

Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

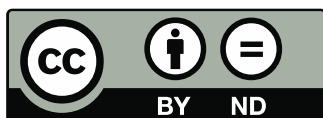
Das Ästhetisch-Spekulative

Herausgeber*innen: Kathrin Busch, Georg Dickmann, Maja Figge, Felix Laubscher

Paderborn: Wilhelm Fink, 2021

Gestaltung: Jenny Baese

Es handelt sich bei dieser Veröffentlichung um eine korrigierte Fassung der Druckfahne. Korrigiert wurde das Erscheinungsjahr im Abbildungsnachweis auf Seite 363 von 2007 auf 2017.



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

Inhalt

1

- 9 **Der Späher**
Monika Rinck
- 15 **Einleitung**
Kathrin Busch, Georg Dickmann,
Maja Figge, Felix Laubscher
- 33 **James Hoffs „Virus Paintings“.**
„Play to the powers that be, their own melody ...“
Marian Kaiser

2

- 41 **Bericht des Entwohnten**
Roger Caillois
mit einem Kommentar von Elisabeth Heyne
- 63 **Digitales Fleisch. Spekulieren mit künstlichen Körpern**
Kathrin Busch
- 87 **SelfSisters**
Johannes Paul Raether
- 111 **Andere Körper. Von der Verkörperungslogik
des Korrelationismus zur spekulativen Ästhetik**
Martin Beck
- 133 **Literarische Hyperobjekte. H.P. Lovecrafts Spekulationen
mit seltsamen Substanzen**
Georg Dickmann

3

- 155 **To Jupiter and beyond ... Stanley Kubricks „2001: A Space Odyssey, – eine Fiktion außerhalb der Wissenschaft**
Felix Laubscher
- 179 **Das Werden der Kunst**
Ludger Schwarte
- 193 **Ohne Gewähr. Das (Nicht-)Wissen der Kunst und das Potenzial des Unvorwegnehmbaren**
Susanne Witzgall
- 213 **Literarisch-ökonomische Spekulationen**
Joseph Vogl und Georg Dickmann im Gespräch
- 225 **Die Möglichkeit einer spekulativen Produktionsweise**
Marina Vishmidt

4

- 243 **Archestrated Rhythmachine Komplexities**
KollektivARK
- 255 **Amblyopia**
Omer Fast und Felix Laubscher im Gespräch
- 269 **Preenacting speculations. Zur theatralen Inszenierung und Erprobung von möglichen Zukünften im Rahmen von Preenactments bei Interrobang**
Lisa Großmann
- 285 **Deep Unlearning (I)**
Sascha Pohflepp, Chris Wobken
- 291 **Komplementarität. Modelle in spekulativen Dialogen**
Reinhard Wendler

5

- 305 **Operatoren der Spekulativen Poetik**
Armen Avanessian, Anke Hennig
- 329 **Ästhetik der Fossilisierung**
Daniel Falb
- 349 **Riddles. „Sphinx Otto Protecting Earth From Humankind“,**
Chateau de Versailles, 2017
Marguerite Humeau
mit einem Essay von Hanna Magauer
- 367 **Bildnachweise**
- 368 **Impressum**

Amblyopia

Omer Fast

UND FELIX LAUBSCHER IM GESPRÄCH

Omer Fast wurde 1972 in Jerusalem geboren. Er absolvierte einen BA in Englisch an der Tufts University und einen MFA am Hunter College, City University of New York. Seit dem Abschluss seines Studiums im Jahr 2000 wirkte er an mehr als 200 internationalen Ausstellungen mit, darunter Einzelausstellungen im Whitney Museum in New York, Jeu de Paume in Paris und im Martin Gropius Bau in Berlin sowie Gruppenausstellungen, wie im Rahmen der dOCUMENTA13, der Biennale in Venedig, im Guggenheim-Museum in New York und im Centre Pompidou in Paris. Omer Fast erhielt den Bucksbaum Award für seine Arbeit „The Casting“ auf der Whitney Biennale im Jahr 2008 und den National Galerie’s Prize for Young Art in Berlin im Jahr 2009 für seine Arbeit „Nostalgia“. Sein Werk findet sich in zahlreichen internationalen Sammlungen, wie der Tate Modern, dem Guggenheim-Museum, dem Los Angeles County Museum of Art und dem Centre Pompidou.

