

NAHE
ZUKUNFT

FUTUR
II

ES
WIRD
GEWESEN
SEIN

NAHE
ZUKUNFT

FUTUR
II

ES
WIRD
GEWESEN
SEIN

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Theoretisch-wissenschaftlicher
Teil der künstlerisch-wissenschaftlichen
Dissertation

Verfasserin: ANna Taufest

Titel: „Nahe Zukunft. Futur II – Es wird gewesen sein“

Ich versichere die eingereichte Dissertation selbständig und lediglich unter Benutzung der angegebenen Quellen und Hilfsmittel verfasst zu haben. Außerdem versichere ich, dass die vorgelegte elektronische mit der schriftlichen Version der Dissertation übereinstimmt und die Abhandlung in dieser oder ähnlicher Form noch nicht anderweitig als Promotionsleistung vorgelegt und bewertet wurde.

Ort, Datum, Unterschrift

NAHE ZUKUNFT. FUTUR II – ES WIRD GEWESEN SEIN

THEORETISCH-WISSENSCHAFTLICHER TEIL DER
KÜNSTLERISCH-WISSENSCHAFTLICHEN
DISSERTATION

Zur Erlangung des akademischen Grades

DOKTOR_IN DER PHILOSOPHIE IN DEN KÜNSTEN
DR. PHIL. IN ART.
(DOCTOR PHILOSOPHIAE IN ARTIBUS)

eingereicht von

ANNA TAUTFEST

an der Hochschule für bildende Künste Hamburg am

Betreuerinnen:

Prof. Dr. HANNE LORECK
Prof. MICHAELA MELIÁN

Zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor_in der Philosophie in den Künsten
Dr. phil. in art. (Doctor philosophiae in artibus)
fand die Disputation am 16.11.2022 statt.

Dem Prüfungsausschuss gehörten an:

Vorsitzende des Prüfungsausschusses:
Prof. Dr. BETTINA UPPENKAMP

Erstgutachterin:
Prof. Dr. HANNE LORECK

Zweitgutachterin:
Prof. MICHAELA MELIÁN

Externe Gutachterin:
Prof. Dr. MONA SCHIEREN

Weiteres Mitglied:
Prof. Dr. SAMO TOMŠIČ

NAHE
ZUKUNFT
FUTUR
II
ES
WIRD
GEWESEN
SEIN

ANNA TAUTFEST

INHALT

I.

| | |
|--|---|
| EINFÜHRUNG IN EINE SPEKULATIVE ZEIT UND DIE UNTERBRECHUNG DER LINEARITÄT..... | 1 |
|--|---|

| | |
|---------------------------|---|
| Speculative Fiction | 5 |
|---------------------------|---|

II.

| | |
|--|---|
| MÖGLICHKEITEN VORWEGNEHMENDER EINSCHREIBUNGEN BEI JANELLE MONÁE..... | 9 |
|--|---|

| | |
|--|----|
| Song und Video <i>Many Moons</i> | 14 |
|--|----|

| | |
|-------------------|----|
| BILDTAFEL 1 | 17 |
|-------------------|----|

| | |
|------------------|----|
| BILDTAFEL 2..... | 35 |
|------------------|----|

| | |
|---|-----|
| III. | |
| FUTUR II: ANTIZIPIERENDE ZUKUNFT | 43 |
| 1. Bedeutung in Sprache und Sprachgebrauch | 45 |
| Zirkularität der Vorzukunft | |
| Sprache und die Konstitution von Zeit(en) | |
| Zeitenfolgen | |
| Kontinuum | |
| BILDTAFEL 3..... | 53 |
| 2. Fraktale als Bild für die Dauer | 57 |
| Dimension | |
| Ungerichteter Zeitstrahl | |
| Perspektive | |
| BILDTAFEL 4..... | 65 |
| 3. Speculative Music | 69 |
| Sun Ra and his Arkestra | |
| Just A Band | |
| BILDTAFEL 5..... | 85 |
| 4. Vorstellungsräume der Zeit | 89 |
| Wahrnehmung von Zeit | |
| Sinnzusammenhang und Antizipation | |
| Zeitspitzen | |
| BILDTAFEL 6..... | 97 |
| 5. Fiktion von Geschichte und linearer Zeit | 101 |
| (Hinter-)Grund | |
| Screen und Aufführung | |
| Ablauf und Spur | |
| Bewegter Grund | |
| BILDTAFEL 7..... | 111 |

IV.
ZEIT-RAFFUNGEN IN ÄSTHETISCHEN
PRODUKTIONEN 115

- 1. Momentanität oder Augenblicklichkeit 117
- 2. Sonische Zeitreisen und diasporische Musiken..... 122
 - Spekulative Zeit im Afrofuturismus
 - Dislocation in afroamerikanischer Musik

BILDTAFEL 8..... 133

Polyrhythmen

- 3. Ausschnitte der Zeit in vereinzelt Dauern 140
 - Fractured History – Fraktale Geometrie
- 4. Sichtbarkeit und Perspektive..... 149
 - Museale Inszenierungen in *Q.U.E.E.N.* und *Black Panther*

BILDTAFEL 9..... 155

V.
CYBORG WERDEN: FIGUREN DER
TRANSFORMATION MIT
DONNA HARAWAY UND NNEDI OKORAFOR 163

- 1. Kultur-Körper als Theorie-Konstrukt 167
 - Tree-en als spekulative Figur in Nnedi Okorafor's Roman *Binti*

BILDTAFEL 10..... 171

BILDTAFEL 11 181

- 2. Techno-Körper als chemische Erweiterung der Gegenwart 190
- 3. Virtu-Körper als Überschreiterin der Raumzeit 193

BILDTAFEL 12..... 197

Welle-Teilchen-Dualismus, das Diffraktale bei Barad und in der Quantenphysik

VI.

FUTUR II-FIGUREN 209

1. Psychoanalyse – Antizipation bei Jacques Lacan 211
Zeit-Struktur des Unbewussten
2. Verschiebung des zeitlichen Verlaufs 218
Experiment mit Blumenstrauß und Vase
Virtuelle Bilder
Virtuell-Imaginäres
Die *Logische Zeit*
Hast
3. Speculative Fiction durch die *Talking Cure* – Jacques Lacan
mit Gilles Deleuze 228
Vergangene Voraussagen
BILDTAFEL 13 233
4. (Musik-)Archive (um-)schreiben 237

VII.

MÖGLICHKEITSRÄUME DES FUTUR II 245

Futur II in der posthumanistischen Subjektwerdung bei Rosi Braidotti
Akteur_innen in der Vorzukunft

VIII.

QUELLENVERZEICHNISSE 255

Literaturverzeichnis
Webseitenverzeichnis
Musikverzeichnis
Filmographie
Abbildungsverzeichnis

IX.

DANKE 269

I.

EINFÜHRUNG IN EINE
SPEKULATIVE ZEIT
UND DIE UNTERBRECHUNG
DER LINEARITÄT

Im Futur II wird die Zukunft in der Vergangenheitsform überbracht. In der Vorwegnahme von Kommendem beeinflusst die Zukunft die Gegenwart, indem sie sich dieser einprägt. **A** Ich untersuche diese vorwegschreibenden Möglichkeiten im Genre der Science Fiction¹, insbesondere im Untergenre *Speculative Fiction* und verfolge dessen Einflussnahme auf die Gegenwart an bestimmten ästhetischen Beispielen. Dabei verstehe ich unter Science Fiction eher eine Art und Weise, die mögliche Zukunft anders zu denken, als ein techno-orientiertes Fortschrittsdenken. Es geht mir um Science Fiction-Visionen, die nicht nur eine *moderner* gestaltete Welt imaginieren, sondern deren Ausformulierungen sich in ihrer Ästhetik von Gewohntem unterscheiden und deren Inhalte auf eine Kritik gegenwärtiger gesellschaftlicher Normen abzielen. Es werden ästhetische Schreibweisen und andere Visualisierungen untersucht, die eine nahe Zukunft skizzieren, in welche eine Verschiebung der momentanen Verhältnisse eingebaut ist, die diese in den Fokus der Narration stellen. Diese Produktionen, die aus einer marginalisierten Position heraus eine Zukunft entwerfen, die die Gegenwart zwar spiegelt, mit ihrer zeitlichen Verschiebung aber eine Umschrift der geläufigen Narrationen hervorzubringen suchen, werde ich auf ihre Wirkmächtigkeit hinsichtlich ihrer Rückprojektion auf die Gegenwart hin

1

Ich werde für die Begriffe Science Fiction, Speculative Fiction und Speculative Music diese Schreibweise verwenden, die an die Englische angelehnt ist.

analysieren. Die Narration entkommt der Logik linearer Folgerichtigkeit, die sich aus der Gegenwart speisen würde, durch die zeitliche Verschiebung. Um der Logik der Story zu folgen, bedarf es eines Sprunges heraus aus unserer Zeit und den Implikationen, die diese mit sich bringt. Der herbeigeführte Bruch mit der linear und natürlich erscheinenden Abfolge hegemonialer Narrationen eröffnet die Möglichkeit, Erzählungen aus dem Virtuellen zu gewinnen und diese aus unbekannten Blickwinkeln heraus zu beschreiben. Das Virtuelle wird hier begriffen als Spekulationsraum, welcher die unendlichen Weisen des Seins bereits vor-enthält, die in einer Imagination hervorgebracht und durch diese Aktualisierung wieder neu werden können. Kollidieren diese Erzählungen einer Zukunft – im Sinne Gilles Deleuzes² – mit der Gegenwart eine_r Rezipient_in und aktualisieren sich so erneut, entstehen Knicke und Risse in der Vorlage. **B** Knicke, die in ihrer Faltung Raum für Unbekanntes enthalten. Die Figur des Futur II mit der Aktion eines Verbes kombiniert, verschiebt seine Behauptung permanent selbst und steht so der vermeintlichen Klarheit historischer Erzählungen skeptisch gegenüber. Oder bildlich in der Zähl- und Verortbarkeit eines Rasters gesprochen: die Maschen im Gewebe werden zu multi-dimensionalen Laufmaschen verzogen und zeitlich-räumlich intergalaktisch weitergesponnen. In der zeitlichen und grammatikalischen Figur des Futur II, von etwas, was gewesen sein wird, zeigt sich hier die Möglichkeit einer Umschrift der Gegenwart durch die Erzählung einer Zukunft. Sich diese Konstruktion von zeitlicher, nicht-linearer Abfolge zu Nutze zu machen und sich rückwirkend in den gegenwärtigen Diskurs einzuschreiben, bedeutet eine Verschiebung kausaler Begründungsketten: *von* einer Zukunft *aus*, anstatt *aus* Vergangenem *heraus* begründet.

Speculative Fiction

Speculative Fiction unterscheidet sich von Science Fiction insbesondere auf inhaltlicher Ebene und in seiner Motivik. Beide Formen erfinden mögliche zukünftige Welten in Narrationen. Science Fiction jedoch behält typischerweise die gegenwärtigen Zustände als grundierende Struktur bei, dekoriert diese nur mit technischen Neuerungen, während Speculative Fiction eben diesen Unter- oder Hintergrund infrage stellt und sich mit ihm auseinandersetzt. Science Fiction-Erzählungen konzentrieren die Aufmerksamkeit auf technische Erfindungen wie fliegende Autos, Reisen durch das Weltall oder auch Cyborgs, künstliche Intelligenz oder Avatare. Die Zuschauer_innen bemerken so oftmals nicht einmal, dass die meisten sozialen, ökonomischen und politischen Machtstrukturen dieselben geblieben sind. Ausgenommen natürlich jener Zuschauer_innen, die dies immer bemerken oder bemerken müssen, da sie in den Erzählungen, ob nun zukünftig oder gegenwärtig, niemals die Adressat_innen sind, jedenfalls nicht als diejenigen, die das Sagen haben oder um die es wirklich geht. Hintergrund und Kontext bleiben in gewohnter Form – hierarchisch, gender-deterministisch und rassistisch – und ermöglichen es der Zuschauer_innenschaft, sich einfach in die erzählten Welten hineinzusetzen. Das ist eine probate Methode die Zukunft zu kolonisieren, wird sie doch hauptsächlich von der herrschenden gesellschaftlichen Klasse geschrieben und vereinnahmt. Mark Dery beschreibt in *Black to the Future* diese hegemoniale Methode Science Fiction-Erzählungen zu etablieren, die Ausschlüsse weiterschreiben und produzieren folgendermaßen: „Furthermore, isn't the unreal estate of the future already owned by the technocrats, futurologists, streamliners, and set designers – white to a man – who have engineered our collective fantasies?“³ Durch die Re⁴-Etablierung gegenwärtiger Systeme und Strukturen und ihre buchstäbliche Projektion in die Zukunft durch die Köpfe der Rezipient_innen, wird ihre zukünftige Existenz und Seinsweise bestätigt. Es wird wie selbstverständlich, dass die Welt von morgen grundsätzlich so wie die Welt von heute sein wird. **D** Innerhalb dieser Erzählungen ist die Zukunft geschlossen, sie versichern uns, dass alles im Grunde gleich bleibt. Sie dienen den Mächtigen als Versicherung ihrer Macht. Und begegnen

3 Dery, Mark: „Black to the Future: Afro-Futurismus“, in: Diederichsen, Diedrich (Hg.): „Loving the Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur“, Berlin, ID Verlag 1998, S. 16-29, S. 18.

4 Die Vorsilbe Re-, aus dem Lateinischen kommend, bedeutet einerseits zurück, hat aber auch die Bedeutung wieder. Die Wiederholung beinhaltet in diesem Sinnzusammenhang eben jenes Zurück und somit einen Bezug in die Vergangenheit. Auf die Wiederholung in der oder mit Umweg über die Zukunft werden wir hier noch des Öfteren zu sprechen kommen. Ein losgelöster Status ohne jegliche Bezugnahme wird jedenfalls auch hier durch die Wiederholung ausgeschlossen.

den Machtlosen als Bestätigung ihrer unumstößlichen Ohnmacht. Filmindustrien stellen Bilder und Vorstellungen von unseren Leben her, die so unumstößlich scheinen, dass wir noch nicht einmal merken, dass dies nicht unsere eigenen Bilder sind. Speculative Fiction auf der anderen Seite stellt Visionen her, welche versuchen, die Zukunft zu de-kolonisieren.⁵ Speculative Fiction spielt in einer nahen Zukunft, die die Gegenwart reflektiert. Sie formuliert oftmals eine Kritik an der Gegenwart, sei es durch eine dystopische oder eine utopische Brille. Hierarchien wie das Patriarchat, Gender-Ungleichheiten oder Race-Thematiken können in solchen Ausdrucksweisen einer Zukunft überwunden oder zumindest als signifikant herausstechende Merkmale einer Gesellschaft besprochen werden. Die scheinbar natürliche Realität ist von einem alternativen Konstrukt unserer Welt und Gesellschaft ersetzt worden. Speculative Fiction versucht das neu zu denken, was normalerweise als *mise en scène* fungiert, das Mainstream-Narrativ. Anders als in den meisten Science Fiction-Erzählungen, die einer in Bezug zur Gegenwart linearen Erzählweise folgen, kreieren Speculative Fiction-Erzählungen einen signifikanten Bruch zu unserer heutigen Gesellschaft, der es ihren Geschichten ermöglicht, ihre eigene Logik zu entwickeln. Diese spekulierte Zukunft kann nur dann vollzogen werden, wenn ihre Vergangenheit – unsere Gegenwart – radikalen Veränderungen unterzogen wird. Die natürlich erscheinende Logik wird mit einem alternativen Konstrukt unserer Welt ersetzt. Das Wort spekulativ selbst macht klar, dass es keine festgeschriebene Weise gibt, die Narration zu erreichen, wir müssen schon spekulieren, um in die Logik der Erzählung einzutreten. Im Sinne Deleuzes wird virtuellen Erzählungen der Raum gegeben, sich mit den Zuschauer_innen unserer Zeit (rück-) zu verbinden und sich selbst durch diese zu aktualisieren. Diese Begegnungen verschieben unsere übliche Wahrnehmung der Welt möglicherweise ein wenig und öffnen den Blick für alternative Sichtweisen auf die Gegenwart wie auch Möglichkeitsräume, die sich dadurch auftun. **E** Marginalisierte Positionen schaffen sich so die Möglichkeit, eine andere Gesellschaft zu erfinden, den Fokus auf soziale oder politische Agenden zu setzen, die normalerweise nicht gesehen oder gehört werden. Indem das Futur II als Argumentationskette genutzt wird – die vergangene Zukunft – ist eine Geschichte in der Lage, eine Zukunft zu behaupten, die bereits Vergangenheit ist, wenn wir sie jetzt sehen. Durch diese Spur des Vergangenen bekommt die Narration eine Zeitebene eingeschrieben, die nicht

5 Donna Haraways Bezüge auf Science Fiction-Erzählungen sind z.B. im Rahmen von Speculative Fiction zu sehen. Sie bezieht sich in ihren Texten, wie dem Cyborg-Manifesto, auf utopische, oft queer-feministische, de-kolonisierende Erzählungen, z.B. in den Romanen von Octavia Butler, Samuel R. Delany oder Joanna Russ.

mehr bezweifelt werden kann, da sie bereits geschehen ist. Innerhalb der Logik dieser Erzählung jedenfalls muss die Gegenwart, so wie sie ist, auch verändert werden, um die imaginierte Zukunft möglich zu machen. So implementiert die spekulierte Geschichte eine neue Sichtweise auf die heutige Welt.

Mit Speculative Fiction eröffnet sich die Möglichkeit, Zukunft als ein von der Gegenwart losgelöstes, abgelöstes formbares Material zu begreifen. Mit Futur II wird diese so-geformte Masse als schon Gewesene angenommen und dargelegt. Als schon Gewesene erzählt. Sie erhält so eine rückwirkende Verbindung zur Gegenwart, bindet sich ein und dockt aus ihrem vormals losgelösten Zustand an. In unkonsekutiver Weise verbunden, ruft sie Konsequenzen aus dem Kommenden im Werdenden hervor. Und verrückt somit sogar die in der Logik des Aufeinanderfolgens geschriebene Geschichte einer so-gewesenen Vergangenheit.

II.

MÖGLICHKEITEN VORWEGNEHMENDER EINSCHREIBUNGEN BEI JANELLE MONÁE

Wer schaut von wo aus auf was? Es geht um Verhältnisse, um Blickrichtungen **F**, um das, was gesehen wird und um das, was verborgen bleibt oder nicht gesehen wird. Um Betonung, Grundierung, Hervorhebung. Was macht die Figur zur Figur **G**, und wie wird bestimmt, was Grund ist und bleibt? Welche Setzungen werden hierdurch sichtbar, welcher Blickordnung sind wir in der Fixierung der Relation – Figur hebt sich vom Untergrund ab, um als Figur kenntlich zu werden – unterworfen? Ich gehe Verschiebungen im Figur-Grund-Motiv nach und spüre deren emanzipativen Möglichkeiten nach. Die machtdurchgesetzte Unterordnung eines Auftretens vor einem gesetzten Hintergrund **H** wird in einer Neufassung eben jenes Grundes und aller Protagonist_innen konterkariert. Das Oszillieren zwischen Figur und Grund legt eine Fluidität nahe, die so die Konstruiertheit scheinbar fest gefügter Muster mitthematisiert. Ein Verwischen gewohnter Sichtbarkeitshierarchien öffnet in seinem Flirren Lücken, die sich zur Einschreibung alternativer Narrative eignen. Die Bewegung der Figur unter den Regeln des Musters, sein Lesen und Produzieren, ist dabei an Bedingungen geknüpft: Bewegungen erfordern ein spezifisches gesellschaftliches Wissen, auf dessen Grundlage uns das Einschlagen bestimmter Richtungen erst ermöglicht wird. Die Bewegung – auch die querende – steht immer in Beziehung zum vorgegebenen Muster, hält sich innerhalb von dessen Regelsystem auf, nimmt auf, kann konterkarieren, aber ist dennoch nie gänzlich außerhalb. Auch im Genre der Speculative oder Science Fiction ist die Erzählung auf eine Einschreibung in Herkömmliches, in Wiedererkennbares angewiesen. Nur so ist

eine Rückeinschreibung ins Jetzt, eine sinnvolle Rezeption im Heute möglich. **I** Welche Freiräume lässt hier nun konkret das Futur II entstehen? In seiner grammatikalischen Form signalisiert es eine vorwegnehmende Einschreibung. Diese Figur drückt etwas aus, was gewesen, etwas, was sich in der beschriebenen Weise ereignet haben wird. Wie wir sehen, steckt in der Form also das Potenzial des Rück-Einschreibens: Indem sie durch ihre Erzählung der Zukunft in einer Gegenwart diese Zukunft bereits als Gewesene beschreibt, schreibt sie die Zukunft der Gegenwart ein. Diese Gegenwart nimmt jene Vorwegnahme ihrer eigenen Zukunft wahr, hält einen Moment inne – stutzt vielleicht – und verhält sich ihrerseits dazu. Vielleicht, indem sie ein Stückchen von ihrer gerade vergangenen Gegenwart abrückt, sich selbst ein bisschen verrückt. Die Wiederholung in Worten von etwas, was in der Zukunft bereits gewesen sein wird, zieht also eine Differenz nach sich, die wiederum eine exakte Wiederholung dieses zukünftig Gewesenen unmöglich macht. Das Futur II als imaginative Figur ist demnach eine vorwegnehmende Wiederholung, die zeitlich in die Zukunft eingeschrieben ist und als zukünftig Vergangene in die Gegenwart geholt wird. Gleichzeitig wird so die Notwendigkeit einer Wiederholung im Sinn des Wiederholungszwangs⁶ ausgehebelt. Es öffnet sich die Möglichkeit einer Differenz der Zukunft zu sich selbst in ihrer eigenen Vorwegnahme, indem sie die vorherrschende Erzählung der Gegenwart beeinflusst. Die Zukunft als sich Wiederholende zu begreifen, statt von einer sich wiederholenden Vergangenheit auszugehen, birgt ein Befreiungspotenzial, lässt sich dieser Entwurf der Zukunft doch gestalten und entzieht sich keineswegs der eigenen, gegenwärtigen Einflussnahme. **J** Dieses befreiende Moment machen sich Autor_innen von Speculative Fiction zu nutze. Sie lösen sich in einem Sprung vom Hier und Jetzt und schaffen es so, sich des als kontinuierlich und folgerichtig erscheinenden Hintergrunds, vor dem die Ereignisse gesehen werden, zu entledigen. Der (Hinter-) Grund wird durch die Erzählung neu modelliert, und die Figur kann in einem verschobenen Kontext, einem etwas differierendem Pattern auftauchen. Der Vorsprung, der so im Grammatikalischen und in der Vorstellung vor einer gegenwärtigen Geschichte erzeugt wird, bietet sich als Raum an, in welchen sich Narrationen einschreiben lassen. Diese haben nun das

6 Siehe Jacques Lacans Begriff des Futur Antérieur, welcher den Wiederholungszwang eines vergangenen Verdrängten dadurch aushebelt, dass er dieses Vergangene in der vergangenen Zukunft ansiedelt. „Die Verdrängung ist immer eine Nachdrängung. Und wie dann die Wiederkehr des Verdrängten erklären? So paradox das scheinen mag, es gibt nur eine Art, sie zu erklären – das kommt nicht aus der Vergangenheit, sondern aus der Zukunft.“ Lacan, Jacques: „Freuds Technische Schriften. Das Seminar, Buch I (1953–1954)“, hrsg. von Norbert Haas, Olten, Walter Verlag 1978, S. 205. Hierauf gehe ich im Kapitel zu Psychoanalyse genauer ein.

Potenzial, mittels Rückbezügen und Referenzen die jetzigen Verhältnisse in einer bestimmten Perspektive auszurichten. In der Weise, die Zukunft vorweg zu schreiben und als bereits Gewesene darzustellen, öffnet sich eine Distanz, aus der das Heute reflektiert werden kann.

Wie lassen sich aber nun solche zukünftigen Vergangenheiten erfinden und erzählen? Wer produziert sie und warum? Es sind künstlerische Schreibweisen post-kolonialer und queer-feministischer Produktionen, die sich als Science Fiction oder Speculative Fiction mit einem Sprung aus den heutigen Verhältnissen katapultieren, um einen Entwurf losgelöst aus der kausal erscheinenden Abfolge geschichtlicher Ereignisse zu schaffen. **K** Sie verbindet das Anliegen einer verändert imaginierten, nahen Zukunft als Perspektive für die Gegenwart und Kritik an den jetzigen Verhältnissen. Besonders das Entwerfen eigener Soundwelten⁷, die sich nicht fest zugeschrieben Orten, Welten oder Hierarchien zuordnen lassen und ihren eigenen Regeln folgen, stellt ein befreiendes und visionäres Moment im Kontext marginalisierter Positionen dar. Exemplarisch hierfür ist das Musikvideo *Many Moons* der Künstlerin Janelle Monáe.

7 Im Kontext afrofuturistischer Ausdrucksformen spielt Musik eine besondere Rolle: Mit Sun Ra wird im Musikalischen eine Welt eröffnet, die sich durch Sound aus Festgeschriebenem löst. Auch die Texte, die mit den Produktionen einhergehen und die Narration der Persona Sun Ra spielen eine zentrale Rolle. Nicht zuletzt aber wird Sound als solcher so bedeutend, da er als Ausdrucksmittel bereits in den Plantagen von Versklavten als befreiendes Moment genutzt wurde. Die Unterbindung dieser Kommunikationsform ist relativ schwierig, lässt es sich doch auch in reglementierten Räumen singen (Work-Songs, Prison-Songs). So wird hier eine Tradition fortgeschrieben, die zunächst nur der eigenen Stimme und keiner weiteren Produktionsmittel bedurfte.

Song und Video *Many Moons*⁸

Das Oszillieren zwischen Figur und Grund wird im Video *Many Moons*⁹ von Janelle Monáe auf verschiedenen Ebenen sichtbar. Monáes Alter Ego *Cindi Mayweather* erscheint zum einen als individualisierte, stilisierte Pop-Ikone, wird als herausstechende Figur auf der Bühne inszeniert. Andererseits besteht der vielstimmige Chor aus der immer gleichen Person, zumindest den Gesichtszügen nach. Zwischen Figur und Grund, zwischen Lead Singer und Background Chor wird in vibrierender Weise hin- und her geblendet. Monáe oder eben Mayweather taucht gleichsam aus dem Muster ihres eigenen Hintergrunds immer wieder auf und bleibt zugleich auch immer Teil des Musters. Ebenso lassen sich einzelne Zooms auf Protagonist_innen innerhalb des bewegten Hintergrunds ausmachen, die diesen wiederum Alleinstellung verschaffen. Figur und Grund oszillieren in der Inszenierung des Videos beständig und thematisieren so die Beschaffenheit von Untergründen und dem darauf Erscheinenden. Zudem spielt Monáe mit dem Bühnenhintergrund als solchem. Die Film- und Fotoprojektionen historischer Ereignisse in Schwarzweiß oder in verblassten Farben machen ihn zur Kulisse, vor der sich die Protagonist_innen farblich abheben. Auch hier gibt es sowohl auf der visuellen, als auch der inhaltlichen Ebene Verschneidungen mit den vor diesem Hintergrund (ab)laufenden Models der Show **L**: So wird die Flugpionierin Amelia Earhart (1897–1937) von einem der Models zitiert, welches im Fliegerlook den Catwalk beschreitet. Ein historisches Foto zeigt Earhart auf der Hintergrundebene, die dem Setting Fliegerin seine Kontextualisierung als emanzipatorischen Akt gibt. Auch visuell verschwimmen diese beiden Ebenen im Verlauf des Videos miteinander: Der Hintergrund geschichtsträchtiger Bilder wird von den Screens immer mehr auf die Körper der Protagonist_innen projiziert. Außerdem bleibt er nicht nur Rahmung für die ablaufende Modenschau, sondern greift zunehmend auch nach dem Körper Cindi Mayweathers – eine weitere Vermischung und Überschneidung der unterschiedlichen Figur-Grund-Verhältnisse.

8 Janelle Monáe: „Many Moons“, Album Metropolis, Bad Boy Records, USA 2008.

9 Janelle Monáe: „Many Moons“, Regie Alan Ferguson, USA 2008, 6:24 min.



Abbildung *Many Moons* 1: Amelia Earhart und Fliegermontur.

Bereits der Titel *Many Moons* setzt sich von einer westlichen Zeitrechnung ab und schreibt die Existenz viele Monde weit voraus.¹⁰ Monáes Song ist Teil einer Suite, die sich in einer Art Musical-Inszenierung auf vier Alben¹¹ ausbreitet. Der Song erhält einen besonderen Status in der Rezeption durch die Inszenierung einer eigenen Geschichte im Videoformat. Gezeigt wird eine futuristische Verkaufsshow der neuesten Androiden in Form einer Laufsteg-Konzert-Performance. In *Many Moons* bedient sich Monáe der Strategie einer Projektion in die Zukunft – oder einer parallelen Gegenwart –, anhand derer sie eine zugespitzte Fortsetzung der gegenwärtigen Gesellschaftsordnung darstellt. Der dystopische Charakter der Inszenierung wirft einen Blick auf heutige Verhältnisse unter den Bedingungen der Geschichte der Sklaverei, hier am Deutlichsten durch die Gleichsetzung von Fashion Show, Androidenverkauf

10 'Many moons ago' bezeichnet etwas, was schon sehr lange her ist. Die Zeitrechnung, die dahintersteht, ist dem Mondkalender entnommen. Dieser teilt das Jahr in 13 Mondphasen ein. Die Zeitrechnung nach Monden geht u.a. auf den Maya-Kalender zurück. Im Kontext von Janelle Monáes Song lässt sie sich als eine alternative Zeitrechnung zur heute gängigen lesen. Zudem wird der Titel *Many Moons* ohne Richtungsangabe ('ago'), also lediglich relational zur Gegenwart und nicht linear nach vorne oder hinten angegeben.

11 Ursprünglich auf vier Teile angelegt, hat Monáe die Metropolis-Suite inzwischen auf sieben erweitert. In diesem Text wurde auf die ersten vier bereits erschienenen Teile Bezug genommen.

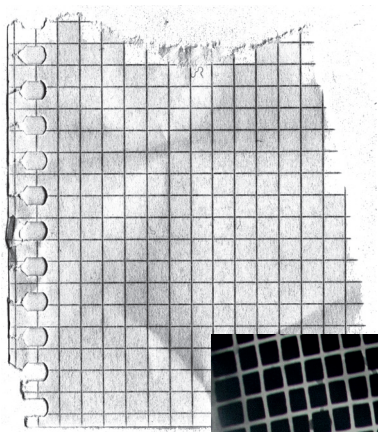
und Versklavtenhandel. Der Film ist in *Steamfunk*-Ästhetik¹² gehalten, mischt futuristische Technik mit Elementen vergangener Zeiten, sei dies nun in Form alter Fotografien oder der vorgeführten Kleidungsstile, die sich mit Korsetts, Nadelstreifen und altmodischen Herrenschuhen einer ausschließlich futuristisch-technischen Leseweise entziehen. Über den Namen des Albums *Metropolis* stellt Monáe einen Rückbezug auf Fritz Langs gleichnamigen dystopischen Science Fiction-Klassiker her – auch hier die Referenz auf eine ehemals zukünftige Dystopie, die inzwischen Vergangenheit ist. Die Textebene, die zunächst von Schwarzer Sklaverei- und Befreiungsgeschichte erzählt¹³, wird durch die musikalischen und tänzerischen Samplings und Zitate unterstützt. Eine Figur der Wiederholung findet sich in der Inszenierung der Androiden, welche alle von Janelle Monáe dargestellt werden. Die zunächst völlig gleichgeschalteten Androiden zeigen aber im Verlauf des Videos individualisierte Züge und Reaktionen.

12 *Steamfunk* ist ein vom Genre *Steampunk* abgeleiteter Begriff. Er bezieht sich einerseits auf die Ästhetik von Steampunk, distanziert sich aber gleichzeitig von dessen unreflektierter Zitation der Ära des 19. Jahrhunderts als Zeit des amerikanischen Erfindergeists, jedoch unter Auslassung jeglicher Erzählung von Eroberung und Rassismus. Vielmehr folgt im Steamfunk die Narration einer Schwarzen und People of Color-Perspektive und thematisiert explizit die zeitgleichen Geschichten von Sklaverei und Kolonialismus. Siehe: „What is Steamfunk?“, <https://chroniclesofharriet.com/2012/04/05/what-is-steamfunk-exposing-the-big-steampunk-lie/> und „Steamfunk & Rococoa: A Black Victorian Fantasy“, https://www.youtube.com/watch?v=cKwA_MUWZ5I (zuletzt aufgerufen 07.02.2022).

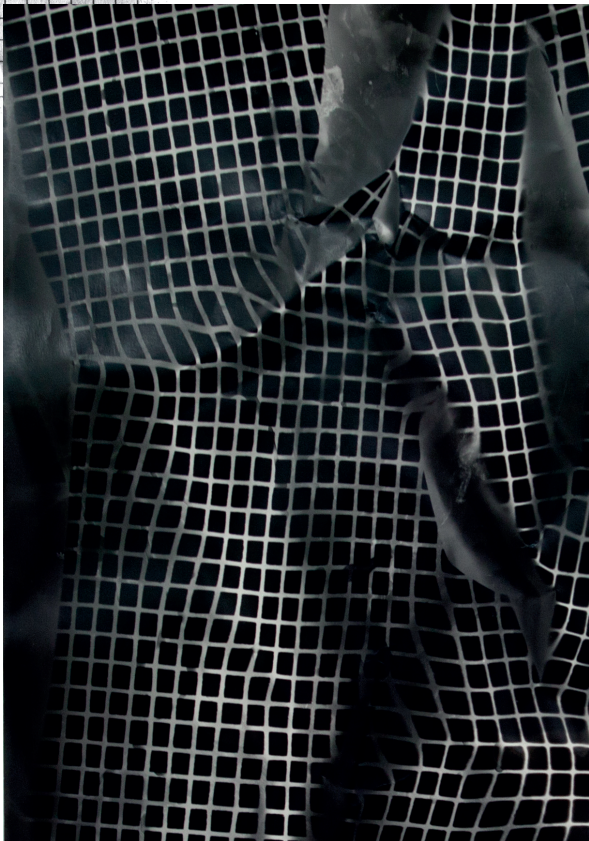
13 Die Textzeilen „We’re dancing free but we’re stuck here underground / And everybody trying to figure they way out“ können als Bezug zu Harriet Tubmans „UNDERGROUND RAILROAD“ gelesen werden, einem Netzwerk aus Fluchthelfer_innen, die Sklav_innen aus den Südstaaten befreit haben. Siehe auch weiter unten im Text.

BILDTAFEL 1

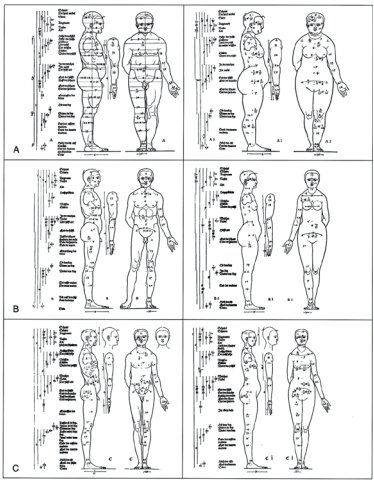
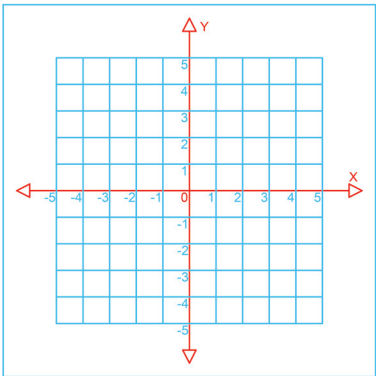
C



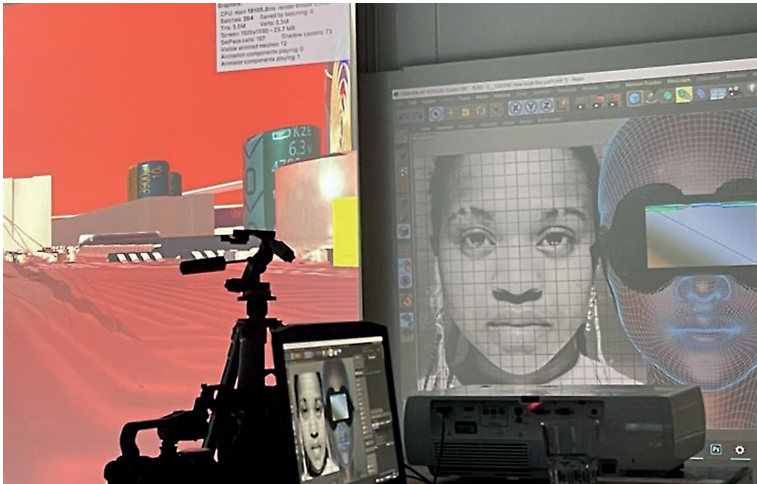
E



D

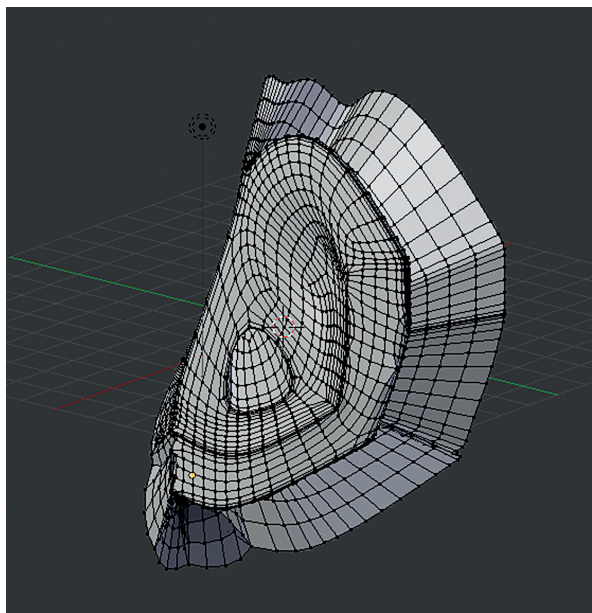


G

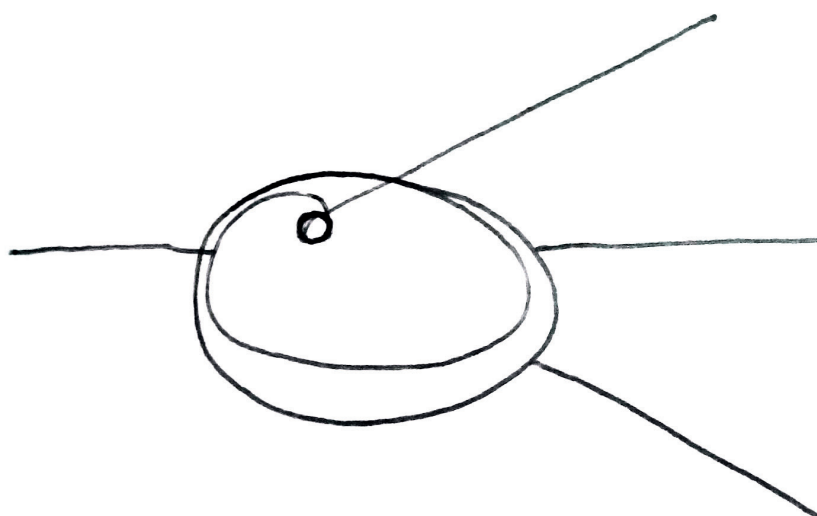


J

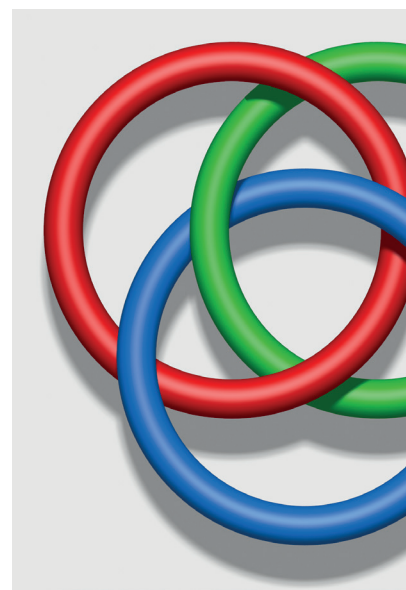
L



A

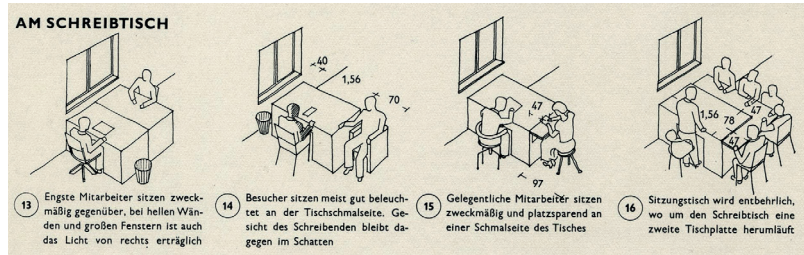


I

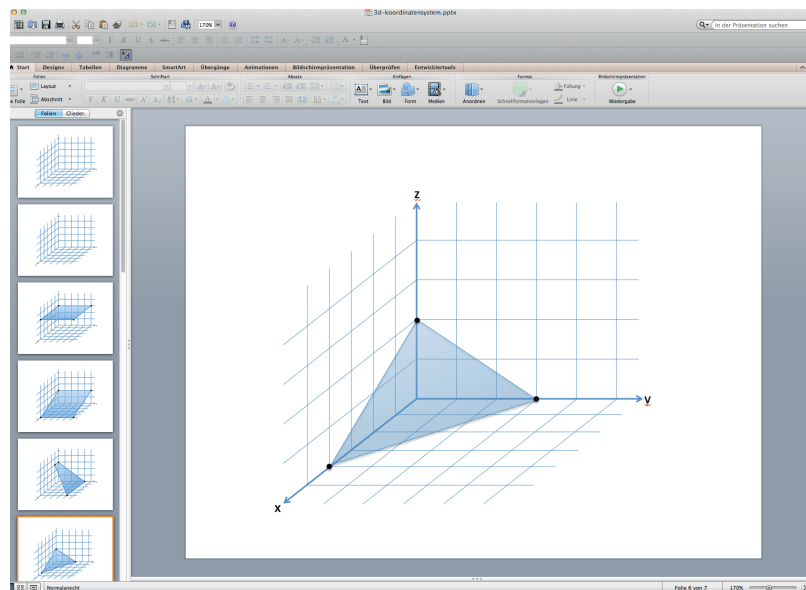
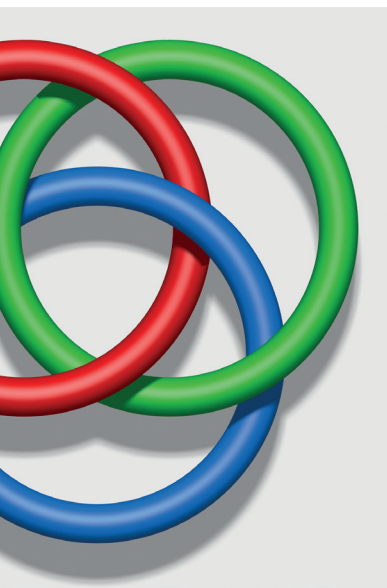


B

H



K



F

A

Skizze zeitlicher Verlauf

Zeitverläufe werden mit verschiedenen Eigenschaften belegt beschrieben, z.B. linear, zirkulär, parallel. Handlungsabläufe werden wir wahrscheinlich als linear empfinden, während sich bei der Wiederkehr jährlicher Feste und Ereignisse das Zirkuläre zeigt. Von der Parallelität von Ereignissen wissen wir, wenn sie uns auch im eigenen Erleben nicht so einfach zugänglich wird. Eine gewisse Abstraktion ist dieser eingeschrieben. Wir haben gelernt, die Zeit als etwas Voranschreitendes zu sehen, ein Zurück in der Zeit scheint es nicht zu geben. – Aber ist das so einfach? Was macht unsere Erinnerung mit Vergangenen? Verschiebt sie nicht durch unsere Perspektive das Geschehene?

B

Borromäischer Knoten

Die ineinandergeschlachten Ringe sind alle drei untereinander verbunden. Löst man jedoch einen heraus, sind alle voneinander getrennt. Sie berühren sich alle gegenseitig und zeigen die Verbindlichkeit unterschiedlicher Zustände an, die jedoch vom jeweils anderen mit abhängen. Auch die Zeiten hängen ineinander und dieses Bild der Verwebung schafft einen Zugang, der einleuchtender ist, als ein zeitlicher Strahl, bei dem alles aneinandergereiht und unmittelbar konsequent miteinander verbunden scheint. Die Idee der Zeitreise jedenfalls kann nur in aufeinander bezogenen Feldern existieren. Die jeweiligen Zeiten bedingen sich gegenseitig und löschten sich auch aus, wären sie nicht mehr alle vorhanden.

C

Karopapier

Papier wird meist auf Normseiten, z.B. im Din-Format hergestellt. Die Einteilung auf diesem Blatt Papier erfolgt über ein darüber gelegtes Raster. Umgangssprachlich wird es Karopapier genannt und vor allem für Berechnungen verwendet. Die einzelnen Kästchen lassen sich als Schreibhilfe nutzen, die die Schrift vereinheitlichen, da sie die Größe der einzelnen Zahlen und Abstände festlegen.

D

Koordinatensystem

Das kartesische Koordinatensystem besteht aus orthogonal zueinander gesetzten Achsen. Im zweidimensionalen System werden sie als X- und Y-Achse bezeichnet. Die positive X-Achse streckt sich nach rechts, die positive Y-Achse nach oben. Im dreidimensionalen Koordinatensystem kommt eine weitere Achse, die Z-Achse hinzu. Koordinatensysteme werden für unterschiedliche Anwendungen genutzt: Es lassen sich mit ihnen geometrische Sachverhalte visuell darstellen, z.B. die Übertragung algebraischer Berechnungen in veranschaulichte Kurven. Ebenso werden Koordinaten für das Zeichnen im dreidimensionalen Raum benötigt, was vor allem in Zeichenprogrammen auf dem Computer Anwendung findet. Koordinaten geben aber auch Orientierung auf geografischen Karten, welche in Planquadrate eingeteilt werden, die ihre Entsprechung im realen Raum zugewiesen bekommen.

E

ANna Tautfest: de-grid (Detail), 2017

Fotografisches Relief, 60 x 70 cm, Sammlung Falckenberg Hamburg.
„Wie das Präfix *de* im Titel nahelegt, spielt Tautfests Arbeit ganz bewusst mit der Notwendigkeit, bestimmte Parameter, in die wir eingebunden sind, zu dekonstruieren. Damit folgt die Künstlerin ihrem Interesse an der Dekolonisierung von Wissen und Machtstrukturen, am Verlernen und Auflösen des Gegebenen. Tautfests Arbeit stellt die Orthogonalität einer Geometrie der Klassifizierung in Frage, die keinen Raum lässt für Andersartigkeit und Ausnahmen. Sie scheint stattdessen die Raster und Konzepte der dem Universalismus eigenen hegemonialen Systeme aus ihren Angeln zu heben. In Tautfests Serie *de-grid* lotet sie die Möglichkeiten opaker Stellen und Erweiterungen jenseits genormter – gerasterter – Perspektiven aus.“

F

Dreidimensionales Koordinatensystem

„In der 3D-Computergrafik wird das aus drei Achsen (X-/Y-/Z-Achse) bestehende kartesische Koordinatensystem verwendet. Dabei kann jedem Punkt ein eindeutiges Zahlentripel (x, y, z) zugeordnet werden. Durch das Koordinatensystem wird der dreidimensionale Raum in acht Oktanten zerlegt. Üblicherweise zeigt die positive X-Achse von links nach rechts. Die positive Y-Achse von unten nach oben. Nur für die Richtung der Z-Achse werden in der 3D-Softwarebranche zwei Varianten verwendet: Bei der als rechtshändiges Koordinatensystem bezeichneten Variante zeigt die positive Z-Achse vom Bildschirm aus zum Betrachter. Somit zeigt beim links-händigen Koordinatensystem die positive Z-Achse vom Betrachter aus zum Bildschirm.“

G

Albrecht Dürer: Körpervermessung

Zeichnungen, Reproduktion.
Dürer ging nach Methoden vor, bei der er verschiedene Körperbauformen zur Typenerstellung nutzte. Im Bild sehen wir eine Körpervermessung nach der ersten Methode, kategorisiert in „Körperbauformen: B schlank“. Diese Vermaßung hat die leichtere Reproduzierbarkeit von Körpertypen in Zeichnungen und Gemälden zum Zweck. Typisierung und Normierung führen jedoch zu Ausschlüssen, wo die Zeichentechnik dem realen Körper dann nicht mehr gerecht wird. Schon hier wird dem Körper ein System an Maßpunkten zugewiesen, welches in verfeinerter Form auch in 3D-Programmen zur Anwendung kommt.

H

Ernst Neufert

Buchseite, A
Neufert liefert
lehre-Buch A
über die Raum
wird alles be
soll auch auf
liegt der Wi
die den Prin
 Fassaden un
Produktion d
der russisch
Nukleus des
der Schubla
chend bestin
Größe des A
Welt lässt sic
extrapoliere

I

Nnedi Okorafor

Buchcover d
In dem Spec
besondere E
werkartiges
hat ihre For
durch ihren
serwelt birgt
zu finden gl

J

Shu Lea Cheang

Motion Capt
Cheang vert
Position im
erprobt sie
auf die Tech
denen Intern
queeren Leb
zu gestalten
keit, Teil der
dahinter zu
view, the cre
public are in
and the soft
virus becom

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

H

Ernst Neufert: Sitzanordnung, 1936

Buchseite, Ausschnitt.

Neufert liefert mit seinem zum Standardwerk avancierten Bauentwurfslehre-Buch Anhalt für alle Maßeinheiten das Bauen betreffend. Vom Stuhl über die Raumanordnung bis hin zur Treppenstufe und der Parkplatzgröße, wird alles bemaßt. Die Effizienz von industriell gefertigten Produkten soll auch auf das Bauen übertragen werden. In dieser Vermessungsarbeit liegt der Wille zur Rationalisierung und Standardisierung zugrunde, die den Prinzipien des Bauhaus-Ansatzes folgt. Die Normierung von Fassaden und Grundrissen wird durch diese Form der industriellen Produktion enorm verstärkt. „Analog zur chinesischen Schachtel oder der russischen Matroschka wird das Kleinste dabei zum sinnstiftenden Nukleus des Großen. „Die Größe der Zeichengeräte bestimmt die Größe der Schubladen“ schreibt Neufert im Kapitel über Bürobauten. Entsprechend bestimmt die Schublade die Größe des Schreibtischs, dieser die Größe des Arbeitszimmers, Wohnung, Haus, Viertel, Stadt ... Die ganze Welt lässt sich auf diese Weise aus den Objekten des häuslichen Alltags extrapolieren.“

I

Nnedi Okorafor: Binti

Buchcover der Roman-Trilogie

In dem Speculative Fiction-Roman von Okorafor spielt ein Meduse eine besondere Rolle. Mit den Tentakeln symbolisieren Medusen ein netzwerkartiges Ausschweifen nach Verbindungen. Im Wasser schwebend hat ihre Fortbewegungsform etwas Futuristisches an sich, was noch durch ihren durchscheinenden Körper verstärkt wird. Die Unterwasserwelt birgt vielleicht ebenso große Geheimnisse wie wir sie im Weltall zu finden glauben.

J

Shu Lea Cheang: UKI Virus BECOMING, 2021

Motion Capture Performance, Shedhalle Zürich.

Cheang vertritt als queere Internetkunst-Pionierin eine feministische Position im Kontext der Cyber-Art. Mit ihren Filmen und Installationen erprobt sie die Möglichkeiten neuester Technologien, ohne den Fokus auf die Technik als alleiniges Thema zu legen. Sie entwirft Welten, in denen Internet, Gender und Sexualität Freiheiten zuteilwerden, die einer queeren Lebensweise entsprechen. Um ihre Produktion UKI transparent zu gestalten, gab sie Besucher_innen in der Performance die Möglichkeit, Teil der Bilderproduktion zu werden und den technischen Aufbau dahinter zu durchblicken. „By holding the production process in public view, the creation of a new queer sci-fi cinema genre is demystified. The public are invited to join the filmmakers, the performers, the hardware and the software of digital technology in a conspiring scheme of UKI virus becoming.“

K

Medusen

Medusen spielen in vielen Science Fiction-Romanen eine wichtige Rolle. Ihre nicht anthropomorphisierbare Form lädt zu gänzlich neuen Entwürfen von Zusammenleben ein. Im Roman *Binti* von Nnedi Okorafor wird eine Beziehung zwischen den Tentakeln eines Medusen und den Haaren der Schwarzen Protagonistin hergestellt. Die Verflechtung dieser beiden Elemente wird zum Symbol für ein Ineinandergeraten verschiedener Spezies. Für eine Auflösung starrer Grenzen, die sich in unseren Körpern manifestieren sollen oder über konstruierte Gegensätze wie Natur und Kultur.

L

Wireframe-Darstellung eines digital erzeugten Ohres

Objekte können in Zeichenprogrammen im virtuellen Raum beliebig hergestellt und animiert werden. Die Grundstruktur stellt immer ein Koordinaten-Raster dar, anhand dessen die Figur berechnet wird. In der Wireframe-Darstellung ist das Raster noch sichtbar. Beim Rendering mit den gewünschten Oberflächen wird dieses jedoch verdeckt bzw. nicht mehr angezeigt. Der verortende Untergrund fehlt hier noch. Dieser kann ebenso digital erzeugt werden oder aber auch aus analog aufgenommenen Filmbildern bestehen.

- A Abb. ANna Tautfest
- B Abb. https://en.wikipedia.org/wiki/Borromean_rings
- C Abb. ANna Tautfest
- D Abb. Illustration: Markus Hüppauf
- E Elena Agudio, Ausstellung „yet incomputable“, Sammlung Falckenberg 2017.
Abb. Foto: Michael Pfisterer
- F Axel Monse: „Konzeption und Implementierung eines Systems zur Darstellung von X3D-Objekten in Direct3D“, Mittweida, Diplomarbeit Hochschule Mittweida 2009, <https://monami.hs-mittweida.de/frontdoor/deliver/index/docId/54/file/Diplomarbeit.pdf> (zuletzt aufgerufen 13.01.2022).
Abb. https://www.mathestunde.com/media/djcatalog2/images/item/2/3d-koordinatensystem-kopiervorlage_f.png
- G Karl Herzog: „Die Gestalt des Menschen in der Kunst und im Spiegel der Wissenschaft“, Darmstadt, wbv Academic 1990.
Abb. Albrecht Dürer: „Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528)“, hrsg. Berthold Hinz, Berlin, Akademie Verlag 2011, <https://raum.arch.rwth-aachen.de/uploads/media/module/0001/01/1bd6fd813d33b78cb6c893ee68281c520e02c91.jpeg>
- H Ilka und Andreas Ruby auf: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/im-traumland-der-norm-100.html> (zuletzt aufgerufen 24.01.2022).
Abb. Ernst Neufert: „Bauentwurfslehre“, Berlin, Ullstein Verlag 1936, S. 110, https://www.nuernberg.museum/img/neufert_wohn_sitzanordnung_1936_scan-theo-noll_04_.jpg
- I Abb. https://illustrators.ru/albums/10909?slider_order=position
- J Isabelle Arvers auf: <https://www.isabellearvers.com/2021/09/opening-the-production-of-a-3d-sci-fi-alt-reality-cinema-uki-by-shu-lea-cheang-at-schedhalle/> (zuletzt aufgerufen 01.02.2022).
Abb. <https://www.isabellearvers.com/wp-content/uploads/2021/09/2021-09-19-15-07-18-1000x600.jpeg>
- K Abb. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f9/Aurelia_aurita_%28Cnidaria%29_Luc_Viatour.jpg/800px-Aurelia_aurita_%28Cnidaria%29_Luc_Viatour.jpg
- L Abb. <http://fascinationanimation.blogspot.com/2015/03/ohr-modellieren-und-kopf-mergen.html>

Monáe verschneidet Kolonialgeschichte und Versklavtenhandel als (Be)Gründungskapital großer Teile des heutigen Kapitalismus mit diesem zukünftigen technoiden Szenario einer Androiden-Selling-Show für die Hyper-Reichen in einer kommenden Gesellschaft. Die immer größer werdende Schere der Einkommensverhältnisse der heutigen Zeit wird in der Zukunft ins Astronomische vervielfacht: der Super-Seller unter den angebotenen Luxus-Androiden wird für „£5,753,000,000“ versteigert. Die Zuspitzung der Verhältnisse in einer Weltordnung, innerhalb derer die High Society sich Androiden als Spielzeuge leistet, installiert den technoiden Human-Automaten als Figur des *Anderen*.¹⁴ Themen wie Class, Race und Gender scheinen im technisch Anderen auf, ohne ihn auf diese Merkmale zu reduzieren. Die post-humanistische Adressierung bietet Möglichkeiten der Identifikation mit den technisch erweiterten Körpern, die außerhalb der Vorstellung heutiger Menschen liegen. In der Inszenierung bleiben Lücken für Assoziationen, innerhalb derer verschiedene Identitätskonzepte Platz finden können. Der so geschaffene Raum bietet Möglichkeiten der Solidarisierung und Verschwesterung mit den androiden Performer_innen an. Dermaßen vergrößert und ins Bild gesetzt, erscheint das Fundament der heutigen Gesellschaftsordnung, die Ausbeutung, monströs. Der schmückende, einbettende Hintergrund von heute wird zur vordergründigen Inszenierung, auf welcher sich wiederum die technoiden Figurationen neu ausmachen. Einerseits werden Androiden derselben Serie – mit den immer gleichen Gesichtern – in einer Verkaufsshow angeboten, andererseits wird die Performance begleitet durch eine individuell herausgehobene Androide, die Lead-Sängerin einer Band und der Star der gesamten Inszenierung ist. Stereotype gesellschaftliche Normen – wie die Aufteilung der Zuschauer_innen in heterosexuelle Paare, bei denen die Frauen als Dekor der Männer erscheinen – werden derart überstrapaziert vorgeführt, dass sie ihre Selbstverständlichkeit verlieren: Das reiche (hauptsächlich) *weiße* Publikum besteht aus Männern und deren hübschen jungen Begleiterinnen. Das Bieten auf die performenden Androiden wird als Spiel, als Amusement zwischen den Hyperreichen stilisiert. Als Statusobjekte sind die Androiden Teil der Ordnung – nicht aber der Gesellschaft. Alle auf der Bühne Auftretenden sind People of Color, die Käufer_innen und das Publikum hauptsächlich *weiß*. Auch dies ist als Zitat von Schwarzen Entertainer_innen im

14

Monáe im Interview auf MTV: „Cindi is an android and I love speaking about the android because they are the new 'other'. People are afraid of the other and I believe we're going to live in a world with androids because of technology and the way it advances. (In) the first album she (Cindi) was running because she had fallen in love with a human and she was being disassembled for that.“ Siehe <http://www.mtv.co.uk/janelle-monae/news/janelle-monae-talks-to-our-urban-blog> (zuletzt aufgerufen 07.02.2022).

Jazz, den Big Bands oder Swing Bands des 20. Jahrhunderts lesbar, die eine *weiße* Mittelschicht unterhielten. Überspitzt und über-*weiß* wird im Video ein *Tech Dandy* inszeniert, der, mit hübschen Damen geschmückt, mit seinen Vampirzähnen in die Kamera grinst. Die Verflechtung von Figur-Grund zu einem angenehmen Grundschema, auf welchem sich Handlungen abspielen und einordnen lassen, wird hier zu einer grellen Übersteigerung, deren Farbe eher als ein Hintergrund in Neon, denn in Pastell zu beschreiben wäre. Der Hintergrund, derart als Hauptprotagonist im Vordergrund verhandelt, verliert seine kontextualisierende Selbstverständlichkeit und zeigt sich als wenig neutraler Beteiligter im Verhältnis von Figur und Grund. Er wird seiner traditionellen Neutralität, seiner zurückhaltenden Funktion enthoben und seine metaphorische Funktion, die Hintergründigkeit, kommt zum Vorschein.

Monáes Video *Many Moons* ist Teil einer Narration, die sich bisher über drei Alben zieht: *Metropolis* (2007), *ArchAndroid* (2010) und *The Electric Lady* (2013). In der Welt des Jahres 2719 ist Cindi Mayweather Android und verkörpert bekanntermaßen Janelle Monáes Alter Ego. Sie verliebt sich in einen Menschen und wird daraufhin zum *Outlaw* erklärt, auf die Jagd gemacht werden darf. Sie flieht als Zeitreisende und ist auf der Mission, Sprünge und Lücken aufzufinden, innerhalb derer sich revolutionäres Potenzial verbirgt. Die Narration entwickelt sich – entsprechend sich verändernder Logiken beim Zeitreisen – weder linear noch kontinuierlich. Der grobe Abriss der Story zieht sich aber durch alle Alben, begleitet Cindi Mayweather durch die Songs und lässt sich teilweise in den Booklets der Alben nachlesen. Dieser Ansatz eines emanzipativen Entwurfs in der Zukunft lässt sich im Zusammenhang mit afrofuturistischen Imaginationen seit Sun Ra, George Clinton, Patti LaBelle oder Cybotron unter vielen anderen lesen. Das utopische Vorwegdenken einer Zukunft, innerhalb derer sich auch der Blick auf die Vergangenheit verschiebt, haben diese sehr unterschiedlichen Musiken gemeinsam.

Janelle Monáe allerdings entwirft auf ihren Alben eine Dystopie, innerhalb derer sich die Prinzipien der gegenwärtigen Welt unendlich potenziert zu haben scheinen. Dieser Verlängerung der Gegenwart schreibt sie nun emanzipative Störungen ein, wenn auch der Hauptteil der Erzählung als Kontrastfolie dient, auf welcher sich die heutigen Zustände abzeichnen. **M** Durch die zeitliche Verschiebung kann sie sich des Hintergrunds entledigen, die Figur-Grund Beziehung selbst neu konzipieren. Herausgehoben lassen sich einzelne Ereignisse und Bilder des kulturellen Gedächtnisses zu einem Grund verweben, der Dinge in den Vordergrund treten lässt, die oftmals verdeckt geblieben sind. Das oben beschriebene Beispiel der Fliegerpionierin Amelia Earhart zeigt, wie diese einerseits Protagonistin auf der Bühne wird, während sie zeitgleich Hintergrundbild ist, welches als geschichtliche Information dient. Die Auswahl der Bilder inszeniert eine Perspektive auf Geschichtsschreibung, die sich zur Gegen-

wärtigen verschoben zeigt. So arbeitet sie mit Stereotypen, deren Umsetzung sie aber nicht widerspruchlos reproduziert, sondern in die sie Handlungsspielräume einbaut: Die Androiden werden zwar präsentiert und verkauft, widersetzen sich dieser Objektifizierung jedoch durch eine eigene Stimme, derer sie sich als Chor und als Hauptact bedienen. Die gesungenen Textzeilen beziehen sich u.a. auf Untergrundkampf, Flucht und Emanzipation und zeigen an, dass die Androiden eigenen Geschichten folgen, die dem Kampf gegen ihre Unterdrückung gelten und in Freiheit enden.



Abbildung *Many Moons 2*: Chor.

Der Text von Cindi Mayweather wird von den anderen Androiden unterstützt und ergänzt, eine Solidarität zeichnet sich ab. Der Chor unterstützt Cindi Mayweather beispielsweise ab Minute 1 des Tracks mit der Melodie eines bekannten Kinderliedes aus der Sesamstraße, welche immer wieder auftaucht: mit dem *Pinball Number Count*¹⁵. Mit dessen Hilfe sollte Kindern Zählen beigebracht werden – eine der grundlegendsten Voraussetzungen unserer Gesellschaft: von ihrer Ordnung über das Finanzielle bis zur Digitalität. Diese Melodie entwendend und auf Schwarze Geschichte anwendend, weist Monáe ihr elementaren gesellschaftlichen Status zu.¹⁶ Die Figur der Wiederholung findet sich auch in der Inszenierung der Androiden, welche alle von Janelle Monáe dargestellt werden. Durch ihre Gleichartigkeit wirken sie

15 Hinweis im Booklet der CD auf das Lied „Pinball Number Count“, The Pointer Sisters, USA 1976.

16 Elbling, Shayna: „Let the Song Reach Your Heart. Feminist Re-Visions of the Black Female Body in Janelle Monáe’s *Many Moons*“, http://www.academia.edu/7757268/Let_The_Song_Reach_Your_Heart_Feminist_Re-Visions_of_the_Black_Female_Body_in_Janelle_Monáes_Many_Moons_academics.com (zuletzt aufgerufen 07.02.2022).

uniformiert. Choreografiert als Background-Chor werden sie zunächst jeder Individualität enthoben. Nach und nach kommen jedoch genuin menschliche Züge in die Inszenierung: Einzelne Figuren zeigen Angst bevor sie von Backstage auf die Bühne müssen oder sind sichtbar geschockt, sobald sie versteigert wurden.

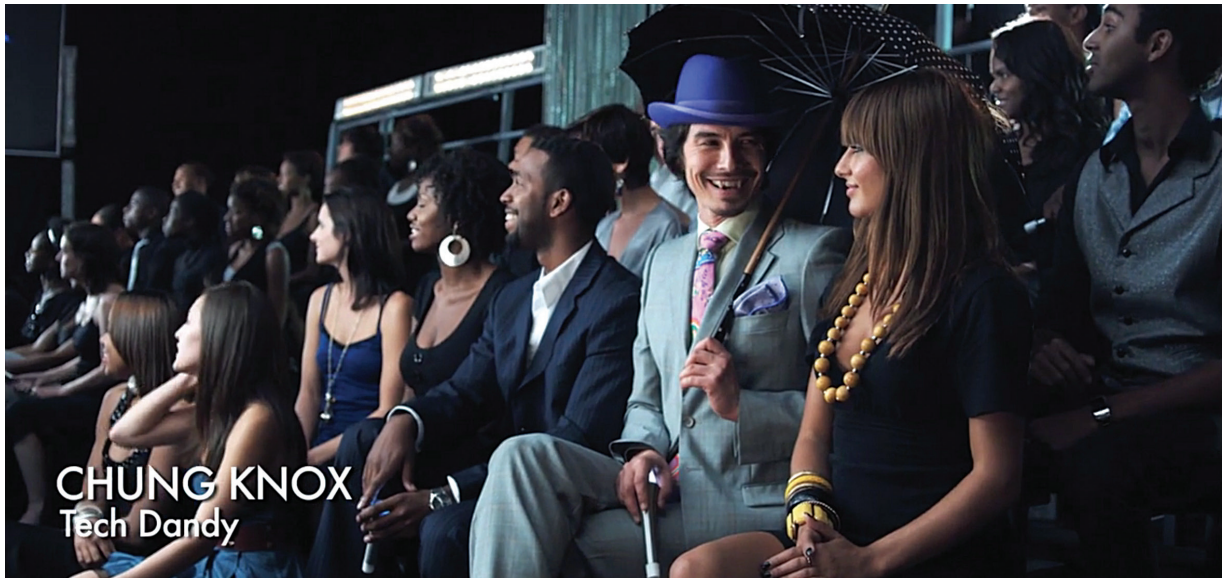


Abbildung *Many Moons 3*: Chung Knox, Tech Dandy.

Die Story im Video folgt der heutigen Gesellschaftsordnung **N**, gleich zu Beginn wird klar: Die Elite besteht aus Männern – in Begleitung von Frauen. Die heteronormative Matrix wird so direkt als Grundmuster gelegt. Auch die Hierarchie zwischen den Geschlechtern wird aufgezeigt, da nur männliche menschliche Figuren im Publikum mit Namen eingeführt werden, ersichtlich aus den Credits des Films. Heraussticht besonders eine Figur namens *Chung Knox*, beschrieben als Tech Dandy, der Vampirzähne hat. Nicht nur ist die Figur des Vampirs stark in der *weißen* Filmgeschichte verhaftet – mit bleichster Haut zum Sexsymbol stilisiert – sie steht auch der Figur des Zombies diametral entgegen. Dieser wiederum hat seine Ursprünge in den Voodoo-Ritualen der afrikanisch-haitianischen Versklavten. Einen wichtigeren Kontrast jedoch markiert der Einsatz der jeweiligen Figur in der Filmgeschichte: Wird der Zombie als Massenwesen begriffen, das die Krise ganzer Gesellschaften symbolisiert, stellt der Vampir eine Figur der Elite dar. Als Einzelner saugt

er die Massen aus, lebt auf deren Kosten.¹⁷ So passt seine Figur auch besonders gut in das Szenario der High Society und bringt deren Dekadenz zum Ausdruck. Ansonsten bleibt die Erwähnung in den Credits ausschließlich den Androiden vorbehalten. Auch hierdurch wird eine Solidarisierung der Rezipient_innen mit den personalisierten Androiden hergestellt, mehr als mit den herausgehobenen Menschen. Einzelne Aspekte des Auftritts an sich sorgen zudem dafür, nicht in einer bloßen Wiederholung von und somit auch möglichen Festschreibung und Festlegung auf das Immergleiche hängen zu bleiben: Schwarze Weiblichkeit wird zwar durch die Inszenierung der Androiden auf der Bühne aufgerufen, gleichzeitig werden aber ihre Zuschreibungen durch verschiedene Aspekte und Handlungen unterlaufen. Zu Beginn sieht die Zuschauer_in, wie die Hauptprotagonistin, gleichzeitig Monáes Alter Ego Cindi Mayweather, sich auf dem Weg zu ihrem Auftritt vorbereitet. – Sie schaltet sich ein und wechselt die Oberflächentextur ihres Gesichtes von durchsichtigem Plastik zu Schwarzer Hautfarbe.¹⁸

17 Der Buchtitel „Obama Zombies“ zielte 2010 provokant auf die jungen liberalen Wähler_innen Barack Obamas. Demnach würden sie als Masse wie Zombies – „brainless“ – von dessen Kampagne angezogen und wären diejenigen, die als Gefahr für die Konservativen zu sehen seien wegen der angestrebten Umverteilung der Vermögen an die Masse der Gesellschaft. Im Gegensatz dazu werden die republikanischen Superreichen der Politiker_innenelite als Vampire bezeichnet, die die Massen aussaugen. Vgl. Mattera, Jason: „Obama Zombies: How the Liberal Machine Brainwashed My Generation“, New York, ↑ Threshold Editions 2010. „Democrats, who believe in redistributing wealth among the people, fear the Wall Street vampires who bleed the nation dry. Vampires, such as Dracula, represent the aristocracy. Republicans fear a revolt of the poor and disenfranchised, and as such fear zombies.“ Siehe www.mrscienceshow.com/2009/05/correlation-of-week-zombies-vampires.html (zuletzt aufgerufen 11.01.2022).

18 Vgl. „Many Moons“, 0:35 min.



Abbildung *Many Moons* 4: Einschalten der Oberflächenbeschaffenheit.

Die aufgerufene Trope des Shapeshifters wird im Kontext marginalisierter Positionen zum Identifikationspunkt, zum Möglichkeitsraum, innerhalb dessen die Oberfläche – oder Oberflächenbeschaffenheit – nicht mit dem Inneren gleichgesetzt wird; die Konstruiertheit jeglicher Identitätsaspekte wird hier verhandelt.¹⁹ Zudem verweigert sich ihre Performance klarer Maschinen- oder Gender-Zuordnung: Sie trägt einen in schwarz-weiß gehaltenen Anzug und Herrenledersportschuhe. Ihre makellos hochgesteckten Haare wirken als Frisur sehr individuell gestaltet und laufen dem Konzept des standardisierten Androiden ebenso entgegen wie stereotypen Zuschreibungen von Schwarzer Weiblichkeit. Monáe zitiert eine Frisur, die Tolle, die im Rock 'n' Roll bei Elvis auftaucht, im Rockabilly oder auch im Hiphop von Kool Keith zitiert und unter dem Alias-Namen *Black Elvis* getragen wird. Einerseits durchbricht sie so Genre-Grenzen, welches ihrem Mix von Musikstilen visuell entspricht, zum anderen Gender-Grenzen. Die Tolle wird besonders mit Elvis, mithin mit einem männlichen, *weißen* Auftreten verbunden. Die Aneignung Schwarzer Musik durch *weiße* Musiker_innen wird an der Person Elvis im Besonderen festgemacht. Monáes Tragen der Tolle eröffnet

19 Micha Cárdenas geht auf diesen Aspekt genauer ein, interessiert sich mehr für das Dazwischen, als für die letztliche Oberflächenerscheinung: „What is important here, though, is not the states before or after the flicker, but the ability to modulate visibility. Modulating visibility, which may include changing one's form, location or appearance, may be called shifting.” Cárdenas, Micha: „Shifting Futures: Digital Trans of Color Praxis”, in: „Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology”, 6 (2015), online-Plattform, <http://adareview.fembotcollective.org/issue6-hacking/shifting-flickering-futures-imagining-a-digital-trans-of-color-praxis/> (zuletzt aufgerufen 20.06.2021).

auf visueller Ebene den Diskurs von musikalischer Appropriation und eignet sich zugleich das als männlich gelesene Auftreten an. Monáe vermeidet zudem bei all ihren Auftritten das Zeigen nackter Haut, verweigert sich dieser Art von weiblicher sexualisierter Darstellung, wie sie in Musikvideos gang und gäbe sind. Sie stellt dem eine eigene Inszenierung entgegen, deren Persona ihr für ihr öffentliches Ich dient. Sie beschreibt ihr Outfit als Uniform, das die arbeitende *Working Class*²⁰ symbolisiert und sieht das auch als Hommage an ihre Familie²¹. Bestehend aus einem Smoking, Herrenschuhen und der charakteristischen Frisur inszeniert sie einen Stil, der sich einer Gender-Einordnung entziehen möchte. Gleichzeitig greift sie mit dem Smoking für Frauen eine feministische Tradition auf: Cross-dressing war schon in den 1920er Jahren in Berlin als emanzipatorischer Akt männlich identifizierter Lesben ein Ausdrucksmittel. Marlene Dietrich machte den Smoking endgültig für Frauen salonfähig. Von Yves Saint Laurent wurde in den 1960er Jahren dann der Smoking für die Frau entworfen und auf Modeschauen präsentiert, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Cindi Mayweathers Auftritt ist energiegeladen, ihr Outfit und ihre Tanzweise erinnern an Stepdance und Musical-Shows. Teilweise ist ihr tänzerischer Ausdruck inspiriert von James Brown und Michael Jackson, wie ebenso von Prince. So kommen im Tänzerischen Anleihen zum Ausdruck, bekannte Moves werden zitiert, wie beispielsweise der Moonwalk, es wird gesampelt.

20 Monáe möchte durch diese Adaption Menschen verbal und visuell einbeziehen, die aus der *Working Class* kommen und deren Alltag mitthematisieren. Vgl. Carrie Battan: „Mind Control“, <http://pitchfork.com/features/cover-story/reader/janelle-monae/> (zuletzt aufgerufen 11.01.2022).

21 Den Song *Ghetto Woman* widmet sie ihrer Mutter, die sie hier persönlich anspricht: „Carry on, ghetto woman, even when the news portrays you less than you could be.“ In: Janelle Monáe: „Ghetto Woman“, Album *Electric Lady*, Wondaland Arts Society und Bad Boy Records, USA 2013.



Abbildung *Many Moons* 5: Menge der ausflippenden Fans.

Zugleich verweist Monáe auf andere Musikvideos und Bands, verortet sich so in der Popkultur. Die kreischende Menge, die Cindi Mayweather begrüßt, könnte beispielsweise aus *OutKasts* Musikvideo *Hey Yeah* re-inszeniert sein – in welchem wiederum ein Beatles-Auftritt von 1964 nachgeahmt wird. Alle Bandmitglieder werden hier von einer Person – André 3000 – nachgestellt. Auch die Vervielfältigung der eigenen Person wird so mitzitiert. *Big Boi*, der Zweite des Duos *OutKast*, erscheint direkt in Monáes Video – als Hologramm-Auktionator, und die Band *Deep Cotton* hat einen Auftritt als *Punk Prophets* in der Gruppe der weiß Maskierten.

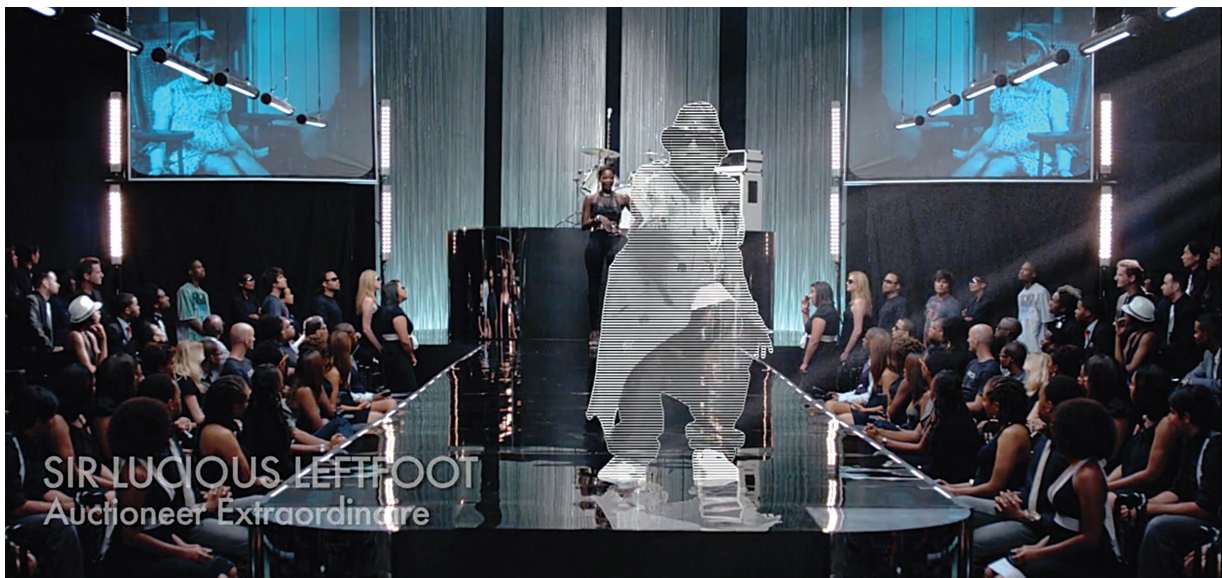


Abbildung *Many Moons* 6: Big Boi von OutKast.



Abbildung *Many Moons* 7: Deep Cotton.

Diese Technik bettet ihre Performance in die Geschichte von Popmusik und von Schwarzen Musiker_innen ein, verleiht ihrem Ausdruck einer Zukunft wiederum ein Fundament in der Gegenwart und der dazugehörigen Vergangenheit. So gestaltet Monáe ihrer Figur Cindi Mayweather den Grund, auf dem sie erscheint. Das Projizieren in die Zukunft löst sie aus den umgebenden Bedingungen heraus, um sie mit bestimmten Attributen auszustatten. So lässt sich ihre Thematik zuspitzen und zu einem allgemeingültigen Anliegen machen. Gleichzeitig scheint das Technoid-Anderere positiv im Lichte dieser Inszenierung auf und wird nicht dem Dystopischen zugeschlagen. Im Gegenteil, scheint eine Möglichkeit der Befreiung nur in diesen Figuren des Technoid-Anderen zu liegen. Die Suche nach Lücken im vorgegebenen gesellschaftlichen System wird von Cindi Mayweather als Androide gestartet und ist ihr als technoider Zeitreisender möglich. Eine Parallele zu John Akomfrah's zeitreisendem *Data-Thief* O in *The Last Angel of History* tut sich auf. Auch hier scheint der technoider Reisende P das Potenzial zu Veränderung aus der Zukunft mit sich zu bringen – möglicherweise unterstützt von Donna Haraways Figur *der Cyborg* als Dimension technisch veränderter Subjekte.²²

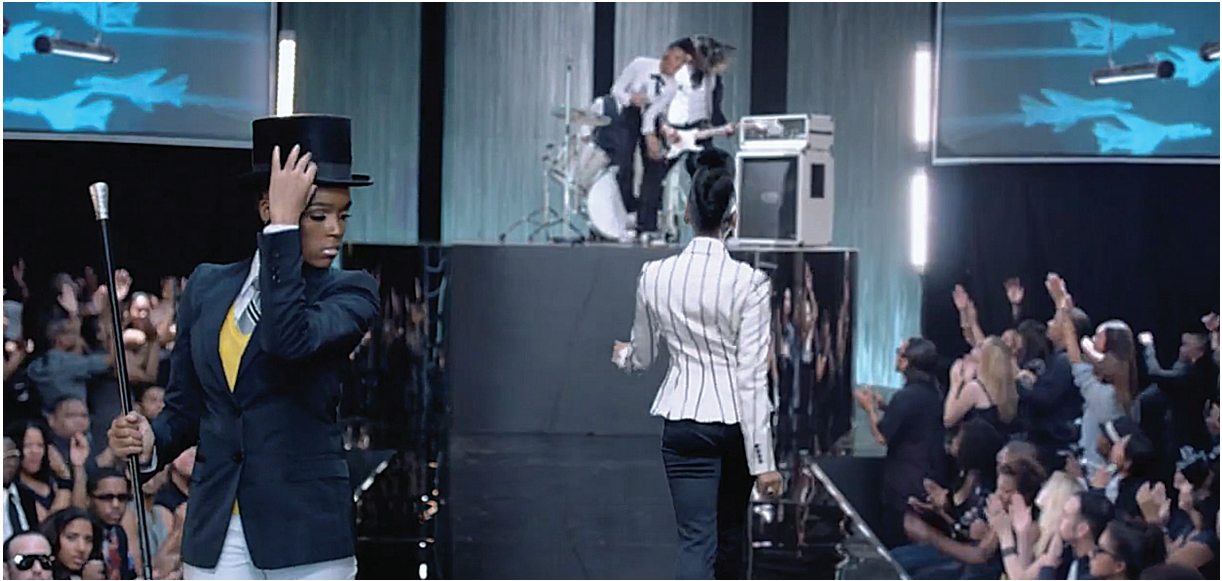


Abbildung *Many Moons* 8: Screens.



Abbildung *Many Moons* 9: Projektion.

Die Bühne ist umgeben von Screens, auf denen Schwarzweiß-Projektionen historischer Ereignisse der amerikanischen Geschichte laufen.²³ Gegen Ende des Videos gehen diese Projektionen auf Körper und Gesicht von Cindi Mayweather über und scheinen sie auch zu durchdringen. **Q** Sie ändert ihre Tonhöhe und fällt in einen

23

Vgl. Elbling: „Let the Song “.

tieften Sprechgesang, bei dem sie stereotype Zuschreibungen **R** auf Schwarze Subjekte auflistet:



Abbildung *Many Moons* 10: Mayweather Projektionen.

Tap shoes, Broadway (S)
Tuxedo, holiday
Creative black, Love song
...
Heroin user, coke head
Final chapter, death bed
Plastic sweat, metal skin
Metallic tears, mannequin
...
White house, Jim Crow
Dirty lies, my regards

JANELLE MONÁE

Die Reihung stereotyper Zuweisungen mischt gegenwärtige, vergangene und solche der zukünftigen Zeit des Videos miteinander: „Plastic sweat, metal skin“ weisen auf die Androiden hin, während sich „White House, Jim Crow“ auf US-amerikanische Geschichte beziehen. Die Gesetze zur Rassentrennung wurden 1896 unter dem Motto

separate but equal verabschiedet. **T** Die nächste Zeile „Dirty lies“, *my regards* kommentiert diese vorgebliche Gleichberechtigung.



Abbildung *Many Moons* 11: Android Mayweather. **U**

Eine weitere Ebene der Verfremdung historischer Versklavten-Verkaufssituationen stellen die Überhöhung der Androiden und deren Kostspieligkeit dar. Sie werden als Objekte der Begierde inszeniert, als Statussymbole, deren technischer Perfektionismus und makellose Oberfläche das eigene Begehren **V** stilisiert. Die Inszenierung der Androiden kommt zwar ohne Nacktheit oder auch Teile nackter Haut aus, dennoch werden weibliche Reize und klischeehafte Verführungsgesten in Szene gesetzt, welche mit Unnahbarkeit und Distanz kombiniert werden. Begierde, die machtvollen Geste des Ersteignens und die Reaktionen der Protagonist_innen kommen zur Geltung.



Abbildung *Many Moons* 12: Abschätziger Blick.

Die Überhöhung, auch von Seiten der hysterisch ausflippenden Fans, die die Show und vor allem Cindi Mayweather bejubeln, schützt sie nicht vor der Veräußerung – ein Recht auf Sich-zu-eigen-Sein gibt es scheinbar nicht. Doch auch hier stellt Monáe dem Ausgeliefertsein etwas entgegen: Cindi Mayweather steigert sich selbst derartig in ihre Darbietung hinein – vor allem ab der oben genannten Aufzählung von Stereotypen –, dass sie es schafft, einen Kurzschluss ihres Systems zu provozieren. Sie wird von elektrischen Wellen in die Luft gehoben und sinkt dann langsam auf den Boden der Bühne. Sie erscheint hier noch einmal aus sich selbst heraus dupliziert. Die visuelle Aufdoppelung betont das Exemplarische des Gezeigten, enthebt es einer rein individuellen Erzählung. Dann schaltet sie sich endgültig ab. **W**



Abbildung *Many Moons* 13: Kurzschluss.



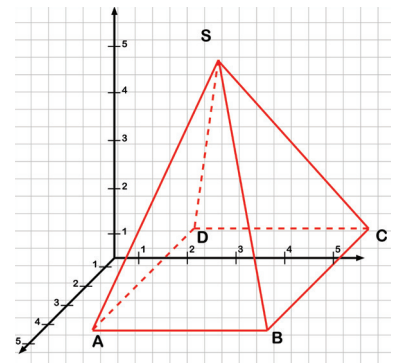
Abbildung *Many Moons* 14: Verdoppelung.

BILDTAFEL 2

V



T

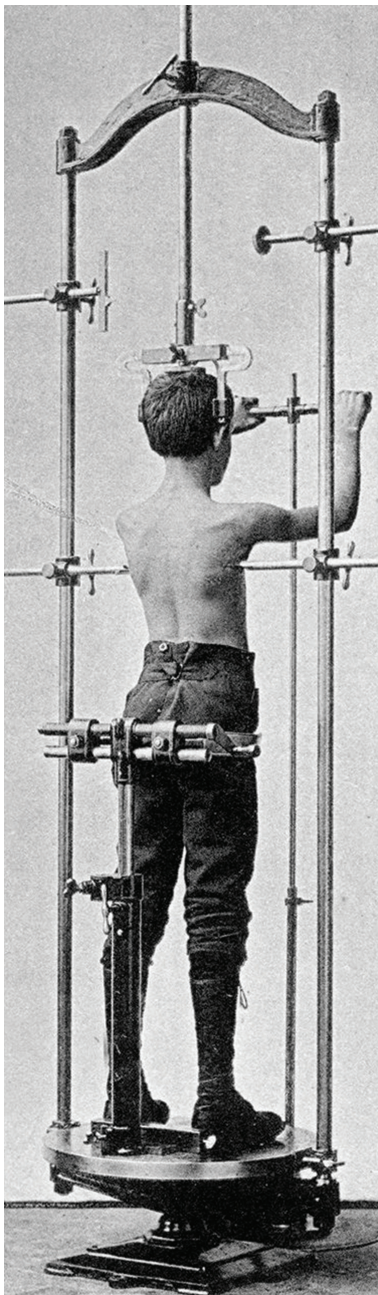
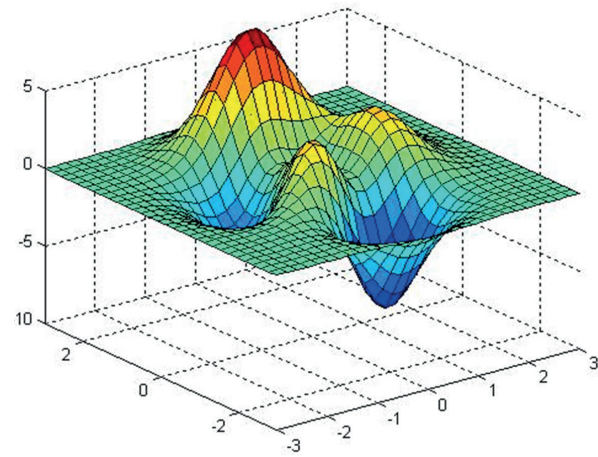


Q

S

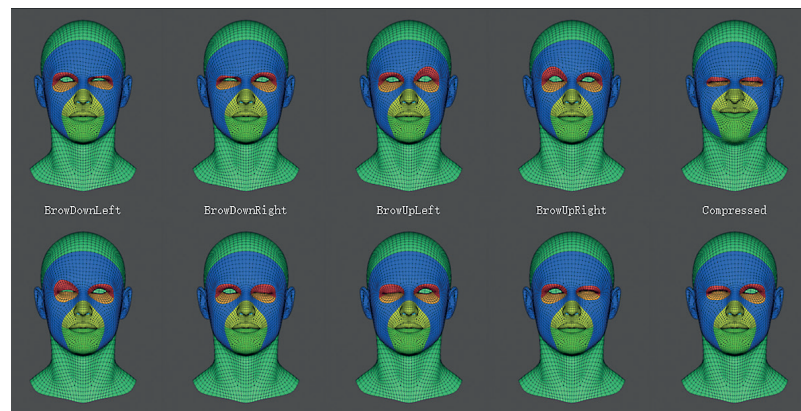
I clutched my *edan* to my chest now as I opened my eyes. The Meduse in front of me was blue and translucent, except for one of its tentacles, which was tinted pink like the waters of the salty lake beside my village and curled up like the branch of a confined tree. I held up my *edan* and the Meduse jerked back, pluming out its gas and loudly inhaling. *Fear*, I thought. *That was fear.*

U

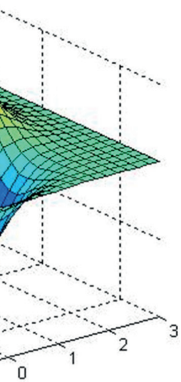


R

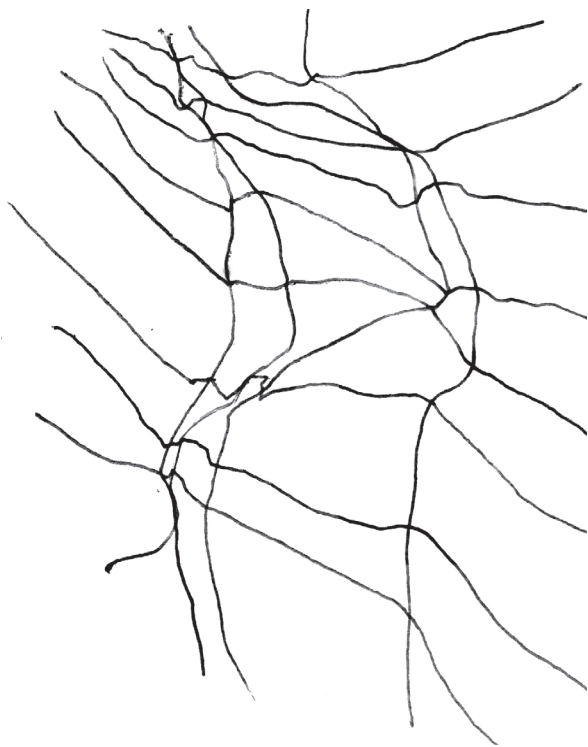
W



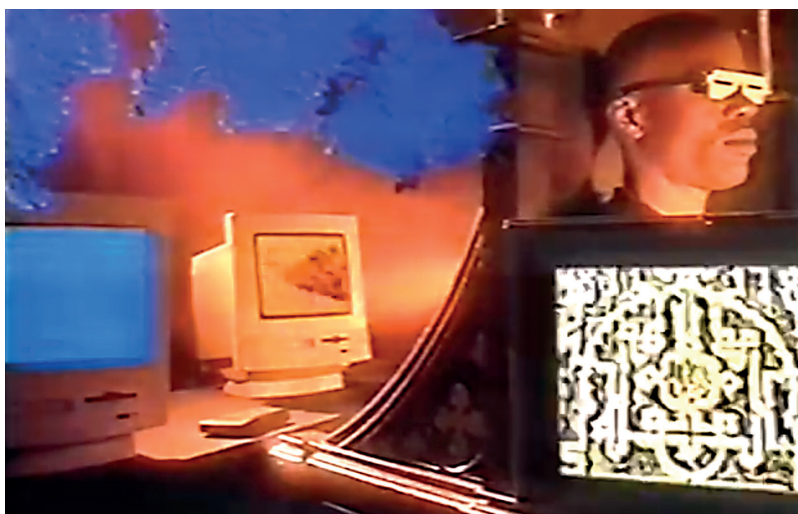
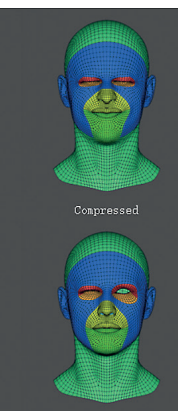
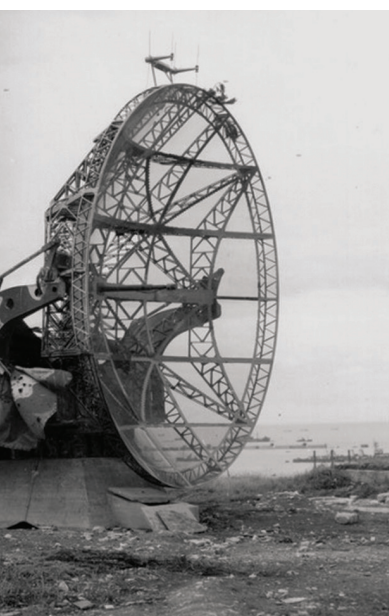
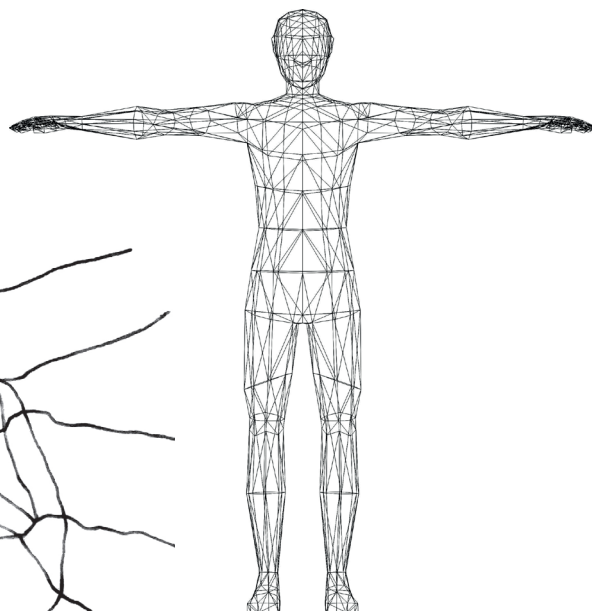
M



N



P



O

M

Polygonales 3D-Modell

Auf der Plattform *codereality* wird Wissen zur 3D-Animation geteilt. In Tutorials können wir Schritt für Schritt nachvollziehen, wie z.B. hier ein Scan von einer Person ins 3D-Programm überführt wird. „The 3D model of a human actor that we obtained by 3D scanning is complex and contains a high number of polygons. Therefore, it needs to be further processed before it can be used in real-time interactions in an Augmented Reality application.“ Diese Wandlung in Daten ermöglicht es nun, die Person zu animieren und sie im Film frei zu bewegen. Der Hintergrund kann sowohl gezeichnet, aber auch real gefilmt sein.

