

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

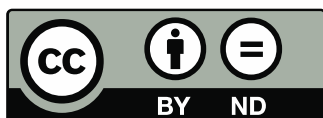
Das Ästhetisch-Spekulative

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 Avanesian, 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

Finleitung
Kathrin
Busch
Georch
Dickmann
Maja Figge
Felix
Laubscher

Die Autor_innen waren bzw. sind als Forschende am DFG-Graduiertenkolleg
„Das Wissen der Künste“ der Universität der Künste Berlin tätig.

1

Der enigmatisch klingende Titel dieser Anthologie *Das Ästhetisch-Spekulative* ist ein Oxymoron. Die Spekulation als eine theoretische Erkenntnisweise, die sich auf einen Gegenstand richtet, von dem es keine Erfahrung gibt, wird im Anschluss an die Tradition der abendländischen Philosophie wesentlich auf Begriffe bezogen. Sie versucht all das zu suspendieren, was unser Wahrnehmen, Erfahren und sinnliches Erfassen bestimmt, und liegt deshalb jenseits des Ästhetischen. Ihre Einsichten werden gerade nicht aus der *aisthesis* bezogen. Aufgrund dieser Einzirkelung auf das begriffliche Denken, das je nach philosophischer Ausrichtung entweder als eigentliche Erkenntnisweise angestrebt oder als bloße – metaphysische – Spekulation verurteilt wird, ist die Kunst aus der spekulativen Tätigkeit ausgeschlossen. Ein spekulatives Wissen der Künste ist in der Philosophie nicht vorgesehen. Diese Limitierung der spekulativen Vermögen auf die reine Vernunft gilt selbstverständlich nicht immer schon. „Spekulieren“, so heißt es im Grimm’schen Wörterbuch, sei ursprünglich von den Mystikern aus dem Lateinischen entlehnt worden, um ein sich zur Verzückung steigerndes Versenken in religiöse Betrachtungen zu bezeichnen.¹

1 Vgl. „Spekulieren“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Leipzig 1854-1961, URL: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB (letzter Zugriff 12.11.2019).

Erst mit der Reformation sei die Bedeutung des Wortes umgewertet und in deklassierender Weise für die „unwissenschaftliche, phantastische Art, über göttliche Dinge zu forschen“,² verwendet worden. Die als anstößig empfundene mystische Überschreitung der „Schau“ zum Genießen und die Verbindung aus exzessiv betriebenem Wissen-Wollen und Verzücken geben allerdings einen ersten Hinweis auf eine untergründige Verbindung zwischen Denken und Genießen im Spekulieren, die der ästhetischen Erfahrung nicht fremd ist. Auch wenn die Sinne aus dem spekulativen Vorgang als Erkenntnisquelle ausgeschlossen sind, ist er selbst nicht frei von Lust. Es zeichnet die Spekulation aus, dass in ihr das geistige Erkennen von einer intensiv erfahrenen „Begeisterung“ nicht zu trennen ist. Die Lust wird dabei (ähnlich wie in Kants *Kritik der Urteilskraft*) nicht aus den Sinnen gewonnen, sondern resultiert aus einer Selbstüberschreitung des Denkens, die die Spekulation mit dem Exzessiven, Unkalkulierbaren und Ereignishaften verbindet und deren Nähe zum offenen Kunstwerk nicht zu übersehen ist.³ Das Auskundschaften und Erforschen, das als Grundbedeutung dem Begriff der Spekulation als Übersetzung von griechisch *theoria* eingeschrieben ist, ist untrennbar vom Reiz des Unabgesicherten oder Riskanten. Es ist vom Verlangen angetrieben, sich jenseits abgesicherter Erkenntnis im Denken zu bewegen.

Folgt man diesem Verständnis von Spekulation, dann ist offensichtlich, dass auch in den Künsten spekuliert wird und es die Besonderheit eines Wissens der Künste ausmachen könnte, dass es spekulativ verfährt. Dabei lassen sich zwei Konstellationen von Ästhetik und Spekulation unterscheiden, die den Doppelsinn von Ästhetik im Sinne von *aisthesis* einerseits und Kunsttheorie andererseits berücksichtigen. Erstens ist jede Spekulation – entgegen dem philosophischen Selbstverständnis – notwendigerweise auf sinnliche Bedingungen angewiesen, die noch in der sogenannten „reinen“ Vernunft ihre Spuren hinterlassen. Das Denken ist ohne Körper nicht zu haben und auch die Spekulation ist immer schon verkörpert. In den zeitgenössischen Künsten wird ausgehend von dieser Einsicht danach gefragt, inwieweit andere, nicht-menschliche Verkörperungen andere Weisen des Denkens nach sich ziehen. In dem Maße, wie der Körper Anteil an den Bedingungen möglicher Erkenntnis hat, werden in der Kunst neue, hybride oder monströse Verkörperungen erdacht und erprobt, die das Denkvermögen verschieben. Zweitens ist jede spekulative Tätigkeit darstellungsgebunden und dadurch auf ästhetische Verfahren angewiesen, und das gilt – spätestens seit Friedrich Nietzsche – auch für Begriffe.⁴ In den Künsten werden diese ästhetischen Bedingungen einerseits exponiert und andererseits werden spekulative, auf das Nicht-Gegebene oder Nicht-Vorliegende bezogene Verfahren der Hervorbringung erfunden. Diese nicht-begrifflichen Verfahren einer ästhetischen Spekulation kommen in literarischen und filmischen Fiktionen, in Modellen

2 Ebd.

3 Siehe Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977.

4 Nietzsche, Friedrich: „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“, in: ders.: *KSA 1*, Berlin/New York 1988, S. 873-890.

und Proben, in Spielanordnungen und Szenarien zum Zuge. Spekulativ sind diese ästhetischen Darstellungsformen dann, wenn sie weder repräsentierend noch bloß präsentierend sind, sondern wenn in ihnen ganz neue Denkmöglichkeiten aus den Artikulationen gewonnen werden.

Das Gedicht *Der Späher* von Monika Rinck ist als Motto den Beiträgen dieses Bandes vorangestellt, weil es auf exemplarische Weise demonstriert, wie sich Spekulation als ästhetische Praxis darstellt. Spekulation – philosophische ebenso wie ökonomische – ist nicht nur Gegenstand, sondern auch die Methode des Gedichts. Und zwar im Sinne der Überschreitung des Möglichen, Vorstellbaren, Logischen und Realistischen. Dabei reflektiert Rinck nicht nur das eigene Schreiben, sondern auch gängige Theorien der Spekulation und nimmt diese dabei zugleich ernst und auf die Schippe. Das Fazit am Ende „So: OPT FOR STRONG THOUGHTS“ ist als Aufforderung zur Spekulation zu verstehen und dient im vorliegenden Band als Auftakt für die versammelten Beiträge, denen gemein ist, dass sie sich – ob nun textlich, bildlich, filmisch oder spielend – auf die Frage einlassen, was es bedeutet, im Ästhetischen zu spekulieren.