Felix Laubscher

Die Philosophie fasst Spekulation traditionell als eine Form der Erkenntnis auf, die sich auf einen Gegenstand richtet, von dem es keine Erfahrung gibt. Es geht insofern um den Versuch, im Denken über die Sinnlichkeit der Erfahrung hinauszugehen und die Grenzen des Wissbaren zu überschreiten. Welche Verbindung siehst du zwischen dieser Ausrichtung auf das Nicht-Wissbare und deiner Praxis als Künstler und Filmemacher?

Omer Fast

In vielen Fällen haben meine Arbeiten ihren Ursprung in einer konkreten Begegnung mit einem anderen Menschen, für gewöhnlich einem Fremden, dessen Lebenserfahrung oder Arbeitswelt mir interessant erscheint. Dem liegt der Wunsch zugrunde, das Leben dieser Person aus der Innenperspektive heraus zu verstehen, was letztlich unmöglich ist, da ich nicht diese Person bin und sämtliche Hilfsmittel und Sprachen, die ich verwende, unweigerlich zu Verzerrungen führen und meine vorgefassten Ansichten und Vorurteile widerspiegeln. Dieses Paradox steht im Zentrum meiner Arbeit. Die daraus resultierenden Filme und Installationen sind wohl insofern spekulativ, als sie mit dieser Problematik von Wissbarkeit und Verfremdung ringen und zugleich versuchen, wesentliche Aspekte der Welt zu vermitteln, dabei aber immer wieder versagen. So sehr ich auch eine präzise

Darstellung anstrebe, erweist sich dieses Versagen in vielen Fällen gerade als das Wahrhaftigste an meiner Arbeit.

Laubscher

Deine Arbeiten folgen demnach zunächst einem dokumentarischen Impuls. Ausgangspunkt sind in der Regel Interviews, die du im Rahmen deiner Recherche führst, dann aber nachstellst, bearbeitest, verfremdest, manipulierst und fiktionalisierst. Kannst du etwas darüber erzählen, wie bei dir aus dem Interview, diesem Inbegriff von Zeugenschaft und damit dokumentarischer Authentizität, ein so komplexes und oftmals desorientierendes Konstrukt aus Wiederholungen und Variationen, Reenactment und fiktionaler Narration, Immersion und reflexiver Distanz wird?

Fast

Für mich sind Interviews nicht nur Gelegenheiten zum Sammeln von Informationen. Sie sind auch Ereignisse, bei denen sich vor wie hinter der Kamera eine bestimmte Performance entfaltet. Diese Performance – die Interviewer_in und der_die Interviewte, ihre Beweggründe und unausgesprochenen Gedanken – beschäftigt mich genauso wie sämtliche konkreten Fakten, die ich dabei zusammentrage. Die Art und Weise, dieses flüchtige Material heraufzubeschwören, das in vielen Fällen unsichtbar, fehlerhaft oder nur eine Mutmaßung ist, unterscheidet meine Arbeit von verantwortungsbewussteren Dokumentationen. Seit Langem verstehe ich soziale Interaktion mit dem Soziologen Dean MacCannell, der seinerseits von Erving Goffman beeinflusst ist, analog zu den Ritualen des Theaters mit seinem Rollenspiel, den Stücken und einer Bühne, die eine Vorder- und Rückseite hat. Ich versuche die Situation zu beiden Seiten der Kamera zu thematisieren, was häufig erfordert, verloren gegangene oder unausgesprochene Augenblicke nachzustellen, um so zu einer umfassenderen, schwerer fassbaren Wahrheit vorzudringen. Das heißt allerdings nicht, Fakten und Fiktionen durcheinanderzubringen oder die Wirklichkeit so weit zu mystifizieren, dass alles zur Performance wird. Wenn überhaupt, versuche ich Arbeiten zu schaffen, die die Betrachter_innen in ungewisse Situationen eintauchen lassen, in denen kritisches Engagement gefordert ist.

Laubscher

Die Protagonist_innen deiner Filme und Videoarbeiten bewegen sich in der Regel am Rande der Gesellschaft. Oftmals überschreiten sie in ihren Jobs die Grenzen sozial akzeptierten Verhaltens, sei es in Form von staatlich legitimierter, aber dennoch geächte-ter Gewaltanwendung, professioneller Zurschaustellung promiskuitiven Verhaltens oder dem physischen Umgang mit den Toten. Auch du selbst überschreitest, ignorierst bzw. negierst in deinen Arbeiten

fortwährend Grenzen, sei es nur im Bruch mit den Regeln kausallogischer und linearer Narration. Was ist es, das dich am Regelbruch und der Grenzüberschreitung interessiert?