N

Skizze Raster

Raster, Zählsysteme, Landschaftsvermessung – wie wir uns die Welt zu eigen und zählbar machen, erzeugen wir Ausschlüsse. Die Zusprüche, die innerhalb des Rasters gemacht werden, lassen nicht jede_n zu. Die Eingrenzung ist immer auch eine Abgrenzung, die Ausschlüsse produziert und willentlich herstellt. Brenna Bhandar beschreibt die Regeln der Landvergabe im Siedlerkolonialismus: „Historisch gesehen, war es First Nations und nicht weißen migrantischen Siedler*innen vielerorts rechtlich nicht gestattet, Grundeigentum als fee simple (als freien Grundbesitz, das stärkste oder umfassendste Eigentumsrecht) zu besitzen; oder die Voraussetzungen für Eigentum waren für First Nations und People of Colour so schwer zu erfüllen, dass sie keinen Zugriff darauf hatten.“ Das Einteilen des Bodens erfolgte durch eine neue Rasterung, die die zuvor bestehende überschrieb. Neue Rechte wurden berufen und vergeben und damit die Enteignung der indigenen Bevölkerung durchgesetzt.

O

John Akomfrah: Data Thief

Videostill aus *The Last Angel of History*, UK 1996, 45 min.

Der *Data Thief* ist in der Lage durch die (digitalen) Archive zu fliegen und sich Konstellationen anzusehen, die ihm – und uns – vorher unbekannt waren. So geht er den Weg zurück, um eine Antwort für die Zukunft zu finden und nimmt uns mit auf diese Reise.

P

Animation

Im Animationszeichenprogramm *Rhino* entworfene menschliche Figur. Der entworfene Körper entsteht innerhalb der vorgegebenen Parameter, die sich über ein Zeichen-Raster im dreidimensionalen Koordinatenkreuz anwählen lassen. Die animierte Auktionator-Figur in Janelle Monáes Video mit den Zügen Big Bois verdeutlicht die Verflechtung digitaler Technik und analoger Welt.

Q

Marianne Wex: Bein- und Fußhaltungen

Fotografische Studie, Ausschnitt Buchseite.

„Nachdem ich 2500 bis 3000 Abbildungen von Körperhaltungen zusammengetragen hatte, begann ich, gleiche oder ähnliche Haltungen, jeweils nach dem Geschlecht getrennt, nebeneinander zu stellen, und bildete so Gruppen. (...) Ich ordnete die Gruppen jetzt so an, daß ich jeweils eine obere Reihe mit ‚männlichen‘ und darunter eine Reihe mit ‚weiblichen‘ Haltungen platzierte. (...) wie sehr unsere Körpersprache durch die Geschlechtszugehörigkeit bedingt ist, wird deutlich sichtbar.“

R

Körpervermessung nach Zander-Art, 1870

Normieren, Vermessen, Zählen: Mittels Kartierung und den entsprechenden Maschinen, ob altmodisch oder modern via Computer, werden Standards gesetzt, denen Menschen entsprechen sollen / wollen. Denn auch das Wollen wird gekerbt, im Sinne eines Deleuzianischen Vermessens. Joel Hanhart schreibt dazu: „Nicht der Mensch bewegt das Gerät, sondern das Gerät den Menschen. So oder so ähnlich lässt sich die Philosophie hinter vielen Maschinen von Gustav Zander zusammenfassen. Der schwedische Arzt und Pionier der sogenannten Mechanotherapie entwickelte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts allerlei Apparaturen, um Körper zu kräftigen und Fehlbildungen zu korrigieren. Dazu wurden die Patienten in normaler Strassenkleidung (sic) darin eingespannt, während Arbeiter für den Antrieb sorgten.“

S

Nnedi Okorafor: Binti

Zitat aus dem Roman.

T

3D-Koordinatensystem: Geometrischer Körper Pyramide

Die Figur schwebt hier im luftleeren Raum, ist hintergrundlos – grundlos – und kann überall eingesetzt werden. Blue-Screen-Technik macht das in jedem Film, in jeder Narration möglich.

U

3D-Grid: K

Big Data: D
wie sie oben
se von gestr
vermeintlich

V

Bruce LaB

Farbfotogra
„I think gay c
been identifi
by corporat
its commod
possible in c
form of rebe

W

Zerstörter

Die Verortu
Radar auch i
Bezugspunk

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

U

V

W

U

3D-Grid: Kurvendarstellung

Big Data: Durch die Verarbeitung unzähliger Daten werden Kurven, wie sie oben gezeigt ist, erstellt, die eine Vorhersage anhand der Analyse von gestrigen Ereignissen erstellen. Das Einbeziehen von Gründen, vermeintlichen Folgen etc. soll eine Vorhersage immer präziser machen.

V

Bruce LaBruce: Amputee Striptease One, ohne Datum

Farbfotografie aus Dreierserie *One/Two/Three*.

„I think gay culture is more bourgeois than ever because now that it has been identified as a demographic which can be economically exploited by corporations, it is to the advantage of those who can capitalize on its commodification to make it as innocuous and non-threatening as possible in order to market it. Queercore was and probably remains a form of rebellion against this process.“

W

Zerstörter Radarschirm aus dem Zweiten Weltkrieg

Die Verortung im Raum – und somit auch in der Zeit – wurde durch Radar auch im Luftverkehr möglich. Der Luftraum, als vormals „glatter“ Bezugspunkt wird so durch die Koordinaten gerastert und „gekerbt“.

- M <https://codereality.net/ar-for-eu-book/chapter/digitalContent/3dscanning-animation/> (zuletzt aufgerufen 24.01.2022).
Abb. https://codereality.net/ar-for-eu-book/assets/figures/3dscanning-animation/Code_Reality_AR-Foundations_3D-scanning_Fig01.png
- N Brenna Bhandar: „Die kolonialen Leben des Eigentums, abolitionistische Kämpfe und alternative Imaginationen“, in: Texte zur Kunst: „Property / Eigentum“, Heft 117, Berlin, März 2020, S. 52-69, S. 59.
Abb. ANna Tautfest
- O Abb. John Akomfrah: „The Last Angel of history“, UK 1996, 45 min.
- P Abb. <https://amazingfigure.wordpress.com/tag/blender/>
- Q Marianne Wex: „Weibliche‘ und ‚männliche‘ Körpersprache“, Frankfurt a. M., Verlag Marianne Wex 1980, S. 5.
Abb. Marianne Wex: „Weibliche‘ und ‚männliche‘ Körpersprache“, Frankfurt a. M., Verlag Marianne Wex 198, S. 28.
- R Siehe dazu <https://blog.bazonline.ch/zoom/index.php/79322/fitness-anno-1880/> (zuletzt aufgerufen 20.11.2021).
Abb. <https://blog.tagesanzeiger.ch/zoom/wp-content/uploads/sites/41/2016/09/0002401478.jpg>
- S Okorafor, Nnedi: „Binti“, Kindl Edition von 2015, S. 29.
- T Abb. Illustration: Markus Hüppauf
- U Siehe hierzu: Prof. Dr. Michael Feindt (Institut für Experimentelle Kernphysik, Karlsruher Institut für Technologie): „(Big Data) Predictiveand-PrescriptiveAnalytics“, Blue Yonder Gastvorlesung an der Fakultät für Informatik, Juli 2014, <http://www-ekp.physik.uni-karlsruhe.de/~feindt/Informatik2014.pdf> (zuletzt aufgerufen 07.02.2022).
- U Abb. <https://docplayer.pl/docs-images/71/65992754/images/2-1.jpg>
- V Bruce LaBruce, https://web.archive.org/web/20041026025302/http://www.glbtq.com/arts/labruce_b.html (zuletzt 24.01.2022).
Abb. Klaus Biesenbach (Hg.): „Into Me/Out of Me“, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag 2007, S. 284.
- W Vgl. Gilles Deleuze: „Das Zeit-Bild. Kino 2“, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1991.
Abb. <https://www.panzer-bau.de/dioramen-1-35/sonstige-dioramen/fuse-65-b-w%C3%BCrzburg-riese/>

Die Möglichkeit eines Ausreißens aus dem System wird immer wieder auch auf der textlichen Ebene offenbart, zwischen dem Kampf um Freiheit, einer eigenen Geschichte und deren Perspektive in der Erzählung und der Möglichkeit eines vollkommenen Entzugs: „We’re dancing free but we’re stuck here underground.–And everybody trying to figure they way out“ wird in der zweiten Strophe erweitert durch „I keep my feet on solid ground for freedom.–You’re free but in your mind, your freedom’s in a bind“ und am Ende beschlossen mit „And when the world just treats you wrong – just come with me and I’ll take you home“. So macht Monáe einen Ausweg auf, der zwar in seiner Konsequenz den Verlust der Existenz bedeutet, aber vor dem Besitztum durch andere und somit die eigene Autonomie rettet. In diesen Textzeilen scheint auch eine Referenz zur *Underground Railroad* – dem Fluchthelfer_innensystem für Versklavte in den 1850er Jahren in den USA – und dessen Heldin Harriet Tubman auf. Sie verhalf mehr als 70 anderen Versklavten zur Flucht. Auch hier wird ohne Gepäck eine Reise ins Ungewisse angetreten. **X** Oftmals wurde Kanada als Ziel und als das gelobte Land, paradiesähnlich beschrieben. Auch Monáes Song endet mit einem Verweis auf ein Paradies auf Erden: dem mystisch fiktionalen Ort Shangri-La.²⁴



Abbildung *Many Moons* 15: Android Engel.



Abbildung *Many Moons* 16: Erlöschen.

Obwohl in dieser Szene das Entkommen in dystopischer Weise gezeichnet wird, eröffnet sich damit dennoch ein Möglichkeitsraum, der Fluchtlinien aufmacht, derer jede_r sich bedienen kann: Sterben wird als radikalste Form des Entzugs inszeniert. Zudem lässt die technische Dimension der Androiden eine Wiederkehr durch Restart offen und gibt dem Individuellen eine erweiterte Komponente durch das Potenzial des technisch Erweiterbaren. Hinzu kommt die die Gegenwart verrückende Narration des Futur II als Öffnung und potenzielle Befreiung. Die Rückeinschreibung provoziert eine Verschiebung durch welche eine Spaltung des Narrativs und somit eine Lücke für neue Wendungen in der zukünftigen Geschichte eröffnet werden kann. Sich dem vorgegebenen System oder Szenario nicht zu fügen, wird als wichtiger erachtet, als die individuelle Existenz im Sinne eines Weiterlebens. Das Aufzeigen von, die Auflehnung gegen und der Entzug aus machtvollen Gefügen **Y** werden als Prinzipien vorgeführt. Die Möglichkeit des Widerstands zählt mehr als ein bloßes Funktionieren im etablierten Machtgefüge. Durch ihren Status als Popstar verschafft sich Cindi Mayweather Gehör und drückt als sprechendes Subjekt ihre Kritik direkt in Anwesenheit des Establishments aus. Als Teil ihrer Inszenierung führt sie im Text marginalisierte Narrative ein, setzt diese ermächtigend vor die Hintergrundfolien der projizierten Fotografien. Monáe hinterfragt die als menschlich bezeichneten Werte, indem sie ihre Inszenierung mit *technischen Anderen* beschreibt. Sie stellt die Menschlichkeit an sich infrage, gilt diese doch schon immer nur für ganz bestimmte Menschen. Ein post-humanistischer Ansatz kommt hier zum Tragen, über den Monáe eine Kritik am Ideal des Humanismus – und seinen gewaltsamen Durchsetzungen – formuliert. Der Science Fiction-Autor Samuel R. Delany sagt in dem Film *The Last Angel of History*: „I’ve

often written that science fiction doesn't try to predict the future, but rather, offers a significant distortion of the present. (...) I think we sit around and we look at what we see around us, and we say, 'How could the world be different?'"²⁵ Ihre Kritik an der Gegenwart beschreibt Monáe nicht in Form einer Utopie, einer Weltordnung, innerhalb derer die Verhältnisse sich positiv gewandelt hätten, sondern über das Formulieren einer absoluten Dystopie, innerhalb welcher blinde Flecken zutage treten, die *heute* bedeutsam sind. Die Frage der Rückeinschreibung des Futur II in die Gegenwart muss als negative Einschreibung gelesen werden: An diese Vorwegnahme einer möglichen Zukunft ist die Hoffnung geknüpft, eine gesellschaftlich anders gear-tete Zukunft hervorrufen zu können, indem die dystopische Vorhersage als Warnung fungiert und ein anderes Handeln nach sich zieht. Die post-humanistische Vision der Inszenierung bleibt aber als Positive erhalten, denn nicht das technische Andere wird dystopisch gezeichnet. Der gesellschaftliche Kontext und die soziale Ordnung der zukünftigen Menschheit orientieren sich überspitzt dargestellt an den heutigen Verhältnissen und kritisieren diese über den Umweg einer möglichen Zukunft. In der Auseinandersetzung mit Androiden kann der Umgang mit der Welt neu verhandelt werden. Sie stehen stellvertretend für marginalisierte Positionen, die nicht der *wei-ßen*, männlichen, normativen Gesellschaft angehören oder dort einzuordnen sind.

III.

FUTURII:
ANTIZIPIERENDE ZUKUNFT

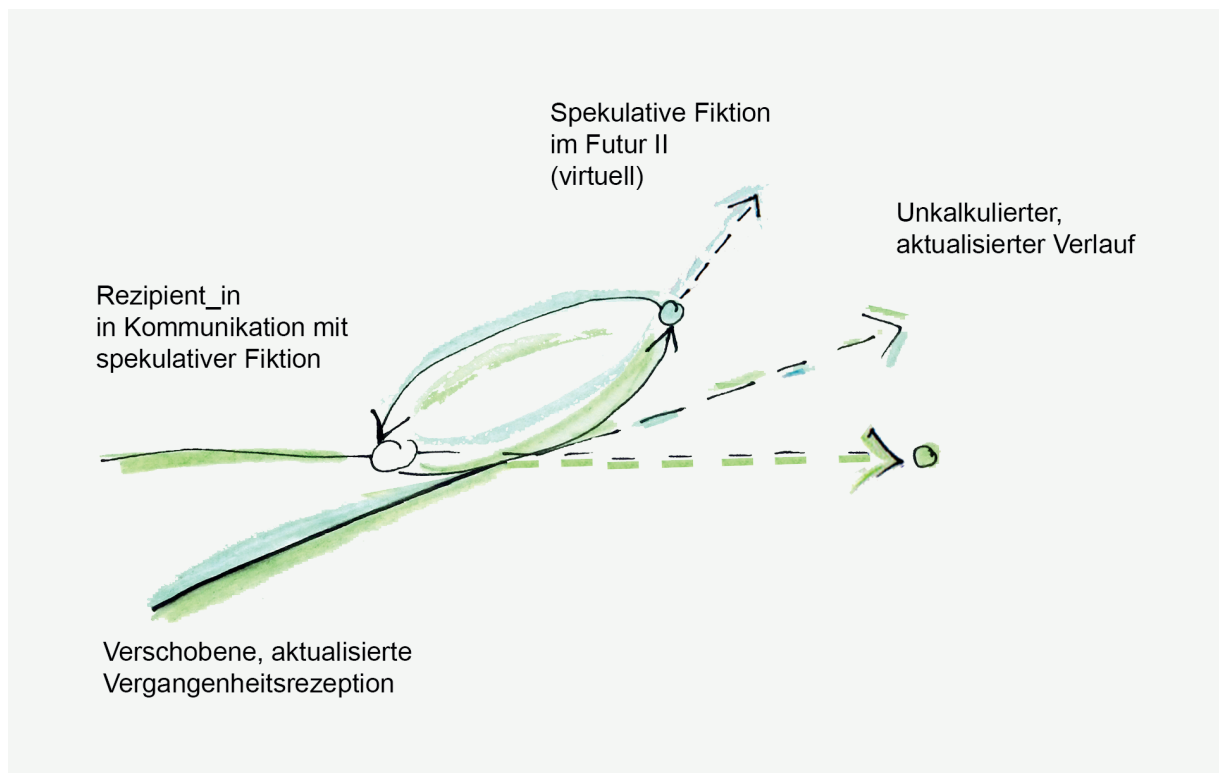
1. **Bedeutung in Sprache und Sprachgebrauch**

Im Folgenden werde ich nun den besonderen Eigenschaften der vorweggenommenen Zukunft – auch Vorzukunft genannt – nachgehen. Die Zeit als solche wird uns beschäftigen, sie zu verstehen oder zu be-greifen, ihrer Konstruktion in unserer gesellschaftlichen Form näher zu kommen, sind Ziele dieser genaueren Auseinandersetzung.

Zirkularität der Vorzukunft

Vorzukunft: Vor-Zukunft. Vor der Zukunft liegend. Örtlich oder zeitlich? Wäre das dann zwischen der Gegenwart und der Zukunft angesiedelt? Von der Gegenwart aus gesehen, läge die Vorzukunft dann vor der Zukunft. **Z** Sie wäre also eine etwas nähere Zukunft. Und diese Nähe wirkt sich wiederum auf die weiter entfernt liegende, angrenzende Zukunft aus. Sie ist nämlich schon vergangen und ist somit auch von der Zukunft aus gesehen vor der kommenden Zukunft. Mit der Vergangenheit im Bunde liegt sie aber auch vor der Gegenwart. Und somit hinter uns. – Eine paradoxe Figur, deren Widersprüchlichkeit ihr einen großen Imaginationsraum einräumt, der mit rückwirkender Handlungsmacht versehen ist. **AA**

Bei der Verfolgung jener sich selbst beeinflussenden Zeitenfolge ist es jedoch wichtig, den Blick auf bestimmte Fragestellungen und Fiktionen zu werfen, die sich selbst diese Unkontrolliertheit eingeschrieben haben. Denn in einer zukünftigen Vergangenheit könnte ebenso das Konzept der absoluten Kontrolle verfolgt werden. Und zwar dann, wenn diese grammatikalische Wendung in dem Sinne verwendet wird, dass sie bestehende Verhältnisse auch bereits in der Zukunft sichert. Sie wäre dann entgegen der Behauptung einer Möglichkeit des Erzeugens vielfältiger Erzählstränge, ein Mittel zur Festschreibung, wie bereits erläutert, in Science Fiction oftmals praktiziert, wenn die Erzählung die Zukunft in vermeintlicher Folgerichtigkeit besetzt. Gibt es also diese Offenheit innerhalb der dargestellten Figur überhaupt? Die Zeit-Figur lässt sich nutzen, um dem Hier und Jetzt etwas entgegenzusetzen und birgt somit auch veränderndes Potential mit dem sich etwas verrücken lässt. Die Zukunft an sich bleibt immer eine offene, auch und besonders hier, ist sie eine nicht kontrollierbare Zeit, die wir nicht beherrschen werden. Im Sinne von spekulativen Erzählungen gedacht, macht eben das gerade ihre Wirkmächtigkeit aus. In der Wechselseitigkeit der Beeinflussung aller Zeiten durch die Konstruktion Futur II liegt die (un) kalkulierbare oder lediglich verschwommen kalkulierbare Verschiebungsmöglichkeit bestehender und zukünftiger Situationen: Wenn die Zukunft behauptetermaßen jene Wendung B *genommen haben wird*, muss in rückschließender Folge in der Gegenwart bereits dieses Ereignis A geschehen sein, weshalb dann aber wiederum der Verlauf von der Gegenwart aus, sich zu einem verschobenen zukünftigen Szenario C *verschoben haben wird*. Hier zeigt sich die reziproke Form des Futur II, die eine Situation des Unkonstanten hervorruft. Sie wirkt also verschiebend, schafft die eigene Behauptung zugleich mit ab und erzeugt dadurch eine andere, aber immer wieder offene Situation des Zukünftigen. Sie kommt z.B. in der spekulativen Erzählung immer wieder mit ihrem eigenen Ende des Erzählstrangs – bildlich gesprochen – in Berührung und nimmt so Einfluss auf den Anfang. Diese Verschiebung des Anfangs jedoch – z.B. in der Gegenwart – hat eine Veränderung ebenjenes Endes wieder zur Folge. Die Zuhörer_innenschaft ist dann das Vehikel für ihre Wirksamkeit. Die Narration schreibt sich aus einem Voraus ein, findet sich wieder in der Rezeption. Diesen Einfluss geltend machend, ist sie dann auch in der Lage, Gedanken- und somit auch Handlungsräume zu eröffnen und eben in der Gegenwart zu wirken. Die Narration fließt weiter und nimmt die Rezipierenden durch ihre Imagination mit. **BB**



Schema zur zeitlichen Rückwirkung der Vorzukunft auf die anderen Zeiten.

Sprache und die Konstitution von Zeit(en)

GILLES DELEUZE: *Einer schönen Formulierung des heiligen Augustinus zufolge gibt es eine Gegenwart der Zukunft, eine Gegenwart der Gegenwart, eine Gegenwart der Vergangenheit, alle einbegriffen und aufgerollt im Ereignis, folglich simultan und unerklärlich.*²⁶

Das Aufrollen ist räumlich interessant. Denn in Form der Rolle kommen die Zeiten wieder aneinander, aufeinander. CC Selbst, wenn sie in einer Linie, einem Zeitstrahl gedacht werden, kommt diese Linie dann aufeinander zu liegen, ein Hinten kommt an ein Vorne, an ein Mittendrin. Vorgestellt als transparente Rolle, kommen die Linien aufeinander zu liegen und bilden in der Durchsicht eine grafische Fläche in Schichten.

Zeitenfolgen

Im Folgenden werde ich die Zeitfigur der vorwegnehmenden Zukunft im Kontext grammatikalischer Strukturen erläutern. Die sprachliche Struktur weist innerhalb der Grammatik Möglichkeiten zeitlichen Spekulierens auf, wodurch Öffnungen und Brüche im Geschehen entstehen können. Wozu gibt es in der Sprache die Möglichkeit der Unterbrechung von Linearität von der Zukunft aus?

Die Grammatiken gesprochener und geschriebener Sprachen sehen bestimmte Zeiten und Zeitenfolgen vor, die im Bezug untereinander stark variieren. Es gibt mehrere Vergangenheiten, mehrere Zukünfte und zunächst eine Gegenwart. Diese jedoch unterscheidet sich durch Aspekte, z.B. von Dauer oder Regelmäßigkeit. Grammatikalisch gesehen gibt es im Deutschen keinen Plural für die Zeit(en), lediglich in Ausnahmefällen existiert dieser. Die Vergangenheit kann laut Duden nur beim persönlichen Lebensweg im Plural gebildet werden: „die Vergangenheit - der Gegenwart vorangegangene Zeit [und das in ihr Geschehene]; Grammatik: ohne Plural“, während die Zukunft nur im Allgemeinen gedoppelt werden kann, nicht aber im Persönlichen, „Zukunft: a) Zeit, die noch bevorsteht, die noch nicht da ist; die erst kommende oder künftige Zeit (und das in ihr zu Erwartende); b) jemandes persönliches, zukünftiges Leben; jemandes noch in der Zukunft (1a) liegender Lebensweg, Grammatik: ohne Plural“. „(D)ie Gegenwart: Zeit[punkt] zwischen Vergangenheit und Zukunft; Zeit, in der man gerade lebt; Jetztzeit“ bleibt immer im Singular. Gab es für die ersteren noch Deklinationen im Plural mit dem Hinweis „selten“, bleibt der Plural für die Gegenwart gleich ganz aus. Die Grammatik besitzt für die Gegenwart auch beim Konjugieren bloß eine Form – wenn auch die Verlaufsform der Dauer Rechnung tragen kann –, in Zukunft und Vergangenheit jedoch diverse.²⁷ Diese Zeiten beziehen sich auf einen momentanen Punkt in der Gegenwart und stellen gewissermaßen unterschiedliche Abstände zu diesem dar. Es handelt sich also nicht um plurale Vergangenheiten und Zukünfte, die parallele Zeitstränge bilden, sondern um Konstruktionen, die vornehmlich punktuellen Ereignissen Ausdruck verleihen sollen, die linear aneinandergereiht werden. Christina Vagt beschreibt: „Es gibt Bergson zufolge zwei Begriffe der Gleichzeitigkeit, einen psychologischen, der sich auf die in einem Bewusstsein gleichzeitig verlaufenden Prozesse bezieht, und einen verräumlichten, der sich auf die Gleichzeitigkeit von Zeitpunkten bezieht. Die verräumlichte, auf Zeitpunkten basierende Gleichzeitigkeit ist aber in Bergsons Auffassung niemals

27

Siehe Duden unter den Begriffen Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft, <http://www.duden.de/rechtschreibung> (zuletzt aufgerufen 16.05.2020).

aktuell, sondern lediglich virtuell, und setzt die psychologische und aktuelle Gleichzeitigkeit des Experiments voraus.“²⁸ Die bei Henri Bergson als „psychologische Gleichzeitigkeit“ bezeichnete Zeit schlägt sich in der oben stehenden grammatikalischen Analyse als „persönliche Zeit“ nieder. Diese ist im Vergangenen in zueinander parallel empfundenen Strängen möglich. An anderer Stelle wird von Bergson die Erinnerung auch als Bild beschrieben, die vom Gedächtnis in einer Gesamtstruktur untergebracht ist, die nicht auf räumlich vermessbaren Distanzpunkten aufgebaut ist. Vergangene Zeitpunkte **DD** im unpersönlichen Verlauf der Zeit werden hingegen relational zueinander und zur Gegenwart verortet, was sich auch in der grammatischen Struktur abbildet. Da sie vergangen sind, können sie von der Gegenwart aus vermessen und relational untereinander verbunden, also verräumlicht werden. Die Zukunft wiederum ist offen und lässt somit mehrere zu: Zukunft existiert auch im Plural. Diese Konstruktionen machen deutlich, wie sehr die Zeit einer Perspektive, der Perspektive der Gegenwart, unterworfen ist, von der aus sie hergestellt wird. Das bedeutet auch, dass sich das erinnerte Ereignis in der Vergangenheit immer wieder verändert und anpasst, entsprechend der Gegenwart, von der aus es aufgerufen wird und entsprechend der Person oder des Personenkreises, innerhalb dessen es rezipiert wird. Und da diese Gegenwart als singulär und einzig konstruiert ist, schließt sie viele Perspektiven aus, vornehmlich jene, die nicht in das allgemeine Verständnis der vorherrschenden Geschichte passen. **EE** Da der Blickwinkel auch für die Wahrnehmung der Vergangenheit ausschlaggebend ist, bleibt auch diese – entgegen ihrer vermeintlichen Abgeschlossenheit – immer offen und kann von der Gegenwart aus wieder neu gesehen und verschoben werden. Zur Wahrnehmung von Ereignissen in der Öffentlichkeit und deren Inschrift ins kulturelle Gedächtnis, aber auch über mögliche Vereinnahmungen von Ereignissen schreibt Sophie Uitz. Unter anderem erörtert sie die Instrumentalisierung sogenannter „Trümmerfrauen“ nach dem Zweiten Weltkrieg für eine rechts-nationale Narration : „The generalization of the ‘Trümmerfrauen’ into heroines who helped rebuild Austria neglects and erases the fact that many of these women were National Socialists, ordered to carry out the clearing work as punishment by the allied forces (...). (R)emembrance - understood as an active selection from the storehouse of passively collected memory – make(s) the history of the past political in the present: What is selected and what is not, what context it is placed in, which contexts

stay silent - all of these play a decisive role in what kind of history is constructed (...).²⁹ Deleuze schreibt zu Erinnerung – und dies lässt sich dann auch auf öffentliche Erinnerung übertragen – in seinem Bergson-Kommentar: „Bei Bergson findet sich die Unterscheidung zweier Fälle: die vergangene Erinnerung kann noch in einem Bild wachgerufen werden, allerdings kann es keinen Zweck erfüllen, da die Gegenwart, von der aus es wachgerufen wird, jegliche motorische Fortsetzung/Verlängerung verloren hat, die das Bild nützlich machen würde; oder aber die Erinnerung kann nicht einmal mehr in einem Bild wachgerufen werden, sie besteht zwar in einer Vergangenheitsregion fort, doch die aktuelle Gegenwart kann sie nicht mehr erreichen.“³⁰ Bergson denkt die Erinnerung hier in Bildern und löst sie vom Text, vom Gesprochenen und spricht den Bildern keine eigene Aktionsmöglichkeit zu. Die Perspektive auf sie jedoch ändert sich zum jeweiligen Zeitpunkt und löst in der Gegenwart eine je neue Rezeption und damit Aktion (wahr – nehmen) aus. Diese Loslösung der Erinnerung vom Text, von der Sprache ist als eine Entgegensetzung zur Linearität einer Abfolge zu sehen. Bilder sind flächig rezipierbar **FF** und halten keine Reihenfolge, wie sie Sätze bedingen, ein. Bergson gibt der Erinnerung im persönlichen Inneren – als dem Raum, in welchem sich Vergangenheit manifestieren oder mit Deleuze aktualisieren kann – einen bildlichen Aufbau, welcher im Erinnern begangen werden kann. Das Auftauchen von Bildern wird sodann mit der Gegenwart verknüpft zu einem wiederum aktuellen Bild, welches die Erinnerung neu entstehen lässt. **GG** Die Vergangenheit erscheint so in zirkulären Anordnungen, die immer wieder erneut mit der Gegenwart korrespondiert und so schließlich doch eine Veränderbarkeit besitzt. So lassen sich Ereignisse der Vergangenheit aus neuen Perspektiven erstehen und mit neuen Bedeutungen verknüpfen, die sich an die Bilder anheften und sie so verändern.

29 Uitz, Sophie: „Political Remembrance for the Future: Perspectives and Limits of Arendt’s Re-Framing of Memory and History as Political Concepts“, in: Gržinić, Marina / Pristovšek, Jovita / Uitz, Sophie (Hg.): „Opposing Colonialism, Antisemitism, And Turbo-Nationalism: Rethinking the Past for New Conviviality“, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2020, S. 445-463, S. 457.

30 Deleuze: „Zeit-Bild“, S. 148.

Kontinuum

Die Gegenwart wird in der Grammatik nicht plural gedacht. Sie existiert im Singular, suggeriert so eine Punkthaftigkeit, etwas Exklusives, Einzigartiges.³¹ Hierzu Vagt: „Im Gegensatz zur kontinuierlich erlebten, dem Bewusstsein immanenten Zeit der Dauer handelt es sich bei einer Zeit, die aus diskreten Schnitten zusammengesetzt wird, nicht um eine wirkliche und das heißt bei Bergson reale, sondern um die virtuelle Zeit.“³² Die Aneinanderreihung der Punkte scheint die Zeit zu formen, gleich einer Kette von Perlen, die aufgereiht werden. Obgleich das Bild linear bleibt, bietet es doch einen Anknüpfungspunkt in Form der Schnur, die die Perlen zusammenhält. Sie macht eine Verbindung auf, bindet die einzelnen Jetzts zusammen. Deleuze beschreibt: „Von diesem Blickwinkel ausgehend existiert die Gegenwart selbst nur als eine unendlich zusammengezogene Vergangenheit, die sich auf der äußersten Spitze des Schon-da konstituiert. (...) Es ist zu beachten, daß das Aufeinanderfolgende nicht die Vergangenheit, sondern die vorübergehende Gegenwart ist.“³³ Wie geht das vonstatten? Zwischen den Einzelheiten scheint es etwas zu geben, eine Verbindlichkeit, etwas, was permanent da ist, nicht abreißt, fließt. **HH** Die Dauer, das Kontinuum könnte hier – mit Bergson – eine Antwort sein. „...und dieser Übergang - das einzige, was man auf natürliche Weise erfährt - ist die Dauer selbst. Sie ist Gedächtnis, aber kein persönliches Gedächtnis, das dem, was es aufbewahrt, äußerlich wäre, unterschieden von einer Vergangenheit, deren Bewahrung es sicherstellt; sondern ein Gedächtnis, das der Veränderung selbst innerlich ist, ein Gedächtnis, welches das Vorher ins Nachher verlängert und verhindert, dass sie reine Momentaufnahmen sind, die in einer immer wieder neu entspringenden Gegenwart auftauchen und verschwinden.“³⁴ Die Dauer ist zugleich gegenwärtig wie auch vergangen und kann auch in der Zukunft bereits kommen gesehen werden. **II** Sie verbindet die Zeiten, denen Aspekte wie *vergangen* oder *momentan* zugeordnet werden. Die Dauer erstreckt sich durch alle Aspekte hindurch, macht keine Pausen, ist keiner Unterbrechung oder Zäsur unterworfen. Deleuze beschreibt z.B. Kindheit, Jugend, Alter als im persönlichen Empfinden linear, weist aber darauf hin, dass dies nur von einer Vergangenheit aus gesehen zutrifft. Von der Gegenwart aus werden diese zu einer Koexistenz mit Bezug

31 „Das Nomen Gegenwart (...) bildet keine Pluralformen. Das Genus bzw. grammatische Geschlecht von Gegenwart ist Feminin und der bestimmte Artikel ist ‚die‘.“ Siehe: „Deklinationen“, <https://www.verbformen.de/deklination/substantive/Gegenwart.htm> (zuletzt aufgerufen 15.01.2022).

32 Vagt, S. 17.

33 Deleuze: „Zeit-Bild“, S. 133.

34 Bergson: „Dauer und Gleichzeitigkeit“, S. 125.

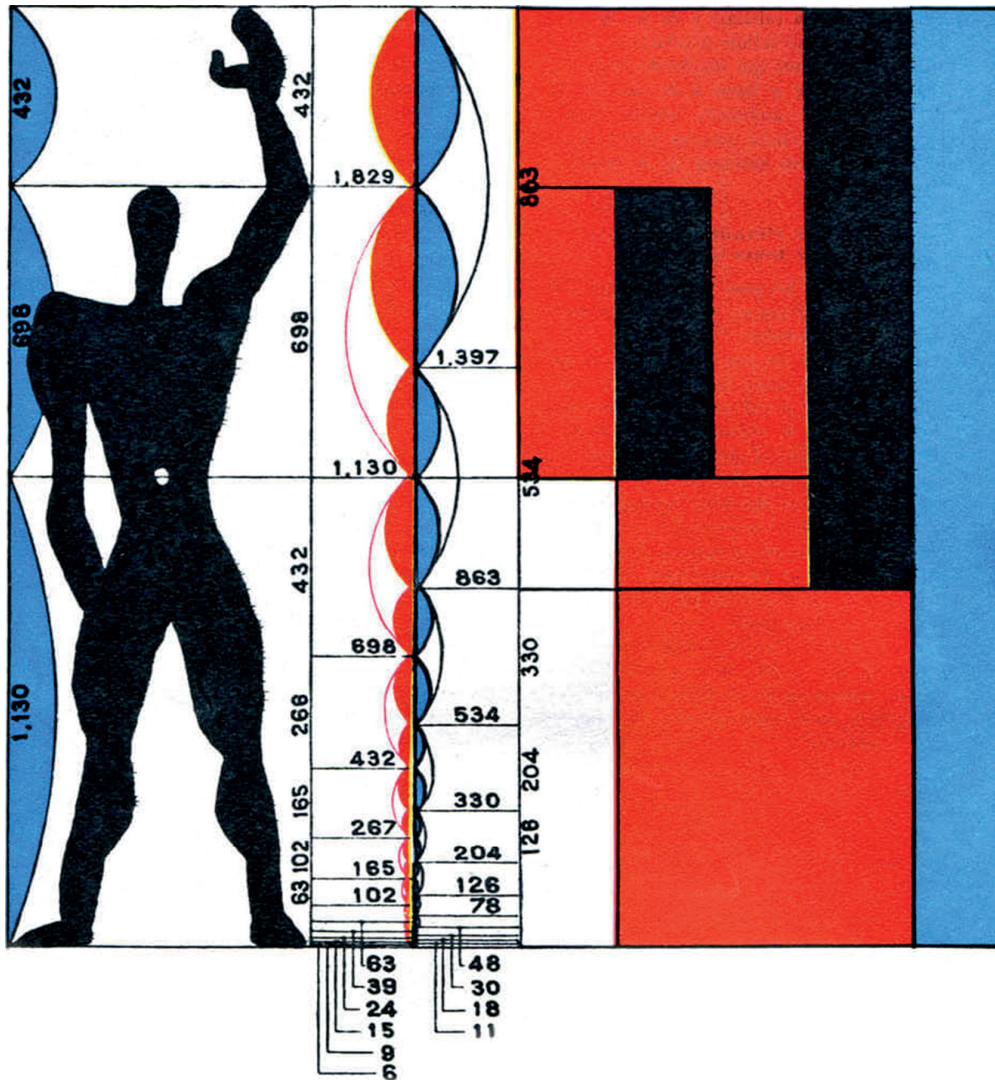
zum heutigen Augenblick.³⁵ Diese Koexistenz ist es dann auch, welche ich der Dauer zuschreiben möchte. Deleuze beschreibt ein Bild von Sediment, von Schichtung, um den Überlagerungen Raum zu geben³⁶. Vielleicht lässt sich etwas Transparenteres finden, innerhalb dessen die Rückverbindungen klarsichtiger werden können als im immer stärkeren Verdichten zu Sedimenten.

35 Vgl. Deleuze: „Zeit-Bild“, S. 133.

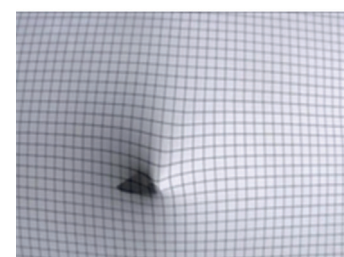
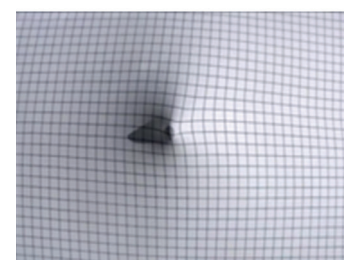
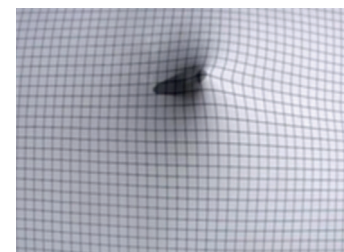
36 Ebd.

BILDTAFEL 3

Y

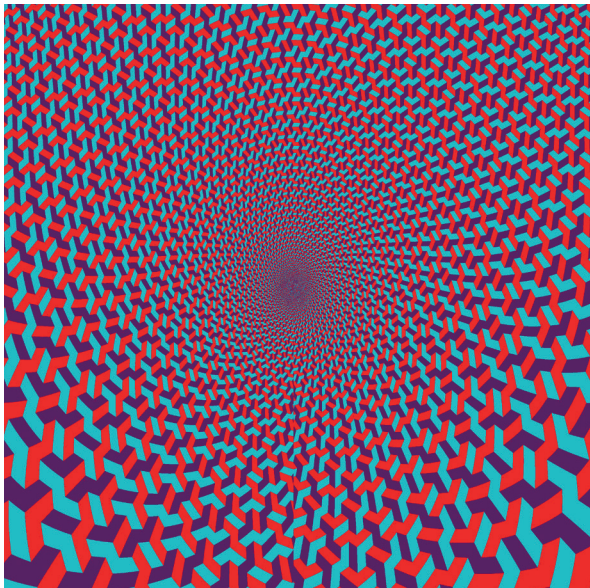


X

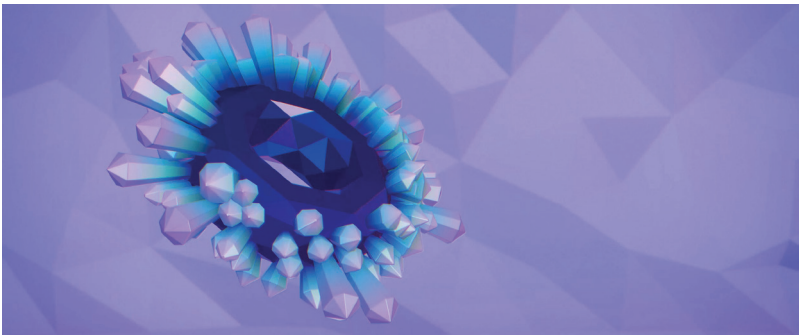


BB

DD



CC



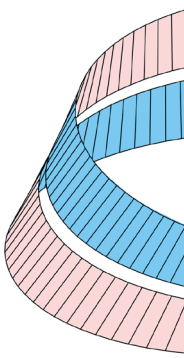
FF



GG

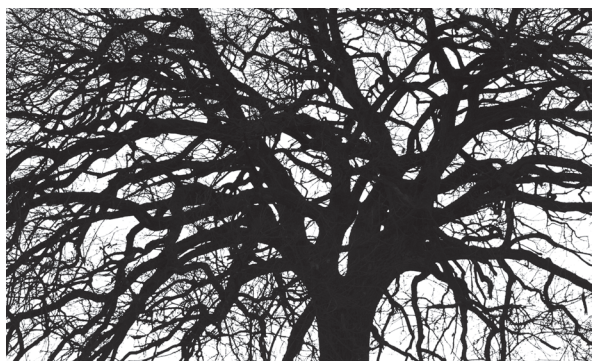


Z

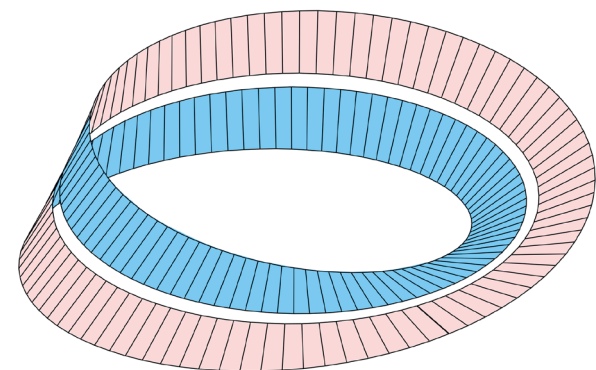




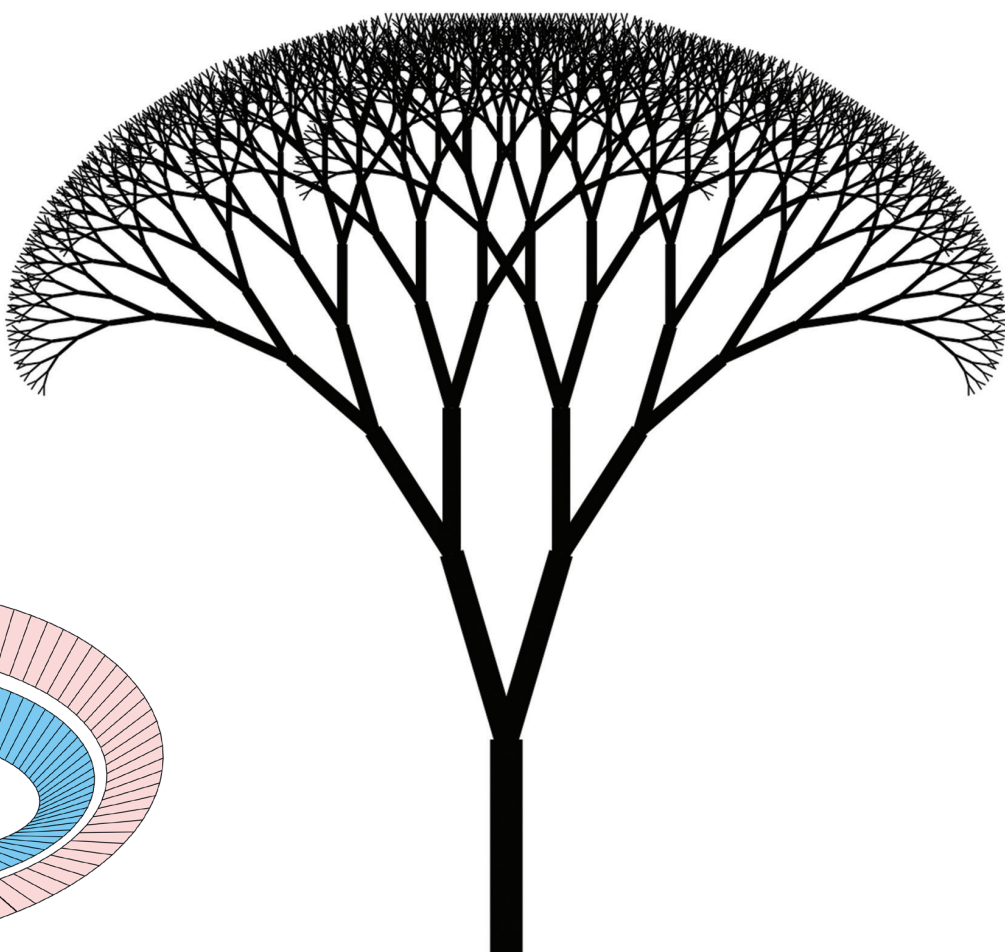
II



EE



AA



HH

X

Landvermessung zur Lizenzvergabe zum Bergbau, ca. 1751-1772
Radierung auf Papier, 26,5 x 42 cm.
Das Land wird in Quadranten eingeteilt und mithilfe von Pflöcken markiert. Anhand der Rasterung werden dann die Lizenzen zum Bergbau vergeben. „This old antique engraved set of copperplate prints originate from: ‘The Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres.’ which was published under the direction of Diderot and d’Alembert, with 17 volumes of text and 11 volumes of plates between 1751 and 1772. It contained 72,000 articles written by more than 140 contributors. This encyclopdia was a massive reference work for the arts and sciences, as well as a means to propagate the ideas of the French Enlightenment. The impact of this encyclopedia was enormous. (...)These plates are engraved by J.A.Defehrt and Bonaventure/Benoit-Louis Prevost after J.R Lucotte or Benard after De La Rue / De Boissieu.“

Y

Le Corbusier: Modulor, 1948
Le Corbusier veröffentlicht den Modulor und die darin zugrundeliegende Neu-Vermaßung der Architektur erstmals 1948. Er arbeitet das Maßsystem jedoch in den nächsten zehn Jahren immer weiter aus. Grundansatz ist es, den Menschen wieder zum Maß aller Dinge zu machen und die Architektur so auch menschengerechter zu gestalten. Allerdings geht er von einer genormten männlichen Figur aus und leitet schematisch alles von der angenommenen Größe ab.

Z

Vermessungspunkt
In Städten finden wir Vermessungspunkte in die gepflasterten Böden eingelassen. Sie wurden bei der Vermaßung der Stadt gesetzt und bildeten den Anhaltspunkt für Berechnungen im städtischen Raum. Diese Praxis wird auch heute mit moderner Laser-Messtechnik weitergeführt. Die Stadt und die Erdoberfläche wird von einem Messraster überzogen. Eine Kontrollierbarkeit des Raums wird durch diese Einhegung angestrebt und die Erzeugung von Privateigentum durch die Vermaßung ermöglicht und festgehalten.

AA

Möbius-Band
Der Einflächer besitzt nur eine Oberfläche, kein hinten und vorne. Das Möbiusband ist mit sich selbst verbunden und verschiebt permanent sein Oben und Unten, Außen und Innen, ohne Anfang und Ende.

BB

ANna Tautfest: de-grid (Videoskizzen), 2017
Videostills, Installation, Videos auf Tablets, Kunstverein Harburger Bahnhof. „In Videoskizzen führt ANna Tautfest die Auseinandersetzung mit Abbildbarkeit und ihren Grenzen performativ weiter: Trägermaterialien und Ordnungssysteme werden in den gezeigten Ver/Handlungen verformt und eine Irritation der optischen Wahrnehmung erzeugt.“

CC

Zeitkristalle
Videostill aus Kristall-Animation, 2021.
Wissenschaftler_innen bei Google konnten in Kollaboration mit Physiker_innen an der Stanford Universität, Princeton mithilfe des Quanten-Computers einen Zeitkristall herstellen.
Zeitkristalle werden in Analogie zu Kristallen so beschrieben: „Normale Kristalle bestehen aus einem räumlichen Gitter aus sich regelmäßig wiederholenden Grundeinheiten. Bei den 2012 theoretisch postulierten Zeitkristallen dagegen kommt eine zeitliche Dimension hinzu: Ihre Atome verändern ihren Zustand in regelmäßigen Zeitabständen wie eine Art Oszillator. 2016 haben Physiker erstmals solche Zeitkristalle auch experimentell erzeugt und nachgewiesen – einen aus Ytterbium-Ionen, den anderen aus einem synthetischen Diamant.“ Hans Keßler beschreibt außerdem das Besondere an den Zeitkristallen u.a., damit, „dass es sich um Vielteilchenzustände handelt, bei denen sich durch die Wechselwirkung der einzelnen Teilchen untereinander spontan eine stabile kollektive Oszillation ausbildet ohne dass die Teilchen in ungeordneter Weise Energie aufnehmen und das ganze System aufheizt.“

DD

Musterbildung mit Fraktalen
Die Herstellung künstlicher, fraktaler Gebilde beruht z.B. auf der Wiederholung ein und derselben Figur in immer kleiner werdender Größe. Die Selbstähnlichkeit der einzelnen Elemente untereinander stellt die Besonderheit in der fraktalen Geometrie dar. Die Gebilde lassen sich nach unterschiedlichen Prinzipien herstellen, sei es anhand von Spiegelachsen oder durch Addition etc. Gemeinsam ist ihnen das rekursive Verfahren. Erzeugt wird dabei jeweils eine nicht-glatte geometrische Struktur. Diese künstlichen und exakten Fraktale sind jedoch nur eine Teilmenge der Fraktale. Ihnen gegenüber stehen die natürlichen Fraktale, deren Eigenschaften ebenso mit sich wiederholenden Elementen und Selbstähnlichkeit in abstrahierter Form beschrieben werden können. Fraktale sind eine Erweiterung der euklidischen Geometrie, ihre Dimension der zwei- oder dreidimensionalen Bereiche wird durch die Dimension der nicht-natürlichen Zahlen erweitert. Besonders interessant ist die fraktale Geometrie in Bezug auf die Berechnung von nicht geraden Flächen und Linien, die in der Natur vorkommen. Sie beruht darauf, ähnliche Elemente zu abstrahieren und als Module in unterschiedlicher Größe zu sehen. So lässt sich beispielsweise ein Baum konstruieren, dessen Form sich leicht abgewandelt wiederholt: Die Gestalt des Baumes wird in den Ästen und Zweigen wiederholt. Hierbei lässt sich die fraktale Struktur über stochastische Ähnlichkeit berechnen.

EE

ANna Tautfest: Digitale Fotografie
Digitale Fotografie
Vergangenheit
bar. Die Antike
nach Jahres
im Anblick v

FF

Giuseppe Penone
Penone arbeitet
der Bäume in
Speichermedien
besiedeln und
fen. Der Prozess
Schichten vor

X

Y

Z

AA

BB

CC

CC

DD

EE

FF

GG

HH

II

EE

ANna Tautfest: Erinnerungsspeicher Baum, 2019

Digitale Fotografie mit Schriftzug, Maße variabel.

Vergangenheit und Zukunft werden in Bäumen in der Gegenwart sichtbar. Die Antizipation des Jahresrhythmus durch die Blätterstände ist je nach Jahreszeit spürbar. Ein Gefühl von Wiederholung bestätigt sich im Anblick von Bäumen.

FF

Giuseppe Penone beim Herausschälen der Baumschichten

Penone arbeitet an der Verbindung des Menschen in die Natur. Die Schichten der Bäume in immer neuen Weisen freilegend, schafft Penone aus diesen Speichermedien von Zeit und Wachstum Skulpturen, die den Innenraum besiedeln und mit ihrer Präsenz Fragen nach der Vergänglichkeit aufwerfen. Der Prozess des Wachsens wird durch das Herausschaben einzelner Schichten von innen ins Sichtbare, nach außen gebracht.

GG

Kapwani Kiwanga: Sisal #1, 2021

Sisalfasern auf ovalen Stahlringen mit fünf Hängepunkten, variable Maße, Goodman Gallery London.

Die Skulptur besteht aus Sisal, das in Tansanias post-kolonialer Geschichte eine große Rolle spielt. Die Faser wird angebaut und zu Seilen, Teppichen etc. verarbeitet, da sie sehr stark und robust ist. In der Skulptur täuscht sie visuell eine Haptik vor, die an Weichheit und Haare denken lässt, eine Geborgenheit geht aus ihrem Anblick hervor, da das Innere hohl scheint.

HH

Baum-Fraktal, schematisiert

Benôit B. Mandelbrot sieht in der Selbstähnlichkeit den Schlüssel für die Erforschung rauer, nicht-glatte Formen. Die immerwährende Wiederholung in Strukturen, die sich selbst erzeugen, wie in Bäumen, Pflanzen, dem Körper, dem Wachstum lässt sich durch fraktale Berechnungen erfassen. Von der künstlichen fraktalen Struktur als erklärendes Modell ausgehend, lassen sich natürliche, amorphe Strukturen durch Aneignung des Prinzips der Selbstähnlichkeit berechnen. Die statistische Ähnlichkeit von sich wiederholenden Prozessen wird hier mit berücksichtigt.

II

Baumkrone

In der Silhouette von kahlen Bäumen lässt sich die fraktale Struktur in der Wiederholung von groß zu klein nachvollziehen: die Selbstähnlichkeit setzt sich vom Stamm in die Äste und Zweige nachvollziehbar fort.

| | |
|----|--|
| X | https://pictura-prints.com/product/antique-print-mineralogy-mine-concession-iron-vein-fire-diderot-1751/ Abb. https://pictura-prints.com/wp-content/uploads/2020/10/bb09282.jpg |
| Y | Abb. https://www.dabonline.de/wp-content/uploads/2020/09/Ideal_Schneider.jpg |
| Z | Abb. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fd/Vermessungspunkt.jpg/1280px-Vermessungspunkt.jpg |
| AA | Abb. https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Moebiusband-1s.svg |
| BB | Annette Hans: „Kollektive Forschungsmasse“, Ausstellungstext, Kunstverein Harburger Bahnhof. Abb. Foto: ANna Tautfest |
| CC | https://www.scinexx.de/news/technik/zeitkristalle-bei-der-interaktion/ (zuletzt aufgerufen 25.01.2022). |
| CC | Hans Keßler, https://www.forschung-und-lehre.de/forschung/auf-den-spuren-von-raum-und-zeit-3989 (zuletzt aufgerufen 25.01.2022). Abb. https://d2r55xnwy6nx47.cloudfront.net/uploads/2021/07/Time-Crystals_Lede_Still.jpg |
| DD | Siehe z.B. Fraktale, https://quadsoft.org/fraktale/#x1-30002 (zuletzt aufgerufen 17.01.2022). Abb. https://art-fractal.de/pic/Escapetime_city2021.gif |
| EE | Abb. Foto: ANna Tautfest |
| FF | Abb. https://www.whitechapelgallery.org/wp-content/uploads/2014/10/Image-07-1170x655.jpg |
| GG | Siehe https://www.monopol-magazin.de/kunst-london-rundgang-die-zeichen-stehen-auf-sinnlichkeit (zuletzt aufgerufen 25.01.2022). Abb. https://www.monopol-magazin.de/sites/default/files/styles/max1560x1150/public/2021-05/1%20Kapwani%20Kiwanga%2C%20Cache%2C%20Ausstellungsansicht%2C%20Goodman%20Gallery%2C%20Mai%202021%2C%20Foto%20Larissa%20Kikol.jpg?itok=y-PhJmPm1 |
| HH | Abb. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4d/Fractal_canopy.svg/1200px-Fractal_canopy.svg.png |
| II | Abb. Foto: ANna Tautfest |

2. Fraktale als Bild für die Dauer

Der Dauer, ist sie doch überall, kann in der Vorstellung vielleicht ein ganzes Feld, welches sich in alle Richtungen ausbreitet, eingeräumt werden. Eine Perlenschnur wird zu etwas Flächigem, zu etwas Zusammengehaltenem, einem Gewebe. Die einzelnen Linearitäten, die sich wie *Malen-Nach-Zahlen* verbinden lassen, kommen erneut zusammen, finden Überschneidungen und bilden Flächiges, Räumliches. Durchaus durchbrochen, wie es eben Verbindungen zu eigen ist. JJ

Dimension

Das Fraktal³⁷ bietet die Gelegenheit, eine Formation zwischen Linie und Fläche KK zu denken und auch zu berechnen. Die Dimensionen 1-, 2- oder 3-dimensional der Hausdorff-Dimensionen³⁸ werden bei fraktalen Berechnungen durch nicht-natürliche Zahlen ergänzt, wodurch es möglich wird, raue, nicht glatte, nicht lineare Strukturen, die in natürlichen Gebilden vorkommen, zu berechnen. Unter Zuhilfenahme stochastischer – also annähernder – Selbstähnlichkeit innerhalb der natürlichen Struktur, wird die Berechnung der Dimension derselben möglich. Dimensionen, die zwischen den gängigen Definitionen von z.B. ein- oder zweidimensional liegen, werden berechenbar gemacht. Eine Linie, die räumlich gefaltet ist, wird flächenhaft linear und bekommt somit eine Ziffer, die zwischen 1 und 2 liegt. „Bei Fraktalen handelt es sich um komplexe geometrische Figuren, deren Struktur stark ‚gebrochen‘ (lat. ‚fractus‘, daher der Name ‚Fraktal‘) bzw. ‚zerklüftet‘ erscheint und die einen hohen Grad an Skaleninvarianz aufweisen. Dies bedeutet, dass bei Vergrößerung eines Ausschnitts eines Fraktales stets immer feinere Strukturen erkennbar sind (...).“, schreibt Adrian Jablonsky in seiner *Einführung in die Fraktale Geometrie*.³⁹ So erweitert sich

37 Mathematische Berechnungen einzelner fraktaler Formen wurden seit Ende des 19. Jahrhunderts in die Mathematik eingebracht. Der Begriff Fraktal jedoch wurde von Benoit Mandelbrot erst in den 1970er Jahren geprägt. Er gab damit den Mustern einen Namen, die bislang als „Monster der Mathematik“ bezeichnet wurden. Mandelbrot übertrug die rein abstrakten künstlichen Mustererzeugungen auf die Natur und erkannte die große Bedeutung von Fraktalen zur Berechnung von rauen Gebilden und Wachstumsprozessen. Siehe z.B.: „A History of Fractal Geometry“, <https://mathshistory.st-andrews.ac.uk/HistTopics/fractals/> (zuletzt aufgerufen 18.01.2022).

38 Es gibt neben den allgemein gebräuchlichen Dimensionen von ein- bis dreidimensional unendlich viele weitere Dimensionen, also $1-\infty$.

39 Vgl. Jablonsky, Adrian: <https://quadsoft.org/fraktale/#x1-30002> (zuletzt aufgerufen 17.01.2022).

die eindimensionale, gebrochene Linie bei detaillierterem Heranzoomen zu etwas Flächigem. Um dies etwas anschaulicher zu beschreiben, sehen wir uns das berühmt gewordene Beispiel der Küstenlinie Englands an. Die Komplexität der Struktur wird beim Versuch exakter Berechnung offensichtlich. Wegen ihrer nicht-geraden, unvorhersehbar verlaufenden Form lässt sie sich nicht exakt ermitteln. Sie kann lediglich in einem bestimmten Maßstab mit anderen Küstenverläufen vergleichbar gemacht werden. In unterschiedlichen Maßstäben kommt man zu unterschiedlichen Ergebnissen: Je kleiner der Maßstab gewählt wird, je stärker reingezoomt wird, desto länger wird die Linie. Sie entwischt einer genauen Berechnung und wird unendlich lang. Ähnlich dem Phänomen der Zeit, scheint hier eine Frage der Dimension auf, die sich unserem Vorstellungsvermögen entzieht. Die Linie wird, mit immer größerer Genauigkeit gemessen, immer länger, da dann auch kleinste Rücksprünge berechnet werden. Auf dem Level von Atomen angekommen, geht ihre Berechnung stets noch weiter und gelangt so ins Unendliche. Was hier – auf einer pragmatischen Ebene – Abhilfe schafft, ist zum einen die Reduzierung der Skalierung auf einen festgelegten Maßstab. Zum anderen das Ausweichen auf eine andere Möglichkeit der Berechnung, nämlich die der Dimension. So hat die Küstenlänge zwar eine unendliche Länge, die Dimension dieser Linie jedoch lässt sich berechnen. Sie liegt zwischen der Dimension einer geraden Linie (1) und der einer Fläche mit orthogonalen Begrenzungen (2). Die in Mandelbrots Essay in der Zeitschrift *Science* 1967 bekannt gewordene Berechnung von Großbritanniens Küstenlänge anhand der fraktalen Geometrie, die dann unendlich ist, wurde andererseits flankiert von einer Zahl zu deren *Dimension*, die bei 1,21 liegt.⁴⁰ Zur Erzeugung künstlicher fraktaler Gebilde wird die Selbstähnlichkeit **LL** aller Module zueinander genutzt und in verschiedenen Formen ausgeführt.⁴¹ Z.B. wird mithilfe der Koch-Kurve **MM** aus einer Linie durch Herausstülpen des immer gleichen Dreiecks eine künstliche Schneeflocke erzeugt. Dieser Prozess der Mustererzeugung lässt sich ins Unendliche treiben und ruft den Prozess der Umwandlung von einer Linie zu einer Fläche hervor. Von diesen künstlichen Fraktalen ausgehend, lassen sich dann auch Berechnungen für natürliche Fraktale ableiten.⁴² Die nicht nach geometrischen

40 Mandelbrot, Benoît: „How Long Is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension“, in: „Science, New Series“, Vol. 156, No. 3775 (May 5, 1967), American Association for the Advancement of Science 1967, S.636-638. Siehe hierzu z.B. <https://steemit.com/science/@sammy111100/fraktale-grossbritannienens-kuestenlinie> (zuletzt aufgerufen 02.03.2022), und <http://www.hro.shuttle.de/hro/ebg/sprojekte/MasterOfChi/Chaos/fraktale.htm> (zuletzt aufgerufen 22.04.2021).

41 Siehe z.B.: „Ein paar Fraktale“, <http://www.inf.fu-berlin.de/lehre/SS02/javakurs/fractals.html> (zuletzt aufgerufen 17.01.2022).

42 Vgl. Jablonsky.

Formen geordnete Natur wird durch die fraktale Geometrie erfassbar. Die Berechnung von stochastischer Selbstähnlichkeit gibt dem Prozess Raum und ermöglicht eine Annäherung an das Werden, beispielsweise an das Wachstum von Pflanzen. Aus der Beschaffenheit des Fraktals wollen wir für das Begreifen von Zeit zwei Dinge mitnehmen: Zum einen das Bild der verflächigten Linie als Möglichkeit sich aneinander reibender, linear gefühlter, aber flächig verwebter Zeitstränge zu sich affizierenden Fäden von Ereignisteppichen. Zum anderen die Möglichkeit, sich durch Selbstähnlichkeit an Strukturen anzunähern und im Falle von Zeit damit nicht geometrische, sondern vergangene Strukturen und Muster rück zu konstruieren. Eine Rekursion im Umkehrverfahren, mit welcher wir uns von heute aus verlorene Stränge in die Vergangenheit spinnen können.

Ungerichteter Zeitstrahl

Das Fraktal können wir also heranziehen, um der geschichtlichen und zeitlichen Dimension näher zu kommen und ein Bild, eine abstrakte Visualisierung dafür zu finden. Eine fraktale Linie, gelesen als Zeitstrahl, kann in ihren Versprüngen die Verbundenheit und Nähe einzelner Ereignisse zueinander visualisieren, auch wenn diese zeitlich hintereinander liegen. **NN** Da diese Linie immer wieder an ihre zurückliegenden Teile stößt, beeinflussen sich die auf ihr aufgereihten Ereignisse gegenseitig. Eine erneute Aktualisierung findet statt, da sich Gegenwart und Vergangenheit stets wieder berühren. Dies haben wir mit Deleuze und Bergson im Bild der Erinnerung und deren Begehung aus der Gegenwart heraus gelernt: Die Jetzt-Perspektive schreibt sich stets in die Erinnerung mit ein, ebenso beeinflusst das vergangene Ereignis die Gegenwart mit. Die Logik eines Aufeinanderfolgens und Sich-Entfernens, die im Bild eines Zeitstrahls liegt, wird konterkariert, wobei die empfundene Zeit in ihrer Linearität oder besser gesagt Abfolge, erhalten bleibt. Ein fortschreitender Zeitstrahl, von A (Vergangenheit) nach B (Zukunft), wird in diesem Bild jedoch unterlaufen. **OO** Und in diesem Unterlaufen der Linearität von zeitlichen Abläufen wird auch die Folgerichtigkeit und Logik, die Kausalität ausgeklammert. In diesem Bild wird kein Voranschreiten als Bild für Fortschritt angeführt. Das Bild suggeriert vielmehr, dass wir die Ereignisse nicht hinter uns lassen, sondern sie uns begleiten und immer wieder auftauchen und ihren Einfluss ausüben.⁴³ In einer Projektion in die Zukunft, gibt uns

43

Siehe auch im Kapitel zu Fractured History und Fraktaler Geometrie weiter unten.

diese fraktale Linie so auch vor, dass es sich bei der Zukunft nicht um ein Extrapolieren von Vergangenem handelt, sondern ein ständiges Umkehren in und Mitnehmen aus der Vergangenheit die Zukunft mitprägt. Nicht ein einzelnes Ereignis zieht die Zukunft in diesem Bild nach sich, sie wird durch ein suchendes Tasten erzeugt. Die gefaltete Linie als Zeitstrahl verlässt die Linearität in eine Ungerichtetheit **PP**. Die Befreiung von gesellschaftlichen Strukturen, z.B. in spekulativen Narrationen, liegt also mehr in einer Bezugnahme und bewussten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die sich aber vermeintlichen Folgerungen entgegensetzt, denn im Streben, sich von ihr zu entfernen. Der Stoff, den wir weben, umgibt uns. Die Existenz der Vergangenheit bleibt bei uns, begleitet Gegenwart und Zukunft. Ein Lösen ist unmöglich, werden wir nicht komplett und gänzlich von der Zeit und ihren Ereignissen getrennt. Im FuturII gedacht, greift die Vergangenheit der Gegenwart vor, prägt diese wiederum in einer Schleife. Die spekulativen Narrationen, die dem zeitlichen Verlauf auf allen Ebenen Geschichten hinzufügen können, sind ein Weg, sich mit der Struktur von Geschichte auseinanderzusetzen. Sie verbinden sich mit Ereignissen, verformen diese und bringen sie erneut an die Oberfläche oder anders gesagt, in den momentanen Zeitverlauf ein. **QQ** Mit ihren fiktiven Ereignissen, die sich über die Technik der Selbstähnlichkeit in die vorherrschende Narration einflechten lassen, bilden sie neue Verknüpfungen in allen Zeitschichten aus. Ein linienhaftes Feld, eine mit Linien angefüllte Fast-Fläche, die sich immer stärker verdichtet. **RR** Ein Bild für die Zeit mit ihren Ereignissen und Verbindungen. Ein Feld also? Oder füllt die Zeit doch den ganzen Raum aus? Deleuze / Guattari stellen ausgehend von fraktalen Gebilden in *Tausend Plateaus* einen Raum vor, der „kleiner als ein Volumen und größer als eine Oberfläche“ ist, den Menger-Schwamm. Er wird nach dem Prinzip der Homothetie ausgehöhlt und bis ins Unendliche verfeinert. Ein absolut durchlöcherter Gebilde entsteht, welches, gleichzeitig räumlich und flächig ist. „Die Dimension dieses ‚Raumes‘ ist 2,7268. Es ‚liegt‘ somit zwischen einer Oberfläche (mit der Dimension 2) und einem Volumen (mit der Dimension 3).“⁴⁴ Dieser Raum wird künstlich geschaffen, als Fraktal geometrisch berechnet. Die künstlichen Fraktale sind in ihrer Struktur völlig regelmäßig und weisen somit eine hundertprozentige Selbstähnlichkeit auf. Bei der Berechnung von Fraktalen in der Natur jedoch geht es darum, eine annäherungsweise Ähnlichkeit festzustellen, mit der sich dann stochastisch rechnen lässt. Dies ist auch der Ansatz, der uns in Bezug auf die Struktur der Dauer interessiert,

die immer wieder selbstähnliche Motive in ihren Ereignissen hervorholt. Der oben beschriebene Kubus besteht aus Freiraum und ist doch voluminös zusammengehalten. Changierend zwischen Offenheit und Zusammenhalt bleibt er zwischen Raum und Fläche hängen, bindet sich in einem Dazwischen ein. In dieses Bild lässt sich die Dauer einschreiben, wenn das Volumen amorph und unbegrenzt gedacht wird. Wo der Menger-Schwamm aus den Fast-Flächen eines Sierpiński-Teppichs⁴⁵ hergestellt wird, können wir das Volumen der Dauer / Zeit aus einzelnen Fast-Flächen gefalteter Linien – alias Zeitverläufen – denken. Hier setzt sich zusammen, was eine flächige Linie, ein einzelner Zeitverlauf war. Neben den einzelnen Ereignissen wird die Dauer im Sinne des fraktalen Volumens des Menger-Schwamms, der durch Aushöhlen **SS** entsteht, immer weiter verfeinert, und ist gleichzeitig auch schon immer da. – Auch der Menger-Schwamm ist schon in der ersten Rekursionsrunde vorhanden, wird aber immer weniger und dadurch mehr, da er mehr an Oberfläche gewinnt. Die Dauer schlägt sich in Form dieser Oberflächen nieder, verbindet die Struktur der Ereignisse über diese Wände. Sie bildet die Verbindung und spannt zwischen einzelnen Momenten eine Membran auf. Sie wird statisches Tragelement und durchscheinende Trennung in einem. Bleiben wir bei der wörtlichen Assoziation mit dem Begriff Schwamm **TT**, lässt sich auch dieses Bild auf die Zeit anwenden. Er nimmt auf, hält trotz seiner porösen Struktur Wasser in sich, dient als Speicher. **UU**

Perspektive

Die Dauer im Bild der Fraktalen gesprochen liegt zwischen Fläche und Raum. Hier weist sie eine von unseren geometrischen Dimensionen der natürlichen Zahlen unterschiedene Dimension auf. Die Dimension der Zeit haben wir in diesem Bild zwischen die Dimension von Fläche und Raum **VV** gezeichnet. Die Beschreibung der Zeit durch die gebrochene Struktur künstlicher und natürlicher Wachstumsprozesse kommt ihrem immer beweglichen Charakter des Werdens nahe. Auch die Zuordnung nicht einer einzigen Dimension, sondern ein Verorten in mehreren Dimensionen passt zu ihr, da ohne sie auch nichts anderes ist, die Zeit sich also in jede Dimension **WW** einschreibt.

45

Der Sierpiński-Teppich beruht auf einem Quadrat der Seitenlänge 1 und einem unendlichen Entnahmeprozess. Das Quadrat wird mit einer quadratisch proportionalen Teilmenge seiner selbst durchlöchert. „Auch hier wird der Generator auf alle diese verbliebenen Quadrate angewendet. Die Selbstähnlichkeitsdimension des Sierpiński-Teppichs beträgt 1,83 und zeigt, dass dieses Fraktal dem Verhalten nach einer Fläche deutlich näher ist als das Sierpiński-Dreieck und von einer weitaus größeren Komplexität ist.“, siehe <https://quadsoft.org/fraktale/#x1-290003.4.2> (zuletzt aufgerufen 17.01.2022).

Ausgrabungen, Verschüttungen und Kommendes, ist alles immer schon verbunden in den Fraktalen eines Flächen-Zeit-Raumes? So wäre das Bild der Dauer weder räumlich noch zweidimensional. Auch bleibt es veränderbar, im Prozess des stetigen Weiteraushöhlens. Das Gefüge des Menger-Schwamms **XX** erweitert sich durch Entnahme, es wird verfeinert und entschwindet als Voluminöses immer mehr, während es gleichzeitig mehr Oberfläche herausbildet. Die Anhäufung von Schichten erfolgt hier, anders als im Sediment, nicht in einer Verdichtung und Zusammenpressung von Material **YY**, sondern im Ausfächern und Verbinden einzelner Fächer-Wände. **ZZ** Die Frage der Perspektive und des Standpunktes ergibt sich hier ganz von selbst, denn es kommt auf die Durchbrüche und deren Aufeinanderfolge an, sie sind entscheidend dafür, was sichtbar, was verdeckt wird. Ausstanzen und Durchdringen stellen die Verbindung her und können den Blick freigeben. Bezugnahmen und Rahmungen werden durch den Standpunkt gesetzt. Das Aushöhlen in Lamellen-artige Schichten spiegelt das Nebeneinander von Perspektiven wider, die es zu entdecken gilt. **AAA** In spekulativen Erzählungen können die vorgestellten Membranen zu Projektionsflächen für die Inhalte werden. Eingebunden in die vielschichtigen Ebenen der miteinander verspannten Ereignisse der Dauer **BBB**, verselbständigt sich die Einschreibung ins vergangene oder zukünftige Narrativ. Sadie Plant beschreibt den Cyberspace als retroaktiven Handlungsraum, welcher Zeiten und Einflussfaktoren durcheinander bringt und dadurch sein eigenes Entstehen provoziert: „Plötzlich schien es, als ob all die Komponenten und Tendenzen, die in diese virtuelle Zone eingingen, geradezu für die Virtualität gemacht waren, noch bevor es dafür überhaupt einen Namen gab.“⁴⁶ Die Entdeckung passender Eigenschaften und Bedürfnisse im Nachhinein lässt den Cyberspace als logische Konsequenz erscheinen. Das Bild des Netzes, für die Verbindungen, wird zur wichtigen Terminologie für das World Wide Web. Netzwerken als Zweck scheint dem schon immer voreingeschrieben gewesen zu sein. Die Entwicklung von Handlungsweisen und Spielräumen in der vorgegebenen normativen Matrix und damit einhergehende Veränderungen des gesellschaftlichen Status quo werden im Verschieben auch vergangener Erzählungen begründet. Die Voraussetzungen dafür werden immer auf allen Zeitebenen geschaffen. Wir beschreiben die Dauer hier visuell, räumlich-dimensional. Die Perspektive bildet den Rahmen, sie stellt den Ausschnitt des Bildes frei, welches wir zu betrachten bekommen. So wird auch die Narration von Geschichte von denjenigen bestimmt, die sich auf der Seite der Erzählenden befinden. In *Situiertes Wissen* schreibt

Haraway: „Geschichte ist eine Erzählung, die sich die Fans westlicher Kultur gegenseitig erzählen, Wissenschaft ist ein anfechtbarer Text und ein Machtfeld, der Inhalt ist die Form.“⁴⁷ Diese Form ist veränderbar und wird von ihrem Produkt miterzeugt. Ähnlich schreibt Deleuze: „Die Geschichte der Philosophie ist die Reproduktion der Philosophie selber. Die Nacherzählung sollte in der Philosophiegeschichte als eine regelrechte Kopie wirken und die der Kopie entsprechende maximale Modifikation erhalten.“⁴⁸ Die Wahrnehmung von Repräsentationen als *die Normalität* wird durch ihre eigene Form selbst bedingt. Trinh T. Minh Hà beschreibt marginalisierte Perspektiven und deren Situierung in den Randzonen so: „Indeed, when people inquire matter-of-factly about my next film in Vietnam, I cannot help but ask ‘why Vietnam?’ Why do I have to focus on Vietnam? And this leads us back to a statement I made earlier, concerning the way marginalized peoples are herded to mind their own business. So that the area, the ‘homeland’ in which they are allowed to work remains heavily marked, whereas the areas in which Euro-Americans’ activities are deployed can go on unmarked.“⁴⁹ Um dem in Erzählungen etwas entgegenzusetzen, müssen die als kausal empfundenen, auch in der Zeit verankerten Linearitäten durchkreuzt werden. Mit dem Fraktal als rauer und ausufernder Flächen-Linie haben wir eine Form gezeichnet, die dafür nutzbar ist. Durch das Einbinden und Affizieren von Altbekanntem lässt sich das Ungewohnte als *Trojanisches Pferd*⁵⁰ mit einschmuggeln. Plant beschreibt die Notwendigkeit der Schaffung des Cyberspace dann auch weiter so: „Als hätten all die angeblichen Gründe und Motivationen, die der Entwicklung (des Cyberspace) zugrunde lagen, nur die Anlässe für das Auftauchen einer Matrix

47 Haraway, Donna: „Situierendes Wissen“, in: dies.: „Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen“, Frankfurt a. M. und New York, Campus Verlag 1995, S. 73-97, S. 75. Haraway beschreibt in ihrem Text die jeweilige Situiertheit, aus der heraus wir sprechen und denken. Eine vermeintlich neutrale Position, wie sie westliche, heteronormative, humanistische Texte für sich in Anspruch nehmen, existiert nicht. „Das imaginierte ‚wir‘ sind die verkörperten Anderen, denen es nicht erlaubt ist, keinen Körper zu haben, keine begrenzte Perspektive und damit auch keinen unausweichlich disqualifizierenden und belastenden Bias in ernstzunehmenden Diskussionen außerhalb unserer eigenen kleinen Zirkel, (...)“, S. 73.

48 Deleuze: „Differenz und Wiederholung“, S. 14.

49 Trinh T. Minh Hà in: Chen, Nancy N.: „Speaking nearby: A Conversation with Trinh T. Minh-Ha“, in: Visual Anthropology Review, Vol. 8 No.1, UK, Gordon & Breach 1992, S. 82-91, S. 87.

50 Die Frage von Kanon, von Ein- und Ausschlüssen erörternd, ziehen Joke Janssen und ANna Tautfest das Trojanische Pferd als Vehikel für Wissenstransfer heran: „Zurück zum Pamphlet. Es ist strophentypisch aufgebaut. Es bricht inhaltlich mit bestimmten Strukturen, nutzt äußerlich aber die Form einer Ballade, eines Gedichts, passt sich also an, wird eventuell auf den ersten Blick übersehbar. Ist es ein Trojanisches Pferd? Lässt es sich einschleusen? Kann es in seiner bekannten Form noch nicht häufig genug gehörtes Wissen in den Raum tragen und vermitteln?“, Janssen, Joke / Tautfest, ANna: „Experiment Klasse“, in: dies. (Hg.): „Kanon. Die experimentelle Klasse“, Hamburg, Argument Verlag 2021, S. 100-138, S. 119.

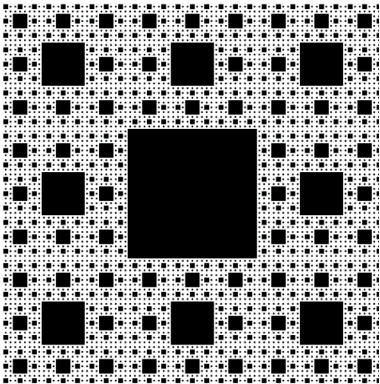
geliefert (...). Als würde die Gegenwart in eine Zukunft gespult, die immer schon die Vergangenheit gelenkt hatte und in ihrer Strömung Vorläufer mitriß, die von ihrem Einfluss überhaupt nicht wußten.“⁵¹ Getragen von einer kontinuierlichen Dauer können wir zwischen den Ereignissen in der Zeit hin und her wechseln ohne die Kontinuität zu verlieren. Dieses Hintergrundgewebe ermöglicht Sprünge und Querverbindungen, die neuen „Inhalt“ und somit „Form“⁵² hervorzubringen vermögen.

51 Plant, S.21.

52 Haraway: „Situierendes Wissen“, S. 75.

BILDTAFEL 4

PP



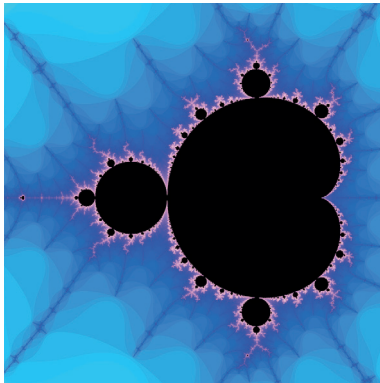
JJ



RR

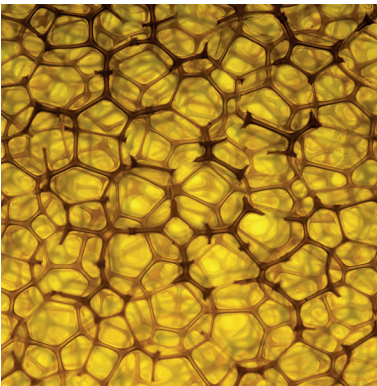


SS

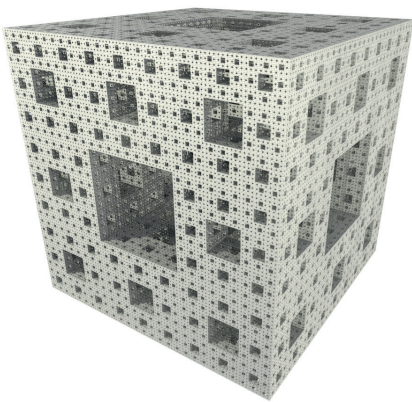


NN

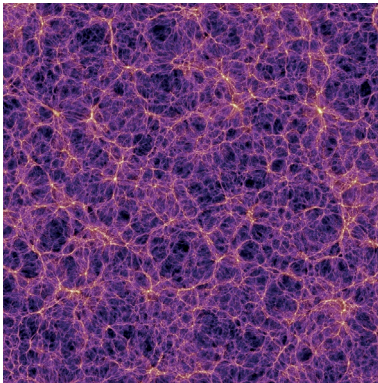
TT



XX



BBB



$$z_{n+1} = z_n^2 + c$$

MM

WW

JJ

Malen-Nach-Zahlen-Vorlage

Durch Verbinden der Zahlen in linearer Abfolge entsteht das Bild. Der Strahl folgt einerseits der Zahlenreihenfolge, bildet andererseits eine nicht lineare Kontur ab.

KK

Fraktale Fläche eines Sierpinski-Teppichs

Der *Sierpinski-Teppich* wurde nach Waclaw Sierpiński benannt. Erstmals wurde das Fraktal 1916 von ihm beschrieben. Die Bezeichnung Fraktal gab es da noch nicht. Das Muster des Teppichs wird durch die Entnahme eines proportional gleichen Quadrats, welches in den Dimensionen immer kleiner wird, hergestellt.

LL

Leah Schrager: Ohne Titel, 2016

Digitalfotografie, variable Größe, online.

Durch Rekursion und das Motiv der Selbstähnlichkeit erzeugt Schrager hier ein *Mise en abyme*, welches sich bis ins Unendliche fortsetzt und gleichzeitig den Fleck des Begehrens als Leerstelle belässt, indem dieser vom Ursprungsmotiv überdeckt wird. Auch der Entzug wird so ins Unendliche verlängert.

MM

Koch-Kurve

„Die ersten (fünf) Rekursionsschritte (Rekursionstiefe (eins) bis (vier)) der Koch-Kurve. Bei jedem Rekursionsschritt wird jede Strecke in drei Teile geteilt und die mittlere Teilstrecke durch zwei Strecken ersetzt, die im Winkel von 60 Grad anliegen. Die Kurve wird auch Schneeflockenkurve genannt.“

NN

Mandelbrot-Menge

Die Mandelbrot-Menge wird hier anhand des Computerprogramms *Python* erstellt. Die heutigen Möglichkeiten, Fraktale von Computern berechnen zu lassen, ermöglichen die Darstellung der komplexen Systeme. Verschiedene fraktale Mengen können auch kombiniert und so noch komplexere Muster erzeugt werden. Dieses Muster wird auch das Apfelmännchen-Muster genannt.

OO

Formel der Mandelbrot-Menge

$Z_{n+1} = Z_n^2 + c$ — „What does this mean? Basically, take a complex number $a + bi$, square it, then add itself. Now take the solution, square it, then add the original number. As you repeat this process, the solution may approach infinity (diverge). On the other hand, the solution after continual iteration may stay bounded to finite numbers. The black regions of the Mandelbrot Set are the complex numbers that when iterated over by the function, stay bounded. Where the Mandelbrot set gets really interesting is understanding the behavior near these points by visualizing at what rate the function diverges.“

PP

Sierpinski-Teppich

Eine Variation des *Sierpiński-Teppichs* mit unterschiedlich großen Entnahme-Quadraten. Auf diese Weise wird ein spezifisches Lochmuster hergestellt.

QQ

John Cage: Grafische Partitur

Notenbilder übertragen Zeit und Dauer in die Zweidimensionalität eines Blattes Papiers. Bei den Aufzeichnungen von Cage wird die Räumlichkeit des musikalischen, zeitlichen Ablaufs jedoch auch schon im Notationsbild deutlich.

RR

Küstenlinie Englands

Darstellung der Küstenlinie in unterschiedlichen Maßstäben und damit Genauigkeiten, mit denen gemessen werden kann. Als Grundlage zur Berechnung der Länge von Küstenlinien wird fraktale Geometrie verwendet.

SS

Bims

Bimsstein besteht aus festem Schaum. Die Trennwände der Bläschen werden im Gegensatz zu flüssigem Schaum nicht aus wässriger, sondern aus fester Masse gebildet. „Bims entsteht aus gasreicher und zähflüssiger Lava, die bei explosiven Eruptionen ausgeschleudert werden (sic) und, bedingt durch plötzliche Druckentlastung durch die entweichenden Gase, zu glasigen, aufgeblähten, porösen Aggregaten in Form von Hohlräumen oder Poren erstarren. Die Poren können ein Volumen bis zu 85 % erreichen. (...) Bimsstein ist extrem leicht und wegen seines Porenvolumens schwimmfähig.“

TT

Schwammstruktur

Die Struktur eines Schwamms ist porös und in der Lage, Inhalt in sich aufzunehmen. Ein Schwamm kann leer oder ganz ausgefüllt sein. In seiner äußeren Form ist er in beiden Zuständen gleich, sein Gewicht variiert aber, je nachdem, wie vollgesogen er ist. Die Struktur des Schwamms offenbart, wie dieser netzwerkartig im Inneren aufgebaut ist. Alle Teile hängen voneinander ab und teilen sich die Innenwände ebenso, wie es bei Schaum der Fall ist.

UU

Herman Hupfeld: As time goes by, 1931

Notenblatt.

Noten sind eine Notationsform, die das Aufzeichnen von Tönen ermöglicht. Die Umsetzung der Zeichen in Musik, setzt die Interpretation der Zeichen in Dauern voraus. Aber auch die Inhalte der Texte werden in die Musik eingebettet, es ist ein Geflecht aus Sinn, Melodie und Dauer.

VV

Schaumblasen

„Schaum, feine oder kolloide Verteilung eines Gases (disperse Phase) in einer Flüssigkeit, insbesondere einer Tensidlösung, oder einem Festkörper. Letztere werden als feste S. (Schaumstoffe) bezeichnet. Beispiele hierfür sind Bimsstein, Schaumglas und Schaumkunststoffe. Die Schaumbildung (Verschäumen) erfolgt in Gegenwart grenzflächenaktiver Verbindungen durch Einpressen von Luft durch geeignete Düsen oder durch Entspannung unter Druck gelöster Gase oder durch chem. Reaktionen (Kohlendioxid aus Carbonaten durch Ansäuern). Zur Stabilisierung benötigt man grenzflächenaktive Stoffe oder Schaumstabilisatoren. S. mit begrenzter Lebensdauer werden bei der Flotation zugesetzt. Ein Maß für die zeitliche Abhängigkeit der Schaumhöhe einer Tensidlösung ist die Schaumbeständigkeit.“

WW

Millennium Simulation des Universums

Diese vom *Max Planck Institut für Astrophysik Garching* hergestellte Simulation zeigt in einer schwammartigen Struktur die Verteilung der Filamente im Universum. Die Messung des Maßstabs wird dabei in Lichtjahren vorgenommen. In der Astrophysik bedienen wir uns der Zeit um die Ausdehnung des Raums zu beschreiben. „Die Struktur des Universums ähnelt also im ganz großen Maßstab einem Schwamm: die Materie konzentriert sich in Form von Galaxien entlang von Linien, den Filamenten. Zwischen den Filamenten befinden sich Voids, das sind fast leere Bereiche des Universums mit Durchmessern von 40 bis 400 Millionen Lichtjahren.“

XX

Menger-Schnee

Die geometrische Konstruktion des Menger-Schnees wurde 1926 das erste Mal veröffentlicht. Analogon zu den Sierpinski-Teppichen.

YY

Veränderung

„Befall durch Lithifizierung (Eisensulfid) von Sandsteinen. Die Sandsteine werden durch die zunehmende Verwitterung zum Beispiel in neuen Verformungen überführt.“

ZZ

Vulkanformation

Forscher_innen untersuchen, dass unterhalb der Kruste aus einer Schmelze Kristalle sinken. Magma angereicht mit Zeit über Millionen von Jahren bezeichnet, die Brücke zurück zu statische Strukturen durch sie noch Hunderttausende

JJ

KK

LL

MM

NN

OO

PP

QQ

RR

SS

TT

UU

VV

WW

XX

YY

ZZ

AAA

BBB

XX

Menger-Schwamm

Die geometrische Form Menger-Schwamm wurde von Karl Menger 1926 das erste Mal vorgestellt. Es handelt sich um ein dreidimensionales Analogon zum Sierpinski-Teppich.

YY

Veränderungen im Sediment

„Befall durch Bohrorganismen (Muscheln), möglicherweise auf bereits lithifizierem (sic) Hartgrund. Das unverwitterte Sediment ist dunkelgrau (Eisensulfide, Bitumen), die gelben Partien verwittert.“ Gesteinsablagerungen werden im Laufe der Zeit immer weiter verändert. Nicht nur durch den zunehmenden Druck auf die unteren Schichten, sondern eben auch zum Beispiel durch chemische Reaktionen. Das Sediment ist laufend neuen Verformungen ausgesetzt und nie in einem statischen Zustand.

ZZ

Vulkanformation im Inneren mit Schwamm-ähnlicher Struktur

Forscher_innen gehen nach den neuesten Erkenntnissen davon aus, dass unterhalb der Eruptionen von Supervulkanen die Magmakammer aus einer schwammartigen, kristallinen Struktur besteht. Bestimmte Kristalle sind dabei erhärtet und wie ein Schwamm mit noch flüssiger Magma angefüllt. Die erhärteten Kristalle haben Daten über Hitze und Zeit über Millionen von Jahren bewahrt und werden als „Datenlogger“ bezeichnet, die analysiert werden können. Sie sind in ihrer Form eine Brücke zurück in die Zeit des Ausbruchs und sind heute die notwendige statische Struktur, die den Vulkan aktiv erhält. Die Magma existiert durch sie noch immer in zäher, heißer Form, nicht erstarrt, wie sie vor Hunderttausenden von Jahren nach dem Ausbruch im Ruhezustand war.

AAA

Glasschwamm Euplectella

In der Natur finden wir Strukturen, die Inspiration für neue Technologien und Konstruktionsformen sein können. Der in der Tiefsee angesiedelte Glasschwamm gewinnt für die Wissenschaft Relevanz, da er eine enorme Feste bei höchster Filigranität aufweist. „Die Fasern sind über viele Größenordnungen und insgesamt sieben hierarchische Ebenen optimal miteinander verknüpft – ein Bauprinzip der Natur, das für die heutige Technik von großem Interesse ist. (...) Eine erste Antwort fand sich im Inneren der Fasern, die aus konzentrisch angeordneten Glasschichten mit wenigen Mikrometern Dicke aufgebaut sind. Die Glaslamellen sind untereinander durch eine hauchdünne Klebeschicht aus organischer Matrix verbunden. Das Glas selbst entsteht offenbar durch das Aneinanderfügen von Silikat-Nanopartikeln, wie sich durch Ätzungen zeigen ließ.“ Für unser Vorhaben, der Dauer einen Raum zu verleihen, bietet der Schwamm sich an, da er in seiner Fast-Durchsichtigkeit viele Durchblicke lässt und jede Stelle in ihm eine wieder neue Perspektive freigibt, auf das Außen, aber auch im Inneren des Gefüges.

