



universität
wien

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

OBJEKT WIRD SUBJEKT WIRD OBJEKT

ÜBER EINE PERFORMATIVE
QUASI-UMKEHRUNG DER ZUSTÄNDE

verfasst von | submitted by

Magdalena Knor BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Adam Czirak

D A N K E

an Mag. Dr. Adam Czirak für seinen Unterricht und die klugen Dinge, die ich daraus mitnehme. Für seine Aufgeschlossenheit und unvoreingenommene Haltung, für *Melancholie der Resistenz* und dafür, dass er in diesem Studium Möglichkeitsräume öffnet, die schlicht bereichernd sind.

an Nikita Lukyanov und Rebekah Wild und ihre Bereitschaft, sich mit mir über Objekte und deren Lebendigkeit zu unterhalten. Dafür, dass sie mir Einblicke in ihre künstlerische Arbeit gaben und ihre Perspektiven zur unentbehrlichen Basis dieser Forschung wurden.

allen, die schöpferische Akte als eine sinnstiftende Handlung begreifen und ermöglichen, dass es in diesem Kosmos der Zustände Kunst gibt.

meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, die mich in jeglicher Hinsicht stärken und stets darauf vertrauen, dass ich schon weiß, was ich tue.

allen, die mich in der Zeit der Entstehung dieser Arbeit (berechtigterweise) als transformierten und unbestimmten Zustand begriffen und verstanden haben, dass auch ich mich wieder zum Subjekt hin transformieren werde.

ABSTRACT

Den Beginn der Arbeit markiert die These von der notwendigen Erweiterung der etablierten Begrifflichkeiten Subjekt und Objekt, es geht nicht darum, die Begriffe an sich zu beseitigen, weil ihre Handlungsmacht im Fokus steht. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, eine „interdisziplinäre Definition“ dieser Termini zu erstellen. Aus dieser ergibt sich der Befund, dass sich Subjekt und Objekt dadurch auszeichnen, nur zwei von vielen möglichen *Zuständen* zu sein. Sie sind als performative Möglichkeiten neben unzähligen anderen auf einer nicht-linearen Skala anzunehmen.

Intendiert ist eine quasi-paradoxe Veränderung der Sichtweise, weg von einer anthropozentrisch-hierarchischen hin zu einer egalitären Perspektive, die unter anderem Subjekt und Objekt als gleichwertige Zustände begreift. Zudem befinden sich Subjekt- und Objekt-Sein neben anderen Zuständen permanent in Bewegung aufeinander zu ((Quasi-)Transformation bis hin zur Quasi-Umkehrung) – und in Summe im Gleichgewicht. Indem sie sich transformieren, geben sie vor, etwas zu sein. Durch diese Performativität sind sie mehr als das, was sie per definitionem sind.

Konkrete Beispiele aus unterschiedlichen Disziplinen der Kunst erläutern die Möglichkeiten, wie Transformation von Zuständen initiiert wird und geschieht.

ABSTRACT [ENGLISH]

The thesis of the necessary expansion of the established concepts of subject and object marks the beginning of the work. It is not about eliminating these concepts, as their agency is the focus. The following attempts to create an ‘interdisciplinary definition’ of these terms. This results in the finding that subject and object are characterised by being only two of many possible states. They are to be considered as performative possibilities alongside countless others on a non-linear scale.

The aim is to propose a quasi-paradoxical shift in perspective, moving away from an anthropocentric-hierarchical viewpoint towards an egalitarian perspective that, among other things, regards subject and object as equivalent states. Moreover, subject and object, alongside other states, are constantly in motion towards each other ((quasi-) transformation up to quasi-reversal) – and in equilibrium. By transforming, they pretend to be something. Through this performativity, they are more than what they are by definition.

Concrete examples from various disciplines of art illustrate the possibilities of how the transformation of states is initiated and occurs.

1 | INHALTSVERZEICHNIS

Abstract.....	3
Abstract [English].....	4
1 Inhaltsverzeichnis	5
2 Einleitung.....	7
3 Ein vermeintliches Dichotomie-Paar	9
3.1 Das Subjekt als Lebendiges	9
3.1.1 Der Masse, dem Bewusstsein, den Unterschieden, dem Leben zugrundeliegend.....	10
3.1.2 Interesse als Entfernung zum Sein	13
3.1.3 Schöpfendes Wesen Subjekt.....	14
3.2 Das Objekt als Unlebendiges	16
3.2.1 Objekt vs Ding/Sache/Gegenstand	17
3.2.2 Das Universum der Dinge und seine BeDINGungen	20
4 Ein Kosmos der Zustände	22
4.1 Über eine Destabilisierung von Subjekt und Objekt.....	24
4.2 Die herrschenden Gesetze im Kosmos des Zustandes	25
5 Objekt wird Quasi-Subjekt oder: <i>Some things want to run</i>	30
5.1 <i>Der Lauf der Dinge</i> [Fischli/Weiss, 1987].....	31
5.2 <i>Half-A-Room</i> [Yoko Ono, 1967].....	41
5.3 Lauf der Dinge, Wesen, Grenzen	47
6 Subjekt wird Quasi-Objekt oder: <i>Renitente Raum-Zeit</i>	50
6.1 <i>Körperkonfigurationen</i> [Valie Export, 1972]	51
6.2 <i>One Year Performance / Time Clock Piece</i> [Tehching (Sam) Hsieh, 1980-1981].....	58
6.3 Körper verändern sich über das Subjekt-Sein hinaus	66
7 Assimilierung der Zustände	68
7.1 <i>Nervous Trees</i> [Krištof Kintera, 2013].....	69
7.2 <i>Je to jedno</i> [Kateřina Šedá, 2005-2007].....	75

7.3 Offenlegung und Anerkennung.....	92
8 <i>KREDENZ I-XII</i> oder: <i>Dancing Table Setting</i> – ein eigener künstlerischer Versuch der Zustandsumkehrung.....	94
9 Conclusio	96
10 Bibliographie	99
10.1 Literaturverzeichnis.....	99
10.2 Abbildungsverzeichnis.....	104
10.3 Medienverzeichnis	106
11 Anhang.....	107
11.1 Eigenständigkeitserklärung	107
11.2 Transkripte	108
11.2.1 Interview mit Nikita Lukyanov [10.12.2023 via E-Mail]	108
11.2.2 Interview mit Rebekah Wild [04.03.2024, Café Prückel, Wien]	112

2 | EINLEITUNG

Die Vorstellung einer möglichen Lebendigkeit von Objekten begleitet mich, seit ich ein Kind war. Mit Fantasie reichlich ausgestattet, malte ich mir aus, dass sich jeder Gegenstand in meiner Umgebung – die Türklinke des Zimmers, der Teppich am Boden, das Buch im Regal – davon „ernähre“, seinem Zweck nachzukommen: benützt zu werden. Was einst meiner kindlichen Vorstellung entsprang, soll nun wissenschaftlich verhandelt werden – in einer Ode an die Dinge. Dinge sind da, weil sie natürlichen Ursprungs sind oder weil sie von Menschen erdacht, konstruiert und geschaffen wurden; sie können dem Menschen dienen und ihn auch überwältigen. Im alltäglichen Zugang zu und Umgang mit Subjekten und Objekten, schließen beide einander aus, das eine hört auf, wo das andere beginnt, und vice versa.

Nun gibt es die Haltung – nicht zuletzt in der Kunst – herrschende Gesetze und Normen außer Kraft zu setzen und Fragen, die mithilfe diverser wissenschaftlicher Disziplinen bereits beantwortet zu sein scheinen, wieder zu stellen. Wie alles besteht auch die Kunst aus Objekten; und aus Subjekten, die mit diesen umgehen. Wie gelingt es ihr, gängige Gesetze auszuhebeln? Dieser Frage stellt sich diese Arbeit unter anderem. In einem Kosmos, in dem eine Gleichzeitigkeit von lauter Entitäten vorgefunden werden kann, muss eingestanden werden: Der Mensch ist wichtig, aber die Dinge sind es auch.

Geht man davon aus, Objekt-Sein und Subjekt-Sein jeweils als einen „Zustand“ – ähnlich einem Aggregatzustand – zu begreifen, dem ein „Wesen“ zugrunde liegt, so kann man unter bestimmten Umständen in der Kunst eine Annäherung des einen Zustands an den jeweilig anderen feststellen. Unter bestimmten Umständen ist diese Annäherung so stark ausgeprägt, dass man von einer Quasi-Umkehrung der Zustände sprechen kann: Objekt wird Quasi-Subjekt, Subjekt wird Quasi-Objekt – eine Verkehrung ins „Gegenteil“. Dieser Annahme ist vorangestellt, dass die Zustände charakterisiert und Fragen über (Un-)Lebendigkeit gestellt wurden. Mit Blick auf konkrete Arbeiten aus der bildenden sowie performativen Kunst kann man feststellen, dass sich Objekt und Subjekt keineswegs komplementär zueinander verhalten: Es gibt kein Stück und Gegenstück, Teil und Gegenteil – Dichotomie-Paar. Die jeweiligen Zustände greifen ineinander, gehen gleichermaßen ineinander über, auf einer Skala, die die beiden Extremzustände Objekt-Sein und Subjekt-Sein lediglich nennt; es geht um Tendenzen und Abstufungen, generell um Zustände.

Aus einer philosophischen, grammatikalischen, physikalischen sowie biologischen Perspektive werden Subjekt und Objekt inhaltlich festgeschrieben, miteinander verglichen und auf den kleinsten gemeinsamen interdisziplinären Nenner gebracht. Dieser bildet die Grundlage für die eigenständige und erweiterte Definition von Subjekt und Objekt: ein „Zustand“ zu sein. Zustände bilden die Grundlage der Forschung und weisen sich als Bausteine aus, mit denen sie umgeht. In diesem Zusammenhang spielt ebenso die Frage eine Rolle, welche Bedeutung Zustände von Subjekten und Objekten und ihre annähernde Verkehrung in ihr Gegenteil in der Disziplin Theater haben. Davon ausgehend, werden objekthafte wie subjekthafte Zustände befragt, die in performativen Situationen und Gefügen eine annähernde Umkehrung durchlaufen (haben) und/oder in einer Abstufung beobachtbar sind.

Inwiefern dienen konkrete Beispiele aus der bildenden und performativen Kunst, um die Anwendbarkeit der Theorie in der Praxis zu überprüfen. Können Interviews die Perspektiven und Impulse derer vermitteln, die sie schaffen? Wie versuchen die Künstler_innen, die sich in ihren Arbeiten selbst mit der vermeintlichen Grenze zwischen Subjekt-Sein und Objekt-Sein auseinandersetzen, diese aufzuheben? Reicht es, Objekten das Potenzial eines subjektiven Zustands einzuräumen? So oder so werden Einblicke in die praktische künstlerische Umsetzung der Verkehrung von Zustandserfahrungen möglich. Das Provozieren von Zustandsänderungen hilft, die These der Forschung zu belegen, dass sich Objekt und Subjekt nicht als komplementäre Dichotomie, sondern als ein non-binäres Konstrukt erweisen, das am ehesten als fluide zu bezeichnen ist.

Die unterschiedlichen Zugänge von Wissenschaft und Kunst ermöglichen einen – theoretisch wie praktisch – interdisziplinären Überblick über die zu belegende These, dass unter gewissen Umständen der eigene Zustand in einen objekthaften überlaufen kann. Umgekehrt besitzt alles, was im Alltag als „unlebendig“, objekthaft, starr gilt, eine Subjektivität und Autonomie.

3 | EIN VERMEINTLICHES DICHOTOMIE - PAAR

Subjekt und Objekt – ein Begriffspaar, das geläufig wie (selbst)verständlich ist; leichtfertig damit *eine Person* und/oder *ein Ding* meinent; in der Grammatik als Voraussetzung für einen vollständigen Satz gehandelt, befindet es sich in einem nächsten Schritt ganz plötzlich irgendwo zwischen Grammatik, Philosophie, Physik und dem Ursprung des Seins. Was ist ein Subjekt? Und was ein Objekt? Und warum wird damit umgegangen, als wären sie jeweils ein Umstand, der dem anderen widerspricht? Damit beginnt diese Forschung, die eines beweisen will: Es gibt einen Grund, warum Subjekt und Objekt paarweise auftreten, miteinander verwendet werden und deshalb auch in Relation zueinander zu setzen sind. Als Gegensatzpaar, einander ergänzend und damit ausschließend, sind sie ungeeignet, denn: Was fluide ist, kann nur eine Einheit auf einer Skala, was Zustände sind, kann nicht Gegensatz sein.

3.1 | DAS SUBJEKT ALS LEBENDIGES

„Subjekt, das.

Herkunft: spätlateinisch *subiectum*, eigentlich = das (einer Aussage oder Erörterung) Zugrundeliegende, substantiviertes II. Partizip von lateinisch *subicere* = darunterwerfen, unter etwas legen, zu: *sub* = unter und *iacere* = werfen.

Bedeutungen:

1. Mit Bewusstsein ausgestattetes, denkendes, erkennendes, handelndes Wesen; Ich. Gebrauch: Philosophie.
2. Satzglied, in dem dasjenige (z.B. eine Person, ein Sachverhalt) genannt ist, worüber im Prädikat eine Aussage gemacht wird; Satzgegenstand. Gebrauch: Sprachwissenschaft.
3. verachtenswerter Mensch. Gebrauch: abwertend.
4. Thema einer kontrapunktischen Komposition, besonders einer Fuge. Gebrauch: Musik.

Synonyme: das denkende/erkennende Ich, Gestalt, Jemand, Kopf.

Antonyme: Objekt.“¹

¹ Duden, „Subjekt, das“, *duden.de*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Subjekt>, 20.06.2024.

Ein Blick in die Online-Enzyklopädie Wikipedia bereichert Suchende beispielsweise um die Bedeutungen Ganzheitlichkeit, Verwaltungseinheit *Subjekt der Russischen Föderation*, Untertan, Rechtssubjekt, Wirtschaftssubjekt im Sinne der Wirtschaftseinheit. Die Liste wird länger.²

Ein Subjekt ist anscheinend eines: untertan, aber lebendig.

3 . 1 . 1 | DER MASSE , DEM BEWUSSTSEIN , DEN UNTERSCHIEDEN , DEM LEBEN ZUGRUNDELIEGEND

Wem ist das Subjekt untertan, abgesehen von der Aussage oder Erörterung über es selbst? Tatsache ist, dass ein Subjekt nie alleine ist. Es gibt nicht das *eine* Subjekt, als Unikat, als alleiniges, denkendes und sich damit eventuell einsam fühlendes Wesen. Es unterliegt der Tatsache, dass es, unabhängig von seinem räumlichen Kontext nie das *Einzige* ist. Es steht in Relation zu anderen Subjekten und ist damit einer Kategorie untergeordnet, die ich – in Anlehnung an Elias Canettis Überlegungen – als *Masse* bezeichnen möchte.

„Sobald sie besteht, will sie aus *mehr* bestehen. Der Drang zu wachsen ist die erste und oberste Eigenschaft der Masse. Sie will jeden erfassen, der ihr erreichbar ist. Wer immer wie ein Mensch gestaltet ist, kann zu ihr stoßen. [...] Was an Wachstumsmöglichkeit [...] geopfert wird, das gewinnt die Masse an Beständigkeit. Sie ist vor äußeren Einwirkungen geschützt, die ihr feindlich und gefährlich sein könnten. Ganz besonders aber rechnet sie mit *Wiederholung*. Durch die Aussicht auf Wiederversammeln täuscht sich die Masse über ihre Auflösung jedesmal hinweg. Das Gebäude wartet auf sie, um ihretwillen ist es da, und solange es da ist, werden sie sich auf dieselbe Weise zusammenfinden. Der Raum gehört ihnen, auch wenn er Ebbe hat, und in seiner Leere gemahnt er an die Zeit der Flut.“³

Die Masse, einer Einheit gleich, widerspricht diesem Befund. Sie negiert nicht gleichzeitig die Möglichkeit, ja das Faktum, dass die Subjekte, aus denen sie sich zusammensetzt, individuell und damit unterschiedlich, heterogen, divers sind. Aber sie alle sind Subjekte. Das ist weniger eine Feststellung, die über Individualität hinwegsieht, als der wichtigste Vorgang, der sich in der und durch die Masse ergibt: die *Entladung*. Indem eine Masse erst durch einzelne Subjekte entstehen kann, wird deren Individualität zugunsten der Masse irrelevant, eine gegengleiche Bewegung – die Entladung – setzt ein. Vorher bestehe Masse eigentlich nicht.⁴

² Vgl. Wikipedia, Subjekt Begriffserklärungsseite, [wikipedia.org](https://de.wikipedia.org/wiki/Subjekt), <https://de.wikipedia.org/wiki/Subjekt>, 20.06.2024.

³ Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch ²⁹2003 (Orig. 1980), S. 15f.

⁴ Vgl. a. a. O., S. 16.

„Sie ist der Augenblick, in dem alle, die zu ihr gehören, ihre Verschiedenheiten loswerden und sich als gleiche fühlen. [...] Die Menschen als einzelne sind sich dieser Unterschiede immer bewußt. Sie lasten schwer auf ihnen, sie zwingen sie mit großem Nachdruck auseinander.“⁵

Canetti legt den Vorgang der Entladung, diese Gleichheit der Subjekte, die sich in der Masse einstellt, als eine ihrer Eigenschaften fest. Die individuelle Erfahrung eines Subjekts in der Masse bündelt sich gleichsam in der Tatsache, dass die Masse, je dichter sie werde, zu einem Zustand der zunehmenden bis absoluten Gleichheit der Subjekte werde.⁶ Ein Subjekt definiert sich also unter anderem dadurch, Teil einer Einheit mehrerer Subjekte – der Masse – zu sein, in seiner Individualität abhängig von ihrer Dichte.

Was aber zuvor zum Subjekt und damit fundamental zur Ermöglichung von Masse gehört, sind Formen oder Stufen des Bewusstseins. Feststellungen wie diese werden mit einem Bewusstsein geschrieben, sie können dieses subjektive und letztlich menschliche Bewusstsein nicht transzendieren, geschweige denn ihr entkommen. „Die Welt ist ein Konstrukt aus unseren Empfindungen, Wahrnehmungen, Erinnerungen. Aber sie ist anscheinend nicht schon durch ihr bloßes Vorhandensein auch wirklich manifest.“⁷ Erwin Schrödinger stellt das grundlegende Problem fest und weicht – subjektiv und anthropozentrisch denkend – in die Naturwissenschaften aus. Was bedeutet Bewusstsein, wenn es als Grundlage für das Subjekt ohne Subjekt auskommen muss? Materie ist die Antwort.

„Nach *Spinoza* ist jedes Einzelding eine Modifikation der unendlichen Substanz, das ist Gottes. Es drückt sich in jedem seiner Attribute aus, im besonderen [sic!] in dem der Ausdehnung und in dem des Denkens. Ersteres ist seine körperliche Existenz in Raum und Zeit, letzteres – wenn es sich um den lebendigen Körper eines Menschen oder Tieres handelt – sein Geist (mens).“⁸

Der Geist als materieller Vorgang in einem Körper führt zum Bewusstsein. Das ließe sich über den umgekehrten Weg feststellen, denn: Nicht alle dieser materiellen Vorgänge führen zum Bewusstsein, die (menschlich) wahrnehmbar seien. Erst zentripetal, dann zentrifugal in ihrem Verlauf durch den Körper, als Reaktionsregulatoren gegenüber einer wechselnden Umwelt, bahne sich die Materie den Weg – vom Ort und der Anzahl der Wiederholungen abhängig – zum Bewusstsein oder Un(ter)bewusstsein.⁹ Für eine Subjektdefinition im Sinne dieser Arbeit ist weniger der Ort zentral, an welchen die

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. a. a. O., S. 30.

⁷ Erwin Schrödinger, *Geist und Materie*, Zürich: Diogenes 1989 (Orig. *Mind and Matter*, Cambridge: Cambridge University Press 1958), S. 9.

⁸ A. a. O., S. 11.

⁹ Vgl. a. a. O., S. 12ff.

Vorgänge im Körper gelangen, als die schiere *Möglichkeit* im Körper, der einen solchen Vorgang stattfinden lassen kann.

„Der Grund dafür, daß unser fühlendes, wahrnehmendes und denkendes Ich in unserem naturwissenschaftlichen Weltbild nirgends auftritt, kann leicht in fünf Worten ausgedrückt werden: Es ist selbst dieses Weltbild. Es ist mit dem Ganzen identisch, und kann deshalb nicht als ein Teil darin enthalten sein. Hierbei stoßen wir freilich auf das arithmetische Paradoxon: es gibt scheinbar eine sehr große Menge solcher bewußten Iche, aber nur eine einzige Welt.“¹⁰

Und wieder ist die Masse da – und eine sie generierende Anzahl an Subjekten mit individuellen Bewusstseinsvorgängen, Perspektiven, Wahrnehmungen. Was einen inhaltlichen Kreis schließt, stößt gleichzeitig auf logische Grenzen: Das stetige Zurückkehren in den Makrokosmos der Masse mit einer utopischen und – zugegeben verlockenden – Vorstellung multipler Welten scheint begrenzt hilfreich, wenn es darum geht, die Beschaffenheit des Subjekts zu ergründen. Weg vom Konjunktiv, zurück zum (naturwissenschaftlich fragenden) Indikativ: Wie sieht es mit dem Mikrokosmos der Masse aus? Das Bewusstsein selbst (und damit auch das des Subjekts, Anm. M. K.) ist ebenso konstituiert durch Vorgänge, die als Massenphänomene auftreten: Zell-Leben. „Die Zelle als [...] eine auf sich selbst als Mittelpunkt abstellende Lebenseinheit“¹¹ ergibt einen Organismus, der die Möglichkeit für ein Bewusstsein birgt.

Es ist schwierig, der ethischen Frage auszuweichen, ob Bewusstsein allein als der das Leben konstituierende Aspekt gilt. Mit dem Bewusstsein gehen unweigerlich Fragen um Wahrnehmung, Empfinden, Sich-selbst-Bewusstsein, aber auch solche einher, die in die Bereiche Wille, Können oder auch Macht reichen. Ich denke, es geht bei Bewusstsein stets um eine dem Körper inhärente Form des Strebens – nach innen und/oder nach außen. Da diese Arbeit Erwägungen der Umkehrungen von Subjekt- und Objekt-Sein bemüht, wird diese Überlegung über das Bewusstsein als Versuch einer möglichst ubiquitären Definition verwendet und weitergedacht, die ethische Frage bleibt also offen.

Masse und *Bewusstsein* sind als zwei konstituierende Faktoren für das Subjekt festzuhalten; wem liegt es also zugrunde, wenn nicht dem Leben? Ergo die Korrektur:

Ein Subjekt ist also eines: untertan, *weil* lebendig.

¹⁰ A. a. O., S. 77.

¹¹ A. a. O., S. 84.

3 . 1 . 2 | I N T E R E S S E A L S E N T F E R N U N G Z U M S E I N

Erst die Möglichkeit, ein potenzieller Teil einer Masse zu werden generiert das Subjekt, erst das Bewusstsein macht das Subjekt zu einem wahrnehmenden Wesen. Es empfindet, es erinnert, es strebt. Eine mögliche, ja die Form schlechthin dieses (unbewussten oder bewussten) Strebens des Subjekts ist *Interesse* (zu haben, zu zeigen, zu empfinden, etc.). Aber – um wieder einen Schritt weg vom Anthropozentrismus zu machen – was bedeutet das Interesse eines Subjekts, wenn es von Moral und Werten, Kultur, Religion, Gesetzen losgelöst werden muss? Es braucht einen alternativen Zugriff auf diese Form des Strebens.

Vilém Flusser nähert sich medienwissenschaftlich an: Jedes Subjekt ist verortet in Raum und Zeit, jede Situation, jedes Ereignis bildet innerhalb dieses Gefüges einen *medialen Standpunkt*, jeweils *äquivalent* zu einem anderen. Äquivalent meint in diesem Kontext (im Gegensatz zum objektiven Standpunkt) nicht wertfrei, ehrlich, unparteilich, wissenschaftlich, sondern dass „jeder Standpunkt einen ihm spezifischen Wert projiziert“. ¹² Flusser begründet die Äquivalenz der Standpunkte mit dem Begriff Interesse (lat. *interesse* – dabei sein; betroffen sein; geistige Anteilnahme zeigen) und macht das Interesse des Subjekts zum Maßstab der Bestimmung der (zeitlichen und räumlichen) Entfernung zur Gegenwart des Subjekts. Nach Flusser seien alle Standpunkte für das Subjekt in der Zukunft liegende Punkte, die sich verwirklichen, wenn diese seine Gegenwart, das „Zentrum der Zeit“, ¹³ erreicht hätten. Die Zukunft sei nicht ein Ereignis auf einer linearen Ebene, sondern ströme räumlich von allen Seiten auf die Gegenwart zu, bis sich der jeweilige Standpunkt erfülle – die Zukunft folge somit nicht aus etwas, sie komme an, da sie *unfortschrittlich* und unhistorisch sei. ¹⁴

Das Maßstabsprinzip des Interesses folge somit sowohl im räumlichen als auch im zeitlichen Kontext der Aussage: Je interessanter, desto näher (oder umgekehrt). ¹⁵ Das Streben des Subjekts ist demnach nicht als ein lineares Wegbewegen zu verstehen, sondern vielmehr als eine inhärente und gerichtete Spannung in der Gegenwart des Subjekts. Was innerhalb dieses Gegenwartshorizonts passiert, ist entscheidend für dessen

¹² Vgl. Vilém Flusser, *Kommunikologie*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1998, S. 214.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Ad *unhistorisch*: Alles ist schon in der Zukunft verankert und festgelegt und wird lediglich vergegenwärtigt, [Anm. M. K. nach V. F.].

¹⁵ Vgl. Flusser, *Kommunikologie*, S. 214ff.

Handeln. Diese Annahme führt zu einem weiteren zentralen Begriff Flussers: *Intersubjektivität*. Diese begründe die Äquivalenz der Standpunkte. Je mehr Standpunkte eine Aussage habe, als desto wahrhafter gelte diese; oder: Je mehr Subjekte eine Aussage belegen, als desto wichtiger werde sie von Subjekten angenommen. Nicht Objektivität, sondern Intersubjektivität bilde demnach das Wahrheitskriterium einer Aussage.¹⁶ Die Welt, in der man sich befinde, werde umso größer, je mehr Standpunkte zusammenkommen, was Flusser als *Überschreiten der Subjektivität* bzw. *Erweiterung der Gegenwart* bezeichnet. Daraus lasse sich schließen, dass das Interesse eines Subjekts nur durch Engagement für andere Subjekte zu einer Gegenwartserweiterung und somit zu einer Überschreitung des Subjekts (einer Erweiterung über dessen Tod hinaus) führen kann.¹⁷

Ich möchte die Frage offenlassen, ob im Falle dieser Erweiterung immer noch von einem „dem Leben unterliegenden“ Wesen *Subjekt* die Rede ist. Vielmehr ist die Parallele zu Canettis Massenphänomen, aber auch das Bewusstsein-Paradoxon von Schrödinger relevant – die Schlussfolgerung: Bilden Subjekte, weil sich viele davon an einem Ort versammeln, eine (dichte) Masse, so ist das Interesse dieser Masse die Relation zwischen *allem* und dem *esse*, der (eigenen und in diesem Fall kollektiven) Gegenwart, dem Sein in der grundsätzlichsten Form. Von dieser erweiterten Gegenwart aus ist sowohl jeder Standpunkt äquivalent – gleichwertig – als auch jedes einzelne Subjekt in der Masse gleich einem anderen. Mit einem Bewusstsein ausgestattet, kann diese *Gegenwart-Subjekt-Masse* lebendiger nicht sein. Auf einer Skala wäre dies also die extremste Form der Lebendigkeit, die ein Subjekt einnehmen kann.

3 . 1 . 3 | S C H Ö P F E N D E S W E S E N S U B J E K T

In der (realistischen) Praxis ist es unmöglich, in und mit dieser Form der Lebendigkeit zu leben. Auch wäre es nicht möglich, ausschließlich von subjektiven Standpunkten perspektivisch in Raum und Zeit zu blicken. Das inhärente Streben in Richtungen ist auf einer realistischen Ebene zu stark ausgeprägt und setzt sich im Körper durch – so verhält es sich etwa mit Empfindungen, Erinnerungen, Schöpfungen. Worüber jedoch nachzudenken ist, ist der Umstand, dass Interesse, als eine Einheit, die in die Zukunft weist und in die Gegenwart gelangt, zwar zu einem Standpunkt reicht, der einem anderen

¹⁶ Vgl. a. a. O., S. 211ff.

¹⁷ Vgl. a. a. O., S. 220.

gegenüber äquivalent ist, aber dass Bewusstseinsströme, Bedürfnisse und die Beschaffenheit des Subjekts auch darin bestehen, dass nicht jeder Standpunkt, der seine Gegenwart erreicht, auch einer ist, der das Überleben des Subjekts bringt oder gewährleistet.