Fast

Soldat_innen, Migrant_innen, Leichenbestatter_innen und Pornodarsteller_innen eint, dass sie allesamt Grenzen überschreiten und unerlaubt in Bereiche vordringen, die verboten oder tabu sind. Immer wieder kehre ich zu dieser Art von Figur zurück, weil ihr Schwellenstatus viel darüber aussagen kann, wie normativ der gesellschaftliche Raum organisiert ist, aber auch darüber, wie eine alternative oder gestörte Ordnung dieses Raums zu denken wäre. Der Regelbruch interessiert mich nicht als solcher, vielmehr untersuche ich Regeln von innen wie von außen.

Laubscher

Rührt daher auch dein Interesse für Ereignisse und Erfahrungen, die sich aufgrund ihres traumatischen Charakters der Begreifbarkeit und damit auch der Abbildbarkeit entziehen und sich dennoch tief in das Individuum bzw. die Gesellschaft eingeschrieben haben? Geht es auch um diese Art von Innen und Außen?

Fast

Absolut. Wir können das Trauma als einen Einbruch in die lineare Zeit beschreiben, durch den sich die Vergangenheit in der Gegenwart erneut Geltung verschafft. Für eine traumatisierte Person ergibt sich der Zwang zur Wiederholung aus dem Wunsch, diese zerrissene Vergangenheit zu bewältigen, den Geist zurück in die Flasche zu zwingen und dadurch die Erfahrung zu beherrschen und die Kontrolle über die Zeit zu gewinnen, ähnlich der Konfrontationstherapie, in der man gerade die quälenden Umstände simuliert, um sie zu entschärfen. Meine künstlerischen Experimente orientieren sich in vielerlei Hinsicht an der Therapie, allerdings scheitern sie immer, und es sind die Bedingungen ihres Scheiterns, die aufschlussreich sind. Die Position, auf die ich stets zurückkomme, ist eine Art nietzscheanischer Solipsismus: von meiner frühesten Videoinstallation,¹ in der ich versucht habe, mit meiner Stimme sämtliche Geräusche einer Kleinstadt in Montana zu reproduzieren, bis hin zu meiner jüngsten Intervention in New York, mit der ich die Räume einer Galerie in Chinatown in ihren vormaligen Zustand versetzt habe.² Meine Arbeit fordert immer dazu heraus, zu beurteilen, in welchem Maß es ihr gelingt, eine zerstörerische Vergangenheit zu entschärfen,

1 Glendive Foley, Omer Fast, 2000, 2-Kanal-Video-Installation, Farbe, Surround Sound, 20 Min.

2 Besagte Intervention war Teil der Ausstellung August von Omer Fast in der James Cohan Gallery vom 16. September bis zum 29. Oktober 2017 in New York City.

indem sie Rekonstruktionen oder Reenactments als therapeutischen Rahmen anbietet.

Laubscher

Es ist interessant, dass du dich gerade auf den Solipsismus und damit auf eine besonders extreme Form der philosophischen Wendung nach innen beziehst. Gegen ebendiese Bewegung richtet sich der spekulative Realismus, dem wir die aktuelle Renaissance des Spekultativen zum Teil verdanken, in seiner Kritik am Korrelationismus, gegen den er die Spekulation als Zugang zu den Dingen propagiert. In deinen Arbeiten wiederum scheint mir das Spekulative gerade da eine Rolle zu spielen, wo es um das Traumatische und damit zutiefst Menschliche geht. Es wirkt, als sei es die strukturelle Unverfügbarkeit des traumatischen Ereignisses selbst - für die Betroffenen wie auch für den Blick von außen -, die dich zu immer neuen Spekulationen in Form von Wiederholungen und Variationen gewissermaßen zwingt. Ist dieser Eindruck zutreffend und ist es dieser Prozess, diese Aufgabe, die du mittels der „produktiven Desorientierung“ deines Publikums, wie du es mal genannt hast, weitergibst?