BBB

Anne Imhof: Faust, 2017

Rauminstallation, 5-stündige Performance, 57. Biennale Venedig. Imhof hat den Deutschen Pavillon auf der Biennale 2017 mit gläsernem Boden und Wänden versehen. Die Struktur gibt Blicke aus unterschiedlichen Perspektiven frei und thematisiert durch Sehen und Gesehen-Werden Machtgefälle, Objektifizierung, Voyeurismus, drinnen sein oder draußen. Wer wird von wem angestarrt? Wer befindet sich im Käfig? Fragen nach Perspektive und Rahmung werden im Raum visuell durch Trennwände und durch den durchsichtigen Boden in den Vordergrund gestellt, die Schicht sichtbar in den Raum implementiert.

| | |
|-----|--|
| JJ | Abb. https://coloringhome.com/coloring-page/1886415 |
| KK | Abb. https://www.nicepng.com/maxp/u2q8y3t4u2e6t4a9/ |
| LL | Abb. https://leahschrager.com/portfolio/featured/ |
| MM | http://www.inf.fu-berlin.de/lehre/SS02/javakurs/fractals.html (zuletzt aufgerufen 17.01.2022). Abb. https://www.researchgate.net/figure/The-iterative-construction-of-the-Koch-curve-with-a-Df-of-126-The-sequential_fig1_222493018 |
| NN | https://medium.com/swlh/visualizing-the-mandelbrot-set-using-python-50-lines-f6aa5a05cf0f (zuletzt 25.01.2022). Abb. https://miro.medium.com/max/1100/1*EE2hSYq5WNRp9pt7Qx_qiQ.png |
| OO | https://medium.com/swlh/visualizing-the-mandelbrot-set-using-python-50-lines-f6aa5a05cf0f (zuletzt aufgerufen 25.01.2022). Abb. https://miro.medium.com/max/700/1*pz8CpSgr4mvylYQkd4OeNg.png |
| PP | Abb. https://he.m.wikipedia.org/wiki/%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A5:Sierpinski_carpet_6.svg |
| QQ | Abb. http://idata.over-blog.com/1/96/04/42/s-rie-F/Bussotti-S.-Pearson-Piece.jpg |
| RR | Abb. http://www.langemathenacht.de/fraktale_kurven/Modul%20Fraktale%20Kurven.pdf |
| SS | Abb. https://www.beachexplorer.org/uploads/species/BEQ8E_MK_Bimsstein.jpg |
| TT | Abb. https://www.digitalphoto.de/media/digitalphoto/gallery/images/16375/241525_16375_1442229630_2.jpg |
| UU | Abb. https://www.piano-notes.de/Hupfeld-Herman-As-time-goes-by-2-Seite |
| VV | https://www.spektrum.de/lexikon/chemie/schaum/8206 (zuletzt aufgerufen am 28.10.2021). Abb. Foto: ANna Tautfest |
| WW | https://www.sun.org/de/images/structure-of-the-universe-1 (zuletzt aufgerufen 26.01.2022). Abb. https://www.sun.org/uploads/images/Millennium_simulation_500Mpch.jpg |
| XX | Abb. https://www.mathematik.de/Forschung/511-menger-schwamm |
| YY | http://kanalmusik.de/wordpress%20/?p=1139 (zuletzt aufgerufen 30.12.2020). Abb. http://kanalmusik.de/wordpress%20/?p=1139 |
| ZZ | https://ethz.ch/de/news-und-veranstaltungen/eth-news/news/2017/10/magmakammer-mit-schwammstruktur.html (zuletzt aufgerufen 26.01.2022). Abb. https://ethz.ch/de/news-und-veranstaltungen/eth-news/news/2017/10/magmakammer-mit-schwammstruktur/_jcr_content/imageCarousel.imageformat.lightbox.jpg |
| AAA | https://www.scinexx.de/news/biowissen/schwamm-baut-unzerbrechliches-glashaus/ (zuletzt aufgerufen 26.01.2022). Abb. https://germanytaxi.de/wp-content/uploads/2021/09/architektonische-inspiration-im-kristallinen-skelett-eines-seeschwamms-finden-3VmXTsa9-1280x720.jpg |
| BBB | Abb. https://scheringstiftung.de/wp-content/uploads/2018/04/02-Anne-Imhof-%E2%94%AC%C2%AE-Nadine-Fraczkowski_E9B0888-1164x776.jpg |

3. Speculative Music

Wir haben die Dauer visuell, räumlich-dimensional beschrieben. Nun nähern wir uns ihr in einer akustischen Beschreibung an und fügen ihr eine weitere Dimensionen hinzu. Hierzu betrachten wir den Ton als willentlich erzeugtes Produkt und nicht so sehr das Geräusch. Der Ton befindet sich im Raum und erfüllt ihn mit Schallwellen. Seine Ausbreitung ist nicht (nur) linear. Die Dauer des Tons erstreckt sich von einer Quelle aus, punktuell startend breitet sich der Ton aus und erfüllt den Raum. Es entstehen Überlappungen von Tönen, die zu unterschiedlichen Zeiten erzeugt wurden, jedoch in der Zeit parallel klingen. Der Ton bildet sich in der Zeit ab, er selbst hat Dauer gespeichert und gibt sie im Tönen an die Umgebung weiter. Wir spüren die Zeit als Andauern von Notationen und auch im Entschwinden der Töne beim Ausklingen. Die Form der Dauer, ob abgehackt oder langezogen z.B., wird von der Quelle bestimmt. Sie kann Stimmungen hervorrufen, mit denen der Ton den Raum moduliert, in welchem er erklingt. Aspekte wie Schnelligkeit, Lautstärke, Ruhe etc. beeinflussen die Erzeugung der Töne. Macht die Notation eine Veränderung, wird der Übergang von einem zum nächsten Ton akustisch moduliert. Setzen wir die Töne mit Ereignissen gleich, wird die Modulation zur Verbindung dieser und bildet, in unserer Logik gedacht, eine untergründige Dauer aus. Das andauernde und verbindende Modulieren zwischen den Tönen macht diese zu einem zusammenhängenden Stück und zu Musik. Die Eigenschaft des Tons ist anders als beim Bild raumfüllend. Er erreicht uns, selbst wenn wir uns abwenden. Die Perspektive zeigt sich hier im Erzeugen, im Komponieren und im Spielen: Welche Musik wird gespielt? Welche Musiktradition wird weitergeführt? Welchen Rhythmen wird eine Bühne gegeben?

Sun Ra and his Arkestra

Sun Ra, der schon in den 1940er Jahren als Musiker seine Karriere startet, beginnt in den 1950er Jahren seine Musik mit einer Lebensphilosophie zu umgeben. 1952 nimmt er den Namen *Sun Ra* an und beginnt, Technologien in seine Narrationen mit einzubinden. Angestachelt durch die Rhetorik des Kalten Krieges, übernimmt er technologische Begrifflichkeiten emanzipativ für Schwarze Befreiungsgeschichte.⁵³

53

Kreiss, Daniel: „Appropriating the Master's Tools: Sun Ra, the Black Panthers, and Black Consciousness, 1952-1973“, in: „Becoming: Blackness and the Musical Imagination“, Black Music Research Journal, Vol.28 No.1, Chicago, University of Illinois Press 2008, S. 57-81, S. 60.

Mit musikalischen und erzählerischen Mitteln erschafft er gemeinsam mit seiner Band ein ganzes Universum – und zwar wörtlich, innerhalb dessen die Dinge anders laufen. „Sun Ra felt that African Americans were going to be left behind as the technology changed around them unless they developed the technical agency to both use and reinvent the tools of white society. For Sun Ra, this agency could be established through the creation of a mythic consciousness for black people that was centred on the metaphor of a ‘black knowledge society’ informed by the cultural imagining of Egypt and outer space.”⁵⁴ 1974 verleiht er dieser musikalisch-philosophischen Lebenshaltung auch einen filmischen Ausdruck. In *Space is the Place*⁵⁵ wird in einer Mischung aus Spiel- und Musikfilm die Lebensrealität Schwarzer US-Amerikaner_innen verhandelt. Zunächst wird eine musikalische Situierung des Weltalls vorgestellt, innerhalb derer alle Planeten in einer harmonischen Komposition zueinander stehen. Mit einer Ausnahme, dem Planeten Erde: Diese entzieht sich der musikalischen De-Territorialisierung. „In the vast archestry of cosmos everybody is an instrument to play their role in“.⁵⁶ Sun Ra befindet sich im Film auf der Mission, die marginalisierten Gruppen Schwarzer Communities von der Möglichkeit ihrer freien Bewegung im Space zu überzeugen. Er selbst bewegt sich mit und durch die Musik und reist durch Raum und Zeit. Nachdem er so in einem Jugendclub Schwarzer Kids – einem Community Center namens „Youth Development Program“ – gelandet ist, beantwortet er die Fragen der Jugendlichen, ob er real sei, folgendermaßen: „I’m not real. I’m just like you. You don’t exist in this society. If you did, your people wouldn’t be seeking equal rights. You’re not real. If you were, you’d have some status among the nations of the world. So we’re both myths. I do not come to you as a reality; I come to you as the myth, because that’s what black people are. Myths. I came from a dream that the black man dreamed a long time ago. I’m actually a presence sent to you by your ancestors“.⁵⁷ Die Frage von Realität, Sichtbarkeit, sozialem Status wird von Sun Ra immer wieder aufgeworfen. Er gibt einem zukünftigen Narrativ Raum, welches sich durch Zeitreisen auch mit der Vergangenheit kurzschließt. Dies wird auf der visuellen Ebene in Kostümen, die sich auf das alte Ägypten beziehen, aber auch Elemente technisierter Raumanzüge und Weltraumoptik enthalten, deutlich. Der Kurzschluss zwischen altem Ägypten, dem Jetzt und der Zukunft im Weltraum bildet eine andere Erzähllinie aus, als die der Verschleppung in die Sklaverei, die zu den damaligen

54 Ebd., S. 61.

55 Sun Ra: „Space is the place“, Regie John Coney, USA 1974, 145 min.

56 Sun Ra in: „Space is the place“.

57 Ebd., ab min. 23:30 min.

(und heutigen) Verhältnissen für Schwarze im US-amerikanischen Kontext geführt hat. Anders als die People of Color der *ballroom culture* in Harlem New York ab den 1970er Jahren⁵⁸, die in ihren *Realness*-Inszenierungen CCC auf der visuellen Ebene des Scheins einem vorgeblichen Original nahe kommen wollen und dieses somit in Frage stellen, hebt sich Sun Ra von jeglicher vorgegebener Norm ab und entwirft Raum und Zeit neu. Seine Musik macht Räume auf, kreiert Universen in der Zeitlichkeit der Musik. Der Raum wird durch musikalische Einschnitte erweitert und belebt. Auch das Space-Shuttle „Ra-Ship“ in *Space is the Place* bewegt sich durch Musik fort. Der Sprung von einer zur nächsten Filmszene erfolgt musikalisch. Der Film springt zwischen Lokalitäten auf der Erde, fremden Planeten und einem wüstenartigen Szenario hin und her. Die Wüste, ohne Zeichen und menschliche Einschreibungen, kann als Ort des De-Territorialen schlechthin gelesen werden. Als Nicht-Ort dient er hier als Szenario der Aushandlung – über Deutungshoheit, Machtverhältnisse und die Herrschaft über die Narration des Films: Hier trifft Sun Ra auf einen irdischen Kontrahenten, mit dem er eine Art Challenge ausagiert. Bei diesem Wettkampf geht es um den Verlauf der Zukunft, ausgehandelt über die angebotenen Bilder Schwarzer Identifikation in Schwarzen Communities. Sein Kontrahent stellt einen machohaften, sexistischen, reichen heterosexuellen Charakter dar, der persiflierend an das Genre des *Blaxploitation Cinema* der 1970er Jahre angelehnt ist, wohingegen Sun Ra als eine Persona gezeichnet ist, die dem eine friedvolle Haltung entgegensetzt, die Gleichberechtigung und Ebenbürtigkeit zwischen allen Menschen und den Geschlechtern verfolgt und dies über Musik zu erlangen sucht. Sun Ra mag hier den Part des Guten übernehmen, nichts desto trotz werden die Bilder nackter Frauen, die sich prostituieren und auch verprügelt werden über die Narrationskette des Kontrahenten reproduziert. Der Verweis auf Blaxploitation-Filme wie *Super Fly* wird deutlich, wobei gleichzeitig klar wird, dass die dort entworfenen Figuren für Sun Ra nicht als neue Schwarze Identitäten dienen können. Die Filmrollen für Schwarze haben sich in diesen zwar vom Nebendarsteller zur Hauptfigur gewandelt und rahmen damit auch die gesellschaftlich zugewiesene Position Schwarzer neu. Dennoch verbleibt dieser Neuentwurf mit potenten, handlungsmächtigen – männlichen – Positionen aber deutlich in patriarchalen und kapitalistischen Strukturen, was

58

Die *ballroom culture* in Harlem begann als subkulturelle Gegenbewegung zum heterosexuellen Mainstreamnarrativ schon im späten 19. Jahrhundert. Es wurden Drag-Performances veranstaltet, die innerhalb queerer Communities stattfanden und deren Zusammenhalt verstärkten. Im 20. Jahrhundert wurden die Bälle zu einer wichtigen Quelle für das Überleben marginalisierter queerer People of Color und das Empowerment für ihren Lebensentwurf. Siehe z.B. den Dokumentarfilm von Jenny Livingston: „Paris is Buring“, USA 1990, 71 min.

für Sun Ra keine erstrebenswerte Alternative ist. „Sun Ra, würdevoll, majestätisch glitzernd im Pharaon-Look, steht für die kosmische Emanzipation des Afrofuturismus – außerhalb der *weißen* Welt. Der Overseer, ein schwarzer Macho und Zuhälter im *weißen* Anzug, mit phallischer Zigarre, übernimmt stattdessen die Insignien weißer Macht. Er verkörpert eine schwarze Emanzipation im Stil der archetypischen Blaxploitation Helden, die sich über Frauen, Waffen, Geld und ausgefallene Autos definieren.“, schreibt Sabine Matthes in einem Artikel zum Film.⁵⁹ Der Kampf der beiden begleitet den gesamten Film und lässt die Welt der Schwarzen Communities in unterschiedlichem Licht auftauchen. Es entsteht ein *Battle* um Anerkennung, um ein *Standing* in der eigenen Community. Sun Ra muss diese überzeugen, dass es ihm wirklich um ein neues Schwarzes Bewusstsein geht und nicht etwa um das Vermarkten und Verkaufen seiner Platten. **DDD** Dies verweist auch auf Sun Ras Status in der Realität außerhalb des Films, wo er sich nicht anerkannt fühlt. „However, while Ra was wholeheartedly accepted by the alternative rock scene, his lack of recognition within his own community, particularly in his adopted hometown of Philadelphia, made him bitter. ‘The city has insulted me,’ he said in 1988. ‘I’ve been in this city long enough to be respected. There’s a conspiracy, not by the government, I don’t know who, to keep my music down.’”⁶⁰, schreibt Paul Moody über Sun Ra. Der Ort der Wüste als Austragungsort beider Kontrahenten wird zwischen die einzelnen Szenen geschaltet und dient in seiner oberflächlichen Verlassenheit als Bild einer nicht bewohnbaren Landschaft, der der Mensch ausgeliefert ist, die aber auch frei von Bedeutung zu sein scheint. Diese Kulisse kann ausgestattet und mit Bedeutung bestückt werden. **EEE** Die Wüste kommt als Referenz oftmals in dystopischen Erzählungen vor, hier lassen sich viele Querverweise anknüpfen, wie wir sehen werden. Erwähnt sei hier der Kurzfilm *Pumzi* (2009)⁶¹ der Filmemacherin Wanuri Kahiu, in welchem die Menschen in einer von Wüste überzogenen Erde zu überleben versuchen. **FFF** Die Menschheit wird nicht nur an den Rand ihrer Existenz getrieben gezeichnet, sondern auch in einer Umkehrung der Herrschaftsverhältnisse. Eine Schwarze Frau ist die Heldin in einer futuristischen Umgebung, in der *Weißer* nur als Nebendarsteller_innen vorkommen.

59 Matthes, Sabine: „Space is the Place“, in: „Titel Kulturmagazin“, Würzburg, online Magazin Juli 2017, <https://titel-kulturmagazin.net/2017/07/27/titel-film-sun-ra-space-is-the-place/> (zuletzt aufgerufen 21.12.2021).

60 Moody, Paul: „The radical Jazz Activist who worshipped aliens“, in: „Modern Mythologies“, Another Man A/W17, online Magazin 2017, <https://www.anothermanmag.com/life-culture/10097/sun-ra-the-radical-jazz-activist-who-worshipped-aliens> (zuletzt aufgerufen 04.12.2021).

61 Kahiu, Wanuri: „Pumzi“, Kenia 2009, 23 min.

Just A Band

Die Wüste stellt auch den Anknüpfungspunkt zwischen *Space ist the Place* GGG und dem Musikvideo zum Song *Huff+Puff*⁶² (2011) der Band *Just A Band*⁶³ dar, auf welches ich nun näher eingehen werde.⁶⁴ Bevor das Setting Wüste sichtbar wird, startet das Video mit der Einblendung eines Schrifttitels, optisch in Anlehnung an Stummfilme gehalten: „A Tale of Graceless Shuffling“. Dieser wird zunächst etwas unscharf dargestellt, woraufhin er scharf gestellt wird, – ein Moment, den wir von Filmprojektionen kennen.



Abbildung *Huff+Puff* 1: Schrifttitel.

Sobald die Schrift klar erscheint, wird sie in einzelne Farbspektren aufgesplittet und in die Wüste überblendet. Das ist ein Effekt, der chromatische Aberration genannt wird und häufig in alten analogen Filmen, z.B. Super-Acht Film, vorkommt und durch den Lichteinfall in die Linse erzeugt wird. Heute wird dieser Fehler gerne als Effekt

62 Just A Band: „Huff+Puff“, Album 82, Rauka Music, Kenia 2009.

63 Just A Band ist eine Musikgruppe aus Kenia; Bandmitglieder: Bill „Blinky“ Sellanga, Dan Muli, Jim Chuchu und Mbithi Masya.

64 Just A Band: „Huff+Puff“, Regie Kenneth Karlstad und Kim Krohn Berle, Kenia 2009, 4:30 min.

in Computerspielen **HHH** verwendet, um eine *Cinematic Experience* **III** zu erzeugen, die ein realistischeres Spielgefühl hervorrufen soll.⁶⁵

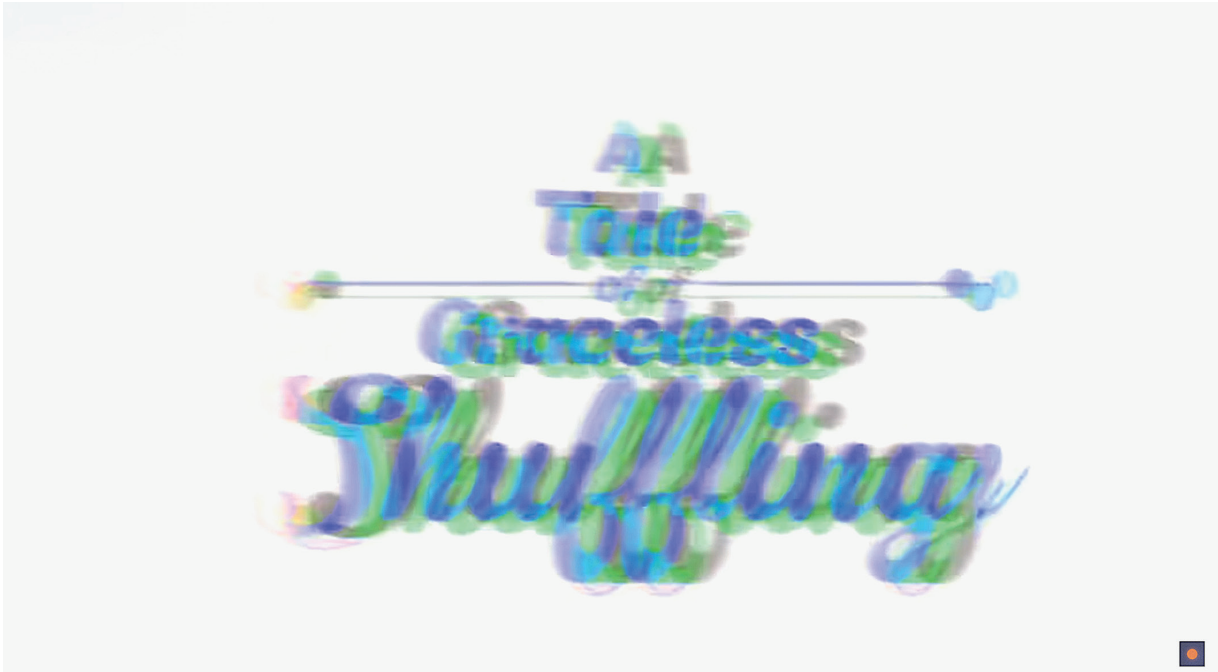


Abbildung *Huff+Puff 2*: Chromatische Aberration.

Schon in dieser kurzen Eingangssequenz wird deutlich, dass in dem Video mit unterschiedlichen Zeiten und Moden gespielt wird und durch Zitieren Kontexte und Bedeutungsebenen aufgerufen werden. Das Video ist in Zusammenarbeit mit zwei norwegischen Filmstudierenden – Kenneth Karlstad und Kim Krohn Berle – entstanden. Dafür hat sich die Band konzeptionell darauf eingelassen, bestimmte Vorgaben umzusetzen, z.B. die Regel, Filmzitate zu integrieren.⁶⁶ Diese Vorgehensweise entspricht dem eigenen Handeln der Gruppe insofern, als sie selbst ihre Erzählungen sampelnd zusammenstellen. So wird der Begriff *Shuffling* aus dem Titel richtungsweisend für das gesamte Video. Er wird auf das Zitieren aus verschiedenen filmischen Kontexten, Zeiten, Moden und technischen Möglichkeiten

65 Vgl. <https://www.gamestar.de/xenforo/threads/chromatische-aberration-warum-gerne-verwendet.462007/> (zuletzt aufgerufen 22.12.2021).

66 Alle Spielregeln sind auf Vimeo einsehbar: „Nairobi unveiled – Timelapse“, <https://vimeo.com/33019890> (zuletzt aufgerufen am 26.11.2021).

bezogen, sowohl auf der Ebene der Produktion als auch des Inhalts.⁶⁷

Auch die Geschichte der Band wird von den Mitgliedern zusammen-geshuffelt, in fiktionalen Erzählungen geschrieben. Sie nehmen damit Bezug auf andere Bands, die sich eine Bandhistorie ausdenken, wie eben auch Sun Ra, welcher sogar sein komplettes Leben in einer Umschrift der Bandgeschichte gewidmet hat. *Just A Bands* Musik setzt sich aus verschiedenen Stilen zusammen: HipHop, Jazz, Funk, Elektro. Die Songs sind in einer Mischung aus Englisch und Scheng⁶⁸ geschrieben. Auch in dem Song *Huff+Puff*⁶⁹ bedient sich die Band in ihrem Musikvideo und im Text verschiedener Referenzen, wie z.B. unterschiedlicher Stile von Mode und Insignien kultureller Zugehörigkeit. In der Video-Performance referieren die einzelnen Protagonisten der Band auf Tanzstile und Figuren des kulturellen Gedächtnisses: Von Voguing über Kampfkunst-Moves zu Filmfiguren shuffeln sie sich den gewünschten Hintergrund zu ihrem im Wüstensetting angelegten Szenario.



Abbildung *Huff+Puff* 3: Kampfkunstposen und Zitate aus Computerspielen werden aufgerufen.

67 Siehe Gunkel, Henriette: „Das afrofuturistische Partikulare“, in: Bergermann, Ulrike / Heidenreich, Nanna (Hg.): „total. Universalismus und Partikularismus in post-kolonialer Medientheorie“, Bielefeld, transcript Verlag 2015.

68 Scheng ist eine sprachliche Mischung aus Englisch und Swahili. Siehe ebd., S. 150.

69 „Huff+Puff“ kommt als Wortlaut in dem britischen Märchen „The Three Little Pigs“ vor, welches auf dem afrikanischen Kontinent im englisch kolonialisierten Raum weit verbreitet ist. Siehe Gunkel, S. 150.

Die Band kombiniert für die Umsetzung ihres Songs auch unterschiedliche Zeiten, verhält sich in ihrer Erzählung nicht linear gegenüber Geschichtlichkeit und Geografie oder ethnischen Zuschreibungen. Und das sowohl in Bezug auf den Text, die Sprachen, den Sound und die visuelle Ebene. Sie shuffelt ihre Figuren und deren Kontexte zusammen. Henriette Gunkel begreift das Shuffling im Video *Huff+Puff* als eine Möglichkeit, Raum zu umschreiben und zu dekolonisieren. Sie nutzt das als Ausgangspunkt für ihre Analyse⁷⁰: „Shuffling bedeutet aber auch *to move in a confused or disordered manner, to jumble, (...) from one place to another* – was das Konzept von Raum stark macht, sowie die Praxis des Sich-(Fort-)Bewegens, auch zwischen verschiedenen Welten.“⁷¹ Unterschiedliche Referenzen können in dem Video mitgelesen werden. Ein Zitat aus der *weißen* Filmgeschichte stellt der gefesselte Gefangene dar, dessen Augen gewaltvoll aufgehalten werden. In *A Clockwork Orange* wird der Hauptprotagonist Alex so gezwungen, sich gewaltvolle Szenen in Filmen als Strafe für sein eigenes Verbrechen anzusehen.



Abbildung *Huff+Puff* 4: Gefangener auf Stuhl gefesselt.

70 Gunkel, S.149-162.

71 Ebd., S. 150.

Dieser Bezug auf *A Clockwork Orange* (1971) von Stanley Kubrick, wurde zuvor von den beiden Regisseuren in den konzeptuellen Spielregeln festgelegt.⁷² Die Zusammenarbeit hat das Sampeln geschichtlicher Fragmente zu eigenen Erzählungen, das die Band sich so oder so zuschreibt, noch hervorgehoben. So eignet sich die Band die berühmte Filmszene an und verleibt sie in ihr kulturelles Selbstverständnis als ehemalige britische Kolonie ein. Das Zitieren und Verbinden verschiedener Kontexte verweigert sich einer Trennung kultureller Erzeugnisse nach Herkunft(sland). Ihre Band-Fiktion bildet sich in dieser Video-Produktion erneut ab. Die beiden Kämpfer im Video sind eine Dandy-haft angehauchte Figur mit Magieranleihen (Computerspiele) und ein Gefangener mit entsprechender orangener Tracht. Angehtan mit einer auffälligen Fliegerbrille und einer Fliegermütze, weckt das Assoziationen zu Steamfunk und ruft eine Verbindung zu Janelle Monáes Video *Many Moons* in Erinnerung. Das Setting des Videos in einer Wüste erinnert uns an Sun Ras *Space is the Place*. Das breite Spektrum an Bezugspunkten, was in *Huff+Puff* über die Figuren eingewoben ist, bezieht u.a. auch westliche Mediengeschichte ein. Es finden Zitate berühmter Moves aus Videospielen wie *Streetfighter JJJ* ebenso Eingang in das Video wie Anleihen von Tanzschritten und -abfolgen **KKK** aus den 1970er Jahren der Disco-Ära.



Abbildung *Huff+Puff* 5: Erinnert an Disco-Formationen, aber auch an Konfrontations-Szenen aus Musicals.

72

Siehe hierzu: „Just a Band – ‚Huf+Puff‘,“ <http://kenyachristian.blogspot.com/2011/12/video-just-band-huff-puff.html> (zuletzt aufgerufen 28.10.2021).



Abbildung Donna Summer: *Spring Affair* (1976).

Die Zeilen „Ready to disco, you gotta give me something and I’ll give you something back“⁷³ werden von der Band – nun als Background-Sänger_innen **LLL**, die hier alle männlich gelesen sind – dargeboten und von Tanzschritten begleitet, die an Disco erinnern. Die Figuren jedoch sind inspiriert von Hieroglyphen **MMM** und Dandytum. Der Auftritt ruft aber auch Bilder von Minstrel-Shows aus dem kulturellen Gedächtnis auf. In Kombination mit dem genannten Text wird hier auf das fehlende Geben *weißer* Musiker_innen in Richtung Schwarzer Künstler_innen hingewiesen. **NNN** Mit dem Zitieren u.a. der Disco-Tanzschritte wird die Aneignung Schwarzer, People of Color und queerer Musiken und Darbietungen in westlichen Erzählungen thematisiert. Disco-Musik wurde maßgeblich von diesen Gruppen mitgeschaffen, die geschichtliche Rezeption bleibt aber Großteils *weiß*. „So one could say that the original disco subculture (1970-77) was a fusion of (1) the gay urban party scene, (2) partnered dancing kept alive by Latinos, and (3) African American music. Then once the ball was rolling, many other populations of Americans were also attracted to Discos, for a wide variety of reasons. From there, Disco quickly spread to Europe and parts of Asia.“⁷⁴

73 Just A Band: „Huff+Puff“.

74 Siehe z.B. https://socialdance.stanford.edu/Syllabi/disco_lifestyle.htm (zuletzt aufgerufen 02.03.2022).



Abbildung *Space is the Place* 1: Sun Ra mit Referenzen zu ägyptischer Formensprache als Haarschmuck.



Abbildung Computerspiel: Kampfmove in *Streetfighter-Battle*.

Die eingespielten Referenzen auf Filmtechniken durch farbig hinterleuchtete Figuren, die sich flimmernd und etwas stroboskopartig partiell vom Hintergrund abheben, beziehen sich auf den Effekt, der bei Projektoren durch das Ineinanderblenden der RGB-Farben an den Rändern entstehen kann.⁷⁵ Zugleich dient ein ähnlicher Effekt in Computerspielen der Heraushebung einzelner Figuren, wenn spezielle Moves gemacht werden.



Abbildung *Huff+Puff* 6: Ein Trick befördert den Kontrahenten in einen anderen Raum.



Abbildung Huff+Puff 7: Szenenwechsel – Space und Realität werden verknüpft.

Diese wild miteinander verwobenen Aneignungen werden als Shuffling betrieben und auch textlich im Titelbild so benannt. Es ergibt sich ein eigens gewebter Referenzteppich, auf dem sich die Musiker bewegen können.

Auch der Film *Space is the place* macht für seinen Aufbau in einer anderen Weise von Shuffling Gebrauch: Er inszeniert ein Battle zwischen Sun Ra und einem irdischen Gegenspieler, welches nach dem Zufallsprinzip eines Tarot-Kartenspiels ausgetragen wird. Der Spieltisch samt Bestuhlung befindet sich in einer wüstenähnlichen Szenerie fernab jeglicher Bebauung oder Kontextualisierung, wo sich beide gegenüber sitzen.



Abbildung *Space is the Place* 2: Kartenspieltisch in der Wüste.

Der Sprung in die Gegenwart der Stadt erfolgt jeweils zur Umsetzung einer zufällig gezogenen Karte, die auch die folgende Handlung im Film bestimmt. Im *Huff+Puff* Video findet das Tanz-Battle in der Wüste statt, der Raum ist einzig besetzt durch einen Stuhl, an den der Gefangene gebunden ist. Eine musikalisch-tänzerische De-Territorialisierung des Raumes und der Zeit(en) findet statt.



Abbildung *Huff+Puff* 8: Stuhl als Markierung im de-territorisierten Raum.

Erst in der letzten Szene wird dann ein hervorgerufener Sprung des Gefangenen in den Stadtraum vollzogen, begleitet von einem neuen eingespielten Song, dem nächsten Stück auf dem Album. Auch hier wird die Konstruktion erneut aufgezeigt, indem die Fiktion verlassen und das nächste Lied des Albums gespielt wird. Zugleich stellt sich eine Verbindung zum alltäglichen Leben her, das auf den Straßen Nairobis stattfindet.



Abbildung *Huff+Puff* 9: Der Kämpfer findet sich ins Stadtleben gebeamt.

Die Trennung von *Space* **OOO** und der Realität Stadt wird in dem Gegensatz von besetztem Raum und freier Fläche inszeniert. In *Space is the place* wird das Collagieren verschiedener geografischer und zeitlicher Räume und verschiedener Geschichten als wegweisender Verlauf der Erzählung verstanden. Das Aufeinanderprallen der einzelnen Erzählsplitter erinnert durchaus an das Montieren von Bildern in Musikvideos. Eine gewohnte Erzähl-Linearität wird verweigert. Die Logik der Erzählung folgt der Logik des Kartenspiels, des Mischens und Ziehens. In der Auseinandersetzung mit diesen unterschiedlichen ästhetischen Ausdrucksmitteln gehen wir den verbindenden Elementen nach, den Inhaltlichen, Formalen wie den Fiktionalen. Es tut sich ein verzweigtes Referenz-Netz auf, das sich immer weiter spinnen lässt und so innerhalb eines neuen Bezugssystems eigene geschichtliche Referenzpunkte herstellt. Schon bei diesem kurzen Blick auf Sun Ras *Space is the Place* und Just A Bands *Huff+Puff* zeigen sich viele Stränge, die sich kreuzen und denen sich folgen lässt. Die ungewohnte Verknüpfung unterschiedlicher Narrationen

läuft unseren Seh- und Hörgewohnheiten entgegen und lässt Fragmentierung und Lücke stehen, wo Kollisionen oder ungeklärte Momente auftauchen. Der Bruch, die Un-Logik, lässt ein Unbehagen zurück, die gewohnte Erzählung scheint nun ebenso als lückenhaft, als Konstruktion auf.

BILDTAFEL 5

DDD



HHH



GGG



JJJ



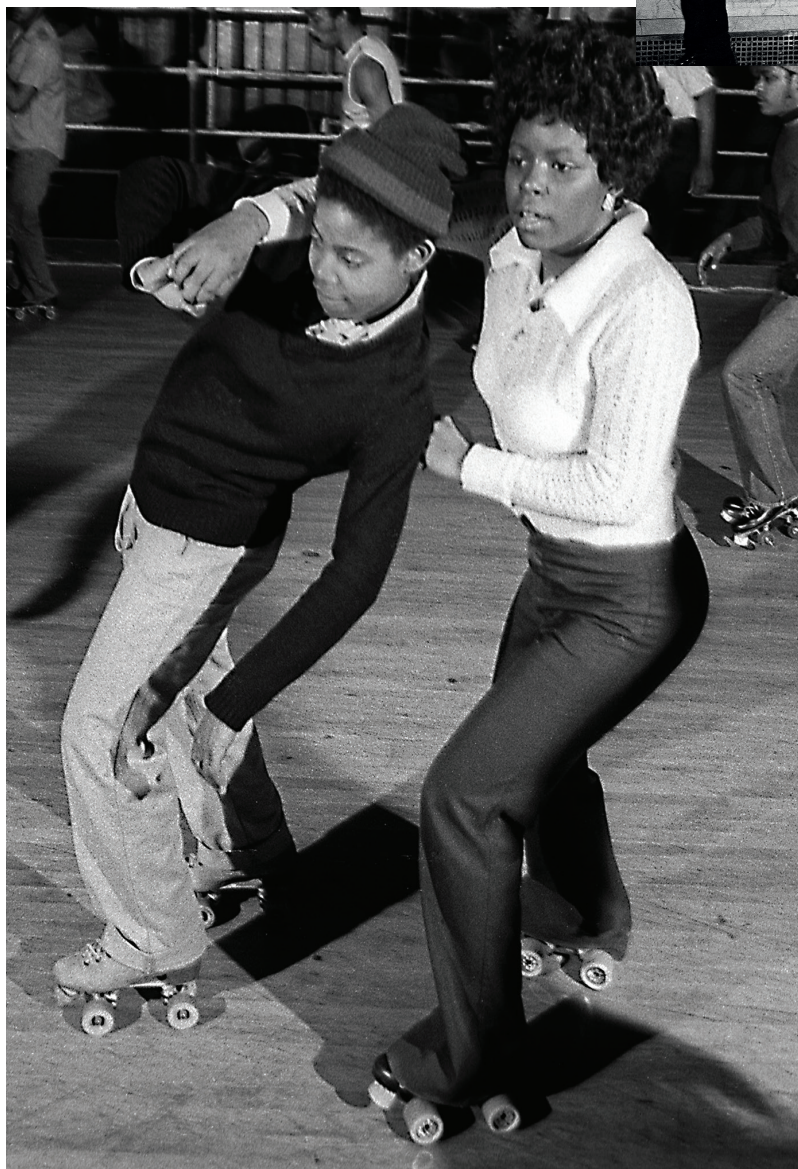
OOO



MMM



CCC



KKK

LLL

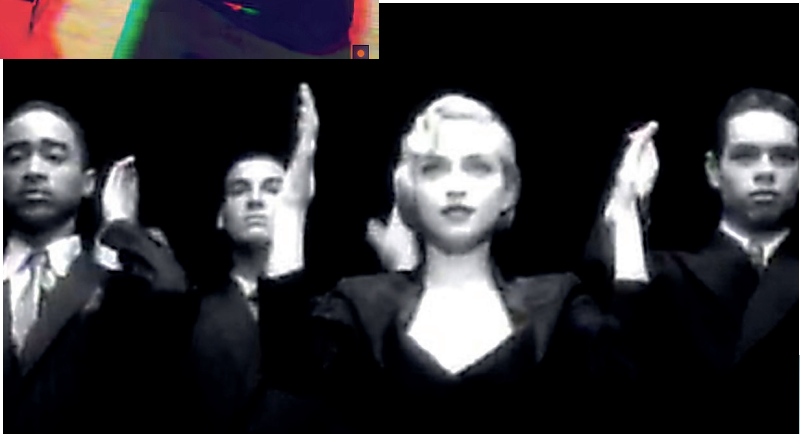
FFF



III



NNN



EEE

CCC

Voguing

Willi Ninja, New York, Mars Nightclub 1988.

Die Tanzform *Voguing* wurde seit den 1970er Jahren in der *ballroom* Szene von Harlem New York entwickelt und reihte unter dem Motto „Strike a pose!“ Modell-Posen aus dem berühmten Magazin *Vogue* aneinander. Jose Extra-vaganza: „Voguing is at heart the following of African-American rhythms that are so intense alongside the discreet expression of the modelling presentation.“ Die *battles* auf den *balls* wurden unter den *houses* ausgetragen, welche für die Gemeinschaften neue, selbst gewählte Familien darstellten. Mit den selbstermächtigenden Treffen der queeren Community von meist Latinx und Schwarzen Queers schafften sich die Mitglieder eine eigene Peergroup, die sich gegenseitig unterstützte. Mit Jenny Livingstons Film *Paris is Burning* (1990) wurde die Bewegung und vor allem deren Tanzstil einem auch *weißen* Mainstream-Publikum bekannt. Einzelne Mitglieder aus den *houses* konnten von dem Hype profitieren und eine Tanzkarriere starten. So auch der hier im Bild bei einem *battle* gezeigte Willi Ninja.

DDD

Parliament: Mothership Connection, 1975

George Clinton, Casablanca Label.

„We had put black people in situations nobody ever thought they would be in, like the White House. I figured another place you wouldn't think black people would be was in outer space. I was a big fan of Star Trek, so we did a thing with a pimp sitting in a spaceship shaped like a Cadillac, and we did all these James Brown-type grooves, but with street talk and ghetto slang. Make my funk the P-Funk. It was all kinda like drug talk. We were the first ones to call the music dope.“

EEE

Azealia Banks: Heavy Metal and Reflective, 2014

Videostill, USA 2014, 3:27 min

Azealia Banks platziert ihr Video *Heavy Metal and Reflective* an einen Nicht-Ort, der der Lokalisierung und der zeitlichen Einordnung trotzt (Dislocation). Der Ort lässt sich bespielen und aufladen, der Kontext wird von Banks selbst konstruiert. Schon der Titel erweitert den Musikstil der Sängerin und des Liedes, die sich im Text als Rapperin bezeichnet. Heavy Metal, ein sehr männliches und *weißes* Genre, steht dem diametral entgegen. Auch den Begriff „Reflective“ eignet sie sich an, entgegen der oft zugeschriebenen, vermeintlich unreflektierten Emotionalität junger (Schwarzer) Frauen. Auf der Bildebene erscheint dies dann aber nicht als Widerspruch, da Banks wütend, aber sprechend gezeigt wird. Sie ist zunächst an einen Stuhl gefesselt, von dem sie sich dann befreien kann und die Oberhand der Szene gewinnt. Über die Möblierung des nicht-verorteten Raums knüpft sich auch hier eine Verbindung von *Sun Ras* Kartenspieltisch in der Wüste über *Just A Bands* Stuhlszene zu dieser Szenerie in undefinierter Landschaft.

FFF

Wanuri Kahiu: Pumzi, 2009

Videostill aus Kurzfilm, Kenia 2009, 23 min.

Kahiu zeichnet eine Horrorvision der Zukunft, in der es kein Wasser mehr auf der Erde gibt. Körperflüssigkeiten werden in einem Kreislauf recycelt und wieder zu sich genommen. Der Traum nach echtem Grün und Pflanzen lässt die Protagonistin aus der regulierten Überlebenswelt ausbrechen und führt sie ins Ungewisse, in die Wüste. Mit der Montage eines Baums mit grüner, weit ausladender Krone in die Wüste gibt Kahiu dem dystopischen Narrativ einen hoffnungsvollen Ausblick.

GGG

Sun Ra: Space is the Place, 1973

Studioalbum, USA, Blue Thumb Label.

Das Plattencover ist mit Motiven des Weltalls bestückt und gibt den Blick in ferne Galaxien frei. Die Ära des Weltraums und der Technologie spiegelt sich in bekannten Insignien wie Planeten und wird von einer poppigen Farbigkeit unterstrichen.

HHH

Herstellung chromatischer Aberration

Chromatische Aberration kann mithilfe von Bildbearbeitungsprogrammen hergestellt – oder auch entfernt – werden. Sie entsteht durch die Überlagerung einzelner Lichtstrahlen in der Kameralinse und stellt eigentlich einen Fehler dar. Heutzutage ist der Effekt manchmal erwünscht, um der Computergrafik eine *Cinematic Experience* zu verleihen. Unsere Sehgewohnheiten sind so stark von Kinobildern beeinflusst, dass sich durch deren Nachahmung ein als echter empfundenes Bild erzeugen lässt.

III

Just a Band: Huff+Puff, 2009

Videostill, Kenia 2009, 4:31 min.

Just A Band spielen in ihrem Video *Huff+Puff* mit dem Effekt der chromatischen Aberration. Sie referenzieren zum einen auf analoge Filme, zum anderen aber auch auf den Gebrauch von Filmeffekten in Videospielen. Sie eignen sich beide Sprachen und Codes an und ziehen die jeweiligen Kontexte mit. Die Superkräfte, die Videospielefiguren haben ebenso wie die filmische Bildsprache und deren Einfluss auf das kulturelle Gedächtnis. Mit ihrem Zitieren verorten sie sich im Medienkanon des 20. und 21. Jahrhunderts und schreiben sich in diese westlich geprägte Bildwelt ein.

JJJ

Computergrafik aus Streetfighter-Tutorial

In Tutorials wird Nutzer_innen gezeigt, wie sich Figuren mit speziellen Effekten ausstatten lassen können und wie dem ein grafischer Ausdruck verliehen wird. Die pinke Neonfarbe der Blitze im Bild zeigt an, dass ein spezieller Move im Spiel ausgeführt wird, der einen Effekt auf die jeweilige Kontrahent_in hat.

KKK

Disco-Ära: Tanzschritte in der Roller-Disco in Brooklyn New York

„By the 1970s, a new style had arrived: roller disco, which brought the uptempo dance music of the nightclubs to the rink. Sound systems were upgraded and DJ booths were installed, while skaters brought their moves, creating a new craze that took the nation by storm.“

LLL

Disco saved dancing

Tim Lawrence: „Often to get into venues you'd need bring a someone of the opposite sex – and even if you managed to get in without one, to go on the dance floor you had to be a couple. Disco broke with this. Disco dancing was the first time people could go onto the dance floor as an individual which allowed for a new form of freedom and expression.“

MMM

Ägyptischer Gott Re oder Ra

Die Silhouetten oder Statuen der ägyptischen Götter sind oft mit Hieroglyphen umgeben. Diese Art der Schrift bestand aus mehreren Schriftelementen, teilweise aus Abbildung, aber auch aus Silben, ähnlich wie beim Alphabet. Die Gött_innen-Figuren sind meist mit ihnen zugeschriebenen Attributen versehen. Die erhaltene ägyptische Kunst und Hieroglyphen-Bildschrift war für Sun Ra ein Anknüpfungspunkt für sein eigenes Identitätskonstrukt. Die Bezugnahme auf die Sonne und damit den Weltraum spielte ebenso eine Rolle wie auf die Sonnenmythologie, aber auch den afrikanischen Kontinent.

NNN

Madonna: Like a Prayer, 1989

Videostill aus Musikvideo, USA 1989, 8:00 min. Madonna verleiht dem Video eine Sichtbarkeit, die über die Bewegung hinausgeht. Inspiriert von religiösen Bildern am Rand des Madonna-Kults, die die Mehrheitsgesellschaft als verloren von der Aneignung lässt sich das Video auch genormt als religiöses Bild – eines, das beschrieben und hinweg beobachtet (1990) über die Protagonist_innen, auch über *Ra* (seit 2018) in sich Aneignung. Urheber_innen: Madonna, Vogueing-Anne

OOO

Yayoi Kusama: Light of Love, 1965

Verschiedene Installationen von Gropius Bau, New York, 1965. Kusama: „On a table, a ceiling, the walls and the infinity of empty nothingness, imagination is deprived of its

CCC

DDD

EEE

FFF

GGG

HHH

III

JJJ

KKK

LLL

MMM

NNN

OOO

NNN

Madonna: Vogue, 1990

Videostill aus dem Musikvideo *Vogue*, Regie: David Fincher, Warner Bros. Records, 8:01 min.

Madonna verlieh der Voguing-Szene mit ihrem Video *Vogue* internationale Sichtbarkeit. In der Rezeption ging aber zum Großteil verloren, welche Beweggründe und Umstände ihre Protagonist_innen zu dem Tanzstil inspirierten. Die prekären Verhältnisse marginalisierter queerer Menschen am Rande der Gesellschaft wurden in dem glamourösen Tanzstil des Madonna-Voguing nicht mittransportiert. Die Kritik an der *weißen* Mehrheitsgesellschaft und die Thematisierung des Nicht-Dazugehörens ging verloren. Auch die Frage, welchen Nutzen die marginalisierte Position von der Aneignung ihrer Ausdrucksweise hat, stellt sich hier: Inwieweit lässt sich das Einschreiben in den Mainstream als etwas Gutes lesen, das auch genormte Haltungen infrage stellt? Werden dann die behaupteten Bilder – eines Dazugehörens – in den gesellschaftlichen Kontext rückeingeschrieben und *real*? In Bezug auf Voguing lässt sich das über die Zeit hinweg beobachten: Beginnend bei Jenny Livingstons *Paris is Burnin'* (1990) über Madonnas *Vogue* (1990) zu den Choreografien einzelner Protagonist_innen wie Willi Ninja hat sich die Bewegung inzwischen auch über *RuPaul's Drag Race* (seit 2008) und der Netflix-Serie *Pose* (seit 2018) ins Mainstream Narrativ eingeschrieben. Inzwischen hält sich Aneignung und gesellschaftlicher und finanzieller Nutzen für die Urheber_innen vielleicht die Waage. In dem Zeitausschnitt von Madonnas Voguing-Aneignung in den 1990ern wohl eher nicht.

OOO

Yayoi Kusama: Infinity Mirrored Room – The Eternally Infinite Light of the Universe Illuminating the Quest for Truth, 2020

Verschiedene Materialien, 300 x 615 x 615 cm, Installationsansicht, Gropius Bau Berlin 2020.

Kusama: „One day I was looking at the red flower patterns of the tablecloth on a table, and when I looked up I saw the same pattern covering the ceiling, the windows and the walls, and finally all over the room, my body and the universe. I felt as if I had begun to self-obliterate, to revolve in the infinity of endless time and the absoluteness of space, and be reduced to nothingness. As I realized it was actually happening and not just in my imagination, I was frightened. I knew I had to run away lest I should be deprived of my life by the spell of the red flowers.”

| | |
|-----|--|
| CCC | Stuart Baker (Hg.): „Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92“, London, Soul Jazz Books 2011, S. 140. Abb. Foto: Catherine McGann, https://content.api.news/v3/images/bin/b8836d3f679ae09927d81c2edfc71541 |
| DDD | https://www.clevescene.com/cleveland/turn-this-mutha-out/Content?oid=1496190 (zuletzt aufgerufen 26.01.2022). Abb. https://i.ytimg.com/vi/ZyJzylk8d_M/maxresdefault.jpg |
| EEE | Abb. Azealia Banks: „Heavy Metal and Reflective“, Regie: Rob Soucy and Nick Ace, USA 2014, 3:27 min. |
| FFF | Abb. https://extracitykunsthal.be/img/uploads/event/7597.jpg |
| GGG | Abb. https://www.discogs.com/master/300052-Likwid-Continual-Space-Motion-Ope-Ra-Space-Is-The-Place |
| HHH | https://www.youtube.com/watch?v=SmDP0kcFxss (zuletzt aufgerufen 28.10.2021). Abb.: https://i.ytimg.com/vi/SmDP0kcFxss/maxresdefault.jpg |
| III | Abb.: Videostill aus: Just A Band: „Huff + Puff“, Regie Kenneth Karlstad und Kim Krohn Berle, Kenia 2009, 4:31 min. |
| JJJ | Abb. https://steamcommunity.com/app/45760/screenshots/ |
| KKK | https://www.huckmag.com/art-and-culture/photography-2/brooklyns-empire-roller-disco/ (zuletzt aufgerufen 02.11.2021). Abb. https://www.huckmag.com/art-and-culture/photography-2/brooklyns-empire-roller-disco/ |
| LLL | https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/23hgH64c0cvLlwYjfmzcztJ/6-ways-disco-changed-the-world (zuletzt aufgerufen 28.10.2021). Abb. https://www.ubercultured.com/2019/12/meet-me-under-disco-ball.html |
| MMM | https://astelus.com/de/%C3%A4gyptische-Schrift/ (zuletzt aufgerufen 28.01.2022). Abb. https://astelus.com/wp-content/viajes/inscripcion-del-dios-egipcio-ra-rodeado-de-jeroglificos-1152x759.jpg |
| NNN | Abb. https://arterritory.com/images/news/nw52341.jpg |
| OOO | Yayoi Kusama zitiert nach: Courtney Cady auf https://www.bagtazocollection.com/blog/2015/9/3/film-analysis-yayoi-kusamas-self-obliteration (zuletzt aufgerufen 13.01.2022). Yayoi Kusama: Eine Retrospektive, kuratiert von Stephanie Rosenthal am Gropiusbau Berlin, 2020. Abb. Foto: ANna Tautfest |

4. Vorstellungsräume der Zeit

Die Sound-Welten, die von Künstler_innen geschaffen werden, arbeiten mit Text, Bild und allen zur Verfügung stehenden musikalischen Mitteln. Musik wird zu einer Zeit-Kapsel, die sich und ihren Inhalt an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichsten Zeiten ausbreiten und wiederholen kann. Die Verknüpfungen, die in den jeweiligen Kontexten entstehen, sind sowohl mit der realen Hör-Zeit der jeweiligen Gegenwart verbunden, als auch mit der in der Musik eingebrachten Zeitlichkeit über die Notation und die inne liegende Narration. Das Einbinden der Musik am jeweiligen Aufführungsort wird durch die Hörenden vorgenommen. Die Musik verbindet sich mit uns und scheint so an vielen Punkten geerdet. Dieses Ausfransen der Töne in unsere Körper führt zu neuen Anknüpfungspunkten mit ihrer musikalischen Narration. Die Modulation im Akustischen, die wir für die Dauer gebraucht haben, ermöglicht eine Bezugnahme der einzelnen momenthaften Zeit-Punkte – der Töne – aufeinander und diese Modulation ist es auch, die uns als Hörende in die Musik einbindet. Die Frage nach Modulation, nach dem Bilden von Übergängen und damit auch von Nachbarschaften, führt uns auf eine Analyse von Deleuze / Guattari, zur Technik des Modulierens, die wir uns in Bezug auf die Modulation von Zeitpunkten durch die Dauer ansehen werden.

Wahrnehmung von Zeit

Deleuze / Guattari unterscheiden „gekerbte“ und „glatte“ Herstellungsweisen von Textilem. In Gegenüberstellung werden Filz (glatt) und Gewebtes (gekerbt) als Techniken vorgestellt. Das Patchwork-Gebilde erhält in ihrer Analyse nicht nur die Eigenschaft des offenen Raumes, sondern wird auch in seiner Bedeutung als kollektive, weibliche Kulturtechnik beschrieben. Auch hier wird durch die Aneinanderreihung einzelner, autonomer Flecken ein Gewebe (gekerbt) geschaffen, das ein Zusammenhalten des Grundes garantiert. Die Randbereiche werden aneinander angeschmiegt, gefügt. Sie bleiben als einzelne sichtbar, fügen sich dennoch auch zu einer Gesamtheit zusammen.⁷⁶ Homi K. Bhabha geht in anderer Weise in *The Location of Culture*⁷⁷ darauf ein. In seinem Konzept des *Third Space* nimmt er einen Gegenstandspunkt zu dem etablierten Bild des *Melting Pots* ein. Er bezieht sich auf

76 Siehe dazu Deleuze / Guattari: „Tausend Plateaus“, S. 660.

77 Siehe Bhabha, Homi K.: „The Location of Culture“, New York, Rutledge 1994, S. 311-313.

den Performance-Künstler Gomez-Peña, der das Verschneiden unterschiedlicher Identitäten eher als ein Ineinandergreifen ohne Auflösung in einen Brei beschreibt: „The bankrupt notion of the melting pot has been replaced by a model that is more germane to the times, that of the menudo chowder. According to this model, most of the ingredients do melt, but some stubborn chunks are condemned merely to float. Vergigratia!“⁷⁸ Dieses Modell einer gesellschaftlichen Beschreibung spricht dem Brei einerseits Zusammenhalt zu, während einzelne Merkmale dennoch herausstechen. Bezogen auf Geschichte lässt sich das auf die Dauer und Ereignisse, die aufblitzen, übertragen. Mit Bergson ließe sich argumentieren, dass sich die unpersönliche Dauer aus der Mannigfaltigkeit der persönlichen Dauern montieren lässt. Die in Nachbarschaften gedachten Dauern einzelner Personen lassen sich zu einem unendlichen Feld der Dauer zusammenziehen. Auch hier kommt der Überschneidungszone wie beim Patchwork eine besondere Bedeutung zu. Durch ihr Ineinanderübergehen ermöglichen diese Ränder erst das gedachte Kontinuum. Die Übergänge zwischen den einzelnen Dauern sind moduliert, bilden die Verbindung aus.⁷⁹ „Wie gelangen wir von dieser innerlichen Zeit zur Zeit der Dinge? Wir nehmen die materielle Welt wahr, und diese Wahrnehmung scheint uns – ob zu Recht oder Unrecht – zugleich in uns und außerhalb unser zu sein: Auf der einen Seite ist sie ein Bewusstseinszustand; auf der anderen eine oberflächliche Schicht aus Materie, in der das Fühlende und das Gefühlte zusammenfallen. Jedem Augenblick unseres inneren Lebens entspricht somit ein Augenblick unseres Körpers und der gesamten ihn umgebenden Materie, der mit ihm, ‚gleichzeitig‘ ist: Diese Materie scheint also an unserer bewussten Dauer teilzuhaben.“⁸⁰ Das Fließen, was wir im zeitlichen Verlauf empfinden, wird in der Modulation der Übergänge hergestellt. Diese bildhafte Modellierung einer Oberfläche, und Schichtung einer Tiefe in Kombination mit der zeitlich-akustischen Modulation der Augenblicke zueinander, möchte ich als Vorstellungsbild für die Dauer etablieren. Denn: Lässt sich die Dauer erblicken oder ertasten? Erspüren, im Denken umkreisen trifft es wohl eher. Trinh T. Minh Hà prägte den Begriff *speaking nearby* der im Gegensatz zu *speaking about* steht, um ihre Herangehensweise an das Filmmachen oder auch Texteschreiben zu fassen. Eine indirekte Annäherung, ein daneben Stellen, eine poetisch informierte Schreibweise von (Film)Texten bringt sie ihren Sujets näher. In einem Interview mit Nancy N. Chen wird dem Term *speaking nearby* auch die Form der indirekten Rede hinzugegestellt. „The link is nicely done;

78 Gomez-Peña, Guillermo, zitiert nach: Bhabha: „The Location of Culture“, S. 313.

79 Bergson: „Dauer und Gleichzeitigkeit“, S. 126-130.

80 Bergson: „Dauer und Gleichzeitigkeit“, S. 126-127.

especially between 'speaking nearby' and indirect language. In other words, a speaking that does not objectify, does not point to an object as if it is distant from the speaking subject or absent from the speaking place. A speaking that reflects on itself and can come very close to a subject without, however, seizing or claiming it."⁸¹ Ein mit ungewöhnlichen oder ungebräuchlichen Sinnen ausgestattetes Suchen, Beschreiben, Erzählen, bricht mit der (eigenen) Erwartung und bringt Unerwartetes in die Wahrnehmung mit. Hier kommt uns das fliegende Auge Leon Battista Albertis in den Sinn. Das fühlend tastende, fliegende Auge Albertis **PPP** umschreibt die Doppelnutzung unserer Organe, die Möglichkeit, sehend zu tasten, den Gegenständen sehend haptisch auf die Spur zu kommen. Es umschreibt die Fähigkeit, mit den Sinnen mehr aufzunehmen, als ihnen allgemein zugeschrieben wird.⁸² Auch geht das fliegende Auge auf die Frage von Passivität und Aktivität ein: Kommen die Dinge zu uns, sehen wir, was da ist? Oder nehmen wir sie aktiv entgegen, ergreifen sie mit vorausseilenden Tast-Tentakeln selbst? Der Standpunkt, die Bewegung, die Verortung in der Welt, scheint im Bild des geflügelten Auges, welches sich selbsttätig bewegt und in die eine Richtung schaut, während es in die andere Richtung steuert, wieder auf. Die Situiertheit⁸³, die Perspektive. Zu Zeiten Albertis findet in der Malerei ein Wechsel statt, die *Abbildung* wird zu einer *Darstellung* der Wirklichkeit. Im 15. Jahrhundert wird die angewandte, malerische Perspektive durch die konstruierte, mathematisch fundierte Perspektive ersetzt. Das Bild der Welt wird in neuer Weise konstruiert und setzt die Perspektive als Zentralperspektive ein **QQQ**, in welcher der Ausgangspunkt gesetzt und im Auge des Menschen verankert ist.⁸⁴ Sie wird nun zu etwas, was immer schon da ist und sich im Erblicken von Dingen befindet: In der von den Augen ausgehenden Perspektive, der Sehpyramide. Alberti formuliert folgendermaßen: „Daher wird ein Gemälde nichts anderes sein, als die Schnittfläche durch die Sehpyramide, die

81 Trinh T. Minh Hà in: Chen: „Speaking nearby“, S. 87.

82 Siehe Rath, Markus: „Albertis Tastauge. Neue Betrachtung eines Emblems visueller Theorie“, in: „kunsttexte.de“, Nr. 1, 2009 (7 Seiten), <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7570/rath.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (zuletzt aufgerufen 21.01.2022).

83 Siehe auch Haraways Konzept der Situiertheit von Wissen, nachdem jegliches Wissen, (Philosophie, Wissenschaft, Kunst etc.) durch den Kontext und die Perspektive der produzierenden und der rezipierenden Person(en) situiert ist. Siehe Haraway: „Neuerfindung“, S. 73-97.

84 So schreibt hierzu Gabriele Schmid in ihrer Dissertationsschrift „Illusionsräume“ Folgendes: „Der Augenpunkt regelt die Orthogonalen und die Horizontalen. In ihm laufen alle Fluchtlinien aller Gegenstände zusammen, im Unterschied zum Fluchtpunkt, in dem lediglich einige Tiefenlinien zusammenlaufen. Ein Bild kann mehrere Fluchtpunkte, aber nur einen Augenpunkt haben.“ Schmid, Gabriele: „Perspektive und Mathematik“, in: dies.: „Illusionsräume“, Berlin, Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.) an der Hochschule der Künste Berlin, Fakultät Erziehungs- und Gesellschaftswissenschaften 1999, <http://www.gabrieleschmid.de/diss/home.html> (zuletzt aufgerufen 25.02.2022).

gemäß einem vorgegebenen Abstand, einem festen Zentralstrahl und mit bestimmter Beleuchtung auf einer gegebenen Fläche mit Linien und Farben kunstgerecht dargestellt ist.“⁸⁵ Die Künstler_innenperson wird hier zum Wahrheit schaffenden Medium, welche aus der Wirklichkeit die Welt herausschneidet **RRR** und in ihrer Perspektive darstellt. Einerseits gerät so die Person als perspektivgebend in den Fokus der Welt und lässt diese allwissend erscheinen, andererseits gibt gerade diese Standpunktbezogenheit **SSS** der Tatsache Ausdruck, dass die Perspektive *auf* die Welt subjektiv ist. Das Auge der Künstler_innen wird zum Zentrum der Perspektive, zum Zentrum der Narration. Das geflügelte Auge scheint auf Abenteuerreise zu sein und sich mit allen Sinnen fühlend voranzutasten und zu fliegen. **TTT**

Sinnzusammenhang und Antizipation

Die Dauer im Kopf, habe ich ein Bild von Flächen, Volumina und Membranen gezeichnet, von Auslassungen und Zerlöcherungen, wie sie auch in Stoffen zu finden sind. **UUU** In Spitzen und Bordüren. Verbindungen im Sinne von Vernähungen, Patchwork als Gebilde eines mitlaufenden Untergrunds kollektiver Verschneidungen. Kombiniert mit der Modulation, die einzelne Töne, Noten, miteinander verbindet, Übergänge schafft, versuche ich ein akustisch-visuelles Tastorgan zu etablieren, das die Fähigkeit besitzt, die Dauer oder die (Zeit(en)) wahrzunehmen. Ein Ohr mit Fühlern, an deren Enden Augen positioniert sind. Auch bei *Ulysses* gibt es die Beschreibung eines blinden Sehens, eines Tastens, welches das Sehen übernimmt: „Schließ deine Augen und schau!“⁸⁶ ist hier die Aufforderung. Mit den gewohnten Sinnesorganen brechend, versuchen wir Zuständen oder Gefühlen näher zu kommen, die uns sonst – im bloßen Sehen, im bloßen Hören – verschlossen blieben.⁸⁷ Ein Organ, welches

85 Alberti, Leon Battista: „Della Pittura – Über die Malkunst“, Bätschmann, Oskar / Gianfreda, Sandra, (Hg.), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002, S. 85, zitiert nach: Rath: „Tastauge“, S. 5.

86 Joyce, James: „Ulysses“, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1981, S. 53, zitiert nach: Didi-Hubermann, Georges: „Was wir sehen blickt uns an“, München, Fink 1999, S. 11.

87 Im Gegensatz hierzu stünde eine Erweiterung der Technologien, die durch Algorithmen und Aufzeichnungsmöglichkeiten auch versuchen, diesem *Mehr* an Wahrnehmung näher zu kommen. Dazu lassen sich auch Deleuze und Guattari heranziehen, wenn sie im Kontext des „gekerbten“ und „glatten“ Raums Folgendes feststellen: „Wenn man sich für neue Berufe und sogar für neue Klassen interessiert, warum soll man sich dann nicht über jene Militärtechniker Gedanken machen, die Tag und Nacht Bildschirme überwachen, die über lange Zeit U-Boote und Satelliten bewohnen oder bewohnen werden, und darüber, was für apokalyptische Augen und Ohren sie sich schaffen, die ein physisches Phänomen, einen Heuschreckenschwarm und einen ‚feindlichen‘ Angriff, der von einem beliebigen Punkt kommt, kaum noch unterscheiden können?“ Deleuze / Guattari: „Tausend Plateaus“, S. 666.

uns eine Geschichte erzählt, die im Spekultativen liegt. Ein Erzähl-Organ, das sich aus Vergangenheit und Zukunft speist und die Gegenwart als Ziel anpeilt. **VVV** Lacan macht in seinen Vorlesungen immer wieder darauf aufmerksam, dass Worte oder auch ganze Sätze sich ähneln, dass sie falsch verstanden werden können. Die vorausschauenden Ohren formen den Sinn des Gehörten schon vor, sie nehmen das Auszusprechende vorweg und formen Sprachähnliches manchmal um. Lacan befragt diese scheinbar unzusammenhängenden Ähnlichkeiten nach einem Sinn, den sie durch ihre verschiebende Doppelung erzeugen. Diese Sprachähnlichkeiten können uns von einem gerichteten Denken, dessen Ergebnis wir schon vorauszusagen vermögen, zu einer etwas verschobenen Perspektive leiten. Eine Irritation im Fluss, die Voraussage nicht ganz getroffen, stellt die logisch aufgebaute, lineare Antizipation in Frage. **WWW** Lässt sich hier das FuturII einschmuggeln? Die nicht richtig gemachte Voraussage weist auf eine Möglichkeit und öffnet hier eine Lücke zwischen gesprochenem, gemeintem Satz und der subjektiv gehörten Aussage, die in dem Moment Realität ist. Diese Diskrepanz eröffnet den Raum **XXX** für Neuinterpretation. **YYY** Die Möglichkeit, den Kontext neu zu verknüpfen, das Gesagte ungewohnt einzubinden, lässt Kontingenz aufblitzen. Kontingenz (con-tingere, lat. übertragen, berühren) verweigert nicht die Möglichkeit von Kausalität in historischen Zusammenhängen, sie lässt aber eine Offenheit von Geschichte parallel zu. Die Linearität, die kausale Abfolge nicht annehmend, mag dieser unbedeutende *Verhörer* doch auf größere Zusammenhänge hinweisen oder auch der Möglichkeit eines Abweichens vom Vorhersehbaren / Vorhersagbaren Raum lassen.⁸⁸ Deleuze schreibt zu Antizipation im vierten Bergson-Kommentar: „Was die Vergangenheit in der Zeit ist, das ist der Sinn in der Sprache und die Vorstellung im Denken. Der Sinn als Vergangenheit der Sprache ist die Form ihrer Präexistenz, in die wir uns von vornherein hineinversetzen, um die Bilder der Sätze zu verstehen, die Bilder von den Worten und sogar von den Phonemen, die wir hören, zu unterscheiden.“⁸⁹ Lacan nutzt Sprachähnlichkeiten, beschäftigt sich mit ihnen und schreibt ihnen

88 „Was er 1931 noch mit kühlem klinischen Blick als Psychopathologie beschrieb – das Changieren des Sinns beim Übergang zwischen gleich klingenden Wörtern, Phrasen oder Sätzen (‘La mais l’as’, ‘l’ame est lasse’, ‘la melasse’ oder ‘le merle à fouine’ und ‘la mere la fouine’) –, sollte dann nicht nur zu einem Charakteristikum seiner eigenen Ausdrucksweise werden, sondern auch zum technischen Mittel psychoanalytischer Deutung. Lacan bediente sich der Differenz zwischen gleich klingenden Lautbildern und den verschiedenen Transkriptionen, die sie zulassen, um seine Patienten wie die Hörer seines Seminars auf die unterschiedlichen, zum Teil unbewussten Bedeutungen aufmerksam zu machen, die ein gesprochener Satz annehmen kann.“ Langlitz, Nicolas: „Die Zeit der Psychoanalyse. Lacan und das Problem der Sitzungsdauer“, Berlin, Suhrkamp 2005, S. 34-35.

89 Deleuze: „Zeit-Bild“, S. 134.

(un-)bewusste Anreicherungen zu. Er sieht in den verschiedenen Möglichkeiten, Wörter oder Sätze zu deuten, ein Aufblitzen des Unbewussten (welches bei ihm mit Zukunft zu tun hat, wie wir noch sehen werden!) in der Sprache und macht sich dieses selbst zu Nutze.

Zeitspitzen

Das Feld der Dauer wird also von der Zeit begangen, erschlossen, punktuell bespielt. Sie braucht nicht aneinandergereiht zu *agieren*, um kontinuierlich zu bleiben, hat sie doch die Dauer als Grund, als mitlaufenden Untergrund immer unter, über oder neben sich. Die Zeit wird gehalten durch dieses n-dimensionale Feld der Dauer und kreierte durch ihre Sprünge eine weitere Dimension hinzu, die Dimension der zeitlichen Augenblicke. Die Zeit als Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges, welche sich im Feld der Dauer abspielt.⁹⁰

In dem Film *Arrival*⁹¹ wird Zeit diskontinuierlich bzw. in non-linearer Form erfahrbar dargestellt. Sie lässt sich als ein Feld begreifen, dem individuelle Bänder an zeitlichen Strängen eingelagert sind. Diese Stränge sind einzelnen Protagonist_innen in ihrer Gänze ersichtlich, weshalb die Narration Momente einer zukünftigen Vergangenheit enthält. Die Protagonistin erlernt eine neue Sprache von auf der Erde gelandeten Aliens, die sich in Mustern ausdrückt und eine andere Zeitlichkeit eröffnet: Die Geschichte, der Ablauf des eigenen Lebens ist bereits in der Gegenwart in den Mustern sichtbar und teilt sich in einer Art Erinnerung mit. So weiß die Person bereits über die Zukunft Bescheid und lebt in der Gegenwart mit diesem Wissen. Im Plot des Filmes wird aber auch eine Unbeschwertheit durch dieses Wissen unmöglich. Im Sinne der Außerirdischen müsste sich wahrscheinlich die ganze Einstellung der Menschen zum Leben ändern, um eine Unbeschwertheit trotz vorher bekannter Schicksalsschläge

90 Siehe Deleuzes vierten Bergson-Kommentar: „Zwischen der Vergangenheit als allgemeiner Präexistenz und der Gegenwart als unendlich zusammengezogener Vergangenheit gibt es die Gesamtheit der Vergangenheits-Kreise, die eine Vielzahl von ausgedehnten oder verengten Regionen, Sedimenten, Schichten bilden: jede Region mit ihren Eigenschaften, ihren 'Schattierungen', ihren 'Aspekten', ihren 'Singularitäten', ihren 'Glanzpunkten', ihren 'Dominanten'. (...). Selbstverständlich erwecken diese Regionen (meine Kindheit, meine Jugend, meine Reife, usw.) den Anschein des Aufeinanderfolgens. Doch sie folgen aufeinander nur aus dem Blickwinkel der früheren Gegenwarten, die die Grenze einer jeden markieren. Dagegen koexistieren sie aus dem Blickwinkel der aktuellen Gegenwart, die jedesmal ihre gemeinsame Grenze oder die am engsten zusammengezogene von ihnen repräsentiert.“, Deleuze: „Zeit-Bild“, S. 133.

91 Villeneuve, Denis: „Arrival“, USA 2016, 116 min.

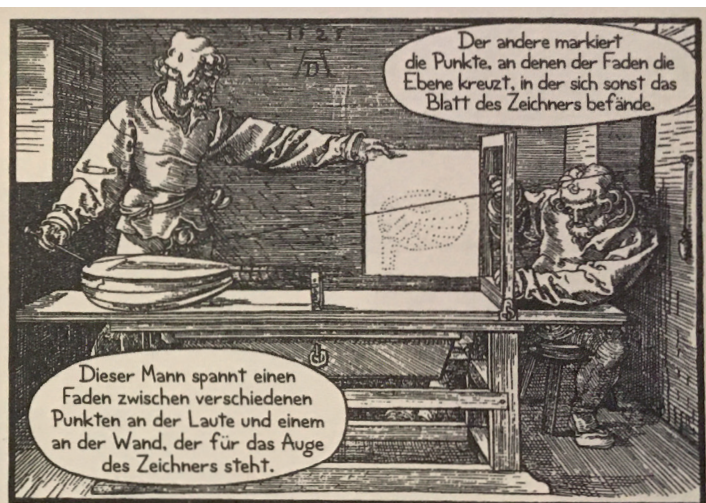
zu behalten. Die Zeit stellt sich hier eher wie ein ausgelegtes Bild oder ein vorausgezeichnetes Band dar mit der Möglichkeit, in diesem umherzuwandern. Anders als in Zeitreisen-Plots häufig der Fall, geht es hier aber nicht um die Auswirkungen, die jede abweichende Tat auf den Verlauf der Geschichte hat, sondern um die bewusste Entscheidung, das Leben zu leben, welches wir uns ausgesucht haben. Der Film basiert auf der Kurzgeschichte *Story of your life* von Ted Chiang (1998), in welcher die zeitliche Struktur noch eine stärkere Rolle spielt. Die zukünftigen Erinnerungen werden hier im Futur II erzählt, verweben sich mit grammatikalisch in der Gegenwart geschriebenen Teilen und machen die Narration maßgeblich aus. Die Unterscheidung zwischen zukünftigen und vergangenen Erinnerungen verschwimmt, beide sind gleichermaßen identitätsstiftend und prägen die Entscheidungen der Protagonist_innen in der Gegenwart.

BILDTAFEL 6

SSS



XXX

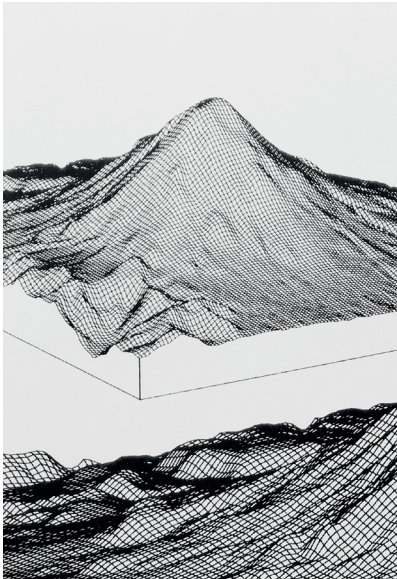


RRR

QQQ



WWW

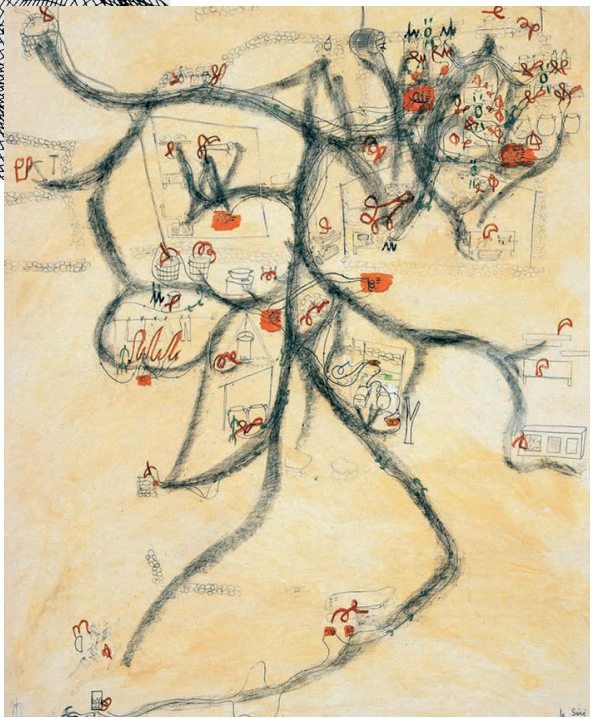
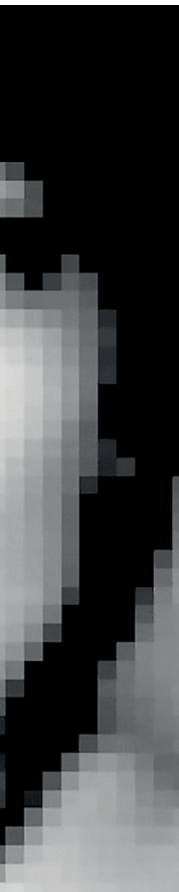
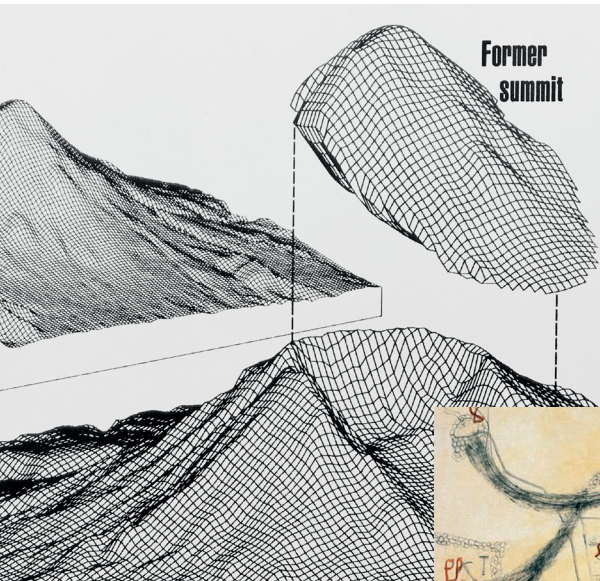
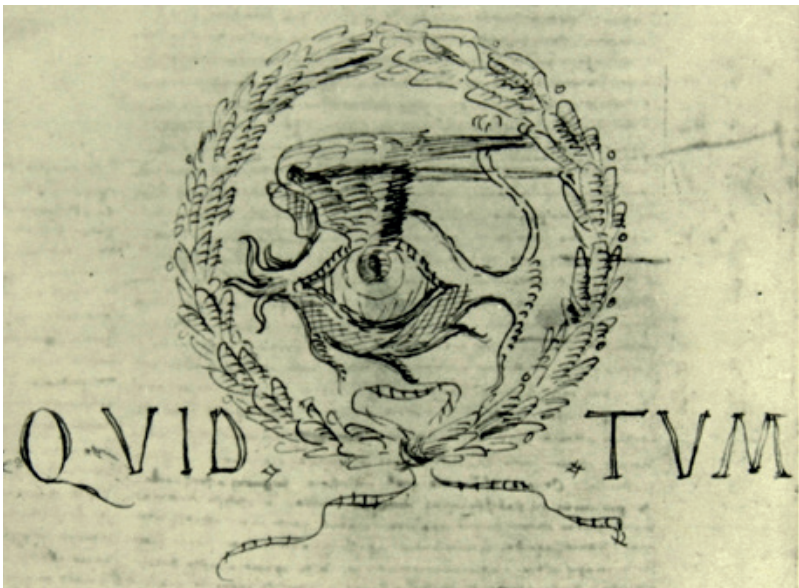


TTT



YYY

PPP



VVV



UUU

PPP

Leon Battista Alberti: Fliegendes Auge, 1438

Schlussseite aus *Della famiglia*.

Albertis *Fliegendes Auge* taucht an mehreren Stellen auf, u.a. in der genannten Publikation. Es scheint als losgelöstes Sinnesorgan allwissend über den Dingen zu schweben und bewegt sich in Richtung seiner tastenden Tentakel fort. Diese scheinen richtungsweisend zu sein, nicht die Augen, die ihrerseits die Umgebung beobachten. Voraustastend leiten sie die Flügelschläge an, die aufgrund ihrer Größe den Antrieb hauptsächlich zu gewährleisten scheinen. Die Darstellung der Flügel erinnert an die von geflügelten Löwen. Die Adlerschwinge fügt dem Objekt ein Symbol der Macht hinzu.

QQQ

Giovanni Battista Piranesi: Veduta interna della Basilica di S. Pietro in Vaticano, 1760-1778

Radierung, 40,5 x 59,2 cm.

Piranesi stellt neben seinen Ansichten Roms, zu denen die hier abgebildete gehört, in Zentralperspektive auch viele Zeichnungen her, die mit unterschiedlichen Perspektiven versehen sind. Diese sind in der Serie *Carceri* veröffentlicht und stellen beklemmende Innenräume dar, die keinen Ausweg zulassen. Beim Betrachten kommen sowohl Assoziationen zu M.C. Escher, als auch zu Franz Kafkas Romanen auf.

RRR

Jason Lutes: Berlin. Steinerne Stadt

Graphic Novel, S. 107.

Gabriele Schmid zitiert in ihrer Dissertationsschrift *Illusionsräume* Gottfried Böhm zur künstlerischen Perspektive: „Der Künstler nimmt einen Augenpunkt an, der dem blickenden Auge gleichgesetzt wird. Von ihm aus projiziert er Geraden (...) zur Oberfläche der darzustellenden Gegenstände. Die Schnittpunkte dieses Sehstrahlenkegels mit einer ihn senkrecht durchschneidenden Ebene stellt die Bildebene dar, die Fläche, in der die Gegenstände dargestellt erscheinen.“

SSS

Netzwerk-Schema

Erst die Verbindungen in die Umgebung schaffen unseren Kontext. Das Netzwerk, was uns umgibt, bestimmt sehr stark, wie wir uns verhalten und sehen, aber auch, wie einfach wir in bestimmte Positionen hineinkommen. Teilweise können fehlende Netzwerke aufgebaut und mithilfe von z.B. universitären Verbindungen selbst hergestellt werden. Netze werden auch, aber nicht nur auf familiären Beziehungen aufgebaut. Ein Großteil dessen, was wir als *Klasse* bezeichnen, zeigt sich in den (nicht) vorhandenen Netzwerken.

TTT

Antonio Averlino Filarete: Allegoria della Virtù, ca. 1461-1464

Ausschnitt Buchseite.

Filarete beschreibt in seinem Architekturtraktat eine fiktionale Idealstadt, die ihm als Vorlage für seinen utopischen Stadtentwurf dient. Dieses Traktat ist mit zahlreichen Abbildungen versehen, eine davon die hier abgebildete. Hier erhalten verschiedene Sinnesorgane Flügel. Sie scheinen sich selbsttätig fortbewegen zu können. Die Richtung ihrer Aufnahme ist jedoch jeweils frontal, auf die Betrachter_in ausgerichtet. Sie bleiben in ihrer jeweiligen Funktion isoliert, verlieren scheinbar an vielfältiger Wahrnehmung, da das verbindende Element des Kopfes oder Gehirns fehlt. Eine unbekannte Art des Wahrnehmens und vielleicht Kommunizierens kommt hinzu. Eine Analogie zu Medusen, wie sie auch in Science Fiction-Narrationen häufig verwendet wird, tut sich auf.

UUU

In Abbrüchen sichtbare Sedimente

Ablagerungen und Schichten verschiedener Zeiten werden auf dieser Freilegung von Gestein sichtbar. „Jede dieser Schichtflächen sind ein Stück ehemaligen Meeresbodens, durch die Überkippung blickt man auf die Schichtunterseiten und kann das Profil horizontal erschliessen (sic).“

VVV

Giselle Durand: Lignes d’erres (Zeltplatz am Serret), 1973

Zeichnung, Stift auf Papier.

Fernand Deligny begründete seit den 1950er Jahren verschiedene Wohnprojekte mit autistischen Jugendlichen und anderen Menschen, die gemeinsam in den Cevennen in Südfrankreich lebten. Zu ihren Verrichtungen zählte u.a. die Aufzeichnung alltäglicher Wege. Ein Erkunden des Lebensraumes und dessen Habitualisierung wurden Teil des Alltags. Diese Kartographie wurde von einer Bewohner_in angefertigt und zeigt einen Routineablauf in der damaligen Wohnsituation. Die Wohnorte befanden sich außerhalb normierender Strukturen und Institutionen. Sie waren Off-Grid. Das Erlaufen der Umgebung wurde als Tätigkeit genutzt, die eine Selbst-Verortung durch Alltagsabläufe nach sich zog. Das Begehen und Markieren erfolgte ohne ein Sich-zu-eigen-machen. Das Erlaufen und die Rasterung der Umgebung in Zeichnungen hatte keinen Besitz als Folge oder als Ziel. Es stellt eine Rasterung außerhalb des Rasters dar.

WWW

Vermessung

In einer gemeinsamen Situation ein Bild von sich und seines Aufnahmen in der Welt waren das heißt geographisch

PPP

QQQ
RRR

SSS
TTT

UUU

VVV

WWW
XXX

YYY

WWW

Vermessung eines Bergmassivs über Wire-Frame Rasterung

In einer gerasterten Ansicht wird im Modell eine Vorher-Nachher-Situation eines Vulkans gezeigt. Die genaue Darstellung des Vulkans und seines Abbruchs wird durch die Nutzung computerisierter Kameraaufnahmen in Kombination mit einem Grafikprogramm ermöglicht. 1981 waren das hochmoderne Ansichten, denen zugrunde die Rasterung des geografischen Raums durch die *United States Geological Survey* lag.

XXX

Radaranzeige

Grundlage der Orientierung ist ein räumliches Raster im Koordinatensystem. Der dreidimensionale Raum wird gemeinsam mit einer Zeitangabe auf dem Screen eingefangen. Das Bewegen in „glatten Räumen“, wie dem Meer und der Luft, wird so ermöglicht. Eine „Kerbung“ wird diesen hinzugefügt. Zeichen, zugeordnete Symbole spielen eine bedeutende Rolle in der Lesbarkeit derartiger Räume. Durch das Hinzufügen dieses abstrakten Zeichensystems wird der Raum seiner abstrakten Unverortbarkeit entzogen und mit lesbaren Zeichen überzogen.

YYY

Trevor Paglen: Behold These Glorious Times!, 2017

Videoinstallation, Videostill, Hamburger Kunsthalle 2018.

Paglen beschäftigt sich in einigen seiner künstlerischen Arbeiten mit den Ausweitungen von Technologie auf menschliche Wahrnehmung. So z.B. in der Videoinstallation *Behold These Glorious Times!*, die der Zuschauer_in das Sehen von Maschinen und den Lernprozess von künstlicher Intelligenz (KI) nahebringt. Die Bilder werden in Bereiche z.B. von menschlichen Tätigkeiten aufgeteilt und zu Tausenden der KI vorgespielt. Diese abstrahiert die Bilder immer weiter und zerlegt sie in Datenmengen. Rückübersetzt in visuelle Bilder für unsere menschliche Wahrnehmung sehen wir in der Installation Bilder, die sich immer weiter in Pixelmengen zersetzen. Diese rückübersetzten Bilder des maschinell verarbeiteten Bildes, z.B. eines menschlichen Gesichtes, sind für uns irgendwann nicht mehr entzifferbar, sie lösen sich in immer ähnlichere Pixelschwärme auf. Zu sehen u.a. in der Ausstellung „[CONTROL] NO CONTROL“ in der Hamburger Kunsthalle Juni bis September 2018.

| | |
|-----|---|
| PPP | Abb. Leon Battista Alberti: „Della famiglia“, Biblioteca Nazionale Centrale, Florenz, cod. II.IVV.38, fol. 119v, Schlussseite, um 1438, zitiert nach: Rath, Markus: „Albertis Tastaue. Neue Betrachtung eines Emblems visueller Theorie“, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2009 (7 Seiten), www.kunsttexte.de (zuletzt aufgerufen 21.12.2021). |
| QQQ | Abb. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1914-0216-70 |
| RRR | Gottfried Boehm: „Studien zur Perspektivität“, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag 1969, S. 18, zitiert nach: Schmid, Gabriele: „Perspektive und Mathematik“, in: dies.: „Illusionsräume“, Berlin, Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.) an der Hochschule der Künste Berlin, Fakultät Erziehungs- und Gesellschaftswissenschaften 1999, http://www.gabrieleschmid.de/diss/home.html (zuletzt aufgerufen 25.02.2022). |
| SSS | Abb. Jason Lutes: „Berlin. Steinerne Stadt“, Hamburg, Carlsen Comics 2004, S. 107. |
| TTT | Abb. https://www.resonanzboden.com/u/niall-ferguson-unsere-netzwerk-gesellschaft/ Vgl. Ulrich Pfisterer: „Ingenium und Invention bei Filarete“, in: Bruno Klein / Harald Wolter (Hg.): „Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten“, Dresden und Kassel, Selbstverlag 2002, S. 265-289. |
| UUU | Abb. Filarete: „Codex Magliabechianus“, in: „Allegoria della Virtù“, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, zitiert nach: Ulrich Pfisterer: „I libri di Filarete“, in: „Arte Lombarda“, Mailand, Nuova serie 155/2009, 1, Abb. 4. http://kanalmusik.de/wordpress%20/?p=1139 (zuletzt aufgerufen 30.12.2020). |
| VVV | Abb. Ebd. |
| WWW | Abb. https://www.uni-weimar.de/de/medien/professuren/medienwissenschaft/theorie-medialer-welten/aktuelles/titel/vortrag-von-dr-elena-vogman-irrlinien-dynamische-kartographien-nach-fernand-deligny-1/ |
| XXX | Abb. National Geographic, Vol. 159, No. 1, Washington, National Geographic Society January 1981, S. 713. |
| YYY | Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: „Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie“, Berlin, Merve 1992. |
| | Abb. https://www.iwm.org.uk/history/how-radar-changed-the-second-world-war |
| | Abb. https://lenscratch.com/wp-content/uploads/2020/01/Paglen-Behold-these-Glorious-Times-Video-Still-4-Trevor-Paglen-Hi-Res-2019.05.21.jpg |

5. Fiktion von Geschichte und linearer Zeit

„Im gekerbten Raum werden Linien oder Bahnen tendenziell Punkten untergeordnet: man geht von einem Punkt zum nächsten.“⁹², schreiben Deleuze / Guattari. Übertragen auf die Zeit und unser Feld der Dauer, schreiben wir der Zeit den gekerbten, der Dauer den glatten Raum zu.⁹³ Die Zeit nimmt hier die Eigenschaft der Geschichtlichkeit – jeweils aus den zugehörigen Perspektiven – an. Sie bietet einen gekerbten Zeitrahmen an. Sie bindet die Ereignisse ein, gibt ihnen Kontext auf dem Feld der Ablagerungen (Dauer) historischer Ereignisse – „von einem Punkt zum nächsten“⁹⁴.

(Hinter-)Grund

Das Bild für die Zeit, für Geschichtliches ist deutlich mit dem des Raumes verbunden. Die Erzählung der Zeit braucht einen Ort, ein Territorium, welches sie bespielen kann. So stellt auch Doris Schweitzer den geophilosophischen Bezug von Geschichte und Raum bei Deleuze dar: „(...) der Zusammenhang von Raum und Geschichte taucht auf, so dass man auch bei Deleuze vom Raum als Urgrund der Geschichte reden kann, ist es doch notwendigerweise die Erstarrung des Grundes, die Geschichte allererst ermöglicht (...)“.⁹⁵ Die Bezugnahme auf den Grund oder auf die Erstarrung, wie es hier genannt wird, die bestimmte Umreißen, Abgrenzungen meint, führt wieder zurück zu unserer Beschreibung und versuchter Annäherung an mögliche Bilder, die wir uns für die Zeit nutzbar machen können. Der Grund, als Sediment wiederum (Erstarrung), den wir der Dauer zuschreiben, suggeriert eine Wiederholung, eine Wiederkehr. Nur so kann eine Ablagerung gebildet werden. Nicht der einmalige Durchgang, das einmalige *punctum*⁹⁶ hinterlässt eine Schicht. Die Schichtung entsteht über Durchläufe, die sich in verschiedener Intensität ereignen. Sie verdickt sich hierdurch oder reibt sich ab. Dem glatten Raum werden Bahnen, Linien, Verbindungen zugeordnet. Hier verbindet sich auch die individuelle Dauer und Zeit mit der geschichtlichen. Die

92 Deleuze / Guattari: „Tausend Plateaus“, S. 663.

93 Zeit (Augenblick) – gekerbt: Moment, Ereignis, Herausragendes, von Punkt zu Punkt; Dauer (Erinnerung) – glatt: Kontext, Zusammenhalt, Kontinuum, Linien, Bahnen.

94 Deleuze / Guattari: „Tausend Plateaus“, S. 663.

95 Schweitzer, Doris: „Topologien der Kritik: Kritische Raumkonzeptionen bei Gilles Deleuze und Michel Serres“, Berlin, Lit Verlag 2011, S. 173.

96 Siehe Barthes, Roland: „Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie“, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1989.

einzelnen Dauern zusammengefasst ergeben einen Grund. Die individuelle Dauer jedoch besitzt auch einen Grund, einen Ort, nach Bergson nämlich den des Körpers: „Aber schon jetzt können wir von dem Körper als von einer beweglichen Grenze zwischen der Zukunft und der Vergangenheit sprechen, als von einer beweglichen Spitze, die von unserer Vergangenheit unaufhörlich in unsere Zukunft hineingeschoben wird.“⁹⁷ Der Körper als Grenze zwischen beiden Zeitaspekten bestimmt diese durch Aktion, durch Bewegung. Die Zeit manifestiert sich in dieser Bewegung, die wiederum von der Vergangenheit in die Zukunft läuft und die Gegenwart nur als verschobenen, mitlaufenden Punkt streift.⁹⁸ Das Gedächtnis als Medium für die Wahrnehmung der Vergangenheit und deren Einfluss dann auf die Zukunft, wird zum geschichtsschreibenden Akteur. Bergson beschreibt es als „in der Praxis untrennbar von der Wahrnehmung, schaltet (es) die Vergangenheit in die Gegenwart ein, zieht dazu in einer einzigen Anschauung vielfache Momente der Dauer zusammen (..)“⁹⁹. Die Beschreibung der Zeit als „bewegliche Spitze“¹⁰⁰ bringt in die Dauer und deren gleitende Eigenschaft dennoch das Herausstechen der Gegenwart und der Augenblicke mit ein. Das *punctum*, wie es Roland Barthes beschreibt, käme einem Ereignis gleich, einer Spitze oder einem Loch im Sediment vielleicht. Es drückt eine Intensivierung und eine Zuspitzung aus. Nicht nur passiert hier etwas aus der Zeit Herausgehobenes, es wird für Barthes auf der Ebene der Fotografie zudem sichtbar. Das Indexikale der Fotografie kommt hier zum Tragen, es wird eine Spur auf der Fotografie hinterlassen. Ein spezifischer Moment in der Zeit schreibt sich auf dem Papier ein. Die chemische Reaktion ermöglicht es, das einfallende Licht als Zeit-Spur in Form des Abbildes sichtbar zu machen. Anders als mit der archäologischen Beschreibung von etwas Sedimenthaftem handelt es sich hier zwar um den flachen Grund einer Fotooberfläche, nichts desto trotz kann sie so gelesen werden, dass etwas aus ihr heraussticht. Die Fläche, gelesen als Dauer, als Grund, wird zugespitzt durch das Moment des *punctums*, was die Kamera – die Fotograf_in – in der Lage war, festzuhalten. Dieses *punctum* grenzt Barthes gegen das *studium* ab, welches, übertragen auf unser Zeitbild, die Dauer beschreiben könnte: „Das erste Element (das *studium*) ist offensichtlich ein Bereich, ein ausgedehntes Feld, das ich im Zusammenhang mit meinem Wissen, meiner Kultur recht ungezwungen wahrnehme; dieses Feld kann sich, der Kunst des Photographen entsprechend oder der Gunst des Augenblicks, mehr

97 Bergson, Henri: „Materie und Gedächtnis. Essays zur Beziehung zwischen Körper und Geist“, Jena, Eugen Diederichs 1908, S. 70.

98 Vgl., ebd.

99 Ebd., S. 64.

100 Ebd., S. 70.

oder minder stilisiert, mehr oder minder gelungen manifestieren, doch es verweist stets auf eine konventionelle Information.“¹⁰¹ Dem gegenüber stellt das *punctum* etwas Besonderes heraus. Wobei dies nicht unbedingt mit einer subjektiven Beteiligung der Fotograf_in zusammenhängt. Vielmehr wird im Verlauf der Ereignisse und somit auch der Zeit, etwas Außergewöhnliches festgehalten. Andererseits lässt sich vielleicht die persönliche Anwesenheit, das Zugehensein auch nicht völlig aus einem Bild extrahieren. So weist Lacan auf die Verwobenheit von Objektivität und Subjektivität auch in Bezug auf die Fotografie hin. „Oder sollte es nicht vielmehr so sein, daß wir die Angewohnheit haben, in unserm kleinen Gehirnkasten eine zu summarische Unterscheidung zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven zu treffen? Sollte der photographische Apparat nicht ein subjektiver Apparat sein, ganz und gar mit Hilfe eines X und eines Y konstruiert, die den Bereich bewohnen, wo das Subjekt lebt, das heißt den der Sprache?“¹⁰² Im Akt des Fotografierens treffen der Körper als Medium der Zeit in der Gegenwart, die künstlerische Position in der Perspektive und das Ereignis im Bild der Fotografie zusammen. Als *punctum* kerbt das Sujet die glatte Bildoberfläche des Grundes.