Das Streben in eine Richtung – sei es dem subjektiven Körper inhärent oder aus einer physischen Bewegung heraus – bewirkt, dass sich die individuellen Eigenschaften und der Drang nach einer Selbstverwirklichung, die über das bloße Sein hinausreichen, durchsetzen. Alles, was in der Masse mit zunehmender Dichte unwichtiger wird, das heißt nicht mehr wesentlich, das heißt nicht mehr konstitutiv ist, bleibt übrig als etwas, das wie eine erhaltene Energiequelle im Raum-Zeit-Gefüge weiterarbeitet: ein *perpetuum mobile*, das in einer anderen Form von Energie existiert, in einem Möglichkeitsraum. Wird dieser genutzt, so entsteht etwas. Genauer gesagt, es wird geschaffen, erschöpft, kreierte. Ist hier der Übergang zu einer anderen Instanz? Nun wäre ein geeigneter Zeitpunkt für das Subjekt, sich für eine Richtung zu entscheiden: Transzendenz oder Objekt? Wir bleiben bei dem vermeintlich Manifesten und suchen nach einer subjektiven Erfahrung, die aus dem Möglichkeitsraum voller übrig gebliebener Energie entsprungen ist: Kunst.

„Das früheste *Erlebnis* der Kunst muß ihr Erlebnis als Mittel der Beschwörung [...] gewesen sein. [...] Die früheste *Theorie* der Kunst [...] forderte die Kunst als Mimesis, als Nachahmung der Wirklichkeit. An diesem Punkt stellte sich zwangsläufig die Frage nach dem Wert der Kunst. Denn die mimetische Theorie fordert schon durch ihre Begriffe die Kunst auf, sich zu rechtfertigen. Es scheint, als habe Plato diese Theorie, die auf ihn zurückgeht, entworfen, um damit den Wert der Kunst grundsätzlich in Frage zu stellen. Da nach seiner Vorstellung die gewöhnlichen körperlichen Gegenstände selbst mimetische Objekte waren, konnte für ihn auch die gelungenste bildliche Darstellung eines Bettes nur Nachahmung einer Nachahmung sein.“¹⁸

Im Möglichkeitsraum geht es schlicht um die Kunst selbst.¹⁹ „[Ihr] höchster[r] und befreiendste[r] Wert [...] ist [...] die *Transparenz*. *Transparenz* meint die Erfahrung der Leuchtkraft des Gegenstandes selbst, der Dinge in ihrem Sosein.“²⁰ Damit einher geht eine völlige Befreiung von jeder Zweckgerichtetheit. Das Subjekt, außer dem Leben nichts zugrundeliegend, schöpft also – zweckbefreit. Und die Dinge in ihrem Sosein sind das Ergebnis. Oder waren sie schon vorher da – als Impuls, Medium, Umgebung, Material?²¹

¹⁸ Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch

¹²2022 (Orig. *Against Interpretation*, New York: Farrar, Straus & Giroux, Inc. 1962), S. 11.

¹⁹ Und nicht ihre Aussage, Interpretation, Kritik, [Anm. M. K.].

²⁰ Sontag, *Kunst und Antikunst*, S. 21.

²¹ Das Henne-Ei Paradoxon kommt in den Sinn, [Anm. M. K.].

3.2 | DAS OBJEKT ALS UNLEBENDIGES

„Objekt, das.

Herkunft: mittellateinisch *obiectum*, substantiviertes II. Partizip von lateinisch *obicere* = entgegenwerfen, vorsetzen.

Bedeutungen:

1. Gegenstand, auf den das Interesse, das Denken, das Handeln gerichtet ist; unabhängig vom Bewusstsein existierende Erscheinung der materiellen Welt, auf die sich das Erkennen/die Wahrnehmung richtet. Gebrauch: Philosophie.
2.
 - a. Etwas mit einem bestimmten Wert, das angeboten/verkauft wird; Gegenstand eines Geschäfts/eines [Kauf]vertrages, besonders ein Grundstück/Haus. Gebrauch: besonders Kaufmannssprache.
 - b. Gebäude. Gebrauch: österreichische Amtssprache.
 - c. Für die Allgemeinheit geschaffene Einrichtung, betriebswirtschaftliche Einheit, besonders Verkaufsstelle, Gaststätte o. Ä. Gebrauch: besonders DDR.
 - d. Gebäude o. Ä., das vom Staatssicherheitsdienst beansprucht/benutzt wird. Gebrauch: DDR.
3. Aus verschiedenen Materialien zusammengestelltes plastisches Werk der modernen Kunst. Gebrauch: Kunstwissenschaft.
4. Satzglied, das von einem Verb als Ergänzung gefordert wird. Gebrauch: Sprachwissenschaft.
5. (In der objektorientierten Programmierung) Datenstruktur als Mitglied einer Klasse von Datenstrukturen, das Daten enthalten und verarbeiten sowie Nachrichten mit anderen Objekten austauschen kann. Gebrauch: Informatik.

Synonyme: Artikel, Ding, Erzeugnis, Etwas.

Antonyme: Subjekt.²²

Dem Objekt scheint etwas Passives anzuhaften – als wäre es das Unterlegene des bereits Unterlegenen, ein „Sub-Subjekt“ sozusagen. Es bildet die Basis von dem, was das Subjekt daran-, darauf-, darüberlegt; die „Aufgabe“ des Objekts: (dem Subjekt) entgegenzustehen wie ein Widerstand oder aber Lücken zu füllen. Mit ihm verbunden ist die Assoziation eines Materials, sei es ein (Roh)Stoff, eine Form von Architektur, die einen (Negativ-)Raum besitzt und öffnet, oder aber ein anders beschaffenes Medium, das den Widerstand erzeugt.

²² Duden, „Objekt, das“, *duden.de*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Objekt>, 14.07.2024.

„Objekt‘ [...] ist ein Terminus [...], der auf die mittelalterliche Scholastik zurückgeht und auf theoretischem Wege in die Fußstapfen des griechischen *problema* zu treten scheint, wobei ‚Problem‘ zuerst als eine zu Verteidigungszwecken errichtete Hürde zu verstehen ist, als ein Hindernis, das, indem es sich dazwischenschiebt und die Straße versperrt, den Weg abschneidet und zu einem Anhalten zwingt. [...] Die Idee vom *obiectum* (oder von *Gegenstand**, dasjenige, das vor mir oder mir entgegensteht) beinhaltet demnach eine Herausforderung, einen Gegensatz, der dem Subjekt seine unmittelbare Affirmation versagt und eben genau damit seinem Beherrschungsanspruch ‚entgegensteht‘. Sie setzt eine Konfrontation voraus, die mit einer endgültigen Überwältigung des Objekts endet, das – nach diesem seinem Agon – dem Subjekt verfügbar gemacht und der Manipulation seitens des Subjekts unterworfen wird.“²³

Das Objekt agiert als Medium dazwischen, vom Subjekt erschaffen, benutzt, gebraucht. Per se verlangt dieser Umstand noch nach keiner Frage um eine potenzielle Lebendigkeit; noch ist die Unlebendigkeit des Objekts kein Mangel, der durch seinen Animismus behoben werden müsste. Schlicht die Überwältigung des Objekts durch das Subjekt ist notwendig, um den Widerstand, den „Entgegen-Stand“, der nun als überwunden gelten kann, als seinen Sinn anzuerkennen.

Denkt man aber an die erhaltene Energie, die vom Subjekt nutzbar gemacht wird, um dessen Streben zu einem sinnvollen zu machen, wird festzustellen sein, dass auch die Sprache ein Medium ist, das aus dieser umgewandelten Energie entsprungen ist. Auch sie verhält sich transformativ. Was als Feststellung so stehen bleiben könnte, ist jedoch auch ein Widerstand, denn: Der Sprache ist zu eigen, das Objekt, den Widerstand als solchen, synonym mit dem zu verwenden, was unter Umständen nicht einmal ein konkreter Widerstand ist. Liegen alle Objekte manifest und damit wahrnehmbar vor? Und sprachlich gedacht: Wo grenzt sich das *Objekt* vom *Ding* ab? Und wann ist der *Gegenstand* einer, der nicht gleichzeitig ein *Objekt* ist? Wie verhält sich eine *Sache* in Relation zum *Ding*? Und wo bleibt das renitente *Objekt* in dieser Überlegung?

3 . 2 . 1 | O B J E K T V S D I N G / S A C H E / G E G E N S T A N D

Handelt es sich bei dieser Bestimmung um Fragen einer hierarchischen Gliederung? Ich denke, dass die Definitionen in erster Linie Überlegungen sind, die ihre Materialität, aber auch ihren abstrakten oder konkreten Zustand befragen. Während die Unterscheidung der Materie von Ding, Sache, Gegenstand, Objekt ein nützliches Mittel sein kann, um ihre Beschaffenheit zu ergründen, ist ebenso festzuhalten, dass – wie bereits im Falle des

²³ Remo Bodei, *Das Leben der Dinge*, Berlin: Matthes & Seitz 2020 (Orig. *La vita delle cose*, Gius. Laterza & Figli 2009), S. 32f.

Subjekts festgestellt – (Un)Lebendigkeit im Mikrokosmos wie auch im Makrokosmos stattfinden kann und nicht zwingend von Materialität abhängig ist.

Der russische Künstler Nikita Lukyanov spricht in einem Interview, das im Rahmen dieser Forschung entstanden ist, von dem Unterschied zwischen *item* – dem Begriff *Gegenstand* entsprechend – und *object*. Lukyanov, der sich in seiner eigenen künstlerischen Praxis (foto-)grafisch mit „Ironie, Verspieltheit, Formen und Charakteren“, nicht zuletzt in Zusammenhang mit Dingen des täglichen Gebrauchs, beschäftigt, unterscheidet das *Ding* als etwas Alltägliches, das das Subjekt in seiner täglichen Existenz umgibt, vom *Objekt*, dem etwas Konkreteres anhaftet, etwas, das als Gegenstand eine Bedeutungsebene mit sich bringt. In seiner Form einem *Ding* entsprechend könne es alles sein, eine leere Gemüsebox auf der Straße, ein einzigartig geformter Stock, ein mit heruntergefallenen Blättern gefüllter Müllbeutel [Trans. M. K.].²⁴ Es sei die Perspektive wie auch die subjektive Wahrnehmung, die für die Feststellung relevant seien, ob es sich um ein Ding oder ein Objekt handle.

„Someone might look at a toolbox and see it as an independent object with its own character and history. For someone else, to examine it, they would need to be alone with that object in a gallery, with a plaque next to it providing a name and description of what it is. At the same time, the same thing can be both an item and an object, depending on the perspective. Context also plays a role: a regular box taken out of its familiar environment, placed in the space of a gallery, and given a name, becomes an art object. An item is something artificially created for human use, with practical application. An object, on the other hand, is something not necessarily artificially created (such as a stick) or the same item elevated to the status of an art object. It's something placed in an unusual context where the usual function ceases to be primary, and the focus shifts to character, form, and meaning.”²⁵

Die Frage nach der Perspektive beschäftigte auch Rebekah Wild, Objekttheatermacherin in Wien, in einem weiteren Interview. Hinsichtlich der Unterscheidung zwischen *Ding* und *Objekt* spricht sie von einer linguistischen Differenz.

„I was also wondering whether it was an observation of it, because an object implies a subject. And so, is an object still an object, if nobody is looking at it? Maybe a thing is always a thing, but an object needs a relationship to something else to be an object. And then there's the question: Are all objects things? Or all things objects?” [...] Ich würde auf Englisch sagen: 'Someone or something is an *object of desire*.' For example, or an '*object of hate*'. But you wouldn't say that they are a *thing* – you would say *object*. And I think *object* is... You wouldn't... It wouldn't associate with a *person*. You shouldn't treat a person as a *thing*. [...] They might be an *object of something*, which then in relation to you is a *subject*, but if you were gonna treat them as a *thing*, that's a very definite thing to do. It has other meaning alongside of it. An object is more specific, I think. [Also], it's a *status* thing. An object has [...] more status than a thing.”²⁶

²⁴ Vgl. Magdalena Knor, Interview mit Nikita Lukyanov via E-Mail, 10.12.2023.

²⁵ Ebd.

²⁶ Magdalena Knor, Interview mit Rebekah Wild, 04.03.2024, Café Prückel Wien.

Sowohl Lukyanov als auch Wild sprechen also vom höheren Status – oder der Wichtigkeit – der Objekte und vom Alltäglichen, das in Zusammenhang mit dem Ding assoziiert wird. Ebenso die Relationen zwischen den Bezeichnungen sind von Relevanz.

Um das Objekt bewusst als Begriff zu verwenden, mit dem der Forschungsgegenstand dieser Arbeit operiert, wird zudem eine Einordnung der Termini – und ihrer Bedeutung, die mit ihnen mitschwingt – mithilfe Remo Bodeis vorgenommen: Lateinisch *causa* meine einen Inhalt, dem eine solche Bedeutung zugeschrieben werde, dass seine Verteidigung nicht nur in Kauf genommen, sondern angestrebt werde – etwas, wofür man sich einsetze. *Res (publica)* sei daher das Wesentliche, das die Allgemeinheit betreffe und von einer Öffentlichkeit verhandelt werde. Bodei bringt in diese Überlegungen den griechischen Terminus *pragma* ein, der sie um die Bedeutungen „das Anliegen“ oder „die (mich betreffende) Sache“ erweitert.²⁷ Es zeichnet sich ab, dass es sich bei all diesen Termini um immaterielle Objekte handelt, denen ein Wert zugeschrieben wird – alle umfassend und deshalb zu verteidigen oder zumindest anzustreben.

„Das Ding [...] ist nicht das Objekt, das unbestimmte Hindernis, das mir entgegensteht und das ich niederzureißen oder zu umgehen habe, sondern ein Knotenpunkt von Beziehungen, in die ich mich einbegriffen fühle und weiß und über die ich keine exklusive Kontrolle beanspruche. Keiner dieser Ausdrücke – *pragma*, *res*, *causa* oder *Sache* – bezieht sich in spezifischer oder ausschließlicher Weise auf Objekte, während jeder einzelne auf Logik, Forschung, auf Praxis oder zwischenmenschliche Beziehungen verweist.“²⁸

Hierarchisch sind die Termini im Kontext, nicht aber im Sinne einer begrifflichen Anschauung *per se*. Während es sich bei *Ding*, *Sache*, *Gegenstand* jedoch um immaterielle und anscheinend wertvolle Güter handelt, sind diese ebenso als materielle Güter in Form von *Dingen*, *Sachen*, *Gegenständen* vorhanden und Teil dieses Kosmos, der Mehrdeutigkeiten wie diese erlaubt. Den Wert ihrer manifesten und damit (bewusst) wahrnehmbaren Gestalt bestimmen Material, Anfertigungskosten, Wege, die ihretwegen zurückgelegt wurden, Quantität und Qualität, Exklusivität, Zusammensetzung, globale Umstände, Zeit, Anlass, Emotionen ... das Subjekt.

²⁷ Vgl. Bodei, *Das Leben der Dinge*, S. 21ff.

²⁸ A. a. O., S. 33.

3 . 2 . 2 | DAS UNIVERSUM DER DINGE UND SEINE BEDINGUNGEN

All diese *Dinge*, die den Alltag eines Subjekts, das über seine Bedingungen hinaus an das Umwandeln und Verwerten übriggebliebener Energie gebunden ist,²⁹ bestimmen, sind zumeist an einen Produktionsprozess gekoppelt. Konrad Paul Liessmann bezeichnet es als „Objekthirten“, wenn er vom heutigen Subjekt als die objekt-generierende Instanz spricht: Ein aktives Eingreifen bei der Herstellung eines *Dings* sei durch das Subjekt erst dann erforderlich, wenn der Produktionsprozess maschinell durch einen Defekt verzögert sei oder dadurch scheitere.³⁰

„Man kann es auch anders sagen: In der modernen Produktionstechnologie verlieren die entstehenden Dinge die Schwere ihrer Materialität. Erze und Mineralien, chemische Verbindungen und Kunststoffe, das Rohe und das Natürliche, Erde und Feuer sind kaum mehr zu sehen oder zu spüren, so wenig wie das Glühen und Zischen, der Dampf, der Rauch und die Hitze, der Schweiß und der schwere Atem [...]. Es scheint, als wäre an die Stelle der aristotelischen *causa materialis* nun eine *causa formalis* getreten, als habe sich aller Stoff in ein souveränes Spiel der Formen verwandelt.“³¹

Es liegt also ein Verlust von Materialität vor, obwohl es sich um materielle Objekte handelt: Dieser führt sämtliche Überlegungen ad absurdum, die materielle Objekte von immateriellen abzugrenzen versuchen. Zudem werden nun nicht allein die Substanz und Zusammensetzung der *Dinge*, *Sachen*, *Gegenstände* befragt, sondern auch ihr *Gebrauch*, *Sinn*, *Zweck* und *Nutzen*. Allem voran steht erneut die Aussage, dass diese *Dinge*, *Sachen*, *Gegenstände* den Alltag des Subjekts insofern bestimmen, als eine Abhängigkeit zwischen ihnen besteht. Fraglich ist, wer in diesem Verhältnis über wen bestimmt. Während das Subjekt qua nomen eine „Unterlegenheit“ aufweist, geht es bei vielen – vielleicht sogar den meisten – Objekten darum, dass sie vom Subjekt geschaffen sind, um ihm zu „dienen“ oder das Leben, dem es selbst zugrunde liegt, zu vereinfachen.

„[Das Subjekt] ist vielleicht nicht [...] zur Freiheit verurteilt, aber [es] ist zum Alltag verdammt. Der Alltag: Das ist [...] das, was immer geschieht. Der Alltag ist vorab der Ort für Gewohnheiten und Wiederholungen, für Routinen und Rituale, für standardisierte Handlungsabläufe und mechanisierte Verrichtungen. Der Alltag ist die Erfahrung der ewigen Wiederkehr des Gleichen in seiner profanen Gestalt.“³²

²⁹ Ad Bedingungen: die das Subjekt definierenden Aspekte *Masse* und *Bewusstsein* meinent, Anm. M. K.

³⁰ Vgl. Konrad Paul Liessmann, *Das Universum der Dinge. Zur Ästhetik des Alltäglichen*, Wien: Paul Zsolnay 2019 (Orig. 2010), S. 18.

³¹ Vgl. a. a. O., S. 18f.

³² A. a. O., S. 24.

Objekte sind geformt oder nehmen die Form eines Subjekt-Alltags an. Objekte wie auch Subjekte unterliegen daher gleichermaßen dem Alltag eines Subjekts. Die Entwicklung hin zu einem „alltäglichen“ Umgang mit Objekten, der darin besteht, ebenjene nicht oder kaum mehr wahrzunehmen, entspringt aus einer Zeitlichkeit: Vittorio Magnago Lampugnani beschäftigt sich mit solchen, die als Objekte im Stadtraum vorzufinden sind und diesen beherrschen. „Am Anfang steht eine praktische Notwendigkeit, eine Funktion, eine Nutzung. Dieser Bedarf hat soziale, politische, religiöse oder ideologische Gründe und wird deretwegen erfüllt.“³³ Jedes kleine Objekt des (Stadt-)Raums markiere einen Ort, an dem einst konkrete Bedürfnisse eine materialisierte Form angenommen haben.³⁴ Ob dieselben (subjektiven) Bedürfnisse noch bestehen, kann am Zustand ebenjener Objekte abgelesen werden: Sind sie überhaupt noch vorhanden? Sind sie gepflegt? Tragen sie die Spuren, die aufgrund ihrer Nutzung in sie eingeschrieben sind? Entspricht die Art der Nutzung immer noch ihrer ursprünglichen? Wie (bewusst) werden sie in Raum und Zeit wahrgenommen?

Begibt sich das Subjekt in eine Form der Abhängigkeit von Objekten, weil es ohne diese lediglich „über“lebt, findet sich ein Objekt-Zustand vor, der über seinen produktiven Nutzen hinausgeht. Laut Liessmann handle es sich dabei um *Ästhetik*, der das Subjekt nicht entrinnen könne, weil es unweigerlich mit Wahrnehmung³⁵ verknüpft sei. Seltener habe das Subjekt mit Objekten per se eine abgegrenzte Interaktion, vielmehr stelle sich im Alltag eine Wahrnehmungsreduktion des Subjekts gegenüber den Objekten ein, sodass es von einer grundsätzlichen Vielheit an Objekten umgeben sei, auf die bei Bedarf zugegriffen werden könne.³⁶ Der Aspekt der Ästhetik ist außerdem einer, der ebenso in den Bereich der „übriggebliebenen und genutzten“ Energie im Subjekt-Kosmos einzuordnen ist. Ästhetik ist als eine bewusste Form des subjektiven Umgangs mit Objekten zu betrachten: Ist das Konzept oder die Idee der Ästhetik nah an der Gegenwart eines Subjekts, so ist sein Bewusstsein auf geschärfte Weise auf seine Umwelt gerichtet und damit ein bewusster Akt.

Die Objekte, schlicht präsent im Kosmos, in dem sich das Subjekt befindet, passen sich also den Gegebenheiten, Bedürfnissen und damit Bewusstseinsströmen des Subjekts an. Selbst am Ende der zweckgebundenen Existenz eines Objekts ist davon auszugehen, dass

³³ Vittorio Magnago Lampugnani, *Bedeutsame Belanglosigkeiten. Kleine Dinge im Stadtraum*, Berlin: Klaus Wagenbach 2023 (Orig. 2019), S. 12.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Und damit dem Bewusstsein, [Anm. M. K.].

³⁶ Vgl. Liessmann, *Das Universum der Dinge*, S. 25ff.

der Alltag eines Subjekts Möglichkeit für eine alternative oder zusätzliche Nutzung birgt. „Wiederverwertet verlassen sie [die Objekte, Anm. M. K.] den Kreislauf des dinglichen Daseins nie mehr, sie ändern nur ihre Gestalt und ihre Bestimmung. Metempsychose der Dinge.“³⁷

Liessmann spricht vom *Alltäglichen* im Wandel bzw. im Begriff einer Transformation.³⁸ Die Objekt-Form gibt also Auskunft über die Beziehung zum Subjekt und seinen Bedürfnissen zu einem jeweiligen Zeitpunkt.³⁹ Oder wie es Lampugnani formuliert: Anhand des Mikrokosmos einzelner Objekte sei es möglich, Wandel im Makrokosmos abzulesen.⁴⁰

Festzuhalten ist: Ein Objekt ist per definitionem nicht das, was unlebendig ist, sondern eine Substanz oder das, was „entgegensteht“ und von sich preisgibt, was seine Beziehung zum Subjekt ist; eine Bestimmung und das, worüber bestimmt wird. Gleichzeitig verrät auch das subjektive Handeln, Streben, Interesse seine jeweilige Beziehung zu den umgebenden Objekten – ideell oder nicht. Es entspricht einer Beziehung, die einen ersten komplementären Eindruck macht, sich aber, überschneidend beeinflusst, gar nicht komplementär zueinander verhalten kann.

4 | EIN KOSMOS DER ZUSTÄNDE

Bisher wurde die vermeintliche Dichotomie Subjekt-Objekt insofern angezweifelt, als es sich bei Objekten um Konkretes und Abstraktes handeln kann. Auch das „Entgegenstehen“ als eine aktive Konfrontation gegenüber dem Subjekt zu begreifen, ist als vorsichtiger Versuch zu bezeichnen, dem Objekt eine Lebendigkeit zuzuschreiben.

Die grundsätzliche Annahme, dass sich Subjekt und Objekt in einem komplementären Verhältnis zueinander befinden, sodass sie als Gegensatzpaar eine Form der Ganzheit ergeben, wird entkräftet, wenn es sich bei Akteuren, deren Natur es ist, das Widerständige zu verkörpern und miteinander auf Konfrontationskurs zu gehen, einander zu verweigern oder herauszufordern, wohl kaum um eine harmonische Ergänzung handeln kann. Der Umstand, dass Objekte dadurch einen Agon erkennen lassen, schwächt Zweifel an ihrer

³⁷ A. a. O., S. 12.

³⁸ Vgl. a. a. O., S. 11ff.

³⁹ Bedürfnisse, die auch in der Masse auftreten, [Anm. M. K.].

⁴⁰ Vgl. Lampugnani, *Bedeutsame Belanglosigkeiten*, S. 13f.

potenziellen Lebendigkeit. Die eindeutigste Entkräftung der Unlebendigkeit eines Objekts macht ebenjenes vermutlich in der Grammatik, denn in dieser Disziplin kann es alle Eigenschaften eines Subjekts annehmen – mit einem Bewusstsein ausgestattet, Teil einer Masse, in seinem gegenwärtigen Interesse handelnd, ja sogar anthropomorph – es bleibt ein Objekt, wenn es an der „entgegen-stehenden“ Position zum Subjekt im Satz verharret.

Ebenso verhält es sich mit dem Versuch, das Subjekt als möglicherweise unlebendig anzunehmen: Ist seine *Sub*-Lage oder -Position Argument genug, um ihm eine potenzielle Unlebendigkeit zu unterstellen? Oder sind es doch die Ursprünge, die, von einer ständigen Transformation von Zeit, Raum, Umständen und dadurch nicht zuletzt Sprache geprägt, erkennen lassen, dass eine neue Perspektive ohnehin längst überfällig ist?

„[D]as Wort ‚Subjekt‘ [besaß] ursprünglich einen Sinn, der demjenigen diametral entgegengesetzt ist, den wir ihm heute für gewöhnlich zuschreiben: Es bezeichnete nämlich genau das, was wir gegenwärtig ‚Objekt‘ nennen. Das lateinische *subjectum* [...] verweist auf das Substrat, das die Qualitäten oder die Akzidenzien der Materie trägt (oder – in einem logischen Sinne genommen – die Prädikate eines Subjekts). Von Aristoteles [über die] Scholastik ist ‚Subjekt‘ dasjenige, dem man Bestimmungen zuschreibt oder dem diese Bestimmungen innewohnen. Will man sich [...] noch genauer ausdrücken, [ist] das reale Objekt, auf das sich die präzisierbaren Bestimmungen beziehen (wie es in der *Metaphysik* des Aristoteles geschieht: ‚Das Zugrundeliegende [Subjekt] aber ist dasjenige, von dem das übrige ausgesagt wird, das selbst aber nicht wieder von einem anderen ausgesagt wird‘), oder aber um die Substanz [...].“⁴¹

Objekt kann Subjekt sein, Subjekt war einst Objekt. Es gibt also sehr wohl Gründe für einen fundierten Zweifel an Subjekt und Objekt als starr die (Un-)Lebendigkeit vertretende Instanzen – um nicht von *panta rhei* als Sinnbild für diesen Zweifel zu sprechen.⁴²

Diese – wenn auch noch fragile – Argumentation für eine mögliche Lebendigkeit von Objekten oder Unlebendigkeit von Subjekten – zeigt auf eindeutige Weise: Die Beziehung von Subjekt und Objekt als dichotom zu bezeichnen, wird ihr nicht gerecht. Es braucht eine Destabilisierung des Fundaments einer Komplementarität.

⁴¹ Bodei, *Das Leben der Dinge*, S. 34.

⁴² Ad *panta rhei*: „Man kann nicht in zweimal in denselben Fluss steigen, denn alles fließt und nichts bleibt“, (Aphorismus auf den Philosophen Heraklit zurückgehend), [Anm. u. Trans. M. K.].

4.1 | ÜBER EINE DESTABILISIERUNG VON SUBJEKT UND OBJEKT

Mögliche Definitionen für Subjekt und Objekt wurden nun etabliert und ein komplementäres Verhältnis beider zueinander wurde angezweifelt bzw. ausgeschlossen. Die Grundlegung dieser Definitionen erfolgte auf einer Skala, die Subjekt und Objekt als jeweilige Enden oder Extreme annimmt und zudem mit Disziplinen arbeitet, die ein Pendeln von allgemein zu konkret, von Sammeln bis Schlussfolgern, von der Suche zum Erkenntnisgewinn und von bereits Vorhandenem zu Neuem nicht verhindern konnte. Zudem zeigte sich, dass die Disziplinen, mit denen diese Forschung operiert, zwangsläufig an Fundamenten rütteln, die infrage zu stellen wichtig sind, aber dadurch die Existenz in ihrem grundsätzlichen Sinn befragen, öffnen, in die Krise befördern und damit ins Bodenlose führen.

Ich möchte diese Basis anders denken und rütteln, auf einer Skala, die *lebendig* und *unlebendig* als ihre Extreme hat und Subjekt sowie Objekt als mögliche Abstufungen nennt. Auf diese Weise ist ein komplementäres Denken ausgeschlossen, weil es nur dann möglich ist, sich in Tendenzen, Facetten der Relation von Subjekt und Objekt auf eine Weise anzunähern, die sich nicht kontrahent, konfliktfördernd verhält; sowie Überschneidungen zulässt. Dynamiken zwischen Subjekt und Objekt können untersucht werden, nicht ihre Gegensätze, sondern ihre Gemeinsamkeiten stehen im Verhältnis zueinander und infrage. Deshalb: Was ist der interdisziplinär kleinste gemeinsame Nenner von Objekt und Subjekt? In einem Kosmos, in dem sich Subjekt und Objekt nicht komplementär zueinander verhalten, ist es notwendig, ihre jeweiligen „Bausteine“ zu identifizieren und die Frage zu beantworten, welche die ermöglichende Instanz ist, die beide gleichzeitig als jeweils mögliche „Struktur“ jener Bausteine existieren lässt.