Fast

Tatsächlich erfordert die produktive Desorientierung, von der ich spreche, dass die Betrachter_innen sich mit den Geschichten, die ich erzähle, auf spekulative Weise auseinandersetzen. Wiederholen sich die Ereignisse und Szenarien plötzlich, so müssen sie entscheiden, ob sie die gesamte Handlung als unglaublich verworfen oder zu Lehnstuhldetektiven werden und sich auf die Suche nach Hinweisen machen: Was war beim letzten Mal anders, wo sind in der Wiederholung Dinge schiefgelaufen, ineinander übergegangen oder ausgeartet? Im Wesentlichen unterscheidet sich diese Dynamik nicht sehr davon, wie Musik mit Thema, Wiederholung und Variation umgeht. Da meine Wiederholungen nicht natürlich auftreten, muss ich sie selbst kreieren: beispielsweise indem ich meinen Gesprächspartner_innen immer wieder dieselbe Frage stelle und ihre Reaktionen beobachte oder indem ich das komplette Interview als fiktiven Dreh nachstelle und die schrägen, verrückten Elemente skriptete. In jedem Fall gehört zu diesem Prozess, dass ich mich immer wieder vom Natürlichen abwende (das an sich linear ist und sich tendenziell der Wiederholung erwehrt) und mich mehr auf die materiellen bzw. strukturellen Dimensionen des Texts einlasse. Ich glaube, dass es das ist, was ich mit Solipsismus meine.

Laubscher

Und du als Künstler? Spekulierst du mit dieser Praxis auch auf ein ungewisses Resultat, auf etwas Unvorhersehbares, das zwischen

den Wiederholungen und Variationen entsteht, wenn du deinen Interviewpartner_innen immer wieder dieselbe Frage stellst? Oder wenn du deine Protagonist_innen immer wieder dieselbe Situation durchleben lässt?

Fast

Der Begriff der Spekulation neigt dazu, eine Dynamik von Risiko und Chance zu fetischisieren, bei der dem Ergebnis eine höhere Priorität als dem Prozess zugesprochen wird. Ich kann nicht genau sagen, inwiefern mein eigenes Verfahren spekulativ ist. Ist diese Sicht der Spekulation zu sehr am Monetären orientiert? Ich frage mich, wo sich dein Interesse an dem Begriff vom üblichen Verständnis des Begriffs, etwa in der Welt des Investment-Bankings, unterscheidet.

Laubscher

Es geht mir eher um Spekulation im philosophischen Sinne, als eine besondere Form der Erkenntnis, die sich auf einen Gegenstand oder auch ein Ereignis bezieht, von dem es keine Erfahrung gibt - sei es, weil es noch in der Zukunft liegt oder lang vergangen ist, sei es, weil es imaginär ist oder eben so traumatisch ist, dass es sich der Erinnerung entzieht. Dieser spekulative Ausgriff auf das Unverfügbare, Nicht-Wissbare liegt auch der Finanzmarktspekulation zugrunde, ist aber nicht auf deren Verfahren der Zukunftswette, Prognostik und Risikoermittlung beschränkt.

Fast

Das scheint mir zu breit angelegt, um noch anwendbar zu sein. Jedwedes künstlerisches Unterfangen ist wohl insofern spekulativ, als sein Ziel darin liegt, etwas zu schaffen, das nie zuvor gesehen oder erfahren worden ist. Wenn man es recht bedenkt, ist die Fischer_in, die ihr Netz auswirft, ebenso mit einem Verfahren, mit Werkzeugen, mit einem Unterfangen beschäftigt, das als spekulativ zu bezeichnen ist. Kann man in theoretischen Begriffen verdeutlichen, worin die besondere Form der Erkenntnis besteht?

Laubscher

Kants Definition in der **Kritik der reinen Vernunft** zufolge ist eine Erkenntnis dann spekulativ, „wenn sie auf einen Gegenstand, oder solche Begriffe von einem Gegenstand geht, wozu man in keiner möglichen Erfahrung gelangen kann“.³ Das heißt, wir vermögen mittels des spekulativen Denkens in einen Bereich des Nicht-Wissbaren jenseits der Sphäre jeglicher Erfahrung vorzudringen. Natürlich hat diese Form der Erkenntnis einen anderen Status als etwa die Naturerkenntnis mit ihrem empirisch gesicherten Wissen, das sich explizit aus der Erfahrung speist: Die philoso-



Omer Fast, *5.000 Feet is the Best*, 2011, Digital Video, Ton, Farbe, 30 min.

phische Spekulation ist laut Kant aufgrund ihrer mangelnden empirischen Fundierung in ihrer Gültigkeit beschränkt und vor allem rein theoretisch. Der Gedanke, dem wir mit dem Symposium und diesem Band nachspüren, ist, dass es auch im Ästhetischen, in der Kunst, den spekulativen Ausgriff auf das gibt, was sich jeder Erfahrung entzieht; dass auch ästhetische Verfahren existieren, die spekulativ zu nennen sind, insofern sie sich auf das der Erfahrung Unverfügbare richten und das Nicht-Wissen produktiv werden lassen.