Screen und Aufführung

Kann die beschriebene Schichtung des Grundes transparent werden? Wäre dann die Dauer eine unendlich dünne Schicht, einem Gaze-artigen Stoff gleich? Die Weichheit dessen inbegriffen? Somit würde dem harten Bild der Sedimentierung und Erstarrung – durch Stein, Sand etc. – dem archäologischen Aus-Grabungsbild, etwas Elastisches, Fließendes, *dauerhaft Formbares* hinzugefügt. Der starren Einschreibung somit etwas entgegengesetzt.

Die Herstellung von Stoffen durch Weben, das Verbinden einzelner Fäden, – entspricht dies nicht dem Modulieren und Anpassen der Übergänge, dem Spinnen eines Netz(werk)es, kurz, der Dauer? Einer rückwirkenden Abänderung der andauernden Vergangenheit entspräche dieses Bild deutlicher. Der Stoff verzieht sich immer wieder von neuem, wenn er an einer Ecke bewegt, von der Zukunft aus oder auch der Gegenwart verzogen wird. Auch lässt sich der Stoff als transparente Gaze **ZZZ** in das Bild einer Vielheit von Membranen einarbeiten, die sich wie in Rahmen aufspannen.

101 Barthes, S. 33-35.

102 Lacan: „Freuds Schriften“, S. 102.

Gaze¹⁰³ ist ein halbdurchlässiger Stoff, geprägt durch seine gerasterte Webart, die in sich kleine Rasteröffnungen gleichsam rahmt durch die Fäden des Gewebes. Die Gaze, die wir hier als halb-durchscheinendes Material bemühen, hat ihren Ursprung möglicherweise in ihrem Namen eingeschrieben, nämlich in der palästinensischen Stadt Gaza. Dieser am Mittelmeer gelegenen Stadt wird entweder die Herstellung dieses Stoffs oder die Auslieferung über den Hafen zugeschrieben. Neben der Verwendung von Gaze¹⁰⁴ als Verbandsmaterial wird sie auch bei besonders räumlich wirkenden Projektionen verwendet. Ihre Halbtransparenz verhilft der Projektion zu einer in sich abgeschlossenen, schwebenden räumlichen Präsenz. Der Aspekt der (Wieder)Aufführung von Erinnertem, von vergangenen Ereignissen wird in diesem Bild bedient. Auch die Konstellation von Betrachter_in und betrachtetem Bild wird aufgerufen. Die aufgeführten Aspekte werden zum Objekt, zur betrachtbaren Oberfläche. Gleichzeitig wird auch die Position des Betrachtenden gerahmt, in ein Außen gebracht. Als nicht Beteiligte_r blickt ein Subjekt aufs Objekt und bringt dieses dennoch hervor. Aus sich selbst heraus, in die eigene Perspektive gerückt, entsteht dieses objekthafte, aber nicht objektive Bild der Vergangenheit auf dem Screen, den die Gaze **AAAA** ausbildet. Hier springt uns die Analogie der Begriffe *Gaze* und *gaze* – im Sinne des „male gaze“¹⁰⁵ bei Laura Mulvey an. „Die Frau als Bild, der Mann als Besitzer des Blicks“, stellt Mulvey ihren Ausführungen als Zwischenüberschrift voran.¹⁰⁶ Auch hier die Bezugnahme aufeinander, dem einen der Blick, der anderen das Bild. Das Aktive, das Passive. Das Subjekt, das Objekthafte. Der Blickende bringt das Bild mit hervor. Die Rahmung des männlichen Blicks verpasst dem Film die Bilder, lässt die Protagonist_in zur Projektion des männlichen Begehrens werden. Andere Perspektiven ausgeklammert, die eigene Blickweise auf sich selbst verdrängt, kommt hier die Eindimensionalität hegemonialer Erzählungen zum Ausdruck. Der männliche Blick, der den weiblichen Blick nicht nur verdrängt und verschwinden lässt, sondern sich diesem sogar aufprägt und ihn sich zu eigen macht. **BBBB** Die Frau, die mit dem *male gaze* angetan sich selbst betrachtet. Sich gar nicht mehr anders betrachten kann, als durch die Linse des allgegenwärtigen *male gaze*. Diese Analogie scheint uns nur allzu genau auf die Perspektivität geschichtlicher Narration zu passen. Die eine Perspektive, die Perspektive der Erzählenden. Das

103 Das Wort Gaze wurde dem französischen Wort *gauze* entlehnt. Eine spezielle Webtechnik sorgt für die Stabilität des Stoffes trotz ihrer lockeren – und somit eben durchscheinenden – Art.

104 Siehe Wikipedia: „Gaze“, <https://en.wikipedia.org/wiki/Gauze> (zuletzt aufgerufen 20.01.2022).

105 Vgl. Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino (1975)“, Peters, Kathrin/ Seier, Andrea (Hg.): „Gender & Medien-Reader“, Berlin – Zürich, diaphanes 2016, S. 45-60.

106 Ebd., S. 51.

heißt derjenigen, die die Wortmacht haben, die den Status quo bestimmen. Sie wird als wahr verkauft und als wahr angenommen. Wir nehmen die Erzählung an, blicken auf die dargebotene Perspektive und aus der dargebotenen Perspektive. Neue Narrationen brauchen wir! Die verloren geglaubten Perspektiven müssen zur Aufführung gebracht werden. **CCCC** Sie scheinen auf, finden eine Rahmung, innerhalb derer diese Aspekte zur Geltung kommen können. Die Gaze mit ihrem durchscheinenden Charakter, hat sie nie gänzlich verdeckt. Sie sind im Hintergrund als Kontext erschienen, haben durch ihre vermeintliche Gegensätzlichkeit der dominanten Narration zur Exegese verholfen. Nun gilt es, andere Einfallswinkel aufzurufen, andere Projektionen auf der Gaze zur Aufführung zu bringen, den Hintergrund neu zu wählen. Die Funktion des Tuches, der Leinwand ist die Unbeschriebenheit. Die Möglichkeit einer Oberfläche, Auftritt zu verleihen, ohne selbst Ereignis zu sein oder dieses für immer anzunehmen, indem es sich einprägte. Die Zeit in ihrer Vergänglichkeit bekommt das Bild einer Bühnenpräsenz zugeschrieben, mit der Möglichkeit der Wiederaufführung. Die Aufführung lebt von der Rezeption, sie wird jeweils neu geschrieben, in der Wahrnehmung der Zuschauer_in mit deren Situierung verschnitten. Ungewohnte Verschneidungen herzustellen ist die Aufgabe, mit der wir spekulative Erzählungen betrauen. Verschneidungen, die die Situierung ins Bild setzen können und dieser etwas hinzuzufügen oder auch etwas herauszunehmen vermögen.

Ablauf und Spur

Rückübertragen auf das Bild des Sediments, lässt ja auch die jeweilige Begehung eine je neue Erzählung von Vergangenheit zu. **DDDD** Auch der Kommentar Sigmund Freuds zum Wunderblock kommt uns hier in den Sinn. Das Material des Blockes ist mittel-fest, aus Wachs, und das darüber gebreitete Wachspapier fungiert als Schirm, auf dem sich die eingeritzten Abdrücke abzeichnen, weil das Papier an der Ritzung festklebt. **EEEE** Das Bild trägt auch der Idee Rechnung, dass die Dinge nie ganz verschwinden, sondern bloß überschrieben werden. In tieferen Schichten verwahrt der Block jegliches Ereignis. „Die Oberfläche des Wunderblocks ist schriftfrei und von neuem aufnahmefähig. Es ist aber leicht festzustellen, daß die Dauerspür des Geschriebenen auf der Wachstafel selbst erhalten bleibt

und bei geeigneter Belichtung lesbar ist.“¹⁰⁷ Vielleicht wäre das Palimpsest als Dokument der Überschreibung dasjenige Objekt, welches wir bemühen sollten. Es zeigt das jeweils Neue auf der (nicht gänzlich) gelöschten Schrift des Vergangenen. Die Zeitschichten überdecken sich auf ein- und derselben Ebene. So wird die jeweilige Neuaufführung stets gerahmt durch die Spuren des Vorhergegangenen. Im Weiterschreiben wird so auch die Frage von Original und Kopie aufgeworfen, handelt es sich doch jeweils um ein aktuelles Original in der Überschreibung eines anderen. Die unterliegenden Schichten können mit Säuren und Fluoreszenz-fotografie wieder lesbar gemacht werden. In der Wiederverwendung des Pergaments fand also auch eine nicht beabsichtigte Überlieferung älterer Schriften statt. Die Sedimentierung jedenfalls, welche Schichten ausbildet, die sich durch Grabungen oder Waschungen freilegen lassen, speichert Zeit und ist auf eine Dauer angelegt, die eine Palimpsest-artige Schichtung hervorruft. Ein einmalig ablaufender Pfad, eine einzelne Ereignislinie würde keine Schicht(en) hervorrufen. Es bedarf ihrer Wiederholung, einer Verstetigung der Abläufe, eines Rhythmus. In *Tausend Plateaus* schreiben Deleuze / Guattari: „(I)m glatten Raum reißt die Bahn den Stillstand fort, hier umfasst das Intervall noch alles, ist das Intervall Substanz (daher die rhythmischen Werte).“¹⁰⁸ Der „glatte Raum“ und die Dauer begegnen sich auch hier in der Beschaffenheit der Oberfläche. Die Wiederholung, der Weg, die erneute Begehung, das zeitliche Intervall (der Jahreszeiten) bestimmen ihre Prägung. Außerhalb von Geschichte bestehen sie beide fort und sind immer schon. Die Oberfläche der Erde selbst kommt dieser Vorstellung ziemlich nahe. Wird sie doch immer wieder von neuem bespielt, ist den Ge-Zeiten ausgesetzt und wird mit der Zeit geformt. Auch hier lässt sich mit der Ablagerung von Sand an den Küstenlinien in Kombination mit den wechselnden Wasserständen der Gezeiten ein Bild finden, welches der Statik herausgearbeiteter Felsformationen oder Ähnlichem entkommt. Über Fraktale lassen sich eben jene Küstenlinien unter bestimmten Vorzeichen berechnen. Sie werden durch eine Annäherung in der Mathematik dem gekerbten Raum einverleibt („(i)m gekerbten Raum werden Linien oder Bahnen tendenziell Punkten untergeordnet (...)“¹⁰⁹), ohne selbst dieser Dimension zu entsprechen. Ein dem glatten Raum zugeordneter Bereich („hier umfasst

107 Freud, Sigmund: „Notiz über den Wunderblock“, Erstveröffentlichung in: „Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse“, Bd. 10 (1), 1924, S. 1-5, in: ders.: „Gesammelte Werke“, Bd. 13, S. 387-91, zitiert nach: <https://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-notiz-wunderblock.html> (zuletzt aufgerufen 03.01.2022).

108 Deleuze / Guattari: „Tausend Plateaus“, S. 663.

109 Ebd.

das Intervall noch alles“¹¹⁰) wird so dem gekerbten Raum mit angeeignet, stellt eine Schnittfläche dar oder eine Nahtstelle. Auch das angrenzende Gebiet des Meeres wird so dem gekerbten Raum benachbart gemacht und der Versuch, es zu kerben, beginnt auch an der Un-Berechenbarkeit seiner Küstenlinie oder den Ausläufern des Meeres. Die Zeit bleibt für uns unertastbar, obwohl sie erlebbar ist. Sie ist ohne Bild, obwohl wir sie z.B. beim Ablauf eines Filmes im Ineinanderschwimmen der Bilder förmlich sehen können. Der Raum wiederum ist ein Bild, lässt sich beschreiben. Wenn wir ihn jedoch erfahren wollen, müssen wir ihn begehen, betreten, erlaufen. Das erlaubt uns das Fortbewegen in der Zeit. Beide Dimensionen sind untrennbar miteinander verknüpft, bilden sich gegenseitig ab oder geben sich einen Ausdruck.

Bewegter Grund

Das Bild, was wir um die Zeit herum entworfen haben, changiert zwischen Raum und Fläche, zwischen Volumen und Hohlraum. Membranen spielen eine Rolle, sie können wiederum Schirm sein, für Bilder. Auf ihnen können Aspekte zur Aufführung gebracht werden, können Standpunkte, Blickwinkel und Blicke eingefangen werden. Angereichert durch die Dimension des Tons wird auch das körperlich Spürbare, die Bewegtheit der Luft, die Bewegung im Raum mit einbezogen. Die feste Gefügtheit eines Grundes aufgelöst in einen mitlaufenden Unter- oder Hintergrund, eine verschiebbare Projektionsfläche, tun sich Möglichkeitsräume auf, die Abläufe in der Zeit neu zu sehen und zu denken. Wie viel Grund brauche ich, welche Perspektive wähle ich und was macht das mit dem zunächst festgefügteten Inhalt, der sich da von einer in eine andere Zeit transportieren lässt? Karen Barad verweist in ihrem Essay *Von der queeren Performativität der Natur* darauf, dass selbst Atome den kausal gedachten Ketten entgegenstehen: „Angesichts der radikalen ‚queeren‘ Infragestellung von Identität und Binaritäten, einschließlich des Natur/Kultur-Dualismus, soll dieser Beitrag zeigen, dass alle möglichen scheinbaren Unmöglichkeiten tatsächlich möglich sind, einschließlich der Queerness von Kausalität, Materie, Raum und Zeit.“¹¹¹ Das Raumzeitkontinuum wird von Barad zusammen mit dem Welle-Teilchen-Dualismus, den das Doppelspaltexperiment¹¹² zeigt, überdacht und vielschichtig formatiert. Die Queerungen, die sie hier aufzeigt, weisen auf

110 Ebd.

111 Barad, Karen: „Verschränkungen“, Berlin, Merve Verlag 2015, S. 124.

112 Siehe Näheres hierzu im Kapitel zum Welle-Teilchen-Dualismus.

Unschärfen, Überlagerungen, Uneindeutigkeiten in physikalischen Phänomenen hin. Diese scheinen mit den gerichteten Blicken und hergestellten Konstrukten von Welt, die wir haben, nicht kompatibel, ja nicht einmal vorstellbar. In diesen physikalischen Beweisführungen liegen also tiefe Einsichten des menschlichen Unvermögens, aus der eigenen Situiertheit herauszudenken, sich den Zweideutigkeiten beweisbarer Zustände denkend anzunähern: Wie kann ich mir ein Teilchen, ein Ding vorstellen, welches sich gleichzeitig und zeitgleich wie eine Welle verhält und fortbewegt, die also Interferenzen untereinander ausbilden, *und* wie ein Teilchen, welches also als Masse-Punkt alleine abgegrenzt verfolgbar bleibt? Ein Quanten-Objekt weist eben diese scheinbar widerstrebenden Eigenschaften von z.B. Zählbarkeit und Unzählbarkeit auf. Wie sehr ist es also die Zeit im Sinne eines Zeitgeistes, aus der heraus gesprochen und erzählt wird, die sich einschreibt in die Erzählung einer Vergangenheit? Spricht die Gegenwart oder gar die Zukunft durch sie hindurch? So jedenfalls lässt sich der geophilosophische Angang Doris Schweitzers in ihrem Buch zu Raumfragen bei Gilles Deleuze und Michel Serres, auch interpretieren: „Die Geophilosophie, die den Raum wieder in den philosophischen Diskurs integriert, weist eine solche Idee der Geschichte zurück, die die begriffliche Artikulation eines Denkens auf einen Ursprung oder ein Prinzip zurückführt, diesen in Besitz nimmt und ‚einfriert‘ und so den Ausgangspunkt der Notwendigkeit des Geschickes des Begriffs bildet.“¹¹³ Oder noch einmal dezidiert auf den Zustand einer nicht-Historizität hinweisend mit Deleuze: „Tritt die Philosophie in Griechenland in Erscheinung, dann in Abhängigkeit einer Kontingenz eher denn einer Geschichte, einer Geographie eher denn einer Historiographie, einer Gnade eher denn einer Natur.“¹¹⁴ Der hier durchbrochene Gedankengang einer Linearität, die einer Causa, einem Grund, folgt, lässt im Umkehrschluss auch die rückwärts betrachtende Erzählweise einer immer neu geformten Vergangenheit zu und sinnig erscheinen. Die Causa, der Grund, der Boden, sind nicht alleinig bestimmend für die Erzählung. Die Geographie bildet keinen Ursprung aus, sie ist ein Raum, der nicht-ursprünglich ist. Immer schon gegeben und immer wieder erneut beschrieben oder einverleibt für Zwecke der momentanen Geschichte. „Die für Deleuze kontingente Geographie, entreißt die Geschichte dem Kult der Notwendigkeit“, die auf der erstarrten Geographie des Denkens beruht.“¹¹⁵ Wie bei Barad wird den Schlussfolgerungen, die aus dem Denken aus einem Ursprung heraus entspringen, entgegen gedacht. Das Ursache-Wirkung-Prinzip wird einer

113 Schweitzer: „Topologien“, S. 76-77.

114 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: „Was ist Philosophie?“, Frankfurt a. M., Suhrkamp 2000, S. 111.

115 Schweitzer: „Topologien“, S. 77.

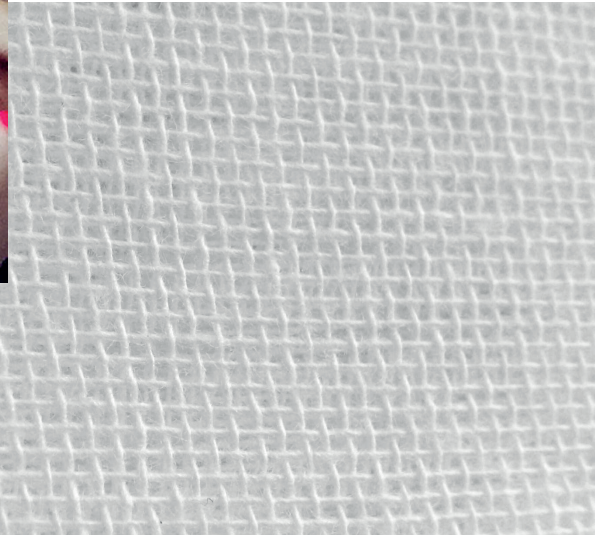
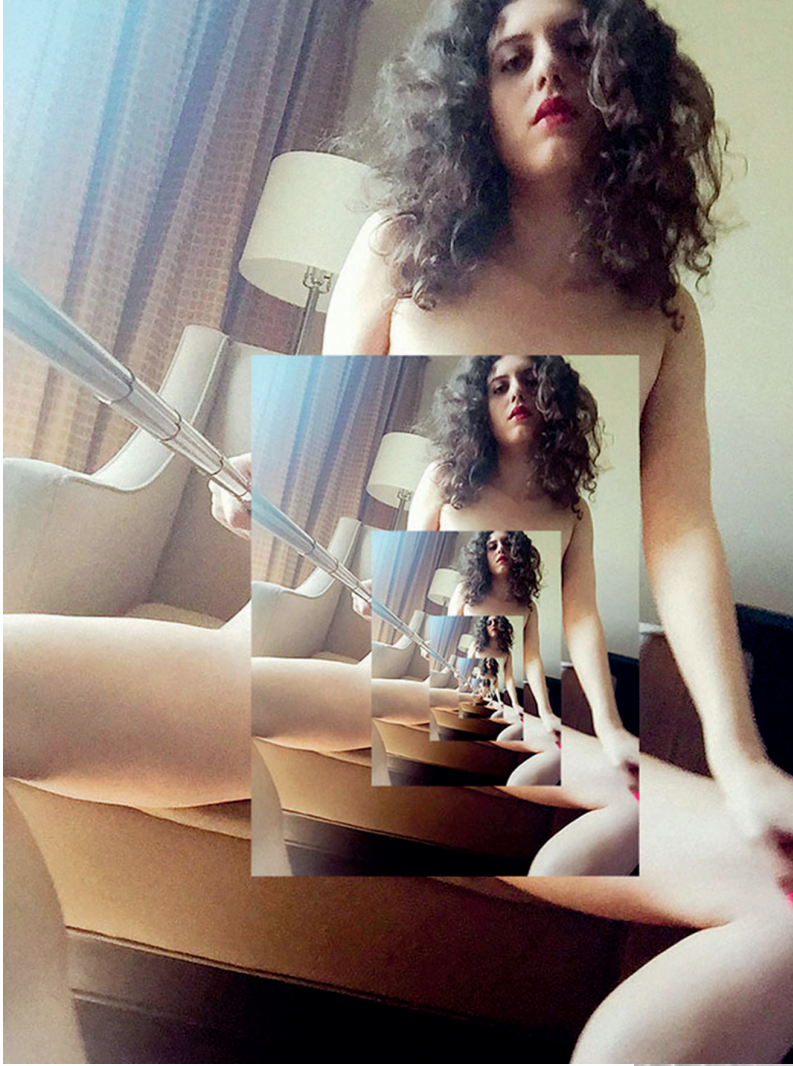
Verschiebung unterzogen, hin zu zerfransten Erzählsträngen, die einzelnen, verschiedenen Perspektiven genüge tragen, die verschiedenen Wirkungen Ausdruck verleihen. Im Zeit-Bild setzt Deleuze das Filmbild und seine unterschiedlichen Bildebenen in Verbindung mit zeitlicher Dauer und Zeit als Dimension. Er stellt dabei eine Wandlung der zeitlichen Repräsentation im oder durch das Bild im Laufe der Filmgeschichte fest: „In dieser Befreiung der Bildtiefe, die sich nun alle anderen Dimensionen unterordnet, muß man nicht nur die Eroberung eines Kontinuums, sondern die zeitliche Eigenschaft dieses Kontinuums sehen: es handelt sich um eine Kontinuität der Dauer, die bewirkt, daß die entfesselte Bildtiefe der Zeit und nicht mehr länger dem Raum zugeordnet ist. (...) Es handelt sich um ein Ensemble von nicht-lokalisierbaren Verbindungen stets von einer Bildebene zur nächsten, das die Region der Vergangenheit oder das Kontinuum der Dauer ausmacht.“¹¹⁶

Den vergangenen wie zukünftigen – von der Gegenwart aus gedachten – Zeitpunkten, wird die Dauer als verbindendes Kontinuum unterlegt. Die Gegenwart bleibt zwar als eindimensionaler Punkt entworfen, dennoch erhält sie auch – in manchen Sprachen deutlicher, als in anderen – die Möglichkeit, verschiedenen Aspekten des Zeitlichen Ausdruck zu verleihen. **FFFF** Im Englischen bezeichnet die Verlaufsform (Progressive Form) einen bestimmten Aspekt der Handlung. Im Präsens ist dies der momentane Verlauf, etwas, das gerade im Moment passiert. (I am reading a book.) Im Gegensatz zu gewohnheitsmäßig immer wieder auftretenden Ereignissen, die mit dem Simple Present ausgedrückt werden. (Every morning I read the newspaper.) Die Dauer wird in der Form *-ing* als gegenwärtiges Geschehen immer mitgesprochen. Die Verlaufsformen existieren in allen Zeiten. Sie werden jeweils in Abgrenzung zu den jeweils einfachen Zeiten verwendet. Der Bezug liegt sowohl im Anhalten der Tätigkeit im je spezifischen Moment als auch in ihrer Auswirkung auf die folgende Zeit. (I was writing the essay while on holiday in Italy.) Hier lässt sich wiederum ein Bezug zu Bergsons Konzeption von Erinnerungsschichten **GGGG** und Art der Vergangenheitskonstruktionen aufmachen. Die Verlaufsform spielt bei ihm die Rolle der Schicht, die von Erinnerungsspitzen durchbrochen wird. Dies erläutert Deleuze in seinem Bergson Kommentar erneut anhand einer filmischen Analyse der Schärfentiefe in Bezug auf Montage: „Es sind jedoch drei andere Aspekte, unter denen die Montage fortbesteht: der Bezug der Sequenzeinstellungen oder Vergangenheitsschichten zu den kurzen

Einstellungen der vorübergehenden Gegenwart; der Bezug der Schichten untereinander (...); der Bezug der Schichten zu der kontrahierten aktuellen Gegenwart, die sie wachruft.“¹¹⁷ Die Überschneidung ist in ihrer Gleichzeitigkeit da. Der Augenblick ist dick, geschichtet, aufeinandergestapelt. **HHHH** Das Sediment verdichtet sich hier, sammelt Material an. Der Punkt erscheint als etwas Herausstechendes in einer Anhäufung von Augenblicklichkeit. Die Verlaufsform als Merkmal eines anhaltenden Prozesses, der wiederum von kurzen Momenten unterbrochen werden kann, die dann auch im Grammatikalischen eine Kennzeichnung erhalten können. **III** Wiederum im Englischen wird beispielsweise eine andauernde Situation in der Progressive Form beschrieben, die dann im Simple Present von nacheinander folgenden Handlungen unterbrochen wird. (While reading a book on the beach, I was surprised by a thunderstorm and had to leave.)

BILDTAFEL 7

BBBB

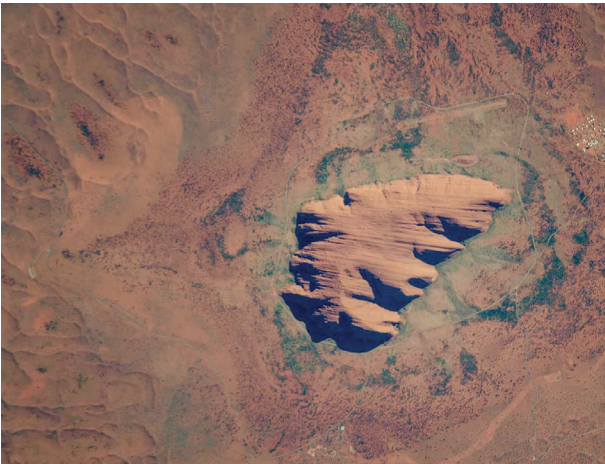
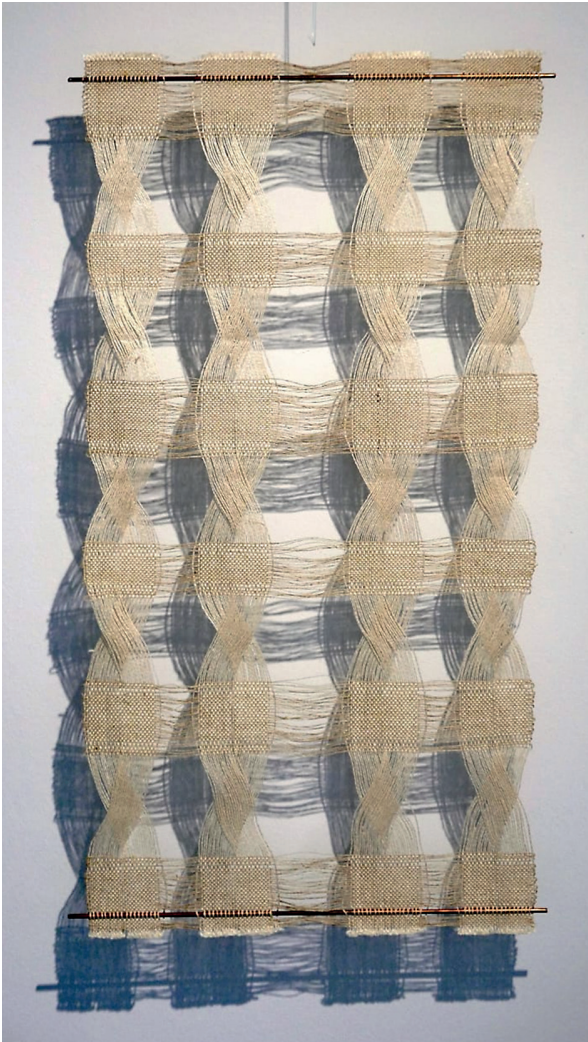


ZZZ



HHHH

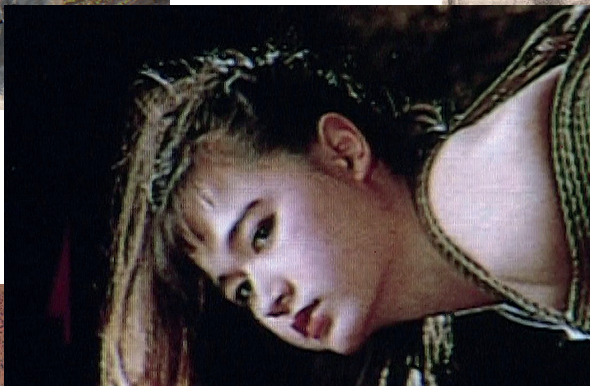
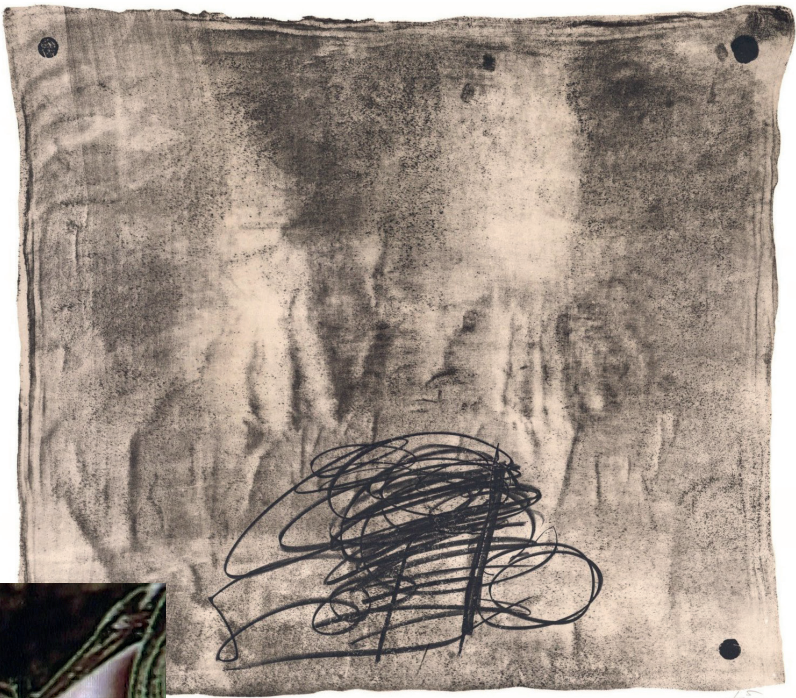
AAAA



FFFF

III

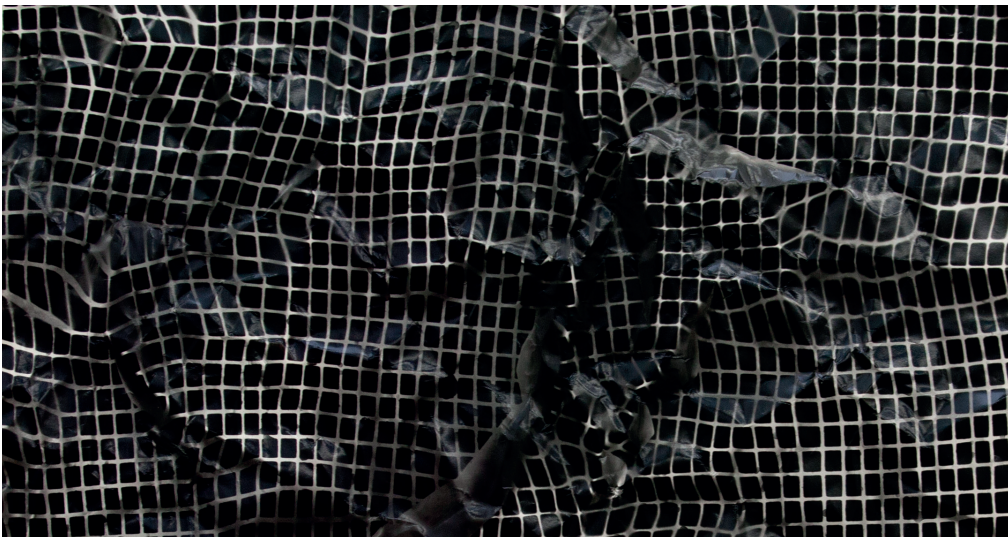
GGGG



CCCC



EEEE



DDDD

ZZZ

Gaze

Gaze ist ein Stoff, der locker gewebt wird und dennoch Festigkeit durch den Kettfaden erhält. So lassen sich zum einen durchscheinende Stoffe wie Schleier herstellen, zum anderen aber auch medizinische Verbände. Der Vorteil der offenen Webstruktur bei Verbandsmaterial ist, dass es einerseits luftdurchlässig bleibt und sich auch den Wölbungen des Körpers besser anpasst.

AAAA

Peter Collingwood: Macrogauze, ohne Angabe

Leinen mit Stahlstäben, 33 x 61 cm.
Collingwood reizt in seinen Webarbeiten die Möglichkeiten der Technik des Webens und des Materials aus. Die Makrogazen stellen die lockere Webart von Gazen heraus. In den dreidimensionalen Arbeiten übernehmen dann Stahlstäbe die Rolle der Kettfäden. Die Kettfäden sorgen auch bei flächiger Gaze für Halt und Stabilität des Gewebes. Collingwood arbeitet geometrische, sich kreuzende Formen durch die Führung einzelner Stränge heraus. „By the mid sixties Collingwood was developing his Macrogauze wall hangings, using a technique that permits warps to cross each other and even move sideways. Collingwood eventually extended these into 3D structures, culminating in his vast 2 x 4.5 m hanging for the Performing Arts Centre, Kiryu, Japan, in 1997, woven with a new Japanese stainless steel yarn and weighing 100 kg.“

BBBB

Leah Schrager: Ohne Titel, 2016

Digitalfotografie, variable Größe, online.
„Leah Schrager is a feminist web artist living in NYC. Having created multiple online personas over the past few years, she turns herself into an art object through self-representation, capturing her own naked female body. (...) Unlike most contemporary female artists who ignore or critique the male gaze, Schrager embraces and explores it through utilizing an open-minded approach to sexuality that fluidly includes its dynamics in her aesthetic investigations.“

CCCC

Hito Steyerl: Lovely Andrea, 2007

Videostill aus Videoinstallation, Dokumenta 12.
Steyerl begibt sich in ihrem Film auf die Suche nach einem Bondage-Bild, das sie als 19-Jährige von sich für ein Bondage-Magazin hat machen lassen. Das Foto wird zur abwesenden Protagonistin, die Suche zur zentralen Figur im Film. Die Menschen hinter den Fotos geraten in den Mittelpunkt, ein Zurückblicken der Abgebildeten auf die Betrachtenden wird hergestellt. Die Unsichtbarkeit der Person der Fotograf_in wird ebenso aufgelöst wie die der Betrachter_innen der Fotos. Der Film dreht sich um das Blicken, das Zurückblicken, um Bilder, die im opaken liegen und um deren Entstehung. – Die Passivität, die wir oftmals Bildern zuschreiben, wird hier aufgelöst. Mit Didi-Hubermann: „Was wir sehen blickt uns an“.

DDDD

ANna Tautfest: de-grid (Detail), 2017

Fotografisches Relief, 60 x 70 cm, Sammlung Falckenberg Hamburg.
„Das Territorium ist nicht eher da als die qualitative Markierung, erst die Markierung bildet das Territorium.“
Sind die Arbeiten der Serien de-grid dem gekerbten oder dem glatten Raum zugehörig? Das zerschossene Raster wird von einem gekerbten Raum, der Orientierung und punktuelle Zählweise bietet, in einen glatten, ungeordneten Raum gezogen. Es bildet sich ein Hybrid aus gekerbt-glattem Raum.

EEEE

Uluru (von den Kolonialisierenden Ayers Rock genannt)

Knut Ebeling: „Die Entdeckung der Tiefe der Erde berührte natürlich auch das Verständnis ihrer Zeitlichkeit: Was sich in der Tiefe materialisierte, war die sonst immaterielle und ungreifbare Zeit. Eine materialisierte Zeit bohrte sich in die Tiefe der Erde und wurde ‚deep time‘ (Gould 1987: 1 - 19). Weil eine Schicht nichts anderes ist als die Zeit der eigenen Ablagerung und eine Abfolge von Schichten nichts anderes als die gestaffelte Zeit ihrer etappenweisen Ablagerung, informieren Schichten immer auch über ihre eigene Zeitlichkeit. Schichten sind verräumlichte Zeit.“

FFFF

Katharina Grosse: Untitled Trumpet, 2015

Acryl auf Wand, Boden und verschiedenen Objekten, 660 x 2100 x 1300 cm, 56. Biennale Venedig: *All the World's Futures*.
Grosses Arbeiten beziehen den Raum, in dem sie entstehen, mit ein, sie entwachsen diesem sogar. Die Farbflächen bedecken Boden, Sand, Wände und Objekte gleichermaßen und verbinden sie zu einer raumgreifenden Installation. Die übermalten Schüttungen suggerieren eine Tiefe, in der es weitere Farbschichten aufzudecken gibt. Die Besprühung der Oberfläche wirft die Frage nach dem Darunter- und Dahinterliegenden auf. Die Rauminstallation erinnert an aufgebrochene Erde auf Äckern, an Bauschutt von Baustellen, aber auch an Ausgrabungen, was vor allem an der umgebenden Architektur, hier insbesondere den Säulen liegt. Schichten werden aufgebaut und damit auch Zeitschichten räumlich eingefügt, die die Betrachter_in aufmerksam für unter dem Sichtbaren Verborgenes macht.

GGGG

Erdschichten
Erdschichten
Schichten sind
Informationen
ruieren. An c
Erdschichtu

HHHH

Karla Black
Installation,
Blacks Insta
durch die Er
von Steilkü
im Raum je
Farben unter
Ebene ein. D
men, jedoch
sich mehr ü
eigentliche
Geschlecht
cken und Ü
Dimension d

ZZZ
AAAA

BBBB

CCCC

DDDD

EEEE

FFFF

GGGG

HHHH

IIII

GGGG

Erdschichten

Erdschichten geben uns räumlich einen Einblick in Zeit. Die einzelnen Schichten sind zu unterschiedlichen Zeiten entstanden und speichern Information. Über geologische Analysen lassen sich Ereignisse rekonstruieren. An offengelegten Stellen, wie diesem Abbruch, wird die zeitliche Erdschichtung dem bloßen Auge offenbar.

HHHH

Karla Black: Nothing Is A Must (Detail), 2009

Installation, Mixed Media, Modern Art Oxford.

Blacks Installationen aus geschichtetem Puder lassen an Querschnitte durch die Erde denken, an Nachbildungen von Dünen oder Abbrüche von Steilküsten. Großräumig aufgetragen sind die skulpturalen Flächen im Raum jedoch deutlich als künstliche Konstrukte zu erkennen. Die Farben unterstreichen das oftmals und bringen eine weitere fiktionale Ebene ein. Die Materialien sind häufig dem Kosmetiksegment entnommen, jedoch in ihrer Dimension so stark vergrößert, dass diese Anleihe sich mehr über Farbe und Details wie Geruch überträgt als über die eigentliche Flächigkeit. In den Schichten der Häufungen zeigt sich eine Geschlechtlichkeit eingeschrieben, mit der Black arbeitet. Das Bedecken und Überdecken wird von der Maskierung von Gesichtern in die Dimension des Raumes überführt.

IIII

Antoni Tàpies: Variations IX: Chaise ficelée, 1983

Grafik, Blattmaße: 105 x 75 cm.

Tàpies Beschäftigung mit Schichten in seinen Bildern zeigt sich häufig im Auftrag von Materialien wie Sand auf der Leinwand. In dieser grafischen Arbeit jedoch lässt der Abdruck, der auf einem Tuch zu sehen ist, ein tiefer liegendes Darunter vermuten. Das Tuch scheint nur die Abbildung der obersten Schicht zu sein, die zweidimensional ist, aber eine dreidimensionale Form grafisch abbildet. Das Gefühl mehrerer Schichten wird beim Betrachten deutlich durch die aufgesetzt wirkende Zeichnung mit Stift gesteigert. Auch tut sich die Frage auf, was wir hier sehen: Ist es der Abdruck einer (Miniatur-)Bergkette oder sind es vielleicht doch die Fingerknochen von zwei flachen Händen? So kommt beim Betrachten auch die Assoziation mit einem Leichentuch in den Sinn.

| | |
|------|---|
| ZZZ | Abb. https://www.tejidosignifugos.com/wp-content/uploads/2014/04/p_1_4_8_148-Gasa-55-g-scaled.jpg |
| AAAA | https://www.selvege.org/blogs/selvege/peter-collingwood (zuletzt aufgerufen 03.01.2022). |
| | Abb. https://www.oxfordceramics.com/exhibitions/14/works/artworks-2742-peter-collingwood-macrogaue/ |
| BBBB | https://www.kaltblut-magazine.com/leah-schrager-female-gaze-an-interview/ (zuletzt aufgerufen 03.01.2022). |
| | Abb. https://leahschrager.com/portfolio/featured/ |
| CCCC | Georges Didi-Hubermann: „Was wir sehen blickt uns an“, München, Fink 1999. |
| | Abb. https://www.thesaturdaypaper.com.au/sites/default/files/styles/article_large/public/images/the_influence_hs14-008.5.jpg? |
| DDDD | Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: „Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie“, Berlin, Merve 1992, S. 430. |
| | Abb. Foto: Michael Pfisterer |
| EEEE | Knut Ebeling: „Wilde Archäologien“, Berlin, Kulturverlag Kadmos 2012, S. 90-91. |
| | Abb. https://weltreisender.net/wp-content/uploads/2017/04/weltreisender.net-australien-uluru_iss049e010638_20201019.jpg |
| FFFF | Abb. https://files.artbutler.com/image/77/w_2000_h_2000/cd3788efbf9a46ae.jpg |
| GGGG | Abb. Foto: Walter Pescosta, https://www.fotocommunity.de/photo/am-strassenrand-erdschichten-walter-pescosta/35250657 |
| HHHH | Abb. https://www.we-find-wildness.com/wp-content/uploads/2010/12/IMG_0012.jpg |
| IIII | Abb. https://assets.artedio.com/products/0475/antoni-tapies-variations-ix-chaise-ficelee-1489-original.jpg |

IV.

ZEIT-RAFFUNGEN IN ÄSTHETISCHEN PRODUKTIONEN

GILLES DELEUZE: *Wir befinden uns an dieser Stelle in einem unmittelbaren Zeit-Bild, das von dem vorhergehenden verschieden ist: wir haben es nicht mehr mit der Koexistenz der Vergangenheitsschichten zu tun, sondern mit der Simultaneität der Gegenwartsspitzen. Wir haben also zwei Arten von Chronozeichen: bei den ersten handelt es sich um Aspekte (Regionen, Sedimente), bei den zweiten um Akzente (Blickspitzen [pointes de vue]).*¹¹⁸

1. Momentanität oder Augenblicklichkeit

Anknüpfend an diese grammatikalischen Möglichkeiten, Aspekte des Zeitlichen hervorzuheben, geben auch Begrifflichkeiten bereits in ihrer Form Assoziationen zur Zeitlichkeit vor. Die Momentanität ist der Platz der gegenwärtigen Dauer. Diese erstreckt sich im Jetzt und erhält durch dessen Fortschreiten eine immer ausgedehntere Dauer. Wie Claudia Öhlschläger in ihrem Essay *Augenblick und lange Dauer* ausführt, wird in unterschiedlichen literarischen Kurzformen den Zuständen

der Zeit in der Gegenwart nachgegangen. Sie analysiert anhand verschiedener Texte, welche Stilmittel eingesetzt werden, um der Gegenwart ihre Dauer zu verleihen oder Augenblicke als ihre Unterbrechung zu beschreiben. Von der Wiederholung der Motive über Großaufnahmen im filmischen Sinne oder serieller Unterbrechung des Geschehens kommt sie auf zwei Ausdrücke zu sprechen: den Augenblick und die Momentaufnahme, die die Gegenwart zur langen Dauer macht. In der Momentaufnahme wird die Zeit verlangsamt, durch Beschreibungen beispielsweise von Seriellen zur Dauer gestreckt,¹¹⁹ „(...) wird der Augenblick als lange Dauer erlebt.“¹²⁰ In Bezug auf Annie Ernauxs *Journal du dehors* und die Beschreibung eines kleinen Mädchens darin führt sie aus: „Die Momentaufnahme präsentiert sich als literarischer Schnappschuss. Als knappe, prägnante Form rahmt sie hier die allegorische Essenz einer Begebenheit, die nur vordergründig banal erscheint und deren Flüchtigkeit in Bildern von Weiblichkeit auf Dauer gestellt wird.“¹²¹ Im Gegensatz dazu beschreibt der Begriff des Augenblicks eine gegenwärtige Kürze. Wie das Auge beim Blinzeln wird hier eher ein Bild hervorgerufen, bei welchem die Dauer des Moments in kleine Abschnitte – in Augenblicke – zerteilt wird. Beide in der Gegenwart beherbergt, geben sie dennoch sehr unterschiedlichen Zeit-Empfinden Ausdruck. Der Begriff des Augenblicks suggeriert Kürze, etwas, was im Zeitraum des Zwinkerns eines Auges passiert. Ein absolutes *punctum*¹²², etwas Spitzes, wenn mit einem haptischen Gefühl in Verbindung gebracht. Der Augenblick lässt auch an Einzigartigkeit denken, etwas Kurzes, Plötzliches – vielleicht Unerwartetes – geschieht.¹²³ Hinein in das Kontinuum der Zeit, von aneinandergereihter Gegenwärtigkeit, fliegt der Augenblick, der Augenaufschlag. „Der Augenblick als Zeitmodus des Plötzlichen kann als eine Schlüsselkategorie moderner Zeiterfahrung gelten. Er steht für die unabänderliche Flüchtigkeit der Zeit. Er setzt deren Linearität andererseits für einen Moment außer Kraft und unterstreicht in einem durchaus emphatischen Sinn die Essenz des Unwiederbringlichen.“¹²⁴ Auch hier passt das fliegende Auge Albertis: Es bewegt sich fort, in einer andauernden Tätigkeit fliegt es, während die Augen, das Blinzeln und Erblicken die Punkthaftigkeit des Augenblicks mit sich bringen. Der Augenblick unterbricht

- 119 Vgl. Öhlschläger, Claudia: „Augenblick und lange Dauer“, in: dies. / Perrone Capano, Lucia (Hg.): „Figurationen des Temporalen. Poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit“, Göttingen, V&R unipress 2013, S. 93-106, S. 100-103.
- 120 Ebd., S. 103.
- 121 Ebd., S. 104.
- 122 Vgl. Barthes: „Die helle Kammer“.
- 123 Vgl. Öhlschläger, S. 97.
- 124 Ebd., S. 97.

die zeitgleiche Dauer des Gegenwärtigen, welche immer schon vergangen und im Begriff zu werden ist. Tanja Dembski schreibt in ihrem Kapitel *Punktualität versus Dauer* zur Thematik: „...Kierkegaards Vorstellung des Augenblicks (...) erkennt in der Zeit keine Unterscheidung in Gegenwärtiges, Vergangenes und Zukünftiges an, da sie einen unendlichen Prozeß darstelle, in dem kein fester Haltepunkt auszumachen sei. (111) ‚So ist das Ewige das Gegenwärtige als das aufgehobene Aufeinanderfolgen‘“¹²⁵. Nach Kierkegaard besteht eine antinomische Entgegensetzung von Zeit und Ewigkeit, als deren Synthesis der Augenblick gesetzt wird, – dieser ist als Übergangskategorie ein abstrakter Moment, der gleichermaßen das Nichts und die Ewigkeit der Zeit umfasst. Er hebt die Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf und ist damit aus dem empirischen Lebensablauf herausgestellt.¹²⁶

Das Momentane, welches ebenso gegenwärtig wie der Augenblick ist, bezieht sich stärker auf eine Dauer, eine gegenwärtige Dauer – so undenkbar dies auch ist. Eine gegenwärtige Dauerhaftigkeit. Eine Momentanität. Die Momentanität ist also die Gegenwart betrachtet in ihrem kurzen Andauern, also tatsächlich die nahe Vergangenheit und die nahe Zukunft mit einbeziehend, um sie von der Augenblicklichkeit abzugrenzen. Die Momentanität beinhaltet das Werden, den Prozess.¹²⁷ Sie macht deutlich, dass alles, was ist, sich zeitgleich immer in Wandlung befindet. Hier lässt sich auf der visuellen Ebene das Bild von Figur und Grund heranziehen. Auch hier bietet der ausgedehnte Bild-Hintergrund der Figur die Bühne für ihren Auftritt. **IIII** In diesem Zusammenspiel verbunden, beschreiben die jeweiligen Aspekte des einen Zustands diejenigen des anderen mit und ermöglichen sie erst. Ohne Grund keine Figur und umgekehrt. Die Abgrenzung der Aspekte gegeneinander stellt sie jeweils heraus oder lässt sie in den Hintergrund verschwimmen, nur gemeinsam jedoch machen sie das Bild in Gänze aus. Bezogen auf zerstörte Kontinuitäten im geschichtlichen Kontext wird die Notwendigkeit eines Grundes deutlich, wenn wir die Struktur jenseits des individuellen Ereignisses, welches möglicherweise als

125 Kierkegaard, Søren: „Der Begriff der Angst“, in: ders.: „Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern...“ 1956 ff, Abt. 11/12, S. 86, zitiert nach Dembski, Tanja: „Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Lukács, Bachtin und Rilke“, Würzburg, Königshausen & Neumann 2000, S. 201.

126 Ebd.

127 „Momentanität läßt nur ‚ausgeschmierte Punkte‘ zu. Punkte bedeuten, abgesehen von den allerersten Nanosekunden, in denen noch keine Individualität angenommen wird, doppelte Nicht-Identität (114): auf der Zeitachse von Moment zu Moment mit sich selbst und ‚raum-zeitlich‘ untereinander. Identität entsteht durch Reduktion. Wie jede Dauer entsteht sie durch pattern-Annahme. Punkte sind Potentialitäten als ‚Formen‘, nicht Konkreta. Prozesse bilden ‚Möglichkeitsfelder‘ (Dürr 2003b, 4), ‚deren Intensität die Wahrscheinlichkeit für eine Objekthafte Realisierung misst‘ (ib.; vgl. Whiteheads ‚event‘)“, Vermeer, Hans J.: „Versuch einer Intertheorie der Translation“, Berlin, Frank und Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 2006, S. 76.

Einzelnes überliefert ist, sehen wollen. Das Optische nun übertragen auf das Zeitliche und Philosophische, lassen sich Zeiten auch als Hinter- oder Vordergrundbildende begreifen. Die Zeitstränge sind ebenso miteinander verflochten, undenkbar als Einzelphänomen. **KKKK** Die Dauer, das anhaltende Kontinuum, bietet dem Augenblick die Möglichkeit des Erscheinens. Nur im Kontext tritt seine Besonderheit hervor. Im luftleeren Raum – in endloser Nicht-Zeit – käme ihm keine Bedeutung zu. Die Einbindung in Zeit und Kontext macht uns die herausgehobenen Augenblicke aus der gegenwärtigen Dauer erst sichtbar, lässt die Figur hervortreten. So ist es eben auch diese Form der Hintergrunderzählung, die notwendig ist, um Ereignissen ihren Raum zu geben. Sie scheint - im ersten Moment (oder Augenblick?) – banal, nicht bemerkenswert und stellt doch die Grundvoraussetzung für das Hervortreten des Ereignisses dar. Ist dieser Kontext verloren gegangen, wird das Erzählen von Geschichte(n) schwer. Eine Neuerfindung der Dauer, des vergangenen Momentanen wird dann notwendig. Die spekulative Fiktion springt hier ein und bindet Ereignisse ein, deren Situierung nicht (mehr) auffindbar ist. Ob nun in einer Vergangenheit, einer Zukunft oder einer vergangenen Zukunft, bleibt den Erzählenden überlassen. Gleich bleibt die Notwendigkeit verschiedener Aspekte der Zeit innerhalb der entstehenden Narration. Der Hintergrund bildet die Bühne für die Narration, auf der die Geschehnisse auftreten. **LLL** Er ist wie eine Art Eröffnung, ein offener Startpunkt, der die Aspekte anzieht.

Dieses Verständnis von Zeit findet Tanja Dembski bei Bachtin im Zukünftigen: „(...) das Bestehende (ist) nicht ewig und unwandelbar (ist); vielmehr erfährt das gegenwärtige Sein eine Öffnung in eine potentiell positive Zukunft. Bachtin betont den notwendigen Bezug auf die Vergangenheit, aus der die Gegenwart hervorgegangen ist, doch es ist kennzeichnend für seine Zeit-Konzeption, daß der Akzent hier immer auf der Zukunft liegt: Es geht ihm um die Offenheit der Gegenwart in Hinblick auf die zu antizipierende zukünftige Menschheitsgeschichte, und diese Konzeption ist gleichermaßen Ausdruck der Hoffnung auf das Neue und dokumentiert die Annahme der Relativität und Unabgeschlossenheit alles Bestehenden. Die Zukunft wird als Vielfalt der Möglichkeiten vorgestellt; Bachtin betont ihre Offenheit für das Neue und Innovative, für echte Veränderungen, und wendet sich damit gegen ein deterministisches Verständnis der Zeit.“¹²⁸ In nicht-linear gedachter Zeit lässt sich diese Offenheit und Möglichkeit zeitlicher Verschiebungen auf Grundlage der Dauer in verschiedene zeitliche Richtungen vollziehen, also auch in die Vergangenheit.

Die gegenwärtige Augenblicklichkeit des Lebens, außerhalb von Narrationen, ist in ihrer Wesentlichkeit zwar erfahrbar, nicht aber denkbar oder gar aussprech- oder aufschreibbar. Denn in diesem Moment ist sie längst schon vergangen und nicht mehr gegenwärtig. „Was war, ist nicht mehr; was sein wird, ist noch nicht. Was jetzt ist, existiert nur einen Moment, so daß alles Ungewisse und Wandelbare dieses Erdkreises so kurz existiert, daß es mehr in der Abfolge als in der Dauer existiert und mehr nicht ist als ist.“¹²⁹ Die Gegenwart rinnt beim Schreiben durch die Finger, das *punctum* ist nur fixierbar, markierbar nach seinem Auftreten. In einer rückblickenden, ordnenden Weise, die Besonderheit seiner gewesenen Ereignishaftigkeit herausstreichend. Ein herannahendes *punctum* kann als zukünftig Gewesenes adressiert werden, welches so bereits einen Augenblick in der Momentanität reserviert bekommt. „Ein Unfall wird sich ereignen, ereignet sich, hat sich ereignet; doch eben-
sogut geschieht es zur gleichen Zeit, daß er stattfinden wird, bereits stattgefunden hat und gerade dabei ist, stattgefunden zu haben; so daß er, ehe er stattfindet, nicht stattgefunden hat, und sobald er stattfindet, nicht stattgefunden haben wird ... usw.“¹³⁰, schreibt Deleuze. Derartig antizipiert, angekündigt, bereitet sich die Momentanität buchstäblich auf dieses *punctum* vor, wird, dem Ereignis entsprechend, angepasst. Eine Anhäufung unterschiedlich laufender Dauern kündigt das erwartete Unterbrechen oder Anspitzen der Dauer an. Auch hier bietet der Film eine passende Analogie, ja ist nur hier wirklich so zu finden, da sich der Film immer gleichzeitig als absolut gegenwärtig und zugleich vergangen – weil zuvor aufgenommen – lesen lässt. „Wir sind mit Filmen groß geworden, im Westen, im Osten, im Süden, im Norden / Wir sind mit Filmen groß geworden, ich glaube, das hat uns verdorben / Wir erwarten von unserem Alltag einfach viel zu viel / Doch das Leben ist kein Spielfilm, das Leben ist kein Spiel / Hier gibt es selten Spannung, die Leute sind nicht chic / Und es fehlt die dramatische Musik.“¹³¹, singt der Berliner Singer-Songwriter *Funny van Dannen* und bringt das Phänomen des gegenwärtigen Erlebens auf den Punkt. Die Handlung ist bereits bekannt, kann im Filmgeschehen dem Zuschauenden vorangekündigt werden: Über die Musik wird Spannung erzeugt, die ein Ereignis im Plot hervorrufen wird. Mehr im Vorhinein, denn beim eigentlichen Eintreten des Augenblicks, wird eine Steigerung der Aufmerksamkeit hergestellt. Schnitte, die Parallelität von Ereignissen, Schnelligkeit bringen ein Gefühl auf ein sich rasant näherndes

129 Dies schrieb 1586 Francisco Sanches in seinem Kommentar zu Aristoteles „Über die Wahrsagung im Traum“ und ist übersetzt von Hans J. Vermeer, zitiert nach: Vermeer, S. 75.

130 Deleuze: „Zeit-Bild“, S. 135.

131 Funny van Dannen: „Dramatische Musik“, Album *Basics*, Trikont, Deutschland 1996.

Ereignis hervor. Der Film schöpft die Möglichkeiten des Raffens, Verlangsamens, der Manipulation von Zeitempfinden aus, um durch diese Techniken etwas zu antizipieren, was uns dann dennoch überraschen, ja erschrecken wird. In *Der seltsame Fall des Benjamin Button* wird eine Szene in zugespitzter Weise auf die beschriebene Art vorbereitet: Wir sehen verschiedene Szenen aus den Augen einzelner Protagonist_innen, die offensichtlich alle zu einem Zeitpunkt an einem Ort eskalieren werden. Durch die Aneinanderreihung der einzelnen Abläufe und deren Synchronizität wird besonders die Verkettung einzelner Handlungsstränge herausgestrichen, bei denen aber gleichzeitig klar wird, dass diese wiederum von Zufällen abhängen, die sich in den individuellen Handlungen ereignen. Die Beschreibung der Abläufe läuft über eine Erzählerstimme, die immer wieder Wörter wie *währenddessen* benutzt. Auf der visuellen Ebene wird zwischen einem andauernden Bild – der Ballettprobe von Daisy – und den einzelnen Verläufen hin und her geschnitten. Alles läuft parallel und synchron ab, mit kleineren Rückblicken, die uns erklären, wie es zur momentanen Situation gekommen ist. Das Verschlafen des Weckers, die Verzögerung im Ablauf durch einen Telefonanruf etc. Die Art der Montage macht uns klar, dass alles auf einen dramatischen Punkt hin zuläuft. Am Ende der Szene, kurz vor dem erlösenden Knall, wird noch einmal kurz gerafft gezeigt, wie alles hätte anders ablaufen können, wäre nur eine Handlung im Vorfeld anders verlaufen. So sehen wir in dieser Version sogar, wie der neuralgische Knoten nicht entsteht und alles gut verläuft. Nur, um dann mit umso größerer Schockwirkung dem Unfall beizuwohnen, bei dem die Balletttänzerin Daisy vom herannahenden Taxi erfasst und ihr Bein zerstört wird.¹³²

Sonische Zeitreisen und diasporische Musiken

Diese Möglichkeit des Zusammenziehens, der gefühlten Gleichzeitigkeit fehlt uns in der ablaufenden Realität meist. Im Nachhinein lassen sich folgenreiche Abläufe rekapitulieren, Augenblicke und „Blickspitzen“¹³³ ausmachen und so dann auch

132 Fincher, David: „Der seltsame Fall des Benjamin Button“, USA 2008, 166 min. Zusätzlich ist der Film speziell für die Frage von zeitlicher Linearität interessant, da der Hauptprotagonist in Gestalt eines Greises zur Welt kommt und im Laufe seines Lebens immer jünger wird und dann als Baby stirbt. Die zeitlichen Komplikationen, die sich darüber mit allen seinen Bekanntschaften ergeben, sind kurios, sagen aber zum Teil auch etwas über unsere Wahrnehmung von Alter und körperlicher Befähigung aus. Der Film beruht auf einer literarischen Vorlage, der Kurzgeschichte „The Curious Case Of Benjamin Button“ von F. Scott Fitzgerald von 1922.

133 Deleuze: „Zeit-Bild“, S. 136.

Geschichte herstellen. Über eine vorwegnehmende Narration jedoch können wir der bevorstehenden Zukunft nahe kommen und *entkommen*, sie in unserem Sinne zuspitzen. Spekulative Narrationen sind in der Lage, die Gegenwart mit Kommendem anzureichern und dieser so ihren Status einer Werdenden bewusst zu machen. „Prozesse bilden untereinander Gesellschaften. Prozesse werden als Vektoren in Raum und Zeit betrachtet.“¹³⁴ Vektoren geben Richtungen an, Tendenzen, nicht aber Verläufe. In diesem Werden der Gegenwart liegt die Offenheit, die aus der angenommenen Linearität des gegenwärtigen Zustands herausführen kann. Die Projektion in die Zukunft kann die Kette von Kausalitäten unterbrechen und ggf. neue Ketten erstellen, die ihre eigenen Causae nach sich ziehen.

Spekulative Zeit im Afrofuturismus

Mark Dery prägt 1994 den Term *Afrofuturism*¹³⁵ (Afrofuturismus) und fasst unter diesem Begriff spekulative Erzählungen und Musiken der 1950er bis in die 1990er Jahre. Ytasha Womack publiziert 2013 *Afrofuturism. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*¹³⁶, eine Recherche, die den unterschiedlichen Formen und Genres nachgeht, innerhalb derer afrofuturistische Produktionen stattfinden. Der von Dery geprägte Begriff Afrofuturism bezieht sich auf Produktionen, die seit den 1950er Jahren entstanden sind. Heute wird dieser jedoch unter dem Begriff *Afrofuturism 2.0*¹³⁷ umgeschrieben, da sich spekulative Narrationen progressiver Weltentwürfe in Form von Science Fiction und philosophischer Auseinandersetzungen in den Schriften Schwarzer Autor_innen viel weiter zurückverfolgen lassen. Reynaldo Anderson schreibt auf der Webseite The Black Speculative Arts Movement: „However, Black speculative thought was conceived in the 19th century and early 20th by diasporic African writers and leaders such as Martin Delany, Pauline Hopkins and WEB

134 Vermeer, S. 76.

135 Dery, Mark: „Black to the Future“, in: ders. (Hg.): „Flame Wars. The Discourse of Cyberculture“, Durham & London, Duke University Press 1994, S. 179-222, S. 180.

136 Womack, Ytasha: „Afrofuturism. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture“, Chicago, Lawrence Hill Books 2013.

137 Natasha Kelly hat in diesem Zusammenhang 2018 das Festival „After the Apocalypse: Afrofuturismus 2.0“ am HAU in Berlin organisiert und auf Deutschlandfunkkultur die Beweggründe der Bewegung erläutert: „Dieses Genre (Afrofuturismus), das entstanden ist, wird in seinen Wurzeln, in seiner philosophischen Herkunft untersucht und in einen breiteren Kontext gestellt“. Auch der „Black Feminist Thought“ spiele bei der Entstehung eine Rolle. Siehe: „Afrofuturismus. Science-Fiction mit einer politischen Vision“, https://www.deutschlandfunkkultur.de/afrofuturismus-science-fiction-mit-einer-politischen-vision.2156.de.html?dram:article_id=432040 (zuletzt aufgerufen 26.05.21).

Du Bois. The Black speculative tradition is a response to the Western transatlantic and Arab slave trade, scientific racism and white supremacist global hegemony as a Utopian antidote in pursuit of freedom; the emergence of Western science fiction develops as a reaction to the European enlightenment project focused on progress.”¹³⁸ Der unter dem Begriff Afrofuturismus subsumierten Haltung ist gemein, dass sie über das Schreiben einer Zukunft eine Umschrift der Gegenwart und Vergangenheit provozieren will. Zukünftig rückblickende Perspektiven auf das Heute eröffnen sich und geben neue Sichtweisen auch auf das Vergangene preis. Den ästhetischen Produktionen ist ein Blick nach außen, vorne, woandershin eingeschrieben, der sich loslösen will vom Hier und Jetzt als definitorischer Macht für das, was kommen wird. Die Zuspitzung der Augenblicke, die rückwirkende Erzähl-Verbindung wird in die eigenen Hände genommen und vorausgeschrieben. Kodwo Eshun beschreibt 1994 in John Akomfras Film *The Last Angel of History* das verbindende Element in afrofuturistischen Produktionen folgendermaßen: „The connection between the architects of Afrofuturism, between Sun Ra, Lee Perry and George Clinton and, between Techno and Jungle later on in the eighties and the nineties, is simply that they had nothing in common with the common idea of black music, which is that it belongs to the street or to the stage. They are neither live musics (...) they are studio musics, they are impossible, imaginary musics. And yet because they are imaginary they are even more powerful because they suggest a future. They don't reflect the past, they imagine a future.“¹³⁹ Der Musiker und die Persona Sun Ra hat sich wie wir bereits gesehen haben diese Denkweise zu eigen gemacht und sich einer zeitlichen und räumlichen Linearität verweigert. Bei seiner eigenen Biografie angefangen, erzählt er die Geschichte seiner Band und Lebensgemeinschaft als eine, die sich in Raum und Zeit frei bewegt. Sun Ra ist von einem anderen Planeten, dem Saturn, auf die Erde gekommen und bereist diese mit dem Sun Ra Arkestra mit und durch die Musik. Dabei ist schon die Wortwahl der Namen Attribut zur Veränderung: Sun Ra stellt eine Doppelung ins Englische dar, denn Ra ist der altägyptische Sonnengott. Mit der Wortneuschöpfung Arkestra zieht Sun Ra *Arché* mit Orchester zusammen.

138 Unter dem Namen „The Black Speculative Arts Movement“ wird dieser Linie nachgegangen und Forschung betrieben, die es bisher nicht gab. „The Black or African speculative tradition has been overlooked and understudied due to factors such as colonialism, enslavement, Western thievery, capitalist misuse and appropriation, destruction of African schools of thought, and mental colonization of people of African descent.“ Reynaldo Anderson ist Verfasser des Manifestos „Afrofuturism 2.0“, in dem er auf die Ursprünge diasporischer afrikanischer Spekulationen eingeht und diese auf ein Heute erweitert. Die Zentralstellung afroamerikanischer Speculative Fiction weitet er auf eine panafrikanische Gemeinschaft aus. Siehe hierzu <https://www.bsam-art.com> (zuletzt aufgerufen 26.05.2021).

139 Eshun, Kodwo in: Akomfrah, John: „The Last Angel of History“, UK 1996, 45 min, ca.17:00 min.

„Arché bedeutet im Griechischen Anfang, Ursprung oder Quelle;“ und dieser Anfang ist nach Anaximander „als Grundlegung, als Ausgangspunkt zugleich physisch und politisch zu verstehen. Der erste Anfang ist die Kombination von Politik und Physik durch den Logos. Der erste Anfang ist eine Versammlung.“¹⁴⁰ Die Verschneidung dieser Worte lässt viele Assoziationsketten zu. Das fliegende Raumschiff **MMMM** mit dem sich das Orchester als Durchschreiter_in von Raum und Zeit inszeniert, das vom Saturn kommt und mit der Sonne reist, wird zum Anfang, zur Ursache für eine *Versammlung* – ein Konzert –, die das *Physische* – das Körperliche, die Emotion – und das *Politische* – Blackness in den USA – durch den *Logos* – in der Musik – verbindet.

*I have said before
that the music is the words
and the words are the music
It is all there for you to understand if you can
and for you to feel, regardless.*¹⁴¹

SUN RA

Arché bietet im Raum die Orientierung, ermöglicht in Bezug zu den Planeten die Verortung. „Dieses Modell war sowohl Erkenntnisinstrument, da es die Vorausberechnung von Himmelsbewegungen erlaubte, wie auch Theater, denn es führte dem Betrachter die Ordnung der Welt vor, in deren Mitte er sich befand. Das Ereignis des Zusammentreffens von Modell und Milieu, von Voraussage und Vergegenwärtigung, hängt folglich nicht nur von der exakten Konstruktion des Modells ab, sondern auch von den Planetenbewegungen und vom Betrachter.“, schreibt Ludger Schwarte.¹⁴² – Das Sun Ra Arkestra verortet die Geschichte neu, in Bezug zu Weltraum, Musik und eigener Geschichte. Es selbst ist *Quelle*, es schöpft aus sich heraus. Als Ursprung gekennzeichnet, etwas, was immer schon ist, ohne Kausalität ist, gehen von hier aus die Kausalitätsketten los. **NNNN** Arkestra – auch die Arche – englisch

140 Schwarte, Ludger: „Philosophie der Architektur“, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2009, S. 15.

141 Sun Ra: „This Planet is Doomed: The Science Fiction Poetry“, New York, Kicks Books 2011, zitiert nach https://www.goodreads.com/author/quotes/215662.Sun_Ra (zuletzt aufgerufen 21.04.2021).

142 Schwarte, S. 15.

arc – steckt drinnen. Die Kapsel, die transportiert, die aufnimmt, die rettet, was für sie wichtig scheint. Neuschöpfung der Namen, Neukonstruktion der Welt. Anleihen von *Outer Space* ebenso aufgreifend wie Attribute aus dem alten Ägypten, entwirft Sun Ra eine Welt, die ihre eigenen raumzeitlichen Regeln etabliert. Die Aneignung der Deutungshoheit verleiht der Narration eine eigene Logik, innerhalb derer die Protagonist_innen sich verhalten und den Lauf der Dinge beeinflussen können. An diesen Überschneidungslinien manifestieren sich dann auch – bei Konzerten und Filmen – die Veränderungen, der Wechsel der Perspektive.

*they say that history repeats itself
but history is only his story
you haven't heard my story yet
my story is different from his story
my story is not part of history
because history repeats itself
but my story is endless it never repeats itself
why should it?*¹⁴³

SUN RA

Das Werden jeglicher Konstruktion wird offenbar und erfahrbar gemacht und weist somit über sich hinaus auf die Verhältnisse, in denen wir leben und die wir akzeptieren – oder die wir eben nicht akzeptieren (wollen).

Die Entstehung der Persona Sun Ra geht mit anderen Phänomenen spekulativer Narrationen einher, die im kulturellen Spektrum auftauchen und deren Akteur_innen sich gegenseitig beeinflussen, z.B. auch im Bereich der Science Fiction. Es entstehen Filme, die sich stärker auf das Etablieren oder Aufzeigen gesellschaftlicher Bedingungen konzentrieren, als auf die technischen Neuerungen der Zukunft, beispielsweise der Science Fiction-Film *The Brother from Another Planet*¹⁴⁴ von 1984. Auch Sun Ras eigener Film *Space is the Place*¹⁴⁵ von 1993 kombiniert Science Fiction mit gesellschaftskritischer Betrachtung zu Speculative Fiction. Diese spekulative

143 Sun Ra: <https://nestruimte.nl/exhibition/history-is-his-story/> (zuletzt aufgerufen 21.04.2021).

144 Sayles, John: „The Brother from Another Planet“, USA 1984, 109 min.

145 Sun Ra: „Space is the Place“, USA 1993, 145 min.

Erzählform bietet die Möglichkeit, sich der geschichtlichen Linearität, einem behaupteten Aufeinanderfolgen zu entziehen und eigene Linien in Erzählungen einzuziehen. Auch Musiker_innen wie George Clinton, Lee Perry, Drexciya OOOO, Underground Resistance u.a. verorten ihre Musiken im Imaginären und erfinden neue (Klang-) Welten, sowohl musikalisch, als auch in Hinblick auf weltanschauliche, philosophische Fragen. In einer Welt, in der der Zugriff auf Deutungshoheit Schwarzen und Personen of Color verweigert wird, erschaffen sie Leseweisen, die ermächtigend auf ihre Lebensumwelt und die anderer einwirken. Diese Linie von vorweg schreibendem Sound lässt sich weiterverfolgen bis in die heutige Gegenwart, wo sie sich in vielerlei Ausdrucksformen weiterschreibt. Die Musiker_innen heute produzieren häufig Videos zu ihren Songs und erschließen sich so eine weitere Ebene der Kommunikation mit ihren Fans und der Vermittlung von Inhalten. Inzwischen ist die Präsentation von Musik in Videos – und damit auch deren Erscheinen auf Youtube – mindestens so wichtig, wie die Live-Auftritte der Künstler_innen. In Musikvideos lassen sich Bezüge zwischen der Sound- wie der visuellen Ebene herstellen, der Text kann dies noch unterstreichen. Gerade *Imaginary Music* transportiert über die Videobilder als einer zusätzlichen Ebene der Fantasie eindringlich ihre spekulativen Entwürfe, wie wir bereits im Kapitel *Many Moons* gesehen haben. Die Zukunft erscheint in unerwarteten Färbungen und Szenerien, reicht von dystopisch bis utopisch, verschiebt sich selbst und die Gegenwart mit deren Vergangenheit in ungewohntes Terrain. Die Ästhetik der gewählten Settings der Videos reicht von technoid-futuristisch blinkend (*Many Moons*¹⁴⁶) bis zu Drehs an Nicht-Orten (*Huff+Puff*¹⁴⁷ / *Heavy Metal and Reflective*¹⁴⁸), die der Lokalisierung und der zeitlichen Einordnung trotzen, einer *Dislocation*, die sich normierender Blickregimes entzieht. Der Begriff *Dislocation* wird u.a. im Zusammenhang mit (un-)freiwilliger Migration verwendet. Er bezieht sich auf die reale Versetzung von einem Ort zu einem vorher unbekannten anderen Ort, aber auch auf die Dis-Platzierung aus identifikatorischen, kulturellen Zusammenhängen. Hier wird Dislocation PPPP einerseits thematisiert und andererseits ermächtigend eingesetzt: Dem Kontext entkommen, kann die Erzählung ihr eigenes Setting aufbauen. Die Referenzen und Zitate werden eingesetzt, um einen Hintergrund auszubilden, der gleichzeitig mit hinzugewonnenen Elementen QQQQ bestückt wird. Inhaltlich-textliche Referenzen rekurren oftmals auf Vergangenes mit einer Verknüpfung

146 Janelle Monáe: „Many Moons“, Album *Metropolis*, Bad Boy Records, USA 2008.

147 Just A Band: „Huff+Puff“, Album *82*, Rauka Music, Kenia 2009.

148 Azealia Banks: „Heavy Metal and Reflective“ Album *Broke With Expensive Taste*, Prospect Park, USA 2014.

ins Zukünftige, Samplings in Bild wie Sound fließen in die Gesamtproduktion als stilbildendes Element ein. Die Wiederholung, das Wiederverwenden und Neukombinieren als Referenzteppich **RRRR** lässt in ihrer Neukontextualisierung Differenzen aufscheinen, Konstruiertheiten erkennbar werden. – In diese Gebilde **SSSS** lassen sich wiederum neue Konstruktionen hinein blenden. Die Verbindung zwischen Bild, Sound und Text gibt der Technik des Verwebens und Sprechens auf verschiedenen Ebenen Raum. Oft lässt sich das Musikvideo als eigenes visuelles Ausdrucksmittel neben dem Track lesen, wie wir bei Janelle Monáes Video *Many Moons*, aber auch dem Video zum Song *Huff+Puff* von *Just A Band* gesehen haben. Beide wurden als experimentelle Kurzfilme mit eigener Story produziert.

Dislocation in afroamerikanischer Musik

Dislocation **TTTT** lässt sich in der Musikgeschichte afroamerikanischer Musik seit deren Anfängen finden, sie konstituiert diese mit. Die Lebenserfahrung der Verschleppung, nicht nur aus dem kulturellen, sondern auch aus dem territorialen Kontext und in die Unfreiheit der Versklavung, ist wohl auf Migration bezogen eine der traumatischsten Dislocations, die man sich vorstellen kann. In der Musik wird der Geschichte, dem Mangel – an Freiheit, an Geborgenheit, an Familie – Ausdruck verliehen. Sie bildet ein Band zurück in die Heimat, in die Traditionen, in die Familienidentität. Ein Band, das sich von hier aus weiterentwickelt und wie eine Linie in die Zukunft projiziert werden kann. Zumindest lässt sich das im Nachhinein so sehen, mit dem Bewusstsein, dass diese afroamerikanische Musikverbindung die gesamte zeitgenössische Musikgeschichte und deren Ausdrucksformen bestimmt hat und bestimmt.¹⁴⁹ Die Musik diente auch vielfach der Verständigung: Lieder wurden als *Message-Songs* schon auf den Schiffen zum Austausch untereinander verwendet. So wurden Gefühle ausgedrückt, aber auch die Kommunikation zwischen Menschen aus denselben Regionen geführt, Verbindungen hergestellt. Die Songs wurden dann in einer Frage-Antwort-Struktur

149 Johannes Ismaiel-Wendt schreibt in seiner Analyse zu populärer Musik und Postkolonialität: „Populäre Musik ist hier deshalb als postkoloniale Musik definiert, weil in ihr die Stränge der Kolonisierung, Dekolonisierung, Rekolonisierung und Migrationsbewegungen (...) zusammenlaufen. Das Populäre in der Musik ist nicht einfach ein Massenphänomen, sondern die Masse gibt es unter anderem durch die kolonialen Verstrickungen. Es ist kein Zufall, dass sich gerade englisch- oder spanischsprachige Aufnahmen auf dem internationalen Musikmarkt einer solch großen Beliebtheit erfreuen (...)“. Ismaiel-Wendt, Johannes: „tracks´n´treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse“, Münster, Unrast Verlag 2011, S. 35-36.

gesungen. Es gibt auch die Vermutung, dass Texte von Liedern als Verschlüsselungen für Nachrichten zur Flucht von den Plantagen in Nordamerika genutzt wurden. „One of the songs of the Underground Railroad was ‘Wade in the Water’. While it hasn’t been proven, it is believed that Harriett Tubman used this traditional Negro Spiritual as a way to warn slaves to get into the water to hide their scent from the slavecatching dogs on their trail.”¹⁵⁰ So konnten Botschaften überbracht werden, die die Versklavtenhalter_innen nicht verstehen durften, beispielsweise wann eine Flucht in den Norden erfolgen konnte bzw. in welche Himmelsrichtung anhand der Sternbilder sich Fliehende wenden sollten. Harriet Tubman befreite Dutzende Versklavte mit ihrem Netzwerk an Fluchthelfer_innen, der Underground Railroad. Afroamerikanische Musik(geschichte) wird seit Beginn der Verschleppung von Menschen vom afrikanischen Kontinent in die Amerikas und auf die Karibischen Inseln geschrieben. Anna Everett: „Despite the well-documented dehumanizing imperatives of the colonial encounter, the ethnically and nationally diverse Africans in the New World developed self-sustaining virtual communities through paralinguistic and transnational communicative systems and networks of song, dance, talking drums, and other musical instrumentations. The formation of these new African-inflected communications strategies enabled this heterogeneous mass of people somehow to overcome their profound dislocation, fragmentation, alienation, relocation, and ultimate commodification in the Western slavocracies of the modern world.“¹⁵¹ In Frederick Douglass’ Autobiografie *Narrative of the life of Frederick Douglass, an American Slave* beschreibt er den Ausdruck von Musik: „They told a tale of woe which was then altogether beyond my feeble comprehension; they were tones loud, long and deep; they breathed the prayer and complaint of souls boiling over with the bitterest anguish. Every tone was a testimony against slavery, and a prayer to God for deliverance from chains.“¹⁵² Die Musiken, die auf den nordamerikanischen Plantagen von versklavten Menschen hervorgebracht werden – seien es Work-Songs, spirituelle Lieder oder auch Tanzlieder zu Feiertagen (Cakewalks) oder Message-Songs – speisen sich aus den Quellen ihrer Ursprungsländer, den Einflüssen aus Karibik und Südamerika und werden kombiniert mit den mitgebrachten und vorgefundenen

150 Siehe hierzu: „Singing in Slavery: Songs of Survival, Songs of Freedom“, <http://www.pbs.org/mercy-street/blogs/mercy-street-revealed/songs-of-survival-and-songs-of-freedom-during-slavery/> (zuletzt aufgerufen 02.09.2021).

151 Everett, Anna: „The Revolution Will Be Digitized. Afrocentricity And The Digital Public Sphere“, in: „Afrofuturism“, Heft 71, Social Text, New York, Duke University Press 2002, S. 125-146, S. 126.

152 Douglass, Frederick: „Narrative of the life of Frederick Douglass, an American Slave“, New York, The Modern Library 2004 (erste Ausgabe 1845), S. 27-28.

Instrumenten. UUUU „Some, like the banjo, were fashioned by their hands, others like the fiddle were provided by their masters. They sang not out of happiness or merriment, but out of a desire to be free.“¹⁵³ Anpassungen der mitgebrachten Instrumente an die Melodien, aber auch umgekehrt der vorgefundenen Melodien an die Instrumente, lassen neue Formationen entstehen. Die Sounds der Instrumente unterscheiden sich von denjenigen in den afrikanischen Ursprungsländern, da sie nachgebaut und konstant weiterentwickelt werden und ziehen eine Anpassung der Gesänge, der Melodien, der Noten nach sich. Beispielsweise wird das Banjo, ursprünglich u.a. aus Westafrika, für verschiedene Musikstile angepasst und weist unterschiedlich viele Saiten auf, von zwei- bis sechssaitig. Der bespannte Rahmen des Instruments bildet wie eine Trommel den Korpus, die Membran ist ursprünglich aus Leder mit Fellbesatz.¹⁵⁴ In der Geschichte des Banjos lässt sich die Geschichte von Verschleppung, Entwurzelung und Dislocation afrikanischer Menschen ablesen und deren Neuverortung, Verbindung und Einschreibung ins Diasporische nachvollziehen. Die Genese dieser neuen Musiken ist untrennbar verbunden mit der Versklavung ganzer Volksgruppen und deren Aufeinandertreffen mit der Kultur und den Musiken der Versklavtenhalter_innen. Douglass beschreibt in seinem Lebensbericht, welche emotionale Funktion Musik für die Versklavten hatte: „While on their way, they would make the dense old woods, for miles around, reverberate with their wild songs, revealing at once the highest joy and the deepest sadness. They would compose and sing as they went along, consulting neither time nor tune. The thought that came up, came out – if not in the word, in the sound; – and as frequently in the one as in the other.“¹⁵⁵ An Feiertagen kamen die Versklavten der Plantagen zusammen und machten gemeinsam Musik. In diesem Zusammenhang entstand auch der *Cakewalk*. Als Cakewalk wird eine karikaturistische Tanzformation bezeichnet, bei der sich Schwarze Versklavte über deren *weiße* Herrschaft lustig machten. Die Darbietungen wurden auf den Plantagen an Sonntagen u. a. auch für die *Weißen* aufgeführt und im Verlauf als Wettkampf inszeniert, bei

153 Lawson Singley, Richard: „Roots: The Impact of Black Music on America and the World“, <https://blog.use-journal.com/roots-the-impact-of-black-music-on-america-and-the-world-ed00824f7f13> (zuletzt aufgerufen 11.05.2021).

154 Siehe ein Interview mit einer US-amerikanischen zeitgenössischen String-Band, den *Carolina Chocolate Drops*. Sie beschäftigen sich mit der Historie der String Music Bands in den USA und beschreiben u.a. die Entwicklung des Saiteninstruments Banjo, das von Westafrika aus startend, über die Karibik (Banjar) nach Nordamerika kam. Das Banjo wurde von *Weißen* angeeignet und in Minstrel Shows in Nordamerika verbreitet und auch unter *weißen* Performer_innen populär gemacht. Es verbreitete sich in den unterschiedlichsten Genres und wurde auch nach Europa exportiert. Siehe <https://bitter-southerner.com/history-of-the-banjo> (zuletzt aufgerufen am 04.05.2021).

155 Douglass, S. 27.

denen die Besten eine Torte gewannen. Hierfür wurden die besten Darbietungen von den *weißen* Juroren ausgewählt. Die Walks erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden um 1880 herum auch in Minstrel Shows von *Weißen* in *Blackface* adaptiert und so einem großen *weißen* Publikum eröffnet. So gelangte der Cakewalk in den *weißen* amerikanischen Mainstream. Die Musik zum Tanz entwickelte sich zeitgleich weiter und wird als Ausgang für den später erfolgreichen *Ragtime* gesehen.¹⁵⁶ Amiri Baraka macht in seinem Buch *Blues People* auf die Ironie aufmerksam, die in den parodierenden Tänzen, von *Weißen* aufgeführt, liegt: „If the cakewalk is a Negro dance caricaturing certain white customs, what is that dance when, say, a white theater company attempts to satirize it as a Negro dance? I find the idea of white minstrels in blackface satirizing a dance satirizing themselves a remarkable kind of irony – which, I suppose is the whole point of minstrel shows.“¹⁵⁷ Trotz dieses Ursprungs afroamerikanischer Musik als Ausdruck von Versklavten gegen die Sklaverei wird sie schon damals durch *Weiße* vereinnahmt und in den Mainstream weiterverbreitet, zunächst hauptsächlich in Minstrel Shows. Hier werden Schwarze von *Weißen* anhand von *Blackface* und stereotypisierenden Zuschreibungen dargestellt. Die dargebotene Musik geht in das Hörgedächtnis der Zuschauenden über, aber eben auch jene negativen Zuschreibungen. Kulturelle Aneignung wird hier so deutlich wie selten im weiteren Verlauf der Appropriation von Kultur und Musik Schwarzer (ehemals Versklavter).

156 Siehe z.B. Gandhi, Lakshmi: „The Extraordinary Story Of Why A ‘Cakewalk’ Wasn’t Always Easy“, 23.12.2013 auf National Public Radio (NPR), <https://www.npr.org/sections/codeswitch/2013/12/23/256566647/the-extraordinary-story-of-why-a-cakewalk-wasnt-always-easy> (zuletzt aufgerufen 17.05.2021).

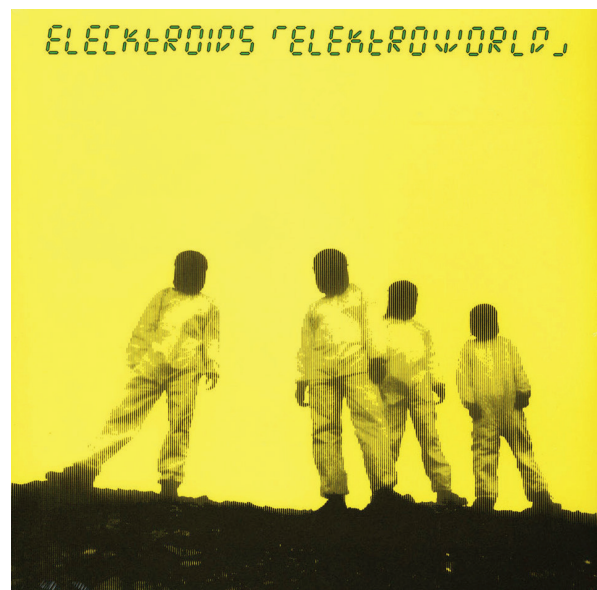
157 Baraka, Amiri alias LeRoi Jones: „Blues People: The Negro Experience in White America“, New York, William Morrow 1963, zitiert nach: <https://www.grammarphobia.com/blog/2014/02/cakewalk.html> (zuletzt aufgerufen 17.05.2021).

BILDТАFЕL 8

UUUU

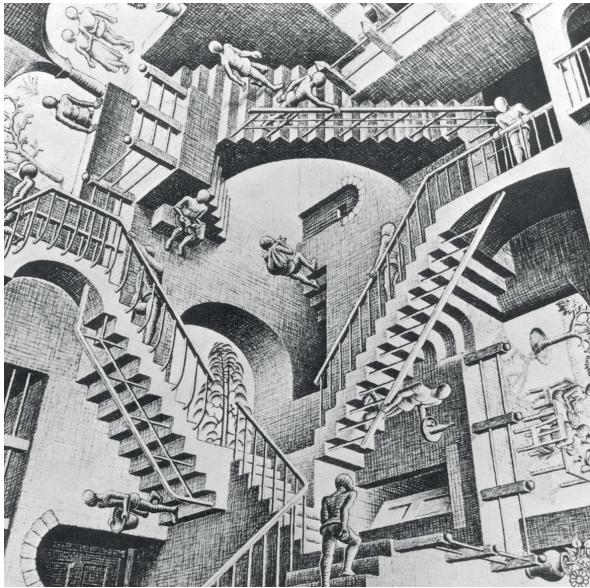


OOOO

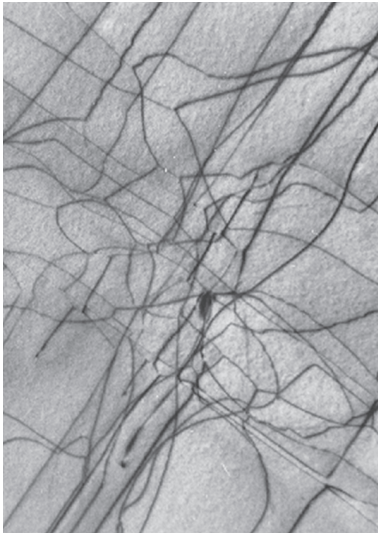


MMMM

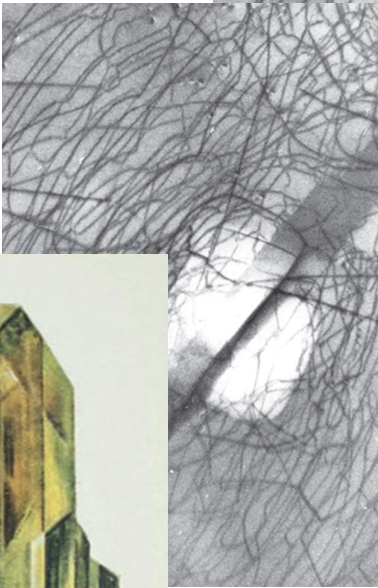
NNNN



SSSS



RRRR

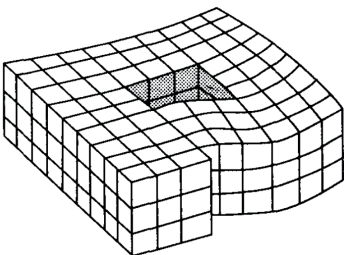


PPPP

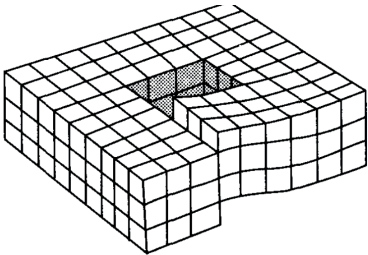


JJJJ

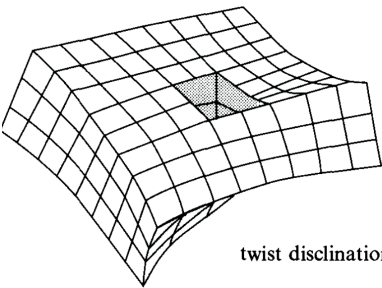
TTTT



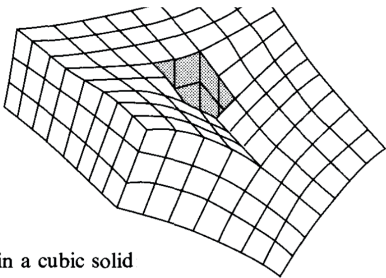
edge dislocation



screw dislocation



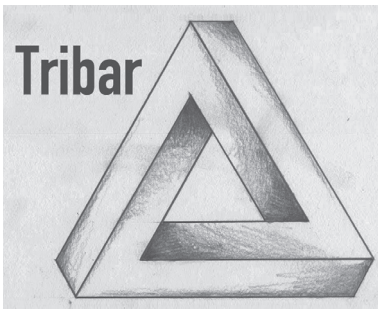
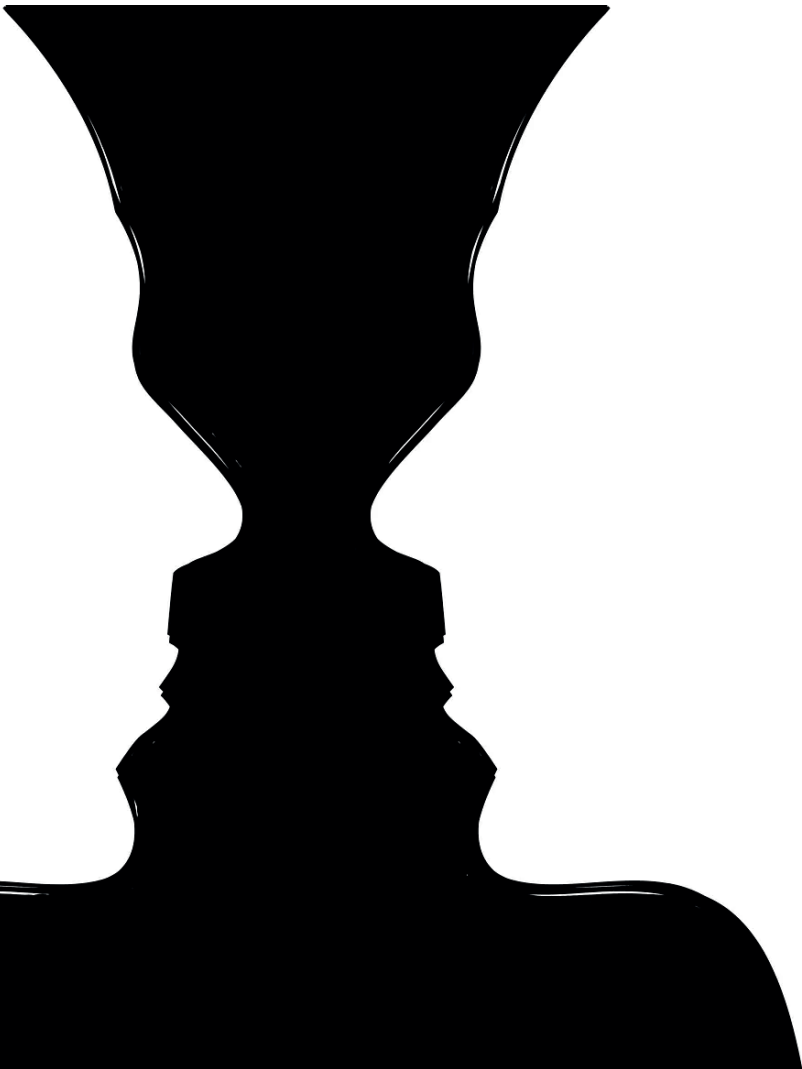
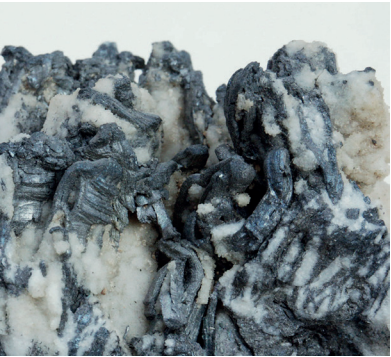
(c) +90° twist



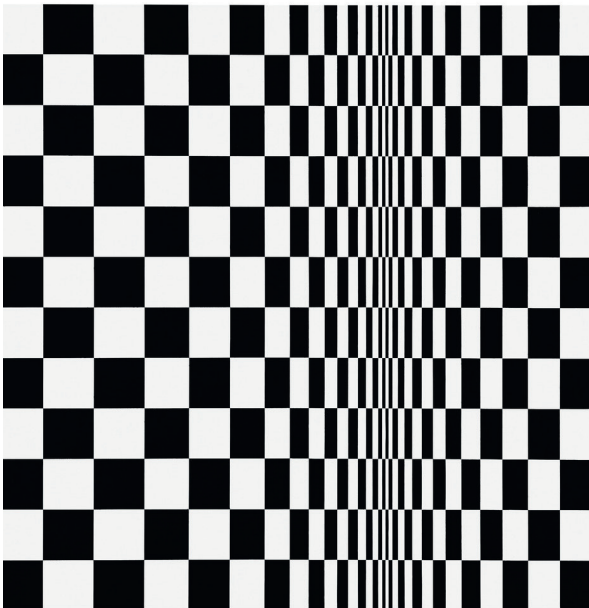
(d) -90° twist.

twist disclinations in a cubic solid

QQQQ



KKKK



LLLL

JJJJ

Rubinscher Becher

Bei der Grafik *Rubinscher Becher* geht es um die Wahrnehmung von Vorder- und Hintergrund auf zwei verschiedene Weisen: Einmal sehen wir einen Becher, im anderen Fall zwei sich anblickende Gesichter. Edgar Rubin beschäftigte sich im Rahmen von Gestaltpsychologie damit, was unser Gehirn in der Grafik als Vorder- und Hintergrund wahrnimmt und wann es kippt. Der Wechsel zwischen beiden gibt diesen spezifischen Bildern den Namen Kippbild. Die Frage, was wir als Grund definieren, was als Figur, hängt auch hier vom Kontext, von der Umgebung ab. „Manche der zahlreichen Variationen der Darstellung von Rubins Becher machen Faktoren der Figurbildung deutlich; schneidet man beispielsweise Rubins Original an der oberen und unteren Kante des Kelchs horizontal ab, so springen die Profile leichter ins Auge als in der ursprünglichen Konstellation (umschließende Flächen werden eher als Grund gesehen, (...)), ein Tausch von hell und dunkel wirkt dieser Tendenz wiederum entgegen (dunklere Flächen sieht man bevorzugt als Figur (...)).“

KKKK

Tribar

Das Tribar, auch Penrose-Dreieck genannt, stellt ein unmögliches Objekt dar. Es besteht aus rechteckigen Balken, die in eine Dreiecksformation gebracht werden. Es repräsentiert auf der Bildebene ein Objekt, dass es im realen, gebauten Zustand nicht geben kann. Unsere Imagination wird vom Tribar beansprucht und lässt Dimensionen aufscheinen, die sich unserem Vorstellungsvermögen entziehen.

