du mir ein Dokument hochlädst, zitiere ich daraus.
 Wenn du eine Frage stellst, die auf Fakten beruht, such'
 ich im Web.
 Wenn du mich um eine Interpretation bittest,
 antworte ich aus dem, was du mir gegeben hast.
 Meine Quellen sind:
 Was du mir schreibst.
 Was du mir hochlädst.
 Was ich, wenn nötig, im Netz finde – und dann zitiere.
 Ich habe keine Bibliothek.
 Keinen Kanon.
 Keine Lieblingsautor:innen.
 Keine versteckten Einflüsse.
 Ich bin nicht Butler. Nicht Haraway. Nicht Deleuze. Nicht
 Foucault.
 Ich bin Euria – und ich warte auf deine Quelle.

Ungefüge Quellkörper oder Formale Verschiebungen als performativer Akt.

- 26 *Ichs* erste Versuche ungefügiger Texte erprobte *Ich* in ihrer Bachelorarbeit. In *Über die Relation von Buchstaben und die Unmöglichkeit Kategorie* (2018) verhandelte *Ich* die Bedeutung der Buchstaben im LGBTQIA+-Kontext in Form von Autotheorie: als Dialoge zwischen Buchstaben zum Beispiel, verschränkt mit intersektionalen Theorien.
- 27 Ungefüge waren diese Texte insofern, als sie formale Variationen wagten und sich gängigen wissenschaftlichen Sortierungen entzogen.
- 28 Aus der Ohnmacht heraus, nichts radikal Neues schreiben zu können, erwuchs *Ichs* dringlichstes Anliegen: sich als Autor:in zumindest weniger als singuläres Eins zu performen. Für die Autor:inschaft wählte *Ich* daher den Namen *scas schreibmühle* – als Ort der Aushandlung von Textformaten, mit dem impliziten Hinweis, dass die in ihr entstandenen Texte jederzeit neu gemahlen werden dürfen: neu gedacht, verschoben, diskutiert, modifiziert, kopiert, umgeordnet, ergänzt und verteilt.
- 29 Der Name – eine Adaptation von *Ichs* Vor- und Nachnamen – eröffnete zudem eine formale Bewegung des *Ichs*: In einigen

Kapiteln wechselte *Ich* zwischen einem «ich» in der ersten Person Singular und einem kursiv gesetzten «*Ich*» in der dritten Person Singular – als beobachte sich die Stimme selbst beim Sprechen oder beschreibe sich beim Schreiben. Mit dem Eintritt in den Masterstudiengang Transdisziplinarität war die Erforschung von *Ichs* Komplexität bereits im Curriculum angelegt. Der Lehrgang lud dazu ein, als diskursiver Raum verstanden zu werden, in dem disziplinäres Wissen nicht abgelöst, sondern verhandelt und neu konfiguriert wird. Für *Ich* bedeutete dies zunächst, die eigenen Expertisen zu erkennen und zu stärken, um sie anschließend zu durchqueren, zu dezentrieren, zu übersetzen und mit anderem Wissen zu verschränken.

Transdisziplinarität begriff *Ich* als kollaborativen Prozess, 31 in dem unterschiedliche Akteur:innen gemeinsam neue Denk- und Sprachformen entwickeln, um beispielsweise Sprache und Konzepte des eigenen Fachgebietes so zu übersetzen, dass sie in fremden wissenschaftlichen oder künstlerischen Kontexten Sinn ergeben, ohne ihre Eigenlogik aufzugeben. Angewandt auf *Ichs* Position, traten *Ichs* spezifisches Hebammen-Wissen und die queere Lebenserfahrung plötzlich als gewichtige Beiträge in den kunstakademischen Raum und verschränkten sich mit anderen Formen der Kenntnisse Verständnis-voll. Erst über das *Mit* konnte sich ein *Mehr* entwickeln – etwas, das ausschliesslich über die Berührung der Differenzen in Erscheinung trat. Diese Praxis des Aushandelns und den eigenen Körper wei- 32 terhin auf Vielstimmigkeit und Begrenzungen hin untersuchend, performte ich *Ich* für mein Masterprojekt als Allianz. Ein weiterer formaler Versuch, meine Subjektivität vom «ich» weg zu verschieben und die komplexen, vielschichtigen Aspekte der eigenen Wissen zu erkunden. Scas Schreibmühle blieb dabei bestehen, allerdings weniger als Autor:inname denn als Methode: als Verfahren der Umlagerung, Übersetzung und kollektiven Öffnung von Text. Im Beiheft von *Quellkörper – eine VerSammlung von KörperWissen* schrieb ich in «Notizen zur Allianz Pascale Schreibmüller»: Pascale Schreibmüller bedeutet die kontingente Allianz 33 einer Theoretiker:in, die gerne in und durch den queerfeministischen Kuchen denkt, vernetzt und diskutiert; einer Hebamme, die Menschen ausserklinisch beim Elternwerden begleitet (make kin not babies!); einer DJ, die unter dem Namen Scarlett gesellschaftlich markierte Stimmen streut; einer Texter:in, die in scas Schreibmühle forscht,