Fast

Von einer unsicheren empirischen Grundlage auszugehen, ist mir nur allzu vertraut. Das ist sogar entscheidend für meinen kreativen Prozess, da auf diese Weise das Politische darin Einzug hält. Wenn die Arbeit einer verantwortungsbewussten Wissenschaftler_in oder Journalist_in darin besteht, Befangenheit und Irrtum soweit irgend möglich zu beseitigen, so versuche ich empirische Unzulänglichkeiten zu kultivieren, indem ich in allem, was ich tue, meine eigene Befangenheit in den Vordergrund stelle oder Irrtümer bewusst erzeuge. Das Ziel ist hier meines Erachtens eine Art Schrödinger-Überlagerung, in der das Kunstwerk zugleich in der Lage ist, auf eine äußerliche Realität (zum Beispiel die Kriegsführung mit Drohnen) und auf seine eigene, interne Sprache und seine Mittel zur Repräsentation zu reflektieren. Das bringt uns zur Wiederholung und zum Solipsismus zurück. Meiner Auffassung nach ist das eine nicht ohne das andere zu haben.

Laubscher

Bezeichnest du deine Filme und Videoarbeiten deshalb als Porträts und sprichst gleichzeitig in Bezug auf deine künstlerische Praxis von **world-making** (Welterzeugung)? In welchem Verhältnis stehen in deinen Arbeiten das Wiedergeben eines Aspekts der Realität bzw. der Versuch, diesen dem Wesen nach zu erfassen, zum fiktionalen Entwurf von Welten?

Fast

In meiner Arbeit sind fiktionale und dokumentarische Verfahren aufs Engste miteinander verwoben, wie ein altes Ehepaar, bei dem die Partner_innen ständig die Lücken und blinden Flecken der jeweils Anderen ausfüllen. Wenn sich das wie eine Ausflucht anhört, um Fake News oder alternative Fakten gutzuheißen, so würde ich argumentieren wollen, dass unser gegenwärtiges reaktionäres Klima eine umso tiefergehende kritische Auseinandersetzung damit erfordert, wie Narrative gebildet werden. Wenn ich die Techniken des fiktiven Kinos borge, erlaubt mir das, tiefer in die Lücken und blinden Flecken meines eigenen dokumentarischen Ausgangsmaterials einzutauchen. Indem ich zum Beispiel ein Interview mit einem amerikanischen Drohnenpiloten nachstelle, kann ich eine Zeitreise in die Vergangenheit unternehmen und mich eingehender mit dem Originalmaterial auseinandersetzen, es auf unterdrückte Aussagen und Auslassungen abklopfen und ansprechen, wie jenes Material anders verstanden werden kann (bzw. sollte).⁴ In einigen meiner jüngsten Arbeiten habe ich dieses Verfahren über den Film hinaus erweitert, habe vollständig auf Kameras und Bildschirme verzichtet und immersive Umgebungen geschaffen, die sich offenkundig fiktionaler Mittel bedienen, um Bezüge zur Wirklichkeit herzustellen. Für eine Ausstellung in New York habe ich etwa – wie vorhin schon einmal erwähnt – die Fassade und den Innenraum einer Galerie so verwandelt, dass sie Anklänge an ihr früheres Leben als Ladengeschäft in Chinatown aufweist.⁵ Das hat zu ziemlich wütenden Reaktionen von Leuten geführt, die glaubten, dass meine Transformation rassistisch und pro Gentrifizierung war. Egal ob meine Intervention als Kritik oder als Ausdruck von Hegemonie verstanden wurde, so bleibt doch der Punkt bestehen, dass sich das Politische immer einschleicht, insbesondere in den blinden Flecken und Lücken, wo sich das Fiktive und das Reale überschneiden.