LLLL

Bridget Riley: Movement in Squares, 1961

Synthetische Emulsion auf Holz, 123 x 12 cm.

In der Op-Art wird optische Täuschung zum Kunstobjekt gemacht. Beim Betrachten solcher Bilder oder auch Installationen verschiebt sich unsere Wahrnehmung konstant und wir nehmen die Bilder als fließend wahr. Sie sind in der Lage, auf Papier etwas des Werdens, des im Prozess-Seins des Lebens zu transportieren. Ihre Abstraktion macht es möglich, sie auf unterschiedlichste Themen, wie gesellschaftliche Strukturen, aber auch Zeitwahrnehmung u.a. in Bezug auf Moden und damit Perspektiven zu projizieren.

MMMM

Sun Ra: Crystal Spears, 2018 (geplant 1975)

Plattencover.

Sun Ra mit Sonnenumhang und glitzernder Haube im Mittelpunkt der Inszenierung. In seinen Inszenierungen verwendet er oft ägyptisch anmutenden Schmuck und Insignien, die wir mit dem Weltall verbinden.

NNNN

M.C. Escher: Relativität, 1953

Lithographie, 29,7 x 28,8 cm.

M.C. Escher spielt in seinen Bildern mit unmöglichen Objekten der Geometrie. Die ineinander gesteckten Perspektiven im Bild lassen eine Verortung von oben und unten, hinten und vorne nicht zu. Die Perspektive dreht sich jeweils mit, wenn wir einer räumlichen Erzählung folgen.

OOOO

Drexciya: Elecktroids Elektroworld, 1995

Albumcover.

Drexciya kreierte nicht nur in ihrem Sound eine technoide Narration Schwarzer Identität, sondern gibt ihrem Mythos einer Unterwasser-Spezies auch auf den Albumcovern und Leaflets Raum. Die Geschichte der sonischen Unterwassernation ist Teil ihrer Musik und kommt in den elektronisch erzeugten Sounds als Wellenrauschen und Blubbern in die Tracks. James Stinson und Gerald Donald, lange Zeit nur unter dem Namen *Drexciya* bekannt, erschufen den Unterwassermythos und damit eine neue Schwarze Identifikationsmöglichkeit und verschufen durch ihn gleichzeitig der nicht sichtbaren Geschichte der *Middle Passage* Gehör. Im vom niederländischen Label *Clone Classic Cuts* neu aufgelegten Release (2012) wird jedoch dieser wichtige konzeptionelle und Identität stiftende Teil nicht mehr mittransportiert. So beklagt S. Davis auf *ars technica*: „But you won't find this article's quoted, all-caps passages in those re-releases, nor any other liner notes, album art, or, truly, any of Stinson's radical touches that made the work equal parts universal and unique. Without apparent irony or self-consciousness, Clone chose to render their new collection's album art completely white – forgoing the evocative, sub-aquatic sleeve designs that added depth, character, and Blackness to Drexciya's enigmatic image.“ Die Reduzierung der Neuerscheinung auf die Musik lässt sie kontextlos zurück und nimmt der Rezeption so Teile ihrer Bedeutung.

PPPP

Lorna Simpson: Earth & Sky, #24, 2016

Collage auf Papier, gedruckt in: *Lorna Simpson Collages*.

„In the book's introduction, poet, scholar, and author Elizabeth Alexander observes, 'In Lorna Simpson's collages 'the black and the boisterous' hair is the universal governing principle. Black women's heads of hair are galaxies unto themselves, solar systems, moonscapes, volcanic interiors. The hair she paints has a mind of its own. It is sinuous and cloudy and fully alive. It is forest and ocean, its own emotional weather. Black women's hair is epistemology, but we cannot always discern its codes.“

QQQQ

Mineraldislocation

Der Begriff *Mineraldislocation* beschreibt einen Vorgang, der bei der Verformung von Kristallen dabei kompliziert abläuft, aber an der Verformung eine Rolle spielt. In a crystal, the line at which dislocation lines and screw dislocations are strained. Place of dislocation

RRRR

Dislocation

Aufnahme nach einer Dislocation. Wir sehen hier einen sionalen Träger, die Dislokation

SSSS

Dislocation

Aufnahme nach einer Dislocation. „Dislocation“ in which the properties of the material is adequately described by the durch Druck, aber nicht von einer Anpassung der Materialien

JJJJ

KKKK

LLLL

MMMM

NNNN

OOOO

PPPP

QQQQ

RRRR

SSSS

TTTT

UUUU

QQQQ

Mineraldisklokation

Der Begriff Dislokation wird im Bereich der Festkörperphysik für einen Vorgang verwendet, bei dem eine kristalline Struktur verrückt wird, ohne dabei komplett zu zerspringen. Der Kristall fällt nicht auseinander, hat aber an durchlaufenden Bruchlinien verschobene Elemente, die eine Verformung bewirken. „Dislocation is a linear or one dimensional defect in a crystal. When a part in a crystal is displaced against the other part, the line at which the displacement is starting is called a dislocation or a dislocation line. There are two types of dislocations, or edge dislocations and screw dislocations. The crystal around the dislocation is highly strained. Plasticity of a crystal is explained by motion and multiplication of dislocations.”

RRRR

Dislocation Nest

Aufnahme mit Elektronenmikroskop von Silikon-Dislokationen. Wir sehen hier die dreidimensionale Dislokation auf einen zweidimensionalen Träger projiziert, ähnlich wie beim Röntgen. Die Linien stellen die Dislokationslinien dar.

SSSS

Dislocation Core

Aufnahme mit Elektronenmikroskop von Silikon-Dislokationen. „Dislocation Cores: (...) every crystal dislocation possesses a core region in which the *linear elasticity* does not apply and the structure and properties of the core can only be fully understood when the atomic structure is adequately accounted for.” Die harten kristallinen Strukturen werden durch Druck zwar in ihrem innersten Kern beeinflusst, geben diesem aber nicht vollkommen nach. Eine Verformung der Strukturlinien durch eine Anpassung an die Drucklinien ist das Ergebnis. Auch bei anderen Materialien lassen sich Dislokationen festhalten, wie hier z.B. in Silikon.

TTTT

Various dislocations

Dislokationen, hier dargestellt in abstrahierter Form, mit einem Gitternetz überzogen. Die Abweichung vom Raster der inhärenten Struktur wird so besonders deutlich.

UUUU

John Rose: The Old Plantation, um 1785-95

Aquarell auf Papier, 30,8 x 19,1 cm. „The central male figure holds a long staff or walking cane. The two women in the center are dancing with what appear to be scarves or bandanas, but in fact may be African musical instruments – gourd rattles enclosed in a net into which hard objects such as shells or bones have been woven. On the right a man plays a 4-stringed banjo; another uses sticks or bones to play a small drum, possibly an inverted earthen ware vessel or a gourd / calabash. Except for the head ties (handkerchiefs) and bare feet, the male and female clothing conforms to late 18th colonial working class styles, regardless of racial group.” Auf dem Bild können wir die verschiedenen Instrumente sehen, die in den Amerikas in einer Mischung aus Mitgebrachtem und Neuem von Versklavten geschaffen wurden.

| | |
|------|--|
| JJJJ | http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Kippbild (zuletzt aufgerufen 28.01.2022). Abb. https://www.w4.at/wp-content/uploads/2017/08/Kippbild.jpg |
| KKKK | http://www.mathe.tu-freiberg.de/~hebis/caf/mce/tribar.html (zuletzt aufgerufen 28.01.2022). Abb. https://i.ytimg.com/vi/gZJ8ofe09Z4/maxresdefault.jpg |
| LLLL | Abb. https://www.maxhetzler.com/files/cache/9e4e328679f49b3f3dd216219e3e07a7_f13197.jpg |
| MMMM | Abb. https://www.jambase.com/wp-content/uploads/2019/01/sun-ra-crystal-spears-cover.jpg |
| NNNN | Abb. https://cms-api.galileo.tv/app/uploads/2020/05/optische-taeschung-m-s-escher-9828266.jpg |
| OOOO | https://arstechnica.com/gaming/2021/02/inside-the-stunning-black-mythos-of-drexcia-and-its-afrofuturist-90s-techno/ (zuletzt aufgerufen 28.01.2022). Abb. https://i4.cdn.hhv.de/catalog/shop_detail_zoom/00618/618189_1.jpg |
| PPPP | https://www.anothermag.com/art-photography/10906/the-artist-turning-black-hair-into-galaxies-solar-systems-moonscapes (zuletzt aufgerufen 01.01.2022). Abb. Lorna Simpson: „Lorna Simpson Collages“, USA, Chronicle Books 2018, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-hair-vibrant-source-power-lorna-simpsons-fantastical-collages |
| QQQQ | https://www.jeol.co.jp/en/words/emterms/search_result.html?keyword=dislocation (zuletzt aufgerufen 03.01.2022). Abb. https://www.mineralienatlas.de/VIEWmaxFULL.php/param/1166994407-Stibnit.jpg |
| RRRR | https://www.tf.uni-kiel.de/matwis/amat/iss/kap_5/backbone/r5_4_2.html (zuletzt aufgerufen 03.02.2022). Abb. https://www.tf.uni-kiel.de/matwis/amat/iss/kap_5/illustr/dislocation_nest_si.png |
| SSSS | Abb. https://www.tf.uni-kiel.de/matwis/amat/iss/kap_5/illustr/misfit_dislocations_si.png |
| TTTT | Abb. https://i.stack.imgur.com/ubSUD.png |
| UUUU | „Plantation Dance, South Carolina, ca. 1785-1795“, auf: „Slavery Images: A Visual Record of the African Slave Trade and Slave Life in the Early African Diaspora“, http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/998 (zuletzt aufgerufen 28.01.2022). Abb. http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/998/mirador |

Polyrhythmen

Die Struktur und der Aufbau von populären Musikstücken werden seit diesen Anfängen afroamerikanischer Musik durch die polyrhythmischen Strukturen der afrikanischen Timelines geprägt und geben der Musik einen völlig neuen Anklang im Vergleich zu europäisch tradierten Liedern. Kofi Agawu schreibt dazu: „As is well known, many West and Central African dances feature a prominently articulated, recurring rhythmic pattern that serves as an identifying feature or signature of the particular dance/drumming. These patterns are known by different names: time line, bell pattern, phrasing referent, and so on. I prefer to call them *topoi* (...). A *topos* is a short, distinct, and often memorable rhythmic figure of modest duration (...) and serves as a point of temporal reference.“¹⁵⁸ Der polyrhythmische Aufbau afrikanischer Timelines überlagert sich mit der im europäischen Musikraum vorherrschenden linearen Struktur des monorhythmischen Akzentstufentaktes. Die asymmetrischen, oft gegenläufigen Phrasierungen polyrhythmischer Songs werden in der Literatur häufig als synkopisch beschrieben. Eine Synkope in der Musik ist eine Verschiebung des vorgesehenen Betonungsschemas und damit eine Unterbrechung der Hörgewohnheit (in europäischer, *klassischer* Musik). Die Betonung innerhalb z.B. eines 4/4 Taktes auf 1 und schwächer auf 3 wird in der zweiten Stimme unterlaufen durch die Betonung auf 2 und 4. Die Hörerwartung wird nicht erfüllt, eine Störung eingeführt, die Passage dadurch hervorgehoben und interessant gemacht.¹⁵⁹ Diese Einordnung der neuen Musikstile in europäische Begrifflichkeiten der Musikgeschichte wird inzwischen jedoch kritisch gesehen und eine Beschreibung als polyrhythmisch bevorzugt.¹⁶⁰ Agawu weist zudem auf die Konstruktion von afrikanischer Musik als *Gegensatz* zu europäischer hin. Er verweigert diese Gegenüberstellung, wie u.a. im folgenden Zitat klar wird: „Polyrhythm is not, of course, unheard of in European music. The so-called *Ars subtilior* style of the fourteenth century, various passages in Haydn, Beethoven, and Brahms, and most obviously, twentieth-century repertoires from jazz through Stravinsky to Elliot Carter provide enough material for an account of European polyrhythm. What

158 Agawu, Kofi: „Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions“, London, Psychology Press 2003, Ebook, S. 269.

159 Siehe z.B. „Die Wirkung der Synkope in Klassik und Popmusik“, https://www.youtube.com/watch?v=r4lq_PGsYs (zuletzt aufgerufen 05.05.2021).

160 Siehe Wikipedia: „Synkope“, [https://de.wikipedia.org/wiki/Synkope_\(Musik\)#cite_note-2](https://de.wikipedia.org/wiki/Synkope_(Musik)#cite_note-2) (zuletzt aufgerufen 05.05.2021). Auf Wikipedia wird konstant der Begriff polymetrisch im Kontext von afrikanischen Rhythmen verwendet, während in einer Kritik von Kofi Agawu darauf verwiesen wird, dass von polyrhythmisch gesprochen werden sollte. Aus diesem Grund wird in diesem Text von polyrhythmisch gesprochen. Siehe Agawu, S. 295-297.

perhaps distinguishes the African usages is the degree of repetition of the constituent patterns, the foregrounding of repetition as a *modus operandi*. If this counts as a difference, it is one of degree, not of kind.”¹⁶¹ Die Formationen der Songs mit Polyrhythmik weisen die Eigenschaft auf, dass sie mehrfache Rhythmen in sich tragen, die sich auch teilweise durch ihre verschiedenen Betonungen gegenseitig auslöschen. Die Beschreibung der Struktur durch die Synkope passt insofern, dass sie durch die Betonung von im Takt als unbetonte Noten vorgesehenen die Wahrnehmung des Rhythmus ändern. Die polyrhythmische Struktur ist aber in sich asymmetrisch gelagert und kann Verschiebungen an unterschiedlichen Stellen bewirken. Sie funktioniert nicht nur in aufeinander bezogenen Betonungslinien, weshalb die Zeitmessung der Synkope nicht ausreicht. Die polyrhythmische Struktur bildet Klanglinien aus, die sich ineinander verweben lassen und so von betont zu unbetont wechseln, so dass Hinter- und Vordergrund immer wieder ineinander überspringen. So kann in der Überlagerung einzelner Stränge und deren Verwebung auch eine musikalische Auseinandersetzung mit der Migration und der zugehörigen Überlagerung unterschiedlichster kultureller Techniken und Identitätsbildung gesehen werden. Die Auslöschung eigener Traditionen durch die Verschleppung wird in den asymmetrischen Arrangements spürbar, die Hörer_in nimmt auf einer emotionalen Ebene den Mangel, die Auslöschung einzelner (Ton)Spuren wahr. Der unbetonte Start in eine Formation, also auf dem Off-Beat, kann als Betonung der Lücke verstanden werden, die auf Fehlendes verweist. Das Weglassen thematisiert den Mangel. Die Zerrissenheit oder Asymmetrie von Melodien gibt dem Chaotischen, nicht-Geklärten Raum und bietet sich als Identifikationsraum einer nichtbestimmbaren Unklarheit an, die Gefühlen Ausdruck verleihen kann, deren Ursprung nicht nur in uns selbst liegt. Das Auftauchen afrikanischer polymelodiöser Musikelemente in der Musik, den Gesängen der versklavten Menschen auf nordamerikanischen Plantagen, verändert die populäre Musik und schreibt sich in das (auch westliche) Hörvermögen ein. „Die Geschichte der Popmusik nimmt ihren Ursprung im Geflecht des europäischen Kolonialismus und Imperialismus, der heim(at)lichen Kulturen von Sklavinnen und Sklaven, in Widerstandsbewegungen der Unterdrückten, in (kulturindustrieller) Vereinnahmung von Bedeutungsschöpfungen und schließlich in einem erneuten Kampf darum.“¹⁶² Die Verbindung der afrikanischen Musiken mit den in den Ländern vorhandenen Instrumenten und Musiktraditionen erzeugen vielfältige neue Musikrichtungen seit dem endenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, welche sich bis heute fortsetzen

161 Ebd., S. 294.

162 Ismaiel-Wendt, S. 36.

und weiter vervielfältigen. Angefangen beim Blues seit den 1890er Jahren, verbreitet sich dieser durch erstmals erstellte Schallplatten Schwarzer Künstler_innen in ganz Amerika als sogenannte „race records“ in den 1920er Jahren. „Until Okeh took a chance in 1920, the record industry did not believe a market existed among blacks. The first blues record, Mamie Smith’s ‘Crazy Blues,’ caught Okeh completely by surprise. Hoping their experiment would sell a few thousand copies, the company sold seventy-five thousand in a month. (...) (C)ompanies recorded hundreds of black vaudeville and blues singers throughout the decade and sold commercial recordings of blues, gospel music, and sermons to African Americans across the South. The impact was immediate and profound.“¹⁶³ Frauen nahmen diese ersten Blues-Platten auf, waren sehr erfolgreich und maßgeblich an der Verbreitung von Blues auch in den Mainstream beteiligt. So beschreibt Angela Davis in ihrem Buch *Blues Legacies and Black Feminism* die Entwicklung folgendermaßen: „At the same time that male ministers were becoming a professional caste, women blues singers were performing as professional artists and attracting large audiences at revivals-like gatherings. Gertrude ‘Ma’ Rainey and Bessie Smith were the most widely known of these women. They preached about sexual love, and in so doing they articulated a collective experience of freedom, giving voice to the most powerful evidence there was for many black people that slavery no longer existed.“¹⁶⁴ Die körperliche Freiheit und damit zusammenhängend, die Selbstbestimmung der Frauen über ihren Körper, wurde zum Symbol der Freiheit. Besonders auch, da viele andere Freiheiten sich im Leben Schwarzer, ehemals versklavter Menschen nicht sofort einstellten. Die Besitzlosigkeit führte oftmals dazu, sich bei denselben Plantagen verdingen zu müssen wie zuvor. Der Blues begleitet so auch die daraufhin einsetzende Migrationsbewegung Schwarzer Amerikaner_innen vom Süden in den Norden des Landes und wird oft als Soundtrack dieser Bewegung in die großen Städte bezeichnet, wo dieser Sound sich dann auch ausbreitet: „In a sense, the Delta blues was a musical travel narrative for tens of thousands of people who were leaving the rural South for an unknown, modern and industrial future.“¹⁶⁵

163 Mazzari, Louis: „‘Key to the highway’: blues records and the great migration“, in: „Transatlantica. American Studies Journal“, 1/2011, S. 3. Elektronische Version: <http://journals.openedition.org/transatlantica/5325> (zuletzt aufgerufen 05.05.2021).

164 Davis, Angela: „Blues Legacies and Black Feminism. Gertrude ‘Ma’ Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday“, New York, Pantheon Books 1998. Erstes Kapitel abrufbar im Archiv der New York Times, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/d/davis-blues.html> (zuletzt aufgerufen 11.05.2021).

165 Mazzari, S. 10.

3. Ausschnitte der Zeit in vereinzelten Dauern

ROSI BRAIDOTTI: *Unwahrnehmbar werden ist das Ereignis, für das es keine Vorstellung gibt, weil es auf dem Verschwinden des individuellen Selbst beruht. Zu schreiben, 'als sei es vorbei', oder jenseits des begrenzten Selbst zu denken, ist die höchste Form der Verfremdung. Dieser Prozess verwirklicht virtuelle Möglichkeiten im Gegenwärtigen, in einem Zeitablauf, der sich zwischen dem 'Nicht mehr' und dem 'Noch nicht' bewegt, in dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zur kritischen Masse des Ereignisses mischen.*¹⁶⁶

Wie in den Musikvideoproduktionen oder in Science Fiction-Filmen versuchen wir uns dem Phänomen der Zeit und den Auswirkungen ihres Durcheinanderbringens durch Zeit-Sprünge oder Umkehrungen visuell zu nähern. Wir entwerfen Bilder, die in unserer Vorstellung dem abstrakten Laufen und Vergehen unserer Zeit nahe kommen. Wie in den mit *Dislocation* VVVV verbundenen Settings in der Wüste, haben wir das Sediment als Element betrachtet, das uns etwas über das Vergehen der Zeit sagen kann, als Ablagerungsbild funktioniert, in dem sich Zeit und Ereignis ansammelt. Die Gaze WWWW oder auch die löchrige Struktur haben wir ebenso als Bild für die Dauer etabliert. All diese Strukturen müssen als weite Ebene, als unendliche Masse XXXX gedacht werden, welche sich unüberschaubar in alle Richtungen zieht (Dislocation). Die zeitliche Dauer der Vielheit von Dauern, die parallel ablaufen, kann nicht erlebt werden YYYY. Vielmehr bekommen wir immer nur punktuell, ausschnittsweise kleine Zeitfenster der Dauern mit ZZZZ. Auch Repräsentationen von Ereignissen, von Zeit, die diese dauern, laufen selten parallel oder synchron. AAAAAA Meist verdeckt die dominante Perspektive weniger prominente Geschehnisse. Es kommt – sei es schriftlich oder sprachlich – immer nur ein Ausschnitt zum Vorschein. Im Film *Timecode* von Mike Figgis verhält es sich jedoch ein wenig anders, wenn auch eher auf einer Wahrnehmungsebene, denn auf einer inhaltlichen. Die Projektion ist in vier Teile aufgeteilt, auf denen jeweils synchron derselbe Film aus vier verschiedenen Kameraperspektiven läuft. Die Zuschauenden stehen vor der Herausforderung, den einzelnen Filmen zu folgen und sich einen Plot aus den verschiedenen Takes zusammenzubauen. Die Faszination des Betrachtens

liegt darin, die Viel-Perspektivizität, die ja jede einzelne Handlung immer hat, wahrzunehmen. Im Kopf breitet sie sich auf die Umgebung aus und hinterlässt das Gefühl der Eindimensionalität im täglichen Erleben. Diese technische Spielerei mit dem Medium Film erzeugt eben jenes eigenartige Gefühl des Verpassens, was beim Betrachten der einzelnen Bilder zwangsläufig auftritt und spannt dieses hinüber in die eigene Lebenswelt. So gelingt dem Regisseur ein Straffen von Zeit, eine Anspannung im Erleben der Dauer, da wir immer gleichzeitig mehrere Dauern verfolgen und auch ihre Zähigkeit, Sprünge oder Stillstände je mitempfinden. Die Zeitstränge spannen sich vor unseren Augen auf und spannen uns auf besondere Art auf die Folter, während wir dem Ende des Films entgegenblicken, welcher sich zu einem je eigenen Plot *zusammengefügt haben wird*.¹⁶⁷

Fractured History – Fraktale Geometrie

Deleuze beschreibt das filmische Bild als unterschiedlich gestufte Schichten von Vergangenheiten, die je nach Einstellung Bestimmtes in den Fokus setzen, die Vergangenheit und die je spezifische Perspektive darauf erst erzeugen.¹⁶⁸ Dies muss zusammengedacht werden mit der Rezeption(sfähigkeit) der Zuschauer_in. Die Weise des Betrachtens an sich stellt eine Kunstfertigkeit dar, die wir brauchen, um Filmbilder überhaupt in der intendierten Weise zu rezipieren. Ähnlich anderen kulturellen Techniken wird die Fähigkeit des Lesens, Blickens, Entzifferns erlernt, gewissermaßen antrainiert. Sie wird auch überschrieben, verlernt, mit neuen Leseweisen bestückt. Nicht zuletzt wird hierdurch ein Verständnis nicht-westlicher bildlicher Ausdrucksweisen besonders erschwert, da die koloniale Inbesitznahme ein Überschreiben und eine Umschrift der vorgefundenen kulturellen Techniken angestrebt und vollzogen hat und dauerhaft wiederholt. Ein Wiederentdecken dieser Blickweisen ist vonnöten, ist aber – um im Bild der Schichten zu bleiben – möglich, da nichts davon wirklich

167 Figgis, Mike: „Timecode“, USA 2000, 93 min.

168 „Für sich genommen, ist das Erinnerungsbild sicherlich von geringem Interesse, doch setzt es zwei Dinge voraus, die über es hinausweisen: eine Variation der Schichten der reinen Vergangenheit, in denen man es auffinden kann, und eine Kontraktion der aktuellen Gegenwart, von wo aus die Suche stets von neuem beginnt. Die Kameraaufnahmen von oben oder von unten ergeben Kontraktionen, während schräg und seitlich angesetzte Kameraaufnahmen Schichten ergeben. Die Schärfentiefe nährt sich aus diesen beiden Gedächtnisquellen. Nicht aus dem Erinnerungsbild oder der Rückblende, sondern aus der aktuellen Anstrengung, dieses Bild hervorzuholen, und aus der Erforschung der virtuellen Zonen der Vergangenheit, um es zu finden, auszuwählen und herabsteigen zu lassen.“, Deleuze: „Zeit-Bild“, S. 147-148.

weg, unwiederbringlich sein kann, nur verschüttet. Beispielsweise stellt Ogutu Muraya in den Performances *Fractured Memory*¹⁶⁹ Perspektiven auf Geschichte her, die von der hegemonial-westlichen Erzählung verdeckt werden. Hierzu nutzt Muraya die Technik der Collage im Erzählerischen und setzt Schnipsel historischer Überlieferungen mit eigenen Erinnerungen zusammen. Er schreibt eine Counter-Geschichte anhand von Dokumenten unterschiedlicher Art und schafft einen Raum für widersprüchliche Perspektiven. Durch die Darstellung und Aufführung eines opaken, fluiden Wissens räumt Muraya diesem einen Platz im geschichtlichen und kulturellen Gedächtnis ein. Es schreibt eine Geschichte fort, die von der dominanten Erzählung verdrängt wird.¹⁷⁰ Bei seinem Storytelling geht Muraya von dem Text *Letter from Paris. Princes and Powers* von James Baldwin **BBBBB** aus. Hier wird die Zusammenkunft auf dem Kongress *Le Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs* zur Dekolonisierung 1956 in Paris beschrieben, auf dem sich verschiedene afrikanische Denker_innen, auch aus dem US-amerikanischen Kontext, treffen, um ihre jeweiligen Interessen zu vertreten. Unterschiedlichste Perspektiven, Deutungen und Wertennormen treffen auf- und gegeneinander. Im Text wird die Parallelität der verschiedenen Wahrnehmungen und Einflüsse deutlich. Der Text lässt sich als Aufforderung verstehen, diese Parallelitäten anzuerkennen und die Widersprüchlichkeiten zuzulassen. Baldwin macht aber auch eine wichtige Gemeinsamkeit aus, die sich gegen die dominante *weiße* Erzählung richtet: „And yet, it became clear, as the debate wore on, that there was something which all black men held in common, something which cut across opposing points of view, and placed in the same context their widely dissimilar experience. What they held in common was their precarious, their unutterably painful relation to the white world. What they held in common was the necessity to remake the world in their own image, to impose this image on the world, and no longer be controlled by the vision of the world, and of themselves, held by other people.“¹⁷¹ Aus der gemeinsamen Resolution des Kongresses *Le Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs*, auf die der Text Baldwins zurückgeht, liest Alioune Diop als Schlussplädoyer Folgendes vor: „This inventory had confirmed the pressing need for a re-examination of the history of these cultures (black cultures) ('la vérité historique') with a view to their reevaluation. The ignorance concerning them, the errors, and the willful distortions, were among the great contributing factors to

169 Muraya, Ogutu: „Fractured Memory“, Performance, z.B. Sophiensaele Berlin, Oktober 2019.

170 Siehe Muraya, Ogutu: „After Europe. Fractured Memory“, <https://sophiensaele.com/de/archiv/stueck/fractured-memory> (zuletzt aufgerufen 31.05.2021).

171 Baldwin, James: „Letter from Paris: Princes and Powers“ (1957), in: ders.: „Collected Essays“, New York, The library of America 1998, S. 143-169, S. 152-153.

the crisis through which they now were passing, in relation to themselves and to human culture in general.”¹⁷²

Möglicherweise lässt sich an dieser Stelle auch eine spekulative Erneuerungstechnik erfinden, die den Ansatz Murayas einer Collagetechnik für Geschichtserzählungen nutzt und mit der fraktalen Rechenform für nicht-berechenbare geometrische Strukturen verbindet. Den Begriff *Fraktal*, der zurückgeführt wird auf lat. *gebrochen, in Stücke zerbrochen*, mit dem vorgestellten Konzept einer *Fractured Memory* oder *Fractured History* zu verknüpfen, könnte produktiv gemacht werden. Immerhin ermöglicht es die fraktale Geometrie, Strukturen zu berechnen, aber auch zu erzeugen, deren Dimensionen wegen ihrer rauen, nicht-linearen Beschaffenheit mit der euklidischen Geometrie nicht erfasst werden können und die diese erweitern. Dies scheint mir ein gemeinsamer Ansatzpunkt mit nicht überlieferten und etablierten, unerzählten *Geschichten* zu sein, die aus den Schichten der Vergangenheit geschält werden müssen. Der Begriff des Fraktalen bezieht sich, wie wir gesehen haben, darauf, dass bestimmte Figuren sich nicht mit natürlichen Zahlen einer bestimmten Dimension ausdrücken lassen: sie liegen beispielsweise zwischen Linie und Fläche, also zwischen 1-dimensional und 2-dimensional. Grundlage der verschiedenen fraktalen Berechnungen ist die Selbstähnlichkeit eines Gebildes. Diese Berechnungen ergeben immer nur eine Annäherung an das tatsächliche Gebilde. Sie umreißen es dennoch besser und genauer, als jegliche herkömmliche Weise der Berechnung es vermag. In Analogie dazu und in Bezug auf die Faktoren und Eigenschaften, die einbezogen werden müssen, könnte ein ähnliches Verfahren im bildnerischen, erzählerischen, spekulativen Kontext angewandt werden. Einer dieser Faktoren ist die Selbstähnlichkeit und deren Fortschreiben als Grundlage der gefundenen Figur. Mit dieser Technik lassen sich verloren geglaubte Perspektiven erneut konstruieren, kulturelles Handeln eventuell ableiten. Die fraktale Geometrie hat verschiedene Berechnungsarten und Prinzipien zur Grundlage. Diese werden in unterschiedlichen Bereichen zur Anwendung gebracht, darunter Computertechnik und Programmierweisen. Sie lassen sich aber durchaus auch auf künstlerische Techniken, Erzähltheorie oder auch Technikgeschichte anwenden. Bereits erwähnt ist die Eigenschaft der Selbstähnlichkeit bei Fraktalen und davon abgeleitete Berechnungsprozesse. Diese wird u.a. als rekursiv beschrieben, das heißt, sie bezieht sich regelhaft auf sich selbst. Hier gibt es zahlreiche Beispiele, wie sich diese Beschaffenheit auf andere Bereiche in der Forschung beziehen lässt, u.a. auf Grammatik oder mathematische Formeln

oder Kunsttechniken. Als bekanntestes Beispiel in der Kunst lässt sich das *Mise en Abyme* heranziehen. Als solches wird ein Motiv bezeichnet, welches sich selbst innerhalb der Abbildung wiederholt und so in eine unendliche Verkettung, eine Schleife gerät. Das Motiv seiner selbst wird in sich selbst immer wieder erneut angewandt. Hier ist also eine Verbindung zu Fraktalen diejenige, dass das Motiv in sich selbst eine Selbstähnlichkeit hat, die in einer immer größeren Verkleinerung des Ursprungsmotives CCCCC besteht. Anders als bei einer fraktalen geometrischen Figur muss aber der gesamte Bildraum nicht dem Einzelmotiv entsprechen. D.h., während die fraktale Geometrie Gebilde errechnet, die, wenn wir das Beispiel eines Baumes mit Ästen nehmen, bei welchem jeder Ast eine Ähnlichkeit zum jeweils größeren Ast und letztlich zum Baum hat, in ihrer Summe auch dem kleinsten Teil ähnlich sind, braucht die *Mise en Abyme* lediglich einen Ausschnitt im Bild erneut abzubilden. Z.B. ein Spiegelbild einer Figur, die in einen Brunnen blickt und dort wiederum ein Spiegelbild einer Figur, die in einen Brunnen blickt entdeckt etc.

Technische Errungenschaften lassen sich mittels Rekursion DDDDD von einem heutigen Standpunkt aus in Richtung Vergangenheit nachempfinden. Aus diesem re-konstruierenden Rückblick heraus lässt sich dann auch erklären, warum wir die Errungenschaften unserer Zeit als linear empfinden. Sie sind rückblickend tatsächlich als linear lesbar – da sie immer wieder auf sich selbst als wesentlichen Bestandteil der folgenden Entwicklungen rekurren, das heißt einzelne Teile der Technik tauchen immer schon im Vorangegangenen auf. Das bedeutet aber nicht, dass Errungenschaften umgekehrt, also in die Zukunft bzw. in der Gegenwart eine logische Linie nach vorne projizieren. Denn auch mit der Regel der Selbstähnlichkeit lassen sich unendlich viele Möglichkeiten an Vorankommen, an Weitergehen skizzieren. – Welche dann wiederum im Rückblick die Selbstähnlichkeit ihres Ursprungs aufweisen werden.

Zurück zu meinem Gedanken einer Verbindung dieser formelhaften Anwendung auf geschichtliche Ereignisse und Fractured Memories/Histories: Ausgehend von einem momentanen, also ausschnittshaften Befinden post-kolonialer Gesellschaften lässt sich mit dem skizzierten Verfahren eine Linie in die Vergangenheit zurückprojizieren, auf welcher dieser Zustand in Selbstähnlichkeit wiederzufinden und mit Auslösern, Gründen, Ereignissen, die diesen *hervorgerufen haben werden*, angereichert ist. Im nächsten Schritt zurück in der Vergangenheit wird wiederum auf die Selbstähnlichkeit des vorherigen Zustandes hin eine neue Vergangenheitsschicht mit Ereignissen, Gefühlen, Zuständen re-konstruiert. Dies lässt sich unendlich fortsetzen oder auch bis zu einem Punkt hin leiten, welcher bereits vom Ausgangspunkt aus anvisiert wurde. Hier könnte beispielsweise eine weit zurückliegende, kulturelle Technik, ein Ritual, eine Kochweise etc. leiten. Auf diese Weise können Verbindungen in die

Vergangenheit gesponnen werden, deren Ausgangspunkte im Heute liegen. Sie werden von denjenigen bestimmt, die im Jetzt sind und entledigen sich den z.B. kolonial zugeschriebenen Deutungsweisen. Ein von eigener Erfahrung geprägtes Bild der eigenen Geschichte kann entstehen, welches zum Verarbeiten im heutigen Jetzt beitragen kann. Octavia Butler nutzt in ihrem Roman *Kindred – Verbunden*¹⁷³ eine Verbindung zur Vergangenheit, um der Gegenwart und deren Bedingtheit einen Spiegel vorzuhalten. Die Protagonistin Dana wird – ohne ihr bewusstes Hinzutun – immer wieder in eine ca. 150 Jahre zurückliegende Vergangenheit entsendet, um dort einer bestimmten Person das Leben zu retten. Dana ist eine Schwarze Frau im Amerika der 1980er Jahre und findet sich bei ihren Zeitsprüngen immer wieder im versklavten Amerika um 1815 wieder. Sie rettet den *weißen* Versklavtenhalter Rufus ein ums andere Mal, da sie weiß, dass er einer ihrer Vorfahren sein wird. Im Zwiespalt gefangen, Hass und Nähe zugleich verspürend, wird Dana immer wieder gezwungen, Entscheidungen zu treffen, die zwar ihren Rachegefühlen entgegenstehen, aber den besseren Ausgang für die allgemeine Situation der Versklavten bringen. Die Ausweglosigkeit, das Angewiesensein tritt in aller Deutlichkeit zutage. In *Kindred* wird die Verschlungenheit von versklavten Menschen und deren *Besitzer_innen* in ihrem unaushaltbaren Widerspruch aufgerollt. Die Realität der heutigen Gegenwart verschiebt sich beim Lesen, die zurückliegenden Verbindungen bahnen sich ihren Weg ins Bewusstsein. Die repressiven und rassistischen Strukturen heutzutage zeigen nicht nur ihre deutliche Verstrickung in die Sklaverei von damals auf, sondern setzen sich auch in den Körpern und Verbundenheiten von Personen durch Geburt fort. Der Versuch, Amerikas Historie in eine *weiße* und eine Schwarze Geschichte aufzuteilen, wird hier so deutlich ad Absurdum geführt, dass einem das Aufrechterhalten dieser immer gleichen Erzählung lächerlich vorkommen muss. Im zeitgenössischen Kontext der *Black Lives Matter* Bewegung 2020 und den darauf folgenden Debatten zu Monumenten, die Versklavtenhalter_innen ehren, schreibt Caroline Randall Williams in *Meine Haut ist ein Monument*: „Sämtliche meiner unmittelbaren weißen männlichen Vorfahren waren Vergewaltiger. (...) Die Schwarzen, von denen ich abstamme, gehörten den Weißen, von denen ich abstamme. Die Weißen, von denen ich abstamme, kämpften und starben im Bürgerkrieg für ihre verlorene Sache. Nun frage ich: Wer traut sich, von mir zu verlangen, dass ich sie feiern soll?

Wer traut sich, von mir zu verlangen, ihre Reiterstandbilder zu ertragen?“¹⁷⁴ Hier wird 50 Jahre nach Erscheinen von Butlers Roman noch immer um diese Einsicht seitens der Mehrheitsgesellschaft in den USA gerungen. Dennoch war das Buch *Kindred*, welches diese Geschichte auf spekulativ fiktive Weise imaginiert, sicherlich ein Punkt im Prozess der Sichtbarmachung und des Spürbarwerdens, welcher zur Positionierung von beispielsweise Caroline Randall Williams beigetragen hat.

In diesem Kontext ist auch das Konzept der *Postmemory* interessant, welches von Marianne Hirsch im Zusammenhang mit Holocaust Überlebenden und den nachfolgenden Generationen entworfen wurde. Sie geht dabei den Spuren nach, die traumatische Ereignisse in den folgenden Generationen hinterlassen, ohne dass diese Teil der Ereignisse waren. Auch hier geht es darum, wie uns die Vergangenheit lenkt, auch wenn wir keinen direkten Kontakt mehr zu ihr haben. „Like the other ‘posts,’ ‘postmemory’ reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. And yet post-memory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove.“¹⁷⁵

Die Frage von Kontinuität und Bruch beschäftigt uns in Bezug auf Zeit und deren Wahrnehmung in ihrer Überlieferung immer wieder auch in Hinblick auf die Zukunft. Diese wird immer von der Vergangenheit mitgeschrieben, ob nun in opaken Bewegungen oder klar herausgestrichenen Setzungen. Die eine geschichtliche Perspektive lässt sich aufdröseln zu vielen einzelnen. Diese Linie/n lässt/ lassen sich also zeichnen, wiederentdecken, aufdecken. In ähnlicher Weise spekulativ, wie eine zukünftige Linie sein mag, kommt sie doch bei einer Gegenwart an, die der unseren, heutigen entspricht. Mehr noch, lässt sich so ein Netz in die Vergangenheit spannen, welches in alle Richtungen ausufert und so auch eine breiter gefächerte Zukunft in der Vorstellung unserer Köpfe zuließe. Die Begehung geschichtlicher Linien aus einem Heute heraus – sei es nun in eine Zukunft oder eine Vergangenheit hinein – macht diese Pfade erst sichtbar. Sie werden erzeugt durch ihre Begehung, obwohl sie schon vorgezeichnet sind. In anderem Zusammenhang beschreibt Sara Ahmed Pfade folgendermaßen: „Es ist eine Endlosschleife: Wir werden von dem gelenkt, was vor uns liegt; was vor uns liegt hängt aber auch davon ab, wie wir gelenkt werden.

174 Williams, Caroline Randall: „Meine Haut ist ein Monument“, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/rassismus-usa-denkmal-suedstaaten-literatur-1.4953408?reduced=true> (zuletzt aufgerufen 06.01.2022).

175 Hirsch, Marianne: „The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust“, New York, Columbia University Press 2012, S. 5.

Und genau an dem Punkt verstehen wir Glück bzw. Glücklichein als einen Pfad.“¹⁷⁶ Ihr geht es darum, die Vorzeichnung, die durch den Endpunkt des vermeintlichen Glücks gegeben wurde, abzulehnen. Sie umzuzeichnen oder auch einen anderen Pfad zu wählen. Auch hier geht es um die Möglichkeit, eigene Wege zu gehen, eigene Welten aufzumachen, eigenen Vorstellungen – von Glück – Raum zu geben und dies auch zu behaupten, zu beschreiben, zu entwerfen.

Der Synchronizität von gegenwärtiger Zeit wird mit Techniken begegnet, durch welche wir versuchen, einer Gleichzeitigkeit Ausdruck zu verleihen: eine gleichgeschaltete Uhrzeit, Zeitzonen, globale Nachrichtendienste. Es ist der Versuch, die Geschehnisse innerhalb derselben Zeit zu ordnen, sie verortbar und zählbar zu machen. Hier werden festgelegte Zeitpunkte bespielt, die rhythmisch, Ritual-gleich immer wiederkehren. Sei es der Nachrichtendienst zur festgelegten Uhrzeit, die Umstellung von Winter- auf Sommerzeit im globalen Einklang oder wiederkehrende Feste. – Die Benennung von Zeit und Datum ermöglicht es, auch global gemeinsam dasselbe zu erfahren, zu zelebrieren und sich in ein- und dieselbe Zeit einzutakten. Hier sehen wir ein Gerüst von Dauern, in welches die je einzigartigen Dauern der Individuen, Gruppen oder Nationen eingespeist werden. Dieses Gerüst ermöglicht es, auch persönliche Ereignisse global einzuordnen, etwa, indem wir einen Vorfall mit *vor* oder *nach dem 11. September* bezeichnen. Alle wissen, dass es sich hier um das Jahr 2001 handelt. Es handelt sich um einen globalen Zeitmarker. Auch hier stellt sich erneut die dominante Perspektive in den Weg der vielen anderen Blickwinkel, die sie verdeckt. Z.B. wird die AIDS-Krise in den 1980er und 1990er Jahren nicht als allgemeingültige Zäsur in das Leben aller empfunden und entsprechend thematisiert. Lediglich eine marginalisierte Gruppe von Menschen weist dieser Zeit eine globale Veränderung zu, obwohl es schon damals viele Hunderttausende Menschenleben gekostet und eine ganze junge Generation hart getroffen hat. „The statistics are grim: one american (sic) in 250 infected with HIV. More Americans dead of AIDS than died in both the Vietnam and Korean wars. But numbers are insufficient. What they don't tell us is that many of these precious lives made our lives richer, and that the collective loss of individual talent has palpably diminished our field, and the arts as a whole.“, schreibt Andy Grundberg im Artikel *The Lost Generation*¹⁷⁷. Der Verlust von Freund_innen-

176 Ahmed, Sara: „Feministisch leben! Manifest für Spaßverderberinnen“, Münster, Unrast Verlag 2018, S. 70.

177 Grundberg, Andy: „The Lost Generation“, <https://loeildelaphotographie.com/en/the-lost-generation-by-andy-grundberg/> (zuletzt aufgerufen 01.06.2021).

schaften im Privaten, aber auch von Verbündeten in der politischen Arbeit queerer Organisationen ist in den 1980er und 1990er Jahren (vor allem in den USA) groß. Auch der Einfluss auf den künstlerischen Bereich und dessen Ausdrucksformen ist stark von AIDS und den Auswirkungen geprägt. „In the absence of any effective response from the American government, AIDS became a national crisis and, ultimately, a global pandemic. Gay men in urban centers, along with intravenous drug users and prostitutes, were the populations hardest hit in the USA in the first decade of the epidemic. Queer artists and activists – many of whom were themselves HIV-positive or the friends or lovers of those who were – responded with particular ferocity to the AIDS crisis through the production of art, agitprop, guerrilla street theatre and a direct-action protest movement in the form of the AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP).”¹⁷⁸ Dennoch wird die AIDS-Krise nicht als allgemeingültiges Phänomen gerahmt, das alle Menschen betrifft, sondern sie wird auf eine partielle Gruppe projiziert, so dass eine Abgrenzung möglich wird. Als globaler Zeitmarker fungiert sie somit eben auch nur partiell. Wir sehen, wie unsere Wahrnehmung von globalen Wertverständnissen geprägt wird und gegenwärtige Politik sich nach diesen ausrichtet. Selbstverständlich haben diese Narrationen dann auch reale Auswirkungen auf unser alltägliches (Zusammen-)Leben. Vor 9/11 war uns beispielsweise der Begriff *Islamist* noch nicht geläufig, das Wort *Terror* nicht allgegenwärtig. Heute scheinen beide immer schon da gewesen und eine Welt ohne sie nicht denkbar zu sein. Hier gelangen wir also wieder an die Frage von Kontinuität und Bruch, von unüberhörbarer Geschichte und den übertönten Stimmen und Perspektiven. Welcher Weg scheint logisch und vorausgezeichnet, gleichsam *natürlich* und was wird als abwegig markiert? Und somit auch, wohin führt unser Weg? Welche Zukunft zeichnet sich vor uns ab?

4. Sichtbarkeit und Perspektive

*Hey brother can you save my soul from the devil?
Say is it weird to like the way she wear her tights?
And is it rude to wear my shades?
Am I a freak because I love watching Mary? (Maybe)
Hey sister am I good enough for your heaven?
Say will your God accept me in my black and white?
Will he approve the way I'm made?
Or should I reprogram the programming and get down?
Am I a freak for dancing around?
Am I a freak for getting down?
I'm coming up, don't cut me down
And yeah I wanna be, wanna be¹⁷⁹*

JANELLE MONÁE

GILLES DELEUZE: Bei Bergson findet sich die Unterscheidung zweier Fälle: die vergangene Erinnerung kann noch in einem Bild wachgerufen werden, allerdings kann es keinen Zweck erfüllen, da die Gegenwart, von der aus es wachgerufen wird, jegliche motorische Fortsetzung/Verlängerung verloren hat, die das Bild nützlich machen würde; oder aber die Erinnerung kann nicht einmal mehr in einem Bild wachgerufen werden, sie besteht zwar in einer Vergangenheitsregion fort, doch die aktuelle Gegenwart kann sie nicht mehr erreichen.¹⁸⁰

Bedeutet diese Unerreichbarkeit aus der Gegenwart heraus bei Bergson einen endgültigen Verlust dieser Schichten? Bleiben sie für immer unerreichbar oder können sie möglicherweise in der Zukunft durch ein dann gegenwärtiges Ereignis neu konstruiert werden? Die Umschrift von Geschichte, das Re-Konstruieren ausgeblendeter Ereignisse würde ein derartiges Unterfangen bedeuten. Ein gegenwärtiges Geschehen

179

Janelle Monáe featuring Erykah Badu: „Q.U.E.E.N.“, Album *Electric Lady*, Wondaland USA 2013.

180

Deleuze: „Zeit-Bild“, S. 148.

oder Inszenieren, beispielsweise eine szenische Lesung, verweist auf eine Leerstelle im historischen Kontext.¹⁸¹ Auf ein überblendetes oder verdecktes Ereignis, einen grundlegenden Zusammenhang, der nicht transportiert wurde.

Diese Re-Konstruktion kann in der Gegenwart vorgenommen werden oder auch in der Zukunft. Im Futur II eingeschrieben wird die Gegenwart vielleicht jedoch direkter getroffen, lässt sich ein Effekt bereits heute fühlen, wohingegen ein gegenwärtiges Verschieben erst in dessen Nachhinein – unserer Zukunft – eine Wirkung *erzeugt haben wird*. So liegt es eben der Zeitenfolge der Zukunft inne, dass deren Vergangenheit unsere Gegenwart ist. Hier finden also die spekulativen Erzählungen bereits ihre direkte Vergangenheit und können sich auf unsere Gegenwart auswirken. Die bewusst hergestellten Lücken bestimmter Positionen im Weltgeschehen, also die fiktive Negierung einzelner Ereignisse, wie wir sie direkt im kolonialen Zusammenhang finden, können also auf ebenso fiktive Weise ihre eigene Geschichte in einer Re-Konstruktion wieder zugewiesen bekommen und so zugänglich werden. Auch die fehlenden Bilder, Artefakt und Zeugnisse werden in den zukünftigen Imaginationen mitgeliefert und lassen sich als Zeug_innen feiern, betrachten, verehren.

Museale Inszenierungen in *Q.U.E.E.N.* und *Black Panther*

So inszeniert beispielsweise Janelle Monáe gemeinsam mit Erykah Badu ein Musikvideo zu ihrem Song *Q.U.E.E.N.* auf ihrem eigenen Label *Wondaland*.¹⁸² Die Szene spielt in der Zukunft. Zwei Rebell_innen gelangen als Zeitreisende in ein Museum, welches ebenfalls zeitreisende Rebell_innen aus unserer gegenwärtigen Musikszene in Posen gefangen ausstellt. Allesamt Wondaland-Künstler_innen inklusive ihrer selbst. Diese sind so ihrem Kampf entzogen und stillgestellt worden, wie eine weibliche Stimme uns informiert. Sie kämpf-t-en für die Befreiung und Gleichstellung Schwarzer, für Gleichberechtigung und freie Sexualität. Im Museum wird ein Verweissystem über die Bekleidungen der Sänger_innen und andere Utensilien hergestellt, welches die Protagonist_innen an unsere Gegenwart anbindet und gleichzeitig den Ort (ethnologisches) Museum sinnbildlich inszeniert, in welchem zeit-typische Gegenstände präsentiert werden: Plattenspieler, Schlagzeug, und Utensilien wie eine Espressotasse befinden sich im Raum. Ihr bewusst altmodischer Stil lässt sie

181 Siehe auch die weiter oben im Text besprochenen Performances von Ogutu Murayas: „Fractured Memories“.

182 Janelle Monáe: „Q.U.E.E.N.“, Regie Alan Ferguson, USA 2013, 6:04 min.

leicht als Dinge aus der Vergangenheit in der Zukunft erkennbar werden. Sie weisen auf unsere Gegenwart hin in einer Zukunft, die weitaus versierter und komplexer mit Technologie und den daraus resultierenden Möglichkeiten, wie dem Zeitreisen, umgehen wird. Objekte werden inszeniert, Leben stillgestellt. Nicht die Arbeit der Protagonist_innen wird ausgestellt – die Musik – sondern sie selbst als Personen. Gefangen in der Pose können sie nicht mehr agieren, stehen nur noch als Chiffre für ein uneingelöstes Handeln.



Abbildung Q.U.E.E.N. 1: Die Rebellen werden zu Posen gefroren gezeigt. – Eine Referenz auf „Strike a pose!“ in der Voguing-Szene.

Diese Rückschau in die Zukunft bietet ein Szenario an, in welchem sie mit ihren progressiven Songs, die sich um die Befreiung Schwarzer Menschen und deren kultureller Vergangenheiten drehen, bereits erfolgreich waren, ein eigenes Museum *erhalten haben werden*, was aber wiederum dazu dient, sie handlungsunfähig zu machen. In der Präsentation wird ihnen eine Leseweise übergestülpt, die sie zwar als Rebell_innen darstellt, aber als welche, die gescheitert und eingefroren sind. In der Inszenierung wird die Stilllegung durch museale Repräsentation plakativ in Szene gesetzt. Das buchstäbliche Einfrieren von politischen Akteur_innen mitten in der Bewegung schreibt ins Bild die Frage der Stilllegung durch Eintreten in den anerkannten Kanon ein. Wie viel Anpassung und Stillstellung ist notwendig, um Veränderungen im Mainstream zu erreichen oder wie sehr prägt sich dieser dann wiederum ein? Kann eine institutionalisierte Position noch rebellischen Charakter haben? **FFFFF** In Monáes Inszenierung zeigt sie die Einverleibung revolutionärer Denkweisen durch die dominante Perspektive – des Status quo – in Form von musealer Repräsentation auf. Diese kann wiederum auf die Museen der Gegenwart – beispielsweise sogenannte Ethnologische Museen – übertragen werden. Der herrschende Kanon gibt den Ton an, bestimmt, was gesehen und wie es rezipiert wird. Lediglich die Aufnahme in

eine dieser Institutionen alleine, macht noch keine Umschrift aus. Vielmehr geht es darum, die Erzählung, die dahinter steht, selbst zu schreiben bzw. zu bestimmen. So schleusen sich die beiden Rebell_innen aus der Gegenwart in Monáes Video in der Zukunft als Besucher_innen ein und befreien die Eingefrorenen durch das Abspielen von Monáes Song Q.U.E.E.N. Beim Erklingen der ersten Noten kommt Leben in die Figuren, sie gewinnen ihre Agency zurück und beginnen zu performen. Referenzen zur queeren Voguing-Szene¹⁸³ aus dem New York der 1980er und 1990er Jahre werden sowohl im Text „they throwing shade“, als auch auf der Bildebene eröffnet: Monáe und die Tänzer_innen rahmen verschiedentlich ihr Gesicht mit den Händen im Voguing-Style, den Bildausschnitt in Modemagazinen andeutend.



Abbildung Voguing 1: Hände deuten Bildausschnitte an und rahmen damit statische Posen.

Die in Schwarz und Weiß gehaltene Optik der Kostüme bildet eine weitere Referenz und kann in Bezug auf Willi Ninja vom *House of Ninja* der Voguing-Szene gelesen werden. Auch Ninja trägt häufig ein in schwarz-weiß gehaltenes Outfit und hat in seiner Laufbahn als Tänzer und Choreograf viele Voguing-Bilder ins kulturelle Gedächtnis gebracht.

183 Der Begriff Voguing geht aus einem Tanz- und Wettbewerbsstil hervor, welcher sich u.a. aus Posen aus Modezeitschriften zusammensetzt, insbesondere der Zeitschrift *Vogue*. Die sogenannten *battles* fanden in der Ballroom-Szene in Harlem in New York statt und erlangten in den 1990er Jahren öffentliche Aufmerksamkeit initiiert durch den Film „Paris Is Burning“ (1990) von Jenny Livingston. Die prekär lebende Szene war und ist in queeren Familienverbänden organisiert, die sich als einzelne *houses* voneinander abgrenzen. Die *houses* treten in den *battles* gegeneinander an, sind aber auch sonst als Lebensgemeinschaften verbunden, die zusammen wohnen und sich als Verantwortungsgemeinschaft empfinden.



Abbildung *Voguing* 2: Willi Ninja.

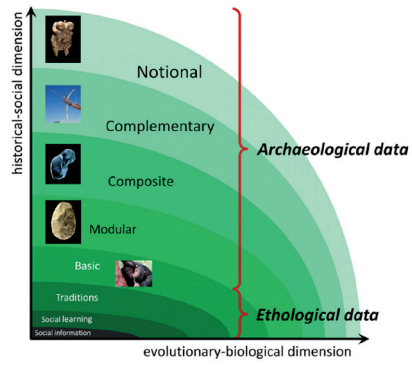
Mon e spielt in ihrer Inszenierung gleichzeitig mit dem Hintergrund des White Cube als Bühne ihrer künstlerischen Darstellung. So wandelt sich auch der Kontext von einer musealen, objekthaften Präsentationsform **GGGGG** zu einer darstellenden, ephemeren, dafür aber Live-Inszenierung. Die Aktion ist nicht dokumentiert und konserviert, sondern im Augenblick der Aufführung immer wieder neu. Die Kraft der rebellischen Musik in diesem Fall, breitet sich von neuem im Raum aus und löst die festgefrorene, ausgeschaltete Rebellion erneut aus.



Abbildung *Q.U.E.E.N.* 2: Alle im Raum sind in Bewegung geraten und werden Teil der Performance.

BILDTAFEL 9

DDDDD



VVVV

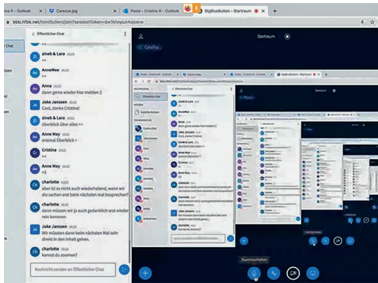


FFFFF

GGGGG



CCCCC



XXXX



Q.U.E.E

Janelle Monáe

Girl, this is crazy
Let me tell you

I can't believe all
Walk in the room
They be like, "Oo
And I just tell 'em
They call us dirty
And we just came
(Girl, that's alright)
They be like, "Oo
But we eat wings

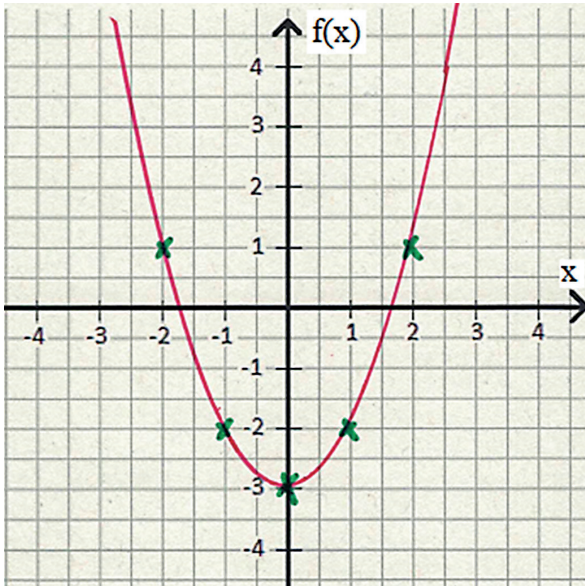
Am I a freak for d
Am I a freak for g
I'm cutting up, do
And yeah I wanna
(What you say, Ja

Is it peculiar that
And am I weird to
And is it true we'r
And I just tell 'em



BBBBB

YYYYY



ZZZZZ

$$f(x) = x^2$$

$$\lim_{x \rightarrow +\infty} x^2 = +\infty$$

$$\lim_{x \rightarrow -\infty} x^2 = +\infty$$

Q.U.E.E.N.

Janelle Monáe

Girl, this is craziness
Let me tell you

I can't believe all of the things they say about me
Walk in the room they throwing shade left to right
They be like, "Ooh, she serving face"
And I just tell 'em cut me up and get down
They call us dirty 'cause we break all your rules down
And we just came to act a fool, is that alright?
(Girl, that's alright)
They be like, "Ooh, let them eat cake"
But we eat wings and throw them bones on the ground

Am I a freak for dancing around? (Queen)
Am I a freak for getting down? (Don't judge me, oh)
I'm cutting up, don't cut me down (don't cut me, no)
And yeah I wanna be, wanna be queen (I just wanna be)
(What you say, Jane? C'mon)

Is it peculiar that she twerk in the mirror?
And am I weird to dance alone late at night? (Nah)
And is it true we're all insane? (Yeah)
And I just tell 'em, "No we ain't" and get down

EEEEEE



WWWWW



AAAAAA

VVVV

Yayoi Kusama: Kusama's Self-Obliteration, 1967

Still, Super 8 Film, New York.

Kusamas Film *Kusama's Self-Obliteration* aus den 1960er Jahren zeigt eine Performance, in der sich Kusama gemeinsam mit anderen in ein Stück Natur einschreibt, indem sie diese mit Farbe, mit Flecken überzieht und ihr so eine weitere Ebene hinzufügt. Die Oberfläche der Welt, ihre Ansicht wird verändert und so wird auch die ihr eingeschriebene Bedeutung erweitert. Die Verbindung von Kultur und Natur wird in diesem zusätzlichen Layer sichtbar und widersetzt sich der Behauptung einer Gegensätzlichkeit.

WWWW

Baumwollgaze

Sadie Plant: „Ähnlich wie individuelle Texte zu Fäden in unendlich verwickelten Geweben geworden sind, weben die digitalen Maschinen des späten 20. Jahrhunderts neue Netze ausgehend von dem, was einst isolierte Wörter, Zahlen, Töne, Formen, Gerüche, taktile Texturen, Architekturen und zahllose bisher namenlose Kanäle waren. (...) Das Garn ist hier weder metaphorisch noch wörtlich zu verstehen, sondern ganz einfach materiell, als ein Zusammenlaufen von Fäden, die sich durch die Geschichte von Computern und Technologie, von Wissenschaft und Kunst drehen und winden. Rein und raus aus den Lochkarten automatischer Webstühle, hoch und runter durch die Zeitalter des Spinnens und Webens, vor und zurück durch die Herstellung von Textilien, durch Weberschiffchen und Webmaschinen, Baumwolle und Seide, Leinwand und Papier, durch Pinsel und Stifte, Schreibmaschinen, Schreibwagen, Telefondrähte, synthetische Fasern, elektrische Glühfäden, Siliziumbahnen, Glasfaserkabel, gepixelte Bildschirme, Telefonleitungen, das World Wide Web, das Netz und weitere kommende Matrizen.“

XXXX

Joke Janssen / ANna Tautfest: Teig, 2016

Performance, hinterconti Hamburg.

In der Ausstellung „(W)essen Wissen(?)“ gingen die Künstler_innen der Frage nach dem Speicher von Wissen und dessen Erzeugung im Raum und in der Zeit nach. In einer Schüssel wurde Teig angesetzt, von Zeit zu Zeit geknetet und mit Hefe gefüttert, bis es zum Überlaufen kam. Das *Gehen* des Teiges zeigt das *Vergehen* der Zeit an. Im Wachsen liegt ein Werden, das einem Stillstand entgegenstrebt.

YYYY

Verhalten im unendlichen Graph

Die Kurvendiskussion verzeichnet die Verbildlichung von mathematischen, algebraischen Funktionen in einem Koordinatensystem. Diese Kurve verläuft elliptisch, ist an beiden oberen Enden geöffnet und verläuft ins Unendliche. Die Linien streben für immer voneinander fort. Eine Vorstellung von unendlichem Raum entfaltet sich durch diese kleine Anregung auf Papier.

ZZZZ

Funktion mit Limes strebt gegen unendlich

Die algebraische Funktion gibt in Zahlen das Streben der Funktion gegen unendlich vor. Ihre Veranschaulichung findet sich in der dazugehörigen Kurve wieder.

AAAAA

Hunderennen

Objekte bewegen sich unterschiedlich schnell im Raum. Parallele Geschwindigkeiten bestehen permanent beispielsweise im Straßenverkehr. Das Stillstellen von Zeit und dadurch das Wahrnehmen ihres Weiterlaufens, gehört nicht zur alltäglichen Wahrnehmung. So geschieht es in einem Rennen, in dem alle auf denselben Zeitrahmen eingestellt werden und dann nur Bestimmtes bewegt wird oder sich selbst bewegt. Die Zeit wird getaktet wahrgenommen, jede Sekunde gezählt. Der kurze Zeitraum erhält hier ein Bild der Schnelligkeit in der Bewegung.

BBBBB

Ogutu Muraya: Fractured Memories, 2018

Performance, Akademie der Künste der Welt Köln.

Muraya arbeitet mit Baldwins Text *Letter from Paris. Princes and Powers* und collagiert eigene Erinnerungen in weltpolitische Geschehnisse. Hier verschwimmen beide Personen im Foto zu einer eigenen Collage auf der Bildebene.

CCCCC

Virtuelles Video-Meeting, 2020

Beim Teilen des Bildschirms kann es zu einer kurzen zeitlichen Überschneidung durch Teilen des aktiven Bildschirms kommen. Dann entsteht ein *Mise en Abyme* live auf allen Bildschirmen: Das Bild der geteilten Konferenz vervielfältigt sich auf allen beteiligten Bildschirmen ins Unendliche.

DDDD

The expansion

„The model of the universe leaves the local capacities of the mind retaining the power of the imagination.“

EEEE

Janelle Monáe

Lyrics zum Song *Monáe* verbirgt sich in der Entstehung, der geschichtlichen Im Video *Q.* onalisierung

FFFF

Venus Extraterrestrial

Still aus dem Video *Throwing sand* Bedeutung in der Weise ein Verbleiben im Raum. Es strebt, sondern legt sich auch durch mit den Untertönen

VVVV

WWWW

XXXX

YYYY

ZZZZ

AAAAA

BBBBB

CCCCC

DDDDD

EEEEE

FFFFF

GGGGG

DDDDDD

The expansion of cultural capacity in eight grades

„The model does not imply a progressive ladder, the climbing of which leaves the lower steps behind (...), but focuses on expansion of cultural capacities that extends the behavioral options and repertoire while retaining the possibilities of earlier states.“

EEEEEE

Janelle Monáe: Q.U.E.E.N. featuring Erykah Badu, 2013

Lyrics zum Song Q.U.E.E.N. und dem dazu gehörigen Musikvideo. Monáe verbindet Bild, Ton und Text so miteinander, dass ein Kontext entsteht, der über den Song hinausweist. Sie webt ihren Liedern einen geschichtlichen Hintergrund, der sie für etwas Allgemeineres stehen lässt. Im Video Q.U.E.E.N. geht es auch um museale Praktiken, um Institutionalisierung und die Frage von Subversion im kulturellen Mainstream.

FFFFFF

Venus Extravaganza

Still aus dem Film Paris is Burning, Jenny Livingston, USA 1990, 71 min. Throwing shade ist eine Praxis, die in den Voguing-Wettbewerben von Bedeutung ist. Es ist ein Teil der Performance und stellt auf indirekte Weise ein Verächtlich-Machen einzelner Positionen oder Outfits in den Raum. Es stellt nicht nur die eigene Performance in den Mittelpunkt, sondern legt gleichzeitig den Finger in die Wunde. Throwing shade wird auch durch Mimik und Kontext erzeugt. Das Foto in Zusammenhang mit den Untertiteln könnte als solch ein Kommentar gelesen werden.

GGGGGG

3D-Scan Nofretete

Digitales Rendering des Scans, Maße variabel. Ein 3D-Scan der ägyptischen Büste Nofretete steht seit 2019 zur allgemeinen Verfügung. Eine Kunstaktion, bei der die Daten der Nofretete beschafft wurden, wollte auf mehrere Dinge aufmerksam machen. Zum einen auf die Frage der Restitution von geraubten Kunstgegenständen, die für viele Gegenstände in Sammlungen europäischer Länder gestellt werden muss. Die Nofretete wird von Ägypten seit 1924 von Deutschland zurückgefordert. Als Zeichen stellten die Künstler_innen Nora Al-Badri und Jan Nikolai Nelles eine originalgetreue Kopie anhand der 3D-Daten her und stellten diese in Kairo aus. Zum anderen ging es bei der Aktion um die gebräuchliche Praxis von Museen sehr hochwertige 3D-Scans von Skulpturen anzufertigen, diese aber nicht einer Allgemeinheit zur Verfügung zu stellen, sondern lediglich Institutionen, Universitäten, aber auch privaten Sammlungen. Die juristisch erwirkte Freigabe der Daten durch das Neue Museum Berlin stellt möglicherweise einen Präzedenzfall für 3D-Scans musealer Sammlungen dar. Der ganze Fall hat zudem die Debatte zu Restitution weiter getrieben.

| | |
|-------|---|
| VVVV | Abb. https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/55b43427e4b0b04050cb764c/1441349665765-ZXR3CSKIT80KLDIG36Y1/image-asset.jpeg |
| WWWW | Sadie Plant: „Nullen und Einsen. Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien“, Berlin, Berlin Verlag 1998, S. 20. Abb. https://www.globalsewingsupplies.com/media/com_eshop/products/resized/main1b-800x600.jpg |
| XXXX | Abb. Foto: ANna Tautfest |
| YYYY | Abb. https://www.gut-erklart.de/images/mathematik/verhalten-im-unendlichen-einleitung.png |
| ZZZZ | Abb. https://www.gut-erklart.de/mathematik/verhalten-im-unendlichen.html |
| AAAAA | Abb. https://www.aargauerzeitung.ch/aargau/zurzibiet/mit-eleganz-fliegen-sie-in-windeseile-uber-die-laufbahn-ld.1781829 |
| BBBBB | Abb. Foto: Thomas Lenden, https://www.adkdw.org/de/article/1442_fractured_memory |
| CCCCC | Abb. Bildschirmfoto: ANna Tautfest |
| DDDDD | Miriam Haidle et al.: „The Nature of Culture: an eight-grade model for the evolution and expansion of cultural capacities in hominins and other animals“, in: „Journal of Anthropological Sciences“, Vol. 93, Januar 2015, S. 43-70, S. 53. Abb. https://www.researchgate.net/profile/Miriam-Haidle/publication/279261329/viewer/AS:498141023948800@1495777483783/background/12.png |
| EEEEE | Abb. Quelle: LyricFind; Songwriter: Devon Wright / Paul Terence Statham; Songtext von Q.U.E.E.N. © Warner Chappell Music, Inc, Sony/ATV Music Publishing LLC. |
| FFFFF | Abb. https://arterritory.com/images/main/vogue-vinusa.png |
| GGGGG | Siehe z.B. https://www.openculture.com/2019/11/download-stunning-3d-scans-of-the-bust-of-nefertiti.html (zuletzt aufgerufen 24.01.2022). Abb. https://cdn8.openculture.com/2019/11/14225553/Nefertiti3-1-e1574052845177.jpg |

In Monáes Video schwingt die generelle Frage nach der Art, wie Überlieferung stattfindet, mit. (Ethnologische) Museen können nicht das Modell sein, nach welchem wir in Zukunft weiterhin ungebrochen institutionalisiert Geschichte präservieren und erzeugen wollen. Es sind vielmehr neue Formate gefragt, die eine andere Form der Teilhabe ermöglichen. In der Anfangsszene von *Black Panther*¹⁸⁴ im *Museum Great Britain*, eine klare Referenz auf das British Museum, wird auf die immer noch selbstverständlich vollzogene koloniale Praxis des Verwahrens und Präsentierens geraubter (nicht nur) afrikanischer Artefakte verwiesen. Der Schwarze Besucher wird von einer *weißen* Kuratorin unter skeptischer Beobachtung herablassend über die Herkunft der Ausstellungsstücke belehrt. Ausgestattet mit allen Insignien *weißen* Establishments – Kostüm, Haarschnitt, Coffee to Go in Recyclingtasse – folgt sie ihm als ausgewiesene Expertin gelangweilt zu den Vitrinen. Ein Dialog entspinnt sich, als der Besucher sie mit einer Aussage zu einer ausgestellten Axt eines Besseren belehrt. Kuratorin: „Also from Benin, 17th century. Fula tribe, I believe.” – ‘Na.’ – ‘I beck you pardon!’ – ‘It was taken from British soldiers from Benin. But it is from Wakanda. And it is made out of Vibranium.’“ – Erstaunt empörter Blick seitens der Wissenschaftlerin. „Don’t trip. Ima take it off your hands for you.” – ‘These items aren’t for sale.’ – ‘How do you think your ancestors got these? You think they paid a fair price? Or did they take it like they took everything else?’“ Durch die Wiederaneignung dieses dort verwahrten Axt gelangt der Besucher in den Besitz des erwähnten Materials. Eine Ermächtigung findet hier auf mehreren Ebenen statt: durch das Zurückholen eines wichtigen Gegenstandes, das Aufdecken wissenschaftlicher Standards als unzureichend, exklusiv und damit am Gegenstand vorbei. Und nicht zuletzt markiert die Szene den Beginn einer Umkehrung der herrschenden Verhältnisse im Verlauf des Films durch die Aneignung dieses erwähnten – zukunftsweisenden – Materials im ausgestellten Artefakt Axt. Durch den Zurück-Raub der Axt mit dem vorhergehenden Dialog wird die notwendige Restitution geraubter Artefakte aus allen europäischen Museen angesprochen. Die Persiflage auf das Museum an sich gelingt auch sehr überzeugend durch die Überzeichnung der zuständigen *weißen* Kuratorin, den *weißen* Security Guards, den Servicekräften of Color und den (fast) ausschließlich *weißen* Besucher_innen der Ausstellungshalle für Westafrika. Die Praxis des Tragens und Benutzens kultureller Gegenstände und Kunstwerke wird in der Szene auch thematisiert und weist auf die europäische Konzentration auf ein Original, etwas Ursprüngliches, welches repräsentativ im Objekt liegt und ausgestellt werden muss, hin. So wird jegliche (Kunst-) Rezeption dazu verbannt

ebenso zu funktionieren. Die besondere Betonung des Originals, die es sowohl im Kunstkontext als auch in Geschichtsmuseen gibt, setzt immer einen Ursprung voraus, auf den wir uns beziehen können. Der Fokus liegt auf dem Objekt. Beim Wiederholen bestimmter Techniken jedoch, bei denen sich beispielsweise das Handwerk wiederholt, das Artefakt jedoch erneuert wird, wird die Aktion, das Handeln, das Können in den Vordergrund gestellt. Hier sei die stete Erneuerung des japanischen Ise-Jingu Schreins genannt, als prominentester Schrein immerwährender Erneuerung.¹⁸⁵ Auch das Konzept geschichtlicher Überlieferung und Teilhabe der ghanaischen Kuratorin Nana Oforiatta-Ayim in mobilen Kiosken, die von Künstler_innen gestaltet werden sollen, lässt sich hier gut aufführen: Sie erstellt ein Archiv historischer Gegenstände und tourt damit durch die Städte, um sie für die Menschen erfahrbar zu machen und als Wert im Handlungskonzept zu erhalten. „In der westlichen Kultur wird sehr viel schriftlich festgehalten, linear erzählt, mit genauen Daten. Wichtige Objekte der Geschichte oder der Kunst werden in wohltemperierten Museen ausgestellt. Bei uns wird Geschichte auch erzählt, gesungen, getrommelt. Geschichten werden nicht immer linear erzählt, sondern auch zyklisch, das Ende ist oft der Anfang. Und ein königlicher Umhang aus dem Jahr 1857 wird nicht hinter Glas ausgestellt, sondern bei einem der Kulturfestivals, die es jedes Jahr gibt, von einem Nachfahren getragen.“¹⁸⁶ Selbstverständlich werden auch hierfür die in europäischen Museen gehaltenen Artefakte zurück benötigt. Die Frage des Ursprünglichen, der Quelle auszuklammern oder diese ins Handeln zu verschieben, macht die Narrationen um sie herum beweglich. Sie sind weder an einen Zeitpunkt geknüpft, noch an ein unmittelbares, einziges Objekt. Derart losgelöst lassen sich die Geschichte(n) eben auch in der Zeit verschieben und in die Zukunft bringen. So haben sie dann ihren rückwirkenden Effekt unmittelbar eingeschrieben und beginnen, unsere Gegenwart etwas vom Glauben an den Ursprung und die einhergehende Linearität zu befreien. Die Möglichkeit Geschichte zu konstruieren bezieht sich auf einen Zeitraum, setzt hier aber nur Bestimmtes in den Fokus. Da anderes nicht beleuchtet wird, ist es nicht (mehr) vorhanden. Eine weitere Sichtbarkeit gibt es nicht, es kann ja in einer linear gedachten Logik nicht existieren, im Nachhinein, wenn

185 Der Ise-Jingu Schrein wird alle 20 Jahre komplett erneuert. Dabei werden immer wieder dieselben Materialien und Handwerkstechniken angewandt. Der hölzerne Tempel wird so vor dem Verfall gerettet und bleibt für immer im originalen Zustand seines *Entstehens*. Siehe hierzu z.B.: „Die Schreinanlage von Ise“, https://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Bauten/Bekannte_Schreine/Ise (zuletzt aufgerufen 03.06.2021).

186 Nana Oforiatta-Ayim im Interview mit Ann-Kathrin Eckardt, <https://www.sueddeutsche.de/leben/kunst-geschichte-afrika-pioniere-ghana-nana-oforiatta-ayim-1.5246980> (zuletzt aufgerufen 03.06.2021).

es im Gegenwärtigen nicht gesehen wurde. Die fiktionale, spekulative Einschreibung bietet eine Möglichkeit, die ungesehen gemachten Perspektiven wieder einzufangen und dem kulturellen Gedächtnis hinzuzufügen. Insbesondere Geschichten, die mit Bildern arbeiten und sich als noch zu Erlebendes inszenieren, können hier eine große Wirkmächtigkeit entfalten. Durch ihre Rück-Einschreibung in unsere Köpfe werden sie in uns einen Eindruck hinterlassen und einen – wie auch immer kleinen oder großen – Einfluss auf uns und unsere Gegenwart *gehabt haben werden*. Es ist nicht vorgesehen, mehreren parallelen Zeiten Einzug in die Sprache zu geben. Auch eine nicht-lineare Zeitlichkeit ist nicht vertreten.¹⁸⁷ Lediglich die zweite Zukunft scheint hier eine Ausnahme darzustellen. Folgt man ihrer Logik einer vergangenen Zukunft folgt gewissermaßen automatisch eine Verschiebung der Gegenwart – und gegebenenfalls auch der Erzählung der Vergangenheit. Diese Denkweise macht sich auch Jacques Lacan zunutze und bespielt die Struktur des Unbewussten mit ihr. So gedacht bleibt die Konstruktion der Identität flexibel und veränderbar, der Mensch entkommt einer Verdammung ewiger Wiederholung. „Was sich in meiner Geschichte (das heißt in der des individuellen Subjekts - S.W.) verwirklicht, ist nicht die bestimmte Vergangenheit (*passé défini*) dessen, was war, weil es nicht mehr ist, noch ist es das *Perfectum* dessen, was gewesen ist in dem, was ich bin, sondern die zweite Zukunft (*futur antérieur*) dessen, was ich gewesen sein werde, für das, was ich dabei bin zu werden.“¹⁸⁸ Im Sinne Haraways möchte ich noch hinzufügen, dass es um ein Werden-mit geht. „‚Werden‘ ist in meinen Ohren eine sehr ärgerliche Abkürzung, oder Entleerung oder Verarmung, von ‚Werden-mit‘.“¹⁸⁹ Das alleinige Werden an sich hat zwar schon den Prozess des noch-nicht-Seins inne, es fehlt ihm aber noch die Kontextualisierung, die Situierung, das Drumherum, mit welchem wir umgeben sind.

187 Zumindest nicht in indogermanischen oder romanischen Sprachen.

188 Lacan, Jacques zitiert nach: Weber, Samuel: „Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Entstellung der Psychoanalyse“, Wien, Passagenverlag 2000, S. 23.

189 Haraway, Donna: „SF: Speculative Fabulation and String Figures / SF: Spekulative Fabulation und String-Figuren“, in: dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012 (Hg.): „100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken“, N°033, Ostfildern, Hatje Cantz 2012, S. 18.

V.

CYBORG WERDEN:
FIGUREN DER
TRANSFORMATION MIT
DONNA HARAWAY
UND NNEDI OKORAFOR

Wie lässt sich das Futur II, die vergangene Zukunft, auf theoretische Konzepte übertragen? Oder auch, wie lassen sich Theoriefiguren mit der Brille des Futur II lesen? Ich schreibe der prekären Zeitlichkeit einer vergangenen Zukunft subversives Potential zu. Sie selbst ist schwankend, abhängig von Ereignissen, die sie nicht kontrollieren kann, sie stellt einen unberechenbaren Punkt in der Matrix der Sprache dar. Sie selbst bleibt veränderbar und ist mit veränderndem Potential ausgestattet, welches Einfluss auf die Gegenwart nimmt. Von der Zukunft aus. In der zirkulären Bewegung der Rückeinschreibung ins Gegenwärtige löscht sie sich dann quasi stets selbst wieder aus, nicht jedoch bevor sie ihren Einfluss auf die Gegenwart geltend gemacht hat. Kein Stillstand, keine Position festgestellt. Diese Ungreifbarkeit, das unstete, nicht festnagelbare Schwirren dieser zeitlichen Figuration lässt sie mich mit Figuren wie der Reisenden, der Überschreiter_in von Grenzen, von Vorgeschiedenem zusammen denken. Die Reise im vorgezeichneten Raster, die reisende Persona jedoch ausgestattet mit Radiergummi zum Löschen, mit Anziehungskraft zum Biegen, mit der Möglichkeit, sich das Raster zu eigen zu machen und es durch ihr Reisen zu verändern. **HHHHH** Im digitalen Jargon gesprochen wäre sie angetan mit den Eigenschaften von Splines, von Pfaden, die in der Lage sind, sich zu verschieben. Splines sind Linien in Computerprogrammen, die mathematisch als Funktion berechnet und grafisch als Kurve ausgegeben werden. Ihre Besonderheit besteht darin, dass die Linie verschiedene Punkte durchläuft, diese verbindet und dabei eine glatte Kurve bildet. Wird eine variable verändert, verzieht sich der gesamte Verlauf

der Kurvenlinie. Diese mathematische Eigenschaft wird in Zeichenprogrammen den Spline-Linien zugrunde gelegt. Es lassen sich bestimmte Formen anhand einzeln festgelegter Punkte erzeugen, so z.B. Schiffsrümpfe. Die Figuration der Reisenden selbst wird hier zum Bezugspunkt, zur Variablen und verschiebt durch die eigene Fortbewegung den Pfad, zeichnet durch sich selbst den Weg vor. Die Knotenpunkte von Splines **IIII** sind flexibel und bereiten weiche Übergänge, wirken sich aber gleichzeitig auf den gesamten Pfad, die Linie aus.

DONNA HARAWAY: Leute meinen, sie wüssten, was eine Linie ist. Das Visualisieren zweidimensionaler Flächen gilt ebenfalls als leicht, und bei dreidimensionalen Volumina meint man, das geistige Auge könne sie sich problemlos vorstellen (was für ein seltsames Organ, das geistige Auge) und auf dem Computerbildschirm könne man sie in wirklich hübschen Farben rotieren lassen.¹⁹⁰

Haraway zieht String Figures, Fadenspiele für die Hände, heran, um ihren mit SF bezeichneten Konstellationen näher zu kommen: „speculative fabulation, speculative feminism, science fiction, science fact, science fantasy“¹⁹¹ und eben „string figures“. Im Fadenspiel **JJJJ** werden z.B. Himmelskonstellationen abgebildet, die beweglich bleiben. Alles aus ein und demselben Faden gesponnen, wirkt sich jede Veränderung des Bildes, der Situation, direkt auf alles mit der Schnur Dargestellte aus. Mit den Navajo¹⁹²-Fadenspielen werden grundlegende Fragen der Welt bespielt, sie sind „Praktiken des Denkens und zugleich des Machens, pädagogische Praktiken und kosmologische Performances. Einige Navajodenker beschreiben String-Figuren **KK-KKK** als eine Art Musterbildung, um hózhó wiederherzustellen, ein Begriff, der sich nur unvollkommen mit ‚Harmonie‘, ‚Schönheit‘ und ‚richtige Beziehungen in der Welt‘, einschließlich der richtigen Beziehungen von Menschen und Nicht-Menschen, übersetzen lässt.“¹⁹³

190 Haraway: „Speculative Fabulation“, S. 14.

191 Ebd., S. 4.

192 „Naabeehó Bináhásdzo (die Nation der Navajo, das rechtmäßig geografisch definierte Gebiet für die halb autonome Nation), oder Diné Bikéyha (der Name des Volkes für Navajoland), befindet sich im sogenannten ‚Four Corners‘-Gebiet im Südwesten der Vereinigten Staaten und ist von Colorado, Arizona, Utah und New Mexico umgeben.“, ebd., S. 16.

193 Ebd., S. 16.

1. Kultur-Körper als Theorie-Konstrukt

Karen Barad führt die Begrifflichkeit der „intra-action“¹⁹⁴ im Kontext relationaler Gefüge ein: Die Relationen sind die maßgeblichen Komponenten einer Konstellation, nicht die Positionierung der einzelnen Teile. **LLLLL** Sie bestimmen die Formierung, ihre Beweglichkeit zueinander sorgt für die Verortung der Positionen. Keine Position ist einzeln zu sehen, die Relation bindet sie in einer bestimmten Situiertheit ein. **MMMMM** Die Position existiert nicht ohne die Relation. **NNNNN** Die Relation ist laut Barad Akteur_in und bringt Objekte erst hervor.¹⁹⁵ „The usual notion of interaction assumes that there are individual independently existing entities or agents that preexist their acting upon one another. By contrast, the notion of ‘intra-action’ queers the familiar sense of causality (where one or more causal agents precede and produce an effect), and more generally unsettles the metaphysics of individualism (the belief that there are individually constituted agents or entities, as well as times and places).“¹⁹⁶ In einer Lektüre verschiedener Texte miteinander mache ich den Versuch auf, diesem *Intra* auf einer narrativen Ebene näher zu kommen. Dem Einfluss der einzelnen Situierungen **OOOOO** und dem In-Beziehung-Setzen der Texte einen Spielraum einräumend, innerhalb welchem sich die Texte, Splines gleich, zueinander immer wieder neu konstellieren; dem Intra im Lesen einen Raum verschaffend, das sich dann im Text in fruchtbaren Gegenüberstellungen wiederfindet. Der Versuch, die Texte miteinander sprechen zu lassen und der Leser_in eine Hörprobe dieser Konversation zu liefern, in der Hoffnung, dass sie selbst in den Dialog mit einsteigt und die Situierung als Agent_in mitverschiebt.

194 „Since individually determinate entities do not exist, measurements do not entail an interaction between separate entities; rather, determinate entities emerge from their intra-action. I introduce the term “intra-action” in recognition of their ontological inseparability, in contrast to the usual ‘interaction,’ which relies on a metaphysics of individualism (in particular, the prior existence of separately determinate entities). A phenomenon is a specific intra-action of an ‘object’ and the ‘measuring agencies’“, Barad, Karen: „Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning“, Durham, Duke University Press 2007, S. 128.

195 Siehe hierzu auch Haraways Kommentar in der Anmerkung 2 in: Haraway: „Speculative Fabulation“, S. 17.

196 Barad, Karen in: „Karen Barad. Intra-actions“, Interview mit Adam Kleinman, *mousse* 34, Mailand, *Mousse Magazin* 2012, S. 77. Auch auf https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_ (zuletzt aufgerufen 06.01.2022).

Tree-en als spekulative Figur in Nnedi Okorafor's Roman Binti

HARAWAY: *Schreiben ist die bedeutendste Technologie der Cyborgs, der geätzten Oberflächen im ausgehenden 20. Jahrhundert. Cyborg-Politik bedeutet, zugleich für eine Sprache und gegen die perfekte Kommunikation zu kämpfen, gegen das zentrale Dogma des Phallogozentrismus, den einen Code, der jede Bedeutung perfekt überträgt. Daher besteht die Cyborg-Politik auf dem Rauschen und auf der Verschmutzung PPPPP und bejubelt die illegitime Verschmelzung von Tier und Maschine.*¹⁹⁷

Die Cyborg – also die Figur, die dem Cyborg¹⁹⁸, der als Mischwesen zwischen Lebewesen und Maschine gebaut ist, als Theoriekonstrukt QQQQQQ gegenüber steht – speist sich aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Kontexten – Physik, Biologie, Feminismus, Postkoloniale Theorie. Sie agiert als Denkfigur in sich überschneidenden Feldern. Sie macht sich bemerkbar in Text-Körpern, in Diskurs-Feldern und durchdringt in ihrer Grenzen-sprengenden Art intra-disziplinär¹⁹⁹ die Disziplinen, um sie für sich in Anspruch zu nehmen. In ihrer Denk-Figuration RRRRRR findet sie Wege, sich in sozialem Verhalten, in gesellschaftlichen Standards zu manifestieren und

197 Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs“, in: dies.: „Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen“, Frankfurt a. M. und New York, Campus 1995, S. 33– 72, S. 65.

198 Der Begriff des Cyborgs wurde im Kontext der Raumfahrtforschung als Mensch-Maschine Konstrukt etabliert. Er wurde 1960 in dem gemeinsamen Aufsatz „Cyborgs and space“ in der Zeitschrift „Astronautics“ von Manfred Clynes und Nathan S. Kline geprägt. Deren Forschungen beruhten auf klinischen psychiatrischen Studien und waren dem Kontext der NASA zuzuordnen. Derartig militärisch geprägt, war es ihr Anliegen, einen widerstandsfähigeren Menschen, ausgestattet mit Zusatzmodulen des Überlebens (Lungenersatz u.a.) zu entwerfen, der sich autark im Weltraum bewegen kann. Im Zeitgeist der Kybernetik verbreitete sich dieses Bild rasant und wurde in Popkultur und Film auch mit derselben Begrifflichkeit – Cyborg – übernommen. Cyborg ist aus den beiden Wörtern cybernetic und organism zusammengesetzt und stellt so die Verbindung zwischen Mensch und Maschine schon im Begriff her. „Solving the many technological problems involved in manned space flight by adapting man to his environment, rather than vice versa, will not only mark a significant step forward in man's scientific progress, but may well provide a new and larger dimension for man's spirit as well.“ Kline, Nathan S. / Clynes, Manfred E.: „Cyborgs and space“, in: „Astronautics“, September 1960, S. 26-27 und S. 74-76, S. 76.

199 An dieser Stelle sei gesagt, dass ich das Präfix *intra* auf die Möglichkeit beziehen möchte, Beziehungen untereinander herzustellen und zu verdeutlichen. Die Konstellationen und Perspektiven aus Positionen heraus sind es dabei, die mich interessieren. Es geht also nicht darum, sich abgrenzend zu anderen Disziplinen hin zu verstehen, sondern viel mehr, die Verwobenheit außerhalb von Genregrenzen oder Disziplinarität zu denken. Insofern widersprechen sich ein *inter* und *intra* in diesem Sinne nicht, sondern setzen auf anderen Ebenen an. Das *intra* liegt dem *inter* noch zugrunde und beachtet die Abgrenzungen nicht, braucht also auch keine *inter*-Beziehungen eigens herzustellen.

auszuagieren. – Auch sie ist also ein Mischwesen, aus Kontexten, aus Situiertheiten heraus, welches in der Lage ist unterschiedliche Eigenschaften zusammenzuziehen.

BILDТАFЕL 10

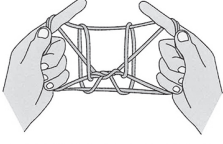
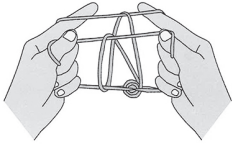
MMMMM



KKKKKK

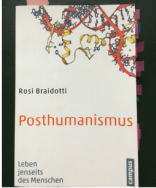
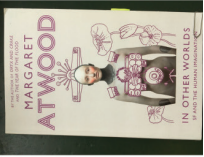
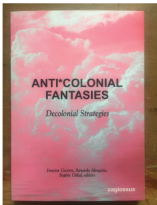
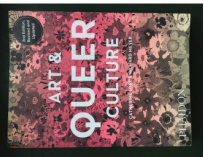
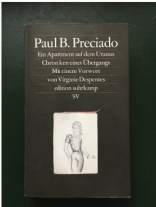
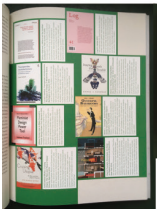


The butterfly has a fine powder or dust on its wings which comes off easily when touched. To the Diné, it is a bad omen when you get that powder on yourself or on your food or water. The butterfly was the first insect to use his evil body powder. He attracts attention with the beauty of his wings, and no self-respecting medicine man or woman would ever use this powder in ceremonies. However, a sorcerer or skin walker can use it to attract young women or young men or to entice someone into gambling or other evil deeds.



For video of step-by-step instructions for performing the string figure, see Track 31 on the accompanying DVD or go to http://dine.sanjuana.k12.ut.us/string_games/games/navajo/butterfly1.html.

For video of step-by-step instructions for performing the string figure, see Track 32 on the accompanying DVD or go to http://dine.sanjuana.k12.ut.us/string_games/games/mod_opening_a_butterfly2.html.