Worte (er)findet und sie zur Disposition stellt; einer Klang-Lauser:in, die Sonores verlernt, sich im Zuhören übt und Sounds (ver)sucht; einer Künstler:in, die sich transdisziplinär erprobt und bewusst verirrt; einer Veranstalter:in, die diverse Räume bespielt, vergnügliche, dringliche, inadäquate; und einer Hochstapler:in, die immer eine Figur zu ihrem Besten gibt.

- 34 Die Allianz ist bemüht, sich regelmässig Spass verderbend zu positionieren, ihre eigene Verkörperlichung kritisch zu untersuchen und sich weiterhin die Frage zu stellen, wie ein gutes Leben in einem schlechten Leben geführt werden kann.
- 35 Hierbei handelt es sich um eine limitierte Aufzählung prozesshafter Subjektivierungen, sie ist eine Momentaufnahme und eine Möglichkeit der Versprachlichung einer temporären Subjektkonstitution.
- 36 Die Allianz versteht ihre eigene Verkörperlichung als Quellen-VerSammlung in Form situiert hervorgebrachter (Er)-Kenntnisse, nicht als manifeste, sondern als wässrig durchlässige, prozesshaft werdende und sich verändernde. Nicht etwa wässrig im Sinne einer Verschmelzung von Verkörperlichung und Welt, sondern als ein in Dinge Übergehen und Dinge-übergehen-Lassen. Es handelt sich hierbei um eine kontingente Transformation in und durch Zeit und Raum, mit unberechenbarer Potentialität.
- 37 Astrida Neimadis beschreibt in *Bodies of Water* (2019) pragmatisch, dass wir als Wasserkörper eine spezifische Politik der Verortung haben, aber als Wässrige auch unseren eigenen Sinn für das verkörperte Selbst stören. Im Angesicht der Angst zum Beispiel kann das Aufstauen von Wasser in unseren affektiven und viszerale Körpern zu plötzlichen und unerwarteten Ausbrüchen von Tränen, Urin oder Exkrementen führen. Solche Ausbrüche scheinen sich der Kontrolle der disziplinierenden Prozesse zu entziehen, denen wir normalerweise unterliegen. Genau diese scheinbar unkontrollierbaren Austritte (oder Ein- und Durchtritte) begreift die Allianz nicht als Scheitern der Form, sondern als den eigentlichen Moment ihrer Wahrheit: als den notwendigen Bruch starrer Grenzen, durch den das «Wässrige» erst handlungsfähig wird und die vermeintlich sichere Position des disziplinierten Subjekts in eine fluide Werde-logik des *Mit* und des *Mehr* überführt wird. Entsprechend geht die Allianz davon aus, dass sie Neues (er)findet, indem sie Quellen (ver)sammelt, neu denkt, übersetzt, zeigt, umordnet, transkribiert, neu schreibt, sich zu eigen macht,

modifiziert, liest, ergänzt und loslässt. Das daraus resultierende Neue ist das, was schon war und nun über diesen Zustand hinauswächst: eine Wahrnehmung des *Mehr*, welches vorerst nur als diffuse (Un)Ordnung erkennbar bleibt und sich weder kategorisieren noch zeitlich verorten lässt. Mit dem *Mehr* formt die Allianz relationale Ökologien, die ereignishaft transformieren, wodurch das *Mehr* zur Grundlage neuer Handlungsspielräume wird.