Neben diesem poetischen Auftakt durchzieht den Band eine visuelle Gestaltung, die auf Spekulation beruht. Die abstrakte Bildgewalt der *Virus Paintings* von James Hoff verdankt sich der Infektion digitaler Aufnahmen von monochromen Oberflächen und Gemälden mit Computerviren oder anderer Malware – ein Prozess, auf den der Künstler spekuliert, ohne ihn voraussagen zu können. Wirksam wird die Malware dabei auf sprachlicher Ebene – im Code, der letztlich ein digitales Bild darstellt –, während sich der Effekt der Infektion in der ästhetischen Gestalt des Bildes niederschlägt. In dieser spekulativen Bewegung vom manipulierten Code zum *Virus Painting* spiegelt sich die Denkbewegung dieser Anthologie von der Spekulation als einer rein begrifflichen Praxis hin zur Spekulation als einem ästhetischen Verfahren. Dieser Parallele Rechnung tragend, werden die Arbeiten auf Initiative des Künstlers in diesem Band nicht als Bildstrecke präsentiert, sondern setzen den Prozess der Ansteckung fort, durchdringen ihren „Wirt“ als gliederndes Gestaltungselement. Der Bedeutung und politischen Relevanz von Hoff's künstlerischer Praxis geht Marian Kaiser in seinem begleitenden Essay nach. Aufbauend auf einer medientheoretischen Analyse der *Virus Paintings* zeigt er auf, wie der Künstler mittels eines ästhetisch-spekulativen Verfahrens zeitgenössische Machttechniken und Kriegstechnologien, die sich unserer Aufmerksamkeit entziehen, subvertiert und offenlegt.

2

In der Philosophie hat die Spekulation in den letzten Jahren unter dem Titel eines spekulativen Realismus oder Materialismus eine unverhoffte Renaissance erlebt und ist in den Künsten als Möglichkeit begrüßt worden, über die Grenzen des menschlichen Darstellungs- und Erkenntnisvermögens hinauszugehen.

gelangen.⁵ Hatte Kant die Spekulation, weil sie keine gesicherte Erkenntnis bietet, zurückgewiesen, versuchen die neuen philosophischen Spekulant_innen in einer paradoxen Bewegung gerade das zum Gegenstand ihres Denkens zu erklären, was sich ihm entzieht: ein Denken, das sich nicht mehr korrelativ zur menschlichen Erkenntnisfähigkeit verhalten soll. Realistisch ist eine solche Spekulation, weil sie von der Einsicht getragen ist, dass die menschlichen Bedingungen von Erfahrung ihrerseits kontingent sind und man zu einem tieferliegenden Realitätsverständnis vorzudringen hat. Erhofft wird ein neuer posthumaner Realismus, eine Orientierung an der Welt jenseits ihrer Erkennbarkeit für uns: ein ‚Zugang‘ zu den Dingen, insofern sie sich den Bedingungen unseres Zugangs gerade nicht mehr fügen, also ein radikaler Materialismus, der im Grunde unerkennbar bleiben muss. Gerade deshalb muss man spekulieren, und zwar so, dass die Korrelation zwischen dem menschlichen Weltzugang und der Welt gekappt wird: Was wäre, wenn die Naturgesetze außer Kraft geraten wären, wenn man sich der für den Menschen unhintergehbaren Anschauungsformen von Raum und Zeit entledigen und die Gesetze der Kausalität suspendieren könnte? Weil diese Spekulationen ihrerseits nicht ohne Wirkungen bleiben und das Denken, Empfinden und auch Handeln affizieren – wie auch die gespenstischen Finanzspekulationen beweisen –, sind sie trotz ihrer Unabgesichertheit von höchster Virulenz. Man spekuliert auf das, was sich als unzugänglich darstellt, auf den ominösen Rest, den das *Ding an sich* jenseits seiner Erscheinung für uns ausmacht, auf eine a-subjektiv imaginierte Welt. Dieses Ausspähen, was die Dinge jenseits ihrer Verfangenheit in die menschliche Welterfahrung sein könnten, eröffnet, so die Idee, eine heilsame, nicht-anthropozentrische Sicht, deren ethisch-politische Dimension sie neben ihrer ästhetischen so reizvoll erscheinen lässt.

Roger Caillois' Text „Bericht des Ent-wohnens“ aus dem Jahr 1970 beschreibt sich einer solchen nicht mehr menschlichen Fiktion. Caillois hatte schon in seinen früheren Texten zur tierischen Mimikry und den Verführungskräften des Raumes, zum Kraken und zur Ausdruckskraft von Steinen theoretisch gegen das Humanprivileg von Ästhetik argumentiert. Der hier erstmalig in deutscher Übersetzung vorliegende „Bericht“ handelt von einem Mann, der in einem radikalen Tier-Werden an einer nicht-menschlichen *aisthesis* partizipiert. Zunächst bemerkt er in seinem Körper ein mandelförmiges Ding, eine Muschel, die in ihm lebt. Durch ihre Belagerung wird er zunehmend desubjektiviert und aus seinem Körper, von dem die Muschel Besitz ergreift, vertrieben. Die Erzählposition kippt, und die Geschichte kommt aus Sicht der Muschel, aus ihrem Weltverhältnis heraus, zu einem Abschluss. Dieses

5 Siehe das dem Thema der Spekulation gewidmete Heft von Texte zur Kunst, Bd. 93, 2014, in dem die von Susanne Pfeffer im Fridericianum in Kassel kuratierte Ausstellung *Speculations on Anonymous Materials* und das dort abgehaltene Symposium mit Vertretern des spekulativen Realismus: Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Haman, Quentin Meillassoux u. a., ausführlich dokumentiert und kontextualisiert wird. Siehe außerdem die Ausgabe der Zeitschrift *October*, Bd. 155, 2016, mit „A Questionnaire on Materialism“, in dem Theoretiker_innen und Künstler_innen den spekulativen Realismus im Kontext eines Neuen Materialismus diskutieren.

spekulative Muschel-Werden hat – wie der Kommentar von Elisabeth Heyne erhellt – einen epistemologischen Gehalt, denn bei Caillois fungiert das Ästhetisch-Spekulative als kritischer Einspruch gegen die rationalistischen Verengungen der Wissenschaft.