Laubscher

Heißt das, dass deine Arbeiten im Kern immer um Lücken, um blinde Flecken kreisen? Also um etwas, was nicht verfügbar ist, was sich entzieht, dem Zugriff, aber auch der Begreifbarkeit?

Fast

Sicherlich. Dennoch denke ich, dass das für alle Künstler_innen gilt – oder etwa nicht? Nehmen wir zum Beispiel die konkreteste Praxis, die mir gerade beim Tippen einfällt: Giorgio Morandi! Hier reden wir über jemanden, der dieselben Vasen, Krüge und Becher malt, in immer neuen Konstellationen auf einem Tisch, und das stets in

4 Five Thousand Feet is the Best, Omer Fast, 2011, Single channel, HD Video, Farbe, Ton, 30 Min.

5 Siehe Fußnote 2.

halber Nahaufnahme, immer wieder, gefühlte 100 Jahre lang! Man stelle sich vor, wie grauenhaft es sein muss, das wirklich zu tun! Warum ist er nicht aus purer Langeweile aus dem Fenster gesprungen? Was zum Teufel hat er damit bezweckt? Ich muss gestehen, nie etwas über Morandi gelesen zu haben, aber ich vermute, dass er nach einigen Lippenbekenntnissen zu Komposition und Form, zu Farbabstufungen und -tönen verraten hätte, dass seine wahre Motivation, was ihn wirklich morgens aus dem Bett und vor diese abscheulichen Objekte gezerzt hat, Tag für Tag, Jahr um Jahr, nichts Geringeres als das Unaussprechliche war!

Laubscher

Ich kann nur unterstellen, dass es dabei um die Suche nach einer Essenz der Dinge geht. In deinen Arbeiten hingegen scheinen die Lücken und blinden Flecken sehr viel konkreter und auch variantenreicher zu sein, gerade da, wo sich das Politische „einschleicht“. Es macht auch nicht den Eindruck, als sei der Reigen von Wiederholung, Abweichung und Variation, der am Ende des Loops ohne Auflösung von vorne beginnt, der serielle Versuch, letztlich zu der einen, ‚richtigen‘ Darstellung zu kommen. Eine solche Schließung oder Festlegung, sei sie auch noch so provisorisch, scheint mir in deinen Arbeiten gerade nicht gegeben. Oder täusche ich mich da?

Fast

In meinem Film *Continuity* geht es um ein Paar mittleren Alters, die junge Männer in ihr Haus einladen, damit diese die Rolle ihres Sohnes spielen.⁶ Jeder junge Mann tut sein Bestes, sich die Rolle zu eigen zu machen und die Erwartungen seiner Eltern auf Zeit zu erfüllen. Einer nach dem anderen scheitern sie darin und werden ausgetauscht. Das Paar teilt nie mit, worauf sie eigentlich aus sind. Es gibt keine richtige Darstellung, nur einen seriellen Versuch eine Abwesenheit zu verdecken, etwas bzw. jemanden zu ersetzen, der bzw. das verloren ist. In der kurzen Zeit, die jeder junge Mann mit dem Paar verbringt, wird er zu einem Platzhalter, einem Träger und Medium ihrer Hoffnungen und Sehnsüchte. Die Familie ist vorübergehend wiederhergestellt. Während der Aufnahmen zu dem Film fragte mich einer der Schauspieler, die den Sohn spielten, immer wieder nach der Vorgeschichte: Was ist diesem Ehepaar widerfahren? Warum tun sie das? Haben sie tatsächlich ihren Sohn verloren oder sind sie einfach nur gestört, Freaks? Obwohl ich das Drehbuch verfasst und Regie bei dem Film geführt habe, konnte ich ihm keine Antwort geben, die ihn zufriedenstellte. Bis heute habe ich keine befriedigende Antwort gefunden. In gewisser Weise handelt es sich

6 *Continuity*, Regie: Omer Fast, Deutschland 2012, Ein-Kanal-HD-Video, Farbe, Ton, 40 Min.



Omer Fast, *Continuity*, 2012, Single Chanel HD Video, Ton, Farbe, 40 min.

um ein Selbstporträt. Genau wie bei den Eltern in *Continuity* befindet sich ein großes gähnendes Loch in der Mitte von dem, was ich tue, und der kreative Prozess speit immer wieder Platzhalter aus.