Wie bereits festgestellt: Die kleinste (lebende) Einheit von Organismen sind Zellen. Wenn das Subjekt – Teil einer Masse, mit einem Bewusstsein ausgestattet, in eine Richtung strebend, möglichst abstrakt gedacht – als ein (Zell-)Körper begriffen wird, der in Raum und Zeit eingeordnet, verortet und definiert werden kann, so schließt diese Überlegung zwar ein, dass ein Objekt ebenso ein verortbarer (Zell-)Körper sein kann, nicht aber, dass es sich ebenso um einen ideellen Wert handeln könnte, wie es bei *res (publica)* oder etwa dem Objekt in der Grammatik der Fall ist. Zellen sind demnach als Bausteine oder Basis dieser Forschung ausgeschlossen. Der kleinste gemeinsame Nenner

muss also die Möglichkeit offenlassen, ob es sich um eine manifeste oder abstrakte Form des Objekts handelt. Das „mit Bewusstsein ausgestattete, denkende, erkennende, handelnde Wesen“ Subjekt,⁴³ sowie das Objekt, das als (Ent-)Gegenstand, „auf den das Interesse, das Denken, das Handeln gerichtet ist“,⁴⁴ oder als „unabhängig vom Bewusstsein existierende Erscheinung der materiellen Welt“⁴⁵ sind grammatikalisch, physikalisch oder geisteswissenschaftlich nicht an eine Form gebunden, die sich als solche ausschließlich ideell oder materiell, abstrakt oder konkret definieren lässt. Es braucht eine interdisziplinär gültige und mögliche *Form*.

Geht man davon aus, Objekt-Sein und Subjekt-Sein jeweils als einen *Zustand* – ähnlich einem Aggregatzustand – zu begreifen, bleibt der Möglichkeitsraum für sämtliche Formen erhalten. Was in diesem Zusammenhang als passend erscheint: Auch (Aggregat-)Zuständen ist zu eigen, dass sie einem konstanten Wandel unterliegen oder diesen ermöglichen.

Zustand wird nun als Grundlage bzw. „interdisziplinärer kleinster gemeinsamer Nenner“ der Forschung verwendet. Dieser weist sich als „Baustein“ oder Einheit der Skala aus, die Subjekt und Objekt nennt. Seine Gesetze, Bedingungen, Möglichkeiten und Facetten sind zu definieren.

4.2 | DIE HERRSCHENDEN GESETZE IM KOSMOS DES ZUSTANDES

Wie kann eine Form aussehen, die nicht an *eine* Form gebunden ist? Sie als nonbinär zu bezeichnen ist ein erster Schritt – die Skala legt kein *Entweder-Oder* fest. Binaritäten sind in einem Zustandskosmos grundsätzlich ausgeschlossen, weil er einen Möglichkeitsraum aller (un-)denkbaren Zustände etabliert, bedingt, öffnet. Deshalb – in Vielheiten, facettenreich, ideell oder materiell vorkommend und als alles, was die Zustände Objekt- und Subjekt-Sein sonst umfasst, gedacht – muss es sich bei der Summe aller Zustände um eine *Masse* handeln, die in ihrer Konsistenz und Struktur einer *Fluidität* zugrunde liegt und sie gleichzeitig erzeugt und weiters fordert.

⁴³ Duden, „Subjekt, das“, 20.06.2024.

⁴⁴ Duden, „Objekt, das“, 14.07.2024.

⁴⁵ Ebd.

Eine *fluide* Masse, die aus allen (un-)denkbaren Zuständen besteht, bildet die Skala, auf der Subjekt und Objekt in verschiedenen Formen, Zusammensetzungen und Beschaffenheiten Teil sind. Ähnlich dem Phänomen *Interesse* nach Vilém Flusser liegt also eine Skala vor, die nicht linear ist, sondern im Raum-Zeit-Gefüge als eine Art „wabernde Blase“ vorstellbar ist. Tendenzen, Abstufungen, Überlagerungen, Facetten, Widersprüche, Überschneidungen, Möglichkeiten kommen in Frage, es herrscht ein ubiquitäres *Potenzial*.⁴⁶

Nikita Lukyanov weist in diesem Zusammenhang auf die *Beziehung* zwischen den Zuständen hin – jeder Zustand könne, basierend auf seiner Form, seinem Charakter, seiner Beschaffenheit, nach seinen eigenen Funktionsweisen, Regeln interagieren. Die Zustände beeinflussen einander, die Akte und Handlungen, die von einem Zustand ausgehen, haben stets Konsequenzen für alle anderen und den Gesamtkontext, in den sie eingebettet sind.⁴⁷

“When contemplating the transitional state from being an "object" to becoming a "subject," it might be fitting to discuss it through the metaphor of the birth of a new entity. In its initial state, this entity could play the role of an object but undergoes a transformation into an independent state, becoming a full-fledged subject capable of giving rise to a new entity.”⁴⁸

Jeder Zustand – ob künstlerisch/künstlich hervorgebracht oder natürlich gegeben – hat seinen Platz in der fluiden Masse, ist jedoch in einem konstanten Akt der Transformation. So kann es dazu kommen, dass sich Zustände jeweils anderen Zuständen annähern. Die Möglichkeiten sind denkbar grenzenlos, mit einer Ausnahme: Ein Zustand kann nicht exakt den Platz eines anderen besetzen. Die Basis eines Zustands bleibt stets vorhanden, wie ein Wesen, das nur von einem individuellen Zustand getragen werden kann; erst das, was sich darüber hinaus entwickelt, kann sich anderen Zuständen annähern, sie aber, wie gesagt, nicht zur Gänze einnehmen.

In Bezug auf die Subjekt-Objekt-Relation bedeutet das, dass sich eine Annäherung des einen Zustands auf den jeweiligen anderen feststellen lassen. Unter bestimmten Umständen oder Bedingungen ist diese Annäherung sogar so stark ausgeprägt, dass man von einer annähernden Umkehrung der Zustände sprechen kann: Objekt wird Quasi-Subjekt, Subjekt wird Quasi-Objekt – eine Verkehrung in ein vermeintliches „Gegenteil“.

⁴⁶ Eine Überlegung: Einerseits ist dieses *Potenzial* so potent, dass es die schiere (menschliche) Vorstellungskraft sprengt, andererseits verhält es sich mit dem realen Universum nicht anders. Wie *möglich* ist also die Betrachtung des Zustandskosmos in dieser Form? Sehr. [Anm. M. K.].

⁴⁷ Vgl. Knor, Interview mit Lukyanov via E-Mail, 10.12.2023.

⁴⁸ Ebd.

Silvia Sasse beschäftigt sich mit Verkehrungen ins Gegenteil – in erster Linie auf historischer oder politischer Ebene. Ihrer Theorie zufolge kommt es zu einer Veränderung in der Zeit, wenn es um das Umschlagen in die diametrale Richtung der ursprünglichen – intendierten – Richtung geht, genauer: „[...] wenn Vergangenheit zu einer durch die Gegenwart motivierten Erfindung wird.“⁴⁹ Es geht also um eine Verkehrung in oder Annäherung an einen anderen Zustand, wenn die Gegenwart eines Zustands ihn anders beschaffen macht als seine Vergangenheit war. Laut Sasse geht es in diesem Zusammenhang auch um ein Ursache-Wirkung-Phänomen – um *Gründe*, die belegen, *warum* sich Zustände als verändert zeigen.

„[Auch] wenn der [Zustand] scheitert, stellt die Erfindung des Grundes im Nachhinein für ihn doch die Möglichkeit dar, das schon Getane oder Gesagte in einem anderen Lichte erscheinen zu lassen. Wonach [er] also strebt, ist eine rückwirkend stattfindende Konstruktion von Vergangenheit für ein Ereignis in der Gegenwart. Man könnte diesen Prozess auch als Ex-Post-Intentionalität oder, wie bei Nietzsche angelegt, als Inversion oder Reaktivität beschreiben. Dabei geht es zum einen um eine Umbewertung des Gesagten [oder der Umwandlung selbst, Anm. M. K.] und zum anderen um eine nachträgliche Erfindung einer Ursache, eines Grundes, eines Motivs oder eines Anfangs.“⁵⁰

Hier ist es möglich, erneut mit Flusser – unhistorisch – aber mit den historischen Konzepten Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zu denken: Die abgewandelte oder alternative Form eines Zustands nähert sich aus der Zukunft an und wird zur Gegenwart des Zustands. Ist diese Metamorphose vollzogen, ist der ehemals gegenwärtige Zustand bereits wieder ein vergangener und die Vergangenheit wiederum ist ein durch die Gegenwart motivierter Zustand. Diesem Gedanken liegt auch etwas Revolutionäres zugrunde: Etwas, das einmal war, wie es war, ist nun anders. „Revolutionen sind die eigentlichen Zeiten der Umkehrung.“⁵¹ Oder anders: „Die revolutionäre Situation lässt sich als der Zustand einer [...] Umkehrung ansehen.“⁵² Nur ist im Rahmen dieser ständigen Um- oder Verkehrung, zumindest der Veränderung der Zustände, andauernd Revolution. Vielleicht ist das das Wesen der Zustände: Revolution. Vorausgesetzt ist nur, dass sich die Zustände ausnahmslos transformieren, denn Revolution setzt voraus, dass in Summe ein Gleichgewicht herrscht.

Ebenso denkbar ist eine Assimilierung – eine Anpassung verschiedener Zustände aneinander. Die Metamorphose vollzieht sich dabei von zwei (oder mehreren) Zuständen zueinander. Ob es sich dabei um Subjekte, Objekte, Unlebendiges, Lebendiges, Stücke

⁴⁹ Sasse, *Verkehrungen ins Gegenteil, Über Subversion als Machttechnik*, Berlin: Matthes & Seitz 2023, S. 62.

⁵⁰ A. a. O., S. 61.

⁵¹ Canetti, *Macht und Masse*, S. 65.

⁵² A. a. O., S. 66.

und Gegenstücke, Teile und (vermeintliche) Gegenteile oder überhaupt völlig verschiedene Varianten von Zuständen handelt, ist als irrelevant, schlicht als *möglich* anzunehmen. Es geht um Übergänge, um Lücken und um das Einnehmen von *space*.⁵³ Damit ist die Basis dieser Forschung etabliert und komplementäre Annahmen nur insofern zu machen, als dass die Gesamtheit aller denkbaren Zustände einander (stets im Begriff einer Transformation) in diesem fluiden Konstrukt ergänzen. Es liegen Entitäten vor, die für sich stehen, anderen Entitäten unterliegen, frei sind, benützt werden, herrschen, streben, entscheiden oder Entscheidungen zugrundeliegen, eine Gestalt/einen Körper besitzen oder als abstraktes Konzept vorliegen, – in jedem Fall sind sie in einem *Wandel* und das innerhalb einer Masse; wie ein Aggregat, das erst in der Gegenwart etwas von sich preisgibt. In Summe herrscht ein Gleichgewicht. Diese Basis soll nun angewendet werden. Unter den Gesichtspunkten des *Zustands* wird diese theoretische Grundlage mit der Disziplin Kunst – im theatralen, performativen und installativen Bereich – verknüpft. Damit zurück zum Subjekt- und Objekt-Sein: Was bedeuten diese Zustände in diesem Zusammenhang?

Im Rahmen seiner künstlerischen Arbeit müsse Lukyanov stets die Frage nach den Zuständen aufwerfen sowie ausverhandeln. Welche Zustände werden erschaffen? Welche werden negiert? Welche Konsequenz hat das Hervorbringen eines neuen Zustands für die jeweils anderen und wie bleibt ihre Verbindung zueinander innerhalb des Gesamtkontexts bestehen?

„The connection of an object with the body or face creates a kind of mask or costume, forming a third entity that complements or even alters the human being. In this case, even ordinary items or objects can take on new meaning and life. I believe that in the case of a connection with the body, it is always a living entity: the body serves as the foundation, canvas, or medium with which other objects are connected. This entity possesses its own new characteristics and character. [...] It's intriguing to consider that an object can have its own life and character regardless of the viewer, the author, or any human intervention. [...] [If] we are talking about an object as a work of art, as soon as the author imbues it with meaning and its own story, places it in context, then the object self-defines and begins to live its own life. And there can be many stages of such self-definition.“⁵⁴

Mit der menschlichen Schöpfung eines Zustands gehe auch einher, Imperfektion, Unvollständigkeit und in diesem Sinn mehr Lebendigkeit zu schöpfen, als es vor dem Prozess womöglich die Intention war. Man müsse den Zustand dieses Dazwischen finden und den Schöpfungsprozess damit abschließen – „allowing the object to life its own life.“⁵⁵

⁵³ Ad *space*: In jedem erdenklichen Sinn von *space* (Abstand, Lücke, Platz, All, Raum...), [Anm. M. K.].

⁵⁴ Knor, Interview mit Lukyanov via E-Mail, 10.12.2023.

⁵⁵ Vgl. ebd.

Ich habe jeweils zwei Werke ausgewählt, anhand derer Zustandsveränderungen analysiert werden. Von Objekten, die sich dem Subjekt-Sein annähern, über Subjekte, die sich dem Objekt-Sein annähern sowie Subjekte und Objekte, die sich jeweils simultan dem Zustand des anderen annähern. Es handelt sich um Werke, die als eine Entgrenzung ihres eigenen Bereichs agieren und sich damit einer interpretierenden Instanz öffnen. Juliane Rebentisch spricht in diesem Zusammenhang von „offenen Werken“. „Zu ihrer vollen Entfaltung bedürfen die offenen Werke ganz ausdrücklich des interpretierenden Engagements, wenn nicht ganz handgreiflicher Interventionen vonseiten derer, die sich auf sie einlassen.“⁵⁶ Eine solche Intervention – in welchem Ausmaß handgreiflich, wird sich zeigen – nimmt sich diese Arbeit vor.⁵⁷

Die ausgewählten Werke sind jene von vielen möglichen – aus einem persönlichen Zugang, der eigenen Erfahrung mit ihnen oder als besonders passend empfindend habe ich mich für folgende entschieden: *Der Lauf der Dinge* [Fischli/Weiss, 1987], *Half-A-Room* [Yoko Ono, 1967], *Körperkonfigurationen* [Valie Export, 1972], *One Year Performance 1980-1981 / Time Clock Piece* [Tehching Hsieh, 1980-1981], *Je to jedno* [Kateřina Šedá, 2005-2007] und *Nervous Trees* [Krištof Kintera, 2013]. Um es mit Thomas Oberenders Worten zu sagen: „Sie sind zeitbezogen und publikumsreaktiv, lösen das Subjekt-Objekt-Verhältnis zwischen Werk und Besucher_in partiell auf, wirken systemschaffend auf poröse, durchlässige Weise und machen sich als Format selbst bemerkbar.“⁵⁸

Im Fokus steht dabei nicht nur die zu analysierende Kunst per se, sondern sie ist auch als Produkt einer ungenützten Energie innerhalb des Zustandskosmos zu verstehen. Die Werke werden von mir als zwischen Theater, Performance und bildender Kunst verortbare Medien behandelt, der Theaterbegriff ist also als ein breit gefasster auszulegen. Es geht um performative Situationen, die gemein haben, einen Zugriff auf die Vergangenheit zu tätigen: Einmal gedacht, konzipiert, konstruiert, sind sie als Werk eine Markierung oder Kerbe im Raum, und damit Teil des Zustandskosmos, auf den aus der Gegenwart zugegriffen werden kann.

⁵⁶ Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius 2021 (Orig. 2013), S. 26.

⁵⁷ Auch wenn Susan Sontag die Werke in ihrem *Sosein* belassen hätte und vermutlich gegen die Interpretation intervenieren würde, [Anm. M. K.].

⁵⁸ Thomas Oberender, *Die lebendige Ausstellung. Wie Ausstellungen über den anthropozentrischen Kokon hinausgelangen*, hg. v. Paul Rabe, Leipzig: Spector Books 2021, S. 10.

5 | OBJEKT WIRD QUASI-SUBJEKT ORDER: *SOME THINGS WANT TO RUN*

„Vielleicht beziehen die Dinge um uns ihre Unbeweglichkeit nur aus unserer Gewißheit, daß sie es sind und keine anderen, aus der Starrheit des Denkens, mit der wir ihnen begegnen.“⁵⁹ So beginnt eine Haltung, die sich dem Objekt-Zustand widmet, der sich wiederum dem Subjekt-Zustand annähert.

Die beiden Werke *Der Lauf der Dinge* des Künstlerduos Fischli/Weiss und Yoko Onos *Half-A-Room* geben Anlass zu einer solchen Unterstellung; einer potenziellen oder Quasi-Subjektivität von Objekten. Ihre *agency* – also „Handlungsmöglichkeit“ – wird angenommen und hinsichtlich ihrer Zustandsveränderung analysiert. In diesem Zusammenhang werden sie außerdem mit Walter Benjamins Idee des „Lumpensammlers“ aus den Pariser Passagen in Verbindung gebracht.

„Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die [sic!] will ich nicht inventarisieren, sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.“⁶⁰

Paradoxa um den Sinn und Zweck von *Dingen* werden aufgeworfen, ihr Wert und ihre Zusammensetzung befragt. Auch ihre Fähigkeit, Renitenz zu verkörpern, sind maßgebliche Themen, die ihrer Autonomie zuspiesen und thematisiert werden. *Der Lauf der Dinge* und *Half-A-Room* sind Impulse, die als Veranschaulichung für die Möglichkeit einer Selbstbestimmung von Objekten dienen. Materialien und Gegenstände werden gezeigt, die – in Benjamins Vokabular – als Abfall bzw. Lumpen bezeichnet werden. Der Begriff Montage ist ursprünglich von einem industriellen in einen künstlerischen Kontext migriert; während man ein Zusammensetzen einzelner Teile zu einer neuen Gesamtheit oder Konstellation unter der Bezeichnung verstehen kann, ist auch ihre Funktion der Erzeugung von Illusion relevant. Um es an Rebentischs Überlegung zu den „offenen Werken“ anzulehnen: Wir geben uns ihnen nun engagiert hin, damit sie sich entfalten können.⁶¹

⁵⁹ Bodei, *Das Leben der Dinge*, nach Marcel Prousts *Recherche*, S. 15.

⁶⁰ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (Orig. 1982), S. 572.

⁶¹ Vgl. Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, S. 26.

5.1 | DER LAUF DER DINGE [FISCHLI/WEISS, 1987]

Die 80er Jahre sind als Zeit des Wandels in der (Kunst-)Geschichte zu bezeichnen und „avancierten zum Inbegriff der nicht angepassten Kunst.“⁶² Sie sind geprägt von einem Bedürfnis der Emanzipation. Der Kurzfilm der Kunstinstallation *Der Lauf der Dinge* ist ein Beispiel für eine solche „nicht angepasste Kunst“.

Der Lauf der Dinge ist ein 1987 veröffentlichter Kurzfilm des Schweizer Künstlerduos *Fischli/Weiss*,⁶³ der im Rahmen der *documenta 8*, einer Ausstellung, die u. a. die künstlerische Auseinandersetzung mit Krieg und Utopien thematisierte, vorgeführt wurde.

Der Kurzfilm zeigt eine 30-minütige Kettenreaktion, initiiert und durchgeführt von alltäglichen Gegenständen – etwa Fäden, Seife, Styropor, Gummibändern, Eimern, Flaschen, Ballons, Matratzen und einer Auswahl ätzender wie entzündlicher Flüssigkeiten [Trans. M. K.].⁶⁴ Das Kunstwerk zeichnet im Umgang mit diesen Objekten und Materialien eine solche „subtile Raffinesse“ aus, dass es nicht nur zu einem großen Publikumserfolg wurde, sondern auch zu einer Ikone der Schweizer Kunst.⁶⁵

An eine überzeichnet große *Rube-Goldberg-Maschine* erinnernd, spielt die Kunstinstallation mit physikalischen sowie chemischen Gesetzmäßigkeiten und führt sie ad absurdum. Unter der Prämisse, dass jedes der Objekte eine gewisse Aufgabe zu erfüllen habe, werden sie innerhalb der Kunstinstallation anthropomorphisiert, gleichsam zu Cartoon-Figuren, die überzeichnet (meist idiosynkratisch)⁶⁶ aufeinander reagieren [Trans. M. K.].⁶⁷ Jeremy Millar beschreibt manche Reaktionen als eher zögerlich (anstatt automatisch und unmittelbar entstehend), gleichsam ihre konsequente Handlung überdenkend; so wie es der Reifen mache, der, bevor er weiterrollt, inmitten von

⁶² Vgl. Albertina modern, „The 80s. Die Kunst der 80er Jahre“, Albertina, 10.10.2021-13.02.2022, <https://www.albertina.at/albertina-modern/ausstellungen/the-80s-die-kunst-der-80er-jahre/>, 07.08.2024.

⁶³ Peter Fischli (*1952) und David Weiss (1946-2012), [Anm. M. K.].

⁶⁴ Vgl. „Peter Fischli and David Weiss – The Way Things Go – Der Lauf der Dinge – 1987 full video“, R.: Peter Fischli, David Weiss, youtube.com, 07.07.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=SXrTlo1ytE0>, 08.08.2024.

⁶⁵ Vgl. Museum für Gegenwartskunst Basel, „Farbe bekennen. Zeitgenössische Kunst aus Basler Privatbesitz“, *Katalog Ausstellung Basel*, 09.10.-12.12.1988, S. 71-74.

⁶⁶ Ad *idiosynkratisch*: überempfindlich (eher negativ und mit einer gewissen Abneigung verbunden behaftet), [Anm. M. K.].

⁶⁷ Vgl. „Peter Fischli and David Weiss – The Way Things Go“, 08.08.2022.

brennenden Zeitungen verweilt. „Man kann der sinnbefreiten Slapstick-Logik und von Komik geprägten Variation der charmant-ironischen Parodie über Funktionalität nur be- und sich wundernd zuschauen [Trans. M. K.].“⁶⁸

Ideengebend für die Installation war die Fotoserie *Equilibrium*, in der von Fischli/Weiss ähnliche Objekte so zu Kompositionen zusammengefügt wurden, dass sie im Gleichgewicht ausbalanciert, aufeinandergestapelt oder ineinander montiert eine Skulptur – *in equilibrio* – ergaben. Aufgrund ihrer Beschaffenheit fielen sie nach wenigen Momenten in sich zusammen – die Kraft der Zusammenbrüche blieb als Metapher für die Installation *Der Lauf der Dinge*.

Den Aspekt des Zusammenbrechens, Versagens zeichne eine gewisse Spannung aus; dieser wurde zur Grundlage des Kurzfilms. Auf jeden Ablauf folge ein Kollaps – „Dinge verbrennen, explodieren, fallen herab, rollen weg. Und weil sie das tun, verursachen sie neue Abläufe.“⁶⁹

Diese Abläufe, aufeinander reagierend und dadurch einander generierend, kennzeichnen eine *Rube-Goldberg-Maschine*. Namensgeber der Apparatur ist der US-amerikanische Cartoonist Reuben Lucius Goldberg.⁷⁰ Der in einem seiner bekanntesten Comics dargestellte „Professor Lucifer Gorgonzola Butts“ hat ein Faible für das Lösen simpler Aufgaben mithilfe absurd komplizierter Apparaturen. Die Bezeichnung *Rube-Goldberg-Maschine* tauchte 1931 erstmals verschriftlicht auf und diente fortan als Synonym für eine Apparatur für das unnötig komplizierte (technische) Bewerkstelligen einfacher Angelegenheiten. *Rube-Goldberg-Maschinen* sind als „Nonsens-Maschinen“ zu bezeichnen und dienen als ineffizientes Mittel der Aufgabenlösung in möglichst vielen Einzelschritten vor allem der Belustigung und dem Vergnügen. Aus diesem Grund können sie als „physikalisches Spielzeug“ begriffen werden.

Die „Nonsens-Maschine“ ist von „Unsinns-Maschinen“ abzugrenzen, weil sie dennoch (wenn auch auf äußerst umständliche Art und Weise) zweckgerichtet und konsequent auf das Lösen eines Problems ausgerichtet ist.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Museum für Gegenwartskunst Basel, „Farbe bekennen. Zeitgenössische Kunst aus Basler Privatbesitz“, S. 71-74.

⁷⁰ Reuben Lucius Goldberg (1883-1970), [Anm. M. K.].

RICHTIG und *FALSCH* werden von Fischli/Weiss oft synonym mit *GUT* und *BÖSE* verwendet. *GUT* und *BÖSE* würden einander sehr nah stehen: „[...] z.B. wo [sic!] die Kerze auf der Schaukel die Zündschnur anzündet. Kerze und Schaukel sind eher gut, weil lieb und kindlich, und die Zündschnur ist böse, denn für etwas Harmloses brauchst du sie ja nicht.“⁷³ Jedem Gegenstand haftet (für den Menschen) also eine gewisse Moral an, die (unter)bewusst als gut oder schlecht bewertet wird. Nach Fischli/Weiss sei jedoch jeder Gegenstand als gut zu betrachten, sofern er funktioniert. Seine Funktionsweise bestehe in der Befreiung des nächsten Gegenstands, der sich dann wiederum entfalten könne; Entfaltung und Verwirklichung anstatt Destruktion.⁷⁴

Wenn man von *Der Lauf der Dinge* spricht, geht es einerseits um eine Kettenreaktion, eine *Rube-Goldberg-Maschine*, die in ihrem Ablauf nach den Gesetzen der Physik und Chemie funktioniert; ein kontrolliertes Happening „nach den Notwendigkeiten und Zufällen einer prekären Situation, die man auch als ‚Ordnung aus Schwankungen‘ bezeichnen kann“.⁷⁵ Andererseits spricht man von unkontrollierbaren Reaktionen zwischen einzelnen (agierenden) Objekten, die von dem Künstlerduo im finalen Schnitt schlussendlich als *RICHTIG* bzw. *GUT* hinsichtlich ihrer „Performance“ bewertet wurden – während anzunehmen ist, dass sie zuvor oft genug als *FALSCH* bzw. *SCHLECHT* beurteilt worden waren.

Darüber hinaus zeichnet sich *Der Lauf der Dinge* als ein Kunstwerk in Form von zwei künstlerischen Medien aus: Skulptur und Film. Die Objekte, die in ihrer Gesamtheit eine *Rube-Goldberg-Maschine* ergeben, werden von der Kamera (fast) ohne Schnitt verfolgt und mit einem 30-minütigen „Blick“ erfasst, der zum Kunstwerk selbst wird.⁷⁶

⁷³ Medienkunstnetz, „Fischli & Weiss. ‚Der Lauf der Dinge‘“, 1987, <http://www.medienkunstnetz.de/werke/the-way-of-things/>, 08.08.2024.

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. ebd.



Abb. II: Eine Auswahl (von Fischli/Weiss) der „sich dem Lauf der Dinge hingebenden“ Objekte.⁷⁷

Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf Walter Benjamins Idee des „Lumpensammlers“: Der literarischen Montage als seiner bevorzugten Methode liegt die Perspektive zugrunde, dass es sich bei den „Lumpen“, die sich zu einer Montage zusammensetzen, um heterogene Entitäten handelt, deren Recht es sei, benützt zu werden.

Benjamin will dabei *zeigen* statt *sagen*; ein Anliegen, das auf das Sehen als eine Form der Beglaubigung zurückgeht – „etwas mit eigenen Augen gesehen haben“ ist nicht umsonst eine Redensart, die eine Überzeugungskraft haben soll. Sabine Hertig spricht vom Zeigen als „jene[r] Art des Aufweisens oder Vorführens, die keine sprachliche Beglaubigung benötigt“.⁷⁸ Walter Benjamins Anliegen, nur etwas zeigen zu wollen, erinnert in weiterer Konsequenz an den oft zitierten Satz in Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“⁷⁹ Slavoj Žižek hat diesen hinsichtlich des Gestus des Zeigens interpretiert:

⁷⁷ Christie's, „PETER FISCHLI & DAVID WEISS (1952 1946). Der Lauf der Dinge, 1987“, Christie's, 01.12.2008, <https://www.christies.com/en/lot/lot-5148069>, 08.08.2024.

⁷⁸ Sabine Hertig, *Bildstücke*, 2019, zitiert nach: Silvia Henke/Dieter Mersch/Nicolaj v. a. Meulen/Thomas Strässle/Jörg Wiesel, *Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*, Zürich: Diaphenes 2019.

⁷⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, in: ders., *Schriften I*, Frankfurt am Main: 1969, S. 83.