Wenn die Relationalität von Erkenntnis und Erfahrung heute im spekulativen Realismus in Frage gestellt wird, dann ist ihm zwar zugute zu halten, dass er damit – wie bei Caillois – eine Dezentrierung der Erkenntnis leistet und den Blick auf den Anteil des Realen in seiner Materialität lenkt. Diesen Anteil jedoch gänzlich aus dem menschlichen Erfahrungsvermögen auszulagern, greift angesichts eines notwendigerweise verkörperten Weltzugangs zu kurz. Kathrin Busch argumentiert mit Jean-François Lyotard, dass das Denken nur deshalb spekulativ verfährt, weil es verkörpert ist. Der Körper ist deshalb wesentlich für die Spekulation, weil er mit einem Entzug verbunden ist, den Lyotard als schmerzendes Fehlen identifiziert. Anstatt also Spekulation und Ästhetik auf Geist und Körper aufzuteilen und damit die alte Dualität von begrifflichem und anschaulichem Vermögen fortzuschreiben, muss das spekulative Potenzial – die das Denken über sich selbst hinaustreibende Kraft – in der Sensibilität des Körpers verortet werden. Busch untersucht, was es heißt, wenn diese Sensibilität im „digitalen Fleisch“ verkörpert ist. Wie lässt sich unter den Bedingungen von Vulnerabilität und Erregung im Digitalen spekulieren? Dass sich in der Postdigitalität, in der das Digitale auch das Analoge durchdrungen hat, die ihrerseits in hybrider Weise verkörperte Welterfahrung spekulativ transformiert, wird unter anderem anhand der künstlerischen Arbeiten von Johannes Paul Raether expliziert. Während Caillois ein Tier-Werden imaginiert, verkörpert Raether mit seinen künstlich geschaffenen Avataren das Digitale. Er inkarniert als deren ‚Identitek‘ spektakulär-fremde Wesen und führt sie in seinen Performances in unsere postdigitale Wirklichkeit wieder ein. Sein eigener Beitrag zu diesem Band besteht aus einer Bild-Text-Montage, die Fotografien und Skripte der Performances kombiniert. Raethers Interventionen, die meist im öffentlichen Raum erfolgen, sind durch die Skripte programmiert. Es sind techno-magische Rituale, ausgeführt von seinen ‚Selbstschwestern‘, die ihre Themen: die globalisierte Reproduktionsmedizin, touristische wie migrantische Körperzirkulationen sowie die kapitalistischen Waren- und digitalen Datenströme, künstlerisch erforschen. Auch bei Raether sind die Subjektverhältnisse verkehrt, wenn er den Skripten folgend die Programmierung der digitalen Identitäten mit seinem Körper performt. Durch ihre Rückversetzung ins Reale entstehen die multigenerationalen Lebenslinien seiner Wesen, *Transformellae*, *Schwarmwesen* und der Weltheilungshexe *Protektoramae*, deren spekulative Wirksamkeit sich durch die Wiederverkörperung potenziert.

Auch Martin Beck argumentiert für eine verkörperte Spekulation. Er verteidigt Kant gegen die Kritiker_innen des Korrelationismus, weil sie übersehen, dass in Kants Erkenntnistheorie der Körper als Medium der Erkenntnis eine weltvermittelnde Funktion erfüllt und damit das Ästhetische alle, auch die spekulativen Denkmöglichkeiten informiert. Das Ästhetische ist im Sinne

einer Verkörperung von Anschauungsformen das notwendige Medium des Spekulierens. Aus diesem Grund fungiert die Kunst als einer ihrer bevorzugten Orte. Ihre ästhetischen Imaginationen haben zum einen die Gestalt einer negativen Ästhetik. Zu ihr zählen Werke – vor allem der Science-Fiction-Literatur –, in denen eine Überschreitung menschlicher Denkmaßstäbe im Scheitern des Beschreibungs- oder Darstellungsvermögens angedeutet und so auf ein spekulatives Jenseits verwiesen wird. Daneben gibt es zum anderen Werke, die dieses Jenseits auf der Grundlage von genauen Kenntnissen anderer Lebensformen und deren Verkörperungen explorieren. Beck geht mit N. Katherine Hayles und Vilém Flusser der Fiktion nicht-menschlicher Verkörperungen und ihren abweichenden Erfahrungsformen nach – wie etwa dem fluiden Weltbezug des Tintenfischs, dem ein anderes Wissen deshalb entspräche, weil es nicht auf stabilen Objektzuständen fuße. Es sind die je unterschiedlichen Verkörperungen, die in der Spekulation mit ihren besonderen, nicht notwendigerweise menschlichen Ästhetiken auch andere Korrelationen und damit andere Wissensformen erschließen.

Im Anschluss an die Phantasmatik des Tier-Werdens und die Fiktionen nicht-menschlicher Verkörperung mit ihrer neuen Sensibilität und transgressiven Kraft thematisiert Georg Dickmann die Fantastik des Ding-Werdens. Er nimmt sich die literarische Spekulation mit seltsamen Substanzen und sich zersetzenden Körpern innerhalb der *weird fictions* des Pulp- und Horror-Autors H. P. Lovecraft vor. Lovecraft entwirft in seinen Erzählungen literarische Horrorvisionen von gigantischen Monstergottheiten, kosmischen Großereignissen oder aus der Tiefe des Alls kommenden fremdartigen Materien, die das Humane zersetzen. Dickmann untersucht die seltsamen Stoffe in „Die Farbe aus dem All“ und „Cthulhus Ruf“ anhand von Timothy Mortons Theorem der Hyperobjekte. Als Entitäten, die mehr sind als ein überschaubares und klar identifizierbares Objekt, drängen sich Hyperobjekte dem Subjekt durch ihre überwältigende Andersheit auf und zugleich entziehen sie sich der menschlichen Wahrnehmung. Während in Mortons Theorie Lovecrafts seltsame Substanzen nur am Rande Platz finden, geht Dickmann davon aus, dass die Hyperobjekte für Lovecrafts Erzählungen konstitutiv sind und eine eigenständige literarisch-ästhetische Dimension der Objektspekulation aufweisen, die das Morton'sche Theorem einerseits exemplifizieren und andererseits insofern verschieben, als sie mittels einer ästhetischen Spekulation eine abgründige Ebene zwischen Objekt und Ding öffnen.