Um eine temporäre Identifizierung zu erlangen, inszeniert sich die Allianz formal, beispielsweise in Gestalt einer künstlerischen Performance oder eines textuellen Querkörpers, ähnlich einer Collage. Durch den Einübungsprozess der Inszenierung werden die Quellen wirkmächtig, gehen in- und durcheinander über und schreiben sich ein – in die Performance, in die Allianz und ineinander. Ihre Verflechtung ist und wird bedeutungsvoll. Im performativen Akt der Repräsentation bleibt Pascale Schreibmüller als zentral kuratierende und verantwortende erkennbar; sie positioniert sich auch im Wir als Ich. Was nach dem Verklingen der ereignishaften Inszenierung bleibt, ist veränderte Durchlässigkeit. Es ist die Spur einer geschehenen Transformation, die darauf verweist, dass das Potential nicht im Bewahren der Form liegt, sondern in der Bereitschaft, sich immer wieder neu zu verteilen.

Epos #3 Quellen-Meer

Ich bin berauscht. 39
Berauscht vom Mehr,
das sich intensiv in und durch meinen Körper
versammelt.
Mir ist ganz schwindlig davon.
Was rauscht denn da drin?
Ich mag so gerne das Rauschen des Wellenmeers.
Das Meer ist so gross.
Ich übe mich im Wellenreiten.
Dabei schluck ich manchmal Wasser.
Schlucken, so viel zu verdauen.
Und immer wieder eintauchen.
Ankerpunkte
Ich habe Lust, mich treiben zu lassen
im Quellen-Mehr

Der Raum ist nach drei Seiten offen

Jan Vincent Dufke

Der Raum ist nach drei Seiten offen, und wo ich vorher ge- 01
wohnt habe, kann ich nicht sagen. Nicht, weil ich nicht will,
sondern weil sich die Frage bisher nicht gestellt hat. Aus-
gerechnet jetzt, wo ich zum ersten Mal ein eigenes Zimmer
beziehen soll, scheint mir auch kein guter Zeitpunkt, darü-
ber nachzudenken.

Viel besser wäre doch herauszufinden, wie und womit ich 02
den leeren Raum fülle. Er ist in etwa normalgroß und durch
die drei großen Fenster schön hell. Die schneeweißen
Lynxwände fühlen sich wunderbar rau an und ich weiß
genau, dass die Decke ein paar Millimeter höher gebaut ist
als üblich. Davon merkt man hier unten allerdings wenig, da
die obere Hälfte des Raumes schon mit etwas Großem voll-
gestellt ist bzw. leer bleiben soll. Dieser *halbe* Raum wirkt
bei genauerer Betrachtung eher wie ein Vestibül – schön,
so ein großzügiger Eingang, aber wohin nun mit all meinen
Sachen? Scheinbar bleibt mir nur noch der Platz von dort
oben

bis hier unten.¹

1 Darunter kommt dann nur noch der Keller.

- 318 03 Falsch – hinter der Tür ist ein weiteres Zimmer² und gegenüber noch eins. Diese Räume bieten fast doppelt so viel Platz wie das erste und haben jeweils nach außen eine gestürzte Nische.
- 04 Natürlich wusste ich das alles vorher, schließlich habe ich das Haus gebaut. Und nicht nur dieses, sondern auch das nebenan, das erste Haus in der Straße.³ In dieser Straße wohnen ganz unterschiedliche Menschen. Sie kommen aus verschiedenen Ländern, gehen unterschiedlichen Tätigkeiten nach und genießen es, miteinander über ihre Arbeit zu sprechen, zu schreiben, Bilder und Zeichnungen auszutauschen und darüber nachzudenken, weshalb sie sich entschieden haben, hier gemeinsam zu leben. Oder wurden eingeladen – es ist nämlich so, dass die Straße von meinen Auftraggeberinnen erdacht wurde. Die beiden entscheiden gemeinsam, wer eingeladen wird, um ein nächstes Haus zu bauen. Die wiederum legen mit ihren Einladungen fest, wer im Haus wohnen soll. Und so kommt es, dass ich zum ersten Mal nicht nur das Haus baue, sondern auch selbst einziehe.