„‘Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden.‘ Wenn wir diesen Satz in Verbindung mit dem letzten lesen [sic!] (‘Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen‘), kommen wir zu dem Schluss, dass das, wovon man nicht sprechen kann, *gezeigt*, das heißt direkt in der/durch die Form des Sprechens wiedergegeben werden kann. Wittgensteins ‚Zeigen‘ ist mit anderen Worten nicht nur in einem mystischen Sinne zu verstehen, sondern als sprachimmanent, als Form der Sprache.“⁸⁰

Was *Der Lauf der Dinge* mitteilt, kann nicht *gesagt* werden. Entfaltung und Entladung der Gegenstände können einzig und allein durch diesen Akt des Ablaufs (und dessen Dokumentation) gesagt werden – indem er *gezeigt* wird. Žižek schlägt vor, das Unbeschreibliche „als unheimliche Verzerrung in die künstlerische Form [einzuschreiben]“.⁸¹ Das Künstlerduo schreibt das Unsagbare/Unbeschreibliche in die *Dinge* ein, was ihnen Leben einzuhauchen scheint. Durch die „Anthropomorphisierung“ der Dinge entsteht diese unheimliche Verzerrung, weil sie nun zu sagen imstande sind, indem sie *zeigen*. Dadurch zeichnet sich das Ästhetische in der Kunst generell aus: Das Potenzial der Kunst entfaltet sich, indem sie die ihr inhärenten Spannungen und Momente des Zögerns offenlegt und so die Wahrnehmung des Menschen direkt anspricht. Sie distanziert sich also weit davon zu schweigen. Dieser Aspekt ist hinsichtlich der Annäherung von Objekt an Subjekt zentral: Indem die Dinge zeigen, operieren sie mit einer Sprache, die über ihr Objekt-Sein hinausgeht und sich einem Zustand annähern, dem es naheliegt, (*bewusst angewandte*) Sprache als ein Mittel zur Verständigung zu begreifen: dem Subjekt-Sein.

Nicht zuletzt ist die *Montage* als Ermöglichungsform zu dem Gestus des *Zeigens* zu erwähnen. Montage ist als Begriff von einem industriellen in den künstlerischen Kontext migriert; er wird in Zusammenhang mit meiner Forschung über Zustandsveränderungen als „ein Zusammenfügen vorgefundener heterogener Realitätspartikel und/oder Kunstmaterialien zu einem neuen ästhetischen Gebilde“ verstanden.⁸² Montage kann in ihrer Wirkung auf Illusion abzielen, aber auch gerade wegen ihrer zusammengefügtten Beschaffenheit als „Neukombination“ einer bestimmten Sachlage gedeutet werden. *Der Lauf der Dinge* entspricht einer Montage von Materialien und Gegenständen, die als Einzelheiten einander nicht untergeordnet sind, sondern horizontal/synchron und in keiner Hierarchie geordnet nebeneinanderstehen. Der Ablauf entsteht nur, weil die Dinge untereinander als gleichwertig begriffen werden. Einzig die Art und Weise, wie sie

⁸⁰ Slavoj Žižek, *Weniger als nichts. Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 43, zitiert nach: a. a. O., S. 32f.

⁸¹ A. a. O., S. 42.

⁸² N. N. (VO Montage und Relationalität, 2020S), [Anm. M. K.].

„funktionieren“, wird von Fischli/Weiss als *RICHTIG* und *FALSCH* bzw. *SCHÖN* und *NICHT SCHÖN* bewertet.⁸³

Das Prinzip der Montage löst sich als zeitliche Abfolge der Entladung der einzelnen Gegenstände und Materialien auf, während in ihrer Wertigkeit ein „simultanes Nebeneinander“ innerhalb der Komposition besteht. Ähnlich Vilém Flussers Überlegung der Gleichwertigkeit von *medialen Standpunkten* ist immer jener Gegenstand (oder eben Standpunkt) von größerem *Interesse*, der sich gegenwärtig entlädt, Energie freigibt, den Impuls weiterleitet.⁸⁴

Die Montage als Methode des Kunstwerks trägt zudem nicht unwesentlich dazu bei, dass der Gestus des Zeigens überhaupt erst erfolgen kann. Die Gestalt und Eigenschaft zeichnen geradezu eine Unbeschreibbarkeit der *Rube-Goldberg-Maschine* aus, die sich vielmehr im kleinteiligen, detailreichen Montageprinzip erfahren, *zeigen* lässt. Es ist, als würde *Der Lauf der Dinge* durch seine Struktur, Form, Konsistenz für sich selbst sprechen wollen, als wolle er sich dem Drang des Menschen nach Erfassen entziehen. Es geht hinsichtlich der Zustandsannäherung an das Subjekt also nicht einmal nur darum, Sprache (im Sinne des *Zeigen-Gestus*) als Mittel überhaupt anzuwenden, sondern – einen Schritt weiter – die Sprache so (bewusst) einzusetzen, dass sie sich nicht allen Zuständen offenbart; um das Zeigen als eine Geste der *Ermächtigung*.



Abb. III: Film-Still aus *Der Lauf der Dinge*:
Durch Dampf angetriebene Teekanne,
auf einer Metalleiste rollend.⁸⁵



Abb. IV: Film-Still aus *Der Lauf der Dinge*:
Schuhe (oder: *Some things want to run*).⁸⁶

⁸³ Siehe S. 33, [Anm. M. K.].

⁸⁴ Siehe S. 14f., [Anm. M. K.].

⁸⁵ „Peter Fischli and David Weiss – The Way Things Go“, 08.08.2022.

⁸⁶ Ebd.

Der Lauf der Dinge als eine Kunstinstallation, die dem „Abfall“ durch seine Verwendung gerecht werden will,⁸⁷ ist einerseits also Produkt eines schöpfenden Subjekts, das mit dem Energieüberschuss in einem Zustandskosmos umzugehen versucht, andererseits als ein Befreiungsakt seitens des Objekts als Zustand zu begreifen. Offensichtlich geht es um eine Setzung des Verhältnisses der Zustände. Im Fall von *Der Lauf der Dinge* steht vor allem das Bewegen von einem Objekt-Zustand hin zu einem Subjekt-Zustand im Vordergrund.

„Today I know that ,Some people want to run things, other things want to run.“⁸⁸ Was André Lepecki in *Moving as some thing* über die sich „verselbstständigenden“ roten Seifenblasen in *Untitled (Part of the White Series)* von Maria José Arjona sagt, ist auch auf *Der Lauf der Dinge* anwendbar: Den Gegenständen, Objekten, Dingen müsse eine Autonomie zugestanden werden. Der Mensch kann versuchen, Kontrolle über die Dinge zu übernehmen, indem er einen Rahmen vorgibt – den einer *Rube-Goldberg-Maschine* zum Beispiel. Die menschliche Rahmung bestimmt in diesem Fall die Richtung, den Ablauf, nicht aber alle Faktoren. In *Der Lauf der Dinge* stellt sich (mit Wissen um die bereits erfolgte Selektion durch Fischli/Weiss) sehr bald eine so stark ausgeprägte Autonomie der Objekte ein, dass einerseits menschliches Eingreifen innerhalb der Abläufe in der Kettenreaktion gar nicht notwendig, andererseits als störend empfunden werden würde, da das Prinzip der Apparatur unterbrochen werden würde. Man muss den Dingen ihren Lauf lassen.

Die Installation ist auch als Choreografie mit unbestimmten Bewegungselementen zu deuten: Die Gegenstände und Materialien, die in einer von Fischli/Weiss bestimmten Form angeordnet sind, folgen dieser Choreografie; gleichzeitig auch grundlegenden physikalischen Gesetzen und Prinzipien. Sie emanzipieren sich mittels Renitenz – sie sind nicht mehr (nur) an eine für den Menschen zweckgerichtete Form der Verwendung angepasst und dieser untergeordnet, sondern folgen ihrer eigenen Choreografie, die Geschwindigkeit, Unmittelbarkeit und Intensität ihrer Verwirklichung und Entladung bestimmen.⁸⁹

⁸⁷ Vgl. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, S. 572.

⁸⁸ André Lepecki, „Moving as some thing (or, some things want to run)“, *Singularities. Dance in the Age of Performance*, London; New York: Routledge 2016, S. 30.

⁸⁹ Vgl. Adam Czirak, *Melancholie der Resistenz. Performancekunst in den realsozialistischen Ländern Europas*, Berlin: Dietrich Reimer 2023, S. 55.

Trotz der analytischen Herangehensweise an die Annäherung der Objekte an den subjekt-haften Zustand soll der Faktor Vergnügen im Zusammenhang mit *Der Lauf der Dinge* nicht außer Acht gelassen werden. Die Ode an „die Nonsens-Maschine“ bleibt innerhalb der Diskussion um den Kurzfilm von Fischli/Weiss erhalten und drückt als solche Offenheit und vor allem Unvoreingenommenheit aus. Wie schon Yvonne Rainer feststellt: „[M]ove or be moved by some *thing* rather than oneself“;⁹⁰ die spielerische Freude und Faszination an Objekten und ihren Fähigkeiten sollen im Rahmen ihrer Rezeption ergreifen – im Fall von *Der Lauf der Dinge* wird dieser Anspruch erfüllt.

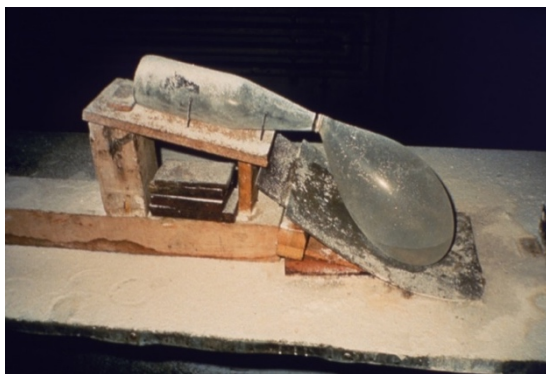


Abb. V: Film-Still aus *Der Lauf der Dinge*:
Flasche mit Flüssigkeit befüllt einen darüber
gespannten Luftballon.⁹¹



Abb. VI: Film-Still aus *Der Lauf der Dinge*:
Flasche mit Flüssigkeit befüllt einen darüber
gespannten Luftballon.⁹²



Abb. VII: Film-Still aus *Der Lauf der Dinge*:
Flasche mit Ballon wird durch freigesetzten
Luftverlust angetrieben.⁹³



Abb. VIII: Film-Still aus *Der Lauf der Dinge*:
Eimer mit Luftballon wird mit Flüssigkeit
befüllt.⁹⁴

⁹⁰ Lepecki, „Moving as some thing (or, some things want to run)“, S. 32.

⁹¹ „Peter Fischli and David Weiss – The Way Things Go“, 08.08.2022.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

Dem 30-minütigen Kurzfilm über eine Kettenreaktion zwischen alltäglichen Gegenständen und Materialien wohnen Momente der Spannung inne, die durch die verzögerte Impulsweitergabe zwischen den Dingen passiert. Aus diesem Grund mutet der Installation eine Autonomie an, die über ihrem menschengemachten Rahmen zu liegen scheint. Die Souveränität der Objekte wird nachvollziehbar, wenn man ihren Zweck befragt. Aufgrund der Beschaffenheit des Kunstwerks – einer Montage aus heterogenen (Alltags-)Gegenständen – wird der Vorgang innerhalb der Installation in Bezug auf die einzig mögliche Form der Demonstration erläutert: auf die des Zeigens. Innerhalb der gezeigten Form von *Der Lauf der Dinge* entsteht eine Simultaneität der Vorgänge zwischen den Objekten, da sie keiner Hierarchie untergeordnet sind. Das ist unter anderem dem Prinzip der Montage geschuldet, welches ein Nebeneinander-Existieren ermöglicht. Die Aufgabe besteht im Entladen und damit Verwirklichen der Dinge, die als Ganzes nach ihrer Emanzipation zu streben scheinen.

Some things want to run – die Rolle des Menschen liegt vor allem in der Herstellung des Rahmens, aber auch im vergnügten Betrachten der Eigenschaften und Beschaffenheiten der Dinge, die sich verwirklichen wollen. Der Mensch ist nicht unwesentlich daran beteiligt, die Objekte zum Leben zu erwecken – indem er ihnen zumindest eine Anmutung von Lebendigkeit zugesteht, macht er die Möglichkeitsbedingung der Autonomie der Gegenstände erst erwägenswert. Die Dinge werden einer Choreografie untergeordnet, der sie zu gehorchen haben; sie tun gut daran, ihr sich zu widersetzen und so ihre Eigenständigkeit – für zumindest 30 Minuten zu demonstrieren. Selbst wenn sie für die meisten Betrachtenden letztlich Gegenstände bleiben.

Gleichzeitig lässt sich der Pendel-Charakter zwischen den Zuständen nicht leugnen; *Der Lauf der Dinge* legt sich gleichsam als Widerspruch offen, der sich einerseits an der Grenze zwischen Objektivität (im Sinne der Beschaffenheit von Objekten) und Subjektivität (in Bezug auf die Kontrolle über die Dinge und das Empfinden gegenüber der Lebendigkeit der Gegenstände) befindet und andererseits eine in Zusammenhang mit dieser Forschung eindeutige Subjekt-Werdung anstrebt. *Der Lauf der Dinge* als Kunstinstitution (und damit Objekt) gilt daher gleichermaßen als ein Gefüge von Objekten wie von Quasi-Subjekten.

5.2 | HALF-A-ROOM

[YOKO ONO, 1967]

Diese Behauptung stelle ich ebenso bei Yoko Onos *Half-A-Room* (1967) an. Hierbei handelt es sich um „eine Installation aus halben, weiß bemalten Einrichtungsgegenständen [Trans. M. K.]“⁹⁵, die zu einem (halben) Raum angeordnet sind. “You see a room with little – a space between it. Instead of a room that's packed, you know, it has air between there.”⁹⁶ Während behauptet werden könnte, dass den Objekten ihr Zweck aus einem bestehenden Machtgefüge heraus entrissen wurde, ist perspektivisch das Gegenteil der Fall: Ganz nach Walter Benjamins Überlegung, sind es die „Lumpen“, die zu ihrem Rechte kommen. Anders als bei den Gegenständen, die sich in *Der Lauf der Dinge* von ihrem Zweck befreien, wodurch dieser umgedeutet wird,⁹⁷ entreißen sich die Objekte zur Gänze von ihrem Zweck, indem sie dem Menschen nicht mehr dienen – ein Befreiungsschlag, den Yoko Ono ermöglicht und eine Zustandsveränderung der Dinge auslöst.



Abb. IX: Yoko Ono, *Half-A-Room*, 1967, Photograph: Clay Perry.⁹⁸

⁹⁵ MoMA, “Yoko Ono: One Woman Show: 1960-1971”, *MoMA*, 17.05.-07.09.2015, <https://www.moma.org/audio/playlist/15/381>, 08.08.2024.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Weil die Gegenstände zwar intakt sind/bleiben, aber zweck-entfremdet werden (Teekannen fahren, Reifen rollen, Stoffe explodieren, etc.), [Anm. M. K.].

⁹⁸ TATE, “Yoko Ono *Half-A-Room* 1967 from HALF-A-WIND SHOW, Lisson Gallery, London, 1967. Photograph: Clay Perry / Artwork: Yoko Ono”, *TATE*, 15.02.-01.09.2024, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/yoko-ono>, 08.08.2024.

Auch hier ist die (literarische) Montage die zentrale Methode: Einerseits ist sie wieder Form der Installation, andererseits kritische Reflexionsform und damit Werkzeug zur Analyse der „Lumpen“, die sich dem Subjekt-Sein bis zu ihrer Befreiung annähern.

„Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.“⁹⁹ Auch dies ist der Ausgangspunkt von *Half-A-Room*, der auf ein ausschließliches Zur-Schau-Stellen und damit zunächst auf das künstlerische Darlegen seitens Ono verweist. Benjamins Ankündigung, weder etwas von hohem Wert zu entwenden noch (geistig) hinzuzufügen, geht bereits von einer gewissen „Ästhetik des Recyclings“ aus, die darauf abzielt, die schon vorhandenen Materialien künstlerisch produktiv zu verwenden. Das sei auch „die einzig mögliche Weise, [sie] zu ihrem Rechte kommen [zu] lassen“¹⁰⁰ – selbst dem, was Benjamin als „Lumpen“ oder „Abfall“ beschreibt, genüge das einfache Aufnehmen, Registrieren nicht – erst ihre produktive Verwendung würde ihrem Sinn entsprechen. In der Montage ist keine Einzelheit einer anderen untergeordnet, die Materialien stehen horizontal und in keiner Hierarchie nebeneinander.

Zudem verfügen sie durch Yoko Onos Zutun über Autonomie, da ihr Zweck nicht an den Menschen gebunden ist. Diese Autonomie der Materialien konfiguriert ein ästhetisches Modell ihrer Emanzipation. Indem die „Lumpen“ verwendet werden, wird ihnen ihr Eigenleben – bzw. dessen Anmutung – zurückgegeben: Sie streben; hin zum Subjekt-Zustand, weil sie sich von ihrem objektiven Zweck-Gedanken befreien. Gegebene Verhältnisse zwischen Welt und Selbst werden abgebildet, sogar überschritten, indem die Differenz zwischen Objekt und Subjekt aufgehoben wird.

Yoko Ono gibt den Materialien mittels Dekonstruktion ihre Autonomie zurück. Die Überführung von Gebrauchsgegenständen in dysfunktionale Objekte (gleichzusetzen mit den zitierten „Lumpen“) passiert in ihrem Sinne durch die Teilung aller im Raum vorhandenen Materialien. Wie auch Benjamin schon Diagnosen eines Mangels/einer Abwesenheit erstellt hatte,¹⁰¹ stellte Ono als Diagnose die Absenz genau einer „Hälfte“ und mittels Kunst die Präsenz der jeweils anderen Hälfte dar.

⁹⁹ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, S. 572.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Die Abwesenheit bzw. der Mangel bezieht sich bei Benjamin auf die Erfahrung, [Anm. M. K.].

So besteht Yoko Onos „ästhetisches Modell der Emanzipation“ der 29 halben Objekte aus zwei Sesseln, zwei Schuhen, einer Blumenvase, einem Koffer, einem Radio, einem gerahmten Bild, einem Hut, zwei Regalen, mehreren Küchen- und Reinigungsutensilien, zwei Teekannen, einem Globus, einer Bürste, einer Tasche und ein paar wenigen kleinen Objekten, die ebenso zur Kategorie des häuslichen Umfelds gehören.



Abb. X: Yoko Ono, *Half-A-Room*, 2024, Photograph: Magdalena Knor.¹⁰²

Das Eigenleben der Materialien wird mit ihrer Verwendung (zurück)erlangt – in *Half-A-Room* mittels Dysfunktionalität – als (für den Menschen nicht mehr zweckgebundene) Lumpen, Abfälle. Die Installation rückt die „Ent-Zweckung“ materieller Objekte ohne ihre Verbindung zum Menschen, der ihnen Sinn verleiht, in den Vordergrund. Den Gegenständen wird jedoch kein neuer, anderer Zweck zugeführt, indessen wird die Logik der Zweckhaftigkeit zugunsten der Autonomie der Objekte entfernt – die Folge ist eine Perspektivenverschiebung.

“Molecules are always at the verge of half disappearing and half emerging ... Somebody said I should put half-a-person in the show. But we are halves already.”¹⁰³

¹⁰² Tate Modern Exhibition *Yoko Ono: Music of the Mind*, 15.02.-01.09.2024, April 2024.

¹⁰³ MoMA, “Yoko Ono: One Woman Show: 1960-1971”, 08.08.2024.

Ono verhandelt ihre eigene Fragmentiertheit im Raum durch eine buchstäbliche Reaktion an und auf den Materialien. Dies geht auch mit Siegfried Kracaurs Ausführungen zu fragmentarischen Subjekten einher:

„Es gibt keine Ganzheiten in dieser Welt, viel eher gilt, daß sie aus Fetzen von Zufallsereignissen besteht, deren Abfolge an die Stelle sinnvoller Kontinuität tritt. [...] Fragmentarische Individuen spielen ihre Rollen in einer fragmentarischen Realität.“¹⁰⁴

Im Kontext Yoko Onos könnte der Begriff „Individuum“ gegen „Dividuum“ (für einen zerrissenen Menschen ohne Ganzheiten) ausgetauscht werden. Die von Kracauer benannte „sinnvolle Kontinuität“ bedeutet für die diskutierten Beispiele demnach die Verwendung der Lumpen, das Evozieren der Autonomie der Objekte. Dazu ist jedoch die Akzeptanz des eigenen fragmentierten Selbst sowie eine „Selbstdezentrierung“ notwendig – um den Objekten Raum für das Durchbrechen des zweckrationalen Gedankens sowie ihre freie Existenz außerhalb des Sinnhorizonts des Menschen zu geben. Theodor W. Adorno äußerte sich in diesem Kontext folgendermaßen: „Die montierten Abfälle schlagen erstmals in die Entfaltung von Kunst dem Sinn sichtbare Narben.“¹⁰⁵ Der sinnstiftende Teil der Kunst befindet sich für den Menschen in Fragmenten, ein kollektivistischer Gedanke setzt ein: Die Kunst nimmt Eigenleben an und ist für alle Betrachtenden in Form von Yoko Onos *Half-A-Room* lebendig. Die ursprüngliche Idee der Kunst ist durch die Durchkreuzung der ihr zugrundeliegenden Regeln auf radikale Weise zerstört: Übrig bleibt die performative Setzung des fragmentierten Selbst in Hälften, einmal als Ganzes zweckgerichtet – nun zweckentfremdet, in jedem Fall jedoch aus Sicht der Objekte autonom und emanzipiert.

“‘Some people want to run things, other things want to run’. [...] it offers a definition of thing that is absolutely related to the *choreographic impulse to govern*, the choreographic drive to ‘run things’, and the nature of thing’s kinetic resistance to their choreographic government. [...] a ‘thing’ as whatever escapes instrumental reason, whatever exists outside logics of manipulation, whatever is unconditioned, whatever actively wants to run away, escape, from being reduced to graspability and comprehension, whatever reminds us that ‘uncertainty surrounds the *holding* of things’ [...]. And [...] because it matters, and because it matters the thingness of matter, as much as materializes forms of controlling matters: ‘*uncertainty* surrounds the holding of things’.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 59.

¹⁰⁵ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 130.

¹⁰⁶ André Lepecki, „Moving as some thing (or, some things want to run)“, S. 29.

André Lepecki verbindet hier die objektive Zustandsveränderung zum Quasi-Subjekt mit der Frage nach der Perspektive, aus der auf die montierten, fragmentierten und halben Gegenstände Yoko Onos betrachtet werden – es mag wieder die (anthropozentrische) Gewissheit sein, dass die Gegenstände starr und unbeweglich sind und Autonomie, geschweige denn ein souveränes Agieren, grundsätzlich nicht infrage kommt. Die Choreografie, der die Objekte bisher gehorchten, waren vom Subjekt geschaffen, evoziert, vorgegeben. Aber seine Unsicherheit und das, was für es nicht wahrnehmbar ist, bleiben als Möglichkeitsraum im Zustandskosmos erhalten, in dem die Gegenstände gleichermaßen gesetzt sind wie auch von Subjekt streben können – ihrer *eigenen* Choreografie nach.

Yoko Onos Installation thematisiert diesen Raum – *space* – mit der Absenz. “[...] everything that I see here, the other half is invisible. And that other half may be something that we might see one day, but now we don't see it.”¹⁰⁷



Abb. XI: *Half-A-Photo of Half-A-Room*, 2024, Photograph: Magdalena Knor.¹⁰⁸



Abb. XII: *Half-A-Photo of Half-A-Room*, 2024, Photograph: Magdalena Knor.¹⁰⁹

¹⁰⁷ MoMA, “Yoko Ono: One Woman Show: 1960-1971”, 08.08.2024.

¹⁰⁸ Tate Modern Exhibition *Yoko Ono: Music of the Mind*, 15.02.-01.09.2024, April 2024.

¹⁰⁹ Ebd.

Half-A-Room wurde erstmals 1967 in der Lisson Gallery in London im Rahmen der Ausstellung *Half-A-Wind Show* präsentiert.¹¹⁰ In einer aktuellen Ausstellung *Yoko Ono: Music of the Mind* im Tate Modern in London wird neben dem Raum, der mittels halber Objekte die Fragmentiertheit von Subjekten reflektiert und den Gegenständen damit ihren souveränen Befreiungsschlag gen Subjekt-Zustand ermöglicht, unter anderem erstmals auch die Installation *Air Bottles* (John Lennon, Yoko Ono, 1967) präsentiert. Diese treibt den Gedanken um die Fragmentiertheit und die Autonomie von Objekten noch weiter, denn sie besteht aus (leeren) Glasbehältern verschiedener Größen, die jeweils mit den Papier-Labels *half-a-cupboard*, *half-a-door*, *half-a-shoe*, *half-a-jacket*, *half-a-letter*, *half-a-life*, *half-a-music*, *half-a-painting* und *half-a-wind* beschriftet sind.¹¹¹

Ono lässt die Möglichkeit offen, zu einem zukünftigen Zeitpunkt die andere Hälfte sehen zu können. Zugleich wird hier erneut verknüpft, dass die Objekte, die sich zur Hälfte in den Gläsern befinden, Fragen nach ihrer eigenen Materialität und deren Wahrnehmung durch das Subjekt offenlegen: *half-a-wind*, *half-a-music* und *half-a-life* etwa befragen die Verhältnisse zwischen Ding, Gegenstand, Sache, Anliegen oder Objekt, die wiederum lediglich mit der Idee der Zustände und ihrer kontinuierlichen Transformation beantwortet werden können.



Abb. XIII: John Lennon, Yoko Ono, *Air Bottles*, 1967, exhibition realization 2024, Glass jars, digital print on paper labels, facsimile, Photograph: Magdalena Knor.¹¹²

¹¹⁰ MoMA, "Yoko Ono: One Woman Show: 1960-1971", 08.08.2024.

¹¹¹ Tate Modern Exhibition *Yoko Ono: Music of the Mind*, 15.02.-01.09.2024, April 2024, Faksimile, [Anm. M. K.].

¹¹² Ebd.

5.3 | LAUF DER DINGE, WESEN, GRENZEN

Die ihren Lauf nehmenden und auch halben Dinge werden lebendig, als wohne ihnen eine Renitenz inne, sich dem menschengemachten Rahmen widersetzen zu wollen. Der Widerstand ist letztlich als zwecklos zu bezeichnen – die Zwecklosigkeit wird durch die Dysfunktion der Objekte in den beiden Kunstwerken verdeutlicht.

Rebekah Wild spricht in Zusammenhang mit ihrer Objekt-Theaterpraxis von der Wichtigkeit der Objekt-Intention.

„Eine der wichtigsten Dinge am Objekttheater ist, dass das Publikum glaubt, [...] dass es [das Objekt, Anm. M. K.] denkt, dass es eine Intention hat. [...] [Das] vermuten wir bei Menschen – dass [sie] denken, [...] gerne etwas machen würden [...] – schlafen, sitzen, träumen [...] oder [...] nichts machen [...], darin liegt noch immer die Intention, nichts zu machen. Man sieht, dass sie immer noch denken.“¹¹³

Dem explizit ausgedrückten Freiheitsstreben der Objekte haftet eine zutiefst politische Botschaft an. Intention, Widerstand, Widerspenstigkeit als Form der Emanzipation bedeutet auch, sich trotz vorgegebener Choreografie, Regeln und Gesetzen, nicht (sofort) zu fügen. Das lässt sich in *Der Lauf der Dinge*, aber auch in *Half-A-Room* beobachten, wenn ein Spannungsmoment entsteht: Die montierten „Lumpen“ entladen sich – sie funktionieren – aber nach ihren eigenen Gesetzen der Verwirklichung.

„The paradox of any thingly investment in creating art lies on the fact that even as a work proposes modes of becoming-thing, the work itself remains, obviously, an art *object*. This is the inescapable limit that thingliness places to all representation: it lies at the threshold of objectivity, just as it defines the outer border of subjectivity. And yet the choreographic investments in this particular paradox need not be a dead-end or source of blockage, but might instead be capable of energizing the links between art and politics, subjectivity and objecthood, thingly performances and their effects.“¹¹⁴

Gemein haben die beiden Installationen, dass sie Objekten des subjektiv-alltäglichen Lebens entspringen. In diesem Zusammenhang wird erneut eine vermeintliche „Schuld“ oder „Unschuld“, die sich zwischen Zuständen einzustellen vermag, befragt. Spricht man über die menschengemachten Installationen *Der Lauf der Dinge* und *Half-A-Room*, so ist es möglich und in weiterer Folge gerechtfertigt, die Frage aufzuwerfen, ob der Mensch – der sich der Dinge bedient – es ihnen schuldig ist, ihnen die Möglichkeit zu geben, sich von dieser Abhängigkeit zu befreien. Warum sonst müsse man „die Lumpen zu ihrem Rechte kommen lassen“?¹¹⁵

¹¹³ Knor, Interview mit Wild, 04.03.2024, Café Prückel, Wien.

¹¹⁴ André Lepecki, „Moving as some thing (or, some things want to run)“, S. 52.

¹¹⁵ Vgl. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, S. 572.

In dieser Formulierung Benjamins befindet sich bereits eine Haltung den Gegenständen gegenüber, die er als Lumpen/Abfälle bezeichnet: Ihnen wird ein Recht zugestanden.