3

Abseits des künstlerischen und philosophischen Feldes operieren sowohl die empirische Sozialforschung als auch die Finanzwirtschaft mit Spekulationen. Während die Sozialforschung die Offenheit des Spekulativen berechenbar zu machen versucht, um faktenbasierte und prognostische Erkenntnisse über soziale und politische Prozesse zu gewinnen, erleben wir heute in der

Finanzwirtschaft die Spekulation als eine Wette auf das Zukünftige, die einerseits die Kontingenz der zukünftigen Preise algorithmisch kontrollieren will und diese andererseits anheizt, um aus einer noch nicht eingetroffenen Zukunft Profit zu schlagen. Wie es Elena Esposito anhand von Finanzprodukten wie Termingeschäften aufzeigt, werden Ungewissheiten in kalkulierbare Risiken übersetzt, die wiederum Ungewissheiten produzieren. Der wirtschaftliche Code „zahlen/nicht zahlen“ bekommt durch diese Struktur eine eigenzeitliche Temporalität: Der gegenwärtigen Ökonomie in Form des Finanzkapitalismus geht es nicht darum, ob für gegenwärtige Leistungen gezahlt oder nicht gezahlt wird, sondern ob für künftige Zahlungen gezahlt wird. Geradezu deckungsgleich spricht Joseph Vogl bezugnehmend auf den Derivatehandel auch von einer zukunftsbesessenen Finanzökonomie, die paradoxerweise die Zukunft zerstört, indem sie gegenwärtige Risiken mit noch kommenden Risiken versichert.⁶

Das Ästhetisch-Spekulative pflegt demgegenüber eine intime Beziehung zu einer anderen Zukünftigkeit. Sie geht einher mit einem veränderten Verhältnis von Wissen und Nicht-Wissen, das gerade in Bezug auf ein „Wissen der Künste“ neue Perspektiven eröffnet. Denn anders als in einer Epistemologie des Ästhetischen wird für das Ästhetisch-Spekulative das Nicht-Wissen virulent. Ästhetisch zu spekulieren bedeutet, ein Wissen auf der Grundlage des Nicht-Wissens – im Sinne des Ungewussten und Nicht-Wissbaren – zu generieren. Eine Kunst, die mit dem Nicht-Wissen operiert, muss notwendigerweise spekulativ sein, weil sie sich aussetzt und sich verausgabt, ohne von einem Wert, Nutzen oder Zweck gedeckt zu werden. Das Nicht-Wissen als blinder Fleck und als Ereignishorizont, hinter den wir nicht blicken können, ist dabei nicht einfach als Abwesenheit von Wissen beschreibbar, sondern ist produktive Potenz, die sich in den Künsten artikuliert. Mit den imaginativen, fiktiven und spekulativen Verfahren verlässt die Kunst ihre Bindung an die Gegenwart. Obwohl die ästhetischen Spekulationen unübersichtlich und disparat ausfallen, scheinen sie doch eines gemeinsam zu haben: Entgegen einer Diagnose erschöpfter Gegenwart, entgegen dem Versagen politischer Imagination, die vor allem eine Erosion der Möglichkeiten zur Folge haben, versuchen sie, Alternativen zu denken und zu entwerfen. Denn wenn man davon ausgeht, dass das Gegenwärtige nur eine realisierte Spielart des Möglichen ist, dann ist das Ästhetisch-Spekulative ein Mittel, sich dem Gegebenen nicht auszuliefern, sondern es zu überschreiten. Damit scheint die Spekulation nicht nur das vermeintlich klar geschiedene Verhältnis von Möglichem und Wirklichem aufs Spiel zu setzen, sondern sie erspäht im gleichen Zuge unverfügbare Zukünfte, alternative Gegenwarten oder unabgeschlossene Vergangenheiten.

6 Vgl. u. a. Esposito, Elena: Die Zukunft der Futures. Die Zeit des Geldes in Finanzwelt und Gesellschaft, Heidelberg 2010; vgl. dazu auch: Maeße, Jens / Pahl, Hanno / Sparsam, Jan (Hg.): Die Innenwelt der Ökonomie: Wissen, Macht und Performativität in der Wirtschaftswissenschaft, Wiesbaden 2017; Vogl, Joseph: Das Gespenst des Kapitals, Berlin 2010 oder auch das Interview in diesem Band.

Im Alltag gibt nichts häufiger Anlass zur Spekulation als die Zukunft. Einerseits ist sie in ihrer Offenheit und Potenzialität als Versprechen, Versuchung und Verlockung wirksam, andererseits ist die Unbestimmtheit der Zukunft Projektionsfläche schlimmster Ängste und Befürchtungen, wie etwa Eva Horn mit Blick auf gegenwärtige Zukunftsszenarien in Literatur und Film attestiert.⁷ Ihre Unsicherheit einzuhegen, um potenzielle Gefahren abzuwenden und gleichzeitig den Möglichkeitsraum Zukunft zu gestalten, macht sich die Futurologie oder Zukunftsforschung zur Aufgabe. Angesichts mangelnden Vorherwissens geht es ihr um eine möglichst präzise Vorhersage der Zukunft: „Die Zukunftsforschung ist heute in der Lage, mithilfe zahlreicher ausgefeilter Methoden – von der einfachen Trendextrapolation über die Cross-Impact-Analyse, die Szenariotechnik und Simulationsmodelle bis zur Delphi-Methode – mögliche und wahrscheinliche Zukünfte oder genauer: Zukunftsvorstellungen zu beschreiben (deskriptives Erkenntnisziel).“⁸ Das pragmatische Erkenntnisziel liegt in der Formulierung konkreter Handlungsanweisungen, um gewünschte Entwicklungen zu fördern, während man negative zu unterbinden versucht. Insofern zielt die Futurologie mittels ihrer prognostischen und probabilistischen Verfahren darauf ab, das Nicht-Wissen in Bezug auf die Zukunft einzuhegen. In ihrem Bemühen, jede potenzielle Gegenwartserfahrung, die die Zukunft bereithält, im Voraus zu antizipieren, beschränkt sich die Zukunftsforschung bewusst auf das Mögliche und Wahrscheinliche und zielt auf eine Minimierung des Ungewussten.