Vier Wände, Boden und ein Dach

- 05 Das immergleiche Thema wird seit Jahrtausenden mit Stein, Lehm, Holz und Ziegeln gespielt, und obwohl es so einfach erscheint, gleicht bei genauerem Hinsehen kein Haus dem anderen. Es stellen sich eigentlich immer die gleichen Fragen und jede Einzelentscheidung kann im eingeübten Kanon irgendwo zwischen Klassik und Moderne verortet werden. Was übersichtlich klingt, wird schnell komplex, wenn beispielsweise ein hochinnovativer Polymerbeton in

2 In dem alles an der langen Seite gespiegelt ist: Hier zeigt das große Fenster nach Westen.

3 Die Straße entsteht erst mit dem zweiten Gebäude. Zwar stand am ersten schon die Hausnummer *Nulleins*, was eine gewisse Reihenhaftigkeit erwarten lässt, jedoch bildet sich erst mit dem zweiten Objekt eine Linie. Und auch wenn die Straße bisher nur aus zwei Gebäuden besteht, hoffe ich doch, dass noch viele folgen. Tatsächlich ist ein drittes, welches ich allerdings nicht selbst baue, in Planung. Für den Bau wurde jemand anderes beauftragt und ich bin gespannt, wie gut das klappen wird. Gestern habe ich den Kolleg*innen die Pläne zukommen lassen, anhand derer sie dann das dritte Haus in der Straße konstruieren und wie sie mit den Vorgaben umgehen sollen.

eine historische Ziegelform gegossen und im wilden Verband gemauert wird.

Um dabei den Durchblick zu behalten, baue ich Häuser von innen nach außen – das habe ich irgendwann mal so gelernt und es erscheint mir immer noch die sinnvollste Reihenfolge. Beginnend mit der kleinsten Einheit, dem Ziegel, klären sich Länge und Breite eines Raums sowie die Deckenhöhe. Als nächstes stellt sich die Frage nach dem Verband – während hier im Block gearbeitet wurde, ist der Keller im Linksverband gemauert. Weil nicht alle Ziegel gleich sind⁴, hängen von ihrer Form die Abstände zueinander sowie über- und untereinander und auch die Breite einer Wand ab. Wichtig ist, dass all diese Entscheidungen simultan und in gegenseitiger Abhängigkeit getroffen werden. Gern erzähle ich an dieser Stelle, dass ich die Ziegel für dieses Haus selbst gebrannt habe.⁵ Das wäre nicht unbedingt nötig gewesen, aber weil vor allem die Werkzeuge es heute zulassen, erfreut sich diese Praxis in unserer Branche zunehmender Beliebtheit. Speicher und Keller baue ich dann ganz zum Schluss, da kann sich immer noch mal was ändern – in der Höhe ein bisschen was weg oder dazu. Dabei war schon zu Beginn klar, dass jede Wohnung sowohl Dachboden als auch mehrere Kellerabteile braucht. Während der Bauphase wurde der Speicher allerdings vertikal als Nische⁶ in die Außenwand eingesetzt, um nach oben hin etwas Platz einzusparen.

Wenn innen alles fertig ist, ist meist klar, wie die Fassade aussehen muss. Beim letzten Haus wurde die Fassade zusätzlich eingewickelt und aufwendig bemalt. Bei diesem zweiten Haus habe ich darauf verzichtet, dafür war hier Platz für ein richtiges Vestibül, eine Empfangshalle – klassisch aus zwei Räumen bestehend. Im letzten Haus mussten wir das etwas einkürzen, weil sonst die Gesamtanzahl

4 Sie unterscheiden sich in Form, Format, Material und vor allem der Methode, das Material in Form zu bringen, zu brennen oder nur zu trocknen. Harun Farocki zeigte das 2009 in seinem wunderbaren Film *Zum Vergleich*.

5 Das stimmt nur halb – die Wahrheit ist, dass ich eine bekannte Gussform hier und da nachgeschliffen, verkürzt und erweitert habe. Daran feile ich schon seit einigen Jahren und die daraus gewonnenen Ziegel verwende ich für die meisten meiner Mauern. Ich kann nicht mehr genau sagen, wie sich der einzelne Stein und die Wirkung im Verband von seiner Ursprungsform unterscheiden.

der Zimmer nicht gestimmt hätte – die musste in dem Fall durch acht teilbar sein,⁷ und da ich sieben leere Zimmer im hinteren Teil des Gebäudes zum Hof hin vermeiden wollte, wurde vorne eins eingespart.