Vielleicht handelt es sich um eine Art „Schuldbewusstsein“ bzw. „Schuldgefühl“, das nicht nur innerhalb der Installation zwischen den einzelnen Objekten herrscht,¹¹⁶ sondern auch im Menschen verankert ist: Der Mensch steht in der Schuld der Dinge, die er selbst erschaffen hat. *Der Lauf der Dinge* wie auch *Half-A-Room* bestehen ausschließlich aus Gegenständen und Materialien, die in der vorliegenden Form zumindest menschlich bearbeitet, beeinflusst sind. Sie dien(t)en dem Menschen, nun wird ihnen das Recht zugestanden, sich selbst oder einander zu dienen – die große menschliche Sinnfrage „Warum bin ich auf der Welt?“¹¹⁷ wird nun für die Objekte selbst relevant. Peter Fischli und David Weiss würden diese Frage vermutlich mit dem Vorgang der Befreiung des nächsten Gegenstands und der eigenen Verwirklichung durch Entladung, Impulsweitergabe beantworten.

Diese Haltung erinnert auch an *Tsukumogami*, „Artefakt-Geister“, die dem japanischen Volksglauben nach Wesen in Alltagsgegenständen seien, die – wenn sie nicht benutzt werden – zum Leben erwachen und den Menschen an ihre Benützung erinnern wollen. Das mache die Objekte zu beseelten.

Vielleicht handelt es sich auch um ein neutrales (menschliches) Bewusstsein, das die Dinge als Teil eines größeren Ganzen, eines Kreislaufs begreift, dem das Verwenden der Abfälle inhärent ist? Diese „Ästhetik des Recyclings“ würde auf das Montageprinzip als Methode passen.

Tatsache ist, dass es der Mensch ist, der die Gegenstände „zu ihrem Recht kommen lassen“ muss: indem sie produktiv verwendet werden, im Fall der Montage zugunsten ihrer ästhetisierten Form. Dem steht jedoch der Akt des Anerkennens voran: Bevor die Objekte als beseelt begriffen werden können, braucht es die Einsicht, dass ihnen Unabhängigkeit, Souveränität, Selbstbestimmung zusteht. Die Konsequenz ist ihre Emanzipation.

¹¹⁶ Siehe S. 33, [Anm. M. K.].

¹¹⁷ Vgl. Wolf Erlbruch, *Die große Frage*, Wuppertal: Peter Hammer Verlag ⁵2004 (Orig. *La grande question*, Paris: Édition Être 2003).

Erst so ist die „Erzählung über Ursache und Wirkung, Mechanismen und Artistik, Unwahrscheinlichkeit und Präzision“ komplett.¹¹⁸

Der Sinn innerhalb der Choreografie, der die Objekte folgen, ist jedenfalls ihre Verwendung bzw. ihre dadurch entstehende Verwirklichung. Die Entladung, die wiederum ihre Verwirklichung zur Folge hat, löst die Illusion der Autonomie aus – die Objekte nehmen einen *quasi-subjektiven* Zustand an. Das ist nur möglich, weil allem voran die subjektive Unvoreingenommenheit von Fischli/Weiss als auch Yoko Ono als Haltung steht.

Unvoreingenommenheit bedeutet, keine Möglichkeiten auszuschließen und den Dingen (im wahrsten Sinne des Wortes) ihren Lauf zu lassen – ob sie zur tatsächlichen Eigenständigkeit fähig sind oder nicht. Gerade weil diese Möglichkeit überhaupt zur Debatte steht, generieren *Der Lauf der Dinge* und *Half-A-Room* ein ästhetisches Modell der Emanzipation von Objekten generell; im Speziellen aber der Objekte, die den sogenannten Lumpen, dem Abfall, angehören. Auf die einzig mögliche Weise lässt man sie innerhalb einer „Ästhetik des Recyclings“ zu ihrem Recht kommen; man verwendet sie. Das „nicht an den Menschen zweckgerichtete Verwenden“ innerhalb der Montage gibt den Materialien ihr Eigenleben (bzw. zumindest dessen Anmutung) zurück und gesteht ihnen innerhalb dieses Rahmens Autonomie zu. Damit sind die Objekte als Zustände frei, sich zu verändern.

¹¹⁸ Kunstmuseum Wolfsburg, „Fischli/Weiss, Der Lauf der Dinge, 1987“, *Kunstmuseum Wolfsburg*, 11.01.2018, <https://sammlung.kunstmuseum.de/artwork/der-lauf-der-dinge/>, 08.08.2024.

6 | SUBJEKT WIRD QUASI-OBJEKT ODER: *RENITENTE RAUM-ZEIT*

Die performative Transformation des Subjekts zum Quasi-Objekt erfolgt im Rahmen dieser Forschung anhand von Werkanalysen, die den Subjekt-Körper und dessen Dokumentation zur Objekt-Werdung verhandeln.

„Der Subjektivität entsagend, schreibt sich die [...] Logik auf die Fahnen, die Undurchsichtigkeit der unreflektierten Erfahrung zu durchkreuzen, ohne sich dabei jedoch über den nicht auf ein Objekt reduzierenden Charakter der Subjektivität selbst bewusst zu werden und ohne anzuerkennen [...], dass das Ego sich jeglicher Objektivierung entzieht, insofern es dazu imstande ist, diese zu transzendieren.“¹¹⁹

Die Subjekte – im Akt der Zustandsveränderung eine alternative Erfahrung des Seins durchlebend – übertreten eine Schwelle, die durch Renitenz gekennzeichnet ist. Das Ego des Subjekts entzieht sich der Objektivierung nicht, es wird vielmehr von ihr angezogen – die Transzendierung als Akt ist als Annäherung an das Objekt und *gegen* das alleinige Subjekt-Sein (und allem, was damit einhergeht) zu verstehen: ein Widerstand, der Potenzial birgt.

Valie Export's *Körperfigurationen* sowie Tehching Hsieh's *One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)* sind als performative Zustandsveränderung zu lesen. Die beiden Werke verhandeln Zeit und Raum als Achsen, auf denen das Subjekt zum Quasi-Objekt wird – einmal im öffentlichen Raum in Form von Eroberungen, Besetzungen, Besitz und Erweiterungen, einmal im privaten Raum und der Masse entgegenstehend als radikale Zeugenschaft und Rhythmisierung der Zeit. Die beiden Arbeiten der Performenden zeigen auf unterschiedliche Weise, wie Renitenz als Haltung, aber auch als Medium gegen konventionelle und alltägliche Eigenschaften des Subjekt-Seins, wie etwa zu gehen, zu springen, zu schlafen, begriffen werden kann. Die Dekonstruktion dieser das Subjekt generierenden Aspekte hat zur Folge, dass auch die Raum-Zeit – wie es das Subjekt als Gefüge wahrnimmt – aufgehoben zu sein scheint. Strukturen und Gleichgewichte werden neu verhandelt, Raum und Zeit in ein alternatives Verhältnis gesetzt. Die Folge: ein neuer Zustand, von der Absenz subjektiver Merkmale und Präsenz der Renitenz geprägt.

¹¹⁹ Bodei, *Das Leben der Dinge*, S. 63f.

6.1 | KÖRPERKONFIGURATIONEN [VALIE EXPORT, 1972]

Die erste Form der Annäherung des Subjekts an das Objekt oder ein Exempel für ein Quasi-Objekt bildet die Werkgruppe *Körperkonfigurationen* von Valie Export, beginnend 1972. Export stellt unterschiedliche Versuche an, mit Räumen zu verschmelzen, ihre Dimensionen zu begreifen, sie zu verändern, Teil von ihnen zu sein. In Zusammenhang mit dieser Werkreihe spielt der öffentliche Raum, insbesondere die Stadt – als ein alle Subjekte umfassendes Objekt – eine zentrale Rolle.

Körperkonfigurationen dienen als Erweiterungen: Sie setzen Körper und Umgebungskörper miteinander in Beziehung,¹²⁰ und machen damit einen paradigmatischen Schritt hinsichtlich der herrschenden Gesetzmäßigkeiten, die vom öffentlichen Raum, von patriarchalen Strukturen, vom zwischenmenschlichen Umgang, historischen Gegebenheiten, subjektiver Erfahrung, letztlich Zustandsabhängigkeiten im weitesten Sinn in die Stadt als Objekt eingeschrieben sind. „Mir ging es darum, auch die Stadt mit anderen Strukturen darzustellen. Ich wollte sie erobern, besetzen, besitzen, erweitern.“¹²¹

Diese Reihenfolge kann als subjektiver „Leitfaden“ oder „Anleitung“ für das Einnehmen eines quasi-objektiven Zustands verstanden werden: Dem Akt des Eroberns ist eine erste Bezugnahme des menschlich-subjektiven Körpers auf den massenhaft-objektiven Körper der Stadt vorangestellt. Ist eine Bezugnahme erfolgt, sprich, steht der einzelne Körper im Verhältnis zur Stadt – alleine und für sich – so kann die Annäherung an den objektiven Zustand beginnen. Besetzung als Intervention ist der darauffolgende Akt, der mit dem Streben zum Objekt einhergeht. Dass Export danach Besitz von der Stadt ergreift, ist weniger als ein Akt ihrer Überlegenheit zu betrachten als ein Anerkennen dessen, dass sie Teil der Stadt wird. Etwas zu besitzen meint immer auch, es zu einem Teil des Selbst zu machen. Die Erweiterung als Verschmelzung mit der Umgebung und damit letzter Akt der Objekt-Annäherung kann damit erfolgen.

¹²⁰ Walter Moser, „Körperkonfigurationen: Foto, Körper und Raum“, *Valie Export*, hg. v. Schröder/Faber/Jutz/Stief/Moser, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien: Prestel 2023, S. 31-39, hier S. 31.

¹²¹ Ebd.



Abb. XIV: Valie Export, *Zuhockung II* aus *Körperkonfigurationen*, 1972.¹²²

Das Streben nach dem Quasi-Objekt geht in den *Körperkonfigurationen* also mit einer Form der Intervention einher, genauer gesagt, gehe es laut Export um eine Wahrnehmungsintervention, eine Erweiterung des Privat-Seins in die Stadt, die Körper und Medium strukturell miteinander verbinde.¹²³

Bevor Valie Exports Intervention und Zustandstransformation analytisch erfolgt, muss eines vorweggenommen werden: Es braucht ein Verständnis des Raumes „als Produkt simultaner Beziehungen, deren Bedingung wiederum in einem Möglichkeitsraum einer potenziellen Vielfalt zeitgleich existierender Verbindungen liegt.“¹²⁴ Diese unbefangene, unvoreingenommene Haltung impliziert nämlich ein kontinuierliches Werden, eine anhaltende Transformation von Zuständen.¹²⁵

¹²² Valie Export, „Werke: Kategorie“, *Valie Export*, 2024, https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1540468785031&tt_news_cat_id=92, 14.08.2024.

¹²³ Vgl. Moser, „Körperkonfigurationen: Foto, Körper und Raum“, S. 31.

¹²⁴ A. a. O., S. 34.

¹²⁵ Vgl. ebd.

„Die Künstlerin entspricht damit rezenten Überlegungen des *Spatial turns*, die sich trotz diverser Ansätze darin einig sind, dass Raum nicht als absoluter, geschlossener, statischer und zentralperspektivisch repräsentierbarer Container dargestellt werden kann, sondern ein relationales, erst durch die Handlung des Subjekts performativ hervorgebrachtes Gefüge ist.“¹²⁶

Valie Exports *Körperkonfigurationen* zeigen eine intervenierende Transformation vom Subjekt zum Quasi-Objekt; zunächst *erobert* der Körper den Raum. Die Setzung des subjektiven Körpers im (öffentlichen) Raum erzeugt eine Bezugnahme, eine Relation zwischen dem Subjekt und dem Objekt. Exports Methode umfasst in diesem Zusammenhang das Konzept der „Multiperspektiven gewöhnlicher Aktivitäten“: Treppensteigen, Springen oder Laufen als suggerierte Erfahrung im Raum.¹²⁷ Der Raum soll mittels Bezugnahme zunächst also „erspürt“ werden. Die *Annäherung* an den objektiven Zustand beginnt mit seiner *Besetzung*. Damit einher geht die intervenierende Haltung: Alltägliche Bewegungen sind als Ausdruck ästhetischen Widerstands zu sehen, der sich gegen urbane Lebenswirklichkeiten – etwa die Verhältnisse von unterschiedlichen Wohnräumen, privaten und öffentlichen Räumen, aber auch Widmungen bzw. Zweckhaftigkeiten innerhalb dieser Räume sowie die Spuren ihrer Entstehungsgeschichte – richtet.¹²⁸ Der intervenierende Zugang des Subjekts schafft zudem eine Verknüpfung zwischen den „auf das [eigene] emotionale Verhalten [...] einwirkenden Gesetzen und den Wirkungen des Umgebungsraums.“¹²⁹ Indem diese Wirkung auf das Subjekt erfolgt, ergibt sich zugleich ein weiterer Schritt der subjektiven Annäherung an das Quasi-Objekt: *Besitz* des Raumes zu ergreifen. Die Intervention als Mittel dient „als subversives Instrument, um sich den soziopolitisch normierten öffentlichen Raum anzueignen.“¹³⁰ Der intervenierende Körper besitzt die Stadt; *Körperkonfigurationen* bilden demnach die Schnittstelle, an der das Subjekt damit auch *Teil* der Stadt wird; oder umgekehrt, die Stadt wird Teil des „weitergeführten“ *Selbst*; die Stadt als Subjekt wird mit dem Subjekt Mensch verbunden.¹³¹ Der Akt des *Erweiterns* tritt damit in Kraft: Es geht also nicht nur um eine Bezugsetzung von Architektur und Körper, sondern um die Erweiterung der Architektur im Raum, um die Erweiterung, des Raumes um den Faktor Subjekt-Körper, der zum Quasi-Objekt geworden ist.¹³²

¹²⁶ A. a. O., S. 31.

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Vgl. ebd.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ A. a. O., S. 32.

¹³² Vgl. a. a. O., S. 36.



Abb. XV: Valie Export, *Theseustempel (Stufen)* aus *Körperkonfigurationen*, 1982.¹³³



Abb. XVI: Valie Export, *Kumetrie II* aus *Körperkonfigurationen*, 1982.¹³⁴



Abb. XVII: Valie Export, *Pönologie* aus *Körperkonfigurationen*, 1982.¹³⁵

¹³³ Valie Export, „Werke: Kategorie“, 14.08.2024.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd.

Der Intervention als Methode der Zustandsveränderung liegen mehrere Motive zugrunde. Diese werden in Valie Exports Arbeit im Rahmen der *Körperkonfigurationen* mit eigenen Schwerpunkten verhandelt – etwa die (parallel zu den Stadtfotos) in Belgiens Dünenlandschaft entstandenen Fotos, die zeigen, wie „die Künstlerin hockt, liegt, [sich] in der Natur bückt und formale Analogien [nutzt], um Körper und Landschaft in Beziehung zu setzen und sie damit [als] gleichermaßen [abstrahierende] (Meta)zeichen zu begreifen.“¹³⁶

„Als ‚Darstellung von Körperhaltungen als Ausdruck innerer Zustände‘ und ‚sichtbare Externalisierung innerer Zustände durch Konfigurationen des Körpers mit seiner Umgebung‘ kommt der Integration des Raumes in seiner soziopolitischen Dimension, in seiner das menschliche Verhalten und Bewusstsein determinierenden Struktur, eine zentrale Rolle zu.“¹³⁷

Valie Export wiederholt mit ihrem Körper Formen, Reflexionen und Setzungen in sich wandelnden Landschaften – so geht sie der Zustandsannäherung an das Objekt in unterschiedlichen Umgebungen nach und befragt damit Verhältnisse, die Größe, Skala, Dimension, aber eben auch Zustände betreffen.

Teilweise bearbeitet sie die Fotografien nachträglich mit Filzstift oder Gouache und erweitert sie um Achsen, Linien und Kontraste, um die psychische Dimension damit nachdrücklich hervorzuheben – wie es etwa bei *Aufhockung*, *Zwiespalt*, *Verkreuzung* oder *Bedrückung* der Fall ist.¹³⁸ Dabei verbindet sie linguistische Methoden, um (Gefühls-)Zustände mit architektonisch-geometrischen Termini, auszudrücken, die auf ihre Form hinweisen. Die Dekonstruktion des Mediums Fotografie durch Grafiken bewirkt eine „Geometrisierung des Körpers durch Verschiebungen von Perspektiven“¹³⁹ und damit erneut eine Annäherung an das Objekt. Es gelte, „[den] Menschen als geometrisch formulierbaren Maßstab [zu] fassen, der das Verhältnis zwischen Mensch und Umgebungskörper [kennzeichne] und daraus durch geometrische Relationen ableitbar sein [müsse].“¹⁴⁰ Auch Exports *Handkonfigurationen* reflektieren den (weiblichen) Körper als Erfahrung im Raum: Sie gelten als „Kodifizierung des weiblichen Körpers [...], als Akt der Repräsentation“ und als „Differenz zwischen eigenem und fremdem Umgebungskörper“.¹⁴¹

¹³⁶ Moser, „Körperkonfigurationen: Foto, Körper und Raum“, S. 33.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Vgl. ebd.

¹³⁹ A. a. O., S. 35.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ A. a. O., S. 32.

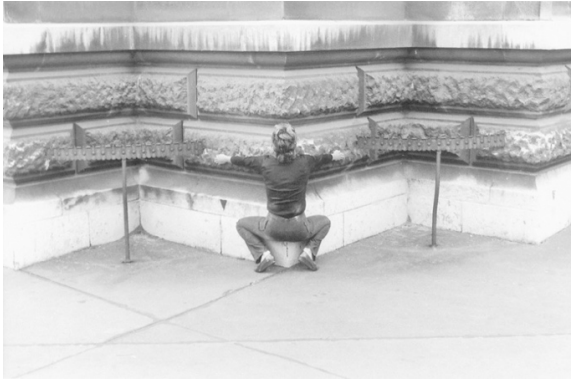


Abb. XVIII: Valie Export, *Bibliothek I*
aus *Körperkonfigurationen*, 1982.¹⁴²

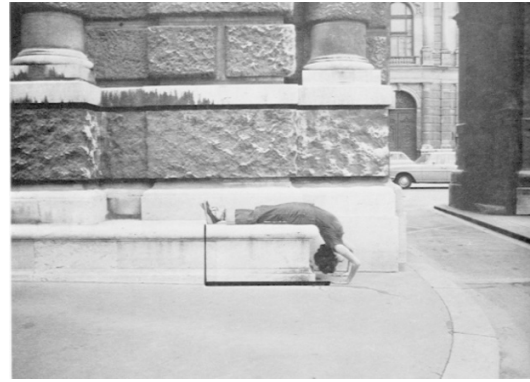


Abb. XIX: Valie Export, *Zustützung*
aus *Körperkonfigurationen*, 1976.¹⁴³

Valie Export produziert einen sozialen Raum und setzt ihn zu Fragen nach den Geschlechterverhältnissen in Beziehung. Das Ihr Körper präsentiert sich – wie alle anderen Gebäude(-körper) – als Architekturelement, das Räumlichkeit hervorbringt/herstellt und bietet. Aus einer emanzipierenden Perspektive entsteht durch ihre Konfigurationen im Raum ein Gefüge aus solchen Architekturelementen, die Export – und in einem weiteren Schritt dem weiblichen Körper im Allgemeinen – einen Platz in der Öffentlichkeit bieten, der nicht von patriarchalen Strukturen und für diese geschaffen wurde.

„Als Malerei der Stadt fungiert ein Zebrastreifen als urbanes Readymade, welches Verkehrsregeln impliziert, in die der darauf positionierte Körper direkt eingreift. Die Wiener Repräsentationsbauten wie etwa das Rathaus sind steinerne Materialisierungen sozialpolitischer Macht. Auf einer zweiten Ebene – wie im Fall des Parlaments – repräsentieren sie patriarchale Strukturen, wie ein von Männern gemachtes Gesetz.“¹⁴⁴

Export weiß um die unmittelbare Abhängigkeit von Gestik und Raum: Die subjektive Gestik ist von Räumen geprägt.¹⁴⁵ Export weiß aber auch damit umzugehen: Sie bettet den Körper „kalkuliert in ein relationales [Stadt-]Gefüge [ein]“¹⁴⁶ und erhält in Form von Konfigurationen Zugriff auf dieses. Mittels Transformation von Eroberung über Besetzung und Besitz des Stadtraums, ist schlussendlich seine Erweiterung möglich – in Form eines Quasi-Objekts, das über den öffentlichen Raum entscheiden kann, als unmittelbarer Teil davon, und ihn hervorbringt und prägt, wie die Gebäude, die den Raum strukturieren.

¹⁴² Valie Export, „Werke: Kategorie“, 14.08.2024.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Moser, „Körperkonfigurationen: Foto, Körper und Raum“, S. 36.

¹⁴⁶ A. a. O., S. 35.

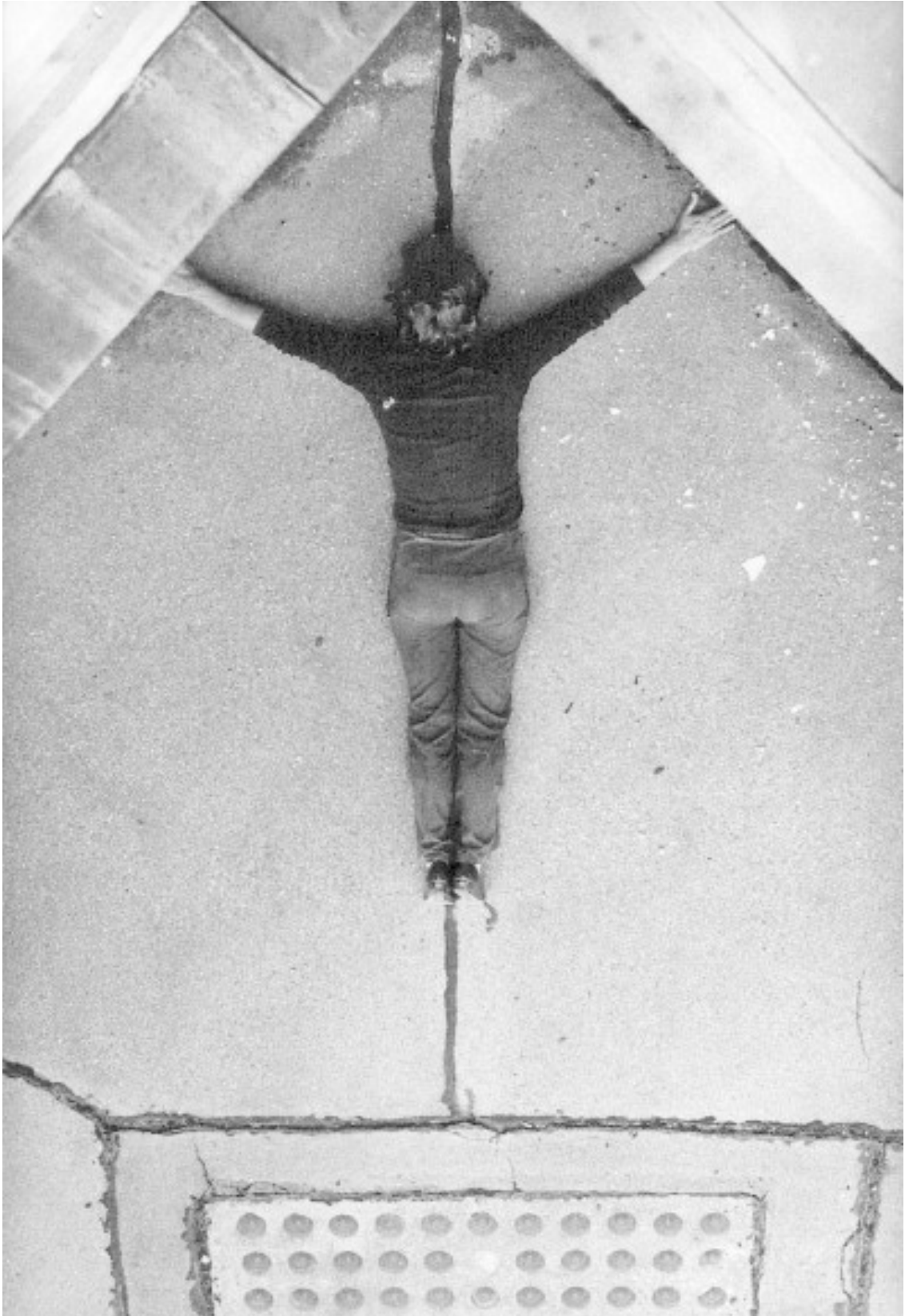


Abb. XX: Valie Export, *Dreieck-Kreuz* aus *Körperkonfigurationen*, 1982.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Valie Export, „Werke: Kategorie“, 14.08.2024.

6.2 | ONE YEAR PERFORMANCE /

TIME CLOCK PIECE

[TEHCHING (SAM) HSIEH, 1980 - 1981]

Auch Tehching Hsiehs Werk *One Year Performance / Time Clock Piece* soll im Rahmen dieser Arbeit als eines diskutiert werden, das einen Zustand des Quasi-Objekt-Seins verhandelt. Hsiehs künstlerische Arbeit, für ein Jahr anberaumt, stellt in diesem Zusammenhang nicht zuletzt den Performancebegriff definitorisch infrage; sie setzt auch außer Kraft, was ihn im Zustandskosmos ausmacht: ein *Subjekt* zu sein.

Die radikale Performance des taiwanischen Künstlers zeigt, wie sich die Transformation eines Subjekts gen Objekt hinsichtlich der Prämisse verhält, ein Jahr lang nicht (oder kaum) zu schlafen. *Time Clock Piece* bestand daraus, dass der Künstler zwischen 11. April 1980 und 11. April 1981 zu jeder vollen Stunde eine Stechuhr betätigte, die eine Kamera mit einem 16mm Film auslöste und ein Bild von ihm und der jeweiligen Uhrzeit machte. Das Ergebnis ist ein Archiv aus chronologisch geordneten Bildern, mit denen der Künstler die Zeit, seinen Körper und seine Zustandstransformation in seinem Studio in New York stündlich dokumentierte und sich als solches – inklusive der ihm selbst auferlegten und ebenso dokumentierten Regeln – nun zu einer Ausstellung zusammensetzt. Das Jahr – bestehend aus 59-minütigen Abschnitten, die jeweils voneinander durch ein Foto abgegrenzt sind – ist als ein rhythmisches, gemessenes, letztlich kontrolliertes Vergehen von Zeit zu verstehen. Einer Zeitkapsel gleich, in der andere Gesetze herrschen, begab sich Hsieh damit in einen extremen Duktus, der von zunehmender Müdigkeit, zunehmenden Belastungserscheinungen, zunehmender Transformation – und damit abnehmendem Subjekt-Sein geprägt war.

„Wie groß die psychische Belastung des Schlafentzugs gewesen sein muss, lässt das vermuten, was [in der Ausstellung, Anm. M. K.] nicht zu sehen ist: die fehlenden Aufnahmen. ,133 Mal habe ich es nicht geschafft. Entweder, weil ich zu früh oder zu spät war, oder weil ich geschlafen habe‘, sagt Hsieh und zeigt auf ein Blatt Papier, auf dem die versäumten Stunden sorgfältig mit Datum aufgelistet sind. Dabei hatte er seine Wecker mit Lautsprechern verbunden, um sich regelmäßig aus dem Schlaf reißen zu lassen. Der andauernde Wachzustand versetze ihn in ein Delirium. ‘Ich bin ein Mensch wie jeder andere, und ich finde, durch die Auslassungen wird das Werk realer‘.“¹⁴⁸

¹⁴⁸ Freya Dieckmann, „Radikale Performances von Tehching Hsieh. Ein Jahr ohne Schlaf“, *monopol Magazin für Kunst und Leben*, 31.03.2023, <https://www.monopol-magazin.de/ein-jahr-ohne-schlaf-tehching-hsieh>, 15.08.2024.