Ästhetische Spekulationen über bzw. auf das Kommende hingegen begrüßen das Ungewisse und Nicht-Wissbare der Zukunft als Potenzial. Einem Versuch, solche spekulativen Unwägbarkeiten innerhalb der Science-Fiction-Literatur zu systematisieren, widmet sich Felix Laubscher in seiner Auseinandersetzung mit Quentin Meillassoux' Konzept der *Extrascience-Fiction*. Dessen Programmatik für und Forderung nach Fiktionen, die mit narrativen Mitteln die Grenzen der experimentell zugänglichen Welt überschreiten, diskutiert der Beitrag und fragt, wie ernst Meillassoux die ästhetische Verfasstheit dieser Fiktion nimmt. Gegen die in der Philosophie gängige Reduktion literarischer und filmischer Narrative auf die Funktion von Gedankenexperimenten argumentiert Laubscher anhand von Stanley Kubricks Film *2001: A Space Odyssey* für das besondere Potenzial des ästhetischen Moments des Spekulativen in Film und Literatur. An zwei sehr unterschiedlichen Elementen des SF-Epos wird gezeigt, dass dieses den Rahmen des Vorstellbaren und Möglichen nicht im narrativen Weltentwurf, sondern gerade im ästhetischen Überschuss sprengt.

Inwiefern der Zukunftsbezug einen bisher von der ästhetischen Theorie vernachlässigten Wesenszug von Kunst überhaupt darstellt, diskutiert der Beitrag von Ludger Schwarte. Kunst beziehe ihre Bedeutung nicht aus einem reflexiven Verhältnis zur Gegenwart, sondern aus einer Suspension

7 Vgl. Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a. M. 2014.

8 Tiberius, Victor: „Theorien des Wandels – Theorien der Zukunftsgenese“, in: ders. (Hg.): *Zukunftsgenese. Theorien des zukünftigen Wandels*, Wiesbaden 2012, S. 12.

der Zeitgenossenschaft. Die künstlerische Praxis bricht mit dem Bisherigen. Deshalb befindet sich, was als Kunst gilt, im Werden. Weil Kunst im Werden besteht, gehört die Spekulation zu ihrem Wesen. Sie ist wesentlich eine Wette auf die Zukunft. Nicht „Was ist Kunst?“, sondern „Wie wird sie?“ sei daher als leitende kunstphilosophische Frage zu identifizieren. Daraus ergibt sich die Forderung an die philosophische Ästhetik, sie müsse, insofern Kunst ein diskontinuierliches, ereignishaftes Werden ist, selbst spekulativ verfahren. Sie kann nicht von vorliegenden Werken ausgehen, sie hat die Bedingungen des bisherigen und künftigen „Werdens von Kunst“ freizulegen. Spekulieren im Ästhetischen bezeichnet aus dieser Perspektive zweierlei: zum einen die kunstphilosophische Spekulation, die das unabgesicherte Werden der Kunst zu bestimmen sucht, zum anderen das spekulierende Verfahren der Kunstwerke selbst, wenn es sie über das bislang Gegebene hinaustreibt.

Angesichts der enormen Bedeutung, die der spekulative Zukunftsbezug in unserer Gegenwart hat, stellt sich die Frage des spezifisch künstlerischen oder ästhetischen Spekulierens in besonderer Weise. Susanne Witzgall grenzt in ihrem Beitrag die künstlerische Zukunftsbezogenheit gegenüber den Kalkülen des Künftigen, wie sie in Prognostik und Szenarioplanungen zum Zuge kommen, ab. Die heutige Gesellschaft wird von einem Regime der Vorwegnahmen regiert, in dem Prävention und Präemption Zukunftsbezüge sind, die Gegenwart handhabbar und Zukunft berechenbar machen. Ausgehend von Elena Espositos Unterscheidung zwischen zukünftigen Gegenwarten und gegenwärtigen Zukünften argumentiert Witzgall, anders als Schwarte, dass die Kunst noch in ihren spekulativen Verfahren vor allem eine Reflexion der Gegenwart leistet. Während die zukünftigen Gegenwarten in Prognosen und Szenarien vorgezeichnet, errechnet, geplant oder ausgebeutet werden, würde in der Kunst über gegenwärtige Zukunftsvorstellungen spekuliert – wie sie exemplarisch anhand der Arbeiten von Neil Beloufa, Tyler Coburn und Basim Magdy zeigt. Nur aus einer Befragung der Gegenwart könnten sich alternative Realitäten erschließen. Die zukünftigen Gegenwarten würden in der Kunst nicht vorkalkuliert, sie blieben im Dunkeln, seien von ästhetischer Unbestimmtheit tangiert – was gerade die Offenheit des Kommenden gewährt.

Fragen nach spekulativen Zukünften spielen auch in Joseph Vogls Arbeit immer wieder eine zentrale Rolle: erstens als Analyse eines entfesselten und pathologischen Wirtschaftssystems, das Zukunft in *futures*, *hedges* und *Derivate* verwandelt, und damit in eine schier unerschöpfliche Ressource, die man kontrollieren, ausschöpfen und beherrschen kann. Zweitens als eine Ästhetik des Unwahrscheinlichen, die gerade das Kontingente der Spekulation und das Unerwartete des Künftigen umarmt. Joseph Vogl widmet sich im Gespräch mit Georg Dickmann den Grenzen, Schwellenbereichen und Nachbarschaftszonen literarischer und ökonomischer Spekulation, die mal gemeinsame Sachen machen, mal als Antagonisten auftreten können. Verbunden durch den Ausgriff in einen sich der Wahrnehmung entziehenden Raum, haben sie ihre Gemeinsamkeit in der Fiktion. Vogl kartiert im Dialog mit Dickmann ein

Zukunftswissen, das auf Narrative, Phantasmen und Fiktionen nicht verzichten kann.

An die ökonomisch-literarischen Überlegungen Vogls schließt der Beitrag von Marina Vishmidt zur Spekulation als Produktionsweise an. Aus einer Position heraus, die Kunsttheorie, politische Ökonomie und Philosophie vereint, analysiert Vishmidt die historischen Zusammenhänge, Parallelitäten und Symmetrien zwischen der finanziellen Spekulation und dem spekulativ-ästhetischen Urteil. Dabei verschränkt Vishmidt Finanzwesen, Denken und Kunst als Modi der spekulativen Produktionsweise. Ausgehend von Theodor W. Adornos negativer Dialektik der Kunst als etwas, das nicht durch Begriffe gedeckt werden kann und sich damit kategorialen Bestimmungen entzieht, unternimmt Vishmidt den Versuch, den Widerspruch zwischen dem drohenden Obsolet-Werden der Kunst und dem Wert der Kunst mittels Gemeinsamkeiten einer spekulativen Praxis zu elaborieren und zu erhalten.