Laubscher

Graham Harman, einer der Begründer des spekulativen Realismus, spricht mit Blick auf das Werk H. P. Lovecrafts von einem „weird realism“. Dieser lehrt uns, dass die Wirklichkeit bedeutend sonderbarer sei, als unsere alltägliche Wahrnehmung nahelegt. Nun stehen deine Arbeiten nicht im Verdacht, dem Horrorgenre oder der Fantastik anzugehören, und doch erweist sich auch hier die Realität oftmals als **weird** (bizarr, seltsam): Ich denke da beispielsweise an das Saurier-Ei in einem Vorgarten in L. A. aus **Everything That Rises Must Converge**⁷ oder das Dromedar auf einer Landstraße und das Schlachtfeld im Wald in Brandenburg

⁷ *Everything That Rises Must Converge*, Regie: Omer Fast, Deutschland 2013, Vier-Kanal-Digital-Film, Ton, Farbe, 56 Min.

aus *Continuity*. Gilt auch für dich: „When it comes to grasping reality, illusion and innuendo are the best we can do“, wie Harman schreibt?⁸

Fast

Wenn ich die Illusion des Realismus in meinen Geschichten breche, dann für gewöhnlich, um eine andere Wirklichkeit heraufzubeschwören, die darunter liegt und sich plötzlich durch die Oberfläche Bahn bricht – eine Wirklichkeit, die jegliche Logik über den Haufen wirft, die möglicherweise im Spiel war, und in Konkurrenz zum bisherigen Narrativ steht. Die Betrachter_innen können sich nicht mehr passiv mit den Figuren oder Ereignissen identifizieren, und die Geschichte wird offenkundig unwirklich. Wie schon deine Frage suggeriert, ist die jähe Wiederkehr von etwas, das absolut nicht begraben bleiben will, eine alte Trope des Horrorgenres (und aus mir unerfindlichen Gründen zugleich zentral für den christlichen Glauben). Es ist leicht, das mit Freuds Vorstellung vom Unheimlichen zu verknüpfen, aber da es nicht meine Absicht ist, Panikmache als dramatischen Effekt einzusetzen, scheint es mir besser, hier auf Brecht zu verweisen: Wenn Illusion und Innuendo so offenkundig unreal sind, dann müssen die Betrachter_innen entweder das erweitern, was sie für das Reale halten, oder den Begriff des Realen komplett fallen lassen und eine andere logische Grundlage zur Interpretation der Geschichte erfinden. Es ist interessant, dass diese ehemals fortschrittlichen dramaturgischen Stilmittel heute kennzeichnend für eine reaktionäre politische Haltung sind (aus der Rolle fallen, Authentizität untergraben, theatralische Übertreibung, der Einsatz des offensichtlich Irrealen und Unwahren als subversive Taktik gegen den Status quo usw.).

Laubscher

Nur dass es beim politischen Einsatz dieser Strategien letztlich doch immer darum geht, der eigenen, vermeintlich einfachen Lösung oder Wahrheit den Boden zu bereiten. Deine Arbeiten hingegen präsentieren unterschiedliche Variationen desselben Ereignisses, ohne eine narrative Schließung anzubieten, sodass nicht nur Zweifel aufkommt, ob die Dinge so sind, wie sie scheinen, sondern auch ob sich hinter ihnen überhaupt etwas wie Wahrheit oder Realität verbirgt. Ist das, was wir Realität nennen, für dich nur eine mögliche Spielart und in seiner Erscheinung letztlich kontingent? Oder ist das Arrangement paralleler Welten ein Weg, eine Realität darzustellen, die sich einer realistischen Darstellung fortwährend entzieht?

Fast

Ich bin in einer Stadt geboren und aufgewachsen, die von zwei Gruppen von Menschen heftig umkämpft und gleichermaßen für sich beansprucht wird. Beide Gruppen leiten ihre jeweilige Identität von nationalen Narrativen ab, die entschieden historisch sind und sich gegenseitig ausschließen. Folglich ist mir die Auffassung, dass die Wirklichkeit kontingent und umstritten ist, von klein auf eingeschärft worden, nicht als abstrakte philosophische Idee, sondern als ein mächtiger Nexus von Kräften, die Identität in einem äußerst intimen Sinn prägen. Meine ‚Entdeckung‘ der Narration der anderen Gruppierung, die in den Medien, mit denen ich aufwuchs, oder den Schulen, die ich besuchte, nicht vorkam, war für mich nichts Geringeres als ein traumatischer Bruch der Realität – eine Dynamik, die in meinen Arbeiten wiederholt in Form einer unbewältigten Vergangenheit auftaucht, welche immer wieder in die Gegenwart einbricht.