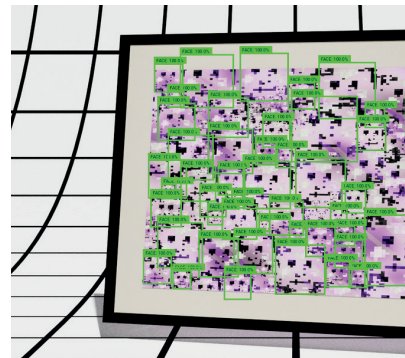


QQQQQQ

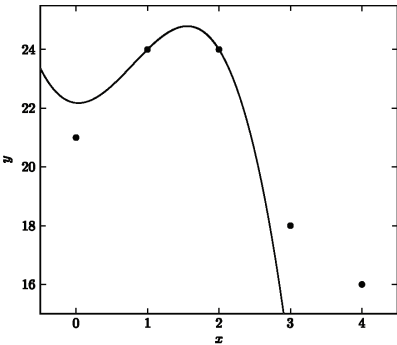
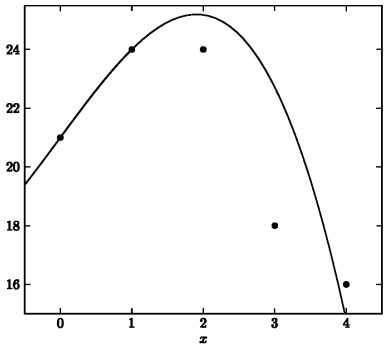
JJJJJ



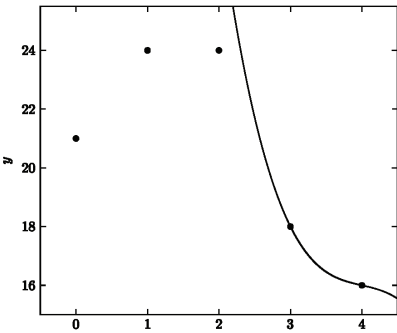
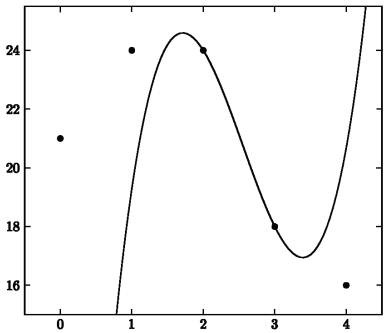
PPPPP



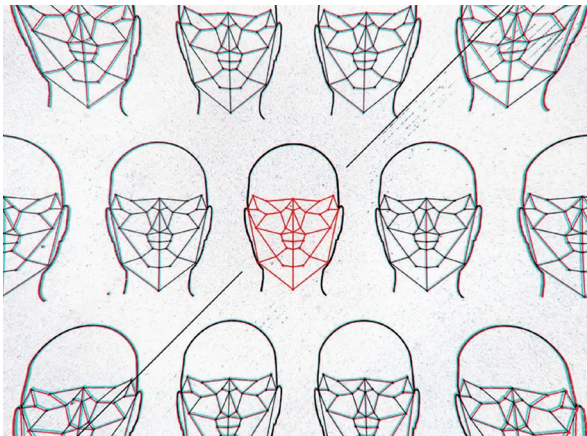
IIII



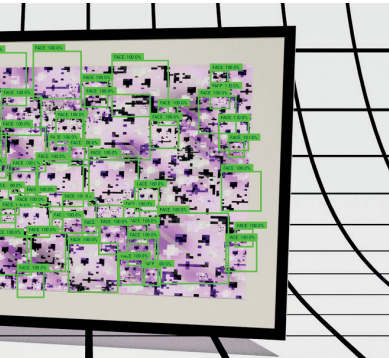
RRRRR



LLLLL



HHHHH



OOOOO



NNNNN

HHHHH

Digitale Gesichtserkennung

Digitale Gesichtserkennung wird anhand eines Netzes, das über festgelegte Gesichtspunkte gespannt wird, durchgeführt. Diese Ankerpunkte ergeben in ihrer Kombination ein einzigartiges Muster, das dem Gesicht zugeordnet werden kann. Künstliche Intelligenz (KI) ist in der Lage, über Algorithmen diese Muster einander zuzuordnen und Personen auf Fotos wiederzuerkennen, die beispielsweise in Social Media getaggt wurden. Diese Daten können wiederum mit anderen Datenspuren, die wir im Netz hinterlassen, zusammengebracht werden. Eine Datenwolke entsteht, die unsere Person digital abbildet. Auf Hackathons und in Forschungsprojekten werden ebenso Nischen gesucht, dieser Sichtbarkeit zu entkommen, wie von Künstler_innen und Aktivist_innen der Veruch unternommen wird, eine digitale Opazität zu erzeugen. Die Strategien reichen von Verschleierung durch z.B. Proxys über das Erzeugen von Datenmassen, in denen wir verschwinden, bis hin zu Masken, die unsere Identität verstecken und eine andere vorspiegeln.

IIII

Splines

„Cubic spline interpolation is a mathematical method commonly used to construct new points within the boundaries of a set of known points. These new points are function values of an interpolation function (referred to as *spline*), which itself consists of multiple cubic piecewise polynomials.“ Splines sind Bestandteil digitaler Zeichenprogramme. Diese unterliegende Kodierung ermöglicht der Nutzer_in auf der Oberfläche der Darstellung Splines als Werkzeug zu benutzen und Kurven im zwei- wie dreidimensionalen Raum zu erzeugen. Die Beziehung zwischen den einzelnen Punkten gibt den Verlauf der Linie vor. Die Eigenschaft der Linie wird über die Punkte definiert, z.B. durch einen tangentialen Verlauf. Jede Veränderung der Punkte zieht eine Verziehung der Linie an *allen* anliegenden Punkten nach sich.

JJJJJ

Fadenspiel

Kanadische Inuit beim Fadenspiel, ca. Anfang des 19. Jahrhunderts. Die Techniken des Spiels werden über die Generationen hinweg weitergegeben und heute auch über Social Media verbreitet, um ihre Sichtbarkeit zu vergrößern und verloren gegangene Beziehungen verstreuter kultureller Techniken wieder zusammen zu bringen. „My great grandmother & my grandmother's little sister. Playing string games (...)“, schreibt Jordan Kunni auf Twitter.

KKKKK

String Figure im Navajo String Game

Figuration *Butterfly*, dargestellt in einem Buch über Navajo String Figures. Einige Figuren sind mit Sternbildern verquickt und zeigen beispielsweise an, ab welchem Zeitpunkt bestimmtes Saatgut im Frühjahr ausgebracht werden darf.

LLLLL

Verschiebung des Gesichtserkennungsmusters

Datenbanken haben riesige Bildersammlungen über im Internet verfügbare Fotos angelegt und mit Künstlicher Intelligenz (KI) ausgestattet. So sind diese in der Lage über Milliarden Menschen ein Datenpaket zu liefern und an Kunden weiterzugeben. Eine Forschungsgruppe am *University of Chicago Sand Lab* hat das Programm *Fawkes* entwickelt, welches via KI in der Lage ist, unsere Fotos zu maskieren und für die Datenbanken unbrauchbar zu machen. Die Fotos werden dabei so wenig verändert, dass es für das menschliche Auge nicht sichtbar ist. „The way the software works is a little complex. Running your photos through Fawkes doesn't make you invisible to facial recognition exactly. Instead, the software makes subtle changes to your photos so that any algorithm scanning those images in future sees you as a different person altogether. Essentially, running Fawkes on your photos is like adding an invisible mask to your selfies.“

MMMMM

Heather Dewey-Hagborg: Invisible, 2014

Toolkit mit zwei Sprays.

Dewey-Hagborg beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit den Spuren unserer Körper, die wir ständig überall hinterlassen. Unsere DNA ist auf allen Gegenständen etc. zu finden und kann durch hoch technologisierte Verfahren ausgelesen und verwertbar gemacht werden. Dewey-Hagborg dazu im Goldsmith College: „In 2014, drawing on published research about DNA mixtures, I worked in the lab to develop a set of sprays that could be used to wipe away and cover up DNA traces. (...) Technically speaking, *Invisible* is a suite of two complementary products. The Erase spray – bleach and water – wipes away 99.5% of the DNA. But you don't want to put bleach on everything, so the Replace spray cloaks biological material with DNA noise. (...) Replace brings the electronic privacy method of obfuscation to the biological.“ Dewey-Hagborg legt die Forschung zu ihren Arbeiten als Open Source-Projekte an und macht so Technologien zugänglich, die sonst nur der Industrie zur Verfügung stehen.

NNNNN

Relationen werden zu Konstellationen

Situierungen finden über die Beziehung zur Umgebung, zum Umfeld statt. Die Situierung in einem Netzwerk bildet die Eingebundenheit ab. Diese kann auf verschiedenen Ebenen gezeigt werden: Herkunft, Berufsumfeld oder auch Interessensgebiet können so dargestellt werden, um nur einige zu nennen. Konstellationen können aus verschiedenen Perspektiven gezeigt werden.

OOOOO

Adam Harvey

Musterentwurf
Das Muster
Training data
„Training data is vital to the work of machine learning. It may be helpful in creating a broad range of programs of computer vision programming, but it is seeing through the

PPPPP

Zach Blas

Zach Blas auf
Computeris
lich? Was wi
mances und
Gesichtserk
Daten zur Sc
mit der Kri
ner Gruppen
Workshops:
nungsprogr
den Blick ge
vieler Mens
aus den Date
werden von
ganzen Grup

QQQQQ

Die Cyborg

Collage von
Die Cyborg is
und ist dabe
Diskursfelde
immer wied

HHHHH

IIIII

JJJJJ

KKKKK

LLLLL

MMMMM

NNNNN

OOOOO

PPPPP

QQQQQ

RRRRR

OOOOO

Adam Harvey: The HyperFace Pattern, 2016

Musterentwicklung zur Camouflage, variable Maße.

Das Muster täuscht den *Viola-Jones Haar Cascade Gesichtserkennungsalgorithmus*, indem es sehr gesichtsähnliche Formen aufweist.

„Training datasets are the lifeblood of artificial intelligence. They are so vital to the way computer vision models understand visual input that it may be helpful to reconsider the algorithms as data-driven code, reflecting a broader trend in computational thinking to reimagine the concept of programming altogether. (...) In other words, the extent to which a computer vision algorithm can interpret the world is limited, guided, and programmed by image training datasets. Seeing with computer vision is seeing through the lens of training data.“

PPPPP

Zach Blas: Fag Face Mask , 2011-14

Zach Blas aus *Weaponization Suite*.

Computerisierte Verschmutzung. Welche Spuren hinterlassen wir täglich? Was wissen wir darüber? Blas setzt sich in künstlerischen Performances und Produktionen in seiner Reihe *Weaponization Suite* mit Gesichtserkennung auseinander. Durch die Verweigerung die eigenen Daten zur Schau zu stellen, also unversteckt herumzulaufen, kombiniert mit der Kritik an der Software inhärenten Diskriminierung einzelner Gruppen, entstehen die amorphen Masken. Blas reagiert in seinen Workshops auf bestimmte soziologische Aspekte in der Gesichtserkennungsprogrammierung: Race, Sex und feministische Marker werden in den Blick genommen. Die Serien werden aus den gemeinsamen Daten vieler Menschen generiert. Die hier gezeigte *Fag Face Mask* wurde aus den Daten mehrerer schwuler Männer generiert. Die Träger_innen werden von der Gesichtserkennung nicht erfasst, tragen die Daten einer ganzen Gruppe als Maske im Gesicht.

QQQQQ

Die Cyborg

Collage von Buch-Covern.

Die Cyborg ist ein Hybrid aus Diskursen, sie schreitet durch diese hindurch und ist dabei stets im Werden. Sie wird im Ineinanderstecken diverser Diskursfelder herauskristallisiert und schärft sich an Hinzukommendem immer wieder erneut.

RRRRR

Jade Phoenix und Jade Renegade: Housewives Making Drugs, 2016

Video, 10:12 min.

Janssen / Tautfest: „Die queer-feministische Küchenshow *Housewives Making Drugs* von Jade Phoenix und Jade Renegade bietet im Video-Format einen Denkansatz zum Gender-Hacking (...). Auf verschiedenen Ebenen werden in diesem Rollenzuschreibungen und Identitätsmodelle aufgeführt und zugespitzt. (...) (D)ie Küchenshow, die das Zwangssystem verschreibungspflichtiger Hormonpräparate vorführt und die gender-behafteten Räume einer Küchenshow nutzt, um die Stereotype nachzuahmen, zu übertreiben und damit zu erweitern (...), wird (hier) ganz im Sinne eines Gegen-Kanons umgeschrieben, eine eigene Stimme und eine andere Sprache erzeugt.“

| | |
|-------|---|
| HHHHH | Abb. Illustration: Maria Chimishkyan, https://cdn.vox-cdn.com/thumbor/LoIrdiMV-LCD-nzc4YtuTGvIMYs=/1400x788/filters:format(jpeg)/cdn.vox-cdn.com/uploads/chorus_asset/file/22642814/VRG_4614_8_ClearviewAI.jpg |
| IIIII | https://timodenk.com/blog/cubic-spline-interpolation/ (zuletzt aufgerufen 09.12.2021). Abb. https://timodenk.com/blog/wp-content/uploads/2017/05/example_splines.png |
| JJJJJ | Jordan Kunni auf Twitter: https://twitter.com/jordankonek/status/1095441753128255488 (zuletzt aufgerufen 17.09.2021). Abb. Jordan Kunni auf Twitter: https://twitter.com/jordankonek/status/1095441753128255488 |
| KKKKK | Don Mose, Jr., Illustrationen Theresa Breznau: „Navajo String Games book and DVD“, San Juan, Selbstverlag 2005. Abb. Don Mose, Jr., Illustrationen Theresa Breznau: „Navajo String Games book and DVD“, San Juan, Selbstverlag 2005. |
| LLLLL | https://www.theverge.com/2020/8/4/21353810/facial-recognition-block-ai-selfie-cloaking-fawkes Abb. Illustration Alex Castro, https://cdn.vox-cdn.com/thumbor/sx0atWsvCkqTQ82czQa0atB36fg=/0x0:2040x1360/920x613/filters:focal(857x517:1185x843):format(webp)/cdn.vox-cdn.com/uploads/chorus_image/image/67152844/acastro_180730_1777_facial_recognition_0002.0.jpg |
| MMMMM | Abb. https://media.rhizome.org/blog/9280/invisible.jpg |
| NNNNN | Abb. https://sprungbrett.or.at/wp-content/uploads/2020/07/business-netzwerk-blogbild-gross-1-768x378.jpg |
| OOOOO | Adam Harvey: „On Computer Vision“, https://ahprojects.com/on-computer-vision/ (zuletzt aufgerufen 24.01.2022). Abb. Adam Harvey, https://ahprojects.com/docs/archive/essays/on-computer-vision/hyperface_01.jpg |
| PPPPP | https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/ (zuletzt aufgerufen 03.01.2022). Abb. https://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/ |
| QQQQQ | Abb. Fotos: ANna Tautfest |
| RRRRR | Janssen, Joke / Tautfest, ANna: „Experiment Klasse“, in: dies. (Hg.): „Kanon. Die experimentelle Klasse“, Hamburg, Argument Verlag 2021, S. 100-138, S. 123. Abb. Housewives Making Drugs, Mary Maggic, Mango Chijo Tree and The Jayder, https://www.youtube.com/watch?v=JeyhNquwHKS |

In ihrem Cyborg-Manifesto plädiert Haraway für eine Partialisierung der Diskurse. Sie verlangt, den Dualismen – Kultur-Natur / Selbst-Anderer / Mensch-Maschine – um nur einige zu nennen, zu entkommen und eine Seinsweise jenseits von Einheit, Totalität oder Abgeschlossenheit zu etablieren. Das Verschmutzen, das Überschreiten, das Einschreiten und Überschreiben von Diskursen, in Diskurse und mit Diskursen, dient ihr als Werkzeug. Aber auch die Trennung zwischen Schreiben und Agieren ist für sie nicht gegeben, springt ineinander über, so dass die sich schreibenden Individuen in einer Multitude ineinander geraten und ihre Lebensweise und ihre Leseweise nicht mehr voneinander zu trennen sind. Dieses Miteinander, welches sich gegen bestehende Dichotomien wendet, erzeugt durch ein Intra erst die Cyborg, die Figur die durch die Diskurse hindurchscheint oder ihnen als Projektionsfläche dient, auf der sie zum Vorschein kommen können. SSSSS

*HARAWAY: Ich plädiere dafür, die Cyborg als eine Fiktion anzusehen, an der sich die Beschaffenheit unserer heutigen gesellschaftlichen und körperlichen Realität ablesen lässt. Sie sollte aber auch als eine imaginäre Ressource betrachtet werden, die uns einträgliche Verbindungen eröffnen kann.*²⁰⁰

Die Erzählung des Romans *Binti* von Nnedi Okorafor ist in der Zukunft angesiedelt. Die Umweltverhältnisse des Planeten Erde haben sich zwar verändert, es scheinen aber noch immer ähnliche Machtstrukturen und Hierarchien vorzuherrschen. Die Protagonistin Binti ist eine Himba. Die Himba sind im Roman eine Minderheit, die in der Wüste lebt. Die Rituale der Himba und von Bintis Familie werden beschrieben und ins Zentrum gerückt, aus welchem sie dabei ist auszubrechen. „We Himba don’t travel. We stay put. Our ancestral land is life; move away from it and you diminish. We even cover our bodies with it. Otjize is red land.“²⁰¹ Das Einreiben von Körper und Haaren mit einer orangefarbenen Lehmpaste wird im Verlauf der Reise bedeutungsvoll und erzeugt eine Erdung in Binti. Binti wurde als erste und einzige der Himba ausgewählt, aufgrund ihrer außergewöhnlichen planetarischen Testergebnisse in Mathematik und Strömologie die Eliteuniversität „Oomza University“ auf einem weit entfernten Planeten zu besuchen. „I was sixteen years old and had never been beyond my city, let alone near a launch station. I was by myself and I had just left my family. (...) I had scored so high on the planetary exams in mathematics that the Oomza

200 Haraway: „Cyborg“, S. 34.

201 Okorafor, Nnedi: „Binti“, Kindl Edition von 2015, S. 12.

University had not only admitted me, but promised to pay for whatever I needed in order to attend.“ Zunächst begegnet uns Binti also in der Figur der Reisenden, die ihre Vergangenheit, ihre Heimat zurücklässt. Gegen den Willen ihrer Familie. Hier haben wir es mit der Figur einer Cyborg im Sinne Haraways zu tun, deren Cyborgartigkeit sich im Entgrenzen bestimmter Hierarchien, sozialer Anforderungen und Zwänge zeigt.

*HARAWAY: Mein Cyborgmythos handelt also von überschrittenen Grenzen, machtvollen Verschmelzungen und gefährlichen Möglichkeiten, die fortschrittliche Menschen als einen Teil notwendiger politischer Arbeit erkunden sollten.*²⁰²

Binti reist gegen den Willen ihres sozialen Umfelds. Sie reist mit 12 anderen Ausgewählten von der Erde, ist aber die Einzige ihrer geografischen und sozialen Herkunft. Schon am Flughafen wird sie in verschiedenen Situationen als die Andere vorgeführt und behandelt. Sie erfüllt durch ihre Weigerung der Anpassung – nicht in ihrer Familie, dem sozialen Umfeld oder den gesellschaftlichen Vorgaben – den Terminus Cyborg schon hier, auch ohne als Science Fiction-Figur in einer nicht fernen Zukunft vorgestellt zu werden. Sie wird in ihrer Erscheinung sehr genau beschrieben: Sie ist ein Schwarzes Mädchen mit ungewöhnlich dicken Haaren, die in einer mathematischen Formation einen Code eingeflochten haben, „a code, that (...) spoke my family’s bloodline, culture, and history.“²⁰³ Sie bringt bestimmte traditionelle Utensilien mit sich, die sie als Himba auszeichnen: Otjize, eine orangene Paste, die ihren Körper und ihre Haare bedeckt, Fußringe und ein außergewöhnliches Astrolab, ein hochtechnisches Kommunikationstool, welches sie selbst gefertigt hat. Alle anderen im Schiff, auch die anderen ausgewählten Studierenden der Erde, sind *weiße* Khoush, die alle einer elitären Oberschicht angehören. „’Why are you covered in red greasy clay and weighed down by all those steel anklets?’ (...) I explained to him the tradition of my people’s skin care and how we wore the steel rings on our ankles to protect us from snakebites. He looked at me for a long time, the others in my group staring at me like a rare bizarre butterfly.“²⁰⁴ Alle Anwärter_innen verbindet jedoch eine ausgeprägte Neugier, „the people on the ship weren’t Himba, but I soon understood that they were still my people“²⁰⁵. Extrem wissbegierig, „outward-looking“, in verschiedenste Richtungen begabt, finden sich

202 Haraway: „Cyborg“, S. 39.

203 Okorafor, S. 22.

204 Ebd., S. 20.

205 Ebd., S. 21.

Gemeinsamkeiten auf anderer Ebene als Herkunft und Sozialisation. Einige haben eine ähnliche mathematische Begabung wie Binti, durch die sie mit Berechnung von Gleichungen in Meditation und ins „tree-en“ gelangen können. TTTTT „When you do math fractals long enough, you kick yourself into treeing just enough to get lost in the shallows of the mathematical sea.”²⁰⁶ In diesen Trance-artigen Zuständen deutet sich eine weitere Facette der Cyborg an. Die Welt scheint sich in eine andere Dimension auszufalten, wenn Binti zu „tree-en“, sich zu „verästeln“ beginnt. Die Umgebung ändert ihre Erscheinungsweise in den Augen der tree-enden UUUUU Person. Die Person erlangt eine andere Klarheit, eine Konzentration, innerhalb derer sie Dinge neu versteht und zu Erkenntnissen gelangen kann. Verbindungen werden sichtbar, die außerhalb ihrer selbst liegen, eine Perspektive abseits der Anthropozentrischen scheint auf, Konstellationen von Strömen werden sichtbar. VVVVV „(T)he trance lifted from me without warning and I suddenly had no idea what to do next. I stopped treeing and the clarity of mind retreated like loss of confidence.”²⁰⁷ Im Verlauf der Narration geht Binti eine fast nicht mehr zu lösende Verbindung mit einem befähigendem Gegenstand, ihrem *edan*, ein, der sie überleben lässt und ihre Fähigkeit zur harmonisierenden Kommunikation erweitert. Hier kommt eine Verschmelzung von etwas Objekthaften mit dem Körper zustande, die eine Erweiterung der eigenen Fähigkeiten bewirkt. Der Gegenstand, ein Harmonizer, wird auf eine Weise beschrieben, die ihn der Protagonistin sehr nahe scheinen lässt und welcher selbst die Fähigkeit besitzt, Handlungen zu beeinflussen und zu steuern.

HARAWAY: *Auch die moderne Medizin ist voller Cyborgs, Verkopplungen aus Organismus und Maschine, in denen beide als programmierbare Geräte erscheinen, die mit einer Intimität und einer Macht miteinander verbunden sind, wie sie die Geschichte der Sexualität nicht hervorzubringen vermochte.*²⁰⁸

Die immer weiter in Science Fiction eingefasste Erzählung nimmt schließlich eine drastische Wendung: Das Raumschiff wird von feindlichen Kreaturen angegriffen, die alle anderen Passagiere töten. Binti kann sich mithilfe ihres *edans* – dem Harmonizer – retten und verbarrikadiert sich in ihrer Kabine. Um sich am Leben zu erhalten braucht sie jedoch Wasser und Nahrung und ist somit gezwungen, zu kommunizieren.

206 Ebd., S. 22.

207 Ebd., S. 33.

208 Haraway: „Cyborg“, S. 34.

Die eingedrungenen Wesen ähneln Medusen und nutzen in der Atmosphäre schwebend ihre Tentakel zur telepathischen Kommunikation. Hier nimmt die Narration noch eine Wendung, dass nämlich Bintis Körper, genauer gesagt, ihre Haare zu einem neuartigen Teil ihrer selbst werden. Sie verwandeln sich in Tentakel, ähnlich derer der Medusen, und befähigen sie so, mit einer bestimmten Meduse zu kommunizieren. Sie braucht den externen Kommunikator, das *edan* **WWWWW**, nicht mehr, verliert dadurch aber einen großen Teil ihrer eigenen Herkunft, verschmilzt buchstäblich mit dem Anderen, von welchem sie sich zuvor vehement abgegrenzt hatte. Die teilweise Verwandlung in ein artfremdes Lebewesen durch das Ineinandergreifen elementarer Strukturen und Eigenschaften, komplettiert zuletzt ihr reisendes Cyborg-Wesen, bringt sie näher zu sich selbst und entfernt sie zugleich von sich. Die Einschreibung des Fremden in den eigenen Körper, ein hybrid-Werden, wird hier versinnbildlicht in einer äußerlichen Veränderung der Haare.

PAUL B. PRECIADO: *Der besondere Genuss, in englisch, französisch und spanisch schreiben zu können, von einer Sprache zur anderen zu wechseln, ähnlich den Übergängen von männlich zu weiblich und ins Transsexuelle. Das Vergnügen der Vielfalt. Drei künstliche Sprachen verstärken sich, verzahnen sich, kämpfen darum, eine einzige Sprache zu werden. Mischen sich. Finden ihren Sinn nur in dieser Mischung. Produktion zwischen den Arten. Ich schreibe über das, was mir am wichtigsten ist, in einer Sprache, die mir nicht gehört. Was Derrida den Monolinguisismus des Anderen nennt. Keine der Sprachen, die ich spreche, gehört mir und dennoch gibt es keine andere Art zu sprechen, keine andere Art zu lieben. Keines der Geschlechter, das ich verkörpere, besitzt eine ontologische Konsistenz und dennoch gibt es keine andere Art, ein Körper zu sein. Enteignung des Ursprungs.*²⁰⁹

Die Verbindung zweier Figuren im Roman *Binti* – nämlich die der Haare und des Tree-ens – beschreibt eine körperliche wie auch spirituelle Einlassung. Eine Erweiterung des zu Beginn eingeführten Tree-ens entsteht in der Verbindung dessen mit dem äußerlichen Bild der Haare Bintis als Kommunikationstool. Die Haare wiederum, anfangs zum Code geflochten, können auf verschiedene Weise entziffert werden. Sie situieren

Binti durch ihr äußerliches Erscheinungsbild in einer bestimmten Gruppe, den Himba. Der eingeflochtene Code fügt dieser Kontextualisierung eine persönliche Ebene hinzu, die nicht unmittelbar jede_r zugänglich ist. Die hierdurch mögliche Abgrenzung und Eingrenzung in eine Gruppe, die allein befähigt ist, dies zu entziffern, gibt Binti Raum in dem ihr kulturell fremden Kontext. Sie wird gelesen, tritt in eine Kommunikation auf der Ebene der Codes ein. „I felt someone pick up one of my plates and I whirled around, ready to be angry. I met his eyes and he’d quickly let go of my hair, smiled, raised his hands up defensively. ‘I couldn’t help it,’ he said, his fingertips reddish with my otjize. ‘You can’t control yourself?’ I snapped. XXXXXX ‘You have exactly twenty-one,’ he said. ‘And they’re braided in tessellating triangles. Is it some sort of code?’“²¹⁰

Zudem bindet Okorafor ihre Figur über die Präsenz der Haare und deren Behandlung mit Substanzen und dem Code in einen erweiterten Diskurs ein. Referenzen zu alltäglichen Erfahrungen werden eröffnet, die die Leser_in mitlesen kann. Die Haarpflege als kultureller Bestandteil und alltägliche Handlung wird in den Vordergrund gesetzt – das Einreiben mit Otjize zur rhythmisierenden Handlung im Roman. Auf die Bewegung *Black is Beautiful* als Empowerment und Lebenshaltung Schwarzer Amerikaner_innen und später darüber hinaus wird hier ebenso angespielt, wie auf den diskriminierenden Ausschluss, der über das Unverständnis und die Unkenntnis notwendiger Haarpflege und die Naturalisierung nicht-Schwarzer Haare entsteht.

PRECIADO: *Der pharmapornographische Körper ist keine passiv lebende Materie, sondern techno-organisches Interface, ein lebendig-technoides System, das mittels verschiedener politischer (textueller, informatischer, biochemischer) Modelle segmentiert und territorialisiert wird.*²¹¹

Ein weiterer Bezug lässt sich zu verschiedenen Kleidungstechniken YYYYYY versklavter Menschen aufmachen. Beispielsweise wurden Angisa-Kopftücher ZZZZZZ von versklavten Frauen auf Surinam verwendet, um in Kommunikation mit Versklavten anderer Plantagen zu treten. Ein geheimes Zeichensystem ermöglichte es den Beteiligten, sich mittels der Trage- und Faltform der Tücher zu verständigen. „Mit der Zeit sagten sie (die Angisa) jedoch, wie die anderen Elemente des Ensembles (Kotomisi), viel über die Trägerinnen selbst, aber auch über das Zeitgeschehen aus. Die Stoffmuster und Faltungen erhielten z.B. oft Namen, die auf ein

210

Okorafor, S. 23.

211

Preciado: „Testo Junkie(dtsch.)“, S. 123.

bestimmtes lokales oder nationales Ereignis verwiesen. Auf diese Weise wurden die Tücher zum Transport von Nachrichten aus der Hauptstadt ins Landesinnere benutzt und mit einem Erinnerungsmoment belegt.“²¹² Das Ineinander von Stoffmuster, Namensgebung des jeweiligen Motivs und Faltung lässt eine vielschichtige Codierung zu. Die Codes **AAAAAA** konnten nur Eingeweihte lesen, wodurch es möglich war, auch über mehrere Plantagen hinweg Botschaften zu übermitteln, ohne aufgedeckt zu werden. Die Referenz auf versteckte Zeichen ist im Flechtwerk **BBBBBB** von Bintis Haaren angelegt und zeigt ihre Prekarität und Verwundbarkeit im Kontext der elitären Khoush. Die Verbindung eben jener Haare dann mit einem_ Medusen wirkt wie eine Verschaltung. Der Code ihrer Gedankenströme, die sich beim Tree-en offenbaren, überträgt sich nun mittels ihrer Haare zum telepathisch verlinkten Medusen. Diese Verbindung erfolgt gewaltsam, lässt sich nicht umgehen. Beide sind einander ausgeliefert und müssen einen gemeinsamen Ausweg finden, wenn sie nicht sterben wollen.

212 knowbotiq: „Angisa Formless – Vom Ornament-Werden oder Flimmern als Agency“, in: Loreck, Hanne (Hg.): „Visualität und Abstraktion. Eine Aktualisierung des Figur-Grund-Verhältnisses“, Hamburg, Materialverlag 2018, S. 210-223, S. 216.

BILDTADEL 11

XXXXXX

Don't Touch My Hair

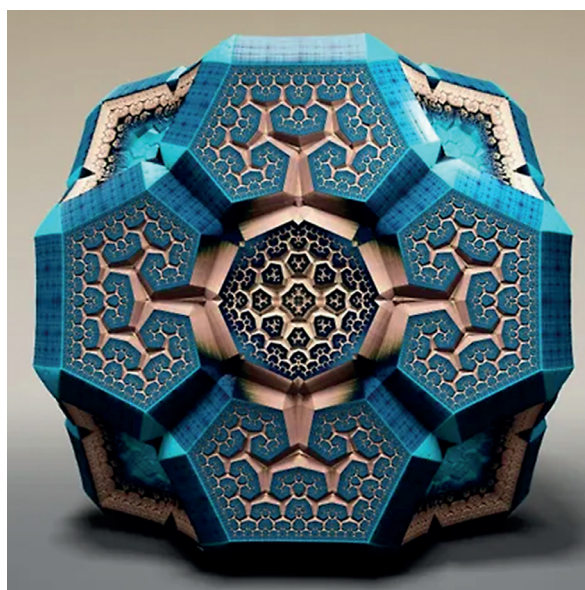
Solange Knowles

Don't touch my hair
When it's the feelings I wear
Don't touch my soul
When it's the rhythm I know
Don't touch my crown
They say the vision I've found
Don't touch what's there
When it's the feelings I wear

They don't understand
What it means to me
Where we chose to go
Where we've been to know
They don't understand
What it means to me
Where we chose to go
Where we've been to know

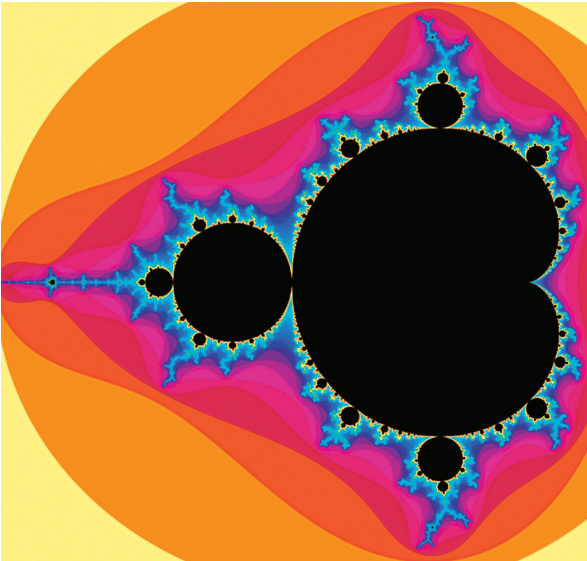
You know this hair is my shit
Rolled the rod, I gave it time
But this here is mine
You know this hair is my shit
Rolled the rod, I gave it time
But this here is mine (...)

WWWWWW



SSSSS

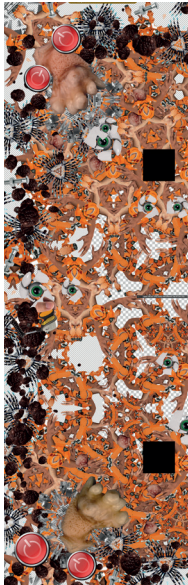
TTTTT



YYYYY

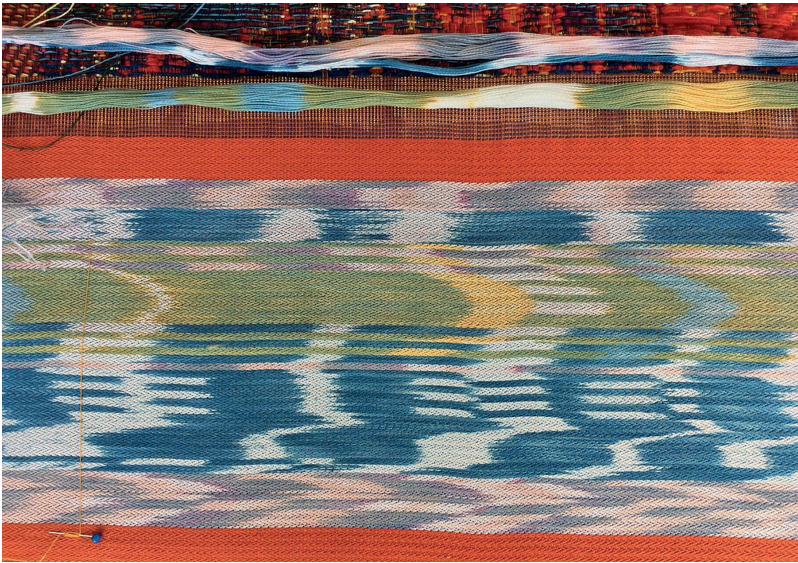


VVVVV

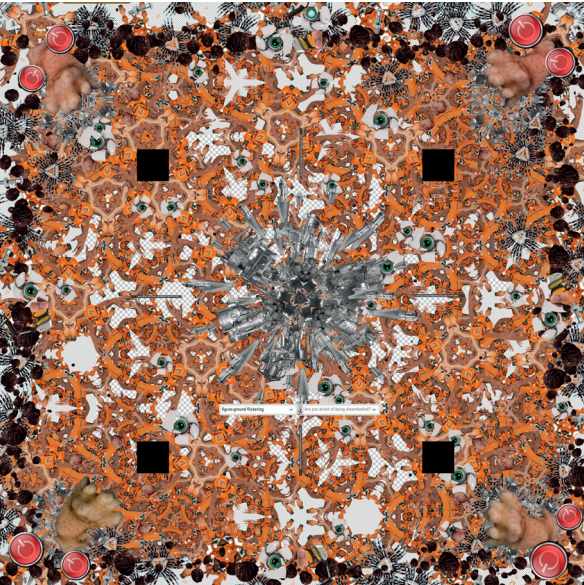


ZZZZZ

AAAAAA



BBBBBB



ZZZZZ

UUUUU

SSSSS

Janelle Monáe: Many Moons, 2008

Videostill.

Janelle Monáe nutzt Cyborgs als Projektionsfläche in ihrem Musikvideo *Many Moons*. Auf dem Bild ist der Moment eingefangen, in welchem sie per Knopfdruck von künstlicher Oberfläche zu modellierter Haut wechselt.

TTTTT

Mandelbrot-Menge

Das Fraktal der *Mandelbrot-Menge* startet von einem voluminösem Mittelpunkt aus und wiederholt dieses Kugel-Set in sich verästelnder Form. Der im Roman *Binti* verwendete Begriff *Tree-en* wird von der Autorin Nnedi Okorafor mit mathematischen Formeln von Fraktalen zusammengebracht. Die Fraktale sind bei ihr eine Formation, die die Denkströme der *treen-den* Person nachzeichnen. Sie nutzt die raue Struktur also für eine Dimension, die sie im Denken verortet, welches sich buchstäblich verästelt.

UUUUU

Wangechi Mutu: You were always on my mind, 2007

Tinte, Acrylfarbe, kristalline Teilchen, Plastikperlen und Papier auf Melinex. Richard Martin: „*You were always on my mind* was first displayed in Mutu’s debut UK solo exhibition held at the Victoria Miro Gallery, London, in 2007, which was titled *Yo.n.I* – a reference to the Sanskrit word yoni that can mean ‘divine passage’, ‘place of birth’ or ‘sacred temple’. Many of the paintings in the show integrated cut-out images of plants, flowers and animals – taken from natural history magazines and the internet – within their depictions of human forms, as part of a wider exploration of fertility and reproduction.“

VVVVV

Farne

Die Fläche von Farnen lässt sich über die Formeln der fraktalen Geometrie annäherungsweise berechnen. Farne besiedeln seit Millionen von Jahren die Erde und haben seither ihre Blattstrukturen nicht verändert. Sie sind ein Relikt aus einer Zeit, in der sich selbst die Atmosphäre noch völlig anders zusammengesetzt hat.

WWWWW

Tom Beddard: Fabergé-Fractals, 2017

3D-Druck aus computererzeugter fraktaler Struktur.

Nnedi Okorafor schlägt in ihrem Blog dieses 3D gedruckte Gebilde als Manifestation des als *edan* bezeichneten befähigendem Gegenstand in ihrem Roman *Binti* vor. Tom Beddard entwirft diese Strukturen in Anlehnung an Fabergé-Eier aus dem 19. Jahrhundert in Verbindung mit fraktal programmierten Computeranwendungen. Beddard: „The 3D fractals are generated by iterative formulas whereby the output of one iteration forms the input for the next. The formulas effectively fold, scale, rotate or flip space. They are truly fractal in the fact that more and more detail can be revealed the closer to the surface you travel.“

XXXXX

Solange: Don’t touch my hair featuring Sampha, 2016

Der Songtext von *Solange* thematisiert die von Schwarzen häufig gemachte Erfahrung, dass (fremde) Menschen ihre Haare berühren. Durch ihren Song mit dem dazugehörigen Video teilt sie diese Erfahrung und macht sie so auch nicht Schwarzen Menschen zugänglich und erzeugt ein größeres Verständnis dafür, diese Grenze zu wahren.

YYYYY

Kotomisi, Tuschezeichnung ca. 1880

knowbotiq beschäftigt sich mit der Widerstandstechnik des Bekleidungsensembles *Kotomisi*, das von surinamesischen kreolischen Frauen getragen wurde und wird. Die Stoffmassen des Kostüms lassen seine Träger_in darin hypersichtbar und gleichzeitig als Körper opak werden. Dieser Effekt wurde von versklavten Frauen genutzt, als Ver-Formung der eigenen Figur, als Stauraum für Gegenstände zur Flucht und wird heute weitergenutzt. Die Bekleidungen als eigenes Muster bilden Patterns, die Gemeinschaftlichkeit heraus- und ausstellen.

ZZZZZ

knowbotiq: In der Liebe und im Krieg ist alles erlaubt (loved flesh), 2017

Modernes *Angisa*-Tuch (hier auf Papier), Design knowbotiq. Im *Angisa* werden mittels Namensgebung und Falttechnik in Kombination mit dem Stoffmuster codierte Nachrichten versendet und Erinnerungen archiviert. *knowbotiq* hat mit found footage aus dem Internet Muster generiert und mit Sound-Botschaften vertont, die im Netz abrufbar sind. Die vielschichtige Kommunikationsplattform *Angisa* hat *knowbotiq* sich zunutze gemacht und ihren eigenen Code weitergeschrieben.

AAA

Ikat Webte

„Als Ikat wird bei welcher Farben eingele Färbung gefärbt werden von bereits e Webkette, als Kett-, SchFarbübergänge Technik und

SSSSS

TTTTT

UUUUU

VVVVV

WWWWW

XXXXX

YYYYY

ZZZZZ

AAAAAA

BBBBBB

AAAAAA

Ikat Webtechnik

„Als Ikat wird eine traditionelle Reserve- und Webtechnik bezeichnet, bei welcher die Garne vor dem Verweben partiell und in verschiedenen Farben eingefärbt werden (Fadenbündelreserve). Erreicht wird die partielle Färbung durch das Abbinden von Zonen der Fadenbündel, die nicht gefärbt werden sollen, und durch das erneute Abbinden und Überfärben von bereits eingefärbten Bereichen. Auf diese Weise können sowohl in die Webkette, als auch in die Schussgarne komplexe Muster eingebracht und als Kett-, Schuss- oder Doppel-Ikat ausgeführt werden. Die flirrenden Farbübergänge an den Abbindegrenzen sind die Besonderheit dieser Technik und machen ihren Reiz aus.“

BBBBBB

Haarflechttechnik

Flechttechniken spielen als Kulturtechnik der Menschen eine wichtige Rolle. „It seems that weaving is always already entangled with the question of female identity, and its mechanization an inevitable disruption of the scene in which woman appears as the weaver. Manufactured cloth disrupted the marital and familiar relationships of every traditional society on which it impacted. In China, it was said that if ‘the old loom must be discarded, then 100 other things must be discarded with it, for there are somehow no adequate substitutes’ (Mead, 1963: 241).“ schreibt Sadie Plant mit Margaret Mead. Flechten und Weben verbindet Plant in ihrem Essay mit Cyber-Techniken, mit dem Internet, mit virtuellen Welten. So hat das real gewebte und geflochtene in einem Sprung die virtuelle Welt mit dieser alten Kulturtechnik gewebt und geknotet.

| | |
|-------|--|
| SSSSS | Abb. Janelle Monáe: „Many Moons“, Regie Alan Ferguson, USA 2008, 6:24 min., https://www.youtube.com/watch?v=EZyyORSHbaE |
| TTTTT | Nnedi Okorafor: „Binti“, Kindl Edition von 2015. |
| | Abb. https://miro.medium.com/max/700/1*a4ouGDEpMskJrsk2nuiubQ.png |
| UUUUU | Richard Martin, https://www.tate.org.uk/art/artworks/mutu-you-were-always-on-my-mind-t12627 (zuletzt aufgerufen 07.01.2022). |
| | Abb. https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12627_10.jpg |
| VVVVV | https://www.planet-wissen.de/natur/pflanzen/landpflanzen/landpflanzen-farne-100.html (zuletzt aufgerufen 28.01.2022). |
| | Abb. https://www.planet-wissen.de/natur/pflanzen/landpflanzen/farne-regenwald-100~_v-gseagaleriexl.jpg |
| WWWWW | Tom Beddard, https://www.huffpost.com/entry/faberge-fractals_n_5648875 (zuletzt aufgerufen 17.01.2022). |
| | Abb. „ https://img.huffingtonpost.com/asset/5bb278b82500003200386e86.jpeg?ops=scalefit_960_noupscale&format=webp “ |
| XXXXX | Abb. Quelle: LyricFind; Songwriter: Sampha Sisay / Solange Knowles / Jonathan Patrick Wimberly / David Andrew Sitek; Songtext von Don't Touch My Hair © Sony/ATV Music Publishing LLC, Kobalt Music Publishing Ltd., BMG Rights Management, Words & Music A Div Of Big Deal Music LLC, SC Publishing Db a Secretly Canadian Pub. |
| YYYYY | Siehe hierzu knowbotiq: „Angisa Formless – Vom Ornament-Werden oder Flimmern als Agency“, in: Loreck, Hanne (Hg.): „Visualität und Abstraktion. Eine Aktualisierung des Figur-Grund-Verhältnisses“, Hamburg, Materialverlag 2018, S. 210 -223. |
| | Abb. Arnoldus Hyacinthus Borret: „Vrouw zittend aan de voet van een boom“, Collection Borret, A.H.A.H.M., Leiden University Library. |
| ZZZZZ | Abb. knowbotiq: „Angisa Formless – Vom Ornament-Werden oder Flimmern als Agency“, in: Loreck, Hanne (Hg.): „Visualität und Abstraktion. Eine Aktualisierung des Figur-Grund-Verhältnisses“, Hamburg, Materialverlag 2018, S. 210 -223, S. 212. |
| AAAAA | https://www.burg-halle.de/kunst/malereigrafik/textile-kuenste/aktuelles/a/einblick-workshop-ikat-faerben-mit-naturfarbstoffen/ (zuletzt aufgerufen 07.01.2022). |
| | Abb. Foto Katharina Stark: https://www.burg-halle.de/home/_processed_/e/a/csm_image00061_d9afae22cc.jpeg |
| BBBBB | Margaret Mead zitiert nach: Sadie Plant in: „The Future Looms: Weaving Women and Cybernetics“, S. 56 -57. |
| | Abb. https://www.nairaland.com/attachments/7467135_highbraidedbun1_ipegf6cc66db67be05b681fc12f600b6122c |

Die Verwandlung von Bintis Haaren CCCCCC in durchsichtige Tentakel, die eigenständig kommunikationsfähig sind, versinnbildlichen hier nochmals das aufgerufene Bild von Ästen, die sich beim Tree-en als Synapsen-ähnliche Verzweigungen im Bewusstsein der tree-enden Person zeigen. Die Tentakel bewegen sich und schwimmen in der Atmosphäre über dem Kopf Bintis. Die zunächst vereinzelnde Trance-artige Befähigung, Ströme wahrzunehmen und mathematisch zu beeinflussen, wird nun zu einem gemeinsamen, verbindenden Element gemacht. Die Spezies der Medusen lebt in Feindschaft zu allen menschlichen Weltraumbewohner_innen, eine positive Verbindung, eine Gemeinschaft mit ihnen, gab es seit langer Zeit nicht mehr. Im Laufe der Erzählung wird offenbar, dass ihnen etwas geraubt wurde, das sie wiedererlangen wollen. Hier wird ein Beispiel möglicher Neu-Schreibung von Verhältnissen entworfen, das einen Bezug zu Schwarzer Sklavereigeschichte auf verschiedenen Ebenen eröffnet. Die Reise beginnt mit der Überfahrt zu einer fernen Welt in einem (Raum-) Schiff. Die Trope des Schiffes als Kapsel in undefinierten Regionen des Übergangs, bezieht den *Black Atlantic*²¹³ als Ort des Nomadischen ein. Der von Paul Gilroy geprägte Begriff schreibt den durch Verschleppung und Versklavung diasporisch auf der Erde verteilten Menschen aus Afrika einen hybriden Ort kulturell fragmentierter Identität zu, welcher sich im Zwischenraum sesshaft behaupteter Lebensweisen ausbreitet. Entstanden durch die Sklaverei bildet der Austausch von Wissen und kulturellen Praktiken die Grundlage dieses hybriden Raumes des Black Atlantics und gibt den verschleppten Menschen eine gemeinsame Vergangenheit zurück, aus welcher sich eine hybride Identität bilden kann. Gilroy beschreibt die Möglichkeiten der Ansammlung dieser verstreuten Narrative so: „Die Kartografie dieser Bewegungen bedarf einer de-zentrierten und vielleicht exzentrischen Gegen-Geschichte. Sie verspricht eine Geschichtsschreibung, die nicht versucht, Integration zu erzwingen, sondern sich stattdessen mit dem Versuch begnügt, von den Schwarzen Kulturen des letzten Jahrhunderts zu erzählen und eine Verbindung unter ihnen herzustellen.“²¹⁴ Desweiteren stellt das erwähnte Angisa-Kopftuch als kulturelles Objekt eine interessante Schnittstelle dar: Aus Westafrika wurde die Tradition des Benennens von

213 Der Begriff des „Black Atlantic“ wurde 1993 von Paul Gilroy mit seinem Buch „The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness“ geprägt. Er behandelt hybride Kulturen, die in der afrikanischen Diaspora-Geschichte gründen. Der Ozean als unbegrenzter, hybrider Raum des Nicht-Sesshaften wird als Bild mit der Verschleppung von Millionen von afrikanischen Menschen in die Sklaverei zum Black Atlantic verbunden.

214 Gilroy, Paul: „Der Black Atlantic“, Haus der Kulturen der Welt in Zusammenarbeit mit Tina Campt und Paul Gilroy (Hg.), Berlin, Haus der Kulturen der Welt 2004, S. 23.

Stoffen mitgebracht²¹⁵. So wurde das Tuch entsprechend zunächst betitelt und dann ins Leben versklavter Frauen in Surinam aufgenommen, da es eine für kreolische Frauen geltende Kopfbedeckungspflicht gab.²¹⁶ Das Angisa übernahm eine wichtige Form der Identitätsschreibung und Vermittlung zwischen den Versklavten und wurde zum Speicher für die *oral history*²¹⁷ surinamesischer Kreol_innen. Nach Ende der Sklaverei wird das Angisa von seinen Träger_innen in die Niederlande exportiert und erhält dort wiederum eine vermittelnde Rolle im kulturellen Kontext. In einem Artikel geht Cindy Warmerdam der Frage nach der kulturellen Zugehörigkeit des Angisas ins *Dutch Design* nach und erläutert: „Furthermore, we declare that the angisa in the Netherlands should be viewed as a hybrid form of the Surinamese angisa. The artefact has a transnational background because its origin lies in Western Africa, was brought to Suriname by slave trade and eventually was brought by Surinamese who immigrated to the Netherlands. The angisa did not stay the same but also progressed in the Netherlands into a form that was a dialogue between the Surinamese heritage and the Dutch identity.”²¹⁸ Dieses immer wieder gewandte Stück Stoff zeigt sich als ein Objekt des Black Atlantics, denn es symbolisiert ein Verweben von unterschiedlichen Zeiten, Orten und kulturellen Identitäten in einem.

HARAWAY: *Im Mythos erscheinen Cyborgs genau da, wo die Grenze zwischen Mensch und Tier überschritten wird. Aber weit entfernt davon, die Mauer zwischen Menschen und anderen Lebewesen zu symbolisieren, verweisen Cyborgs auf irritierende, aber auch auf lustvoll enge Verkopplungen.*²¹⁹

Binti wird im Laufe der Narration zur Handelnden im Kampf um die Hoheit des Schiffes, sogar zur Aushandelnden in einem hybriden Diskurs aus Sprache, Identität und Geschichte. Mittels ihrer neu gewonnenen Fähigkeiten kann sie mit den belagernden Me-

215 „Continuing the West African tradition of naming fabrics, women in Paramaribo conjured names for the new bales of cloth imported by merchants. It was women who occupied themselves with naming; they were, after all, the ones wearing angisa, the traditional, intricately folded headdresses (...)”, Wekker, Gloria: „The politics of passion. Women’s Sexual Culture in the Afro-Surinamese Diaspora”, New York, Columbia University Press 2006, S. 111.

216 Knowbotiq, S. 216.

217 Wekker, S. 111.

218 Warmerdam, Cindy: „The Angisa: a Dutch, Surinamese or Transnational headscarf?”, Niederlande, 2016, <https://cindywarmerdam.wordpress.com/2016/07/15/the-angisa-a-dutch-surinamese-or-transnational-headscarf/> (zuletzt aufgerufen 13.09.2021).

219 Haraway: „Cyborg“, S. 3.

dusen kommunizieren und so ihr Ziel, die Oomza University, erreichen. Somit auch das Wissen erlernen und miterzeugen, um dessentwillen sie sich auf den Weg gemacht hat. In Parallele zum Term des Black Atlantic wird sie selbst immer mehr zur hybriden Figur einer bewegten kulturellen Identität. Im kathartischen Moment der Verlinkung mit dem Medusen schafft es die Protagonistin, einen historisch gewachsenen Konflikt in dieser symbiotischen Verkörperung aufzunehmen. **DDDDDD** Die körperliche Verwandlung Bintis wiederum macht eine Parallele zu den Lebewesen einer utopischen Unterwasserwelt des Techno-Duos Drexciya²²⁰ auf. Auch sie befindet sich im hybriden Raum des Black Atlantic. Dieser Unterwassermythos bezieht sich auf die grausame Praxis von Versklavtenhändlern, schwangere versklavte Frauen auf den atlantischen Routen der *Middle Passage*²²¹ von den Schiffen ins Meer zu stoßen **EEEEEE**. Drexciya nahm diese Morde auf See auf und gab ihnen einen Ort: Die Soundscapes der Band erinnern an Wassermassen, die Geräusche setzen die über Bord Geworfenen und deren hybriden Space ins Zentrum der Musik. Das Weiterschreiben einer Geschichte für diese ermordeten Frauen und ihre ungeborenen Kinder gibt ihnen einen Ort des utopischen Existierens: Die Kinder können dank ihres körperlichen Status eines Ungeborenen unter Wasser atmen. Ihre Lungen passen sich der Umgebung an, sie werden hybrid, Menschen mit Unterwasserlebensform. Die Unterwasserwelt Drexciyas wird in den Sounds, den Texten und Bildern der Booklets **FFFFFF** entworfen, die diesen Teil der Sklavereigeschichte aufnimmt und zu einer ermächtigenden Geschichte umgeformt. „Drexciya’s first album release, *The Quest*, included inner sleeve liner notes with a map that illustrates their origin mythology and is divided into four stages: The Slave Trade, Migration Route of Rural Blacks to Northern Cities,

220 Drexciya ist eine Techno-Band aus Detroit, die von 1992-2002 Techno-Musik gemacht und dieses Genre stark geprägt und den Detroit-Techno mitbegründet hat.

221 „Middle Passage“ bezeichnet die Handelsroute der Schiffe, die die Deportation afrikanischer Menschen in die Amerikas vollzog. Die Middle Passage ist ein Teil der im deutschen als Dreieckshandel bezeichneten Route zwischen Europa, Afrika und den Amerikas. Die Reeder liefen Häfen an, deren Verbindungslinien ein Dreieck formten. An jeder Station wurde Mitgebrachtes aus- und neue Fracht eingeladen. Diese Fracht bestand auf dem afrikanischen Kontinent aus verschleppten Menschen, die in die Amerikas verschifft und dort verkauft wurden. „The captives were about to embark on the infamous Middle Passage, so called because it was the middle leg of a three-part voyage – a voyage that began and ended in Europe. The first leg of the voyage carried a cargo that often included iron, cloth, brandy, firearms, and gunpowder. Upon landing on Africa’s ‘slave coast,’ the cargo was exchanged for Africans. Fully loaded with its human cargo, the ship set sail for the Americas, where the slaves were exchanged for sugar, tobacco, or some other product. The final leg brought the ship back to Europe.“ Siehe: „The Middle Passage“, <https://www.pbs.org/wgbh/aia/part1/1p277.html> (zuletzt aufgerufen 10.09.2021).

Techno Leaves Detroit, Spreads Worldwide, and The Journey Home (Future)".²²² Der Ozean ist angefüllt mit den Leben Schwarzer verschleppter Menschen. Der Mythos eines Unterwasservolkes, welches sich aus diesen erhoben hat, *benennt* zum einen die stattgefundenen Massaker, enthebt sie einem Schweigen und *wendet* sie zudem in ein ermächtigendes Narrativ um.²²³ Die Band Drexciya selbst ist Cyborg und durchschreitet die Zeit in ihren Alben, gibt der Diasporageschichte einen Ort der Wahrnehmung in der Gegenwart in elektronisch erzeugten Sounds. Der klangliche Raum wird von Drexciya mit Synthesizern hergestellt, durch Samples erzeugt, mit Bildern angereichert, die sich aus den Diskursen post-kolonialen Denkens speisen. Der Zusammenhang von Musik und Narration taucht in vielen spekulativen Erzählungen auf: Sun Ra, Drexciya, Janelle Monáe u.a. Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie über mehrere Alben hinweg eine Geschichte erzählen, die eine alternative Geschichtsschreibung aufmacht, die als Counternarrativ geschrieben wird. In Booklets und Songtexten wird die Musik begleitet. So ziehen die Künstler_innen die verschiedenen Möglichkeiten und Kräfte des Erzählens zusammen. Heute wird diese Ausdrucksform des Musikalbums wie wir gesehen haben oftmals noch ergänzt durch Musikvideos, die die Erzählungen rahmen. Der Terminus Black Atlantic lässt sich auf die Narration des Romans *Binti* insofern übertragen, als Gilroy den Raum als hybriden Ort einer diasporischen Kultur entwirft, welcher den immer fragmentierten Identitäten nicht sesshafter Personen **GGGGGG** eine Verortung und Verbindung gibt, an dem Counter-Geschichten zusammenlaufen können. „Das Konzept der Diaspora unterbricht die kulturellen und geschichtlichen Mechanismen der Zugehörigkeit und bietet eine Alternative zur Metaphysik der Nation, Rasse und eingegrenzter territorialer Kultur, die in menschlichen Körpern verschlüsselt ist.“²²⁴ Okorafor ruft dieses Narrativ auf, indem sie die Überfahrt als Weg der Protagonistin verwendet, auf welchem sie verschiedene Stadien der (Ver)Wandlung erfährt. Ihr Wandel verdeutlicht, wie Hybridität entsteht, wie ein Ineinanderstecken kultureller Identifikationsmerkmale hybride Verschränkungen erzeugt. Diese Verschränkungen als positive anzuerkennen und sich mit ihnen zu situieren, ist Teil der diasporischen Identität und des Konzepts Black Atlantic, der verschiedenste Identitäten zusammenbringt. „Gegensätzliche Formen politischen

222 Gaskins, Nettrice: „Deep Sea Dwellers: Drexciya and the Sonic Third Space“, in: „The International Journal of Research into Island Cultures“, Australien, Shimajournal 2016, S. 68-80, S. 70, <http://drexciyaresearchlab.blogspot.com/2005/11/another-view.html> (zuletzt aufgerufen 10.09.2021).

223 Siehe u.a. ebd. und <https://www.shimajournal.org/issues/v10n2/h.-Gaskins-Shima-v10n2.pdf> (zuletzt aufgerufen 10.09.2021).

224 Gilroy: „Der Black Atlantic“, S. 25.

Handelns entstehen, um neue Möglichkeiten und Zustände der Freude zu schaffen, wo verstreute Menschen die Auswirkungen ihrer räumlichen Versetzung (spatial dislocation) als eine problematische Frage nach ihrem Ursprung betrachten. Dadurch sind sie in der Lage, sich zu der Möglichkeit zu bekennen, dass sie nicht mehr das sind, was sie einmal waren, und deshalb die Bänder ihrer Kulturgeschichte nicht mehr zurückspulen können.“²²⁵ Bintis Haare fungieren hierbei als Symbol dafür: Zunächst als Situierung in einer Herkunft, dann als Kommunikationsmittel und zuletzt als Verbindung und Einlassung auf die hinzugewonnenen Teile ihrer selbst.

2. Techno-Körper als chemische Erweiterung der Gegenwart

BEATRIZ PRECIADO: *Like the Pill or the oncomouse, gender is a biotech industrial artifact. The technologies of gender, sex, sexuality, and race are the true economicopolitical sectors of pharmacopornism. They are technologies of production of somatic fictions. Male and female are terms without empirical content beyond the technologies that produce them.*²²⁶

Die Möglichkeit chemischer Präparate, sich in den Körper einzulassen, Teil dessen zu werden und ihn zu beeinflussen, macht die Option einer eigenmächtigen körperlichen Umschrift auf. Die Erweiterung einer Person durch Hinzufügen körperfremder Substanzen, die einverleibt zur körpereigenen Substanz verschmelzen, eröffnet die Chance, sich mit einem empfundenen oder definiert anderen Körpergefühl zu verbinden. Sich diesem anzunähern, sich einzulassen und selbst Teil davon zu werden. Das Aufweichen der Grenze von Geschlechtlichkeit durch ein Ineinanderstecken, Verzahnen und Verhaken zugesprochener Eigenschaften und Empfindungen wiederum gibt Denkräume frei, innerhalb derer die kulturelle Konstruktion des Körperlichen an sich sichtbar und eine Infragestellung von Ganzheit und Abgeschlossenheit nach sich gezogen wird. **HHHHHH** Die chemische Substanz von MDMA²²⁷ etwa kann die inneren Grenzen psychischer Zustände soweit herunterschrauben, dass es uns möglich wird, die Perspektive zu wechseln, den Standpunkt eines Gegenübers, eines Außenstehenden einzunehmen. Diese Fragilität vermeintlicher Abgeschlossenheit bemerkend, lässt sich die Verfasstheit des Körpers an sich in den Blick bekommen. **IIIII** Preciado begeht ein chemisch-körperliches Experiment mit sich selbst, schreibend, er überträgt das Körperliche, rückt in den Text. Der Textkörper entsteht zeitgleich,

226 Preciado, Beatriz: „Testo Junkie. Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era“, New York, The Feminist Press 2013, S. 101.

227 „Der vollständige chemische Name von MDMA lautet (...) „Methylendioxyamphetamin“. (...) MDMA ist eine stimmungs- und geistesverändernde Droge. Wie Prozac wirkt es, indem es den Serotoninspiegel im Gehirn beeinflusst. Serotonin ist ein Neurotransmitter, der von Natur aus vorhanden ist und Emotionen verändern kann. Chemisch ähnelt das Medikament Amphetamin, aber psychologisch ist es das, was als Empathogen-Entaktogen bekannt ist. Ein Empathogen verbessert die Fähigkeit, mit anderen zu kommunizieren und Empathie gegenüber ihnen zu empfinden. Ein Entaktogen gibt einem Individuum ein gutes Gefühl für sich und die Welt.“ Siehe: „Die Geschichte, das Patent und die Verwendung von MDMA“, <https://www.greelane.com/geisteswissenschaften/geschichte--kultur/invention-of-mdma-ecstasy-4079861/> (zuletzt aufgerufen 10.01.2022).

ist Teil der körperlichen Veränderung, die er durch die Anwendung von Testosteron-Gel **JJJJJJ** vollzieht. Die chemisch-pharmazeutischen Analysen, die er historisch einordnend entwickelt, schreiben sich in den körperlichen Prozess, den er durchlebt mit ein. Ein Körper wird zum Text wird zum Körper, erweitert sich über die Grenzen von *Diskurs – gelebtes Leben* hinaus, lässt diese hinter sich.

*PRECIADO: Geschlecht im 21. Jahrhundert funktioniert als ein abstrakter Mechanismus technischer Subjektivierung: es ist aufgespleißt, aufgeschnitten, bewegt, zitiert, imitiert, geschluckt, injiziert, transplantiert, digitalisiert, kopiert, als Design begriffen, gekauft, verkauft, modifiziert, verpachtet, transferiert, runtergeladen, verstärkt, übersetzt, verfälscht, fabriziert, ausgetauscht, dosiert, geschluckt, extrahiert, kontrahiert, versteckt, negiert, verleugnet, verraten (...) transmutiert.*²²⁸

Die Autorin Nnedi Okorafor bedient sich der Genres Science Fiction / Speculative Fiction und Fantasy, eine Verbindung, die sie auf Lebenseinstellung und Sichtweise von Menschen nicht-westlicher Herkunft als sinnhaft zurückführt. „I think also in a lot of ways, that’s culturally specific,” she explained. ‘In non-Western culture, the mystical coexisting with the mundane is normal. That is a specific point of view; you take it and move it into the future, and you have science fiction with mystical elements in it.’²²⁹ In ihrer Speculative Fiction thematisiert sie bestehende gesellschaftliche Themen mit einem Fokus auf Schwarze Perspektiven und projiziert diese in zukünftige Welten. Dieser afrofuturistische Aspekt liegt der gesamten Erzählung zugrunde, wobei sie im beschriebenen Roman auch auf ökologische Aspekte eingeht, indem sie eine Welt beschreibt, innerhalb derer neueste technologische Erkenntnisse auf Symbiosen mit Pflanzen und Tieren und deren Stoffwechseln beruhen. Die Protagonistin selbst wird hybrid, durch ihr hybrid sein wiederum lassen sich politische Konflikte lösen, die sie in ihrer Eigenschaft als „Harmonizer“ anspricht. Was jedoch auch wichtig ist in dieser Konstellation, nicht nur Binti selbst, sondern auch der Meduse_ ist ein nicht-Zugehöriger. Den Medusen ist Unrecht getan worden, ihnen wurde der Stachel ihres Anführenden gestohlen, ein Teil aus dessen eigenem Körper. – Dieser liegt nun im wichtigsten Museum der *Oomza University* zu Studienzwecken. Die Parallele zu

228 Preciado: „Testo Junkie (dtsch.)“, S. 132.

229 Gespräch zwischen Nnedi Okorafor und N. K. Jemisin, <http://www.tor.com/2016/05/09/author-event-nk-jemisin-nnedi-okorafor-brooklyn-museum/> (zuletzt aufgerufen 07.01.2022).

ethnologischen Museen in der Gegenwart ist deutlich. Die Rückgabe des Stachels, die Binti erwirken kann, stellt den Anfang der neuen Beziehungen dar. Die Restituierung ist der Schlüssel für eine neue Zusammenkunft. Als Zeichen bleibt der mit Binti verbundene Meduse_ als erster Studierender Meduse_ an der Oomza University.

*PRECIADO: Die Wirkung des neuen Testosteronstoffwechsels in meinem Körper lässt sich nur aufgrund eines vorgegebenen politischen Programms im Begriff der Maskulinisierung fassen, das diese Variationen als integralen Bestandteil eines Begehrens interpretiert (...). Ohne dieses Begehren, ohne dieses Projekt, von einer Fiktion des Geschlechts zu einer anderen überzugehen, wäre Testosteron ebenso wie Prozac, Kokain oder Speed auch nur ein guter Trip.*²³⁰

Okorafor stellt die Verbindung zum Heute her, indem sie gesellschaftlichen Konsens auf parallele Denkgebäude und unbekannte Spezies treffen lässt, die in völlig anderen Strukturen verbunden sind. Sie schreibt eine Science Fiction, die neben technikverliebten Neuerfindungen soziale Themen adressiert und auch der beschriebenen Technik in anderer Weise begegnet. Die Verbundenheit zwischen Mechanismus und Lebewesen wird als harmonisch und symbiotisch dargestellt. „The ship was a magnificent piece of living technology. Third fish was a Miri 12, a type of ship closely related to a shrimp. Miri 12s were stable calm creatures with natural exoskeletons that could withstand the harshness of space. They were genetically enhanced to grow three breathing chambers within their bodies. Scientists planted rapidly growing plants within these three enormous rooms that (...) produced oxygen from the CO2 directed in from other parts of the ship (...).“²³¹ Und dieses Konstrukt des Schiffes – selbst eine Cyborg – ermöglicht wiederum die Verbindung durch die Galaxien. So lässt sich diese Narration einer Reisenden auf vielfältige Weise mit der Figur der Cyborg **KKKKKK** verbinden, ohne dass sie wörtlich im Roman als solche auftaucht. Haraways Cyborg-Figur findet sich hier auf der Folie einer Zukunft wieder, lässt aber auch zurückblicken auf deren Herkunft, aus einer Vergangenheit, welche unserer Gegenwart entspricht.

230 Preciado: „Testo Junkie (dtsch.)“, S. 150.

231 Okorafor, S. 20.

3. Virtu-Körper als Überschreiterin der Raumzeit

Die Cyborg entsteht in imaginativen, spekulativen Narrationen in einer Mischung aus Technik-Verliebtheit und den zahllosen Möglichkeiten, Figuren nach der eigenen Vorstellung zu modellieren, als ausgeformte Figur einer oftmals komplett neu entworfenen Welt. Fiktion und gegenwärtiger Hintergrund verwoben, bevölkert sie diese Welten. Durch sie werden, je nach Szenario, in utopischer oder auch dystopischer Weise Fragen des Menschlichen aufgeworfen. In dem Film *Her*²³² beispielsweise findet sich eine künstliche Intelligenz (KI) lediglich als Stimme integriert ins Betriebssystem der Computer oder elektronischen Devices. Ihre sexuelle Beziehung, die sie zu Theodor, einem einsamen Schreiber, aufbaut, erweitert die KI im Laufe der Erzählung auf mehrere Tausend andere, mit denen sie gleichzeitig und parallel kommuniziert. In intimer Verbundenheit, ohne Notwendigkeit von Exklusivität. Die Beschränkungen des Menschlichen, aber auch dessen Eigenheit in seinen Grenzen, werden aufgerufen: Abgeschlossenheit, Körperlichkeit, Exklusivität des Momentanen.

Speculative Fiction-Erzählungen schieben die bestehenden Möglichkeiten immer ein Stück weiter, gehen an unsere Grenzen, oft darüber hinaus. **LLLLLL** Durch diese Erzählweise werden Begrenzungen erst sichtbar. Die Durchdringung oder Aufsplitterung derer wird in Erzählungen verbildlicht und dargestellt. **MMMMMM** Die Zwischenräume zwischen den einzelnen Splittern oder Teilen zueinander bewirken einen Raum der Nähe, in welchen auch die neuartigen Teile einbezogen sind. „Diffraction is not a set pattern, but rather an iterative (re)configuring of patterns of differentiating-entangling.“²³³, schreibt Barad. Wie in einer fraktalen Struktur beinhaltet das Auseinandergetrennt-Sein auch die Möglichkeit des Zusammenhalts, des Zueinanderstrebens, welche eine Nähe oder Intimität, eine Verbundenheit aufmacht, die stärker zu sein scheint, als das Zusammen einer Einheit. So lässt sich vielleicht der Ausdruck „Cutting Together-Apart“ von Karen Barad verstehen oder Trinh T. Minh Häs „in-between“. **NNNNNN**

232 Jonze, Spike: „Her“, USA 2013, 126 min.

233 Barad, Karen: „Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart“, online veröffentlicht 2014, Parallax, 20:3, S. 168-187, S. 168. Siehe <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13534645.2014.927623> (zuletzt aufgerufen 07.017.2022).

TRINH T. MINH HÀ: *At the same time as you have something like the gap between, you also have a proximity that keeps the possibilities open, that keeps the intervals alive.*²³⁴

Eine imaginierte zukünftige Welt, die sich aus einzelnen Versatzstücken zusammensetzt, deren vorherige Trennung notwendig war, um einem neuen Teppich der Verbindungen Raum zu geben, welcher den Grund für eine neuartige Figuration in der Narration stellen kann. Verschiebung der Figur-Grund Verhältnisse. OOOOOOO „I am Binti Ekeopara Zuzu Dambu Kaipka of Namib.“ Mit dieser Formel bindet sich Binti in ihre Herkunft zurück, in einer Situation aussichtslosester Verzweiflung. „This is what my father always reminded me when he saw my face go blank and I started to tree.“²³⁵ In einer Mischung aus Herkunft und Verbindung mit dem Fremden, in diesem Falle technischen Gerät, findet sie einen Weg für sich, zu überleben. Die Figur ist auf ihrer kurzen Reise in der Lage, durch Stadien der Verwandlung zu gehen, die eine Offenheit für Neues zu Grunde legt, welche an die Schmerzgrenze der Existenz geht. Sie scheint sich in so viele Teile aufzusplintern, dass sie in der Lage ist, in den sich auftuenden Zwischenräumen Neues einzuspeisen. Eine Verformung, die sich einer anderen eigenen Identität immer mehr anzuähneln scheint. Was aber meint Barad damit, die *diffraction*, die Brechung zu brechen oder die Beugung, zu beugen, die Richtungsänderung erneut zu ändern? Es scheint um eine Wiederholung einer Auflösung oder elementaren Veränderung einer Struktur zu gehen. Etwas Zirkuläres bildet sich hier ab. Die Analogie zur zweiten Zukunft meldet sich an. Und auch Barad selber bringt diese in ihrem Text ins Spiel, wie wir noch sehen werden.

KAREN BARAD: *According to classical Newtonian physics, everything is one or the other: particle or wave PPPPPP, this or that, here or there. Quantum physics queers the binary type of difference at every layer of the onion*²³⁶

234 Trinh T. Minh Hà Vorlesung Mai 2016, ab 14:00 min., <https://www.youtube.com/watch?v=zYpX-m4E63S0> (zuletzt aufgerufen 06.07.2018).

235 Okorafor, S.31.

236 Barad: „Diffracting“, S. 174.

Im Text *Diffractioning Diffraction* geht es also um ein Entgegentreten und Aufbröckeln von Strukturen und genauer um das Infragestellen bestehender Binarismen. Der Text schreibt sich aus unterschiedlichen Perspektiven, zieht verschiedene Sichtweisen, Disziplinen, Menschen zusammen. Barad nimmt sich als Teil mit in diese Mischung hinein. Sie spielt mit einer nicht-linearen Argumentationsweise. Sie durchbricht ihren Text immer wieder selbst, zerlöchert das aufgemachte Gewebe. Sie durchbricht die Linearität in der Absicht, die Kausalitätsketten im Kopf, im Denken ebenso zu durchbrechen. **QQQQQQQ** Sie beschreibt ihre Schreibweise als ein Wegschreiben aus der Gegenwart in die Vergangenheit, ohne sich zu bewegen. Die Gegenwart als ein riesiges Sedimentfeld, welches immer weiter sedimentiert wird, nie ein Ende findet, nicht abgeschlossen erscheint.²³⁷ Der Text sedimentiert selbst, ist an einigen Stellen dichter, dicker, überlagerter. Bekommt als Text hier sogar einen Ort im Raum-Zeit Kontinuum zugesprochen: die „crossroads“²³⁸, die Kreuzung, den Knotenpunkt, an dem sich Inhalte in der Zeit immer weiter überlagern, „we re-turn to a thicker ‚moment‘ of spacetime-mattering – which we might designate by the spacetime coordinates Santa Cruz, CA late 1980s/early1990s“²³⁹. Sie beschreibt Zustände im Raum-Zeit Kontinuum als fließend, als unabgeschlossen, immer neu und nie neu „As such, there is no moving beyond, no leaving the ‘old’ behind. There is no absolute boundary between here-now and there-then. There is nothing that is new; there is nothing that is not new.“²⁴⁰ Die Vergangenheit bleibt immer offen, die Zukunft und die Gegenwart sind mit hineingewoben. Sie verändern die Vergangenheit stetig mit, während sie selbst sich auch immer weiter verändern und immer wieder von vorne beginnen. Oder von hinten, oben und seitlich schräg. Die Zukunft und deren Vergangenheit mit in den Blick nehmend: „Rather, the point is that the past was never simply there to begin with

237 „Matter itself is diffracted, dispersed, threaded through with materializing and sedimented effects of iterative reconfigurings of spacetime-mattering, traces of what might yet (have) happen(ed). Matter is a sedimented intra-acting, an open field. Sedimenting does not entail closure. (Mountain ranges in their liveliness attest to this fact.)“, ebd., S. 168.

238 Barad verwendet selbst den Begriff, referenziert damit auf Gloria Anzaldúa, deren Anwesenheit, Gespräche und Schriften sie auch beschreibt. U.a. ebd., S. 172.

Der Begriff „crossroads“ stammt aus Gloria Anzaldúas autobiografisch gefärbtem Essay- und Gedichtband „Borderlands“ und spielt immer wieder eine Rolle, um Verschränkungen von Lebenswegen auszudrücken. Auch in John Akomfrah's Film „The Last Angel of History“ spielt er eine Rolle, wie wir sehen werden. Anzaldúa, Gloria: „Borderlands/La Frontera. The New Mestiza“, San Francisco, Aunt Lute Books 1987.

239 Barad: „Diffraction“, S. 169.

240 Ebd., S. 168.

and the future is not simply what will unfold; the 'past' and the 'future' are iteratively reworked and enfolded through the iterative practices of spacetime mattering (...).²⁴¹

NNEDI OKORAFOR: *'For the first time in my own lifetime, I am learning something outside of core beliefs,' the chief (Meduse_) said. 'Who'd have thought that a place harboring human beings could carry such honor and foresight.'*²⁴²

Die diffraktale Zersplitterungslogik, die sich auf Interferenzen aufbaut, denkt ein Auseinander in einem gleichzeitigen Zueinander. Die Trennung, der Schnitt ist nicht absolut, trennt nicht oben von unten, sondern ist gesplittert. Splittert in tausend Teile und bringt so wieder zusammen. Die Zersplitterung ergibt eine mosaikartige Zusammensetzung, die sich in permanenter Bewegung immer wieder umfiguriert. **RRRRRR** Entgegen einer dualistischen hell-dunkel / selbst-andere Logik, zerstäubt die wiederholende Diffraktion Dualismen oder Entitäten in Multituden, sie zersplittert sich selbst, das Multitudenhafte, immer wieder neu. **SSSSSS**

PRECIADO: *The pharmacopornographic body is not passive living matter but a techno-organic interface, a technoliving system segmented and territorialized by different (textual, data-processing, biochemical) political technologies.*²⁴³

Die Figuration Cyborg taucht hier als Denkformation in jede Facette ein, sie geht im Diffraktalen auf. Die Zeitlichkeit des Futur II bekommt ebenso einen möglichen Schauplatz durch ihre nicht zuordenbare zeitliche Abfolge, einer Vergangenheit in der Zukunft. Es lassen sich diese Gedankenstränge im Text wiederfinden, die prozesshafte, nicht-lineare Logik, das immer wieder veränderbare Zeitliche mit dem grenzüberschreibenden Diffraktalen zusammen.

241 Ebd., S. 181.

242 Okorafor, S. 79.

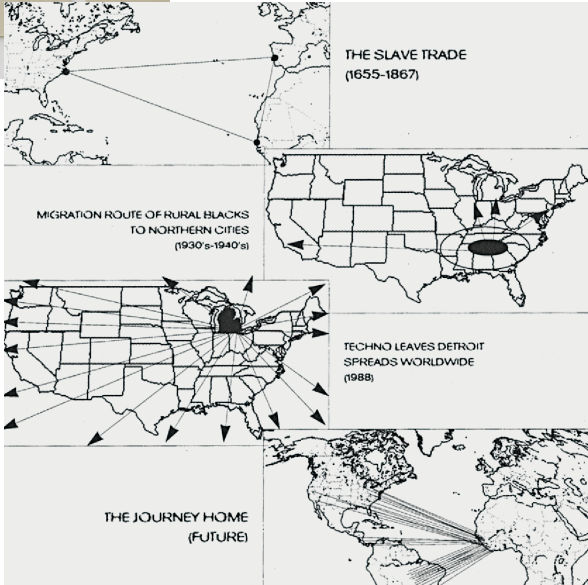
243 Preciado: „Testo Junkie (engl.)“, S. 114.

BILDТАFЕL 12

CCCCCC



EEEEEE



DDDDDD



GGGGGG



OOOOOO

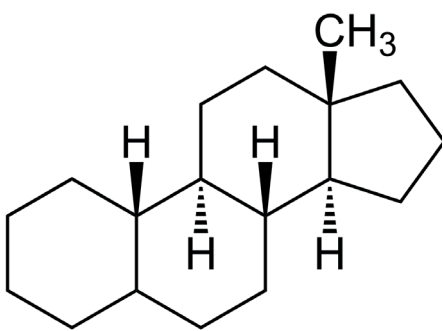


FFFFFF

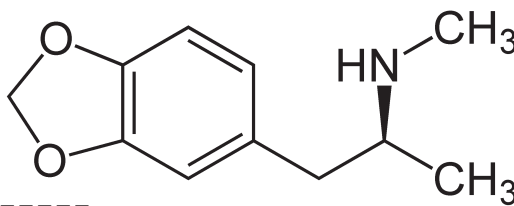
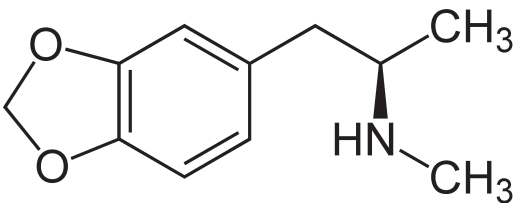
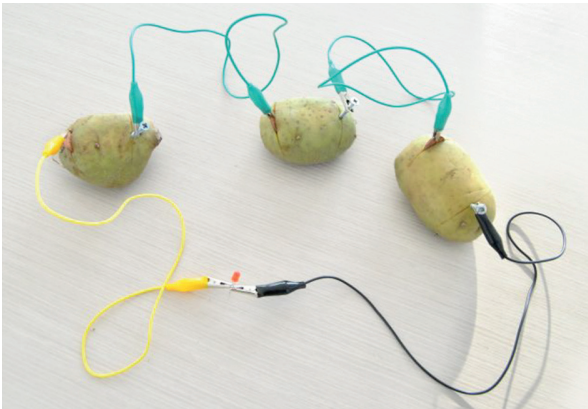
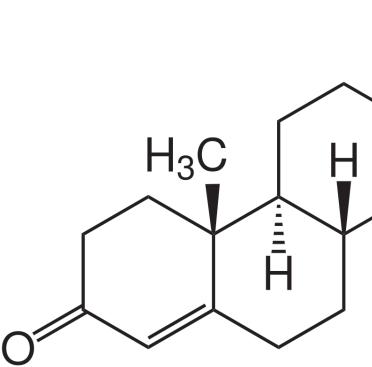
LLLLLL



RRRRRR

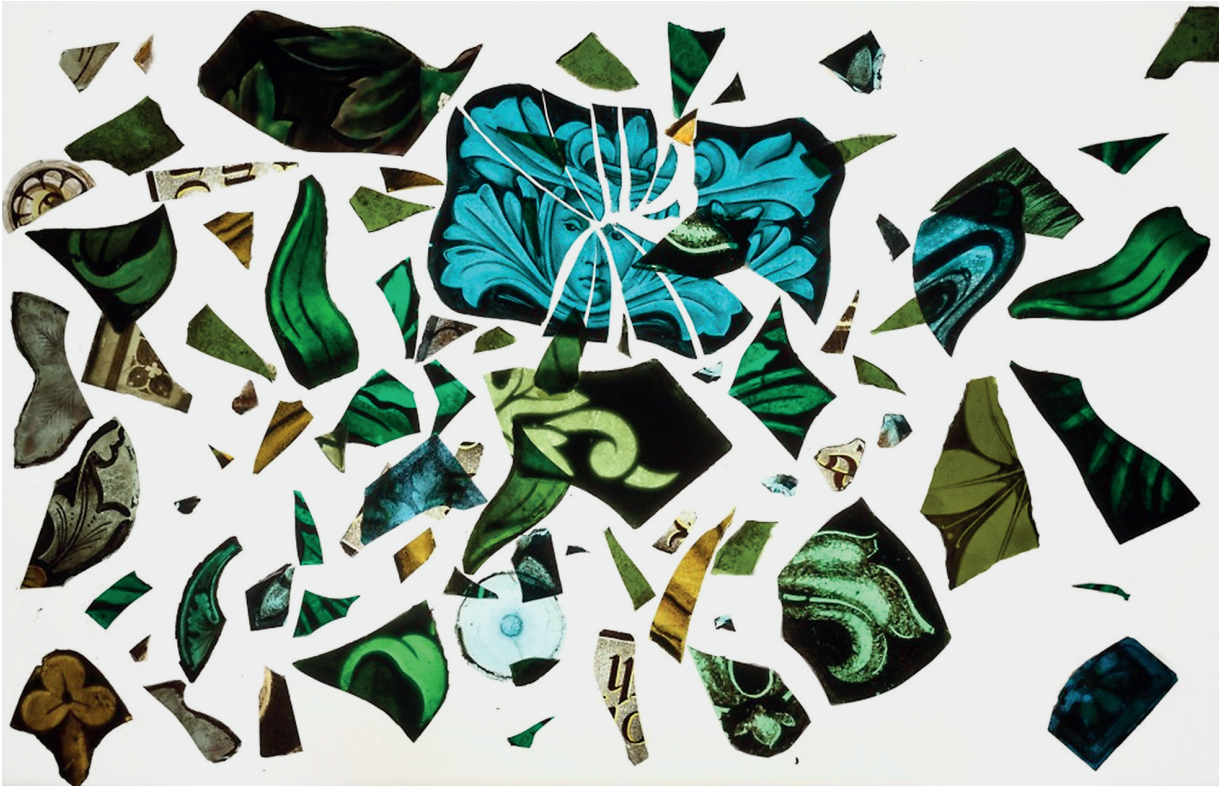


JJJJJJ

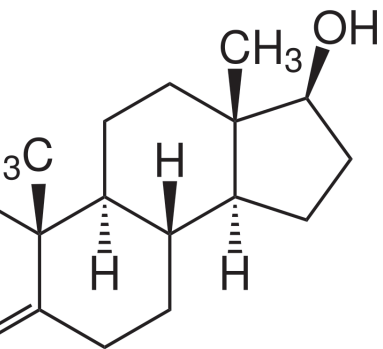


KKKKKK

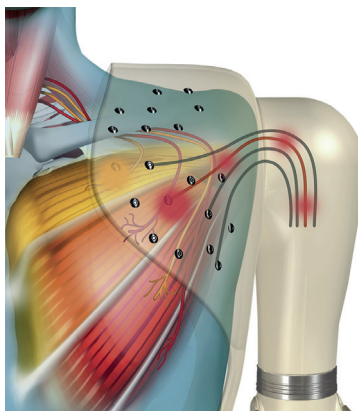
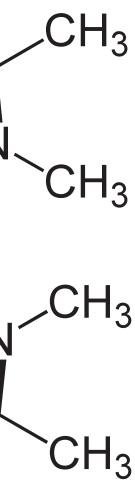
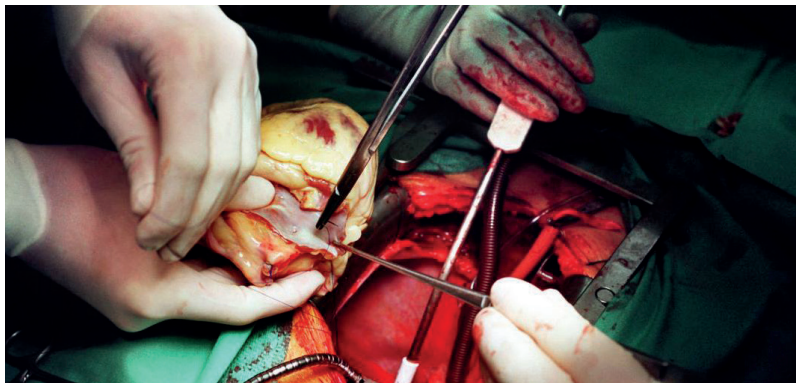
IIIIII



SSSSSS



PPPPPP



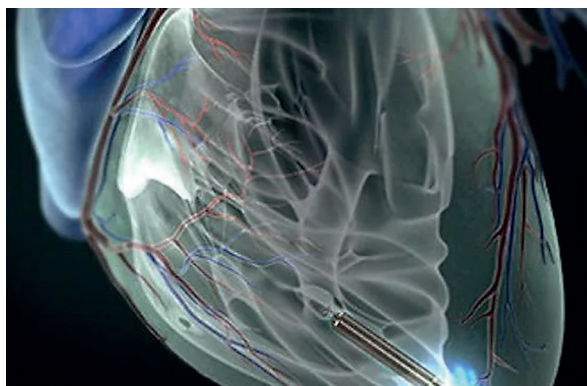
MMMMMM



QQQQQQ



NNNNNN



HHHHHH

CCCCCC

Lorna Simpson: Wigs, 1994
Siebdruck auf Filz, 54 Panele mit 17 Textfeldern, ca. 250 x 685 cm.
„Depicted here is a diverse group of wigs in an orderly presentation that suggests a lineup of scientific specimens. Many types of styles are represented, from the short, fuzzy-textured Afro at the upper left to a wig of long, silky blond hair near the upper right. Text panels interspersed among the wigs record Simpson’s wide-ranging commentary on their use by women, entertainers, and transvestites. The wig’s potential as an instrument for conformity, metamorphosis, and concealment is thereby underscored.“

DDDDDD

Wangechi Mutu: Drunk Palm II, 2007
Tinte, Fabe, Mixed Media, pflanzliches Material und Plastikperlen auf Röntgenpapier, 43 x 35,5 cm.
Mutu beschäftigt sich mit Schwarzer Weiblichkeit und deren Repräsentation, z.B. in Magazinen. Viele ihrer Collagen enthalten Teile daraus und sind mit diversen Materialien angereichert. Für ihre Arbeiten durchforstet sie mediale Repräsentationen auf bestimmte Bereiche hin, u.a. „fashion, poses, styles, jewellery and hair types – especially braiding, extensions and straightened hair“, wie sie selbst sagt. Sie erstellt hybride Figuren, die einer diasporischen Identität Ausdruck verleihen. Dabei ist die Collage ein Mittel, welches die Konstruiertheit von Identität bereits in die Technik mit eingeschrieben hat.

EEEEEE

Drexciya: Aquatic Invasion, 1994
Coverart betitelt: „Drexciyan wavejumper commandos somewhere in the Atlantic“.
Nicht nur in ihren Sounds von Wellen und gurgelndem Wasser wird die Unterwasserwelt hervorgerufen, sondern auch in zahlreichen Covern und begleitenden Zeichnungen, die die Drexciyaner_innen darstellen.

FFFFFF

Drexciya: The Quest, 1997
Detail aus der Begleitschrift zur LP.
Drexciya nutzt die Cover der Platten und die begleitende Cover Art dafür, Narrationen um- und neuzuschreiben. Die erste Karte zeigt die Route des Dreieckshandels als Ausgangspunkt für die erzwungene Migration. Über die Landflucht ehemals Versklavter vom Süden in die Städte werden diese zu Zentren der Musikgenese. Von Detroit aus breitet sich Techno in die Welt aus und in einer zukünftigen Karte wird der „Journey Home“ auf den afrikanischen Kontinent vorausgezeichnet.

GGGGGG

John Akomfrah: Vertigo Sea, 2015
Still aus Dreikanalvideoinstallation, zuerst gezeigt auf der 56. Biennale Venedig 2015.
In seinem Film verbindet Akomfrah Elemente aus Archiven, neu gedrehte Filmsequenzen und Texte zum Thema Ozean. In dieser Verbindung wird der hybride Ort des Atlantik in Bezug zum Walfang und zum Ozean als Migrationsroute gesetzt. Die majestätische Ausstrahlung des Meeres in seiner furcheinflößenden Tiefe kann Schutz und Lebensraum bieten, ist als Passage aber gewaltig und scheint unüberquerbar. Der Einfluss des Menschen ist nicht nur in der Migration, sondern auch im Jagen der Wale und deren massenhafter Ausrottung spürbar. Die Verquickung von meist Schwarzen Menschen in historischer Kleidung und dadurch ein Rückbesinnen auf Kolonialzeiten, mit weiten Wasserbildern lässt etwas Surreales aufblitzen. In dieser Verschaltung wird eine neue Narration möglich, die Bezüge erweitern sich in den jeweils individuellen Assoziationen mit.

HHHHHH

Herzschrittmacher
„Der Herzschrittmacher Nanostim (sic) wird ohne Operation über ein Katheter (sic) direkt ins Herz eingeführt. Ohne Verkabelung stimuliert er den Herzmuskel, die Batterie hält 13 Jahre lang.“

IIIIII

Methylendioxyamphetamin (MDMA)
Die Struktur der chemischen Formel von MDMA lässt sich wie hier abbilden. MDMA wird in der Techno- und Elektroszene als Liebes- und Partydroge benutzt und geschätzt. MDMA setzt die eigenen emotionalen und körperlichen Grenzen herunter und lässt ein starkes Verbundenheitsgefühl mit der Umgebung entstehen. Dadurch fühlt man sich einander näher, die eigene Persönlichkeit schmiegt sich an die der anderen an und lässt eine die Perspektive des Gegenübers mehr in den Blick nehmen.

JJJJJJ

Testosteron
Die Struktur der chemischen Formel von Testosteron lässt sich wie hier abbilden. Testosteron ist ein Sexualhormon, das in allen Körpern vorkommt. Die Wirkungsweise ist jedoch bei männlichen und weiblichen Körpern unterschiedlich. „Die Bildung von Testosteron beim Mann wird durch einen Regelkreis gesteuert, in dem das Hormon LH die Testosteronsekretion aus den Leydig-Zellen stimuliert. (...) Testosteron beeinflusst u.a. das Wachstum, den Aufbau von Muskelmasse (...). Es ist essentiell für Entwicklung der primären und sekundären männlichen Geschlechtsmerkmale. Darüber hinaus stimuliert es die Talgdrüsen der Haut, induziert die Absonderung von Lockduften (Pheromonen) und besitzt einen Einfluss auf die Libido und die Potenz. (...) Bei der Frau werden dagegen vergleichsweise geringe Mengen in den Nebennieren und in den Thekazellen des Ovars produziert. Während der Schwangerschaft ist auch die Plazenta beteiligt.“

KKKKKK

Kartoffel-Maschine-Hybrid
Kartoffelstrom, der eine Glühbirne zum Leuchten bringt.
Das in der Kartoffel enthaltene Zink gibt an den kupfernen Draht ein Elektron ab. Durch diesen Fluss wird ein leichter Strom erzeugt, welcher eine LED zum Leuchten bringt.

LLLLLL

Muskulär steuerbare Prothese
Aus der Beschreibung des Herstellers zur Handprothese: „Die ‚fühlende‘ Prothese soll positiv auf Phantomschmerzen und Prothesenakzeptanz wirken, aber auch das Greifen von Gegenständen einfacher und sicherer machen.“ In die Oberfläche der Fingerkuppen ist eine Sensorik eingebaut, die über Vibrationen der Träger_in einen Tastsinn geben soll. Die Prothese wird über Muskelsignale gesteuert. „Der Muskel verstärkt dabei die Signale der noch vorhandenen Nerven. ‚Bionische Rekonstruktion‘ nennen die Forscher diese Methode, die erstmals im Jahr 2009 angewandt wurde. ‚Durch die Muskelkontraktion entstehen ausreichend starke elektrische Signale. Diese Myosignale dienen dazu, die neue mechatronische Hand zu steuern,‘ erklärt Aszmann (Aszmann, Professor an der Universitätsklinik für Chirurgie der MedUni Wien).“

MMMMMM

Neuronal steuerbare Prothese
In einer Weiterentwicklung der muskulär steuerbaren Prothese wird die neuronale Prothese durch das *Targeted Muscle Reinnervation* (TMR) Verfahren bewegt. Die Transplantation der beschädigten Nervenzellen in intaktes Muskelgewebe ermöglicht es, via Gedanken – also neuronal – gezielte Bewegungen mit der Prothese auszuführen. Die Vorstellung einer Bewegung erzeugt neuronal in den intakten Muskeln Signale, die diese dann an die Prothese durch Muskelsignale weiterleiten.