4

Spekulation ereignet sich als ästhetische auch in performativen Vollzügen, in Praktiken wie dem Darstellen und Aufführen oder dem Proben und Spielen. Ob sich diese auf die Vergangenheit (was hätte anders gewesen sein können), die Gegenwart oder die Zukunft beziehen, ist zunächst nachrangig, denn im Vordergrund stehen die jeweiligen fiktiven Szenarien, Anordnungen oder Figurationen, in denen sich ein Ausgriff auf das Nicht-Wissbare spielend, testend oder probeweise ‚realisiert‘ und damit auch affektiv erfahrbar wird. Als performative Praktiken nehmen Enactments, Re- und Preenactments in diesem Zusammenhang eine herausgehobene Stellung ein. Während Re-enactments auf vergangenen Ereignissen basieren, diese in der Wiederholung aber immer auch verändern und Preenactments mögliche zukünftige Ereignisse vorwegnehmen und ‚testen‘, sind beide doch durch eine zeitliche Struktur miteinander verbunden, die sich jeweils nicht im Ausgriff auf die Vergangenheit oder die Zukunft erschöpft, sondern immer beide umfasst: „actualizations of the past (re-), realizations of possible futures (pre-) as well as their intersection in actions and practices (enact).“⁹

Allerdings erschließt sich die Gewordenheit der Gegenwart erst durch den Blick in die Geschichte, insbesondere in die Geschichten vergangener spekulativer Zukunftsbezüge: Der künstlerisch-wissenschaftliche Beitrag des KollektivARK widmet sich in postkolonialer Perspektive den globalen Routen von „MusikmachDingen“¹⁰, genauer: Schlagzeug-Computern, Drum-Machines und Rhythmus-Begleitautomaten. Sampelnd wird ein spekulatives Multitracking aus Rhythmus, Maschinen und Geschichten entfaltet, in dem

9 Oberkrome, Friederika / Straub, Verena: „Performing in between times. An introduction“, in: Adam Czirák et al. (Hg.): *Performance zwischen den Zeiten. Reenactments und Preenactments in Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld 2019, S. 10.

10 Ismaiel-Wendt, Johannes Salim: *post_PRESETS: Kultur, Wissen und populäre Musikmach-Dinge*, Hildesheim 2016.

die Verstrickungen des rhythmusmaschinischen Wissens mit kapitalistischen und kolonialen (exotisierenden) Verdinglichungs- und Kommodifizierungsprozessen aufgespürt werden. Zugleich wird an die (afro-)futuristischen Zusammenkünfte von Menschen und Rhythmus-Maschinen und ihrer ästhetischen (musikalischen) Spekulationen erinnert. Das Kollektiv, dessen Name sein Programm benennt – *Arkestrated Rhythmmachine Complexities* –, schreibt sich nicht nur in die erinnerten Geschichten ein, sondern führt diese auch auf. Der hier abgedruckte Beitrag fungiert als Skript einer Performance, in der erfahrbar wird, dass die spekulative ästhetische Praxis von Musiker_innen und Rhythmus-Maschinen die Form ihrer Beforschung darstellt.

Auch Omer Fast arbeitet mit dem Vergangenen als etwas, dem man sich spekulativ zu nähern hat. Die Grundlage seiner Filme, Videos und Installationen sind Interviews, die der Künstler mit Menschen in Extremsituationen und am Rande der Gesellschaft führt. Sie handeln von individuellen und kollektiven Traumata und beschäftigen sich mit gestörten oder alternativen Ordnungen des Sozialen. Für die Erarbeitung der Reenactments fiktionalisiert Fast das Erzählte und baut es zu komplexen narrativen Gebilden aus, um zu erfassen, was sich im dokumentarischen Ausgangsmaterial fortwährend entzieht. Dem ästhetisch-spekulativen Gehalt dieser Praxis spürt der Filmemacher und Videokünstler im Gespräch mit Felix Laubscher nach. Durchaus kontrovers wird vor diesem Hintergrund diskutiert, was eine künstlerische Praxis, die sich der Fiktion bedient, um Bezüge zur Realität herzustellen, mit Spekulation zu tun hat und inwieweit eine Ausrichtung auf das, was sich unserem erfahrenden Zugriff entzieht und verweigert, in der Kunst schon spekulativ zu nennen ist.

Während sich Reenactments auf bereits Stattgefundenes – bei Fast Traumatisches und daher Unzugängliches – beziehen, rücken im Beitrag von Lisa Großmann Preenactments und damit die performative Erprobung des Zukünftigen ins Zentrum der Betrachtung. Gefragt wird unter Rekurs auf die Arbeiten der Berliner Performance-Theatergruppe Interrobang, inwiefern mögliche Zukünfte bereits in der Gegenwart erfahrbar werden können. Preenactment, so die Ausgangsthese, erlaubt exemplarische Gegenwartsphänomene zu erforschen und diese mit performativen Mitteln in die Zukunft fortzuschreiben und zu erproben. Der Beitrag analysiert Preenactment als Format, anhand dessen sich ein *theatrales Spekulatives* beobachten lässt. Um dieses herauszuarbeiten, betrachtet Großmann die spezifischen theatralen und inhaltlichen Strategien der Preenactments zwischen Performativität und Repräsentation bzw. zwischen Realität/Gegenwart und Möglichem/Zukunft. Johan Huizingas Unterscheidung zwischen *game* und *play* aufgreifend, argumentiert Großmann anhand des Stückes *Preenacting Europe*, dass aufgrund der erdachten (Spiel-)Regeln beim Preenactment das *game* – der Kampf um etwas – im Vordergrund steht, im Unterschied zum Reenactment, bei dem es sich vor allem um *play*, um die Darstellung von etwas, handelt. Zentral ist hierbei, so Großmann, dass das Preenactment im Vollzug erfahrbar macht, wie sich die Zukunft anfühlen könnte.

Dieses Ziel verfolgen im weitesten Sinne auch Sascha Pohflepp und Chris Woebken mit ihrem Projekt *Deep Unlearning (I)*, das sie für diesen Band in Wort und Bild dokumentieren. Die sich zwischen Kunst und Design verortenden Gestalter widmen sich hier der zukünftigen Kommunikation zwischen Mensch und Maschine, nehmen dabei aber einen interessanten Perspektivwechsel vor: Nicht die fortschreitende Annäherung und Anpassung künstlicher Intelligenz an das menschliche Denken ist Gegenstand ihrer Spekulation, sondern die Herausforderung, sich als Mensch auf das Denken der Maschine einzulassen. Möglich ist das ihrem Vorschlag nach mittels einer spielerischen Distanzierung von menschlichen Denkgewohnheiten und -mustern im Sinne eines Verlernens, zu dessen Enactment sie mit dem von ihnen gestalteten semantischen Kartenspiel einladen. Hierbei geht es jedoch nicht nur um den Aspekt des Spiels im Sinne von *play* als Aufführung (*enactment*), sondern gleichsam auch um ein erprobendes Gestalten künftiger Mensch-Maschine-Beziehungen und damit von kommender Gemeinschaft. Das Format des Spiels ermöglicht ein spekulatives Einüben, ein Erfahren, was es heißen könnte, sich auf maschinisches Denken einzulassen.