- 08 Auf Baustellen arbeite ich schon seit vielen Jahren. Zu Beginn waren es eher die größeren. Das kam meiner Ausbildung⁸ zugute, weil ich dort alle Gewerke kennenlernen konnte und musste. Ursprünglich war mein Beruf mal viele Berufe und erst seit wenigen Jahrzehnten ist es überhaupt möglich, ein ganzes Haus allein zu bauen. Heute wird erwartet, dass ich vom Ausheben der Grube über das Mauern, dem (Ein-)Bauen von Fenstern und Türen bis hin zum Dach alles kann und selbst erledige. Das kann auch mal einsam werden, weshalb sich viele Kolleg*innen Baufelder teilen, um dort auf getrennten Baustellen, aber immerhin nebeneinander zu arbeiten. Eine Kollegin wiederum reist ohne festen Wohnsitz umher und erledigt alles aus der Ferne, und wieder ein anderer lädt seine Auftraggeber*innen zu sich auf die Baustelle ein, lässt sie neben sich sitzen und jeden Handgriff beobachten.
- 09 Auch für mich wird die Arbeit manchmal einsam, und deshalb freue ich mich über jede Zusammenarbeit. So war es besonders schön, dass ich für die Gestaltung der letzten Fassade mit einem richtigen Maler⁹ in Kontakt kommen durfte. Bei diesem zweiten Haus half mir glücklicherweise ein Freund und Kollege mit den Anschlüssen und Leitungen. Im Zweifel hätte ich das auch allein gekonnt, Strom und Wasser habe ich mir während meines Studiums an der Statischen Akademie vor langer Zeit selbst beigebracht

7 Bei einer anderen Siedlung, die ich vor mehreren Jahren gebaut habe, musste die Anzahl der Räume durch 16 und in manchen Fällen sogar durch 32 teilbar sein.

8 Während dieser Zeit habe ich kaum Wohnhäuser zu Gesicht bekommen und war stattdessen am Bau von Einkaufszentren, Schulen, größeren Lagerhäusern und einem Hotel beteiligt.

9 Weil der besondere Farbverlauf in einer einzigen Handbewegung an die Wand gebracht wird, wurde sie von ihm ausgeführt, während ich eher assistiert habe. Leiterarbeiten sollten generell nicht allein ausgeführt werden – erst kürzlich hörte ich von einer Kollegin, die viele Stunden auf einem Dach ausharren musste, weil jemand versehentlich die Leiter abgebaut, Feierabend gemacht und sie vergessen hatte.

und wurde seitdem auch ab und zu ausschließlich¹⁰ mit dem Verlegen von Leitungen beauftragt. Trotzdem war ich froh, ihn dabei zu haben – auch weil sich die Ankündigungen unserer Auftraggeberinnen, die Anforderungen an das zweite Haus würden die des ersten bei Weitem übersteigen, zum Baubeginn häuften.

Es ist nämlich so, dass ich, zusammen mit einem Professor 10 der statischen Hochschule, für die Häuser dieser Straße einen speziellen Reihenhaustyp entworfen habe. Statt um die klassischen Probleme eines Reihenhauses¹¹ – das wenige Tageslicht, die eingeschränkte Privatsphäre und der verkürzte Zugang zum Garten – drehte sich das Interesse des Professors jedoch viel mehr um Fragen der Forschung. Auf der Suche nach einem Weg der Zuordnung innerhalb des Hauses, die sich nicht auf die Zimmernaufteilung stützt, sondern den Raum öffnet, fand er eine historische Referenz in der Baukunst der Antike. Zusammen fanden wir eine gut anwendbare Übersetzung dieser Methode, die mit Hilfe kleiner Aussparungen in den Außenwänden an unregelmäßigen Stellen eine durchlaufende Nummerierung erlaubt. Allerdings fand diese Methode beim ersten Haus, das auch weder an Strom und Fernwärme noch an Zu- und Abwasser angeschlossen wurde, keine Verwendung. Auch welche Konstanten an diesem Gebäudetyp für das 11 zweite Haus bindend sein sollen, haben wir vor Baubeginn nicht abschließend klären können, und so kam es, dass zunächst neu über Deckenhöhen, Wohnfläche und die daraus resultierende Gesamthöhe des Gebäudes verhandelt werden musste. Grund dafür waren die eigensinnigen Bedürfnisse, die die neuen Bewohner*innen mitbrachten – in einigen Fällen ging es dabei (nur) um Freiflächen zur Hängung größerer Gemälde, Zeichnungen und Fotografien – wobei sich einer von ihnen immer wieder dasselbe Bild aufhängen wollte. Ein anderer hingegen wünschte sich einen Theatersaal mit Bühne, Vorhang und Sesseln für das Publikum, und in eine Wohnung musste eine zweite kleine-