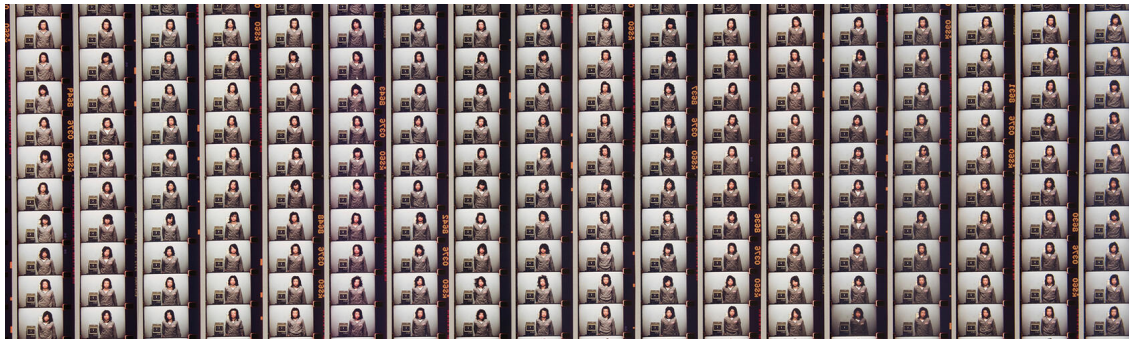


Abb. XXI: Tehching Hsieh, Ausschnitt aus *One Year Performance / Time Clock Piece* (1980-1981).¹⁴⁹

Time Clock Piece verhandelt als Performance Formen der Renitenz: Indem sich Hsieh gegen den natürlichen Rhythmus eines – seines – Organismus stellt und ihn in einen ästhetischen Rahmen setzt, widersetzt er sich gleichermaßen Gesetzen des Natürlichen und nimmt es als Kraftakt auf sich, ein Jahr lang widerstandsfähig zu sein. Sich gegen den Schlaf aufzulehnen, bedeutet in diesem Zusammenhang nicht nur, in einem sozialen Gefüge aus der Norm zu treten, sondern auch das „dem Menschen Inhärente“ außer Kraft zu setzen. Das Aushebeln dieser Gesetzmäßigkeit umgeht also das menschlich Konstruierte und ist als konfrontativer Protest gegen die Natur zu verstehen. Zugleich richtet sich Hsiehs Haltung innerhalb der Performance gegen den Rhythmus, der sehr wohl vom Menschen gemacht und konstruiert ist – nach dem Vorbild der Natur: bei Tag zu schöpfen, bei Nacht zu schlafen. Schlaf als Akt zu unterminieren bedeutet, sich dem Möglichkeitsraum und letztlich dem essenziellen Bedürfnis nach Ruhe und Ausgleich zu entziehen. Dem Ausgleich, der als Balance zu einer Leistung steht, wird Einhalt geboten, indem eine neue Skala erschaffen wird, auf der der Aspekt der Balance neu ausgehandelt werden muss. Auf dieser Skala, die Schlaf als ein Vergehen von Zeit begreift, stellt sich die Frage nach dem Gleichgewicht insofern, als dass Schlaf als Übersprungshandlung oder „Zuwarten“ der Zeituhr und dem darin mündenden Fotoabzug entgegensteht. Das „Gleichgewicht“ muss sich innerhalb des Performance-Zeitraums (im Idealfall) also 24-mal täglich für 365 Tage – 8760-mal – neu einstellen, neu verhandelt werden, neu durchgehalten und als *Zustand* getragen werden. Die zunehmende *Objekt-Werdung* Hsiehs besteht demnach in dem Verhandeln von Zeit und seinen impliziten Zustandsveränderungen innerhalb dieses Zeitgefüges.

¹⁴⁹ Vivian L. Huang, „The Rigour of Tehchings Hsieh’s One Year Performance“, *FRIEZE*, 28.04.2023, <https://www.frieze.com/article/tehching-hsieh-durational-performance-235>, 15.08.2024.

April, 1980

STATEMENT

I, SAM HSIEH, plan to do a one year performance piece.
I shall punch a Time Clock in my studio every hour on the hour for one year.
I shall immediately leave my Time Clock room, each time after I punch the Time Clock.
The performance shall begin on April 11, 1980 at 7 P.M. and continue until April 11, 1981 at 6 P.M.

Sam Hsieh

Sam Hsieh

111 HUDSON ST 2FL N.Y.C. 10013

Abb. XXII: Tehching (Sam) Hsieh, *One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)*, Statement.¹⁵⁰

FOCA FOUNDATION FOR THE COMMUNITY OF ARTISTS
280 BROADWAY, SUITE 412 NEW YORK, NY 10007 212/227-3770

To all concerned,
I, David Milne, on April 11 1980 signed 366 time cards for Sam Hsieh's one year performance. I agree not to sign any additional time cards.

As witness,

David Milne
David Milne
Executive Director
Foundation for the
Community of Artists

Abb. XXIV: Tehching (Sam) Hsieh, *One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)*, Witness Statement 1980.¹⁵²

Explanation of Procedure for Sam Hsieh's One Year Performance

In order to avoid any suspicion of cheating on the piece, I have prepared the following steps:

1. I shall have a witness sign each of the 366 time cards for the total one year performance. He will sign a statement agreeing not to sign any additional time cards.
He will also sign and seal the Time Clock. At any time repair or adjustment of the Time Clock is needed, he will return and witness it.
2. With a 16mm movie camera, I shall document each time I punch the Time Clock by shooting one frame. At the completion of the performance, the witness will confirm that the film is unedited.
3. To help illustrate the time process, I shall begin the performance with my head shaved bald and allow my hair to grow back naturally.

111 HUDSON ST 2FL N.Y.C. 10013

Abb. XXIII: Tehching (Sam) Hsieh, *One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)*, Explanation of Procedure.¹⁵¹

June 11, 1981

To All Concerned:

I, David Milne, on April 11, 1981, verified for signature and authenticity the 366 time cards Sam Hsieh used in his one year performance of April 11, 1980 through April 11, 1981.

I also confirmed on June 10, 1981 that the film Sam Hsieh made of this one year performance was in fact unedited.

As witness,

David Milne
David Milne

Abb. XXV: Tehching (Sam) Hsieh, *One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)*, Witness Statement 1981.¹⁵³

¹⁵⁰ Tehching Hsieh, „One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)”, *tehchingsieh.net*, 2023, <https://www.tehchingsieh.net/oneyearperformance1980-1981>, 15.08.2024.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd.

Der Schlaf als ein „Subjekt-Zustand“, der Un(ter)bewusstes mit sich bringt,¹⁵⁴ oder vielmehr seine Absenz, ist das übergeordnete Thema dieser Performance. Die Abwesenheit von Schlaf, die die Zustandsveränderung evoziert, wird damit als ein verschobener „Subjekt-Zustand“ begriffen. Den Zustand Schlaf zu unterminieren und in einem theatralen Gefüge zu platzieren, bedeutet, eine *Form* in den Vordergrund zu stellen und den sich konstant wandelnden Zustand als Raum für das Unvorhersehbare zu öffnen.

„In Schlafaktionen offenbart sich die Suche nach bewusstlosen Seinszuständen, nach Dunkelheit, Einsamkeit oder nach der Stille der Nacht, Fluchtversuche also, die jedoch immer durch fotografische Dokumentation theatraлиisiert werden. Wenn man so will, verwandeln die bildlichen Fixierungen der Schlafaktionen das scheinbare Nichttun in Kunst.“¹⁵⁵

Schlafperformances verhandeln ein Verschwinden aus der Realität – sie widmen sich den Spuren des Rückzugs und werden als performative Aktion (unter einer ästhetischen Prämisse) reflektiert.¹⁵⁶ Die Unbestimmbarkeit und Ordnung des Schlafs – sowie seine Absenz – sind im Fall von Tehching Hsiehs *Time Clock Piece* als extremer Rückzug oder Verschwinden für eine Dauer von einem Jahr zu betrachten, der Dokumentationsprozess Hsiehs als seine Reflexion darüber.

Den performativen Rahmen legt der Künstler selbst fest; das Theatrale beginnt mit dem Unterschreiben des Regelwerks, das der Aktion zugrundeliegt – einem selbst auferlegten Versprechen gleich, das er zu halten gedenkt, und endet mit der Unterschrift einer Person, die die Performance mitsamt ihrer Dokumentation bezeugt.

Time Clock Piece vermag den Fokus darauf zu lenken, was von der Performance wahrnehmbar ist: die unterschriebenen Dokumente, die Fotoabzüge, die stündlich angefertigt wurden und ein Leben auf singuläre Weise für ein Jahr lang dokumentierten. Die Fotos als „Höhepunkt“ der vollen Stunde sind das, was von der Aktion geblieben ist – die übrige Zeit ist jedoch auch Teil von ihr, als sich der Wahrnehmung entzogen habende Part der Performance. Demnach sind nicht nur die Abwesenheit von Schlaf, sondern auch die Abwesenheit von Zeit maßgeblicher Bestandteil des künstlerischen Experiments; das auch aus der Zeit besteht, in der das Un(ter)bewusste, das Unbestimmbare, das Unvorhersehbare, der Schlaf waltet.

¹⁵⁴ Und damit einen das Subjekt generierenden Aspekt, siehe S. 12ff., [Anm. M. K.].

¹⁵⁵ Czirak, *Melancholie der Resistenz. Performancekunst in den realsozialistischen Ländern Europas*, S. 61.

¹⁵⁶ Vgl. ebd.

Es ist diese Zeit des Schlafes, die der Transformation von Subjekt in ein Quasi-Objekt Platz einräumt – zu sehen sind lediglich die Momentaufnahmen zwischen den Veränderungen der Zustände – *Zwischenzustände*.

“Sometimes, Hsieh told [...], sleep deprivation caused the distinction between day and night to blur, and he once slept continuously for three hours – a precious opportunity, as he saw it, to recharge [...]. His dream life was compromised that year, and Hsieh recalled a ‘nightmare of immigration’ in which he was deported. Hsieh recounted [...] the stretch of evenings in April 1980 when, inexplicably, the camera did not capture the frame at 11:00pm, which he did not notice until enlarging and cutting the images for display at the Guggenheim Museum in 2009. Then, on 19 January 1981, Hsieh punched in at 7:05pm – not because he was late but because the building’s electricity dropped out for five minutes. Subsequently, Hsieh had to readjust his wristwatch alarm, since the time clock was sealed according to the performance rules. What might be perceived as slip-ups in fact attest to the processual stuff of life, uncontained by documentation.”¹⁵⁷

Wenn das Leben also dazwischenkommt, als Raum, in dem die Zustände überhaupt existieren, ist das als der *eine* Aspekt zu deuten, den Hsieh im Rahmen dieser Performance möglicherweise *nicht* zu einem Objekt werden ließ. Das Leben (oder der Zustandskosmos, in dem es stattfindet) machte indessen auf sich aufmerksam. Dies ist bei *Time Clock Piece* auch daran erkennbar, dass die Aufnahmen – immer am gleichen Ort, in der gleichen Position neben der Stechuhr – chronologisch nacheinander abgespult zu einem sechsminütigen Video, zeigen, wie sich Hsiehs Körper mit zunehmender Müdigkeit und wachsenden Haaren verändert.¹⁵⁸ Eines seiner Motive, weshalb er sich erst auf solche künstlerischen Experimente einlässt: das Leben verstehen. Die Dauer von einem Jahr sei ein guter Rhythmus, den Lebenskreislauf zu reflektieren; außerdem ähnele seine Kunst dem Leben, das für viele Menschen hart ist.¹⁵⁹ Zeit und Zyklen sind als grundlegende Themen des Künstlers zu bezeichnen, einer seiner zentralen Glaubenssätze: „Life is passing time.“¹⁶⁰ Wie gibt Zeit eine Form vor, die die Kunst und das Leben prägt? Tehching Hsieh begreift das Leben wie auch die Kunst als zwei Formen der Zeit: *life time* and *art time*. Generell *erfasse* er die Zeit – in Zusammenhang mit seiner Arbeit müssen sich die zwei Arten der Zeit auf einer Ebene treffen.¹⁶¹ „Doing life and doing art is all the same – doing time. The difference is that, in art, you have a form [...] The water level of my art and life need to be the same, so I can sail into art from life, and transfer life time to art time.“¹⁶²

¹⁵⁷ Huang, “The Rigour of Tehchings Hsieh’s One Year Performance”, 15.08.2024.

¹⁵⁸ Dieckmann, “Radikale Performances von Tehching Hsieh. Ein Jahr ohne Schlaf“, 15.08.2024.

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

¹⁶⁰ Vgl. ebd.

¹⁶¹ Vgl. Huang, “The Rigour of Tehchings Hsieh’s One Year Performance”, 15.08.2024.

¹⁶² Ebd.

Die Synchronizität dieses Zeit-Verhältnisses sei für den Künstler so essenziell, dass er die Uhr der Installation für Ausstellungen auf die jeweilige Ortszeit einstelle [Trans. M. K.].¹⁶³

Time Clock Piece ist ein Werk, in und mit dem es Hsieh gelingt, woran andere Schlafperformances scheitern: die „Utopie, den historischen Fluss der Zeit willentlich zu unterbrechen“¹⁶⁴, umzusetzen. Damit befindet er sich in einem „Theater der Unentscheidbarkeit, denn der Moment, in dem [er] gut spiel[t], ist leicht zu verwechseln mit dem Moment, wo [er] gar nicht zu spielen imstande [ist], weil er [nicht, Anm. M. K.] [schläft].“¹⁶⁵

Hsieh ist der Zeit verschrieben – es liegt nahe, ihm zu unterstellen, welchen Wert er ihr beimessen würde. Er verschwende sie jedoch gerne – Ergebnisorientiertheit stelle für ihn ein Paradoxon dar: Er verwende seine Zeit, um Kunst zu machen.¹⁶⁶ In seinen Performances, die ihn an seine körperlichen Grenzen trieben, habe er sich – meist schweigend – Zuständen des Seins oder Nicht-Seins gewidmet, stets in Relation zu der Zeit, die dabei vergeht. Nun befinde er sich in der Lebenszeit, in der die Kunst fortwährend existiere, aber nicht mehr von ihm produziert werde.¹⁶⁷ Der Aspekt der Zeitverschwendung ist ebenso als Hsiehs Akt des Widerstands (der Gesellschaft gegenüber) zu deuten: Als ein Immigrant ohne Papiere in den USA der 1970er Jahre stellte er sich mit seiner künstlerischen Arbeit radikal performativ gegen die Radikalität, die die Lebensumstände für ihn bedeuteten. Seine künstlerische Produktivität stand der Produktivität entgegen, die von ihm als mündigem Bürger einer Gesellschaft „erwartet“ wurde – ohne Orientierung oder Verbindungen in der Kunstwelt New Yorks und ohne Papiere war es dem Taiwaner auch nicht möglich, auf konventionellem Weg im künstlerischen Bereich zu arbeiten. Zeit zu verschwenden, bedeutete für ihn also ein Risiko, das den „Identitätslosen“ anspornte.¹⁶⁸ Hinsichtlich seiner Zustandsveränderungen Objekt wendete er sich als einzelnes Subjekt damit auch gegen die Tatsache, Teil einer *Masse* zu sein – Renitenz gegenüber einem weiteren, das Subjekt generierenden Faktor.¹⁶⁹

¹⁶³ Vgl. ebd.

¹⁶⁴ Czirak, *Melancholie der Resistenz*, S. 61.

¹⁶⁵ A. a. O., S. 71.

¹⁶⁶ Vgl. Dieckmann, „Radikale Performances von Tehching Hsieh. Ein Jahr ohne Schlaf“, 15.08.2024.

¹⁶⁷ Vgl. ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Huang, „The Rigour of Tehchings Hsieh’s One Year Performance“, 15.08.2024.

¹⁶⁹ Siehe S. 11ff., [Anm. M. K.].



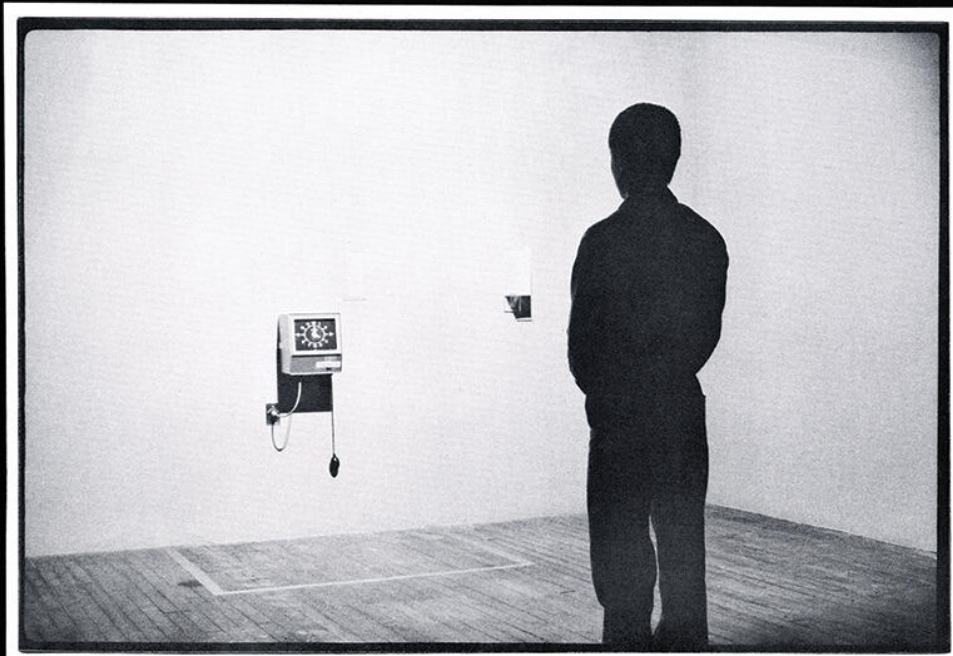
Abb. XXVI: Tehching (Sam) Hsieh, *One Year Performance / Time Clock Piece* (1980-1981), Photograph: Michael Shen.¹⁷⁰

Womöglich ist es Hsiehs radikaler und konsequenter, aber auch bewusster Zugang zur Zeit (und deren Verschwendung), der es ihm ermöglicht, ihre Gesetze auszuhebeln, wie eine Regel, die man kennen muss, um sie brechen zu können. Als Skala stellt sie ein Verhältnis innerhalb des Zustandskosmos her, sodass es ein *Vorher*, *Jetzt* und *Nachher* gibt, auf das der Künstler zuzugreifen weiß. Nicht zuletzt lässt er sich von ihr leiten und schafft es, sie performativ zu durchschreiten. Diese *Resistenz* steht in diesem Zusammenhang also sehr nah an der *Renitenz*, die er als Haltung gegenüber dem Subjekt-Sein (oder dem essenziellen Schlaf als Part davon) hat. Innerhalb dieses Konstrukts, zwischen Resistenz und Renitenz gelingt es ihm mit *Time Clock Piece*, vermeintlich starre und festgeschriebene Gesetze außer Kraft zu setzen und eine Zustandstransformation zum Quasi-Objekt, das beinahe alle subjektiven Attribute abgelegt hat, zu erreichen.

¹⁷⁰ Tehching Hsieh, „One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)“, 15.08.2024.

ONE YEAR PERFORMANCE

by **SAM HSIEH**



Open to public on dates circled from 11:00 a.m. to 5:00 p.m.

1980 to 1981

APR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
MAY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JUNE	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
JULY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
AUG	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
SEPT	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
OCT	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
NOV	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
DEC	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JAN	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
FEB	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28
MAR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
APR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

111 HUDSON ST. 2FL N.Y.C. 10013

Abb. XXVII: Tehching (Sam) Hsieh, *One Year Performance / Time Clock Piece* (1980-1981).¹⁷¹

¹⁷¹ Ebd.

6.3 | KÖRPER VERÄNDERN SICH ÜBER DAS SUBJEKT-SEIN HINAUS

Den Körper als ein Transformationsobjekt zu begreifen, gilt nicht nur für das Subjekt-Sein. Eine körperliche Zustandsveränderung zum Quasi-Objekt geht damit einher, den Körper in ein Medium einzuschreiben und in einem weiteren Schritt zu einem solchen zu werden. Die Dokumentation dieses Prozesses treibt die Transformation zugunsten der Objekt-Werdung an, die Folge ist ein körperliches wie mediales Quasi-Objekt-Sein. *Körperkonfigurationen* und *One Year Performance / Time Clock Piece* veranschaulichen, dass „Körper und Medien aufeinander bezogen [sind] beziehungsweise der Körper [...] bereits auf vielfältige Weise in den Medien impliziert [ist].“¹⁷² Dem zugrunde liegt der Ansatz, Identität nicht als gegeben und stabil vorausgesetzt zu betrachten.¹⁷³

Valie Export und Tehching Hsieh schreiben sich in eine psychische und sozialpolitische Dimension ein,¹⁷⁴ indem sie diese jeweils in Raum oder Zeit verorten und dort um ihr Subjekt-Sein erweitern oder verändern. Es handelt sich um einen performativen Eingriff in performative Strukturen – der Raum, der vom Subjekt beeinflusst und konstruiert wird, wie auch die Zeit, über die das Subjekt verfügt, darüber entscheidet oder es mit Konventionen und Normen versieht, werden verändert: Indem Export ihren Körper an- oder einfügt, ihn zupasst, aufbeugt, verwendet, und indem Hsieh die Zeit und seinen Körper erfasst, innerhalb derer sich sein Subjekt-Sein in einem gleichermaßen langen wie durchgetakteten und rhythmisierten Zeitraum aufhält, produzieren die Performenden (öffentlichen) Raum wie auch Zeit(gefüge) neu, sie aktualisieren diese Achsen und erweitern sie – zugunsten ihrer Quasi-Objekt-Werdung.¹⁷⁵

Das Eingreifen Exports und Hsiehs in performative Strukturen erfolgt mit unterschiedlichen Methoden, in beiden Fällen aber mit Formen der Renitenz operierend. Während sich Export dem Raum zugunsten ihrer Quasi-Objekt-Werdung, dem „Konstruierten“¹⁷⁶, fügt, erlangt Hsieh diesen Zustand durch Resistenz, die mit Widerstand gegen das „Natürliche“¹⁷⁷ einhergeht.

¹⁷² Moser, „Körperkonfigurationen: Foto, Körper und Raum“, S. 34.

¹⁷³ Vgl. ebd.

¹⁷⁴ Vgl. a. a. O., S. 35.

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

¹⁷⁶ Im Sinne des Stadtraums, oder der vom Menschen konstruierten Architektur, [Anm. M. K.].

¹⁷⁷ Dem (menschlichen) Bedürfnis nach Schlaf, einem Rhythmus, einer Routine in Balance, [Anm. M. K.].

Körperkonfigurationen und *Time Clock Piece* verhandeln auf zwei verschiedene Weisen, aber mit jeweils *einem* Körper die Verhältnissetzung von Öffentlichkeit und Privat-Sein, von Masse und Individualität bzw. Einsamkeit.

Die Setzung der Subjekt-Körper in Raum und Zeit als Dokument evoziert eine Aufhebung von Performance, (Ab-)Bild, Foto und medienreflexiver Analyse, es bleibt ein Medium, das einen Zustand mit und nach seiner Veränderung trägt und den performativen Körper impliziert.¹⁷⁸ In diesem Zusammenhang sei auf die Aspekte Absenz und Präsenz hingewiesen: Die Fotografien als dokumentierte Form der Performances zeigen die anwesenden Körper Exports und Hsiehs innerhalb der Raum-Zeit-Achsen, in denen sie *präsent* sind, und weisen zugleich auf das hin, was zunehmend *absent* ist/wird – das Subjekt zum jeweiligen Raum-Zeitpunkt. Valie Exports und Tehching Hsiehs Zugang zur und Mittel der Dokumentation durch Fotografie erzeugen Fragmente, die geometrische Formen und Anordnungen zur Methode sowie zum Ergebnis haben – im Fall der *Körperkonfigurationen*, indem sich der Körper Exports den architektonischen Ecken, Kanten, Rissen und Rundungen anpasst; bei *Time Clock Piece* als geometrisch-installative Anordnung der Fotoabzüge, die – zumeist aus 24 Stück pro Tag bestehend – in ihrer Abfolge ein Raster ergeben. Fotografien sind Dokumente des „Höhepunkts“, der eine Transformation mitverfolgt und abbildet. Bei Export und Hsieh zeichnet das Medium sowohl die Transformation ihrer Zustände vom Subjekt zum Quasi-Objekt als auch die Veränderung von Raum und Zeit ab.

Auch hinsichtlich dieser Form der Zustandsveränderung liegt eine Unvoreingenommenheit der Performenden vor: Ausgehend von einer widerständigen Haltung, die sie gegen Bestandteile des Subjekt-Seins richten, bleibt – um eine Balance innerhalb des Zustands-Kosmos zu halten – ein Raum erhalten, der alles, *außer* das Subjekt-Sein umfasst. Innerhalb dieses Raums, der unter anderem Freiheit mit sich bringt, ist Eroberung, Besetzung, Besitz, Erweiterung, Rhythmus, Beständigkeit, Radikalität, Routine und die damit einhergehende Veränderung von Körpern, Identität, Raum und Zeit und der Dokumentation ihrer jeweiligen Transformation möglich und letztlich notwendig, um sich schlussendlich als Quasi-Objekt bekennen und begreifen zu können.

¹⁷⁸ Vgl. Moser, „Körperkonfigurationen: Foto, Körper und Raum“, S. 37.

7 | ASSIMILIERUNG DER ZUSTÄNDE

Die dritte Analyse von Zustandsveränderungen widmet sich der Assimilierung von Subjekt und Objekt. Nach den Untersuchungen, die sich mit dem Objekt als Quasi-Subjekt und dem Subjekt als Quasi-Objekt beschäftigen, befragt diese Forschung nun die Möglichkeit ihrer beidseitigen Annäherung.

Krištof Kintera's *Nervous Trees* sowie Kateřina Šedás *Je to jedno* aus dem konzeptuell-installativ-künstlerischen Bereich eröffnen als Exempel diesen Zwischenzustand zwischen Objekt und Subjekt. Dabei stehen weniger die Gewichtungen der jeweiligen Zustände im Fokus als vielmehr die Art und Weise, wie sich dieser Zustand als ein medial verortbarer fassen und begreifen lässt. Die Aspekte Körper, Medium, Erinnerung, Unsicherheit, Resignation und Anerkennung sind in diesem Zusammenhang als wichtige Faktoren zu nennen, die ein Erfahrbarmachen und die Erfahrung mit und in diesem Zustand des Dazwischen gewährleisten. Nikita Lukyanov und Rebekah Wild antworten auf die Frage, ob sie in ihren eigenen künstlerischen Arbeiten auf solche Zwischenzustände stoßen, nach ihnen streben oder sie evozieren, auf ähnliche Weise: Wild drückte es mit einer „split second“¹⁷⁹ aus, während Lukyanov von einem „very subtle moment that one must be able to grasp at the right time“¹⁸⁰ sprach. Aus der Perspektive der Kunstschaffenden ist es also eine Frage des Timings, wenn es überhaupt möglich ist, Kontrolle über den kurzen Moment des Zwischenzustands zu erlangen, gleichzeitig sei es ein auch ein entscheidender im schöpferischen Prozess: „Will your object become ‚alive,‘ and if so, what kind of life will it have?“¹⁸¹

Sowohl Kintera als auch Šeda ist es gelungen, den Zwischenzustand, diese „split second“ als künstlerisches Werk hervorzubringen oder sie einzufangen. Dabei sind die von ihnen verwendeten Materialien und Medien entscheidend sowie – erneut – die Haltung, eine simultane Annäherung der beiden Zustände Objekt und Subjekt nicht grundsätzlich auszuschließen; erst dann eröffnet sich der Raum, in dem sich das Dazwischen in Form von nervösen Bäumen oder ermächtigenden Werkzeugen der Vergangenheit in den Raum kerbt.

¹⁷⁹ Vgl. Knor, Interview mit Wild, 04.03.2024, Café Prückel, Wien.

¹⁸⁰ Vgl. Knor, Interview via E-Mail mit Lukyanov, 10.12.2023.

¹⁸¹ Ebd.

7.1 | *NERVOUS TREES*

[K R I Š T O F K I N T E R A , 2 0 1 3]

Die elektromechanische Skulptur und Installation *Nervous Trees* des tschechischen Künstlers Krištof Kintera wurde 2013 entwickelt und unter anderem 2017 in der Galerie Rudolfinum in Prag ausgestellt. Sie besteht aus zurechtgeschnittenen, blatt- und fruchtlosen Bäumen, die mit ihrer Krone auf dem Boden stehen und auf ihrem Stamm – als „Hals“ der Skulptur fungierend – einen Globus tragen. Die Skulpturen sind mit einem elektronischen System versehen, das sie in zeitlich unregelmäßigen Abständen in Bewegung versetzt. Die Bewegung ist auf eine kontrollierte Weise unkontrolliert: Die Figuren bewegen sich frei im Raum, zitternd durch den Strom, der sie antreibt, verursachen sie ein kratzendes Geräusch auf dem Boden. Nur die Raumbeschaffenheit mitsamt Wänden, Türen und die Rezipierenden sind Grenzen, die den Skulpturen Widerstand bieten. Sie zittern nervös – ihrem Namen gerecht – durch das Raum-Zeit-Gefüge.

“Nervous Trees. The name of the exhibition ended up being romantic, natural, expressive. It would also go with paintings by František Kaván or Edvard Munch. The trees are here directly, as a thing that wiggles on the floor.”¹⁸²



Abb. XXVIII: Krištof Kintera, *Nervous Trees*, 2013.
Electromechanical sculpture 320 x 185 x 150 cm,
Galerie Rudolfinum, Prag 2017.¹⁸³

¹⁸² Krištof Kintera, *Nervous Trees*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Galerie Rudolfinum, Praha: 2017, S. 55.

¹⁸³ Krištof Kintera, „Nervous Trees, 2013. Electromechanical sculpture 320 x 185 x 150 cm“, *kristofkintera*, 2013, <https://kristofkintera.com/pages-work/nervous-trees.htm>, 12.08.2024.