Als Mittel, eingefahrene Denk- und Vorstellungsweisen auf andere Bahnen zu lenken und mithilfe konkreter, sinnlich-materieller Gegenstände oder Vorrichtungen in den Bereich des Spekulativen vorzudringen, dienen seit jeher Modelle. Sie sind neben Probe und Spiel ein Prototyp des Ästhetisch-Spekulativen, denn an ihnen wird die Duplizität von Ästhetik und Spekulation, die Zick-Zack-Bewegung zwischen Sinnlichem und Konzeptuellem offensichtlich. Wenn Modelle eingesetzt werden, um bestimmten Fragen eine konkrete, sinnlich erfahrbare Gestalt zu verleihen, so sind die Antworten, die die Modelle geben aufgrund ihrer ästhetischen Beschaffenheit reicher als die bloß gedachten Hypothesen. Aus den zusätzlichen, sich ihrer Materialität verdankenden Bestimmungen – dem ästhetischen Überschuss – wird spekulierend und interpretierend eine Antwort gewonnen, die wiederum neue Fragen aufwirft. Es sind die konkreten sinnlichen Merkmale, die als gedankenbildend fungieren und den Lösungen ihre Richtung vorgeben. Im Modell wird so die Theoriefähigkeit des Materiellen, das Spekulationspotenzial des Ästhetischen explizit. Reinhard Wendler entfaltet diese Zusammenhänge in seinem Text „Komplementarität. Modelle in spekulativen Dialogen“ in Bezug auf wissenschaftliche und entwerferische Modelle. Er unterstreicht, dass die Eigengesetzlichkeit von Modellen, aus der sich ihr Denkipuls speist, nicht nur von ihrer konkreten Verfasstheit abhängt, sondern zusätzlich auch von der materiellen Kultur und den sozialen Räumen, in die sie eingelassen sind. Er spricht daher von einem „situierten Nicht-Wissen“, das sich in Modellen verkörpert und ihre spekulativen Interpretationen vorantreibt.

5

Während das Verhältnis von Denken und Sein durch die Ideengeschichte hindurch von Brüchen, Vermittlungen und Kämpfen geprägt war, scheinen neuere spekulative Theorien einen gelösteren Umgang damit zu pflegen. Einer der gemeinsamen Nenner neuerer spekulativer Realismen ist nicht nur die epistemologische Frage danach, wie sich eine Welt abseits ihrer Erkennbarkeit durch das Subjekt denken lässt, sondern auch die dringende politisch-ökologische Frage danach, wie sich ein Denken modifizieren lässt, das immer nur davon ausgeht, dass Denken und Sein im Modus des Denkens vollzogen werden, um die Welt „da draußen“ nicht zu verlieren. Das Gewicht der Epistemologie (Denken) soll auf diese Weise auf die Ontologie (Sein) verlagert, wenn nicht sogar beide zu einer Onto-Epistemologie verschränkt werden.¹¹ Das Draußen wartet vor dem Hintergrund dieser Annahmen nicht geduckt auf subjektive Wahrnehmungs- und Denkakte, um zum Leben erweckt zu werden, sondern führt gerade im Zeitalter des Anthropozäns ein seltsames Eigenleben, das wesentlich durch Paradoxien gekennzeichnet ist. Denn nach dem Holozän wird die Welt einesteils durch einen radikalen und auf alle Bereiche ausgeweiteten Eingriff des Menschen in die Natur definiert. Andererseits wird sie im Zeitalter ökonomischer Krisen und rapider Klimaveränderung als eigensinnige Akteurin aufgefasst. Frühere Naturabhängigkeiten des Menschen von Umwelt und Territorien (Böden, Wind und Wetter) verkehren sich im Anthropozän. Durch zahlreiche technologische Entwicklungen wird die terrestrische Materie global bis in die kleinsten Partikel anthropogen umgeformt und abgeschöpft. Die Folgen werden heute schlagartig klar: verheerende Naturkatastrophen, ungewöhnliche Wetterereignisse usw. Timothy Morton spricht, wie oben erwähnt, in diesem Zusammenhang von Hyperobjekten. Entitäten, deren Ausdehnung und Eigenschaften über subjektive Kategorien von Raum und Zeit hinausgehen und damit rein ästhetisch oder rein denkerisch nicht in Gänze zu erfassen sind. So ist jeder Versuch, im Anthropozän Distanz zur Welt durch *aisthesis* oder *noiesis* herzustellen, vergeblich. Vor dem Hintergrund dieser Problemstellung geht es insbesondere einer *spekulativen Poetik* darum, neue Ein- und Ausgänge zum Verhältnis von Sein und Denken zu finden, die weder *aisthetisch* (Wahrnehmen der Welt) noch *noietisch* (Denken der Welt) funktionieren. Dabei stehen *poietische* Verfahren im Zentrum, die sich nicht auf literarische Gattungen oder Rhetoriken reduzieren lassen, sondern *poiesis* als ein ubiquitäres Prinzip der Welterschaffung

11 Der Begriff der Onto-Epistemologie wird vor allem von Karen Barad im Anschluss an Donna Haraway und die Quantenphysik Niels Bohrs entwickelt. Ihr zentrales Anliegen ist es, die durch die abendländische Philosophie tradierten Binarismen und die Kausalität zwischen Denken und Materie, Subjekt und Objekt, Epistemologie und Ontologie zu überwinden, dabei jedoch eine wissenschaftliche Objektivität zu bewahren. Barad spricht in diesem Kontext auch von der Intraaktion und meint damit, dass die Relata (Subjekt/Objekt, Epistemologie/Ontologie) den Relationen nicht vorausgehen, sondern sich erst in diesen konstituieren. Vgl. dazu: Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Frankfurt a. M. 2012.