Aus dem Englischen von Volker Ellerbeck

BILDNACHWEISE

James Hoff, sämtliche Abbildungen: mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Umschlag *Ghosting* (2018)

- S. 8 *Shadow Broker* (2018), Detail
S. 13, 14 *Ghosting* (2018)
S. 31, 32 *Social Engineering* (2018)
S. 40 *Skywiper No. 82* (2015)
S. 62 *Skywiper No. 84* (2015)
S. 86 *Skywiper No. 69* (2015)
S. 110 *Skywiper No. 88* (2015), Detail
S. 132 *Skywiper No. 77* (2015)
S. 153, 154 *Left of Launch* (2018)
S. 177, 178 *The Deluge* (2018)
S. 192 *Network Fever* (2018)
S. 212 *Accidentally on Purpose* (2018), Detail
S. 223, 224 *Shadow Broker* (2018), Detail
S. 242 *Skywiper No. 73* (2015)
S. 254 *Skywiper No. 68* (2015)
S. 267, 268 *Skywiper No. 85* (2015), Detail
S. 284 *Skywiper No. 94* (2015), Detail
S. 290 *Skywiper No. 95* (2015), Detail
S. 303, 304 *The Death of Distance* (2018)
S. 327, 328 *Swedish Disaster* (2018), Detail
S. 348 *Left of Launch* (2018), Detail
S. 368 *Skywiper No. 69* (2015), Detail
- S. 70–71 Marco Donnarumma, *Amygdala* (2017–2018), Installationsfotos, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
S. 73 Marco Donnarumma, *Corpus Nil* (2016), Foto: Onuk und Alessandro Altavilla, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
S. 80–85 Johannes Paul Raether, *Identitecture* (2019), mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
S. 87–107 Johannes Paul Raether, *SelfSisters* (2019), Performance-Fotos, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
S. 166–174 *2001 – A Space Odyssey* (USA 1968), Filmstills
S. 197, 209 Neil Beloufa, *Kempinski. Imaginer le futur au présent* (2007), Videostills, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
S. 198, 199 Tyler Coburn, *Ergonomic Futures* (2016), Installationsansichten, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
S. 206 Basim Magdy, *The Everyday Ritual of Solitude Hatching Monkeys* (2014), Filmstills, (in Auftrag gegeben von Art in General, New York, in Kollaboration mit HOME, Manchester, UK)
S. 244 Installation *Arkestrated Rhythmachine Komplexities* im Rahmen der Ausstellung *Mobile Welten*, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 2018; Korg Rhythm 33; Preset-Schalterleiste des Maestro Rhythm King, alle Fotos: Malte Pelleter
S. 250 Preset-Schalterleiste des Maestro Rhythm King, alle Fotos: Malte Pelleter
S. 253 Wurlitzer Sideman (ohne Gehäuse), Foto: Malte Pelleter
S. 261 Omer Fast, *5.000 Feet is the Best* (2011), Videostills, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
S. 265 Omer Fast, *Continuity* (2012), Videostills, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
S. 286, 288, 289 Sascha Pohflepp / Chris Woebken
S. 295 Augustin Augier, *Arbre botanique* (1801), aus: ders.: *Essay d'une nouvelle classification des végétaux*, Lyon 1801, S. viii–ix
S. 297 Charles Darwin, *Ohne Titel* (Skizze), aus: ders.: *Notebook B* (Transmutation of Species [1837–1838]), S. 36
S. 332 Daniel Falb, *Manual der Fossilisierungen*, 2019
S. 334 Daniel Falb, *Dispositiv einer Ästhetik der Fossilisierung*, 2019
S. 350–353, 361–362, 364–365 Marguerite Humeau: *Sphinx Otto Protecting Earth from Humankind* (from the Riddles series), 2017, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin sowie CLEARING New York/Brüssel, Fotos: Julia Andreone
S. 355, 358 Marguerite Humeau: *Deep Past, High Skies, Far Future, Earth Crust, Deep Past*, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin sowie CLEARING New York/Brüssel