Nervous Trees verbindet Objekt und Subjekt als Zustandsgefüge insofern, als dass die Skulpturen eine anthropomorphe Form erkennen lassen. Kintera schneidet sie so zurecht und formt sie, dass ihre „Beine“ es ihnen ermöglichen, sich aufrecht fortzubewegen, und dass sie „Arme“ besitzen, sodass ihnen in ihrer Gesamtheit an Gliedmaßen sowie einem Globus-Kopf eine „Körperhaltung“, ein *Körper* zugeschrieben werden kann. Der von Kintera als romantisch bezeichnete Zugriff auf ein ehemals natürliches Produkt wird unterminiert, indem die Objekte Zeichen von Lebendigkeit aufweisen. Damit wird eine Form des *uncanny valley* eröffnet, das Kintera im Rahmen seiner Arbeit als „Psycho-Romantizismus“ markiert.¹⁸⁴

“Psycho-romanticism: Animate trees so that they dance to the beat of civilization neurosis. With electric current. It is, evidently – in the best tradition of European art – a reflection of deep inner restlessness. Trees as a component, roots as spare parts, the artist as a resonator of broader contexts.”¹⁸⁵

Die sogenannte Neurose der Zivilisation ist neben der Animation der Objekte einer der Aspekte, die eine Transformation der Zustände hin zum Subjekt implizieren: Neurosen als Erscheinungen psychischer Stresssituationen ohne körperliche Ursachen sind eng mit einem subjektiven Empfinden gegenüber der Welt, dem Kosmos, dem Ganzen verknüpft. Fragen, die das Subjekt stellen kann, aber nicht zu beantworten weiß, sind – wie in der Einleitung über die Zustände Objekt und Subjekt bereits festgestellt – nicht nur omnipräsent, sondern auch ein enigmatischer Umstand, dem zu entkommen nicht möglich ist.¹⁸⁶ Logische Reaktionen darauf sind Angst, Panik oder schlicht eine ubiquitäre *Nervosität*.

Wie also nähern sich die Zustände Objekt und Subjekt in *Nervous Trees* aneinander an? Wie nervös sind die Bäume wirklich? Oder ist es doch der Mensch, der Umstände, Gefühle und Wissen zu projizieren weiß?

Zunächst geht es, denke ich, um Illusion als übergeordnetes Thema. Dass Nervosität als Produkt einer darüber- (oder darunter-)liegenden Ursache als Basis einen illusorischen Effekt hat, ist als gelungene Setzung Kinteras für einen Zwischenzustand zu bezeichnen.

¹⁸⁴ Ad *uncanny valley*: Ein Gefühlszustand des Unbehagens/des Unheimlichen, der aus dem Paradoxon entsteht, dass Lebendigem etwas Unlebendiges anhaftet oder umgekehrt, etwas Unlebendiges lebendig wirkt, [Anm. M. K.].

¹⁸⁵ Kintera, *Nervous Trees*, S. 55.

¹⁸⁶ Zumindest nicht aus einer realistischen, gegenwärtigen Perspektive, [Anm. M. K.].

Nervosität als Zwischenzustand zwischen Objekt und Subjekt impliziert Unsicherheit, die jeden erdenklichen anderen Zustand als Möglichkeitsraum zulässt. Die Nervosität als anthropomorpher Baum – nicht Objekt, nicht Subjekt, schlicht ein zitterndes Konstrukt an Potenzial. Die Illusion wird durch die Form evoziert, ein *Kunstobjekt*, das Nervosität *empfindet* und sich durch das Raum-Zeit-Gefüge *bewegt*.

“Things are not just what they seem at the first glance; they also tell the story of something other, more general. The way the allegory is composed also bears similarities: most often they are infinitely sequenced fragments which tells the story of the escaping whole, never finished and unfinishable experiments, constantly transforming sketches, permutations of one recurring motif. [...] Broken down electronics is the perfect modern allegory, which replaced the architecture ruins of the past.”¹⁸⁷

Die Annäherung des Objekts an einen Subjekt-Zustand liegt also im Verkörpern subjektiver Empfindungen. Als Fragment einer allgemeinen (menschlichen) Nervosität agieren die *Nervous Trees* als Medium, das sich mitteilt. Sie sind von anthropomorpher Gestalt und ihnen liegt ein Wesen zugrunde, das natürlicher nicht sein könnte: Imperfektion. Ihr Körper, bestehend aus Ästen und Verzweigungen, die ihrem Genmaterial und den globalen sowie lokalen Ressourcen in dem Moment ihrer Entstehung entsprechen, ist als Assemblage mit künstlichen Produkten und Materialien geformt und zusammengesetzt. Die Unregelmäßigkeit, mit der sich die elektronischen Skulpturen durch den Raum bewegen, legen eine ebenso unperfekt-natürliche Grundlage für das Streben gen Subjekt-Zustand. Es ist wieder eine Form der Befreiung, die die *Nervous Trees* anstellen wollen, weg von der programmierten Maschine, die ihren Organismus bewegt. Die Art der unregelmäßigen Fortbewegung ähnelt – wie Kintera sagt – eher einer Flucht als einem kontrollierten Wegbewegen von einem Punkt hin zu einem anderen. Die Maschine entspricht in ihrer Form nicht der Form, die ihr zugeschrieben wird – sie *verkörpert*, sie ist in einem Transformationsprozess, hin zum Subjekt.

“The great conspiracy of machines, the evergreen product of the human imagination. [...] Machines are like people: lazy, witty – they are basically anarchists. They do as they please, how they please. They prefer to self-destruct to obeying orders. [...] Machines learn the human speech and have recently made great progress. However, people know that our language – illogical and chaotic, a set of exceptions from exceptions, multivalent tool naïvely progressing towards the unspeakable – is the main complication for this technology.”¹⁸⁸

¹⁸⁷ Kintera, *Nervous Trees*, S. 55.

¹⁸⁸ A. a. O., S. 51.

Machen die *Nervous Trees* einen Schritt zum Unsagbaren? In einem menschlich vorgegebenen, zugelassenen und intendierten Rahmen agieren die Bäume gesetzlos – als Anarchistin herrscht die Nervosität. Ihren objektiv-subjektiven Zustand erlangen die Skulpturen, indem sie Rezipierende ihrer Wirklichkeit nicht wissen lassen, was als Nächstes passiert. Der transformatorische Zwischenzustand wird zur performativen Setzung der Unsicherheit im Raum.

“Malfunction is the key building block of the technical evolution. Something does not work as originally intended, and a way is explored how to sway the machine away from the wrong course. As we see it, the most perfect machines are those where we cannot tell whether they work correctly or not; whether they are switched on or off.”¹⁸⁹

Anders als Maschinen, die fehlerhaft sind und damit durch diesen Mangel auffallen, lassen die *Nervous Trees* offen, ob sie „funktionieren“ oder nicht. Kintera lässt das Unsagbare seinen Lauf nehmen – wissend, dass er diesen Aspekt der Kontrolle abgegeben hat. Darin liegt die Annäherung an den Objekt-Zustand auf subjektiver Seite: Sprechen lassen, was man selbst nicht spricht – zeigen, anhand anderer Körper.¹⁹⁰ Ob es Kinteras eigene Nervosität ist, die von den elektromechanischen Skulpturen reflektiert wird, oder ob er mit den nervösen Bäumen stellvertretend für das Subjekt in einem Kosmos spricht, den es nicht ergründen kann und insofern eine grundsätzlich subjektive Krise heraufschwört, bleibt ebenso als Unsicherheit im Raum übrig.

Es sind die vom Subjekt generierten, befeuerten, beschleunigten oder einfach wahrgenommenen Krisen, die sich als Nervosität in einem Objekt-Subjekt-Organismus offenlegen: Der Mensch, der die Natur zerstört, lässt die Natur sprechen und die Bäume nervös werden – sowohl installativ als auch schmerzhaft real. Rezipiert wird die Klimakatastrophe von dem Dazwischen – einer ästhetisierten, objekthaften Form der subjektiven Angst vor dem, was war, was ist, was sein wird.

“[...] different aesthetics which fundamentally reflect the organic character of the subject at hand: the spontaneous and decentralized expansion of the post-nature made of man-made materials in the Anthropocene era.”¹⁹¹

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“ kommt ebenso in den Sinn wie der Gestus des Zeigens, siehe S. 35, [Anm. M. K.].

¹⁹¹ Kintera, *Nervous Trees*, S. 13.



Abb. XXIX: Krištof Kintera, *Nervous Trees*, 2013. Electromechanical sculpture 320 x 185 x 150 cm, Galerie Rudolfinum, Prag 2017.¹⁹²

Auch eine Vorstellung einer und die Frage nach der Post-Natur wird mit *Nervous Trees* thematisiert: Innerhalb des Zeitalters, in dem der Mensch (vor-)herrscht, setzt sich eine Nervosität des Natürlichen vor seinem nächsten Schritt fest. Damit ist es nicht nur die Unsicherheit, die die elektromechanischen Skulpturen im Raum etablieren, indem sie Rezipierende nicht auf die kommenden Bewegungen im Raum vorbereiten: Als Verkörperung der unwissenden und verunsicherten Natur – den vom Menschen evozierten und provozierten Konsequenzen ausgeliefert – sind sie selbst nicht befreit von der Unsicherheit, die sich als nächste Entwicklungsstufe im Raum einschreibt. Sie sind nervös. Was diese Post-Natur mit sich bringt und ob sie damit einhergeht, dass elektromechanische Skulpturen durch das Raum-Zeit-Gefüge zittern, bleibt ungewiss. Tatsache ist, dass *Nervous Trees* eine mögliche Form ist, einen Zustand zwischen Objekt und Subjekt – eng miteinander verknüpft hinsichtlich der einander angenäherten Zustände – als fragmentiertes, sich in Transformation befindendes Konstrukt im Zustands-Kosmos zu markieren.

¹⁹² Kintera, „Nervous Trees, 2013. Electromechanical sculpture 320 x 185 x 150 cm“, 12.08.2024.



Abb. XXX: Krištof Kintera, *Nervous Trees*, 2013. Electromechanical sculpture 320 x 185 x 150 cm.¹⁹³

¹⁹³ Kintera, „Nervous Trees, 2013. Electromechanical sculpture 320 x 185 x 150 cm”, 12.08.2024.

7.2 | Je to jedno

[KATEŘINA ŠEDÁ, 2005-2007]

„It doesn't matter.“ That's the answer to most of our questions.“¹⁹⁴ Die tschechische Konzeptkünstlerin Kateřina Šedá schafft in den Jahren 2005-2007 aus der nihilistisch anmutenden Aussage ihrer Großmutter heraus die gleichnamige Installation *Je to jedno* und macht damit zugleich den künstlerisch-politischen Versuch der Verneinung dieser Maxime.

Unter welchen Gesichtspunkten lässt sich das Kunstwerk in einem politischen Kontext lesen? Die Annäherung zweier Zustände – des Subjekts und der Objekte – wird in der politischen Dimension der Installation deutlich: *Je to jedno* behandelt Erinnerungskultur sowie die Verknüpfung von individueller und kollektiver Erfahrung. Sowohl Inhalt als auch Form von *Je to jedno* lassen erkennen, dass sich die Verfassung eines Subjekts, der Zugriff auf Objekte mittels Erinnerung und die Objekte als ermächtigende Instrumente auf künstlerisch-politische Weise als Assimilierung zweier Zustände lesen lassen.



Abb. XXXI: Jana Šedá zeichnend (Fotografie: Kateřina Šedá).¹⁹⁵

¹⁹⁴ Kateřina Šedá, „It doesn't matter. What is it for? 1x Daily Before Meals“, *katerinaseda*, 2010, <https://www.katerinaseda.cz/en/>, 09.08.2024.

¹⁹⁵ Ebd.

Mit der Absicht, Menschen aus unterschiedlichen sozialen Gefügen, die nichts (oder wenig) mit Kunst zu tun haben, selbst zum Schaffen anzuregen,¹⁹⁶ konzipiert Kateřina Šedá jeweils mit einem bestimmten Thema versehene Veranstaltungen oder Aktionen, die in einzelnen Straßenzügen oder ganzen Dörfern stattfinden, um unter den oft isoliert lebenden Menschen einen Gemeinschaftssinn zu etablieren und nach außen hin Stereotype aufzubrechen.¹⁹⁷ Der Gemeinschaftsaspekt werde so zum „Protagonisten“ der Aktionen und stehe über ihrer inhaltlichen Aussagekraft [Trans. M. K.].¹⁹⁸ Das Prinzip von Kateřina Šedás Arbeitsweise bestehe darin, sich selbst in eine (zerrüttete bzw. lediglich oberflächlich bestehende) Gemeinschaft einzubringen, um anschließend einen künstlerischen Prozess oder eine Aktion in Gang zu setzen, die mithilfe unterschiedlicher Medien das Zusammenfinden der Gemeinschaft festhalte.¹⁹⁹ „Es ist, als hätte Šedá einen besonders feinen Draht zu den Leuten und ihren Bedürfnissen. So, als wisse sie sehr genau, was die Menschen glücklich macht.“²⁰⁰ Aus diesem Grund negiere Šedá häufig die Bezeichnung „Künstlerin“ in Bezug auf ihre Funktion zugunsten Zuschreibungen wie „Dokumentaristin“, da ihre Arbeit vor allem in der Konzeption, Ordnung, Umsetzung und Ausstellung der Werke bestehe.²⁰¹ Ihre Kunst-Aktionen bestehen weniger in der „generellen Veränderung des menschlichen Verhaltens [Trans. M. K.]“²⁰² als im „Herbeiführen einer nachhaltigen Veränderung des (sozialen) Handelns der Menschen durch ihre eigenen Tätigkeiten im Rahmen der Veranstaltungen sowie in der neuartigen Nutzung alltäglicher Ressourcen und Gegenstände [Trans. M. K.]“.²⁰³ Die Ausstellungen können nie das Wesentliche transportieren: Šedá ist überzeugt, dass die Projekte „ihren wahren Sinn stets nur für die [Teilnehmenden] entfalten“.²⁰⁴

¹⁹⁶ Vgl. „Art and Communities: Kateřina Šedá“, R.: IHME Helsinki, 19.04.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=qFLmsd-yo0s>, 09.08.2024.

¹⁹⁷ Vgl. Kateřina Šedá, „Kateřina Šedá“, *katerinaseda*, 2010, <https://www.katerinaseda.cz/en/>, 09.08.2024.

¹⁹⁸ Vgl. Galleria Michela Rizzo, „Kateřina Šedá“, *galleriamichelarizzo*, 2022, <http://www.galleriamichelarizzo.net/artisti/katerina-seda/?id=5025#>, 09.08.2024.

¹⁹⁹ Vgl. Kunstaspekte (International exhibition announcements and artist catalogue), „Kateřina Šedá. Pressemitteilung“, *kunstaspekte*, 23.11.2007, <https://kunstaspekte.art/event/kateand345ina-seda-2007-11>, 09.08.2024.

²⁰⁰ Grit Weber, „Kateřina Šedá – Ein blinder Fleck, aus dem eine Soziale Plastik wird“, *artlog powered by Kunstbulletin*, 4/2012, 16.06.2012, <https://www.kunstbulletin.ch/de/magazin/kunstbulletin-42012/katerina-seda-ein-blinder-fleck-aus-dem-eine-soziale-plastik-wird>, 09.08.2024.

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Vgl. „Art and Communities: Kateřina Šedá“, 09.08.2024.

²⁰³ Vgl. Šedá, „Kateřina Šedá“, 09.08.2024.

²⁰⁴ Veronika Rollová, „Die Kunst, Nachbar zu sein. Wie eine junge tschechische Künstlerin Menschen zusammenführt“, *jádu (Online-Magazin des Goethe-Instituts Prag)*, August 2012, <https://www.goethe.de/ins/cz/prj/jug/kul/de9708018.htm>, 09.08.2024.

So entstand zwischen 2005 und 2007 das Werk *Je to jedno* („Es tut nichts zur Sache“ bzw. „Es ist (alles) eins/egal“), zusammen mit Kateřina Šedás Großmutter Jana Šedá.²⁰⁵ Diese war nach dem Tod ihres Ehemanns in eine Depression gefallen, der sie sich bedingungslos ergab, und hatte sich zunehmend aus dem Sozialleben zurückgezogen.

Jana Šedá hatte 33 Jahre lang als Leiterin eines Werkzeuglagers in einem Haushaltswaren-/Eisenwarengeschäft in Brno gearbeitet,²⁰⁶ und in ihrer Erinnerung waren über 650 Waren, inklusive ihrer Preise und Handelsgrößen, verankert.²⁰⁷ Kateřina Šedá baute eine Verbindung zu ihrer an Depressionen leidenden Großmutter auf, indem sie einen besonderen Zugang zu ihr fand: Sie animierte sie zum Zeichnen der Waren und dokumentierte so (in einem wieder möglichen und lebendigen Dialog) die Erinnerung an deren Vergangenheit.²⁰⁸

Das Rekonstruieren des Geschäfts und Zeichnen der Verkaufsgegenstände durch Zugriff auf ihre eigene Erinnerung holte sie aus ihrem Zustand der Antriebslosigkeit.²⁰⁹ Als Künstlerin legte Kateřina Šedá ein Archiv der akribisch und präzise angefertigten Zeichnungen ihrer Großmutter an. Die Gegenstände, die Jana Šedá in den Jahren 2005-2007 (oft seriell und mit „großem Gespür für die zeichenhafte Charakteristik der Dinge“²¹⁰) zu Papier brachte, fungieren als Gedächtnis einer Zeitspanne, als Katalog der Erinnerung an Dinge des (damals durchaus kommunistisch geprägten) Alltags, die teilweise gar nicht mehr existieren.²¹¹ Die Ausstellung umfasst – je nach Ausstellungsort – eine variierende Auswahl der Zeichnungen sowie die Niederschrift eines Interviews, das die Künstlerin mit ihrer Großmutter geführt hatte.²¹²

²⁰⁵ 1930-2007, [Anm. M. K.].

²⁰⁶ 1950-1983, [Anm. M. K.].

²⁰⁷ Vgl. Künstlerhaus Vereinigung, „VERGESSEN/ZAPOMNĚNÍ“, *Künstlerhaus Vereinigung*, 2021, <https://www.k-haus.at/besuch/kalender/ausstellung/384/vergessen-zapomneni.html>, 09.08.2024.

²⁰⁸ Vgl. ebd.

²⁰⁹ Vgl. Kunstaspekte, „Kateřina Šedá“, 09.08.2024.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Vgl. Šedá, „It doesn't matter. What is it for? 1x Daily Before Meals“, 09.08.2024.

²¹² Vgl. Kunstaspekte, „Kateřina Šedá“, 09.08.2024.



Abb. XXXII: Jana Šedá zeichnend (Fotografie: Kateřina Šedá).²¹³

²¹³ Šedá, „It doesn’t matter. What is it for? 1x Daily Before Meals“, 09.08.2024.

Eine medienwissenschaftliche Analyse von *Je to jedno* veranschaulicht zunächst, wie im Rahmen der Assimilierung von Objekt und Subjekt zueinander die Annäherung seitens des Objekts an das Subjekt passiert. In dem konkreten Fall ist das Objekt einerseits das Medium,²¹⁴ andererseits sind es die Objekte selbst, die innerhalb des Mediums thematisiert werden.²¹⁵ Allem voran steht also die Frage: Was für ein Medium ist *Je to jedno*? Oder anders: Wie ist *Je to jedno* als Medium beschaffen (und wie geschieht die Transformation in einen quasi-subjektiven Zustand)?

Lorenz Engells und Andreas Ziemanns thesenhafte Leitüberlegungen/Axiome über Medien (im Allgemeinen) dienen als Grundlage der folgenden Ausführungen, werden jedoch direkt auf Šedás Werk bezogen, um eine mediale Idee von *Je to jedno* in acht (unterschiedlich zu gewichtenden, nicht gleichrangigen) Punkten auszudrücken.²¹⁶ Engells und Ziemanns getroffene Aussagen über Medien werden exemplarisch auf *Je to jedno* als stellvertretendes Medium übertragen.²¹⁷

1 | *Je to jedno* ist eine Lösung.

Die Idee der Lösung wird in diesem Kontext doppelt ausgelegt und mit jeweils einem Präfix versehen: Auf-Lösung und Aus-Lösung.

Je to jedno löst auf, indem auf der Produktionsebene Jana Šedá eine Möglichkeit zur Aufarbeitung ihrer eigenen Erfahrung und Geschichte sowie ein Instrument im Umgang mit ihrer Depression erhält. Kateřina Šedá erfüllt somit ihren Anspruch als Künstlerin, ihr Gegenüber, das sich mit Kunst im Alltag nicht beschäftigt, zum Schaffen anzuregen. Ihr empathischer Anspruch als Enkelin wird in der „Auflösung“ der destruktiven, desillusionierten Haltung („Je to jedno“) der Großmutter erfüllt.

Je to jedno löst aus, da Jana Šedá aus der Perspektive der Rezeptionsseite stellvertretend für Menschen mit einer ähnlichen Vergangenheit oder Lebensrealität stehen. Durch das Öffentlichmachen des Projekts kann Wertschätzung gewährleistet werden, durch das Veröffentlichen ist ein Auslösen von Empathie möglich, da es

²¹⁴ *Je to jedno* als mediales Kunstobjekt, [Anm. M. K.].

²¹⁵ Die Werkzeuge, die in Jana Šedás Erinnerung verankert sind und hervorgeholt werden, [Anm. M. K.].

²¹⁶ Vgl. Andreas Ziemann (Hg.), *Grundlagentexte der Medienkultur*, Wiesbaden: Springer VS 2019, S. XIIIff.

²¹⁷ Wie Engell und Ziemann ebenso festhalten, seien die Thesen als „Meta-Orientierung“ bzw. „medienwissenschaftliche Provokation“ zu begreifen; dieser Betrachtungsweise schließen sich meine Forschungen zu Zustandsveränderungen hinsichtlich der medienwissenschaftlichen Untersuchung an, [Anm. M. K.].

einen „Referenzwert“ bzw. eine Möglichkeit der Identifikation gibt; ein Schließen der individuellen Erfahrung auf die kollektive.

2 | *Je to jedno* informiert.

Das Werk informiert Rezipierende über den Inhalt, den es trägt, sowie über die beteiligten Personen.

Je to jedno gibt mit dem zugrundeliegenden Thema Erinnerungskultur Aufschluss über eine gewisse Zeit innerhalb eines gewissen geographischen Raumes im Allgemeinen, bzw. den Alltag, die Arbeit und die Lebensrealität der Großmutter im Speziellen. Jana Šedás Erinnerungsvermögen wird für Rezipierende offengelegt und durch das Festhalten greifbar. Kateřina Šedás Arbeitsweise als Künstlerin wird in der Installation ebenso nachvollziehbar gemacht.

3 | *Je to jedno* schafft (neue) Wirklichkeiten.

Auf der Produktionsseite bietet *Je to jedno* eine Alternative zu seiner inhaltlichen Bedeutung. Die persönliche historische Erfahrung wird als relevant erachtet, die (neu) erschaffene Wirklichkeit besteht im Mündig-Machen und in der Ermächtigung von Jana Šedá durch Kateřina Šedá. Das bietet die Möglichkeit der Konservierung von Geschichte – der Geschichte damals sowie wie der des Entstehungszeitpunkts.

Für Rezipierende schafft *Je to jedno* eine Wirklichkeit, die über den eigenen Alltag und die eigene Befindlichkeit hinausgeht. Es wird eine Historizität offengelegt, durch die eine Art „Zeitreise“ ermöglicht wird.

4 | *Je to jedno* ist ubiquitär.

Das Werk ist demokratisch und für alle zugänglich. Es setzt sich einem elitären Verständnis von Kunst entgegen und erhebt keinen Anspruch auf die Rezeption eines im Kunstkontext selektierten Publikums.

5 | *Je to jedno* ist ein wirkmächtiger, autonomer Akteur.

Indem es für sich spricht und einer eigenen Gesetzmäßigkeit folgt, die nicht unterminiert werden kann, ist das Medium als autonom zu bezeichnen. Seine Wirkmacht entfaltet sich sowohl in den Herstellungsbedingungen als auch im Inhalt, der nicht als neutral bewertet werden kann.

6 | *Je to jedno* tendiert zur Transparenz.

Die Tendenz zur Transparenz zeigt sich zum einen in der Form: Das Werk erhebt keinen Anspruch auf die Darstellung künstlerischer Fähigkeit, Perfektion oder Richtigkeit aller Angaben. Vielmehr zeigt die Installation die unterschiedlichen Zwecke, denen sie dient und die von Therapie bzw. Bewältigung über Archivierung bis zu Wissensvermittlung reichen. Die Dinge in ihrem *Sosein* strahlen.²¹⁸

Aus subjektiver Sicht äußert sich die Tendenz zur Transparenz im Offenlegen und Sichtbarmachen des eigenen Herstellungsprozesses, indem das Projekt erfasst werden möchte. Zum anderen ist Transparenz in einem viel grundsätzlicheren Sinn zu verstehen: Die Geschichte der Großmutter existiert bereits vor der Entstehung von *Je to jedno*. Durch das künstlerische Konzept Kateřina Šedás bekommt die Installation eine manifeste, fassbare Form.

7 | *Je to jedno* ist opak.

Der Zugang zur Installation erschließt sich zwar, aber nie zur Gänze und nie mit völliger Sicherheit. Sie drückt stellvertretend für Kunst im Allgemeinen „Objektivität“ aus: Die letzte Wahrheit ist nicht greifbar.

8 | *Je to jedno* ist eine Reflexions- und Affektionsinstanz.

Das Projekt gibt als Ganzes einen Anreiz für Reflexion – vom Herstellungsprozess angefangen bis hin zum ausgestellten Werk. Die Installation bietet sowohl auf Produktions- als auch Rezeptionsseite Anlass für Affektion. Sie ermöglicht eine Auseinandersetzung und Involvierung zwischen Individuen und dem zugrunde liegenden Thema, das subjektiv unterschiedlich gewichtet sein kann.

Die Betrachtung unter den Thesen 1-8 ermöglichte nun eine Verortung von *Je to jedno* als Medium unter Medien und damit als Objekt in einem Zustandskosmos. Um seine mediale Beschaffenheit ausreichend auszuführen, die hin zum Quasi-Subjekt-Zustand führt, wird mit Martin Andrees zugrundeliegender Problematisierung nach der Wirkungsmacht der Installation gefragt. Das Objekt als solches wurde – wie bereits festgestellt – vom Subjekt für das Subjekt geschaffen.

²¹⁸ Siehe Susan Sontag, S. 17, [Anm. M. K.].

Es steht nicht im Vordergrund, wie *Je to jedno* wirkt, sondern warum.²¹⁹ Oder: „Wie erziel[t] [das Medium] den Effekt, [seine] eigene Medialität zu überschreiten?“²²⁰ „Wie kommen [Rezipierende] [...] auf die [...] Idee, sie könnten mit [dem Medium] [...] Mängel aus ihrer lebensweltlichen *Wirklichkeit* kompensieren?“²²¹

„Wie gelingt es [dem Medium], [seinen] Status der Medialität zu überschreiten und das Phantasma des *Wirklichen* oder zumindest eines *Mehrwerts herzustellen*, so daß [es] sich dann *überhaupt* erst als [Substitut] für eine defizitäre Wirklichkeit [qualifiziert]?“²²²

Nach Jacques Derrida bildet das konstitutive Merkmal der Medialität die Abwesenheit des Signifikats,²²³ die mit dem Wunsch nach seiner Wiederherstellung einhergehe.²²⁴ Erzeugt Kateřina Šedá's Werk *Je to jedno* durch die Abwesenheit der Bedeutung, nach der es strebt, seine Selbstüberschreitung? Qualifiziert es sich dadurch als Substitut der defizitären Wirklichkeit? Agiert *Je to jedno* als ein emphatisches Zeichen; ein Zeichen, das vorgebe *mehr* zu sein als *bloß* ein Zeichen; ein Zeichen, das in sich das Phänomen sichtbar mache?²²⁵

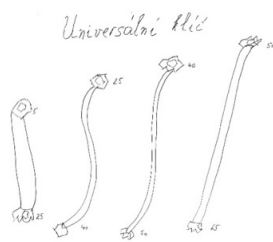


Abb. XXXIII: *Universální klíč* (Zeichnung: Jana Šedá).²²⁶

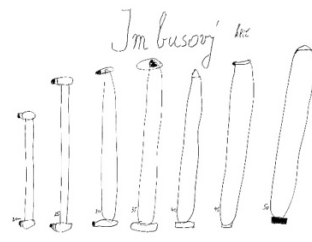


Abb. XXXIV: *Imbusový klíč* (Zeichnung: Jana Šedá).²²⁷

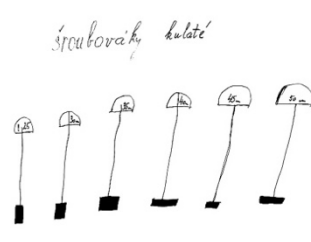


Abb. XXXV: *šroubováky kulaté* (Zeichnung: Jana Šedá).²²⁸

²¹⁹ Vgl. Martin Andree, „I. Einführung: Die Wirkungsmacht der Medien“, *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute (Simulation, Spannung, Fiktionalität, Authentizität, Unmittelbarkeit, Geheimnis, Ursprung)*, München: Wilhelm Fink 2006 (Orig. 2005), S: 7-32, hier S. 14f.

²²⁰ Ebd.

²²¹ A. a. O., S. 17.

²²² A. a. O., S. 18.

²²³ Ad *Abwesenheit des Signifikats*: des Konzepts oder der Vorstellung der Bedeutungslosigkeit, [Anm. M. K.].