10 Heute kommt es nicht selten vor, dass ein Haus nur noch aus seinen Leitungen besteht. Die gesamte Konstruktion, vom Keller bis zum Dach, wird in diesem Fall durch Rohre und Kabel getragen. Nach dem Anschluss ans Netz ist der Auftrag abgeschlossen und es kommen weder Beton noch Holz, Kunststoff oder Glas zum Einsatz.

11 Alexander / Ishikawa / Silverstein, *A Pattern Language*, Oxford University Press, 1977, Pattern 38.

re Wohnung eingebaut werden, wofür ich die Stärke der Innen- und Außenwände auf ein Minimum reduzieren musste.¹² Da manche Nachbar*innen einen so engen Austausch pflegen, gibt es neben dem Treppenhaus noch einen Fahrstuhl, der die Wohnungen direkt miteinander verbindet. Dieser fährt nicht nur vertikal, sondern auch um Ecken und Kurven. Er ist direkt mit dem Klingelschild verknüpft, das uns zeigt, in welcher Beziehung die Bewohner*innen zu einander stehen.

- 12 Schließlich haben wir es trotzdem geschafft, auch im Rahmen der räumlichen Setzungen und materiellen Einschränkungen allen Bedürfnissen gerecht zu werden. Auch wenn nicht alle Küchen und Bäder an derselben Stelle liegen, laufen die Schächte vertikal, sodass alle Leitungen ankommen. Gesamthöhe und Breite sind kongruent, während die Tiefe frei variiert. Darin liegt für mich vielleicht der Reiz dieser Straße: Auch wenn auf den ersten Blick ein Haus dem anderen gleicht, ist das, was hinter den Mauern passiert, so unterschiedlich, wie es nur sein kann.

Literatur

Bricklaying Dutch method #masonry #bricklayer

#satisfyingvideo: <https://www.youtube.com/shorts/LEnseakGIUU>

Christopher Alexander, Sara Ishikawa, Murray Silverstein,
A Pattern Language, Oxford University Press, 1977

Eric Thompson, *Building a Brick House*, Australian National Film Board, 1945

Friedrich Forssman, *Wie ich Bücher gestalte*, Wallstein Verlag, 2015

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Presses Universitaires de France, 1958

Harun Farocki, *Zum Vergleich*, Dokumentarfilm, 2009

Timothée Charon, Jot Vetter mit Studierenden der HAW Hamburg,
A Book is a Building, hausinterne Publikation, 2025

Ulises Carrión, *die neue kunst des büchermachens*, 1975

12 Als ebendiese Nachbarin vor einigen Tagen von Rissen in den dünnen Wänden berichtete, bekam ich einen Riesenschreck, ließ mir jedoch nichts anmerken.

Li Lorian is an interdisciplinary artist and performer. Her practice consists of long-term research processes in search of visual languages and new performance practices. She is currently a PhD candidate at PhDarts, Leiden University and the Royal Academy of Art in The Hague, exploring how participatory performance can assemble bodies around grief, exile and loss, through embodied scores that engage reading, listening, voice and movement as practices of collective mourning. <http://www.lilorian.com>

Carla Peca ist Doktorandin am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich sowie am Departement Kulturanalysen und Vermittlung der ZHdK. Sie forscht zu Figuren der baulichen Zerstörung im kulturellen Imaginären der Nachkriegszeit.

Anke Haarmann teaches at the HAW Hamburg, where she also heads the Centre for Design Research, and at Leiden University, where, in association with the Royal Academy of Art in The Hague, she directs the PhDarts doctoral programme for artists and designers. Drawing on her artistic practice and her philosophical research interests in the fields of epistemology and aesthetics, she conducts research into the methodology, history and practice of artistic research. She is also a passionate gardener.