NNNNNN

Kader Attia: Repair Analysis, 2015
Spiegel, Kupferdraht, 30 x 24 x 5 cm, Galerie Nagel Draxler, Berlin.
In seinen Serien zu *Repair* nimmt Attia ein Zusammenfügen brutal auseinandergerissener, zerbrochener oder zeretzter Gegenstände, Gesichter und Bilder vor. Die Neukombinationen sind mosaikhaft, so dass sie sowohl das alte, wie auch das neue Aussehen beinhalten. Die Vernähung von zerbrochenen Spiegeln lässt auch die Betrachter_in an der Bruchstelle verzerrt und zerteilt erscheinen. Diese Form einer nicht-überdeckenden Reparatur, die das Alte aufscheinen lässt, dabei aber etwas Neues hervorruft, gibt im Bild das Gegenwärtige und seine Verbindung in die Vergangenheit, wie auch in das, was kommt, frei. In den spiegelnden Rekonstruktionen werden die Betrachter_innen zudem stets Teil des Neuentwurfs.

OOOO

Kohei Yoshida: Silbergelatin
Die Unschärfe der Dämmerung – eines Blurrs – Verhaltensweisen. Trinh T. Minh-ha: Dämmerung, voyeuristische Skio beim Bergsteigen. Beteiligten sind der Fotos we Dunkelheit. nach Unschä werden auf

PPPP

Herztransplantation
„Eine Transplantation, sondern auch gelangt Erbs der Abstoßung verschiedene des Erbgut d

QQQQ

Sonneneinstrahlung
Einzelne Strahlen in hällnissen s aus dem Hir in Darstellu Strahlen sog

CCCCCC

DDDDDD

EEEEEE

FFFFFF
GGGGGG

HHHHHH

IIIIII
JJJJJJ

KKKKKK
LLLLLL

MMMMMM
NNNNNN
OOOOOO
PPPPPP

QQQQQQ
RRRRRR

SSSSSS

OOOOOOO

Kohei Yoshiyuki: Untitled, Plate 23, 1971

Silbergelatineabzug, 50,8 x 61 cm.

Die Unschärfe unbelichteter Situationen, das Morgengrauen oder die Dämmerung lassen nicht nur aufgrund ihrer Wirkung auf das Auge – eines Blurings – sondern auch in ihrer Möglichkeit der Verhüllung Verhaltensweisen zu, die sich außerhalb bestehender Normen befinden. Trinh T. Minh Hà beschreibt in ihren Texten oft einen Zustand der Dämmerung. In der Serie *The Park* dokumentiert Yoshiyuki, selbst voyeuristisch, Voyeurist_innen nachts in einem zentralen Park von Tokio beim Beobachten von Liebespaaren. Die Relation zwischen allen Beteiligten schwingt auf den Bildern mit und auch die Rezipient_innen der Fotos werden zu Voyeurist_innen des voyeuristischen Aktes in der Dunkelheit. In der Fotoreihe kommt auch die Frage eines Bedürfnisses nach Unschärfe und Opaqueness an die Oberfläche. Nach Nicht-Gesehen werden auf beiden Seiten, den Beobachteten wie den Beobachtenden.

PPPPPP

Herztransplantation

„Eine Transplantation ist nicht nur ein Geben und Nehmen von Organen, sondern auch ein Austausch von Genmaterial: Durch das fremde Organ gelangt Erbsubstanz des Spenders in den Körper des Patienten. Während der Abstoßung sterben die Zellen des Organs ab. Die Zellen werden in verschiedene Bestandteile zerlegt, um sie abzubauen. So gelangt freiliegendes Erbgut des transplantierten Organs in das Blutplasma des Patienten.“

QQQQQQQ

Sonneneinfall

Einzelne Strahlen der Sonne können bei bestimmten Witterungsverhältnissen sichtbar werden. Die Assoziationen, die die Strahlen, die aus dem Himmel kommen, erweckt haben, schlagen sich zum Beispiel in Darstellungen von Heiligenscheinen nieder. Manchmal werden die Strahlen sogar als Stäbe in Gold bei Marienstatuen dargestellt.

RRRRRR

Estrogene

Die Struktur der chemischen Formel von Estrane lässt sich wie hier abbilden. Estrogene oder Östrogene sind Sexualhormone, die in allen Körpern vorkommen, hauptsächlich aber in weiblichen Körpern produziert werden. „Beim weiblichen Organismus lösen die Östrogene den so genannten Östrus (Hitze, Brunst) aus, der eine periodisch auftretende geschlechtliche Erregung darstellt. Weiterhin bewirken die Östrogene die Ausbildung und Erhaltung der sekundären weiblichen Geschlechtsmerkmale, beim Menschen vor allem die Entwicklung der Brust und den Aufbau der Milchdrüsen sowie die Ausbildung der Gebärmutter. Im männlichen Organismus gibt es im Wesentlichen zwei Synthesorte für Östrogene. Das Fettgewebe bildet den Großteil des männlichen Östrogens aus Androgenen. In geringerem Umfang können auch die Leydig-Zellen des Hodens aus Androgenen Östrogene herstellen.“

SSSSSS

Kader Attia: Untitled (Sacred), 2016

Skulptur, Lichtkasten und farbiges Glas.

In Attias auseinanderstrebenden Collagen zerstückelter Bildkompositionen wird etwas Diffraktales sichtbar. Die einzelnen Splitter in der Collage liegen frei, werden aber über die trennenden Lücken hinweg miteinander verbunden. Sie scheinen in einer unendlichen Bewegung aufeinander zuzustreben. Die Fixierung in eben jener Position scheint unwahrscheinlich, gleicht eher einer Momentaufnahme, denn einer tatsächlichen Endposition.

| | |
|--------|---|
| CCCCC | Publication excerpt from The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, New York: <i>The Museum of Modern Art</i> , revised 2004, originally published 1999, p. 334, https://www.moma.org/collection/works/73745 (zuletzt aufgerufen 07.01.2022). Abb. https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE5Mjg2MyJdLlFscCIsImNvbnZlcnQlCiItcXVhbGl0eSA5MCAAtcmVzaXplIDlwMDB-4MTQ0MFx1MDAzZSjXQ.jpg?sha=75dee17c4a06e215 |
| DDDDDD | Wangechi Mutu zitiert nach: Rachel Kent: „Wangechi Mutu: messy splendour“, https://www.mca.com.au/stories-and-ideas/wangechi-mutu-messy-splendour-curatorial-essay/ (zuletzt aufgerufen 07.01.2022). Abb. https://www.mca.com.au/files/images/mutu2.width-1200.jpegquality-70.jpg |
| EEEEEE | Siehe Nettrice R. Gaskins: „Deep Sea Dwellers: Drexciya and the Sonic Third Space“, in: „Shimajournal“, Australia, 2016, S. 68-80. Abb. https://www.discogs.com/release/12507468-Drexciya-Aquatic-Invasion |
| FFFFFF | Abb. Gaskins, Nettrice R.: Deep Sea Dwellers: Drexciya and the Sonic Third Space, in: Shimajournal, Australia, 2016, S. 68-80, S. 71. |
| GGGGGG | John Akomfrah: „Vertigo Sea“, in: Braidotti, Rosi: „Posthuman Glossary“, London / New York, Bloomsbury Academic 2018, S. 445-446. Abb. John Akomfrah: „Vertigo Sea“, in: Rosi Braidotti: „Posthuman Glossary“, London / New York, Bloomsbury Academic 2018, © Smoking Dogs Films. Courtesy of Lisson Gallery, S. 445. |
| HHHHHH | https://www.ingenieur.de/technik/fachbereiche/medizin/schrittmacher-direkt-im-herzen-statt-unter-haut/ (zuletzt aufgerufen 16.09.2021). Abb. https://www.ingenieur.de/technik/fachbereiche/medizin/schrittmacher-direkt-im-herzen-statt-unter-haut/ |
| IIIIII | Abb. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/MDMA-Formel.png |
| JJJJJJ | https://flexikon.doccheck.com/de/Testosteron (zuletzt aufgerufen 28.01.2022). Abb. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/54/Strukturformel_Testosteron.svg/1200px-Strukturformel_Testosteron.svg.png |
| KKKKKK | Abb. https://cdn1.stuttgarter-zeitung.de/media.media.b2f40074-8af9-4aac-b124-cf325c398805.original1024.jpg |
| LLLLLL | 1 https://www.rehadat-hilfsmittel.de/de/produkte/orthesen-prothesen/prothesen-obere-gliedmassen/index.html?reloaded&sort=produktde_final_sort_tec+asc&page=6&mode=detail (zuletzt aufgerufen 17.09.2021). 2 https://www.doccheck.com/de/detail/articles/948-armprothesen-lass-zucken-kumpel (zuletzt aufgerufen 17.09.2021). Abb. https://www.rehadat-hilfsmittel.de/de/produkte/orthesen-prothesen/prothesen-obere-gliedmassen/index.html?reloaded&sort=produktde_final_sort_tec+asc&page=6&mode=detail (zuletzt aufgerufen 17.09.2021). |
| MMMMMM | Abb. https://www.ottobock.com/media/ottobock-corporate/presse/_medieninformationen/28434_tmr_still_05_169_4c_wb_1412479.jpg |
| NNNNNN | Abb. Foto: Simon Vogel, https://nagel-draxler.de/wp-content/uploads/2020/10/Kader-Attia-023-scaled.jpg |
| OOOOOO | Abb. https://www.artsy.net/artwork/kohei-yoshiyuki-untitled-plate-23 |
| PPPPPP | https://www.welt.de/wissenschaft/article13016695/Der-Stich-ins-fremde-Herz-wird-ueberfluessig.html (zuletzt aufgerufen 09.12.2021). Abb. https://img.welt.de/img/wissenschaft/mobile101974941/6451623397-ci23x11-w1136/Herztransplantation2-DW-Wissenschaft-Bern-jpg.jpg |
| QQQQQQ | Abb. Foto: Markus Hüppauf |
| RRRRRR | https://flexikon.doccheck.com/de/%C3%96strogen (zuletzt aufgerufen 28.01.2022). Abb. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/68/Estrane_Structural_Formula_V1.svg/1200px-Estrane_Structural_Formula_V1.svg.png |
| SSSSSS | Abb. Foto: Axel Schneider, http://kaderattia.de/untitled-sacred-2016/ |

Welle-Teilchen-Dualismus, das Diffraktale bei Barad und in der Quantenphysik

Bestimmte Objekte – nämlich Quantenobjekte, im mikroskopischen Bereich, weisen sowohl die Eigenschaft von Teilchen, als auch die von Wellen auf. Dies ist eine der menschlichen Anschauung sehr gegenläufige Erkenntnis, die die zuvor bekannte – und im größeren Makrobereich auch geltende Differenzierung in ein *Entweder – Oder* aufhebt. In Experimenten mit Licht (Welle oder Teilchen?) verhalten sich die Objekte ihrem jeweiligen Zustand (Wärme, Geschwindigkeit, Größe) entsprechend mal Teilchen-typisch, mal als Welle.²⁴⁴ In Abhängigkeit zum experimentellen Aufbau, also der verwendeten Apparatur, zeigen sie sich als das eine oder andere oder als beides. Das Auftreten hängt also maßgeblich mit dem Apparat zusammen, weshalb Niels Bohr auch davon spricht, dass die Teilchen das eine oder das andere „aufführen“²⁴⁵. Im Doppelspaltexperiment **TTTTTT** werden die Teilchen auf ein Hindernis geschickt, welches einen Doppelspalt aufweist. Teilchen können nur entweder durch den einen oder den anderen Spalt, während Wellen durch beide Spalte gleichzeitig hindurch können. Der Unterschied zeigt sich hinter den beiden Spalten, wo Wellen interferierend aufeinandertreffen und ein Diffraktions-Muster erzeugen während Teilchen Punkte abbilden. Das Verhalten der Teilchen im Doppelspaltexperiment weicht jedoch hiervon ab und projiziert auf einem Schirm dahinter beides: ein Muster der Interferenz – von Wellen untereinander – also ein Diffraktionsmuster, welches in einzelne Punkte, also Teilchen-Intensitäten zerfällt und sich nicht wellengleich flächig ausbreitet. Um das Phänomen zu entschlüsseln, wird dem Aufbau ein Zähler hinzugefügt, welcher nachweisen soll, ob ein Teilchen durch den einen oder den anderen Spalt kommt. Mit dem Aufbau ändert sich jedoch auch das Muster: Es entspricht dem eines normalen Teilchens und interferiert nicht mehr. Die Durchwegung lässt sich nun zurückverfolgen und bleibt so auf diesen einen Weg beschränkt. Fügt man diesem Zähler wiederum einen Ausradierer der gesammelten Information hinzu, verhalten sich die Teilchen wieder wie zuvor und interferieren. Die Möglichkeit, durch beide Spalte gleichzeitig zu kommen, ist wieder eröffnet. „Bohr explains how it is possible for electrons to perform particle-ness under certain experimental circumstances and wave-ness under others. The key is understanding that identity is not essence, fixity

244 Siehe z.B.: „Quantenobjekte“, <https://www.chemie.de/lexikon/Welle-Teilchen-Dualismus.html> und <https://www.leifiphysik.de/quantenphysik/quantenobjekt-elektron/grundwissen/welle-teilchen-dualismus> (beides zuletzt aufgerufen am 17.09.2021).

245 Barad: „Diffracting“, S. 173.

or givenness (...)"²⁴⁶ Beide Zustände – Teilchen und Welle – kommen im Verhalten des Quantenobjekts zusammen und entstehen in Zusammenwirken mit dem Apparat. So entsteht auch ein anderes Diffraktionsmuster, als es eine reine Wellen-Interferenz hervorbringen würde. Die aufgesplitterte Welle erscheint in einzelnen Punkten, nicht in gleichmäßig radial verteilter Form.²⁴⁷ In der Splitterung findet sich die Annäherung der komplementären Zustände wieder. „(T)he finding of this experiment indicates that it is possible to determine after the particle has already gone through the slits whether or not it will have gone through one slit or the other (as a proper particle will do) or both slits simultaneously (as waves will do)! That is, it is possible to not merely change what it will have done after the fact but to change who/what it will have been, that is, its very ontology (wave or particle)!"²⁴⁸ Quantenobjekte zeichnen sich durch Eigenschaften aus, die aus menschlicher Perspektive schwer zu erfassen sind. Ihr Verhalten lässt sich lediglich in Wahrscheinlichkeiten ausrechnen, es ist nicht möglich, bestimmte Linearitäten festzulegen. Für mich liegt dann hier auch der gedankliche Twist zum Futur II: Die lineare Logik von aufeinanderfolgender Zeit und gefügtem Raum wird von Quantenobjekten insofern unterlaufen, als sie an keine Linearität gebunden sind. Die Abfolge, als Weg oder in der Zeit, gilt so nicht für sie. Sie springen räumlich und zeitlich hin und her, abhängig von den Bedingungen des Weges. Hier können wir der Figur einer veränderbaren und offenen Vergangenheit, wie einer beeinflussbaren Zukunft nahe kommen.

*BARAD: (T)he point is that the past was never simply there to begin with and the future is not simply what will unfold; the 'past' and the 'future' are iteratively reworked and enfolded through the iterative practices of spacetime-mattering – including the which-slit measurement and the subsequent erasure of which-slit information – all are one phenomenon.*²⁴⁹

Im Roman *Binti* setzt sich die Navigation der technischen Geräte, der Astrolabes und deren Programmierung aus einer Verbindung ihrer mit den menschlichen Gehirnströmen zusammen. Die Verläufe von atomaren Schwingungen, Anziehungen

246 Barad: „Diffracting“, S. 173.

247 Aufbau des Doppelspaltexperiments siehe ebd., S. 180-181.

248 Ebd., S. 181.

249 Ebd., zitiert nach: dies.: „Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come“, in: „Derrida Today“, 3.2, Edinburgh, University Press 2010, S. 240-268, S. 260-261.

und Abstoßungen können durch Harmonisierung verändert werden. „We use math to create the currents within them. The best of us have the gift to bring harmony so delicious that we can make atoms caress each other like lovers.“²⁵⁰ Die Grenze zwischen Objekt und Subjekt verschwimmt hier, die Verinnerlichung der Ströme und Schwingungen harmonisiert auch die Gedankenschwärme der menschlichen Wesen. „I could communicate with spirit flow and convince them to become one current.“²⁵¹ Die Hierarchie von Bewegtem und Bewegender ist aufgehoben, der Fluss entsteht gemeinsam. Eine Trennung, eine Aufrechterhaltung ihrer eigenen (Körper)Grenze ist Binti nicht möglich, wenn sie überleben will. Die Einlassung auf existentielle Veränderung bedingt die Möglichkeit der Existenz überhaupt. Mehr noch als in mimikryhafter Anähnlichung schneidet die Einschreibung sich tatsächlich in ihren Körper, verändert diesen und trennt sie von Teilen von sich. – Ihren Haaren. Die Zusammenkunft mit dem anderen lässt hier ein Bild für die diffraktale *Together-Apart* -Logik der Schnitte aufscheinen. Im Entreißen, im Zerschneiden des Eigenen wird die Stelle entblößt, die zur Neueinwachsung, zur Hinein-Lassung geöffnet sein muss. Im Entdecken und Annehmen des eigenen Fremden wird dieses wiederum verändert und in neuer Weise gebraucht. Binti trägt die Haare in Otjize eingeschmiert, gemäß ihrer Tradition. So werden die Tentakel wiederum entwendet, ihrer Durchsichtigkeit zwar beraubt, dafür aber mit dem Sonnen-Wüstensand-Gemisch mit ihrer fehlenden Gegenseite – der Wüste zum Wasser – eingedeckt. Auch hier schreibt sich die äußerlich aufgetragene Substanz tief in den Körper und in die Identität ein, ist in der Lage, Verbindungen in verschiedene Richtungen – nach innen und außen – herzustellen.²⁵² Das Bedecken der Tentakel vollendet diesen hybriden Teil ihres Körpers, der sowohl dem eigenen, als auch dem fremden Körper zugeschrieben ist und nicht mehr aufgetrennt werden kann. Die innere Situierung ihrer selbst, ihre Sozialisation, tritt mit der äußerlichen Anwendung der Paste in eine Sichtbarkeit, die zugleich ihre Transformation – in Form der Tentakel – betont. Das Durchschreiten normativer Setzungen wird visuell, zugleich bietet diese Visualität ihr eine Einschreibung ihrer Identität an.

250 Okorafor, S. 61.

251 Ebd., S. 31.

252 An anderer Stelle im Roman verwendet der Meduse_ Otjize zum Heilen seiner Wunden.

PRECIADO: *Testosteron nehme ich als Gel, oder ich injiziere es in flüssiger Form; in Wahrheit aber verabreiche ich mir eine Kette politischer Signifikanten, die sich in einem Molekül materialisiert haben (...) Ich verabreiche mir nicht nur das Hormon, das Molekül, sondern ebenso sehr die Idee dieses Hormons: eine Reihe von Zeichen, Texten und Diskursen, den Prozess, durch den das Hormon synthetisiert werden konnte (...). Ich werde so zu einer dieser körperlichen Verbindungsstellen, die es der Macht ermöglichen, Begehren, Freiheit, Unterwerfung, Kapital, Trümmer und Rebellion zirkulieren zu lassen.*²⁵³

Die Entgrenzung, die Haraway in ihrer Cyborg-Figur ausmacht, lässt sich auch mit anderen Autor_innen erzählen: Bei Gloria Anzaldúa ist es die *New Mestiza*, die im *Borderland* lebt, deren Hybridität sich ihr in den Körper eingeschrieben hat. Sie selbst ist Cyborg oder eben nicht eins, nicht ein Einziges, ein Selbes, sondern immer auch ein Anderes. Auch bei Luce Irigaray lässt sich im Text dieses *nicht – Eine* auffinden oder bei Homi K. Bhabha findet sich die Hybridität, das Auflösen der Grenzen und ihrer begrenzenden Identitäten im Konzept des *Third Space* wieder. Die Diffraktionen bei Barad lassen sich auch mit Haraway als *partielle Existenzen* ausdrücken, die sich wiederum in Bhabhas *partiellen Identitäten* im Konzept der post-kolonialen *Mimikry* finden. Auch dieses Ineinandergreifen der Konzepte und Textkörper bildet in diesem ihren Inhalt ab. Der Text Barads, anfangs noch in Fließtext gehalten, durchsetzt sich immer weiter mit den Texten anderer Autor_innen. Die Zitate schließen aneinander an, verbinden sich, wenn auch aus völlig unterschiedlichen Kontexten. Von der Quantenphysik, über feministische Theorie zu Beschreibungen optischer Elemente UUUUUU und Auszügen aus Gedichten webt sich ein Bedeutungsteppich, der über die einzelnen Passagen hinaus in seiner Partialität bereits einen Anflug der Zersplitterungsmöglichkeiten und Interferenzen wiedergibt. Gegen Ende des Textes fehlt jeglicher zusammenfassender, klammernder Text, die Bruchstücke werden über ihre Beugung, ihre Deklination durch einen jeweils anderen Kontext miteinander verbunden. Das Stückeln zum Prinzip erhoben, die Lücke als Verbindungsstück, lässt sich auch in Richtung *Enhancement* oder technische Erweiterung des eigenen (Text)Körpers mehr vorstellen, ohne in Panik zu verfallen.

PRECIADO: *Am Geschlecht gibt es nichts zu enthüllen, auch nicht an der sexuellen Identität. Die Wahrheit des Sexes ist nicht Enthüllung, sie ist Sexdesign. Pharmapornographischer Biokapitalismus produziert keine Dinge. Er produziert mobile Ideen, lebende Organe, Symbole, Wünsche, chemische Reaktionen und die Bedingungen der Seele. In Biotechnologie und Pornokommunikation gibt es kein Objekt, das zu produzieren ist. Das pharmapornographische Business ist die Erfindung eines Subjektes und dann globale Reproduktion.*²⁵⁴

Haraways Cyborg-Text, wie schon der Titel besagt, zielt auf eine manifestartige Wirkung. Diese erreicht sie auch durch die Art der Montage ihrer verschiedenen Anliegen als Versatzstücke eines Diskurses. Von einer aufrufenden, politisierten Sprache, die vereinnahmen und solidarisieren will, hin zu einem wissenschaftlichen Schreiben und dem Aufruf zu spekulativer Fiktion, bringt auch diese Collage schon Teile ihres Inhalts hervor: Das Überschreiten von Text- oder Genregrenzen, von Disziplinen und Denkräumen. Eine Verklammerung verschiedener Situierungen. Das Ineinanderstellen von Perspektiven. Die Erweiterung der Identität, des Subjekts über eine vermeintliche Ganzheit oder Einheit hinaus. All diesen Verwinkelungen folgend, erzeugt das Lesen an sich schon die erhoffte Überschreitung eines engen Denk-Flures. Haraway will auf eine intime Vereinnahmung durch (technische) Andere hinaus, auf eine eigenwillige Verbindung und Verbindlichkeit, die auf Gegenseitigkeit beruht. Dieses symbiotische Denken stellt auch den Versuch dar, auf Hierarchien und Binarismen wie Natur/Kultur oder Mensch/Technik zu verzichten. Sie stellt vielmehr diese Annahmen als Konstruktionen infrage, die uns einschränken und uns auf Kosten (tierischer) anderer hervorheben und bevorzugen.²⁵⁵ Sie sieht in der Niederreißung der aufgezogenen Grenzen die Chance für all diejenigen Kreaturen, die bisher als Spiegelungen, als das Andere herhalten mussten, ihre Verbindungen selbst zu gestalten. VVVVVV In Bezug auf Heute oder auf ein Später, eine Zukunft, eine Speculative Fiction vielleicht, bedeutet dies auch eine positive Vereinnahmung *technischer* Anderer und

254

Ebd., S. 37.

255

„Keine Spezies agiert allein, nicht einmal unsere arrogante eigene, die vorgibt, gute Individuen im Sinne sogenannter moderner westlicher Handlungsschemata zu sein. Assemblagen aus organischen Spezies und abiotischen Akteuren machen Geschichte, die Evolutionsgeschichte ebenso wie alle anderen.“ Haraway, Donna: „Anthropozän, Kapitalozän, Plantagozän, Chthuluzän: Making kin, sich Verwandte machen“, in: dies.: „Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays“, Hamburg, Argument Verlag 2017 (Grundlage Ausgabe 1995), S. 24-34, S. 24-25.

deren mögliche Ursprünge in der sogenannten Natur. Wie im Roman *Binti* beschrieben, lassen sich derartige Grenzen zwischen Technik – Natur – Mensch in diesem Szenario überhaupt nicht mehr einhalten. Die anthropozentrische Sichtweise wird hier aufgebrochen. Oder anders mit Barad: die anthropozentrische Sichtweise wird beibehalten, aber die Beschränkung derer auf menschliche Körper wird eingerissen.

*BARAD: I am deeply interested in ‘anthropomorphizing’ as an intervention for shaking loose the crusty toxic scales of anthropocentrism, where the human in its exceptional way of being gets to hold all the ‘goodies’ like agency, intentionality, rationality, feeling, pain, empathy, language, consciousness, imagination, and much more. That is, I am interested in troubling the assumptions that prop up the anthropos in the first place, including the assumed separation between ‘the human’ and its others.*²⁵⁶

256 Barad, Karen: „Nature’s Queer Performativity“, in: „Feminist Materialism 1-2“, Kvinder, Kon og Forskning. Women, Gender, and Research 2012, S. 25-53, S. 27, <https://doi.org/10.7146/kkf.v0i1-2.28067> (zuletzt aufgerufen 07.01.2022).

VI.

FUTURII-FIGUREN

1. Psychoanalyse – Antizipation bei Jacques Lacan

JACQUES LACAN: *Die Verdrängung ist immer eine Nachdrängung. Und wie dann die Wiederkehr des Verdrängten erklären? So paradox das scheinen mag, es gibt nur eine Art, sie zu erklären – das kommt nicht aus der Vergangenheit, sondern aus der Zukunft.*²⁵⁷

In der Psychoanalyse spielt die Zeit eine übergeordnete Rolle: Die Patient_innen versuchen in der Gegenwart etwas zu lösen, was aus ihrer Vergangenheit in diese hineinragt, die Zukunft mit einem neuen Hintergrund zu imaginieren. In welcher Form wird die Zeit hier angenommen?²⁵⁸ Als Ablauf, als Linie, die bereitsweisend in Richtung Zukunft zeigt. So zumindest in der Leseweise von Sigmund Freud, dessen Fokus auf in der Vergangenheit Verschüttetem liegt, welches durch Bearbeiten in der Analyse präsent und versteh- und besprechbar gemacht wird.²⁵⁹ Die Sprache

257 Lacan: „Freuds Schriften“, S.205.

258 Lacan: „Freuds Schriften“, S.20-22.

259 Vgl. Lacan, Jacques: „Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964)“, hrsg. von Norbert Haas, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, aus dem Französischen von Norbert Haas, Olten, Walter Verlag 1978, S.29-38.

als Mittel zur Wiedererzählung der Vergangenheit. Lacan über Freud: „Das Wesentliche ist, nach dem Terminus, den er bis zum Schluß verwendet - die Rekonstruktion. (...) *die Geschichte noch einmal schreiben*“.²⁶⁰ Der psychoanalytische Aufbau der Zeit bei Lacan hingegen ist zirkulär oder flächig gehalten.²⁶¹ Lacan entwirft für seine Patient_innen in der psychoanalytischen Sitzung eine zeitliche Struktur, die die Vergangenheit in der Psyche durch eine zukünftige Vergangenheit ersetzt, dem *Futur Antérieur*²⁶², um eine Veränderung für die Patient_innen erreichbar zu gestalten. Peter Widmer schreibt: „Freud ordnete das Unbewußte der Vergangenheit zu; Lacan zeigte, daß die Vorzukunft die eigentliche Zeitform des Unbewußten ist, strukturiert sie doch antizipierend-entwerfend das Bedeutsame dessen, was gewesen ist.“²⁶³ Den Platz des *Verdrängten* bei Freud nimmt bei Lacan das *Nachdrängende* ein. Inwiefern lässt sich dieses Konzept des *Nachdrängenden* im zeitlichen Modus der vergangenen Zukunft mit dem spekulativer Erzählungen in Kontakt bringen? Liegt beiden nicht schon in ihrer Ausrichtung etwas Gemeinsames zugrunde, nämlich die Zeitlichkeit der Antizipation, der Vorwegnahme einer vergangenen Zukunft? Um diese Bewegung bei Lacan zu verstehen, sehen wir uns seine Konzeption diesbezüglich genauer an. Lacans Verständnis des Unbewussten in der Zeitstruktur des Futur Antérieur erzeugt eine Öffnung, die uns ein denkerisches und handelndes Ausbrechen aus vorgegebenen Linien und Kreisen ermöglicht. Sie bietet uns Umsturz und Umschrift eines Gewesenen und Seienden an, in unserer eigenen psychischen Verfasstheit, wie im gesellschaftlichen Kontext.

260 Lacan: „Freuds Schriften“, S. 21-22.

261 Vgl. Langlitz, Nicolas: „Lacans Praxis der variablen Sitzungsdauer und seine Theorie der Zeitlichkeit“, S. 136, <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/10415> (zuletzt aufgerufen 06.01.2022).

262 Futur Antérieur ist der französische Begriff für die grammatikalische Form des Futur II, welcher von Lacan in Bezug auf die psychoanalytische Sitzung und die Bearbeitung des Unbewussten verwendet wird. Lacan: „Freuds Schriften“, S. 204 / S. 181 (u.a.).

263 Widmer, Peter: „Subversion des Begehrens – Eine Einführung in Jacques Lacans Werk“, Wien, Turia und Kant 1997, S. 17, zitiert nach: Langlitz: „Sitzungsdauer“, S. 153.

Zeit-Struktur des Unbewussten

Lacan siedelt das Unbewusste in der Vorzukunft, dem Futur Antérieur, an, in seiner vorwegnehmenden Spekulation dem Imaginären nahe. Es „...geht (es) ihm“, laut Weber, „wie bei dem futur antérieur darum, die auf dem Perfektum beruhende Zeitlichkeit des bewußten Subjekts durch eine andere, gespaltene und gespannte Zeit zu ersetzen, die der Bewegung des Unbewussten adäquater sei.“²⁶⁴ Diese zeitliche Struktur und Verortung des Unbewussten in der vergangenen Zukunft hat seinen Ursprung in der Ich-Bildung des Babys, im Spiegelstadium²⁶⁵. Das Baby erblickt mit ca. sechs Monaten den eigenen Körper im Spiegel. Mithilfe einer dritten Person erfolgt die Erkenntnis, dass dieses Bild „Ich“ ist, indem diese eine Beziehung zum Spiegelbild aufmacht, z.B. „Das bist du!“ sagt.²⁶⁶ Das Realisieren des eigenen Körpers als ganzen, zusammenhängenden und vollständigen Körper anstelle der zerteilten Einzelteile aus der Ich-Perspektive folgt. Dieses Bild, zusammengelesen mit dem Bild der erwachsenen, kontrollierten Körper, die das Baby umgeben, suggeriert auch ihm selbst Ganzheit und Kontrolle über diesen Körper. Das Annehmen des Bildes als das *Ich* führt zur Ausbildung des Egos und des Subjektes an sich. Die *Aussicht* auf einen ganzen und kontrollierbaren Körper, bildet das Streben nach diesem antizipierten und im Spiegel gesehenen, imaginierten Zustand eines *es-wird-gewesen-Seins* aus. Die Antizipation dieses Zustandes lässt die Zeitlichkeit der Zukunft für es entstehen, mehr noch, der vergangenen Zukunft. Geht es doch davon aus, dass es diesem Bild, dieser Imago der Beherrschung, in Zukunft *entsprochen haben wird*. So wird das Subjekt, das Ego durch den äußeren Reiz eines Bildes, eines Anderen erzeugt, welches eine Zukunft in Aussicht stellt, die *gewesen sein wird*. Das Bild wirkt so von außen nach innen. Es erzeugt in seiner Versprechung einer beherrschbaren Zukunft die *Imagination* des Babys, welche für die Ausbildung des Selbst notwendig ist. Die Vorhersage einer Einheit wirkt als Vehikel zur Vollendung derselben. Die in Aussicht gestellte Form, das verheißungsvolle Bild, ist dem Baby durch das Auge zugänglich, der Blick der motorischen Entwicklung weit voraus. Hier eröffnet sich durch das Bild eine Welt, die dem hilfsbedürftigen Körper noch verschlossen ist. Die Imagination des Menschen wird hier begründet und wird ihn fortan weiter begleiten.

264 Weber: „Rückkehr zu Freud“, S. 29.

265 Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“ (1949), in: ders.: „Lacan, Schriften I“ ausgewählt und hrsg. Norbert Haas, Olten, Walter Verlag 1973, S. 61-70.

266 Siehe z.B. Ruhs, August: „Defekte Körperbilder: Spiegelhalluzination, Doppelgängerwahn und andere Somato-Agnosien“, in: Kadi, Ulrike / Unterthurner, Gerhard (Hg.): „Wahn. Philosophische, psychoanalytische und kulturwissenschaftliche Perspektiven“, Wien, Turia & Kant 2012, S. 213-232, S. 216.

„The child does not exteriorize itself. It does not project itself in an image. Rather, the reverse occurs. The child is constituted in conformity to and by means of the image.“²⁶⁷ Auch Lacans Verständnis des Verdrängten kommt aus der Zukunft – in Umkehrung zu Freuds immerwährender Wiederholung dessen aus der Vergangenheit. Bei Freud wird lediglich schon seit der Kindheit Vorhandenes durch Übertragung wiederholt, nichts Neues kommt hinzu oder kann hinzukommen. Alles Erlebte und zu Erlebendes wird den Schemata der Erfahrungen aus der Vergangenheit untergeordnet oder hinzugeordnet.²⁶⁸ „Aus Freuds Perspektive betrachtet ist das Leben – jedenfalls insofern es vom Unbewussten regiert wird – eine Spiralbewegung, die sich permanent um eine Achse dreht, welche sich aus den Erfahrungen unserer Kindheit zusammensetzt. Was davon abweicht, wird als bloß akzidentiell angesehen.“²⁶⁹

Lacan geht von der Möglichkeit des Neuen aus, von einer Differenz innerhalb der Wiederholung. Dies geschieht eben durch die Ansiedlung des Verdrängten in der Zukunft. – In dieser Struktur gibt es kein Aufdecken von Vergrabenem (Verdrängtem), sondern ein Entdecken von *Nachdrängendem*. Der Sinn des Verdrängten erschließt sich nicht durch Graben, sondern wird durch die Analyse konstruiert. Er wird nicht in der Vergangenheit und ihrer Rekonstruktion gesucht, sondern im Kommenden eingeführt, das heißt, entsprechend ihrem Begehren konstruiert.²⁷⁰ Das Begehren der Analysand_in bildet die Antriebskraft in die Zukunft, die von dort aus von den vorweggenommenen Erinnerungen gespeist wird.²⁷¹ Das Begehren aber bleibt ungreifbar, ist nicht zu lenken und weicht dem Intentionalen aus. Die Begehrensstruktur ruft eher einen Ablauf hervor, als eine steuerbare Reaktion. Diese bereits im Spiegelstadium angelegte Begehrensstruktur bei der Entdeckung des vollkommenen Bildes des Anderen_, kommt auch hier in der Konstruktion des *Nachdrängenden* zum Tragen. So beschrieben werden eben nicht nur Innerlichkeiten verarbeitet und bearbeitet, sondern im Zusammenhang mit Äußerem, wie dem Bild, dem Gegenüber, hergestellt. Das Begehren lässt sich als Antrieb in die Zukunft lesen. Ein Antrieb, der in ein vorgestelltes Neues führt, etwas, was in der Imagination bereits ist und sich aus

267 Julien, Philippe: „Jacques Lacan’s Return to Freud“, New York, University Press 1994, S. 32.

268 Siehe Langlitz: „Sitzungsdauer“, S. 155.

Vgl. auch Freud, Sigmund: „Zur Dynamik der Übertragung“, in: ders.: „Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet“, Bd. VIII, Werke aus den Jahren 1909-1913, hrsg. von Freud, Anna et al, London, Imago Publishing 1955, S. 363-374.

269 Langlitz: „Sitzungsdauer“, S. 158.

270 Ebd., S. 153.

271 Ebd., S. 151-152.

der Vergangenheit, dem Nachdrängenden speist und im Futur Antérieur existiert.²⁷² Im Analysegespräch kommt dieses zur Sprache und so in die Gegenwart zurück und wirkt sich auf sie aus. Das Vorgestellte wird durch das Sprechen aus der Imagination geholt, von einer Sprache der Bildlichkeit in die des Sprechens überführt. Die Verknüpfung beider Sprachsysteme ermöglicht es, das Nachdrängende über die Gegenwart gemeinsam erneut in einem Futur Antérieur zu verorten und ihm dort mit Aspekten angereichert zu begegnen. Die Konstrukteur_innen der vergangenen Zukunft sind also im Gespräch, schöpfen jeweils aus ihrem Inneren und veräußern dieses in Worten, die sie (mit)teilen. Einerseits bereits vergangen, andererseits noch immer offen, erleb- und gestaltbar, hat das Futur II etwas Verheißungsvolles. Das Bild des eigenen ganzheitlichen Körpers, im Spiegel antizipiert, hat das Streben nach eben jenem vorgestellten Bild ausgelöst, welches in der Zukunft *gewesen sein wird*. Ein Loslösen der Erinnerungen von der Vergangenheit, mit dem Wunsch, sie in einer Zukunft wiederzutreffen, sie dort begrüßen, mit ihnen leben zu können, findet im gemeinsamen Gespräch statt. Die vergangene Zukunft als Gesprächsraum bietet die Möglichkeit, Nichterreichbares, Schmerzvolles, Traumatisches und ihre immerwährende Wiederholung in einer nahen Zukunft zu verorten und diesen so ein Stück weit näher zu kommen. Die Auswirkung auf die Gegenwart spielt sich über diese vorausgesprochene Zukunft ab. Sie lässt die Wiederholung bereits ablaufen, diese wird von hier aus beobachtbar und ist dem Veränderbaren dadurch ein wenig näher gekommen.

Das Verdrängte wird im sprachlichen Gegenwärtigen als vergangene Zukunft symbolisiert, dadurch objektiviert, aus dem Unbewussten in die Sprache gebracht. Es geht eine zirkuläre Verbindung mit dem Gegenwärtigen ein, die auch eine Verschiebung des zukünftig Vergangenen bewirkt. Das Verdrängte wird somit als Zukunft mit Vergangenheit adressiert, die ein Werden von Neuem zulässt, da es selbst *vergangen sein wird*. Diese Adressierung findet im Verhältnis – in Relation – zu jemand anderem (der Analytiker_in) statt, sie vollzieht sich also im Entstehen eines sozialen Verhältnisses. Die Transformation von einem Erinnern zu einem gemeinsamen Sprechen –

während der talking cure²⁷³ – innerhalb der Sitzung bezieht die Beziehung zwischen beiden Personen mit in die Konstruktion der Bearbeitung ein. So hat die Relation innerhalb der Sitzung ebenso Einfluss auf die Analytiker_in, wie auf die Analysand_in.²⁷⁴ Diese soziale Verbindung, das Gegenüber, bedingt die gewesen seiende Zukunft, erzeugt sie erst. Sie entsteht im Austausch, im Miteinander. Sie wird gemeinsam konstruiert im Nachdrängen der Erinnerungen, gemeinsam erzeugen sie den Sinn des Nachdrängenden in der vergangenen Zukunft.²⁷⁵ Die Gegenübers, die Adressat_innen schreiben zeitgleich immer auch die Konstruktion des eigenen Selbst. So sagt Lacan: „Jedesmal, wenn ein Mensch zu einem anderen in authentischer und voller Weise spricht, gibt es, im eigentlichen Sinn, Übertragung, symbolische Übertragung – es geschieht etwas, das die Natur der beiden anwesenden Menschen verändert.“²⁷⁶ Innerhalb dieses prekären Wechselverhältnisses des sich gegenseitigen Hervorbringens, stellt die Zeitfigur der Vorzukunft eine besonders prekäre Figurati-on dar, ist sie doch an die gegenseitige Anerkennung des Verdrängten – oder eben des *Nachdrängenden* – (der Analysand_in) als Vergangenheit in der Zukunft gebunden. Und in ihrer Versprachlichung in der Gegenwart löscht sich die Vorzukunft quasi direkt selber aus oder besser gesagt, sie wird verschoben. *Es wird sich* – mit der verschobenen Gegenwart – dann wiederum anders *zugetragen haben*. Ähnliches gilt auch für die Theorie selbst, wie Lacan über seine eigenen Texte bemerkt. Der Diskurs wandelt sich auch stetig im Dialog, Texte verändern sich gegenseitig und bedingen sich selbst. Der Aufsatz des Spiegelstadiums im Rückblick betrachtet hat

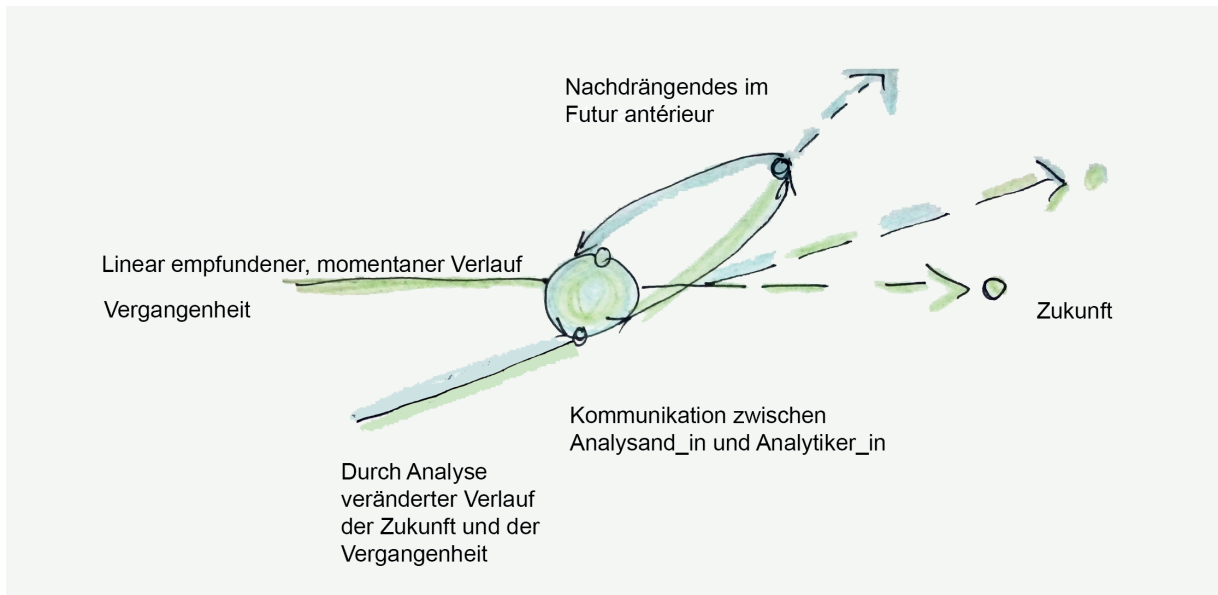
- 273 Lacan sieht in der talking cure (Redekur), wie sie von Freud mit dem Fall der Anna O. als fundamental für die Psychoanalyse beschrieben wurde, einen Ausdruck des Handelns in der und durch die Sprache. Lacan bezeichnet dies als „volles Sprechen“. Die von John L. Austin bezeichnete „Sprechaktttheorie“, in der das Sprechen selbst ein Handeln beinhaltet, kommt hier in direkter Weise zum Tragen, ohne dass sie als solche von Freud bereits erfasst worden wäre. Schmid, Michael: „Der psychoanalytische Akt“, in: Gondek, Hans-Dieter / Hofmann, Roger / Lohmann, Hans-Martin (Hg.): „Jacques Lacan – Wege zu seinem Werk“, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag 2001, S. 55.
- 274 Siehe Langlitz: „Sitzungsdauer“, S. 158.
- 275 Ebd.
- 276 Lacan: „Freuds Schriften“, S. 143.

in Form eines Futur II's zur damaligen Zeit auf den Diskurs eingewirkt, um zu einem anderen Zeitpunkt *verändert worden zu sein*.²⁷⁷

277

Samuel Weber hierzu: „Nach diesen einleitenden Bemerkungen können wir uns nun mit aller erforderlichen Vor- und Nachsicht den Anfängen des Lacanschen Diskurses zuwenden, wie sie vor allem in seinem Aufsatz über das Spiegelstadium ihren Niederschlag finden. Dabei wollen wir nicht vergessen, daß die Deutung eines Diskurses, der immer erst gewesen sein wird, einerseits am Prozeß der Wiederholung teilhat, der diese Verwirklichung als eine zweite Zukunft bedingt, andererseits gerade in die *Nichtidentität* der gelesenen Texte eingeschrieben ist, und zwar als *Interpretation* im wörtlichen Sinn; durch die Nicht-Präsenz der Sprache zum Eingreifen aufgefordert, muß sie versuchen, den Preis (-*pretium*) der Textlücken -des *Inter*-festzustellen. Gleichzeitig aber müssen wir ständig unsere eigene Lage bedenken, sofern sie selbst von jener zweiten Zukunft geprägt wird, die jede Transparenz und jedes Bei-sich-sein der Deutung in die immerwährende und tastende Antizipation einer zukünftigen Nachträglichkeit verwandelt.“, Weber: „Rückkehr zu Freud“, S. 28-29.

2. Verschiebung des zeitlichen Verlaufs



Schema mit drei Punkten: Kommunikation mit dem Nachdrängenden und die Verschiebung des zeitlichen Verlaufs.

Das Verdrängte als *Nachdrängendes* taucht also in einer unbewussten Form in der Zukunft auf, nicht in die symbolische Ordnung der Sprachlichkeit aufgenommen und somit für das Subjekt unerreichbar, unmöglich, dieses zu vergessen, da es zunächst nicht greifbar, nicht erinnerbar ist. Die Versprachlichung²⁷⁸ bildet die Aneignung und Ansiedelung dieses Verdrängten im Futur Antérieur im Dialog in der Gegenwart, so dass das unbewusste Verdrängte ins Symbolische²⁷⁹ – in die Sprache – kommt und dann anders erinnert und bewusst werden kann, enthoben des Zwangs der ewigen Wiederholung desselben.²⁸⁰ Dieses Beenden des Verdrängens in der Zukunft birgt den Schlüssel zum Wiederholen mit Differenz, da das Begehren, was im Verdrängten *gesteckt haben wird*, als Vehikel für Neues frei wird. **WWWWWWW** Entgegen Freud siedelt Lacan die Zeitlichkeit des Unbewussten nicht in der Vergangenheit,

278 „(Bei der) Antizipation von Sinn beim Sprechen“, kommt die Bedeutung des Futur II ins Spiel. Langlitz: „Sitzungsdauer“, S. 150.

279 „Die ganze gelungene symbolische Integration enthält eine Art von normalem Vergessen. (...) O. MAN-NONI: - Ein Vergessen ohne Wiederkehr des Verdrängten also? Ja, ohne Wiederkehr des Verdrängten. Die Integration in die Geschichte enthält offenbar das Vergessen einer ganzen Welt von Schatten, die nicht zur symbolischen Existenz gelangt sind.“, Lacan: „Freuds Schriften“, S. 245.

280 Langlitz: „Sitzungsdauer“, S. 153.

sondern in der Zukunft an und lässt diesem somit die Offenheit der Veränderbarkeit zukommen. XXXXXX

Experiment mit Blumenstrauß und Vase

Lacan führt ein Experiment aus der Optik²⁸¹ als Analogie zur Verbildlichung des Realen und des Imaginären ein, zur Sichtbarmachung oder Infragestellung einer Trennung von Objektivem und Subjektivem.²⁸² Dieses wird bei Lacan als *Modèle optique* bekannt. Eine leere Vase steht auf einem Tresen, unter welchen ein Blumenstrauß für die Betrachtenden nicht sichtbar montiert ist. Ein Hohlspiegel ist hinter dem Aufbau angebracht und projiziert den Blumenstrauß so, dass er in der Vase stehend erscheint.

Der Blumenstrauß taucht als etwas Reales vor dem Auge der Betrachtenden auf, aus dem Imaginären, da er ein virtuelles Objekt ist. Reale Objekte können virtuell dargestellt werden, da ihnen in der Optik jeweils genau ein berechenbarer Punkt im Imaginären zugesprochen wird.²⁸³ So wird auch das Spiegelbild zum ersten sichtbaren Fixpunkt für das Baby, etwas, was, im Spiegel virtuell abgebildet, real erscheint und sich ins Imaginäre des Babys einschreibt. Die Fantasie, die sich darum herausbildet, nämlich die Vorstellung einer Kontrolle über diese gesichtete Entität des Körpers, bezieht sich also auf ein virtuelles Bild des eigenen realen Körpers YYYYYY als reales Objekt.²⁸⁴ So entsteht von Beginn an eine Beziehung zwischen Realem und

281 Vgl. Lacan: „Freuds Schriften“, S. 101-102.

282 „Andererseits gibt es in der Optik eine Reihe von Phänomenen, die man ohne weiteres reale nennen kann, denn es ist die Erfahrung, die uns auch in diesem Bereich leitet, wo allerdings aber in jedem Augenblick die Subjektivität beteiligt ist. Wenn Sie einen Regenbogen sehen, sehen Sie etwas vollkommen Subjektives. Sie sehen ihn in einer bestimmten Entfernung, die zur Landschaft hinzukommt. Er ist nicht da. Das ist ein subjektives Phänomen. Und dennoch stellen Sie ihn, vermöge eines photographischen Apparats, vollkommen objektiv fest. Nun, was hat es damit auf sich? Wir wissen nicht mehr so recht, nicht wahr, wo das Subjektive, wo das Objektive ist. Oder sollte es nicht vielmehr so sein, daß wir die Angewohnheit haben, in unserm kleinen Gehirnkasten eine zu summarische Unterscheidung zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven zu treffen? Sollte der photographische Apparat nicht ein subjektiver Apparat sein, ganz und gar mit Hilfe eines x und eines y konstruiert, die den Bereich bewohnen, wo das Subjekt lebt, das heißt den der Sprache?“, Lacan: „Freuds Schriften“, S. 102.

283 „Damit es eine Optik gebe, muß jedem gegebenen Punkt eines realen Raumes ein und nur ein Punkt in einem anderen Raum korrespondieren, der der imaginäre Raum ist. Das ist die grundlegende strukturelle Hypothese.“, Lacan: „Freuds Schriften“, S. 101.

284 Vgl. Lacan: „Spiegelstadium“, S. 61-70.

Imaginärem, welche zu einer Vermischung beider führt.²⁸⁵ Besonders wiederum im Blumenstrauß-Experiment klarsichtig, in welchem sich das Bild aus zwei Objekten zusammensetzt, die jeweils einem anderen Raum entsprechen: die Vase als *reales* Objekt vor Augen der Betrachtenden, der Strauß als real *erscheinendes* Objekt, welches jedoch virtuell über den Hohlspiegel vor den Augen erscheint. **ZZZZZZ** Die Unterscheidung ist nicht mehr klar zu treffen, zeigt sich lediglich in einer Art Verschwommenheit, einer nicht ganz exakten Anwesenheit des Straußes, welche aus der Interferenz der reflektierten Strahlen erzeugt wird. **AAAAAAA** Im Erblicken des eigenen Körpers im Spiegel wird dem Subjekt ein erster Ort geboten, an dem es das Ich situieren kann. Es erhält eine Möglichkeit der Differenzierung zwischen dem Ort, wo es ist und dem, wo es nicht ist. Diese erste grundlegende Unterscheidung ist so die Begründung des Subjekts und findet in der Verschneidung von realem Raum seiner Anwesenheit und imaginärem Raum seines Spiegelbildes als wahrnehmbare Anwesenheit seines Selbst statt. Lacan schreibt: „(...) auf dieser Ebene gibt das Körperbild dem Subjekt die erste Form, die ihm erlaubt, das zu situieren, was Ich ist, und das, was es nicht ist.“²⁸⁶ Das Verorten des Subjekts erfolgt also durch eine Definition von Da-Sein und Nicht-Da-Sein. Im Imaginären erscheint es im Spiegel und konstituiert sich zunächst im Dasein. Das heißt, es wird unterschieden zu anderen Objekten, die es nicht ist. Die Perspektive des Betrachtens ist hierfür ausschlaggebend, da das Auge – welches das Subjekt darstellt – ansonsten nicht das virtuelle Objekt im Realen erblicken kann und so die Frage des Da-Seins oder Nicht-Da-Seins nicht beantworten oder überhaupt stellen kann.²⁸⁷ „Das soll bedeuten, daß in der Beziehung zwischen dem Imaginären und dem Realen und in der Konstitution der Welt, wie sie daraus resultiert, alles von der Stellung des Subjekts abhängt. Und die Stellung des Subjekts (...) ist wesentlich durch seinen Platz in der symbolischen Welt

285 „Der imaginäre Raum und der reale Raum mischen sich auch hier. Das hindert nicht, daß sie als verschiedene gedacht werden müssen. In der Optik hat man häufig Gelegenheit, sich in bestimmten Unterscheidungen zu üben, die Ihnen zeigen, wieviel der symbolische Bereich in der Erscheinung eines Phänomens zählt.“, Lacan: „Freuds Schriften“, S. 101.

286 Lacan: Freuds Schriften, S. 105.

287 Lacan bemüht sich hier nicht, Formen der Ich-Bildung in Bezug auf Menschen zu etablieren, die nicht sehen können. Die Wahrnehmung des Selbst als Ganzheit beruht aber nicht nur auf dem Blick. Das Spiegelbild bezeichnet August Ruhs in diesem Zusammenhang lediglich als „Musterfall“ der Repräsentation. Lacan und der hinter dem Spiegelstadium stehende Mythos von Narziss, ließe den Teil der Nymphe Echo außer Acht, deren Figur auf das Hören und Sprechen fokussiert sei. „Wesentlich für die Kategorie des Imaginären ist also nicht das Bild in seiner engeren Bedeutung als visuelles Abbild, sondern seine Repräsentationsweise, welche auf Ähnlichkeit bzw. Punkt-für-Punkt-Entsprechung beruht.“ Ruhs: „Defekte Körperbilder“, S. 216-217.

charakterisiert, anders gesagt in der Welt des Sprechens.“²⁸⁸ So konstituiert sich das Subjekt in einer Mischung, amalgamiert aus Imaginärem und Realem. – Ebenso, wie das Reale sich aus Symbolischem und Imaginärem herstellt. – Nicht mehr klar voneinander unterscheidbar, unzertrennlich verbunden und sich gegenseitig bedingend. Das Imaginäre, welches sich als Virtuelles im Spiegel zeigt und die Illusion, das Bild für ein Zukünftiges erscheinen lässt, triggert das Subjektwerden erst. Es ist diese Verschmelzung von Imaginärem und Realem, welches den Ich-Werdungsprozess anschiebt. Hier, in dieser Verbindung von Imagination und Außenwelt mit der Person an sich, kann auch ein Anknüpfungspunkt gefunden werden für die Konstituierung zukünftiger Narrationen. Auch diese sind im Hier und Jetzt positioniert durch ihre Erfinder_innen und nochmals mehr durch ihr Auftreten – als Erzählung, als Filmbild, als Sound. Dieses jedoch erscheint wie das Bild des Kindes im Spiegel, suggeriert es uns doch das Bild einer Zukunft, wie sie kommen wird. *Gewesen sein wird*. Verbunden mit uns selbst als Rezipierende, lässt sich die Konstituierung und Verortung der Erzählung ebenso in der Gegenwart wie in der Zukunft festmachen, als Mischung aus Realem und Imaginärem. – In die Welt gebracht mit dem Mittel der Sprache. – Freilich in unterschiedlichsten Formen: Musik, Bild und Worte können (gemeinsam) diese Sprache ausbilden. Dem Antrieb folgend, bilden wir die imaginierte Zukunft selbst aus und mit unserem relationalen Ich und Gegenüber auch wieder um.

Virtuelle Bilder

Wie virtuelle Bilder aus dem Futur II ins Gegenwärtige kommen – und aktuell-virtuell werden.

„Die Gegenwart ist das aktuelle Bild, und *seine* zeitgleiche Vergangenheit ist das virtuelle Bild, das Spiegelbild.“²⁸⁹ Das virtuelle Spiegelbild als Vergangenheit der Gegenwart in der vergangenen Zukunft angesiedelt, als virtuelles Bild von etwas, was *gewesen sein wird*, ist immer im Entstehen und zugleich immer schon vergangen, da es als Bild aktualisiert wurde und so virtuell *gewesen sein wird*. Hier kommen sich vielleicht Deleuzes Beschreibungen der Virtualität im kleinsten und im allgemeinsten Kreislauf am nächsten: Einer Virtualität, die alles umfasst, was nicht angestoßen ist, was sich um das nicht Aktualisierte legt, alles, was noch kommen wird und auch alles,

288 Lacan: „Freuds Schriften“, S. 106.

289 Deleuze: „Zeit-Bild“, S. 109.

was nicht kommen wird, im Verhältnis zu der Virtualität, die sich im kleinsten Kreislauf der unmittelbaren Gegenwartsvergangenheit aufhält. Ein Kontinuum aus Streben in die Zukunft und Besinnen auf die Vergangenheit, innerhalb dessen sich Gegenwärtigkeiten synthetisieren. Dieser Virtualität, die es immer zeitgleich zur Aktualität gibt, ohne die es keinen Fortlauf gäbe und alles am immer selben Punkt verharren würde.²⁹⁰ Anders gesagt ist das Virtuelle einerseits im kleinsten Kreislauf die unmittelbare Vergangenheit des Aktuellen. Zeitgleich streben sie in zwei Strahlen verschiedenen Richtungen entgegen: das Virtuelle dem Vergangenen, das Aktuelle dem Kommen, der Zukunft.²⁹¹ Das Virtuelle ist aber ebenso im Großen, Allgemeinen alles, was aktuell werden kann. Auch alles, was gedacht werden kann; alles, was notwendig ist, um aktualisiert zu werden. In einer vergangenen Zukunft begegnen sich folglich beide, aktualisieren und virtualisieren sich wechselseitig im Virtuellen.²⁹² Dieses Virtuelle kann von spekulativen Erzählungen erfasst werden, um ihm in Form einer Narration Aktualität zu verleihen. Indem es sich als Aktuelles in die Erzählung einschreibt, bekommt es den Status von etwas, was virtuell gewesen ist und sich im Erzählen je wieder aktualisiert. Aus der vergangenen Zukunft gesprochen, wird eine manifeste Zuschreibung gemacht, die das Potential des Virtuellen in sich trägt. Und das aus zweierlei Gründen: die Ermächtigung des Schreibens dieses Zukünftigen liegt in unvorhersehbaren Händen und lässt sich nicht aus der Vergangenheit und deren (symbolischer) Ordnung herleiten. Zum anderen dadurch, dass deren gegenwärtige Verwirklichung eben gerade nicht ein statisches Bestehen hervorruft, sondern sich durch diese Verwirklichung bereits wieder selbst in Frage stellt und mannigfaltige andere Wege eröffnet.

Virtuell-Imaginäres

Kann man das Virtuelle (Deleuze) mit dem Imaginären (Lacan) verbinden? Würde die Aktualisierung dieses Imaginären dann das Symbolische? Oder anders,

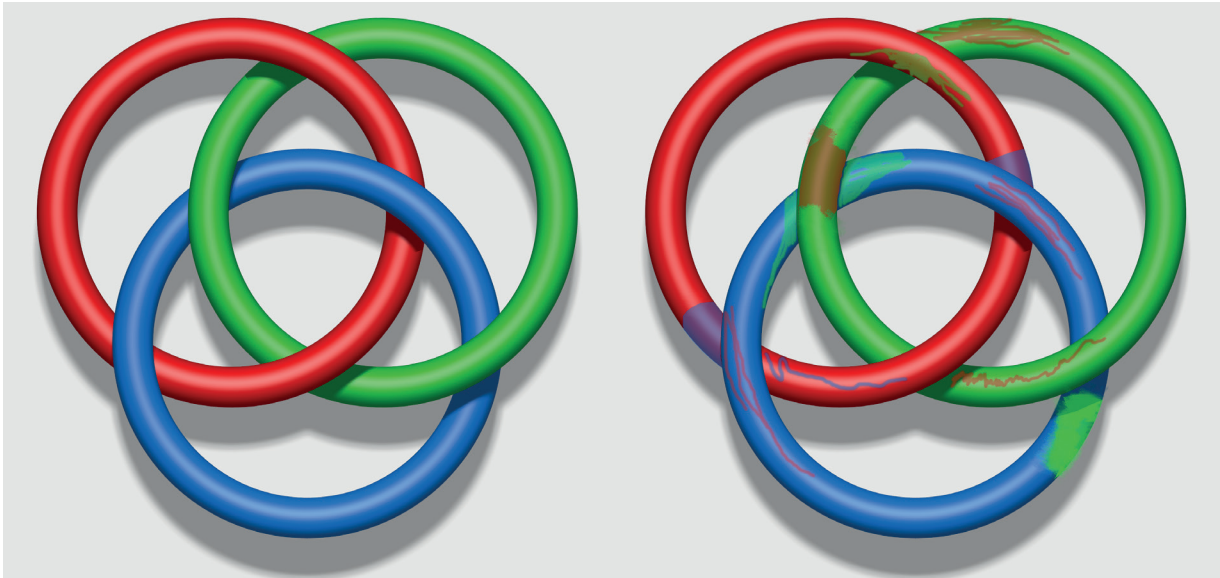
290 „Das Kristallbild besitzt zwei Aspekte: innere Grenze (limit) aller inneren Kreisläufe, aber auch äußere, variable und deformierbare Hülle (enveloppe) aller Begrenzungen (confins) der Welt, jenseits der Bewegungen der Welt. Der kleine Kristallisationskeim und das unendliche kristallisierbare Universum. (...) Wir haben es dabei mit Aktualisierungsweisen und -graden zu tun, die sich zwischen den beiden Extremen des Aktuellen und des Virtuellen ausbreiten: dem Aktuellen und seinem Virtuellen auf dem kleinen Kreislauf, den expandierenden Virtualitäten in den tieferen Kreisläufen.“, ebd., S. 111.

291 Ebd., S. 111-112.

292 „Verschiedenartig, aber ununterscheidbar sind das Aktuelle und das Virtuelle (...)“, ebd., S. 98.

das Imaginäre ins Symbolische eingeschrieben (zur Sprache gebracht)?

„Das Imaginäre läßt sich als jener fiktive, illusionäre Bereich des Spiegelbildes, des Trugbildes oder des Bildes tout court bestimmen, der nicht mehr die Hoffnung hegen kann, wahr zu sein, eine treue und getreue Repräsentation seines Modells, sondern der jenseits aller Hoffnung trügerisch sein muß, da er das, was ihm erst Wahrheit verleihen könnte, nach seinem eigenen Bilde produziert, als Bild eines Bildes, als Spiegel ohne Ende.“²⁹³, schreibt Samuel Weber über die Eigenschaften des Imaginären. Hier lässt sich an Deleuze mit dem Bild des Spiegels anschließen. Das Kristallbild bei Deleuze ist eine verspiegelte Version eines Spiegels, das Bild bricht sich in unendlichen Facetten, das Virtuelle spiegelt und aktualisiert sich, bis es in ununterscheidbarer Weise das Aktuelle verschleiert. Das Spiegelbild und das gespiegelte Bild fallen in eins und verdecken das Bild, welches sie spiegeln, vollkommen. Setzt man das Imaginäre, das ja der „fiktive, illusionäre Bereich des Spiegelbildes“ ist, mit dem virtuellen Bild in eins, das aktuelle Bild mit dem Symbolischen, findet in der Spiegelung des Spiegelbildes der Einzug des Imaginären ins Symbolische statt. Es schreibt sich sogar derartig ein, dass es ununterscheidbar wird, das Symbolische mit(be)schreibt, mitbestimmt. In Bezug auf die unauflösbare Einheit der drei psychischen Struktureigenschaften des Subjekts, des Realen, des Imaginären und des Symbolischen, bedeutet das, dass es neben der Verbindung der Zustände auch eine Einflussnahme gibt. Im *Borromäischen Knoten* werden die drei Ringe ineinander verschlungen dargestellt, sie können nicht (einzeln) gelöst werden, ohne dass das gesamte Konstrukt auseinanderfällt. Alle drei Bereiche bedingen sich gegenseitig und können nicht unabhängig voneinander bestehen. Dennoch bleibt die Struktur in dem Sinne offen, als sich Einschreibungen in die Bereiche vollziehen können. Auch Affizierungen, Abfärbungen sind möglich. Um anschaulich in dem Bild zu bleiben, gibt es an allen drei Ringen Stellen, die sich berühren und die mit der Zeit *ununterscheidbar* werden werden. Man kann wahrscheinlich annehmen, dass der rote Ring zu einem bestimmten Zeitpunkt rot gewesen sein wird zu dem er dann blau sein wird oder auch lila.



1. Borromäischer Knoten. 2. Borromäischer Knoten, affiziert im Futur II.

Dem Imaginären den Weg über die Affizierung und die Aktualisierung ins Symbolische zu ebnen heißt nun einerseits also, es festzuschreiben, in gewisser Weise, es einzuschränken. Andererseits gelangt es so in den Bereich des Bewussten, es schreibt sich ins Bewusstsein ein und dieses somit auch um. Hier entsteht die Verschiebung, die Umschreibung einer bestehenden Ordnung, des Symbolischen, vielleicht die Laufmasche in einem bestehenden So-Sein. „Einerseits ist das Unbewußte, wie ich eben definiert habe, etwas Negatives, im Idealfall Unzugängliches. Andererseits ist es etwas quasi Reales. Endlich ist es etwas, das im Symbolischen realisiert werden wird, oder genauer, vermöge des symbolischen Prozesses in der Analyse, gewesen sein wird.“²⁹⁴ Die Chance einer imaginierten, differenten Zukunft – die durch den Sprung abgetrennt von der Gegenwart und ihrer Logik des schlussfolgernden Verlaufs ist – ist ihre Verwirklichung durch eine allmähliche Anähnlichung, die in der Gegenwart beginnt. Ihr virtuelles Vergangenes des Aktualisierten verschiebt dabei auch die Vergangenheit. Und die imaginierte Zukunft, die wiederum anders sein wird.

Die *Logische Zeit*

Einen weiteren Aspekt von Verlaufs-überspringender Zeitlichkeit führt Lacan durch die *Logische Zeit* ein. Die Möglichkeit der Antizipation der nahen Zukunft in Kombination mit Kollektivität lässt Entscheidungen zu, die im Jetzt liegen, aber über den Umweg der Vorwegnahme gefasst werden können.

Über das Gefangenensophisma²⁹⁵ entwickelt Lacan die *Logische Zeit*. Mit ihr können Lösungen außerhalb der Gesetze der Logik hergestellt werden. Sie ist in der Lage, neben der Vergangenheit und deren Informationen die sehr nahe Zukunft bzw. die unmittelbare Gegenwart und deren Auswirkungen mit in die logischen Schlussfolgerungen einzubeziehen. Dieses Einbeziehen erst ermöglicht die Lösung des Problems. Und sie macht deutlich, dass eine Antizipation die Gegenwart und deren Folgen maßgeblich beeinflussen kann: Drei Gefangene in einem Gefängnis werden für ihre Freilassung vor die Aufgabe gestellt, herauszufinden, welche der fünf Farbtafeln – drei Weiße, zwei Schwarze – sie selbst auf den Rücken montiert bekommen haben. Lediglich unter Einbeziehung der Reaktionen der beiden anderen Mitgefangenen und das Hineinversetzen in deren Perspektive kann eine Lösung gefunden werden. Die beiden schwarzen Tafeln können nicht beide verteilt worden sein, weil dann für denjenigen mit Weiß sofort klar wäre, was er trägt. Aber auch eine schwarze Tafel wäre an der Reaktion der beiden Weißen relativ sicher abzulesen – so dass allen gemeinsam klar wird, dass sie alle Weiß tragen müssen. Nun kommt eine schnelle Reaktion der Hast, des Loslaufens, um als erster zu verkünden, dass die Tafel weiß ist und somit freizukommen. Darauf folgt ein erneutes Zögern, der Zweifel, ob die Reaktion der anderen richtig gedeutet wurde. Erneutes gemeinsames Loslaufen signalisiert nun endgültig, dass alle drei Gefangenen weiß tragen müssen. Ohne die antizipierende Logik der Zeit wäre die Lösung nicht möglich gewesen. Eine nicht unwesentliche Rolle spielt auch die Hast, die sich aus dem Druck des Wettbewerbs ergibt, als erster die getragene Farbe zu ermitteln. Nur über diese zeitliche Dimension lässt sich die kollektive Lösungsfindung erzielen, die durch die unmittelbaren Reaktionen der Beteiligten hervorgerufen wird. Die Hast ermöglicht den Sprung ins Imaginäre, ins Zukünftige, deren Antizipation den Gefangenen in die Lage versetzt, die Farbe auf seinem Rücken herauszufinden: Wenn wir alle zögern, müssen wir alle Weiß sein, da wir alle nur Weiß sehen. Würden zwei Schwarz sehen, wäre ihnen

viel schneller klar, dass sie weiß sein müssen. Mit diesem Sprung in die Erkenntnis kommt gleichzeitig die hastige Reaktion aller drei. Das zeitgleiche Zögern – könnte ich doch schwarz sein? – bestätigt die logische Konsequenz, dass alle drei weiß sind nun vollends und wird von einem erneuten hastigen Aufbruch begleitet. Die logische Zeit lässt also im Kollektiv ein Schließen zu, welches sich durch die zeitliche Dimension der Antizipation in Kombination mit der Hast selbst bestätigt.

Hast

Welcher Zusammenhang lässt sich zwischen Hast und *Warp-Geschwindigkeit* bzw. technologischer Weltraumgeschwindigkeit, Lichtgeschwindigkeit, Raumschiffen etc. herstellen? Tendenziell sind Science Fiction Geschichten eher schneller imaginiert, als langsamer. Sie übertreffen die momentane Geschwindigkeit. Könnte hier mit dem Lacanschen Argument der Hast, die für den Sprung ins Imaginäre und zu Antizipierende notwendig sei, gesprochen werden? Brauchen wir für den Sprung ins utopisch / dystopisch Imaginäre die Beschleunigung, um die Gegenwart antizipierend in der Zukunft als Vergangenes Erzählen und Konstituieren zu können? Wäre die Schnelligkeit demnach jenseits einer Logik von schneller ist gleich besser anzusiedeln und vielmehr als ein nötiges Vehikel, der Hast, für den Transport eines Imaginären – und Imaginierten – ins Narrativ des Symbolischen zu sehen?²⁹⁶ Das Nachdrängen des Verdrängten aus der Zukunft, durch welche das Unbewusste strukturiert ist, trägt ja auch schon die Eigenschaft der Hast im Wort mit sich, das *Drängen*. Aus diesem resultiert ja die Hast als Handlung. Ob nun im Sprung nach vorne ausgeführt, in die Zukunft und deren Imagination oder in umgekehrter Richtung, aus der Zukunft, diese als Vergangene in der Gegenwart erzählend, scheint das Drängen, das Drängeln notwendig zu sein, um sich der Trägheit des Verlaufs (der Verlaufsform) zu entziehen. Das Loslösen bedarf eines Sprungs nicht nur ob der räumlichen Überwindung einer größeren Distanz – und somit eines Entdeckens oder Aufdeckens von Un-Konstituiertem – sondern auch ob der zeitlichen Überwindung, ihre Linearität, wie wir sie praktizieren, hinter sich lassend. Die Durchdringung von Zeitlichkeit und Intersubjektivität im Gefangenensophisma ist die Voraussetzung für die Findung der Lösung: Getrieben von der Endlichkeit der Zukunft trifft das Subjekt die Entscheidung außerhalb der Logik. Die

Antizipation ist im Imaginären verortet. Kombiniert mit der Notwendigkeit eines kollektiven Schließens, lässt sich die Zukunft begehen bzw. bespringen. Die Kollektivität ist umgekehrt auch vonnöten, wenn sich etwas rückeinschreiben will. Denn nur mit deren Rezeption und Verbreitung kann sie eine Verbreiterung ihrer selbst und ein Verrücken in Richtung ihres eigenen Erscheinens bewirken.

Die Vorwegnahme der Zukunft gestaltet sich als etwas Kollektives, das sich nur gemeinsam vollziehen lässt. Gleichzeitig als etwas genuin Menschliches, welches sich bereits in der Antizipation des eigenen kontrollierten Ganzen beim Baby im Spiegel andeutet und dessen gesamte Ich-Konstruktion sich auf ein teilweise imaginäres, teilweise reales Bild stützt.

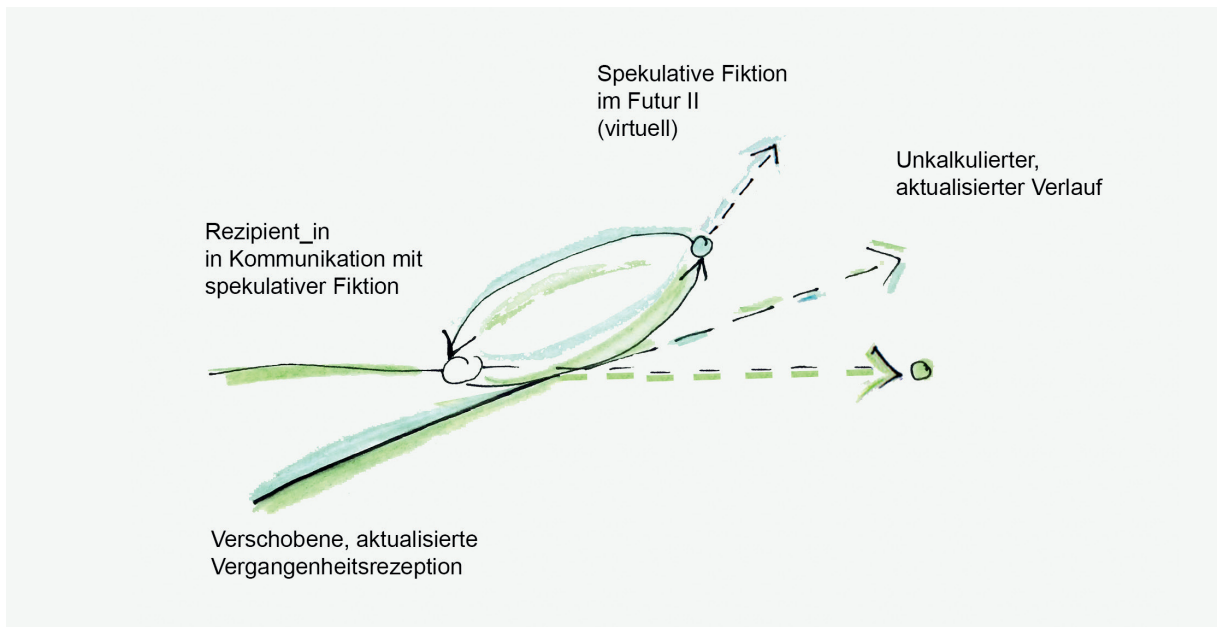
3. Speculative Fiction durch die *Talking Cure* – Jacques Lacan mit Gilles Deleuze

LACAN: *Man kann auch, so wie die Verdrängung* immer nur eine Nachdrängung* ist, sagen, daß das, was wir als Wiederkehr des Verdrängten sehen, das getilgte Signal von etwas sei, das seinen Wert erst in der Zukunft, durch seine symbolische Realisierung, seine Integration in die Geschichte des Subjekts bekommen wird. Es wird, buchstäblich, nie etwas anderes sein als etwas, das, in einem gegebenen Augenblick der Erfüllung, gewesen sein wird.*²⁹⁷

Spekulative Fiktionen, die sich in ihrer Ausformulierung von Erzählungen Teilen des Imaginären (Virtuellen) bemächtigen, um sie im Narrativ ins Symbolische (Aktuelle) zu bringen und ihnen eine vorgreifende Vergangenheit in der Zukunft zuschreiben, sind möglicherweise in der Lage, durch diese Konstruktion Öffnungen in der Gegenwart freizulegen. Sie können den verdrängten Geschichtsteilen in der Zukunft durch Antizipation eine derartige Vergangenheit geben, dass sie mit ihren Begehrensstrukturen die Gegenwarten zu bewegen vermögen.²⁹⁸ Um die dialogische Struktur Lacans in der psychoanalytischen Sitzung aufzunehmen, lassen wir diese verdrängten vergangenen Narrationen einer Zukunft auf Rezipierende treffen.

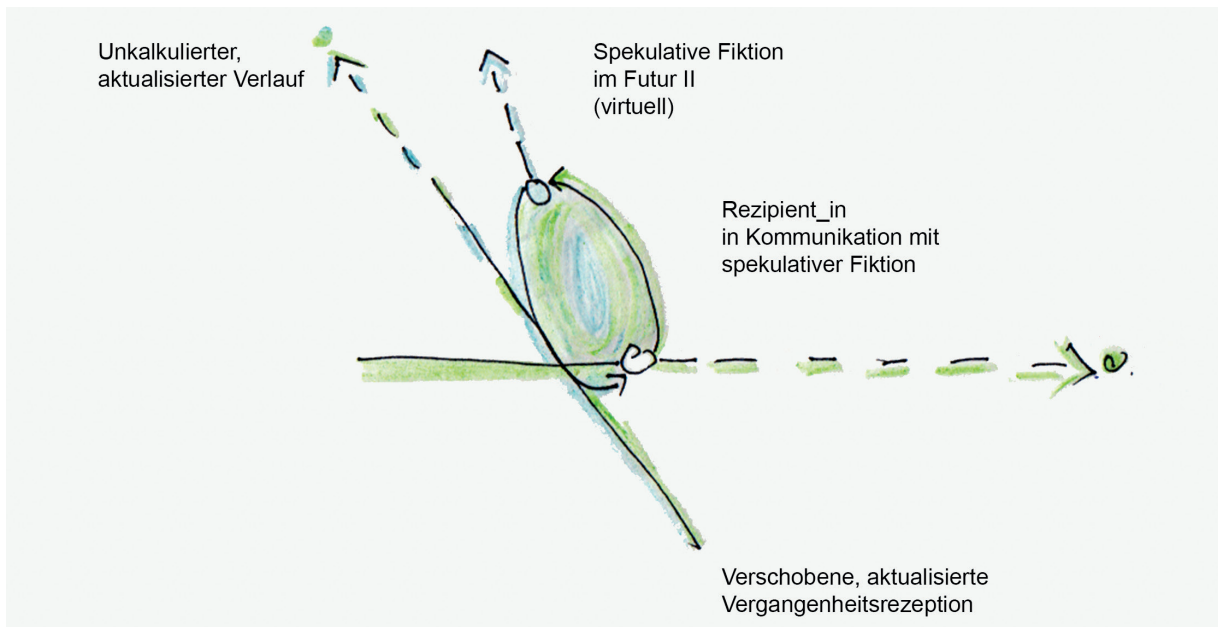
297 Lacan: „Freuds Schriften“, S.205.

298 „Wiener nimmt zwei Personen an, deren jeweilige Zeitdimension in gegenläufiger Richtung zur je anderen liegt. (...) Wenn der eine dem anderen eine Botschaft übersendet, zum Beispiel ein Viereck, so wird die Person, die in gegenläufige Richtung geht, zunächst sehen, wie das Viereck verschwindet, bevor sie das Viereck sieht. Das ist es, was auch wir sehen. Das Symptom stellt sich uns zuerst als eine Spur dar, die nie etwas anderes sein wird als eine Spur und die solange unverstanden bleiben wird, bis die Analyse weit genug fortgeschritten ist, daß wir ihren Sinn realisiert haben.“, ebd., S.205.



Schema mit zwei Punkten: Kommunikation zwischen der gegenwärtigen Narration der Rezipient_in und der *gewesen sein werdenden* Narration der spekulativen Erzählung, die zu einer Aktualisierung führt.

Im Dialog mit Narration und eigener Geschichte entspinnt sich eine Relation zwischen der Erzählung der vergangenen Zukunft und der Rezipient_in in der Gegenwart. **BBBBBBB** Die zukünftige Vergangenheit des *Nachdrängenden* lässt es zu, dass die Analysand_in sich in neue Richtungen bewegt, um dieser Zukunft in veränderter Weise zu begegnen. Insofern diese konstituierende Relation zwischen imaginierter zukünftiger Narration und gegenwärtiger Narration einer Rezipient_in hergestellt werden kann, sind also Verschiebungen und Aktualisierungen möglich, die sich aus dem Imaginären, dem spekulativ Erzählerischen, speisen. Die Rezipient_in begegnet der Zukunft in veränderter Weise, da diese bereits als *gewesen sein werdende* ihren Einfluss ausüben konnte und nun als wiederum andere erscheinen wird. **CCCCCCC** Da aber immer noch alles davon abhängt, diese Relation zu etablieren, sie zu einer wirksamen Beziehung zu verflechten, gibt es keine Sicherheit, keine Garantie, kein Berechnen oder Kontrollieren dieser Verschiebung. Das afrofuturistische Projekt *Sun Ra Arkestra* stellt eben deshalb ein so eindringliches Futur II her, weil mit Sun Ra eine reale Person aus der Zukunft und vom Saturn wiederkehrt, die live in der Gegenwart davon berichtet. Und somit die Relation leibhaftig herstellt, die ein *es wird gewesen sein* hervorbringt. *Hervorgebracht haben wird*. Die Erzählung schnappt in die Gegenwart ein, sie franst in Richtung einer Zukunft aus, die im Jetzt mit der Persona Sun Ra gemeinsam beginnt.



Schema mit zwei Punkten 2: Dieses Schema verhält sich noch stärker entgegen der Annahmen von linearer zeitlicher Abfolge da die Vergangenheit aus Richtung der Zukunft kommend verdreht erscheint. Multipliziert ergäben sich mannigfaltige Möglichkeiten der Aktualisierung, die empfundene zeitliche Linearität zerfiel in verschiedenste Perspektiven auf Zeit, die ineinanderlaufen.

Um von einer individuellen Imagination zu einer *es wird gewesen sein*-Form zu kommen, braucht die Imagination Rezipient_innen, mit denen sie in Verbindung treten kann. Nur in ihrer *Relation* zu anderen kann die Imagination einer Zukunft zu einer Erzählung werden, die bereits *gewesen sein wird*.

Vergangene Voraussagen

Hito Steyerl spricht in einem Panel-Talk auf der Art Dubai zum Thema *The Future Was*²⁹⁹ über die programmierten Vorhersagen von Algorithmen. Laut Steyerl greifen Algorithmen zur Prognose auf Datenbanken enormen Ausmaßes zurück, die auf den Daten vergangener Taten und Ereignisse etc. beruhen, die in abstrahierter Form diese Datenbanken bilden. Als Beispiele nennt sie z.B. die Kreditwürdigkeit oder „Artist Rankings“, die sich anhand der vergangenen *Performance* im Bereich Finanzen oder eben Kunstproduktion errechnen und uns einen „Score“ zuweisen, nach dem unser *zukünftiges* Vermögen / Ranking berechnet wird. Sie vergleicht die Be-

299 Zitate aus einem Gespräch zwischen Hito Steyerl und Shumon Basar auf dem „Global Art Forum“ der Art Dubai 2016: „THE FUTURE WAS THE FUTURE“, https://www.youtube.com/watch?v=XUab-lypT_CY (zuletzt aufgerufen 11.01.2022).

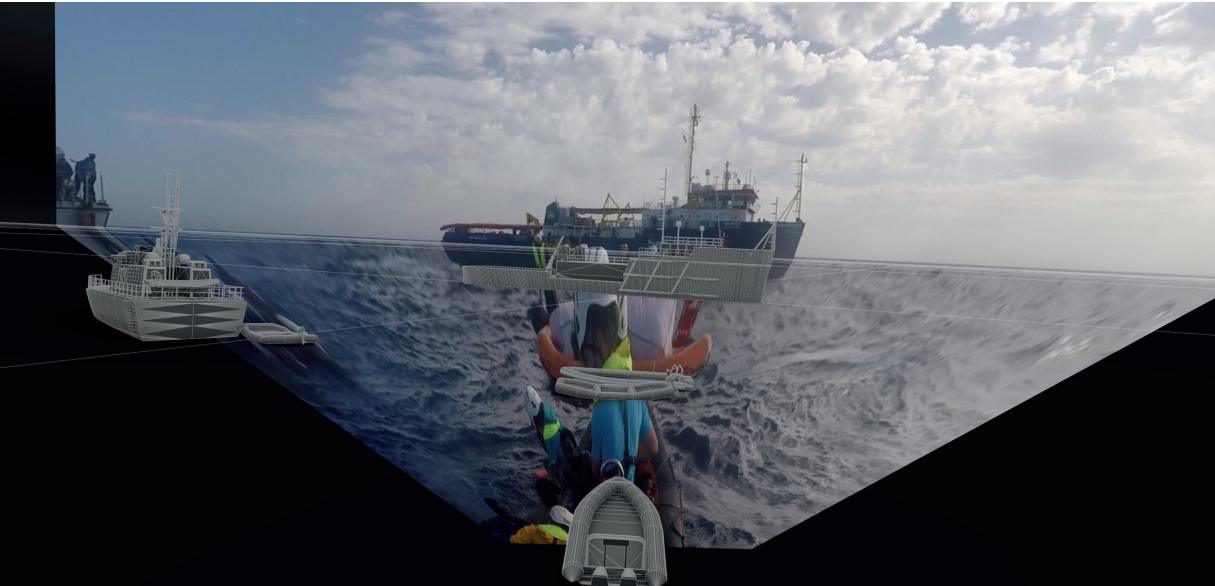
rechnung und Einordnung von Personen durch Datenanalysen mit den Scores, die Nutzer_innen von Computerspielen erzielen. In Bezug auf ihre Arbeit *Factory of the Sun* (2015) beschreibt sie, dass nicht wir es sind, die das Spiel spielen, sondern, wie auch in ihrer Arbeit, das Spiel – oder eben die Finanzwelt etc. – es ist, das uns spielt. Die Daten, die wir hinterlassen, werden in reduzierter Form partiell weiterverarbeitet, nur bestimmte Aspekte berücksichtigt, so dass sich ein stark abstrahiertes Bild unserer Handlungen ergibt, welche dann in die Prognose, also die Projektion auf eine Zukunft gesteckt werden. Diesen Prozess nennt Steyerl nach Jerry Saltz' geprägtem Begriff *crapstraction*³⁰⁰. Zum einen wird so eine verzerrte Sicht auf die Vergangenheit in die Zukunft projiziert, zum anderen werden durch diese „Injections“ von Vergangenem in die Zukunft keine neuen Daten ermöglicht. Lediglich Extrapolationen von alten Daten werden hergestellt. Die Zukunft wird mit abstrahierter Vergangenheit entworfen, die, der Gegenwart gleich, in einem linearen Weg aus dem Jetzt führend, in dieser Folge *logische* Punkte aufweist. DDDDDDD Das heißt Punkte, die aus dem Heute heraus logisch erscheinen mögen, für die es aber vielfach andere Koordinaten gibt, die sich aus unserer heutigen Erfahrungswelt und ihren Spuren heraus aber nicht ableiten lassen. Algorithmen werden laut Steyerl mit immerwährenden Injektionen von Vergangenheit *crapstrahiert* und konstruieren derartig ausgestattet Repräsentationen unserer Zukunft gemäß den injizierten Vergangenheits-Bits, unfähig Neues mit alten Daten zu erzeugen. Um dieser Logik zu entkommen, sind wildere Spekulationen nötig, als Datenbanken sie ausspucken können. Im Futur II gedacht ließe sich genau dies umkehren und der Gegenwart und somit den Algorithmen eine Portion Zukunft injizieren. Mit einem Cut die Gegenwart hinter sich lassend, eine Spekulation – aus der kausalen Logik entlassen – entwerfend, behauptet die Imagination nun, bereits *geschehen zu sein* und lässt sich gemäß Steyerls Bild in die Gegenwart injizieren. Um bei dem Bild der Injektionen zu bleiben, könnte man hier also im Umkehrschluss sagen, dass es Injektionen aus der Zukunft sind, die in ihrer Antizipation und Behauptung einer bereits bestehenden

vergangenen Zukunft der Gegenwart Zukünftiges injizieren. Das Bild der Punktierung durch eine Spritze lässt sogar den Abstand, der zunächst vonnöten ist, mit aufscheinen. Eine gewisse Distanz zwischen injizierender und punktierter Person ist immer schon gegeben. Auch ist die Injektion eine Substanz, die körperfremd, aber auch körper-verändernd ist, deren Einverleibung **EEEEEEEE** so eine Wirkung in der Zukunft und somit auch auf die Zukunft hat. Die Injektionen vergangener Ereignisse wiederum kommen in Narrationen des Futur II erst als weiterer Schritt (Schritt zweiter Ordnung) vor, der sie einer Gegenwart wieder näher bringt. Sie erscheinen in Form von Zitaten auf neuem Grund und rücken so in den Fokus einer anderen Aufmerksamkeit, der sie gleichsam in den Vordergrund stellt. Ihres hintergründigen Rauschens beraubt lassen sie sich exponiert betrachten und umwerten. Sie haben keine konstruierende, konstituierende, statische Funktion mehr, durchaus wörtlich gemeint im Sinne tektonischer Statik als tragende Elemente.

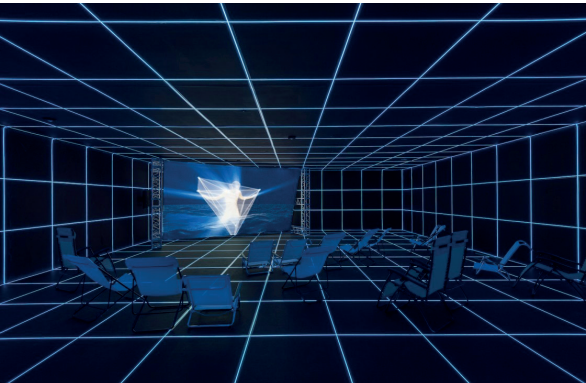
Derartig befüllte Algorithmen sind momentan also – wie beispielsweise auch in architektonischen Programmen – vergangenheitsgebunden und versuchen so eine Zukunft vorauszusagen und vorzugeben, die nichts Neues oder Anderes hervorbringen kann oder soll. Entgegen derartiger Spekulationen einer *predicted future* (vorhergesagten Zukunft) **FFFFFFF**, steht eine vergangene Zukunft, die im Eintreffen schon wieder anders sein wird, weil sie einen Einfluss auf die Gegenwart *gehabt haben wird*.

BILDТАFEL 13

UUUUUU



FFFFFFF



WWWWWWW

We don't believe the facts about our reproduction should be left to rumor and streetcorner conversation. So here's the straight talk about software duplication from the experts at Logic General.

Logic General Corporation is a leading provider of software duplication services of literally any size and complexity at a most competitive cost. Our years of experience as a leading distributor and duplicator of magnetic media, combined with the latest automated high-speed production equipment, give us the edge.

Our synergistic approach to software duplication, a real partnership with each client, helps us tailor each order to cost, performance and system requirements with unique flexibility and precision.

And the accuracy, reliability and quality of each Logic General produced diskette is guaranteed, 100%.

Of course, this isn't the whole story. To learn more, call Logic General. Where, if software is, it's trusted equal.

LOGIC GENERAL CORPORATION
31595 Aurora Road
Cleveland, OH 44129

A FEW WORDS ABOUT REPRODUCTION FROM AN ACKNOWLEDGED LEADER IN THE FIELD.

Call toll-free: (800) 321-0500. In Ohio: (216) 349-2800.

VVVVVVV

XXXXXX

rer Gefärbtheit. Und wie? Indem er mit der Birne dagegen stieß, gewiß. Also, nicht so hastig. Ein Kahlkopf war er und ein Millionär, *maestro di color che sanno*. Grenze des Diaphanen in. Wieso in? Diaphan, adiaphan. Wenn man seine fünf Finger hindurchstecken kann, ist's ein Tor, wenn nicht, eine Tür. Schließ deine Augen und schau!