begreifen. So geht die spekulative Poetik davon aus, dass sowohl bei Prozessen des Denkens als auch bei Wahrnehmungsprozessen poetische Operationen beteiligt sind, die den Dualismus zwischen Denken und Sinnlichkeit hinfällig werden lassen und damit in der Lage sind, neue sprachliche, künstlerische Formen und Materien zu erproben. Diese experimentelle Theoriepraxis ist auf der Ebene der Begriffsschöpfung grundlegend für die *Spekulative Poetik* von Anke Hennig und Armen Avanesian. In ihrem Beitrag ziehen sie nicht nur eine Bilanz ihrer spekulativen Arbeit und von Sprachontologie, Wirtschaftstheorie und der Ethik des Wissens, sondern besprechen auch die wesentlichen Operatoren der Spekultativen Poetik, die zugleich performativ vorführen, wie und mit was die Maschine der *poiesis* angetrieben wird. Der spekulative Versuch besteht darin, sich mittels einer Poetik, wesentlich verstanden als schöpferische Praxis, über einen passivischen und kritischen Ästhetik-Begriff hinwegzusetzen. Hennigs und Avanesians Operatoren sind demnach nicht nur Werkzeuge, sondern poetische Begriffe, die den Gegenstand der Analysepraxis mit hervorbringen und dadurch Verschiebungen, Positionstausch und unterschiedliche Perspektivwechsel und damit nicht zuletzt eine Öffnung auf nicht anthropozentrische Zukünfte ermöglichen sollen, die sich nicht aus einer falschen Vergangenheit speisen.

Daniel Falbs Beitrag beschäftigt sich daran anschließend mit der Frage, wie ein theoretisches Rüstzeug für das Anthropozän aussehen muss, um auf die geologischen, ästhetischen und philosophischen Herausforderungen des neu ausgerufenen Zeitalters adäquat antworten zu können. Bei seiner Argumentation stützt sich Falb auf das von Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägte Begriffs-Double „Deterritorialisierung und Reterritorialisierung“, das er mit dem Begriffspaar der „Fossilisierung und Defossilisierung“ reformuliert. Das neue geologische Zeitalter als geologische Tiefenzeit verlange nach einer neuen Theorie, die die Tendenzen, Ströme und Materialverschiebungen der Erde, die vom menschlichen Subjekt in Bewegung gebracht werden, dieses jedoch zugleich übersteigen, zu verstehen vermag. Das begriffliche Doppel der Fossilisierung und Defossilisierung lokalisiert Falb in seinem Beitrag nicht nur innerhalb geologischer und biochemischer Prozesse, sondern überträgt das Begriffspaar auch auf kulturelle und ästhetische Milieus. Er weist dabei nach, dass Fossilisierungen Spekulation notwendigerweise erzwingen müssen, da die geologische Tiefenzeit der Erde das Leben des *Homo sapiens* transzendiert.

An Fossilisierungen gemahnt entfernt auch die Ästhetik der *Sphinx Otto Protecting Earth from Humankind* von Marguerite Humeau, deren künstlerischer Beitrag diesen Band beschließt. Die glatte weiße Oberfläche der geflügelten Hybridwesen aus dem skulpturalen Werkzyklus *Riddles* lässt nicht nur an antike Marmorstatuen, sondern auch an sonnengebleichte Knochen denken. Wie Hanna Magauer in ihrem Essay darlegt, sind Humeaus Sphingen Teil eines künstlerischen Kosmos, in dem Spekulationen über alternative Vergangenheiten, parallele Gegenwarten und mögliche Zukünfte Gestalt annehmen. Sie sind Resultat einer vom spekulativen Design inspirierten künstlerischen

Praxis, die ausgehend von wissenschaftlichen Fakten und Theorien fiktionale bzw. *poietische* Szenarien entwickelt und in komplexen multimedialen Inszenierungen realisiert. Anknüpfungspunkt ist dabei weniger die Plausibilität der jeweiligen Forschungsergebnisse als das spekulative Moment wissenschaftlicher Theoriebildung selbst. Ästhetische Formgebung wird hier zum Medium der Spekulation über prae-, post- oder schlichtweg nicht-humane Welten.

Von den vielfältigen Ausformungen spekulativer Realismen und Materialismen in Philosophie, Kunst und Design über spekulative Erprobungen in Theater und Performance bis zu den Raum- und Zeitspekulationen zeitgenössischer filmischer und literarischer Science-Fiction lässt sich also eine Aktualität des Spekulativen erkennen, die sich abseits von sozialwissenschaftlicher Prognostik und dominanter Finanzspekulation im Ästhetischen entwickelt hat. Die in diesem Sammelband aufgefächerten ästhetischen Gegen-Laboratorien mit ihren künstlerischen, gestalterischen und theoretischen Praktiken versuchen mittels der Spekulation gleichermaßen hybride Körper zu denken, plausible und widersprüchliche Szenarien zu testen sowie andere Zeitlichkeiten zu erproben. Der vorliegende Band geht zurück auf das vom Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ durchgeführte Symposium „Ästhetiken des Spekulativen“ das wissenschaftliche und künstlerische Positionen in einem Programm aus Vorträgen, Lecture Performances, Screenings und Workshops verschränkte. In dem Band kondensieren nicht nur die Ergebnisse des Symposiums, sondern die Inhalte werden durch zusätzlich ergänzte Positionen und den Medienwechsel reperspektiviert. Über die Konzeption des Symposiums hinaus, das die Ästhetik von Spekulation ins Zentrum rückte, fokussiert der Band – mit dem neuen Titel – auf die irreduzible Verschwisterung von Spekulation und Ästhetik. Weil das Ästhetische für die Spekulation unhintergebar ist, geht es nun um die spekulative Kraft des Ästhetischen selbst.

Wir danken allen, die uns bei der Veröffentlichung dieses Bandes und der Organisation und Durchführung des Symposiums unterstützt haben: Barbara Gronau, die mit uns gemeinsam das Symposium konzipiert hat; Juana Awad und Christina Deloglu-Kahlert für eine kompetente und schnelle Koordination der Finanzierungsfragen sowie der Kommunikation mit dem Verlag; den Forschungsstudierenden Johanna Heyne, Friederike Biebl und Sarah Hampel für ihre tatkräftige Hilfe. Jenny Baese danken wir für die Gestaltung dieses Bandes, die sich dem Leitgedanken der Publikation folgend mit dem Inhalt verschränkt. Wir danken Ulf Heidel für das umsichtige und sorgfältige Lektorat sowie Volker Ellerbeck, Sebastian Koth, Aaron Shoichet und Elisabeth Heyne für ihre Übersetzungen. Überschattet wurde der Entstehungsprozess dieses Bandes durch den plötzlichen Tod von Sascha Pohflepp, der einen großen Verlust, auch für die künstlerisch-wissenschaftliche Forschung, bedeutet. Umso dankbarer sind wir für seinen Beitrag zum Symposium und in unserem Sammelband. Publikation und Veranstaltung wurden aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert, der wir an dieser Stelle ebenfalls großen Dank aussprechen wollen.