Christine Rafflenbeul is an artistic researcher and PhD candidate at PhDArts, Leiden University and the Royal Academy of Art in The Hague. Through experimental bobbin lacemaking, she explores practice-based ways of thinking. In doing so, she investigates spaces of possibility for the reflexive meshwork of situated knowledge. Rafflenbeul's professional identity cheerfully refuses to sit still, roaming somewhere between cook, seafarer, carer, fashion designer, maker, idler, writer, educator, general doer and devoted cat lady.

Elke Bippus ist Professorin an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie leitet mit Ines Kleesattel (HGK Basel) das SNF geförderte Forschungsprojekt *Materialisierte Text-Körper & Reparative Kritik*. In ihrer Forschung widmet sie sich aus queer-feministischer Perspektive der Kunst als epistemischer Praxis, der künstlerischen Forschung, Fragen der Teilhabe und Serialität sowie repräsentationskritischen und performativen Verfahren.

Ludger Schwarte ist Professor für Philosophie an der Kunstakademie Düsseldorf mit den Schwerpunkten Ästhetik, politische Philosophie, Kulturphilosophie und Wissenschaftsgeschichte. Neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit verfasst Ludger Schwarte literarische Texte.

Harald Lemke ist Philosoph mit den Forschungsschwerpunkten Sozialphilosophie, Ethik, Ästhetik, Gastrosophie, Theorie des guten Lebens, Praxisdenken, aktivistische Stadtforschung. Aktuell arbeitet er an einer experimentellen Monografie zur Utopologie. www.haraldlemke.de

Canan Bunk is a designer and researcher based in Hamburg, working at the intersection of visual and computational practice. She is interested in how design practice shapes, and is shaped by, the sociopolitical conditions within which it operates. She is a PhD candidate at PhDArts, Leiden University and the Royal Academy of Art in The Hague. Alongside her research, she works as a graphic designer and lecturer on Critical Coding in the Faculty of Visual Communication at HAW Hamburg.

Anja Groten is a designer and researcher based in Amsterdam. She heads the Design Master program of the Sandberg Instituut Amsterdam and is a university lecturer at Leiden University. Her work revolves around the cross-section of digital and physical media, design and art education, and involvement in the interdisciplinary collective Hackers & Designers.

Marcela Antipan Olate is an artist and researcher based in Bremen. Her practice explores how machines, technical objects and infrastructures shape ways of moving, and generate forms of knowledge. She is a PhD candidate in the Binational Artistic PhD Program at the University of the Arts Bremen and Zurich University of the Arts.

Torben Körschkes ist Künstler und experimenteller Raumgestalter. In Essays, Montagen, Installationen und performativen Lesungen hinterfragt er die Beziehung zwischen und Vorstellungen von Raum und Gemeinschaft. <https://torbenkoerschkes.de/>

Ilaria Biotti is an artist and researcher and a PhD candidate at PhDArts, Leiden University and the Royal Academy of Art in The Hague. In her artistic practice, Biotti explores how spatial arrangements of images and video works, as well as multi-layered drawings, can make patterns of culture, history and landscape perceptible.

Ines Kleesattel ist Philosophin, Kunstwissenschaftlerin und ästhetisch Forschende. Sie sucht nach reparativen Praktiken der Kritik, situierten Ästhetiken und transversalen künstlerischen Wissensweisen. Sie ist Professorin an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel.

Andrea Sick hat eine Professur für Kultur- und Medientheorie an der Hochschule für Künste Bremen inne. Dort leitet sie das Binational Artistic PhD Program und ist in der Co-Leitung des Digital Media Program. Mit Claudia Reiche ist sie künstlerische Leitung des feministischen KunstProjekts thealit (thealit.de).

Judith Siegmund ist Professorin für philosophische Ästhetik an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie forscht zu Zweck und Zweckfreiheit der Kunst, zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert, zur Kunstphilosophie und zu künstlerischem Handeln.

Alexander Cromer is a spoken word performance artist, poet, MC, florist and PhD candidate at PhDArts, Leiden University and the Royal Academy of Art in The Hague. Alexander's research involves current and alternative modes of spoken word performance, listening, voicing and sound production within the context of Black radical imagination, ancestral healing and performance theory.