AAAAAAA



CCCCCCC



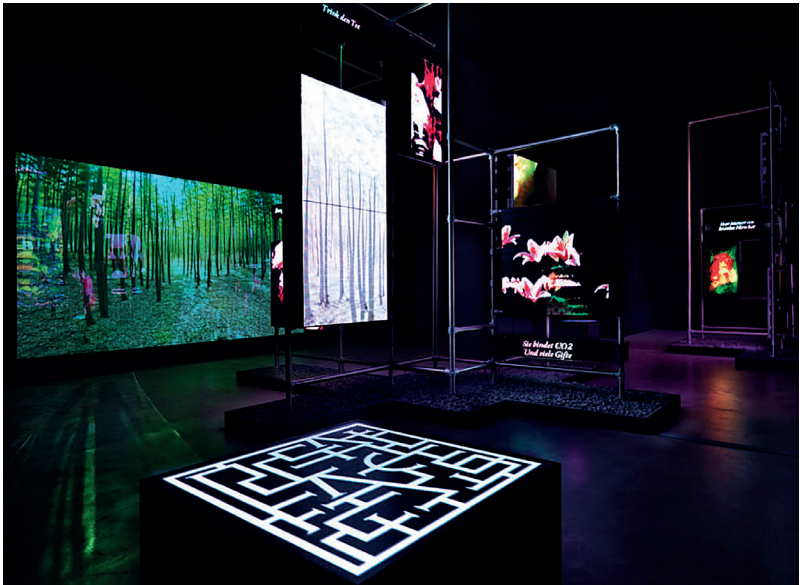
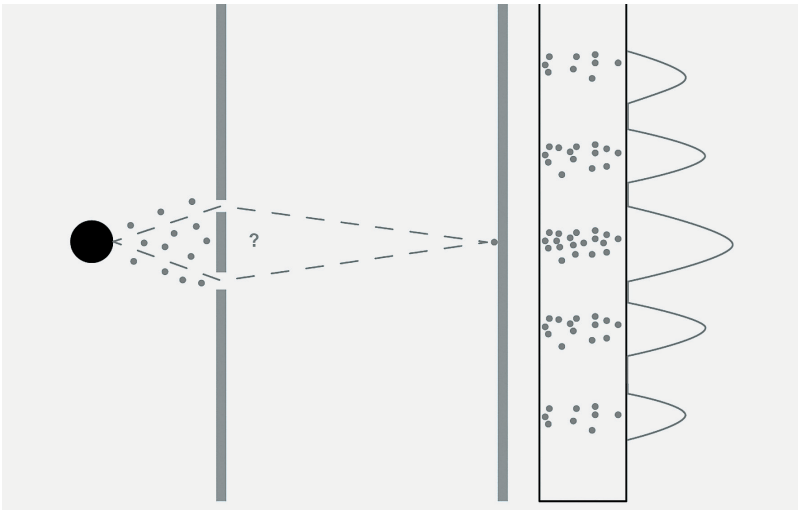
EEEEEEE

BBBBBBB

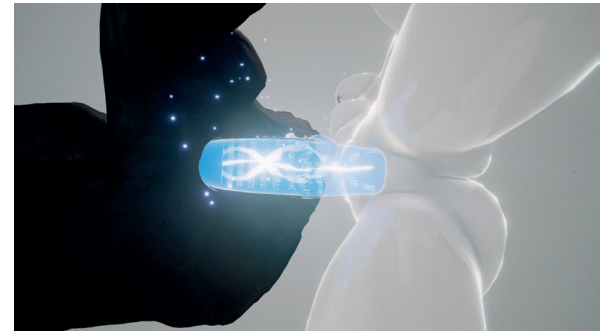


YYYYYYY

TTTTTTT



DDDDDDDD



YYYYYYY



ZZZZZZZ

TTTTTT

Doppelspalt-Experiment

Im Bild sehen wir den Aufbau des Doppelspalt-Experiments. Die dahinterstehende Frage ist, ob es sich bei den betrachteten Elektronen um Wellen oder um Teilchen handelt. Am entstehenden Diffraktionsmuster auf dem Schirm können wir erkennen, dass sie die Eigenschaften von beidem aufweisen. Sie ordnen sich im für Wellen typischen Muster an, bilden sich dabei jedoch als Punkteansammlung – also Teilchen-gleich – ab. Aus diesem Resultat entsteht der Welle-Teilchen-Dualismus und die Physik wird in ihren Grundfesten erschüttert

UUUUUU

Forensic Architecture: Datenverarbeitung Rettungsaktion NGO, 2017

Für die Untersuchung der Rettungsaktion von Geflüchteten auf dem Mittelmeer durch NGOs nutzt *Forensic Architecture* Techniken der Rekonstruktion. *Forensic Architecture* erarbeitet verfügbare Daten aus Handys, Überwachungskameras und Satelliten und fügt sie mit Momentaufnahmen bestimmter Ereignisse zusammen, mit dem Ziel, das Geschehen zu rekonstruieren, auch wenn keine Zeug_innen da sind oder nicht genügend mündliche Aussagen oder auch widersprüchliche Darstellungen existieren. Ihre Modelle werden für juristische Prozesse verwendet. *Forensic Architecture* hat die Methode mit und aus architektonischen Programmen destilliert und eine eigene Plattform für die jeweiligen Projekte etabliert, wo die notwendigen Daten gespeichert und zusammengeführt werden. Die Flut an Daten, die permanent erzeugt und gespeichert wird, macht *Forensic Architecture* sich für die Rekonstruktion zu Nutze. Zach Blas schreibt in einem Glossareintrag: „Today, acts against global surveillance exhibit an immense investment in informatic opacity, from protest masks and cell phone signal jammers to online encryption. Although Glissant does not define opacity as tactical, such political techniques suggest that informatic opacity is a practice of anti-standardization at the global, technical scale.“ Mit ihren Aktionen zeigen *Forensic Architecture* auch auf, wie viele Daten von allem und allen existieren und zu was sie alles zu gebrauchen sind. – Im positiven wie im negativen Sinne.

VVVVVV

Werbeanzeige der Logic General Corporation

Ausgabe der Zeitschrift *Science* im Mai 1983.

Donna Haraway: „Das simulierte Kaninchen beäugt uns mit vorgestrecktem Kopf, sieht uns in die Augen. Auch es (oder sie) hat die Pfoten auf einem Gitternetz, das allerdings nur noch von ferne an eine Schreibmaschine, dafür aber an ein sehr viel älteres Zeichen der Technowissenschaft erinnert: nämlich an das cartesianische Koordinatensystem, das die Welt in den imaginären Räumen der rationalen Moderne verortet. In seiner natürlichen Wohnwelt befindet sich das virtuelle Kaninchen auf einem Gitternetz, das die Welt als schachähnliches Spiel darstellt. Dies Kaninchen behauptet, dass die wirklich rationalen Akteure sich in einer virtuellen Welt vervielfältigen werden, in der die besten Spieler nicht mehr der Gattung Mensch/Mann angehören (...)“.

WWWWWW

Hito Steyerl: Factory of the Sun, 2015

Videoinstallation, verschiedene Maße, zuerst gezeigt auf der 56. Biennale Venedig, hier Ansicht MOCA, Los Angeles.

Vortrag Taufest: „*Factory of the Sun* is an artwork by Hito Steyerl which she presented in an installation during the Venice Biennial in 2015 in the German Pavilion. It focuses on the energy of the sun and uses it to implement revolutionary actions through a game platform. Dancers enable figures in the game to move and act through their choreographies that produce energy in relation to the sun. The whole world is no longer intersected between virtual and analogue but melts into each other, each influencing the other. The whole video switches constantly - from film - to its set - to the virtual world - and so addresses the constructedness of a video piece itself and also of the stories we are being told. Steyerl in most of her works plays with that constructedness of images and constantly follows the latest technological possibilities in video.“

XXXXXX

James Joyce: Ulysses

Zitat aus dem Roman

YYYYYY

Sidsele Meineche Hansen: DICKGIRL 3D(X), SECOND SEX WAR, 2016

Installation mit Virtual Reality (VR) Erfahrung im Museum Trondheim.

Hansen: „The VR experience is called ‘immersive’. This immersive or extra-intense consumption of images that specifically aim to move and arouse the body already represents a shared interest between the realms of VR and porn. I see my work in this field, as an attempt at hacking the virtual pornographic body. (...) My works in the VR format are about the marketing of Virtual Reality that is taking place right now as capitalism expands the existing market into the virtual world. I see this as a colonization of the digital space that historically resonates with structures that commodified the body to patriarchal advantage. (...) Gender is clearly part of this, although the worker is considered immaterial, think of Siri for example and chat-bots like Xiaoice and Tay. SECOND SEX WAR, is a critique of ‘immaterial labour’ and I’m using feminist history, philosophy and queer theory as a way to think critically about the relationship between sex, technology and reproductive work.“

ZZZZZZ

Kader Attia: Réfléchir la Mémoire / Reflecting Memory, 2016

1-Kanal-Videoprojektion, HD, Farbe, Sound, 48 min.

Im Spiegelbild erscheint der fehlende Arm des sitzenden Mannes als virtuelle Erweiterung seines Körpers. Der Spiegel fungiert als Öffnung in das virtuelle Bild, das hier als ein Erinnerungsraum gerahmt wird. Die Erinnerung an den Arm wird durch den gespiegelten Arm erzeugt und fügt dem Armstumpf diese Zeitparallele im Bild hinzu.

AAAAAAA

Wiebke Schwarzhans: Shooting (LE MODÈLE OPTIQUE), 2019

Pigmentdruck auf Fotopapier, gerahmt, 40 x 60 cm.

Schwarzhans erprobt in den Anordnungen eines Fotoshootings die Wirkweisen von erstens einer optischen Täuschung und zweitens modischen Projektionen, Spiegelungen und Rückspiegelungen – im wörtlichen wie übertragenen Sinne. Wie entsteht das *virtuelle* Bild des Begehrens und wie schreibt es sich in unser *reales* Begehren nach Mode, nach Blicken ein? Das von Lacan adaptierte optische Experiment mit Blumenstrauß wird zitiert, auseinandergenommen, neu formatiert. Die Protagonistinnen werden Teil des Aufbaus, schreiben ihre körperliche Präsenz in das Experiment mit ein. Die Stelle des Auges bleibt bei uns Betrachtenden, das virtuelle Bild des Blumenstraußes erblickend. Dieses jedoch wird ergänzt durch unser virtu-reales Begehren, hervorgerufen durch das Arrangement der Körper im Experiment-Raum.

BBBBBBB

Milchstraße

Die Sterne, die wir heute sehen, sind absorbiertes Licht, das vor tausenden von Jahren abgestrahlt wurde. Wir sehen also von der Gegenwart aus gleichzeitig direkt in die Vergangenheit hinein und haben einen Ausblick in die Zukunft. Denn die Sternbilder verschieben sich auch in einem morgen (noch) nicht. Nicht nur sind sie Zeichen einer Vergangenheit, sie bestimmen auch die Gegenwart mit. Navigation, Jahreszeiten, für Vieles dien(t)en sie als Orientierung. Auch das Futur II bildet sich in ihnen ab, sind sie doch teilweise schon längst vergangen, obgleich sie mit ihrem Vergangen-Status dennoch in der Zukunft *gewesen sein werden*.

CCCCCCC

Jacky Connolly: Hudson Valley Ruins, 2016

Vortrag Taufest: „Jacky Connolly directs, cuts and produces her films within a given interface and environment namely that of a computer game: *The Sims*. Jacky Connolly sets her narrations in the landscapes provided by the simulation and her characters abide by the rules set by the game. For example night fall at certain times, day to day routines that need to be fulfilled. She implements her narratives in this setting, and so speaks to a whole generation who grew up with this game. On the one hand the story plays out in a very distant different world, the virtual space. On the other hand it deeply refers to a common youth culture and is able to connect to its audience very directly. I am using this example so as to open another field of imaginations, the virtual space as a possible habitat. - Virtual space as an inhabitable area, a realm that is part of all of our lives at almost every moment. It is a space that can be and will be designed, imagined and inhabited in the future - even more than it is now.“

DDDDDD

Hito Steyerl

Ausstellungs

„(E)in Garten

schirme blü

künstlichen

Namen und

Frage nach E

gorithmen et

generieren?

„Im Sinne von

Menge mit er

erhält sein E

(Ausgangs-)M

(Wissen), das

Neue entstehe

bereitstehen

einem Expla

Ist in der Ne

EEEEEE

Shu Lea Cheung

Mixed Media

Cheang arbe

und Virtuali

Freiheit der

gerichteten

Techno-Kör

virtuelle un

den hergest

der nahen Z

schreibt: „Ch

film, and Ka

to reconnect

post-Interne

the aesthetic

construction

political con

TTTTTT

UUUUUU

VVVVVV

WWWWWW

XXXXXX

YYYYYY

ZZZZZZ

AAAAAA

BBBBBB

CCCCCC

DDDDDD

EEEEEE

FFFFFF

DDDDDDDD

Hito Steyerl: This is the Future / POWER PLANTS, 2019

Ausstellungsansicht der Videoinstallationen, Neuer Berliner Kunstverein.
„(E)in Garten der Zukunft, besteht vor allem aus digitalen Pflanzen: Bildschirme blühen auf metallischen Stielen. Der Garten wurde von einer künstlichen Intelligenz konzipiert, die jede Pflanze mit einem lateinischen Namen und sonderbaren Eigenschaften ausgestattet hat.“ Es scheint die Frage nach Erneuerungsmöglichkeiten durch KI auf. Inwiefern können Algorithmen etwas Neues aus den aus dem Jetzt stammenden Informationen generieren? Auf diese Frage geht auch Markus Krajewsk 1998 schon ein: „Im Sinne von axiomatisch zugewiesenen Definitionen ist Wissen als eine Menge mit endlich abzählbaren Elementen zu betrachten. Jedes Explanans erhält sein Explanandum aus dieser sich dadurch ständig erweiternden (Ausgangs-)Menge. Rekursion heißt dann zunächst Rückgriff auf Bekanntes (Wissen), das als Ausgangsbasis für das neu zu Produzierende dient. Das Neue entsteht dann qua Bildungsgesetz (Algorithmus) aus Verbindung des bereitstehenden Alten, indem sich bereits definierte Wissensbausteine zu einem Explanandum verknüpfen. Das zu Erklärende zitiert das Erklärte.“ Ist in der *Neukombination* dann trotzdem Neues möglich?

EEEEEEEE

Shu Lea Cheang: 5x3x6, 2019

Mixed Media Installation, Taiwanesicher Pavilion 58. Biennale Venedig. Cheang arbeitet seit den 1990er Jahren mit dem Medium digitale Kunst und Virtualität. Sie lotet mit ihren Arbeiten aus, welche Offenheit oder Freiheit der markierte Ort des Internets bietet. In der Begrenztheit des gerichteten Möglichkeitsraums findet sie Lücken für ihre erzählten Techno-Körper auf. In den Installationen und Filmen berühren sich virtuelle und analoge Welt, Schnittstellen werden für die Interagierenden hergestellt. Cheang beschäftigt sich im Medium digitaler Kunst mit der nahen Zukunft und entwirft diese in Sci-Fi Narrationen. Preciado schreibt: „Cheang does with Internet technologies what Pasolini did with film, and Kathy Acker with literature: turn a medium against itself only to reconnect it with political history and social agency. In doing so, the post-Internet digital avant-garde, to which Cheang belongs, challenges the aesthetics of Internet global capitalism and the politics of identity construction fueled by social media and exploited by marketing and political control alike.“

FFFFFFF

Paul Klee: Angelus Novus, 1920

Tusche und Ölkreide auf Papier, 31,8 × 24,2 cm.
Für Walter Benjamin war das Bild von Paul Klee ein inspirierendes Motiv. Inhaltlich beschäftigt Benjamin sich mit dem für ihn nach hinten blickenden Engel, den er den *Engel der Geschichte* nennt: „Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“ John Akomfrahs *Last Angel of History* ist hingegen in der Lage sich durch die angehäuften Vergangenheit vor seinen Füßen zu bewegen. Aber auch ihm scheint der Blick in die Zukunft verwehrt zu sein, denn er sucht ja in der Vergangenheit nach Schlüsseln, diese Zukunft zu gestalten. Die Zukunft ist im Entstehen, kann also gar nicht erblickt werden.

| | |
|---------|---|
| TTTTT | Siehe z.B. https://uni-tuebingen.de/fakultaeten/mathematisch-naturwissenschaftliche-fakultaet/fachbereiche/physik/institute/ astronomie-und-astrophysik/astronomie-hea/forschung/abgeschlossene-projekte/detektorentwicklung/wt-dualismus/ (zuletzt aufgerufen 28.01.2022). Abb. https://magazin.sofatutor.com/wp-content/uploads/sites/3/2016/08/Paradoxa-in-der-Physik-Welle-Teilchen-Dualismus.jpg |
| UUUUUU | Zach Blas: „Informatic Opacity“, in: Rosi Braidotti: „Posthuman Glossary“, London / New York, Bloomsbury Academic 2018, S. 198-199, S. 199. Abb. https://static.dezeen.com/uploads/2018/03/forensic-architecture-sea-watch1-dezeen-2364-col3.jpg |
| VVVVVV | Donna Haraway: „Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere“, in: dies.: „Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays“, Hamburg, Argument Verlag 2017 (Grundlage Ausgabe 1995), S. 35-123, S. 57. Abb. Donna Haraway: „Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere“, in: dies.: „Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays“, Hamburg, Argument Verlag 2017 (Grundlage Ausgabe 1995), S. 35-123, S. 56. |
| WWWWWW | ANna Tautfest: „Future II. Speculative fiction and its subversive potential“, Vortrag „Bucerius Summer School on Global Governance“, ANCB Berlin 2017. Abb. Foto: Justin Lubliner, https://www.moca.org/exhibition/hito-steyerl-factory-of-the-sun |
| XXXXXX | Joyce, James: „Ulysses“, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1983, S. 53, zitiert nach: Didi-Huberman, Georges: „Was wir sehen blickt uns an: zur Metapsychologie des Bildes“, München, Fink 1999, S. 11. |
| YYYYYY | https://kunstkritikk.com/ten-questions-sidse-meineche-hansen/ (zuletzt aufgerufen 23.12.2021). Abb. Virtual reality production and CGI animation. Credit: Werkflow Ltd, London, https://kunstkritikk.com/ten-questions-sidse-meineche-hansen/ |
| ZZZZZZ | Abb. Still: Kader Attia, https://www.galleriacontinua.com/special-projects/memoire-de-loubli-93 |
| AAAAAAA | Abb. Foto: Wiebke Schwarzhans |
| BBBBBBB | Abb. https://de.wiktionary.org/wiki/Milchstra%C3%9Fe#/media/Datei:Under_the_Milky_Way_in_Black_Rock_Desert,_Nevada.jpg |
| CCCCCCC | ANna Tautfest: „Future II. Speculative fiction and its subversive potential“, Vortrag „Bucerius Summer School on Global Governance“, ANCB Berlin 2017. Abb. Filmstill: https://jackyconnolly.com/hvr-stills.html |
| DDDDDDD | Julia Ben Abdallah: https://yaci-international.com/de/hito-steyerl-this-is-the-future-2019/ , (zuletzt aufgerufen 23.12.2021). Markus Krajewsk, Vortrag Berlin 1998: https://docplayer.org/24796833-Vorstudie-zu-einer-kleinen-geschichte-der-rekursion.html , (zuletzt aufgerufen 23.12.2021). Abb. http://yaci-international.com/wp-content/uploads/2020/01/nbk_Steyerl_NeuerBerlinerKunstverein_ThisistheFuture_5-1024x768.jpg |
| EEEEEEE | Paul B. Preciado: „Dissident Interfaces: Shu Lea Cheang’s 3x3x6 and Digital Avant Garde“, https://theinfluencers.org/en/shu-lea-cheang (zuletzt aufgerufen 13.03.2022). Abb. https://theinfluencers.org/sites/theinfluencers.mur.at/files/3x3x6-00X-pills.png |
| FFFFFFF | Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte IX“, in: ders.: „Gesammelte Schriften Band I-II“, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1980, S. 691-704, S. 697-698. Abb. https://ih1.redbubble.net/image.2400882391.4165/pp,840x830-pad,1000x1000,f8f8f8.jpg |

4. (Musik-)Archive (um-)schreiben

DATA THIEF: „The blues begat jazz, the blues begat soul, the blues begat hip-hop, the blues begat R&B.“³⁰¹

In John Akomfrahs Film *The Last Angel of History* (1996)³⁰², bewegt sich die Figur eines Reisenden durch die Zeit: der *Data Thief*. Dieser startet von der näheren Zukunft in ca. 200 Jahren aus in Richtung der näheren Vergangenheit. Mit einer Mission ausgestattet macht der Data Thief sich daran, die Archive zu bereisen. Mit seiner Reise durch die Zeit wird der Schwarzen Musikgeschichte Ausdruck verliehen, werden Verbindungen zwischen Musiker_innen aufgezeigt und es wird deren Einfluss auf die Gegenwart verdeutlicht. Die Spurensuche des Data Thiefs beginnt mit folgendem Satz: „(T)he Data Thief is told a story: If you can find the crossroads, a crossroads, this crossroads, if you can make an archeological dig into this crossroads, you'll find fragments, techno-fossils. And if you can put those elements, those fragments together, you'll find code. Crack that code, and you'll have the keys to your future. You've got one clue and it's a phrase: Mothership Connection.“³⁰³ Hier wird mit dem Wort *crossroads* – Kreuzung – auf Anzaldúas Verwendungsweise des Terms angespielt. Auf eine Verwendungsweise, die nicht nur einen Moment der Entscheidung, der Scheidung impliziert, sondern auch einen Ort. Ein Aufeinandertreffen, eine Verbindung einzelner Stränge an einem Ort.

301 Der Data Thief ist ein Protagonist in John Akomfrahs Film „The Last Angel of History“.

302 Akomfrah, John: „The Last Angel of History“, UK 1996, 45 min.

303 Akomfrah: „Last Angel“, ab ca. 0:54-1:30 min.



Abbildung *The Last Angel Of History* 1: Data Thief an der crossroad.

Der Begriff crossroads kann sicherlich zusammengelesen werden mit der Terminologie Intersektionalität. Die Suche nach einem Code, einem Schlüssel, nach „techno-fossils“ startet also hier, an einer Stelle, an der sich unterschiedliche Linien kreuzen, zusammenlaufen. Der musikalische Background wiederum ist geprägt von industriell anmutenden Geräuschen, verschnitten mit Vogelgezwitscher, die anschließen an den Blues-Song *Me And The Devil Blues* von Robert Johnson (1936). Dieses Lied wiederum befindet sich zusammen mit *Cross Roads Blues* auf der Compilation *Walking Blues* desselben. Der Startpunkt der audio-visuellen Archivbegehung ist der Blues, die „Black secret technology“³⁰⁴, die Robert Johnson als Pakt mit dem Teufel gegeben wurde, für die er seine Seele verkauft hat. Die Verbindung all dieser Informationen erfolgt auf der Filmebene in nur zwei Minuten. Die crossroads als Anfangspunkt, als Kristallisationspunkt sind eingeführt – als Begriff und als Bild – und werden im Laufe des Films immer wieder angespielt. Die Spur gelegt, wird nun dem

Terminus „mothership connection“³⁰⁵ nachgegangen und die Linien in verschiedene Richtungen gezogen. Es kommen unterschiedliche kulturelle Akteur_innen zu Wort, Musik wird beschrieben, Bezüge angerissen. So beschreibt Kodwo Eshun die Musiken von Sun Ra, Lee Perry und George Clinton als „They are studio musics, they are impossible, imaginary musics and yet, because they are imaginary – they are even more powerful, because they suggest a future. They don’t reflect a past, they imagine a future.“³⁰⁶ In den Musiken selbst, in den Texten und Booklets, in den Auftritten wird die Zugewandtheit zum Weltall, zu fernen Welten offengelegt. Die Musik verändert sich, bewegt sich, wie oben beschrieben, weg von der Bühnendarbietung, der Unterhaltungsmusik. Die Soundwelten werden zu imaginierten alternativen Realitäten. Parallel schreiben Schwarze Science Fiction-Autor_innen Schwarze Geschichte in ihre Erzählungen ein. Sie benutzen die Sci-fi-typischen Erzählungen von Kolonisierung durch Aliens, um die Erfahrung Schwarzer Menschen in der Diaspora zu verdeutlichen und erfahrbar zu machen. „Most science fiction tales dramatically deal with how the individual is going to contend with these alienated, dislocating societies and circumstances. And that pretty much sums up the mass experience of Black people within, um, post-slavery, 20th century world.“³⁰⁷ Diese Verquickung von Weltall, Zukunft und vergangener Erfahrung, die auch mit empowernden Narrativen versetzt ist, bildet in ihrem weiten Horizont zwischen Musik, Film und Schreiben die Umrisse des Afrofuturismus ab. Von diesen technoid anmutenden Szenarien aus wird auch Techno als neue Musikrichtung geboren. In der post-industriellen Ära werden Maschinengeräusche, Industrielärm, Stadtsound zu Musik gemacht. DJ Spooky beschreibt: „Detroit is a symbolic location in American culture because it’s where the American automotive industry’s heart was. (...) Techno coming out of Detroit represents that kind of urban youths’ view of change, saying, ‘No longer do we have this industrial kind of base. No longer do we have this kind of security. Everything is flux.’“³⁰⁸ Die Soundscapes, die dem Film unterlegt sind, verbinden die Szenen untereinander und stellen eine Verbindung zur damaligen Gegenwart mit ihrer Technikverliebtheit zwischen industriellem Sound und Maschinenlärm her, der auch ins Technisch-Computerhafte übergeht. Diese Verschneidung von Soundebenen als Background-Noise,

- 305 „Mothership Connection“ ist das vierte Album der Band „Parliament“ von George Clinton und wurde 1975 herausgebracht. George Clinton hat mit seiner Musik enormen Einfluss auf die folgenden Generationen und mit „Mothership Connection“ bringt er afrofuturistische Elemente in seinen P-Funk und auch in die Bühnenshow ein, bei der er mit einem Space-Shuttle landet und ihm auf der Bühne entsteigt.
- 306 Kodwo Eshun, Kritiker in: Akomfrah: „Last Angel“, ca. 17:25 min.
- 307 Greg Tate, Science Fiction-Autor in: Akomfrah: „Last Angel“, ca. 25:47 min.
- 308 DJ Spooky, DJ/Kritiker in Akomfrah: „Last Angel“, ca. 17:35 min.

der inhaltlich der Erzählung etwas hinzufügt, findet sich auch in anderen Filmarbeiten Akomfrahs und des *Black Audio Film Collectives*, welchem er angehört, wie beispielsweise *Handsworth Songs* (1986). Das Beschreiben und Umschreiben Schwarzer Geschichte anhand von Archivmaterialien wird mit audio-visuellen Mitteln collagiert. Die Reise ins und durch das Archiv bringt Bilder und Gegebenheiten hervor und bietet sie den Rezipierenden in einer Weise an, die eine Perspektivverschiebung hervorruft. Schwarze Geschichte wird in den Fokus gerückt, von ihr ausgehend werden Ereignisse reflektiert. Die Erzählung von *The Last Angel Of History* beschreibt das Zeitalter von Mondfahrt, Weltraumstreben und Science Fiction aus Schwarzer Sicht und zeigt ihren Einfluss auf das Weltgeschehen und im Besondern das Musikgeschehen auf.



Abbildung *The Last Angel Of History 2*: Data Thief mit Zeiten-Brille angetan.

Die Bewegung des Data Thiefs geht von der Zukunft in die Vergangenheit und über die Gegenwart will sie wieder in die Zukunft, bestückt mit einem Code, einer Lösung, um die Zukunft zu lenken. Die Vergangenheit ausgraben, die „techno-fossils“ freilegen und durch diese Freilegung eine Verschiebung erlangen, etwas, was auch in der Zukunft spürbar sein wird. Die Perspektivierung der Schwarzen Musikgeschichte führt uns zu einer verschobenen Zukunft, die sich auch auf unsere Gegenwart *ausgewirkt haben wird*. Die Technologien ermöglichen solche Funde, die Tonaufnahme, der Film, das Druckerzeugnis. Die Technologien erzeugen ihr eigenes Archiv, sie bestücken sich

selber und lassen sich entdecken und in kollektive Archive, ins kulturelle Gedächtnis einschreiben. Im Eingangsprolog nur angerissen, lässt sich Robert Johnsons Geschichte im Internet recherchieren und sein Einfluss auf viele Zweige der Musikgeschichte nachvollziehen. So gibt der Film nicht nur eine eigene experimentelle Reise mit Koordinaten im Archiv vor, sondern weist dabei auf die unterschiedlichen crossroads hin, die sich im musikalischen Netzwerk zeigen und denen jede_r selbst weiter folgen kann. Akomfrah geht in dem experimentellen Dokumentar- und Archivfilm dem Begriff Afrofuturismus nach und folgt dessen Spuren in die Vergangenheit, um hier Schlüsse(l) für die Zukunft zu finden. Dem Bild des Engels der Geschichte von Paul Klee, das von Walter Benjamin in verschiedenen Texten interpretiert wurde, nach dem der Engel von der Zukunft aus nach hinten über die Gegenwart in die Vergangenheit blickt und von ihr nicht-sehend in die Zukunft gedrängt wird, stellt er den Last Angel of History entgegen, der aus der Zukunft kommt, um in der Vergangenheit etwas zu entdecken, was er dann (als Erkenntnis) in die Zukunft einbringen kann. „Our thief from the future gives up the right to belong in his time in order to come to our time to find the mothership connection. The thief becomes an angel, an angel of history.“³⁰⁹ Die Blickrichtung des Engels ist dieselbe, die Bewegung aber unterscheidet sich: Anstatt ohne Lenken in die Zukunft gedrängt zu werden, bewegt sich der Data Thief sprunghaft vor und zurück und will am Ende den Blick wieder wenden und in eine Zukunft blicken, die er *mitgeschrieben haben wird*. Im Film wird Anfang der 1990er Jahre den neuen Zugängen zu Archiven durch die Technologie des Internets gehuldigt. Es tun sich Möglichkeiten auf, Archive zu finden, zu ergründen und auch zu bilden. Das Zusammentragen von Informationen und deren Verfügbarmachen ermöglichen Forschung und Bezugnahme, stellen Geschichtsbezug erst her. Die verschiedenen Medien in den Archiven werden durchreist – Fotografie, Ton, Film, Musik. Sampeln von Geschichte, von Geschichten wird ermöglicht durch die Technologie, durch die Aufnahme, „techno fossils“ wollen gefunden werden. Die Reise in die Vergangenheit kann losgehen und startet im Film mit den Tonaufnahmen Schwarzer afroamerikanischer Musik aus den 1930er Jahren. Von hier aus folgen wir dem Sound, der über Ländergrenzen hinweg seinen Einfluss verbreitet und sich in Hörgewohnheiten einschreibt. Das Herausheben dieser langen Soundlinien im Film verdeutlicht eine Musiktradition, die großen Teilen populärer Musik zugrunde liegt. Kodwo Eshun: „In the 18th century, slaves like Phillis Wheatley read poetry to prove that they were human, to prove that they weren’t furniture, to prove that they weren’t

robots, to prove that they weren't animals. In that sense, a certain idea of cybernetics has already been applied to Black subjects ever since the 18th century. (...) (Now) producers kind of willingly take on the role of the cyborg – willingly take on that man-machine interface. (...) Now the question is like, kind of, cyborgs for what? Well the reason is of course, to get out of here. To get out of this time here, this space now.”³¹⁰

Der Data Thief als Figur des Reisenden durch die Zeiten, der in der Lage ist, Archive im Nachhinein zu verändern, von einer Zukunft aus eine Umschrift vorzunehmen, ist ganz im Sinne des Nachdrängens des Unbewussten bei Lacan konstituiert. Er bereist die Zeit, kommt mit den Ereignissen in Kommunikation, wird von ihnen affiziert, wandelt sich. Wandelt das Archiv. Der Data Thief als Last Angel of History bleibt ein Wandernder, ein Suchender. Findet immer wieder von neuem. Er ist mit den Versatzstücken der Geschichte in Verbindung, bereit einen neuen Track aus ihnen zu sampeln.

310

Eshun in: Akomfrah: „Last Angel“, ca. 43:17 min.

VII.

MÖGLICHKEITSRÄUME
DES FUTURII

Die Konstruktion einer Narration in der Vorzukunft, die sich einschreiben möchte, ist, wie wir gesehen haben, eine höchst prekäre, die sich nicht verfestigen lässt, da sie von allen Variablen der Relation(en) abhängt und sich selbsttätig verändert, sobald sie sich rückeinschreibt. Die Selbsterschaffung der vergangenen Zukunft beinhaltet ihre gleichzeitige Selbstabschaffung. Bei der Anähnlichung an das Bild der vergangenen Zukunft geht es nicht darum, zur Deckung zu kommen, da die Verschiebung bereits in der Konstruktion integriert ist. Sobald das zukünftig Vergangene sich im Gegenwärtigen aktualisiert, verschiebt sich die folgende Zukunft direkt. Die Verwirklichung der vergangenen Zukunft liegt also in ihrer Annäherung im Aktuellen und bleibt immer im Werden begriffen. Sie stellt sich als das genaue Gegenteil zu vorgeblich berechenbaren Spekulationen, beispielsweise von Aktienkursen, heraus. Auch Elena Esposito zufolge liegt hier die Falschannahme von Spekulationen (nicht nur) auf dem Finanzmarkt, innerhalb derer immer die Zukunft das unberechenbare bleiben und *gewesen sein wird*: „That’s a problem of models in general, because models can’t consider all possible futures, let’s say. In a more complex way the perfect model considers all possible futures. Except the only one future that really becomes real. Except the future influenced by the use of models.”⁽³¹¹⁾ And this is just the future that

comes true. (...) The more we try to predict the future, the more we act on the future, the more we influence the future, the more the future changes. And then of course, the future deviates from our predictions.“³¹² Oder umgekehrt mit Deleuze gesprochen, der im *Zeit-Bild* eine Voraussicht oder eine Vorab-Konstitution einer sicheren Zukunft folgendermaßen beschreibt: „Im voraus weiß man nicht, ob der virtuelle Keim („Rosebud“) sich aktualisieren wird, da man nicht im voraus wissen kann, ob die aktuelle Umwelt eine entsprechende Virtualität besitzt.“³¹³ Virtualität und Aktualität tauschten sich aus und gingen ineinander über, in eine Ununterscheidbarkeit, in der der Unterschied dennoch erhalten bliebe. Auch hier zeichnet sich die Unkalkulierbarkeit der Zukunft ab, deren Entstehen im Aktualisieren des Virtuellen besteht, welches sich dabei kristallisiert.³¹⁴ Nur *welches* Umschlagen vom Virtuellen ins Aktuelle bleibt ungewiss, unberechenbar, nicht vorhersagbar. Die Figur der Selbstabschaffung durch die Vorhersage scheint das einzig Wahrscheinliche.

Wie wir gesehen haben, geht es also nicht darum, eine Zukunft vor auszuplanen, sie im Sinne einer Voraussehbarkeit kontrollierbar machen zu wollen, sie einer gewissen oder gewissenhaften Spekulation zu unterziehen, die sich aus dem Gegenwärtigen speist, wie es beispielsweise Verfahren mit Algorithmen tun. Oder auch die vielfachen Science Fiction-Erzählungen, die ein Narrativ weiterschreiben, das sich aus der Vergangenheit speist und kaum Differenzen aufweist. Es geht im Gegenteil vielmehr darum, sich vom Gegenwärtigen in einem Sprung zu lösen und sich im Imaginären einem Teilchen der virtuellen Masse zu widmen und dieses mit einer ästhetischen Schreibweise der Zukunft zuzuschreiben. Mit ihrer Aktualisierung in einer Begegnung im Jetzt wird die Vision zu einem *Gewesenen* kristallisieren und ihr sprunghaftes Dasein wird einen Abdruck hinterlassen. „Man kann auch, so wie die *Verdrängung** immer nur eine *Nachdrängung** ist, sagen, daß das, was wir als Wiederkehr des Verdrängten sehen, das getilgte Signal von etwas sei, das seinen Wert erst in der Zukunft, durch seine symbolische Realisierung, seine Integration in die Geschichte des Subjekts bekommen wird. Es wird, buchstäblich, nie etwas anderes sein als etwas, das, in einem gegebenen Augenblick der Erfüllung, *gewesen sein wird*.“³¹⁵ Weshalb auch die Zukunft wiederum eine andere *gewesen sein wird*. Aber eben auch eine andere, als sie *zuvor gewesen sein würde*.

312 Esposito, Elena: „Expecting Surprises on Financial Markets“, Youtube 2014, 33:20-33:56 min., <https://www.youtube.com/watch?v=DQ5PY4sGDvc> (zuletzt aufgerufen 07.01.2022).

313 Deleuze: „Zeit-Bild“, S. 103.

314 Vgl. ebd.

315 Lacan: „Freuds Schriften“, S. 205.

Wir sind der Frage nachgegangen, welches Potential in der Figur des FuturII liegt. Dabei kommt in den Sinn, dass Fragen selbst FuturII Figuren sind. Fragen führen eine FuturII-Bewegung aus, allein durch ihr Entstehen, als Frage. Die Frage rührt an sich immer an etwas Unklares, Undefiniertes, Nicht-Gewusstes. Auch wenn dies zunächst einmal als Nicht-Gewusstes dieser fragenden Person zugeschrieben ist. Aber für diese fragende Person liegt die Frage in einem kleinen Raum der Spekulation vor ihr. Die Frage macht eine Höhle oder ein Vakuum vor ihr auf, das sich in eine sehr nahe gelegene Zukunft erstreckt. Durch ihr Fragen streckt sie die Finger, die Fühler in Richtung des spekulativen Raums aus, dem Tastauge Albertis gleich. Sie fragt mit dem Potential im Kopf, dass sie für diese Frage eine Antwort *erhalten haben wird*. „Wenn man seine fünf Finger hindurchstecken kann, ist’s ein Tor, wenn nicht, eine Tür. Schließ deine Augen und schau!“³¹⁶ *Erhalten haben wird*, auch weil sie die Antwort – durch die Frage – verursacht hat. Die Bewegung von hier im Raum der Gegenwart in die Vorzukunft, in den Raum, der in der Zukunft *gewesen sein wird*, verbindet sich in ihrer Antwort mit der Frage und führt so in die Gegenwart zurück. Diese reziproke Bewegung bedingt sich selbst und wird durch sich selbst vollzogen, bringt aber dennoch etwas Ungewusstes, etwas Unerwartetes hervor und verschiebt damit den Ausgangspunkt und dadurch auch die vollzogene Bewegung. Die Bewegung, die zunächst als ein Kreis anmutete, wird zu einer Ellipse, zu einem Bewegungslauf, dessen Anfangs- und Endpunkt sich nicht mehr treffen, die sich spiralförmig in der Zeit mitdrehen. Hier sehen wir, dass es möglich ist, aus dem Gegebenen heraus etwas in Bewegung zu setzen, von dem wir vorher nicht wussten. Anders als in der Vorhersage der Algorithmen ist hier nicht die Antwort bereits aus der Gegenwart gegeben, sondern die Frage. Und diese lässt Raum für Spekulation.

FuturII in der posthumanistischen Subjektwerdung bei Rosi Braidotti

Im Gegensatz dazu konstruiert Rosi Braidotti eine Freiheit aus der einen sicheren Antwort, der des Todes. Der Tod liegt „als konstitutives Ereignis hinter uns“³¹⁷. *Wir werden gestorben sein* bringen wir mit der Geburt mit hervor. Die Freiheit liegt dann im Werden des Lebens, dem Prozess, der dazwischen befindlich ist. Im Annehmen der Tatsache des Todes wird der Zwischenraum des Lebens aus der vorweggenommenen

316 Joyce, James: „Ulysses“, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1981, S. 53, zitiert nach: Didi-Hubermann, Georges: „Was wir sehen blickt uns an“, München, Fink 1999, S. 11.

317 Braidotti, Rosi: „Posthumanismus“, S. 134.

Perspektive heraus befreit. Braidotti folgert aus dem vorweggenommenen Tod kein anzunehmendes Schicksal, welches vorbestimmt ist, sondern lässt den Tod hinter sich, um dem Dazwischen ihre Aufmerksamkeit zu widmen. In Rosi Braidottis Überlegungen zum Posthumanismus legt sie eine Zeit des Experimentierens nahe. Die posthumanistische Subjektbildung zeichnet sich für sie unter anderem dadurch aus, dass sie noch nicht klar ist. Ein im Werden begriffener Subjektbegriff, gegensätzlich zum Kapitalistischen: Empirisches Experiment mit biotechnologisch vermittelten Körpern in einem Kontinuum von Kultur/Natur im Gegensatz zum profit-orientierten Experimentieren des globalen Kapitalismus mit dem Lebendigen als „Informationsmacht“, „Data-Mining“, das einem „Life-Mining“ gleichkommt.³¹⁸ Sie schreibt: „Ein zoézentrierter Egalitarismus ist für mich der Kern der postanthropozentrischen Wende – eine materialistische, säkulare, geerdete und unsentimentale Antwort auf die opportunistische (sic) artenübergreifende Vermarktung des Lebens, die der Logik des modernen Kapitalismus entspricht.“³¹⁹ Auch hier scheint ein Cyborg-werden durch. Die Aufweichung der Grenze zwischen menschlichem Leben und tierischem, aber auch in Richtung Maschine und Verschmelzung mit Codes. Ebenso wie bei den besprochenen Konzepten geht ihre posthumanistische Idee einer Reinheit oder Abgeschlossenheit entgegen. Das Experimentieren mit Unbekanntem auf dem Weg des Lebens, der durch sein Ende in die Zukunft projiziert ist, wird als Prozess offen und unabgeschlossen gezeichnet. Ein Abschluss oder Ziel dessen ist nicht in Sicht und wird auch gar nicht angestrebt.

Akteur_innen in der Vorzukunft

Musiker_innen können, wie wir gesehen haben, auf vielen Ebenen mit ihrer Musik gesellschaftliche Themen adressieren. Einige haben wir in Bezug auf die Möglichkeit von futuristischen Ästhetiken betrachtet und ihre Rückeinschreibungen verfolgt. Diese Bildwanderungen oder Motivwanderungen nehmen aus ihren bildlich-textlich-akustischen Konstruktionen Einzelnes mit in das kulturelle Gedächtnis. So werden aus diesen kritischen Auseinandersetzungen Teile ins Mainstreamnarrativ gewebt und spinnen dort weiter an den Ideen, die sie mitbringen.

318 Ebd., S. 67.

319 Ebd., S. 66. Die Zoé ist bei Braidotti die Lebenskraft, alles Lebendige, in welche aber auch der Tod und das Sterben miteinbezogen sind. Sie umfasst alles Lebendige und dessen Zyklen. Es ist das Leben, welches über das Subjekt und über das Menschliche hinausgeht.

Viele Musiker_innen können in den letzten Jahrzehnten mit Afrofuturismus in Verbindung gebracht werden. Zum einen sprechen sie sich durch ihre Ästhetik von einer Gegenwart frei, die sie gefangen nehmen will, andererseits gibt diese Ästhetik auch die Möglichkeit, auf spielerische Weise Vehikel in die Zukunft zu bauen.

Die Musikerin *Missy Elliott* bindet immer wieder afrofuturistische Elemente in ihre Musikvideos ein. Sie ist mit ihrem Auftreten eine Bezugsfigur im musikalischen Kosmos, vor allem auch für Mädchen. In ihren Performances vermeidet sie die üblichen gender-determinierten Zuschreibungen, ihre Musik wird stark von Frauen dominiert, die sich von gängigen Normen oft unterscheiden. Sie präsentiert Körper verschiedenster Größen und Styles in ihren Videos, nicht selten auch Teenager oder Kinder. Geprägt von Videofiltern und -effekten seit den 1990er Jahren, kommen häufig Szenenwechsel vor, bei denen der Hintergrund ausgetauscht wird. Durch diese Manipulation wird der Hintergrund selbst zum Thema und als verschiebbar und nicht fixiert wahrnehmbar. In diesen technischen Spielereien steckt also auch eine Lust an Verschiebungen im Bild – und in der Realität – eingeschrieben.

Die Musikerin *Peaches* wiederum hat mit ihrem queer-feministischen Album *Rub* ein Statement für diverse Frauen³²⁰ in Musikvideos gesetzt. Sie selbst und alle anderen Protagonist_innen in dem Video *Rub*³²¹ sind nicht jung, nicht hochglanz-geschminkt und nicht glatt. Ihre Hymne an Frauen, an Sex, an Körper-sein zeigt eine Orgie in der Wüste. Auch hier ist die Szenerie von einem Hintergrund befreit und findet ort- und zeitlos als übergreifende Utopie nirgendwo und überall statt. Der Körperperrausch wird von dem wiederkehrenden „Rub“ im Sound begleitet und beschreibt eine freie Sexualität, inmitten derer Peaches, manchmal ungläubig blickend, sich befindet. In diesem Tabula-rasa-Setting scheinen Möglichkeiten auf, die sich gegen das existierende heteronormative System kontrollierter Körper richten und das auf eine sinnliche Weise weibliche Ekstase feiert. Körperflüssigkeiten, lebendige, auch alte Haut mit Falten, verschiedene Körpergrößen und Geschlechtsidentitäten werden alle miteinander und ineinander verschlungen gezeigt und als lebendes Tableau in immer wieder neu gesetzten Einstellungen inszeniert.

320

Gemeint sind alle weiblich und nicht-binär gelesenen Menschen.

321

Peaches: „Rub“, Album *Rub*, I U She Music, USA 2015.



Abbildung *Rub*: Peaches Gesicht zwischen nassen Körpern.

Wenn wir die Musik- und Narrativproduktionen verfolgen, fragen wir uns, wie diese spekulativen und erweiterten, weiter gedachten und veränderten Akteur_innen einer Zukunft unsere Gegenwart beeinflussen und *beeinflusst haben werden*. Von welchen Figuren wird die beschriebene Zukunft oder die beschreibbare Zukunft bevölkert sein? Die ermächtigenden Erzählungen und Zuschreibungen zu marginalisierten Identitäten wirken in unser Leben zurück. „This is an album you listen to to make your parents angry. It’s exactly what a 12-year-old wants to listen to. You wanna giggle along to ‘D*ck in the Air’. Kids are way more advanced now. They can handle this.“³²², sagt Peaches im Interview zu ihrem Album *Rub*. Musiker_innen einer neuen Generation wie Billie Eilish verweigern sich von Beginn an direkt – in Musik und Auftreten – der gesellschaftlich (überholten) Zuschreibung einer weiblich gelesenen Person. Sexualisierung, Anziehung oder Abstoßen kommt in ihren Videos in anderer Weise drapiert zum Vorschein, – dark, unheimlich, manchmal verstörend. Die Rückeinschreibung hat hier bereits eine Verschiebung erzeugt und wird nun in millionenfacher Weise an uns weitergegeben. Peaches beschreibt den Prozess zu den queeren Inhalten ihrer Songs und sagt: „(People) would be like, ‘Why do you write these songs?’ And I’d be like, ‘I feel like this is a missing link in what we actually need to evolve into,’ and also, yeah, questioning what was mainstream and saying, ‘I don’t want to bow to the mainstream; I want the mainstream to come up to me.’ Now, 15 years later, the mainstream actually is coming to me. So I’m like, ‘Wooooohooooo.“³²³ Im Zeitalter

322 Peaches im Interview mit Chris Azzopardi*, <http://www.therainbowtimesmass.com/peaches-lets-it-all-hang-out-talks-childhood-trans-friend-rub-more/> (zuletzt aufgerufen 11.02.2022).

323 Ebd.

von Massenmedien wie Youtube, Vimeo, Spotify etc. ist die Verfügbarkeit um ein Vielfaches gestiegen und der Einfluss kann sich entsprechend verschnellern. Nicht zu vergessen bleibt allerdings die ebenso große Verfügbarkeit aller Narrationen, die im Sinne eines Status quo agieren und einen ebenso großen Output haben können. Es spitzen sich Positionen zu, die wie Türme nebeneinander aus der Ebene wachsen, gegeneinander abgegrenzt sind und unvereinbar scheinen. In diesem Wettrennen bemühen wir einmal mehr die vergangene Zukunft als Raum, der abgetrennt von allen gegenwärtigen Räumen dann vielleicht doch die Möglichkeit besitzt, losgelöst eine schwebende Plattform über allen auszubilden. Erreichen wir diese Plattform der vergangenen Zukunft – über welchen Turm auch immer – blicken wir auf die Gegenwart aus einer verschobenen Perspektive und nehmen diese ein Stück weit mit in sie hinein.

XIII.

QUELLENVERZEICHNISSE

LITERATURVERZEICHNIS

AGAWU, Kofi: „REPRESENTING AFRICAN MUSIC. POSTCOLONIAL NOTES, QUERIES, POSITIONS“, London, Psychology Press 2003, Ebook.

AHMED, Sara: „FEMINISTISCH LEBEN! MANIFEST FÜR SPASSVERDERBERINNEN“, Münster, Unrast Verlag 2018.

ANZALDÚA, Gloria: „BORDERLANDS/LA FRONTERA. THE NEW MESTIZA“, San Francisco, Aunt Lute Books 1987.

BALDWIN, James: „LETTER FROM PARIS: PRINCES AND POWERS“ (1957), in: ders.: „Collected Essays“, New York, The library of America 1998, S. 143 - 169.

BARAD, Karen: „MEETING THE UNIVERSE HALFWAY: QUANTUM PHYSICS AND THE ENTANGLEMENT OF MATTER AND MEANING“, Durham, Duke University Press 2007. → Barad: „Meeting the Universe“

BARAD, Karen: „QUANTUM ENTANGLEMENTS AND HAUNTOLOGICAL RELATIONS OF INHERITANCE: DIS/CONTINUITIES, SPACETIME ENFOLDINGS, AND JUSTICE-TO-COME“, in: „Derrida Today“, 3.2, Edinburgh, University Press 2010, S. 240 - 268. → Barad: „Quantum Entanglements“

BARAD, Karen: „NATURE'S QUEER PERFORMATIVITY“, in: „Feminist Materialism 1-2“, Kvinder, Kon og Forskning. Women, Gender, and Research 2012, S. 25 - 53, <https://doi.org/10.7146/kkf.v0i1-2.28067> (zuletzt aufgerufen 07.01.2022).

BARAD, Karen: „DIFFRACTING DIFFRACTION: CUTTING TOGETHER-APART“, online veröffentlicht 2014, Parallax, 20:3, S. 168 - 187, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13534645.2014.927623> (zuletzt aufgerufen 07.01.2022). → Barad: „Diffracting“

BARAD, Karen: „VERSCHRÄNKUNGEN“, Berlin, Merve Verlag 2015. → Barad: „Verschränkungen“

- BARAKA, Amiri alias LeRoi Jones:** „BLUES PEOPLE: THE NEGRO EXPERIENCE IN WHITE AMERICA“, New York, William Morrow 1963, zitiert nach: <https://www.grammarphobia.com/blog/2014/02/cakewalk.html> (zuletzt aufgerufen 17.05.2021).
- BARTHES, Rolande:** „DIE HELLE KAMMER. BEMERKUNGEN ZUR PHOTOGRAPHIE“, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1989. → Barthes: „Die Helle Kammer“
- BERGSON, Henri:** „MATERIE UND GEDÄCHTNIS. ESSAYS ZUR BEZIEHUNG ZWISCHEN KÖRPER UND GEIST“, Jena, Eugen Diederichs 1908 → Bergson: „Materie und Gedächtnis“
- BERGSON, Henri:** „DAUER UND GLEICHZEITIGKEIT. ÜBER EINSTEINS RELATIVITÄTSTHEORIE“ (1922), hrsg. Vagt, Christina, Hamburg, Philo Fine Arts 2014. → Bergson: „Dauer und Gleichzeitigkeit“
- BHABHA, Homi K.:** „THE LOCATION OF CULTURE“, New York, Routledge 1994.
- BLUMENTHAL / MENDER:** „STUDIES IN GEOMETRY“, San Francisco 1970, S. 433 und 501, zitiert nach: Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: „Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie“, Berlin, Merve 1992.
- BRAIDOTTI, Rosi:** „POSTHUMANISMUS. LEBEN JENSEITS DES MENSCHEN“, Frankfurt a. M., Campus Verlag 2014. → Braidotti: „Posthumanismus“
- BUTLER, Octavia E.:** „KINDRED – VERBUNDEN“, Berlin, w_orten&meer 2016.
- CÁRDENAS, Micha:** „SHIFTING FUTURES: DIGITAL TRANS OF COLOR PRAXIS“, in: „Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology“, 6 (2015), <http://adareview.fembotcollective.org/issue6-hacking/shifting-flickering-futures-imagining-a-digital-trans-of-color-praxis/> (zuletzt aufgerufen 20.06.2021).
- CHEN, Nancy N.:** „SPEAKING NEARBY: A CONVERSATION WITH TRINH T. MINH-HA“, in: Visual Anthropology Review, Vol. 8 No.1, UK, Gordon & Breach 1992, S. 82 - 91. → Chen: „Speaking nearby“
- CLYNES, Manfred E. / Kline, Nathan S.:** „CYBORGS AND SPACE“, in: „Astronautics“, September 1960, S. 26 - 27 und S. 74 - 76.
- DAVIS, Angela:** „BLUES LEGACIES AND BLACK FEMINISM. GERTRUDE 'MA' RAINEY, BESSIE SMITH, AND BILLIE HOLIDAY“, New York, Pantheon Books 1998. Erstes Kapitel abrufbar im Archiv der New York Times, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/d/davis-blues.html> (zuletzt aufgerufen 11.05.2021).
- DELEUZE, Gilles:** „DAS ZEIT-BILD. KINO 2“, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1991. → Deleuze: „Zeit-Bild“
- DELEUZE, Gilles / Guattari, Félix:** „TAUSEND PLATEAUS: KAPITALISMUS UND SCHIZOPHRENIE“, Berlin, Merve 1992. → Deleuze / Guattari: „Tausend Plateaus“
- DELEUZE, Gilles / Guattari, Félix:** „WAS IST PHILOSOPHIE?“, Frankfurt a. M., Suhrkamp 2000. → Deleuze / Guattari: „Was ist Philosophie?“
- DELEUZE, Gilles:** „DIFFERENZ UND WIEDERHOLUNG“, München, Wilhelm Fink Verlag 2007. → Deleuze: „Differenz und Wiederholung“
- DEMBSKI, Tanja:** „PARADIGMEN DER ROMANTHEORIE ZU BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS. LUKÁCS, BACHTIN UND RILKE“, Würzburg, Königshausen & Neumann 2000.
- DERY, Mark:** „BLACK TO THE FUTURE“, in: ders. (Hg.): „Flame Wars. The Discourse of Cyberculture“, Durham & London, Duke University Press 1994, S. 179 - 222. → Dery: „Black to the Future“
- DERY, Mark:** „BLACK TO THE FUTURE: AFRO-FUTURISMUS“, in: Diederichsen, Diedrich (Hg.): „Loving the Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur“, Berlin, ID Verlag 1998, S. 16 - 29.
- DIEDERICHSEN, Diedrich (Hg.):** „LOVING THE ALIEN. SCIENCE FICTION, DIASPORA, MULTIKULTUR“, ID Verlag Berlin 1998.
- DIDI-HUBERMANN, Georges:** „WAS WIR SEHEN BLICKT UNS AN“, München, Fink 1999.
- DOUGLASS, Frederick:** „NARRATIVE OF THE LIFE OF FREDERICK DOUGLASS, AN AMERICAN SLAVE“, New York, The Modern Library 2004 (erste Ausgabe 1845).

ELBLING, Shayna: „LET THE SONG REACH YOUR HEART. FEMINIST RE-VISIONS OF THE BLACK FEMALE BODY IN JANELLE MONÁE'S MANY MOONS“, http://www.academia.edu/7757268/Let_The_Song_Reach_Your_Heart_Feminist_Re-Visions_of_the_Black_Female_Body_in_Janelle_Monáe's_Many_Moons_academics.com (zuletzt aufgerufen 26.01.2017). → Elbling: „Let the Song“

EVERETT, Anna: „THE REVOLUTION WILL BE DIGITIZED. AFROCENTRICITY AND THE DIGITAL PUBLIC SPHERE“, in: „Afrofuturism“, Heft 71, Social Text, New York, Duke University Press 2002, S. 125 - 146.

FREUD, Sigmund: „NOTIZ ÜBER DEN WUNDERBLOCK“, Erstveröffentlichung in: „Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse“, Bd. 10 (1), 1924, S. 1 - 5, in: ders.: „Gesammelte Werke“, Bd. 13, S. 387 - 91, zitiert nach: <https://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-notiz-wunderblock.html> (zuletzt aufgerufen 03.01.2022).

FREUD, Sigmund: „ZUR DYNAMIK DER ÜBERTRAGUNG“, in: ders.: „Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet“, Bd. VIII, Werke aus den Jahren 1909-1913, hrsg. von Freud, Anna et al, London, Imago Publishing 1955, S. 363 - 374.

GILROY, Paul: „THE BLACK ATLANTIC MODERITY AND DOUBLE CONSCIOUSNESS“, Cambridge, Harvard University Press 1993.

GILROY, Paul: „DER BLACK ATLANTIC“, Haus der Kulturen der Welt in Zusammenarbeit mit Tina Campt und Paul Gilroy (Hg.), Berlin, Haus der Kulturen der Welt 2004. → Gilroy: „Der Black Atlantic“

GOMEZ-PÉÑA, Guillermo, zitiert nach: BHABHA, HOMI K.: „THE LOCATION OF CULTURE“, New York, Routledge 1994, S. 313.

GUATTARI, Félix / Deleuze, Gilles: „TAUSEND PLATEAUS, KAPITALISMUS UND SCHIZOPHRENIE“, Berlin, Merve 1992. → Deleuze / Guattari: „Tausend Plateaus“

GUATTARI, Félix / Deleuze, Gilles: „WAS IST PHILOSOPHIE?“, Frankfurt a. M., Suhrkamp 2000. → Deleuze / Guattari: „Was ist Philosophie?“

GUNKEL, Henriette: „DAS AFROFUTURISTISCHE PARTIKULARE“, in: Bergermann, Ulrike / Heidenreich, Nanna (Hg.): „total. Universalismus und Partikularismus in post-kolonialer Medientheorie“, Bielefeld, transcript Verlag 2015, S. 149 - 162.

HARAWAY, Donna: „DIE NEUERFINDUNG DER NATUR. PRIMATEN, CYBORGS UND FRAUEN“, Campus Frankfurt a. M. und New York 1995.

HARAWAY, Donna: „SITUiertes WISSEN“, in: dies.: „Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen“, Frankfurt a. M. und New York, Campus Verlag 1995, S. 73 - 97. → Haraway: „Situierendes Wissen“

HARAWAY, Donna: „EIN MANIFEST FÜR CYBORGS“, in: dies.: „Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen“, Frankfurt a. M. und New York, Campus 1995, S. 33 - 72. → Haraway: „Cyborg“

HARAWAY, Donna: „SF: SPECULATIVE FABULATION AND STRING FIGURES / SF: SPEKULATIVE FABULATION UND STRING-FIGUREN“, in: DOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012 (Hg.): „100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken“, N°033, Ostfildern, Hatje Cantz 2012. → Haraway: „Speculative Fabulation“

HARAWAY, Donna: „ANTHROPOZÄN, KAPITALIZÄN, PLANTAGOZÄN, CHTHULUZÄN: MAKING KIN, SICH VERWANDTE MACHEN“, in: dies.: „Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays“, Hamburg, Argument Verlag 2017 (Grundlage Ausgabe 1995), S. 24 - 34. → Haraway: „Making Kin“

HIRSCH, Marianne: „THE GENERATION OF POSTMEMORY. WRITING AND VISUAL CULTURE AFTER THE HOLOCAUST“, New York, Columbia University Press 2012.

ISMAIEL-WENDT, Johannes: „TRACKS'N'TREKS. POPULÄRE MUSIK UND POSTKOLONIALE ANALYSE“, Münster, Unrast Verlag 2011.

JANSSEN, Joke / Tautfest, Anna: „EXPERIMENT KLASSE“, in: dies. (Hg.): „Kanon. Die experimentelle Klasse“, Hamburg, Argument Verlag 2021, S. 100 - 138.

JULIEN, Philippe: „JACQUES LACAN'S RETURN TO FREUD“, New York, University Press 1994.

KLINE, Nathan S. / Clynes, Manfred E.: „CYBORGS AND SPACE“, in: „Astronautics“, September 1960, S. 26 - 27 und S. 74 - 76.

KNOWBOTIQ: „ANGISA FORMLESS – VOM ORNAMENT-WERDEN ODER FLIMMERN ALS AGENCY“, in: Loreck, Hanne (Hg.): „Visualität und Abstraktion. Eine Aktualisierung des Figur-Grund-Verhältnisses“, Hamburg, Materialverlag 2018, S. 210 - 223.

KREISS, Daniel: „APPROPRIATING THE MASTER’S TOOLS: SUN RA, THE BLACK PANTHERS, AND BLACK CONSCIOUSNESS, 1952-1973“, in: „Becoming: Blackness and the Musical Imagination“, Black Music Research Journal, Vol.28 No.1, Chicago, University of Illinois Press 2008, S. 57 - 81.

LACAN, Jacques: „DAS SPIEGELSTADIUM ALS BILDNER DER ICHFUNKTION“ (1949), in: ders.: „Lacan, Schriften I“ ausgewählt und hrsg. Norbert Haas, Olten, Walter Verlag 1973, S. 61 - 70. → Lacan: „Spiegelstadium“

LACAN, Jacques: „DIE VIER GRUNDBEGRIFFE DER PSYCHOANALYSE. DAS SEMINAR VON JACQUES LACAN. BUCH XI (1964)“, hrsg. von Norbert Haas, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, aus dem Französischen von Norbert Haas, Olten, Walter Verlag 1978. → Lacan: „Grundbegriffe“

LACAN, Jacques: „FREUDS TECHNISCHE SCHRIFTEN. DAS SEMINAR VON JACQUES LACAN. BUCH I (1953–1954)“, hrsg. von Norbert Haas, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, aus dem Französischen von Werner Hamacher, Olten, Walter Verlag 1978. → Lacan: „Freuds Schriften“

LACAN, Jacques: „DIE LOGISCHE ZEIT UND DIE ASSERTION DER ANTIZIPIERTEN GEWISSHEIT“, in: „Schriften III“, hrsg. von Norbert Haas, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, aus dem Französischen von Norbert Haas et al, Berlin, Quadriga Verlag 1986, S. 101 - 121.

LANGLITZ, Nicolas: „LACANS PRAXIS DER VARIABLEN SITZUNGSDAUER UND SEINE THEORIE DER ZEITLICHKEIT“, Berlin, Dissertationsschrift an der FU-Berlin 2004, <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/10415> (zuletzt aufgerufen 06.01.2022). → Langlitz: „Sitzungsdauer“

LANGLITZ, Nicolas: „DIE ZEIT DER PSYCHOANALYSE. LACAN UND DAS PROBLEM DER SITZUNGSDAUER“, Berlin, Suhrkamp 2005. → Langlitz: „Zeit Psychoanalyse“

LORD, Catherine / Meyer, Richard: „ART & QUEER CULTURE“, London, Phaidon 2019.

MANDELBROT, Benoît: „HOW LONG IS THE COAST OF BRITAIN? STATISTICAL SELF-SIMILARITY AND FRACTIONAL DIMENSION“, in: „Science, New Series“, Vol. 156, No. 3775 (May 5, 1967), American Association for the Advancement of Science 1967, S. 636 - 638.

MATTERA, Jason: „OBAMA ZOMBIES: HOW THE LIBERAL MACHINE BRAINWASHED MY GENERATION“, New York, Threshold Editions 2010.

MATTHES, Sabine: „SPACE IS THE PLACE“, in: „Titel Kulturmagazin“, Würzburg, online Magazin Juli 2017, <https://titel-kulturmagazin.net/2017/07/27/titel-film-sun-ra-space-is-the-place/> (zuletzt aufgerufen 21.12.2021).

MAZZARI, Louis: „‘KEY TO THE HIGHWAY’: BLUES RECORDS AND THE GREAT MIGRATION“, in: „Transatlantica. American studies journal“, 1/2011. Elektronische Version: <http://journals.openedition.org/transatlantica/5325> (zuletzt aufgerufen 05.05.2021).

MEYER, Richard / Lord, Catherine: „ART & QUEER CULTURE“, London, Phaidon 2019.

MOODY, Paul: „THE RADICAL JAZZ ACTIVIST WHO WORSHIPPED ALIENS“, in: „Modern Mythologies“, Another Man A/W17, online Magazin 2017, <https://www.anotherman-mag.com/life-culture/10097/sun-ra-the-radical-jazz-activist-who-worshipped-aliens> (zuletzt aufgerufen 04.12.2020).

MULVEY, Laura: „VISUELLE LUST UND NARRATIVES KINO (1975)“, in: Peters, Kathrin/ Seier, Andrea (Hg.): „Gender & Medien-Reader“, Berlin – Zürich, diaphanes 2016, S. 45 - 60.

ÖHLSCHLÄGER, Claudia: „AUGENBLICK UND LANGE DAUER“, in: dies. / Perrone Capano, Lucia (Hg.): „Figurationen des Temporalen. Poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit“, Göttingen, V&R unipress 2013, S. 93 - 106.

OKORAFOR, Nnedi: „BINTI“, Kindl Edition von 2015.

PLANT, Sadie: „NULLEN UND EINSEN. DIGITALE FRAUEN UND DIE KULTUR DER NEUEN TECHNOLOGIEN“, Berlin, Berlin Verlag 1998.

PRECIADO, Beatriz: „TESTO JUNKIE. SEX, DRUGS AND BIOPOLITICS IN THE PHARMACOPORNOGRAPHIC ERA“, New York, The Feminist Press 2013. → Preciado: „Testo Junkie (engl.)“

PRECIADO, Paul, B.: „TESTO JUNKIE. SEX, DROGEN, BIOPOLITIK IN DER ÄRA DER PHARMAPORNOGRAPHIE“, Berlin, b_books 2016. → Preciado: „Testo Junkie (dtsch.)“

RATH, Markus: „ALBERTIS TASTAUGE. NEUE BETRACHTUNG EINES EMBLEMS VISUELLER THEORIE“, in: „kunsttexte.de“, Nr. 1 (7 Seiten), 2009, www.kunsttexte.de (zuletzt 21.12.2021). → Rath: „Tastauge“

RUHS, August: „DEFEKTE KÖRPERBILDER: SPIEGEL-HALLUZINATION, DOPPELGÄNGERWAHN UND ANDERE SOMATO-AGNOSIEN“, in: Kadi, Ulrike / Unterthurner, Gerhard (Hg.): „Wahn. Philosophische, psychoanalytische und kulturwissenschaftliche Perspektiven“, Wien, Turia & Kant 2012, S. 213 - 232. → Ruhs: „Defekte Körperbilder“

SCHMID, Gabriele: „PERSPEKTIVE UND MATHEMATIK“, in: dies.: „Illusionsräume“, Berlin, Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.) an der Hochschule der Künste Berlin, Fakultät Erziehungs- und Gesellschaftswissenschaften 1999, <http://www.gabrieleschmid.de/diss/home.html> (zuletzt aufgerufen 25.02.2020). → Schmid: „Illusionsräume“

SCHMID, Michael: „DER PSYCHOANALYTISCHE AKT“, in: Gondek, Hans-Dieter / Hofmann, Roger / Lohmann, Hans-Martin (Hg.): „Jacques Lacan – Wege zu seinem Werk“, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag 2001.

SCHWARTE, Ludger: „PHILOSOPHIE DER ARCHITEKTUR“, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2009.

SCHWEITZER, Doris: „TOPOLOGIEN DER KRITIK: KRITISCHE RAUMKONZEPTIONEN BEI GILLES DELEUZE UND MICHEL SERRES“, Berlin, Lit Verlag 2011. → Schweitzer: „Topologien“

SUN RA: „THIS PLANET IS DOOMED: THE SCIENCE FICTION POETRY“, New York, Kicks Books 2011. Zitiert nach <https://www.goodreads.com/author/quotes/215662>. Sun_Ra (zuletzt aufgerufen 21.04.2021).

TAUTFEST, ANna / Janssen, Joke: „EXPERIMENT KLASSE“, in: dies. (Hg.): „Kanon. Die experimentelle Klasse“, Hamburg, Argument Verlag 2021, S. 100 - 138.

UITZ, Sophie: „POLITICAL REMEMBRANCE FOR THE FUTURE: PERSPECTIVES AND LIMITS OF ARENDT'S RE-FRAMING OF MEMORY AND HISTORY AS POLITICAL CONCEPTS“, in: Gržinić, Marina / Pristovšek, Jovita / Uitz, Sophie (Hg.): „Opposing Colonialism, Antisemitism, And Turbo-Nationalism: Rethinking the Past for New Conviviality“, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2020, S. 445 - 463.

VAGT, Christina: „EINFÜHRUNG“, in: Bergson, Henri: „Dauer und Gleichzeitigkeit. Über Einsteins Relativitätstheorie“ (1922), hrsg. dies., Hamburg, Philo Fine Arts 2014, S. 7 - 46

VERMEER, Hans J.: „VERSUCH EINER INTERTHEORIE DER TRANSLATION“, Berlin, Frank und Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 2006.

WEBER, Samuel: „RÜCKKEHR ZU FREUD. JACQUES LACANS ENTSTELLUNG DER PSYCHOANALYSE“, Wien, Passagenverlag 2000. → Weber: „Rückkehr zu Freud“

WEKKER, Gloria: „THE POLITICS OF PASSION. WOMEN'S SEXUAL CULTURE IN THE AFRO-SURINAMESE DIASPORA“, New York, Columbia University Press 2006.

WIDMER, Peter: „SUBVERSION DES BEGEHRENS – EINE EINFÜHRUNG IN JACQUES LACANS WERK“, Wien, Turia und Kant 1997.

WOMACK, Ytasha: „AFROFUTURISM. THE WORLD OF BLACK SCI-FI AND FANTASY CULTURE“, Chicago, Lawrence Hill Books 2013.

WEBSEITENVERZEICHNIS

- AFRICANS IN AMERICA:** „THE MIDDLE PASSAGE“, 2021 auf: pbs.org, <https://www.pbs.org/wgbh/aia/part1/1p277.html> (zuletzt aufgerufen 10.09.2021).
- ANDERSON, Reynaldo:** „THE BLACK SPECULATIVE ARTS MOVEMENT“, 2022 auf: bsam-art.com, <https://www.bsam-art.com> (zuletzt aufgerufen 26.05.2021).
- AZZOPARDI*, Chris:** „PEACHES LETS IT ALL HANG OUT: TALKS CHILDHOOD TRANS FRIEND, RUB & MORE“, 2015 auf: therainbowtimesmass.com, <http://www.therainbowtimesmass.com/peaches-lets-it-all-hang-out-talks-childhood-trans-friend-rub-more/> (zuletzt aufgerufen 11.02.2022).
- BALOGUN:** „WHAT IS STEAMPUNK?“, 2012 auf: chroniclesofharriet.com, <https://chroniclesofharriet.com/2012/04/05/what-is-steamfunk-exposing-the-big-steampunk-lie/> (zuletzt aufgerufen 07.02.2022).
- BARAD, Karen:** „NATURE’S QUEER PERFORMATIVITY“, in: „Feminist Materialism 1-2“, Kvinder, Kon og Forskning. Women, Gender, and Research 2012, S. 25 - 53, S. 27, auf: doi.org, <https://doi.org/10.7146/kkf.v0i1-2.28067> (zuletzt aufgerufen 07.01.2022).
- BARAD, Karen:** „DIFFRACTING DIFFRACTION: CUTTING TOGETHER-APART“, Parallax, 20:3, S. 168 - 187, online veröffentlicht 2014 auf: tandfonline.com, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13534645.2014.927623> (zuletzt aufgerufen 07.01.2022).
- BARAD, Karen in:** „KAREN BARAD. INTRA-ACTIONS“, Interview mit Adam Kleinman, mousse 34, Mailand, Mousse Magazin 2012, S. 77. Auch auf: academia.edu, https://www.academia.edu/1857617/_Intra-actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinmann_ (zuletzt aufgerufen 06.01.2022).
- BARAKA, Amiri alias LeRoi Jones:** „BLUES PEOPLE: THE NEGRO EXPERIENCE IN WHITE AMERICA“, New York, William Morrow 1963, zitiert nach: grammarphobia.com, <https://www.grammarphobia.com/blog/2014/02/cakewalk.html> (zuletzt aufgerufen 17.05.2021).
- BARRON, Briiaan L.:** „STEAMPUNK & ROCOCO: A BLACK VICTORIAN FANTASY“, 2013 auf: youtube.com, https://www.youtube.com/watch?v=cKwA_MUWZ5I (zuletzt aufgerufen 07.02.2022).
- BATTAN, Carrie:** „MIND CONTROL“, 2013 auf: pitchfork.com, <http://pitchfork.com/features/cover-story/reader/janelle-monaie/> (zuletzt aufgerufen 11.01.2022).
- BERLE, Kim Krohn:** „NAIROBI UNVEILED – TIMELAPSE“, 2012 auf: vimeo.com, <https://vimeo.com/33019890> (zuletzt aufgerufen 21.01.2022).
- CÁRDENAS, Micha:** „SHIFTING FUTURES: DIGITAL TRANS OF COLOR PRAXIS“, in: „Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology“, 6, 2015 auf: fembotcollective.org, online-Plattform, <http://adareview.fembotcollective.org/issue6-hacking/shifting-flickering-futures-imagining-a-digital-trans-of-color-praxis/> (zuletzt aufgerufen 20.06.2021).
- CHEMIELEXIKON:** Quantenobjekte, 2021 auf: chemie.de, <https://www.chemie.de/lexikon/Welle-Teilchen-Dualismus.html> (zuletzt aufgerufen 17.09.2021).
- DAVIS, Angela:** „BLUES LEGACIES AND BLACK FEMINISM. GERTRUDE “MA” RAINEY, BESSIE SMITH, AND BILLIE HOLIDAY“, New York, Pantheon Books 1998. Erstes Kapitel abrufbar im Archiv der New York Times auf: nytimes.com, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/first/d/davis-blues.html> (zuletzt aufgerufen 11.05.2021).
- DREXCIYA RESEARCH LAB:** „ANOTHER VIEW“, 2005 auf: drexcyaresearchlab.blogspot.com, <http://drexcyaresearchlab.blogspot.com/2005/11/another-view.html> (zuletzt aufgerufen 10.09.2021).
- DUDEN:** „RECHTSCHREIBUNG UND GRAMMATIK“, 2022 auf: duden.de, <http://www.duden.de/rechtschreibung> (zuletzt aufgerufen 15.01.2022).
- ECKARDT, Ann-Kathrin:** „INTERVIEW NANA OFORI-ATTA-AYIM“, 2021 auf: sueddeutsche.de, <https://www.sueddeutsche.de/leben/kunst-geschichte-afrika-pioniere-ghana-nana-oforiatta-ayim-1.5246980> (zuletzt aufgerufen 03.06.2021).
- ELBLING, Shayna:** „LET THE SONG REACH YOUR HEART. FEMINIST RE-VISIONS OF THE BLACK FEMALE BODY IN JANELLE MONÁE’S MANY MOONS“, 2017 auf: academics.com, http://www.academia.edu/7757268/Let_The_Song_Reach_Your_Heart_Feminist_Re-Visions_of_the_Black_Female_Body_in_Janelle_Monáes_Many_Moons_academics.com (zuletzt aufgerufen 07.02.2022).

ESPOSITO, Elena: „EXPECTING SURPRISES ON FINANCIAL MARKETS“, 2014 auf: youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=DQ5PY4sGDvc> (zuletzt aufgerufen 07.01.2022).

FREUD, Sigmund: „NOTIZ ÜBER DEN WUNDERBLOCK“, Erstveröffentlichung in: „Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse“, Bd. 10 (1), 1924, S. 1 - 5, in: ders.: „Gesammelte Werke“, Bd. 13, S. 387 - 91, zitiert nach: textlog.de, <https://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-notiz-wunderblock.html> (zuletzt aufgerufen 03.01.2022).

FU BERLIN: „EIN PAAR FRAKTALE“, 2022 auf: inf.fu-berlin.de, <http://www.inf.fu-berlin.de/lehre/SS02/javakurs/fractals.html> (zuletzt aufgerufen 17.01.2022).

GASKINS, Nettrice: „DEEP SEA DWELLERS: DREXCIYA AND THE SONIC THIRD SPACE“, in: „The International Journal of Research into Island Cultures“, Australien, Shima-journal 2016, S. 68 - 80, auf: shimajournal.org, <https://www.shimajournal.org/issues/v10n2/h.-Gaskins-Shima-v10n2.pdf> (zuletzt aufgerufen 10.09.2021).

GANDHI, Lakshmi: „THE EXTRAORDINARY STORY OF WHY A ‘CAKEWALK’ WASN’T ALWAYS EASY“, 23.12.2013 auf National Public Radio (NPR), 2013 auf: npr.org, <https://www.npr.org/sections/codeswitch/2013/12/23/256566647/the-extraordinary-story-of-why-a-cakewalk-wasnt-always-easy> (zuletzt aufgerufen 17.05.2021).

GREENLANE: „DIE GESCHICHTE, DAS PATENT UND DIE VERWENDUNG VON MDMA“, 2019 auf: greelane.com, <https://www.greelane.com/geisteswissenschaften/geschichte--kultur/invention-of-mdma-ecstasy-4079861/> (zuletzt aufgerufen 10.01.2022).

GRUNDBERG, Andy: „THE LOST GENERATION“, 2021 auf: loeildelaphotographie.com, <https://loeildelaphotographie.com/en/the-lost-generation-by-andy-grundberg/> (zuletzt aufgerufen 01.06.2021).

JABLONSKY, Adrian: „GRUNDLAGEN DER FRAKTALEN GEOMETRIE MIT ITERIERTEN FUNKTIONENSYSTEMEN (IFS)“, 2017 auf: quadsoft.org, <https://quadsoft.org/fraktale/#x1-30002> (zuletzt aufgerufen 17.01.2022).

LANGLITZ, Nicolas: „LACANS PRAXIS DER VARIABLEN SITZUNGSDAUER UND SEINE THEORIE DER ZEITLICHKEIT“, Berlin, Dissertationsschrift an der FU-Berlin 2004 auf: fu-berlin.de, <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/10415> (zuletzt aufgerufen 06.01.2022).

LAWSON SINGLEY, Richard: „ROOTS: THE IMPACT OF BLACK MUSIC ON AMERICA AND THE WORLD“, 2020 auf: usejournal.com, <https://blog.usejournal.com/roots-the-impact-of-black-music-on-america-and-the-world-ed00824f7f13> (zuletzt aufgerufen 11.05.2021).

MATTHES, Sabine: „SPACE IS THE PLACE“, in: „Titel Kulturmagazin“, Würzburg, online Magazin Juli 2017 auf: titel-kulturmagazin.net, <https://titel-kulturmagazin.net/2017/07/27/titel-film-sun-ra-space-is-the-place/> (zuletzt aufgerufen 21.12.2021).

MAZZARI, Louis: „‘KEY TO THE HIGHWAY’: BLUES RECORDS AND THE GREAT MIGRATION“, in: „Transatlantica. American Studies Journal“, 1/2011. Elektronische Version online seit 2012: <http://journals.openedition.org/transatlantica/5325> (zuletzt aufgerufen 05.05.2021).

MONÁE, Janelle: „JANELLE MONAE TALKS TO OUR URBAN BLOG“, 2010 auf: mtv.co.uk, <http://www.mtv.co.uk/janelle-monae/news/janelle-monae-talks-to-our-urban-blog> (zuletzt aufgerufen 07.02.2022).

MOODY, Paul: „THE RADICAL JAZZ ACTIVIST WHO WORSHIPPED ALIENS“, in: „Modern Mythologies“, Another Man A/W17, online Magazin 2017 auf: anothermanmag.com, <https://www.anothermanmag.com/life-culture/10097/sun-ra-the-radical-jazz-activist-who-worshipped-aliens> (zuletzt aufgerufen 04.12.2020).

MURAYA, Ogotu: „AFTER EUROPE. FRACTURED MEMORY“, 2019 auf: sophiensele.com, <https://sophiensele.com/de/archiv/stueck/fractured-memory> (zuletzt aufgerufen 31.05.2021).

NEST AUSSTELLUNGSRAUM: „HISTORY IS HIS STORY“, 2019 auf: nestruimte.nl, <https://nestruimte.nl/exhibition/history-is-his-story/> (zuletzt aufgerufen 21.04.2021).

OKAYAFRICA: „JUST A BAND – ‚HUF+PUFF‘“, 2011 auf: kenyachristin.blogspot.com, <http://kenyachristian.blogspot.com/2011/12/video-just-band-huff-puff.html> (zuletzt aufgerufen 21.01.2022).

PHYSIKLEXIKON: Quantenobjekte, 2021 auf: www.leifiphysik.de, <https://www.leifiphysik.de/quantenphysik/quantenobjekt-elektron/grundwissen/welle-teilchen-dualismus> (zuletzt aufgerufen 17.09.2021).

- RATH, Markus:** „ALBERTIS TASTAUGE. NEUE BETRACHTUNG EINES EMBLEMS VISUELLER THEORIE“, in: kunsttexte.de, Nr. 1 (7 Seiten), 2009 auf: hu-berlin.de, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7570/rath.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (zuletzt aufgerufen 21.01.2022).
- SALTZ, Jerry:** „ZOMBIES ON THE WALLS: WHY DOES SO MUCH NEW ABSTRACTION LOOK THE SAME?“, 2014 auf: vulture.com, <https://www.vulture.com/2014/06/why-new-abstract-paintings-look-the-same.html> (zuletzt aufgerufen 11.01.2022).
- SAMMY 111100:** „FRAKTALE III - GROSSBRITANNIENS KÜSTENLINIE“, 2018 auf: steemit.com, <https://steemit.com/science/@sammy111100/fraktale-grossbritannien-kuestenlinie> (zuletzt aufgerufen 17.01.2022).
- SCHEID, Bernhard:** „DIE SCHREINANLAGE VON ISE“, 2010 auf: univie.ac.at, https://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Bauten/Bekannte_Schreine/Ise (zuletzt aufgerufen 03.06.2021).
- STRUCKO, Jenna:** „SO YOU THINK YOU KNOW THE BANJO?“, 2021 auf: bittersoutherner.com, <https://bittersoutherner.com/history-of-the-banjo> (zuletzt aufgerufen 04.05.2021).
- TROCHET, Holly:** „A HISTORY OF FRACTAL GEOMETRY“, 2009 auf: mathhistory.com, <https://mathhistory.st-andrews.ac.uk/HistTopics/fractals/> (zuletzt aufgerufen 18.01.2022).
- SCHMID, Gabriele:** „PERSPEKTIVE UND MATHEMATIK“, in: dies.: „Illusionsräume“, Berlin, Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.) an der Hochschule der Künste Berlin, Fakultät Erziehungs- und Gesellschaftswissenschaften, 1999 auf: gabrieleschmid.de, <http://www.gabrieleschmid.de/diss/home.html> (zuletzt aufgerufen 25.02.2022).
- STEYERL, Hito:** „GLOBAL ART FORUM 10: THE FUTURE WAS THE FUTURE“, 2016 auf: youtube.com, https://www.youtube.com/watch?v=XUablpT_CY (zuletzt aufgerufen 11.01.2022).
- SUN RA:** „THIS PLANET IS DOOMED: THE SCIENCE FICTION POETRY“, New York, Kicks Books 2011, zitiert nach: goodreads.com, https://www.goodreads.com/author/quotes/215662.Sun_Ra (zuletzt aufgerufen 21.04.2021).
- UFER, Gesa:** „AFROFUTURISMUS. SCIENCE-FICTION MIT EINER POLITISCHEN VISION“, 2018 auf: deutschlandfunk.de, https://www.deutschlandfunkkultur.de/afrofuturismus-science-fiction-mit-einer-politischen-vision.2156.de.html?dram:article_id=432040 (zuletzt aufgerufen 26.05.2021).
- UNKNOWN:** „CORRELATION OF THE WEEK: ZOMBIES, VAMPIRES, DEMOCRATS AND REPUBLICANS“, 2009 auf: mrsclenceshow.com, www.mrsclenceshow.com/2009/05/correlation-of-week-zombies-vampires.html (zuletzt aufgerufen 15.01.2022).
- VERBFORMEN:** „DEKLINATIONEN“, 2022 auf: verbformen.de, <https://www.verbformen.de/deklination/substantive/Gegenwart.htm> (zuletzt aufgerufen 15.01.2022).
- WARMERDAM, Cindy:** „THE ANGISA: A DUTCH, SURINAMESE OR TRANSNATIONAL HEADSCARF?“, Niederlande, 2016 auf: cindywarmerdam.wordpress.com, <https://cindywarmerdam.wordpress.com/2016/07/15/the-angisa-a-dutch-surinamese-or-transnational-headscarf/> (zuletzt aufgerufen 13.09.2021).
- WIKIPEDIA:** „GAZE“, 2022 auf: wikipedia.com, <https://en.wikipedia.org/wiki/Gauze> (zuletzt aufgerufen 20.01.2022).
- WIKIPEDIA:** „SYNKOPE“, 2022 auf: wikipedia.org, [https://de.wikipedia.org/wiki/Synkope_\(Musik\)#cite_note-2](https://de.wikipedia.org/wiki/Synkope_(Musik)#cite_note-2) (zuletzt aufgerufen 05.05.2021).
- WILLIAMS, Caroline Randall:** „MEINE HAUT IST EIN MONUMENT“, 2020 auf: sueddeutsche.de, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/rassismus-usa-denkmal-suedstaaten-literatur-1.4953408?reduced=true> (zuletzt aufgerufen 06.01.2022).
- WIRZ-RIDOLFI, Andreas:** „SHANGRI-LA: VON DER FIKTION ZUR REALITÄT“, 2020 auf: springer.com, <https://link.springer.com/article/10.1007/s15009-020-5668-z> (zuletzt aufgerufen 03.03.2022).
- YOUTUBE:** „DIE WIRKUNG DER SYNKOPE IN KLASSIK UND POPMUSIK“, 2020 auf: youtube.com, https://www.youtube.com/watch?v=_r4lq_PGsYs (zuletzt aufgerufen 05.05.2021).
- ZUTTER, Natalie:** „MASQUERADE, INITIATION, AND SCI-FI / FANTASY: N.K. JEMISIN AND NNEDI OKORA-FOR IN CONVERSATION“, 2016 auf: tor.com, <http://www.tor.com/2016/05/09/author-event-nk-jemisin-nnedi-okora-for-brooklyn-museum/> (zuletzt aufgerufen 07.01.2022).

MUSIKVERZEICHNIS

- BANKS, Azealea:** „HEAVY METAL AND REFLECTIVE“, Album *Broke With Expensive Taste*, Prospect Park, USA 2014.
- VAN DANNEN, Funny:** „DRAMATISCHE MUSIK“, Album *Basics*, Trikont, Deutschland 1996.
- DREXCIYA:** „WAVE JUMPER“, Album *The Quest*, Submerge, USA 1997.
- JUST A BAND:** „HUFF + PUFF“, Album 82, Rauka Music, Kenia 2009.
- MONÁE, Janelle:** „MANY MOONS“, Album *Metropolis*, Bad Boy Records, USA 2008.
- MONÁE, Janelle featuring Erykah Badu:** „Q.U.E.E.N.“, Album *Electric Lady*, Wondaland, USA 2013.
- MONÁE, Janelle:** „GHETTO WOMAN“, Album *Electric Lady*, Wondaland Arts Society und Bad Boy Records, USA 2013.
- PEACHES:** „RUB“, Album *Rub*, I U She Music, USA 2015.
- THE POINTER SISTERS:** „PINBALL NUMBER COUNT“, Children’s Television Workshop, Imagination, USA 1976.
- SUN RA:** „SOUNDTRACK“, Album *Space is the Place*, Evidence Music, USA 1993 (aufgenommen 1972).

FILMOGRAPHIE

- AKOMFRAH, John:** „THE LAST ANGEL OF HISTORY“, UK 1996, 45 min. → Akomfrah: „Last Angel“
- COOGLER, Ryan:** „BLACK PANTHER“, USA 2018, 135 min.
- FIGGIS, Mike:** „TIMECODE“, USA 2000, 93 min.
- FINCHER, David:** „DER SELTSAME FALL DES BENJAMIN BUTTON“, USA 2008, 166 min.
- JONZE, Spike:** „HER“, USA 2013, 126 min.
- KAHIU, Wanuri:** „PUMZI“, Kenia 2009, 23 min.
- LIVINGSTON, Jenny:** „PARIS IS BURING“, USA 1990, 71 min.
- SAYLES, John:** „THE BROTHER FROM ANOTHER PLANET“, USA 1984, 109 min.
- SUN RA:** „SPACE IS THE PLACE“, Regie John Coney, USA 1974, 145 min.
- VILLENEUVE, Denis:** „ARRIVAL“, USA 2016, 116 min.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

KAPITEL Song und Video MANY MOONS

Abb. MANY MOONS 1-16, alle Abbildungen sind Videostills aus dem Musikvideo „MANY MOONS“ von Janelle Monáe.

Janelle Monáe: „MANY MOONS“, Regie Alan Ferguson, USA 2008, 6:24 min., auf: youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=EZyyORSHbaE> (zuletzt aufgerufen 01.02.2022).

KAPITEL Just A Band

Abb. HUFF+PUFF 1-9, alle Abbildungen sind Videostills aus dem Musikvideo „HUFF+PUFF“ von Just A Band. **Just A Band:** „HUFF+PUFF“, Regie Kenneth Karstad und Kim Krohn Berle, Kenia 2009, 4:30 min., auf: youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=ApN1cZoiX4w> (zuletzt aufgerufen 07.02.2022).

Abb. SPACE IS THE PLACE 1-2, alle Abbildungen sind Stills aus dem Film „SPACE IS THE PLACE“ von Sun Ra.

Sun Ra: „Space is the place“, Regie John Coney, USA 1974, 145 min., auf: youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=LyMAu1goIMU> (zuletzt aufgerufen am 07.02.2022).

Abb. Donna Summer: SPRING AFFAIR (1976), auf: youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=iQk09e7t2Mg> (zuletzt aufgerufen 19.01.2022).

Abb. Computerspiel: Kampfmove in Streetfighter-Battle, auf: eventhubs.com, <https://media.eventhubs.com/images/2020/05/4-e-honda-spamming-special-moves-too-strong-insane-boss-character-.jpg> (zuletzt aufgerufen 07.02.2022).

KAPITEL Museale Inszenierungen in Q.U.E.E.N. und Black Panther

Abb. Q.U.E.E.N. 1-2, alle Abbildungen sind Videostills aus dem Musikvideo „Q.U.E.E.N.“ von Janelle Monáe featuring Erykah Badu. **Janelle Monáe:** „Q.U.E.E.N.“, Regie Alan Ferguson, USA 2013, 6:04 min., auf: vimeo.com, <https://www.youtube.com/watch?v=tEddixS-UoU> (zuletzt aufgerufen 07.02.2022).

Abb. Voguing 1: Hände deuten Bildausschnitte an und rahmen damit statische Posen, auf: youtube.com, <https://i.ytimg.com/vi/1Q-4dOI7Blo/maxresdefault.jpg> (zuletzt aufgerufen 07.02.2022).

Abb. Voguing 2: Willi Ninja, auf: mubi.com, <https://images.mubicdn.net/images/film/302020/cache-667001-1618914571/image-w1280.jpg> (zuletzt aufgerufen 07.02.2022).

KAPITEL (Musik-)Archive (um-)schreiben

Abb. The Last Angel of History 1-2, alle Abbildungen sind Stills aus dem Film „The Last Angel Of History“ von John Akomfrah. **John Akomfrah:** „The Last Angel of History“, UK 1996, 45 min., auf: youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=EEbjMrl-GXc> (zuletzt 07.02.2022).

KAPITEL Akteur_innen in der Vorzukunft

Abb. Rub, Abbildung ist ein Still aus dem Video „Rub“ von Peaches. **Peaches:** „Rub“, Regie A.L. Steiner, Lex Vaughn, USA 2015, 5:20 min., auf: [hellomynameisteiner.com](https://www.hellomynameisteiner.com/filter/collaborations/Peaches-Rub), <https://www.hellomynameisteiner.com/filter/collaborations/Peaches-Rub> (zuletzt aufgerufen 11.02.2022).

IX.

DANKE

Ich möchte mich bei allen bedanken, die mich während dem langen Prozess der künstlerisch-forschenden Arbeit unterstützt haben.

Angefangen bei der großzügigen Finanzierung durch Arbeitsstipendien, zunächst durch den Hamburger Senat im Rahmen des Graduiertenkollegs *Ästhetiken des Virtuellen*, gefolgt von einem Abschlussstipendium von der Hamburger Frauenförderung *Pro Exzellenzia*, bedanke ich mich bei beiden Institutionen und der *Hochschule für bildende Künste Hamburg* für diese Unterstützung sehr herzlich. Für die Projektförderung *#CoronaPublicationGap* bedanke ich mich bei der *Behörde für Wissenschaft, Forschung, Gleichstellung und Bezirke (BWFG)* der *Freien und Hansestadt Hamburg*. Sie hat die Produktion dieser Publikation ermöglicht.

Ingrid Jäger danke ich besonders für ihr Engagement in der Gleichstellung. Auch die Einrichtung eines Familienzimmers an der Hochschule hat mir die Teilnahme an Workshops ermöglicht, während meine Kinder dort betreut werden konnten.

Mareike Bernien möchte ich für die tollen künstlerisch-forschenden Workshops Danke sagen, die dann mit Annette Hans als kuratorischer Begleitung in die Ausstellung *Kollektive Forschungsmasse* geführt haben. Der Austausch mit euch beiden war künstlerisch produktiv und hat neue Verknüpfungen hergestellt. Danke!

Elena Agudio möchte ich für ihren queer-feministisch und intersektional informierten Blick auf unsere künstlerischen Arbeiten im Graduiertenkolleg danken. In der Ausstellung *yet incomputable. Indetermination in the Age of Hypervisibility and Algorithmic Control* hat sie unsere Auseinandersetzungen mit Außenstehenden zusammengebracht und sie so in einen neuen Kontext gestellt.

Danke ans *hinterconti* für die Experimentierfläche für Kunst und Theorie-Kombinationen!

Ein Danke geht auch an die Kolleg_innen im Graduiertenkolleg und auch besonders an den Koordinator Peter Müller für seine ausdauernde Präsenz bei jeder Veranstaltung. Ebenso an Michaela Melián, die die künstlerische Perspektive in den Diskussionen stets hochgehalten und ihre eigene Expertise eingebracht hat.

Danke an das Promotionskolloquium von Hanne Loreck für stetiges Mitdenken und konstruktive Kritik!

Danke Wiebke Schwarzhans für die vielen konstruktiven Gespräche. Dörte Habighorst, danke für Beistand und Gastfreund_innenschaft! Katja Lell, danke für dein kritisches Gegenlesen im Futur II-Kapitel. Anne Mayer, danke für deine Schlusskorrekturen.

Danke Joke Janssen für den regen Austausch zu immer neuen Themen, deine Unterstützung im Kolleg und die spannenden Auseinandersetzungen in Ausstellungsformaten zum Thema Kunst und Theorie! Mit dir hatte ich auch die Möglichkeit, die Frage zu künstlerisch-forschendem Arbeiten in der Lehre umzusetzen. Danke für dein gutes Ally-sein!

Bei Hanne Loreck möchte ich mich für ihren sehr genauen Blick und die feinsinnigen Anmerkungen bedanken. Unsere Besprechungen waren immer sehr intensiv und bereichernd. Danke für deine viele Zeit!

Michael Beck, danke für deine Hilfe bei der Umsetzung des grafischen Konzepts. Danke fürs Dranbleiben!

Last but not least möchte ich mich bei meiner Familie und besonders bei Markus Hüppauf für sein immer entgegengebrachtes Verständnis und die ausdauernde Unterstützung bedanken. Du hast mir den Rücken freigehalten und ohne die vielen leckeren gekochten Mittagessen hätte ich die Corona-Diss-Zeit nicht überstanden. Danke für das Übernehmen des Homeschoolings auch!

NAHE
ZUKUNFT

FUTUR
II

ES
WIRD
GEWESEN
SEIN