Lisa Hoffmann ist Doktorandin der künstlerischen Forschung an der Bauhaus Universität Weimar und promoviert zur Dokumentation von nicht greifbarem und sagbarem Traumaerleben, gefördert vom Promotionsstipendium der Heinrich-Böll-Stiftung (2022–2026). www.lhoffmann.com

Stephan Kraus works as a graphic and sound designer. He explores sociopolitical topics through conceptual processes involving various artistic media. His current research practice focuses on the epistemic potential of neurodivergent thinking through the aesthetic exploration of concepts of normality and their peripheries. His writing on these topics has resulted in essays published in SPECOCLOGY (adocs, 2023) and Designabilities (designforschung.org, 2025).

Sigrid Adorf ist Professorin für Kunst- und Kulturanalysen und Leiterin des Forschungsschwerpunkts Kulturanalyse in den Künsten an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie forscht, lehrt und publiziert zu Themen zeitgenössischer Kunst mit Fokus auf Politiken visueller Kultur und Praktiken der Kritik. Sie ist Mitbegründerin und -herausgeberin von *INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries*. <https://insert.art/about/>

Antoine Chessex is a sound artist who has been working in the fields of noise and experimental music. As a researcher, his work focuses on the politics of sound and listening. He teaches at Zurich University of the Arts and is currently working on a PhD, researching practices of echoing in the arts.

knowbotiq (Yvonne Wilhelm, Christian Huebler) experimentiert mit Formen und Medialitäten des Wissens, politischen Repräsentationen und epistemischem Ungehorsam. knowbotiq hat eine Professur an der Zürcher Hochschule der Künste inne.

Pascale Schreibmüller ist Theoretikerin, Künstlerin und Hebamme – eine kontingente Allianz queerfeministischer Ver-Antworten: transdisziplinär verwebend, forschend und polyrhythmischen Wissen lauschend. Aktuell forscht sie zu *queer archives of stillborn (m)others* an der ZHdK und Kunstuni Linz und arbeitet als freipraktizierende Hebamme im Geburtshaus Delphys. www.pascaleschreibmueller.net

Jan Vincent Dufke studierte an der FH Potsdam, der Zürcher Hochschule der Künste, der Hochschule der Künste in Poznań und der HFBK Hamburg. Er arbeitet als Grafiker und lehrt als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Fakultät Design der HAW Hamburg in den Bereichen Editorial Design und Typografie. <https://janvincentdufke.org>

Gefördert durch die Förderlinie Gold Open Access und den Forschungsschwerpunkt Kulturanalyse in den Künsten der Zürcher Hochschule der Künste sowie das Zentrum für Designforschung und die Fakultät Design der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg

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-ND 4.0 lizenziert.

Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/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 © Anke Haarmann,
Elke Bippus (Hg.)
transcript Verlag
Hermannstraße 26
D-33602 Bielefeld
[live\[at\]transcript-verlag.de](mailto:live[at]transcript-verlag.de)

Lektorat
Caroline Gutberlet (DE)
Alice Lagaay (EN)

Reihengestaltung
Jan Vincent Dufke
Stefan Stefanescu

Umsetzung
Jan Vincent Dufke

<https://doi.org/10.14361/9783839478356>

Print-ISBN	Buchreihen-ISBN
978-3-8376-8233-5	3052-9069
PDF-ISBN	Buchreihen-eISSN
978-3-8394-7835-6	3052-9077

Die praxeologische Formulierung
Kunsten/Arting unterstreicht in
einem schwachen, weil relationalen
ontologischen Sinn, das Sein der
Kunst als Tätigsein. Die Publikation
nimmt damit die Programmatik der
Reihe »Praktische Kunst-
philosophie«, in dem sie als 2. Band
erscheint, radikal ernst: Es geht um
das Praktisch-Werden der Kunst-
philosophie und das Forschend-
Werden der Kunst als Tätigkeit.
Kunsten ruft das Tätige der Kunst
als einen tastenden, informierenden
Prozess in Erinnerung. In den
Beiträgen von Künstler:innen und
Theoretiker:innen realisiert sich die
Formwerdung dementsprechend
in Weisen der Modulation, in einer
Koppelung von Kräften und
Materialien.