²²⁴ Vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (Orig. *De la grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit 1967), S. 245.

²²⁵ Vgl. Andree, „I. Einführung: Die Wirkungsmacht der Medien“, S. 22.

²²⁶ Šedá, „It doesn't matter. What is it for? 1x Daily Before Meals“, 09.08.2024.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd.

Die Assimilierung des Subjekts hin zum objektiven Zustand wird im Überschreitungsprozess von *Je to jedno* hinsichtlich seiner inhärenten Medialität deutlich: Die Anerkennung als Konzept spielt hierbei eine signifikante Rolle im Her- und Ausstellungsprozess. Vielleicht agiert es für Rezipierende weniger als Substitut für eine defizitäre Wirklichkeit, aber desto mehr für die Künstlerin Kateřina Šedá wie auch für ihre Großmutter. Nicht nur im medientheoretischen Sinn, auch im theatertheoretischen Kontext kann *Je to jedno* als Lösung bewertet werden.

Gerald Siegmunds Ausführungen zur „Anerkennung“ als Funktion der Kunst ist ein weiterer Schritt, die Frage nach der Assimilierung von Zuständen zu erläutern.²²⁹ Für Kateřina Šedás Arbeitsweise erweist sich der theatral-performative Zugang als durchaus produktiv.

„Kateřinas Ansatz ist konzeptuell: Sie stellt keine Skulpturen, Bilder, Videos oder Fotografien her, sondern Situationen. Daraus entstehen dann meist Zeichnungen oder Objekte, die diese Situationen dokumentieren. Sie sind allerdings bei weitem nicht so wichtig wie das Geschehen selbst.“²³⁰

„Situation“ dient bei Siegmund als Grundlagenbegriff: „Situationen schaffen Orte und stellen Räume zwischen mindestens zwei beteiligten Personen und/oder Dingen her, die ihr Verhältnis als Handelnde, Spielende und Zuschauende in wechselseitiger Bezogenheit aus- und verhandeln.“²³¹ Sowohl Rollová als auch Siegmund betonen das Schlüsselmoment „Geschehen“, dem eine „Verhältnissetzung“ und darüber hinaus eine Konfrontation eigen ist. Die Umgangsweise mit dieser Konfrontation definiert den Erfolgsgrad der Selbstüberschreitung des Mediums und damit der subjektiven Annäherung an den Zustand Objekt. Eine der möglichen Umgangsformen (oder nach Siegmund „Funktionen“) ist die Anerkennung. Diese definiert sich durch ein inhaltliches wie körperliches Bezeugen der Situation.²³² Die Anerkennung als Funktion hat zur Konsequenz, dass denen, die bisher als „Rezipierende“ bezeichnet wurden (und ihnen damit eine eher passive Haltung zugeschrieben wurde), eine aktive Rollenbezeichnung zukommt. Das Bezeugen der Situation involviert die „Rezipierenden“, wodurch sie vielmehr zu „Teilnehmenden“ werden.²³³

²²⁹ Ad *Funktion der Kunst*: Bei Siegmund genauer als *Funktion der Theatersituation*, [Anm. M. K.].

²³⁰ Rollová, „Die Kunst, Nachbar zu sein. Wie eine junge tschechische Künstlerin Menschen zusammenführt“, 09.08.2024.

²³¹ Gerald Siegmund, *Theater und Tanzperformance zur Einführung*, Hamburg: Junius 2020, S. 43.

²³² Vgl. a. a. O., S.142ff.

²³³ Vgl. ebd.

„Das Gegenständlichwerden der Situation führt die Teilnehmenden dazu, sich als solche wahrzunehmen. Dadurch geraten sie in die Funktion eines Zeugen [sic!], der das Geschehen durch seine Anwesenheit beglaubigt und anerkennt. Die [S]ituation hat die Funktion, das, wofür [Produzierende] und [Rezipierende] körperlich eintreten, anzuerkennen.“²³⁴

Hier tritt der Aspekt der Versammlung bzw. Masse zutage: Ohne Gemeinschaft, ist keine Anerkennung, kein Zeugnis möglich. Nach Siegmund fungiert die Öffentlichkeit als ermöglichende Instanz des Sprechens und dessen Anerkennung.²³⁵ Er definiert die Zeugenschaft, die auch in Zusammenhang mit der Rezeption von *Je to jedno* entsteht, nach dem italienischen Philosophen Giorgio Agamben als „auctor“. Dieser bedeute, „insofern sein Zeugnis immer etwas voraussetzt – ein Faktum, eine Sache oder ein Wort –, das vor ihm da ist und dessen Wirklichkeit und Gültigkeit beglaubigt oder bestätigt werden muss.“²³⁶

Wer agiert in *Je to jedno* nun als welche Art von Zeugenschaft? Kateřina Šedá's Installation drückt sich nicht zuletzt als Anerkennung einer persönlichen historischen Erfahrung aus. Der Akt des Anerkennens bildet die Schwelle, die sich zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft befindet. Kateřina Šedá sieht in der Erinnerung ihrer Großmutter Relevanz und erklärt sie für mündig, diese weiterzugeben. Dadurch wird Jana Šedá nicht nur eine Stimme gegeben; sie wird ermächtigt. Sie legt ihre Neigung zum destruktiven, desillusionierten „Je to jedno“ im Entwicklungsprozess des gleichnamigen Werks ab und findet eine Tätigkeit, die ihrem Alltag wieder Sinn verleiht.²³⁷ Erst mit dem Publizieren der Erinnerung in Form einer Installation ermöglicht die Konzeptkünstlerin den beiden Seiten – der zeichnenden Großmutter sowie der kunstinteressierten Öffentlichkeit – den Akt des Anerkennens.

„The installation is a record of the mental and physical rehabilitation process, which also had an autotherapeutical dimension for the artist herself. This kind of work in which idea and execution are delegated to another person, and the artist himself or herself is just the trigger in the process, expands the concept of what constitutes a work of art.“²³⁸

Es liegt aber noch ein weiteres Moment der Zeugenschaft vor: Kateřina Šedá konzipiert die Installation und agiert aus einer Vermittlungsposition heraus. Nach Siegmund lege die Öffentlichkeit somit Zeugenschaft der Zeugin ab.

²³⁴ A. a. O., S. 142.

²³⁵ Vgl. a. a. O., S. 150.

²³⁶ A. a. O., S. 146.

²³⁷ Vgl. Šedá, „It doesn't matter“, 09.08.2024.

²³⁸ MOCAK – Museum of Contemporary Art in Krakow/Kateřina Šedá, „It Doesn't Matter“, *mocak*, 2005-2007, <https://en.mocak.pl/it-doesn-t-matter>, 09.08.2024.

„Die [Geschichte bzw. Haltung Jana Šedás] wird ausge[stellt], [sie] steht ihm Raum zwischen [Produktion] und [Rezeption], und damit zur Diskussion. Allein durch [ihre] Anwesenheit werden [die Rezipierenden] zu [Zeug_innen] [von Jana Šedás] Geschichte, die dadurch nicht nur eine private Geschichte [...] bleibt, sondern Anerkennen und Bezeugen selbst zum Thema macht. [...] [W]as [der_die Zeug_in] bezeugt, ist die Verletzlichkeit [des_der ersten Zeug_in], [seine_ihre] [...] Präsenz im Raum, die für das Berichtete einsteht. Was [die Öffentlichkeit] bezeugt, ist mithin der lebendige Teil des Menschen.“²³⁹

Es liegt also ein komplexes Konstrukt menschlicher Relationen im Akt des Anerkennens, Bezeugens, Ermächtigens der Erinnerungskultur und (historischen) Erfahrung vor. Dies ist als der entscheidende Moment der Zustandstransformation seitens des Subjekts zu betrachten. Nicht zuletzt ist die Konstellation, die Masse, in der die Konfrontation dieses Konstrukts stattfindet, relevant: die Gemeinschaft.

„Für [Maurice] Blanchot stellt sich Gemeinschaft uns nur über die Unverfügbarkeit der individuellen Erfahrungen des anderen her [...]. Anerkennen bedeutet daher auch immer, das anzuerkennen, was uns von uns selbst und den anderen trennt.“²⁴⁰

Mit Anerkennung geht eine Akzeptanz der Differenz gegenüber allem, was über das eigene Individuum hinausgeht, einher. Durch geteilte Anerkennung anhand eines Mediums entsteht eine wechselseitige Relation zwischen Produktions- und Rezeptionsebene, die jeweils voneinander zehren, einander bezeugen und so ermächtigen. Im Sinne Canettis ist das der Moment, in dem die Unterschiede zwischen den Subjekten innerhalb der Masse aufgehoben sind.²⁴¹ Nach Siegmund wird die (künstlerische) Arbeit mit Dokumenten dadurch legitimiert, dass ein Ereignis – im Falle *Je to jedno* die historische Erfahrung Jana Šedás – nachträglich konstituiert und erfahrbar gemacht werde,²⁴² um es anschließend „in all seiner Ambivalenz und Unauflösbarkeit körperlich bezeugen und [anerkennen zu können].“²⁴³ „Das Dokumentarische wird [...] [so] zur Geste, mit der auf die Wirklichkeit zugegriffen wird. Das Dokument ist eine Strategie, diesen Anspruch auf Wirklichkeit zu beglaubigen“.²⁴⁴

²³⁹ Siegmund, *Theater und Tanzperformance zur Einführung*, S. 147f.

²⁴⁰ A. a. O., S. 147.

²⁴¹ Siehe S. 12, [Anm. M. K.].

²⁴² Vgl. Siegmund, *Theater und Tanzperformance zur Einführung*, S. 156.

²⁴³ A. a. O., S. 157.

²⁴⁴ A. a. O., S. 152.

Abb. XXXVI und XXXVII: Inventarliste des Werkzeugwarenlagers
(aus dem Gedächtnis erstellt von Jana Šedá).²⁴⁵

Seite | 86

Wozu also die Arbeit mit Dokumenten? Um mit dem Kunstwerk gesellschaftlich wirksam sein zu können!²⁴⁶ Aber: „Welche Dokumente dringen überhaupt noch zu uns durch“,²⁴⁷ damit sich ihre Wirkung erst entfalten kann?

In Bezug auf *Je to jedno* und die Annäherung zweier Zustände aufeinander ist die Frage, welche *Form* der Dokumente überhaupt noch zu uns durchdringe, entscheidend. Das Werk ist in seiner Struktur dem wissenschaftlichen Ordnungssystem des *Zettelkastens* vergleichbar. Kateřina Šedá dokumentierte und ordnete die Erinnerung ihrer Großmutter anhand von deren Zeichnungen. Durch diese sich analog auf Papier manifestierte Erinnerung wird ein systematischer Zugang zu erlebter Erfahrung gewährleistet. Die Objekte [Werkzeuge, Anm. M. K.] eröffnen sich als Erinnerungsmaterial dem Subjekt und transformieren sich hinsichtlich ihres Zustands zu einem „Zwischenzustand“ zwischen Objekt und Subjekt. Das Subjekt [Jana Šedá mithilfe von Kateřina Šedá, Anm. M. K.] greift auf die Objekte zu und produziert ein Medium, das sich ebenso als „Zwischenzustand“ zwischen Subjekt und Objekt offenlegt.

Sönke Ahrens begründete das Zettelkasten-Prinzip nach dem Vorbild der Arbeitsweise von Niklas Luhmann.²⁴⁸ Das Prinzip, in erster Linie an Studierende und (angehende) Wissenschaftler_innen gerichtet, um ihnen eine Anleitung für ein effektives Notieren (und somit) wissenschaftliches Arbeiten zu geben, eignet sich ebenso für künstlerisches Schaffen. Der sogenannte Zettelkasten kann unterschiedlich aussehen: Schubladen, Schachteln oder Taschen sind gängige Formen für das fluide Ordnungssystem. Die Idee ist, einzelne Punkte, Ideen, Argumente, Autor_innen auf einzelne Zettel zu schreiben, und sie selbsternannten Kategorien zuzuordnen. Dabei sind die jeweiligen Kategorien fluide; sie entstehen durch das Kombinieren einzelner Notizen zu Argumentationslinien oder Themenpools, können (und sollen) im Arbeitsprozess jedoch (teilweise) wieder verworfen werden, sodass im Akt des Kombinierens und Verbindens bzw. Verwerfens einerseits eine umfassende Beschäftigung mit dem jeweiligen Thema passiert und sich andererseits im Sortieren bereits strukturell ein „Skelett“ oder eine konkrete Idee ergibt. Dabei sei es wichtig, „jederzeit von den Details zum Großen und Ganzen und wieder zurück auf das konkrete Kleinteilige lenken [zu können]“.²⁴⁹

²⁴⁶ Vgl. Siegmund, *Theater und Tanzperformance zur Einführung*, S. 152.

²⁴⁷ A. a. O., S. 153.

²⁴⁸ Vgl. Sönke Ahrens, *Das Zettelkasten-Prinzip. Erfolgreich wissenschaftlich Schreiben und Studieren mit effektiven Notizen*, Norderstedt: BoD – Books on Demand 2017, S. 22.

²⁴⁹ A. a. O., S. 14.

Aus diesem Grund sollte der Rahmen des Zettelkastens einsehbar sein, um einen Überblick über die Kategorien zu gewährleisten. Neben dem Effekt, in den sogenannten *Flow* zu kommen und während des Ordners das Gefühl für die Zeit zu verlieren, gehe es vor allem um das objektive Erinnern der Informationen, das den Arbeitsprozess erleichtern soll.²⁵⁰ Allem vorangestellt bildet der Zettelkasten eine Methode des Ordners, die das eigene (wissenschaftliche oder künstlerische) Tun, das sich zunächst oft durch wirres Sammeln von Material charakterisiert, mit einem Ziel verbinde.

„Willenskraft hat auch immer etwas mit Selbstüberwindung zu tun und verweist damit auf einen selbstgeschaffenen Konflikt zwischen dem, was man eigentlich will, und dem, was man tatsächlich tut, sie zeugt also von einem Kontaktverlust zwischen Ziel und Handlung.“²⁵¹

Um den Kontakt zwischen Ziel und Handlung anhand dieser Methode wiederherzustellen, braucht es jedoch auch die „Einsicht, dass [die] Technik [der Zettelkasten, Anm. M. K.], in einen übergreifenden und in sich stimmigen Arbeitsablauf eingebettet sein muss“.²⁵² Es sei notwendig, den Zettelkasten nicht nur in seiner Funktionsweise, sondern auch in seiner praktischen Anwendung zu verstehen und ihn weniger „als isoliertes Werkzeug [zu begreifen], sondern als (zentralen) Baustein in einem übergreifenden und eng verzahnten Arbeitsprozess“.²⁵³

Die Wiener Künstlerin Lilian Wieser etwa wendet das Zettelkasten-Prinzip anhand einer *Zetteltasche* an und betrachtet diese als Denkwerkzeug, das dem Denken eine begreifbare Form gebe und es zu einem Spiel mit dem Gegenstand mache.²⁵⁴ Sie ließ sich dabei von Jacques Rancière und seinen Ausführungen in *Der unwissende Lehrmeister* inspirieren:

„Ich denke, und ich will mein Denken mitteilen, sogleich verwendet meine Intelligenz mit Geschick irgendwelche Zeichen, sie kombiniert, setzt sie zusammen, analysiert sie und schon gibt es einen Ausdruck, ein Bild, eine materielle Tatsache, die von nun an für mich das Porträt eines Gedankens sein wird, das heißt einer immateriellen Tatsache. Sie wird mich daran erinnern und ich werde an meinen Gedanken jedes Mal denken, wenn ich dieses Porträt sehe. Ich kann also zu mir selbst sprechen, wann ich will“.²⁵⁵

Auf die immaterielle Tatsache soll also materiell zugegriffen werden können.²⁵⁶

²⁵⁰ Vgl. ebd.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² A. a. O., S. 20.

²⁵³ A. a. O., S. 22.

²⁵⁴ Vgl. Lilian Wieser, „Die Entstehung der Zetteltasche“, *lilianbwieser*, 13.10.2019, <https://lilianboloneywieser.jimdofree.com/textile-thinking/die-entstehung-der-zettel-tasche/>, 09.08.2024.

²⁵⁵ Ebd. (nach Jacques Rancière, 1987).

²⁵⁶ Vielleicht hatte Rancière auch einen Zettelkasten?!, [Anm. M. K.].

Je to jedno ähnelt nicht nur in der Arbeitsweise mit einzelnen Zetteln, die beschrieben werden, der des Zettelkasten-Prinzips. Kateřina Šedá konzipiert eine Installation von Darstellungen, die mit ähnlichem Aufwand gestaltet wurden: Zettel, Filzstift und die Erinnerung. Auch das Pendeln zwischen „Detail und Ganzem“ kann in *Je to jedno* nachvollzogen werden, da Jana Šedás Inventarliste zunächst eine „Gesamtheit“ der Erinnerung an Kategorien, Werkzeuge, Materialien, Preise und Herstellungsgrößen umfasst. Es sind einzelne Zeichnungen von Kategorien in der Sammlung enthalten, die wiederum einzelne Zeichnungen von Werkzeugen umfassen. Auch die Kategorien sind als fluide zu bezeichnen: Obwohl Jana Šedá die Objekte ebenso nach Größen- oder Preisklassen hätte ordnen können, wählte sie (als ehemalige Leiterin des Lagers) den für sie logischen Parameter „Werkzeug-Gattung“. Dadurch ist die Anordnung der Zeichnungen immer noch nicht fixiert: Sie kann neue oder andere Kategorien umfassen sowie (je nach Ausstellungsort) variiert werden.

Allem voran steht jedoch der Zugang, der dem Zettelkasten-Prinzip entspricht: Die Erinnerung Jana Šedás [die Objekte, Anm. M. K.] war schon vor der Installation da – der Zugriff [die Assimilierung von Subjekt und Objekt, Anm. M. K.] darauf jedoch nicht. Kateřina Šedá konnte bewirken, dass der von ihrer Großmutter geschaffene Konflikt, der sich als Kontaktverlust zwischen Ziel (ein erfülltes Leben mit Bedeutung) und Handlung („*Je to jedno*“) zeigte, mithilfe ihres Konzepts in einen Akt der Selbstüberwindung überging. Die einzelne Zeichnung tritt in den Hintergrund, zugunsten der Tatsache, dass sie Teil eines größeren Ganzen ist; eines Zettelkastens, der die Gesamtheit an Erinnerung an eine Zeit, die Teil eines ganzen Lebens ist, als ein eigenständiges Kunstwerk verhandelt.

Je to jedno ist als Assimilierung der beiden Zustände Objekt und Subjekt zu verstehen und in diesem Zusammenhang auch als eine auf mehreren Ebenen politische Geste zu bezeichnen. Ein Aspekt ist der thematische Rahmen, in dem sich die Installation befindet: Nicht nur die Erinnerung an einzelne Gegenstände, sondern auch die von Depression betroffene Großmutter als Teil des künstlerischen Erfahrungsraums macht die Installation zu einem greifbaren Objekt, das sich einer Vorstellung von elitärer Kunst entgegensetzt. Auch die „zettelkastenartige“ Form der Installation widerspricht der Rezeption durch ein selektiertes Publikum und stellt infrage, was als Kunst rezipiert werden kann. Dadurch wird der subjektive Akt der Anerkennung möglich gemacht; Kateřina Šedás Zeugnis von Jana Šedás Vergangenheit wird wiederum von der Öffentlichkeit inhaltlich wie körperlich bezeugt.

Während Rezipierende nicht nur Inhalt konsumieren, bezeugen sie auch eine (politische) Geschichtlichkeit in ihrer offengelegten Form. Diese reicht vom (kommunistisch geprägten) Arbeitsalltag von Jana Šedá bis hin zu der Tatsache, dass ihre Erinnerung als relevant und Jana Šedá selbst als mündig erklärt wird, diese weiterzugeben.

Jacques Rancière beschreibt die Politik der Kunst als ihre Fähigkeit, ein sogenanntes *raum-zeitliches Sensorium* zu schaffen. Dieses lege bestimmte Weisen des Zusammen-, Innen- oder Außen-, Getrennt- oder In-der-Mitte-Seins fest, wodurch ein Erfahrungsraum geöffnet werde, der entweder mit anderen Formen der Erfahrung breche oder mit ihnen übereinstimme.²⁵⁷ *Je to jedno* erschafft das, was Rancière ein sogenanntes „raum-zeitliches Sensorium“ bezeichnet, indem eine Brücke über Generationen und Zustände geschlagen wird. Jana Šedá, deren Erinnerungsvermögen an ihre Vergangenheit durch die Zeichnungen sichtbar gemacht wird, äußert Wissen, das für die Öffentlichkeit zugänglich ist, und materialisiert einen Zeitgeist, der durch den Prozess eines Übertragens von innen nach außen, von Objekt zu Subjekt sichtbar wird. Indem sich Jana Šedá mitteilt, nimmt sie ein Angebot der Annäherung an, wodurch sich ein gemeinschaftlicher Sinn (über die Verwandtschaft hinaus) aus dem Projekt herausstellt. Der Erfahrungsraum von *Je to jedno* beinhaltet somit die Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart, Einsamkeit und Gemeinschaft, Privatsein und Öffentlichkeit sowie letztlich Objekt und Subjekt.

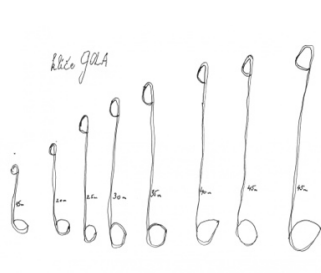


Abb. XXXVIII: *kľče GOLA*
(Zeichnung: Jana Šedá).²⁵⁸



Abb. XXXIX: *Nástrčkové kľče*
(Zeichnung: Jana Šedá).

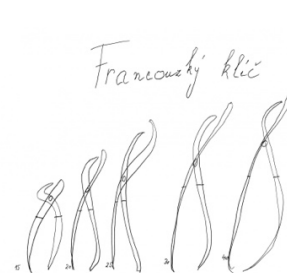


Abb. XL: *Francouzský kľč*
(Zeichnung: Jana Šedá).

²⁵⁷ Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, Berlin: b_books 2008 (Orig. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris: La Fabrique Éditions 2000), S.77.

²⁵⁸ Bis Abb. LII: Šedá, „It doesn’t matter. What is it for? 1x Daily Before Meals“, 09.08.2024.

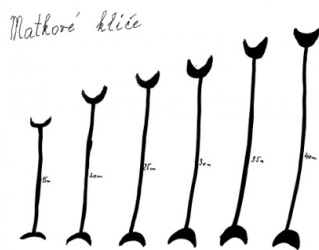


Abb. XLI: Matkové kliče
(Zeichnung: Jana Šedá).

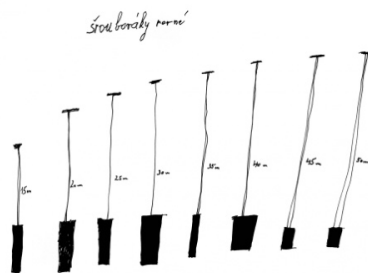


Abb. XLII: šroubováky křížové
(Zeichnung: Jana Šedá).

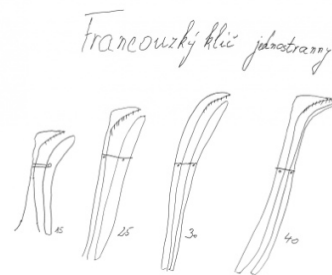


Abb. XLIII: Francouzský klič
jednostranný (Zeichnung:
Jana Šedá).

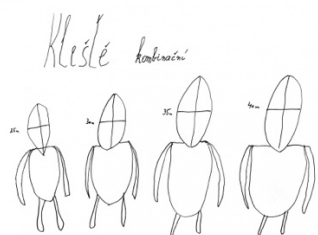


Abb. XLIV: Kleště kombinací
(Zeichnung: Jana Šedá).

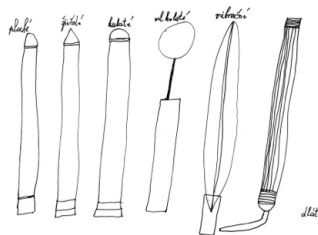


Abb. XLV: dláta: ploché,
špiřalé, kulaté, velkulaté,
vibračné (Zeichnung: Jana
Šedá).



Abb. XLVI: Vrtáky-klíny
(Zeichnung: Jana Šedá).

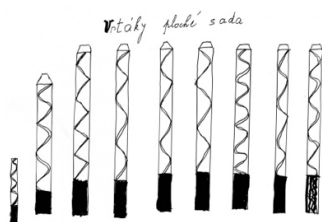


Abb. XLVII: Vrtáky ploché
sada (Zeichnung: Jana
Šedá).

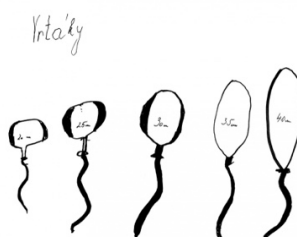


Abb. XLVIII: Vrtáky
(Zeichnung: Jana Šedá).

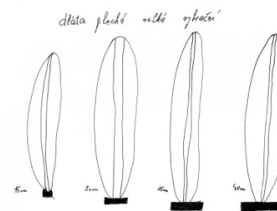


Abb. XLIX: dláta, plochá,
relká, vibračné
(Zeichnung: Jana Šedá).

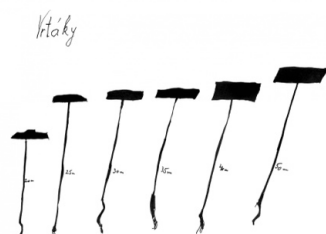


Abb. L: Vrtáky (Zeichnung:
Jana Šedá).

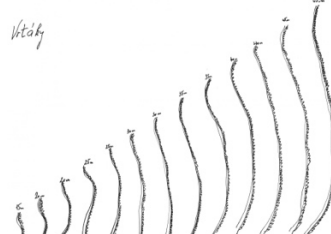


Abb. LI: Vrtáky (Zeichnung:
Jana Šedá).

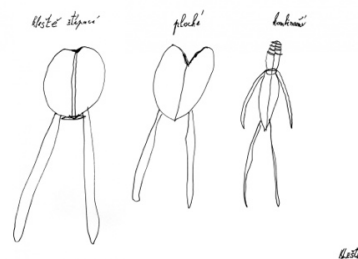


Abb. LII: kleště štěpacé,
ploché, kombináčné
(Zeichnung: Jana Šedá).

7.3 | OFFENLEGUNG UND ANERKENNUNG

Nervous Trees und *Je to jedno* sind die installativen Werke zweier tschechischer Künstler_innen, die sich mittels performativer Assimilierung der Zustände Sinnfragen annehmen und stellen. Sie bilden Bedeutung ab, ohne den Anspruch zu erheben, Fragen nach dem Sinn letztendlich zu beantworten. „Von Bedeutung war ich noch nie gerührt, nur von dem, was passiert.“²⁵⁹ Was *passiert* also in *Nervous Trees* und *Je to jedno*, das zu affizieren vermag? Es ist die Offenlegung des subjektiven zugunsten des objektiven Zustands, woraufhin ihr Streben zueinander möglich wird.

Křištof Kintera setzt sich mit seiner Installation *Nervous Trees* auf empathische Weise mit der menschlichen Angst vor dem eigens Geschaffenen und nicht Vorhersehbaren auseinander und kreiert nach dem Subjekt strebende „nervöse Bäume“, die einen Zustand der Unsicherheit hervorbringen. Kintera selbst strebt simultan den Objekt-Zustand an, indem er – stellvertretend für die *Masse* an Subjekten – der universellen Unwissenheit eine objekthafte Form gibt, die das Subjekt-Sein reflektiert und veräußerlicht.

Kateřina Šedás Projekt *Je to jedno* ist als widerständiger Versuch – entgegen dem Titel der Installation – Bedeutung abzubilden. Der nihilistische Ansatz ihrer Großmutter wird im Akt der Anerkennung ihrer Erinnerung negiert – in diesem Vorgang liegt die subjektive Geste gen Objekt-Zustand zu streben. Die den Inhalt generierenden Werkzeuge streben als Erinnerungs-Objekte gen Subjekt, indem sie die Großmutter ermächtigen. Zudem liegt der Objekt-Installation als Medium eine Form zugrunde, die sich dem Subjekt als sinnstiftende Methode annähert, die nur das Subjekt erschaffen kann; Jana Šedá wie der Öffentlichkeit gelingt gleichermaßen eine Selbstüberschreitung (hin zum Objekt).

Die konsequent empathischen Ansätze Kinteras und Šedás bilden das genuine menschliche Bedürfnis ab, Bedeutung zu generieren und sinnstiftend Botschaften nach außen tragen zu wollen. Das Anerkennen als Akt in einem Kosmos, in dem das Subjekt als Faktor und Katalysator der Destruktion herrscht (und auch fähig ist, das als gegeben wahrzunehmen beziehungsweise anzuerkennen), verbindet das Subjekt mit dem Objekt zu einem Zwischenzustand, der eine Instanz der Unsicherheit wie auch Sinngebung

²⁵⁹ Aus *Carol Reed*, R.: René Pollesch, 2017, Akademietheater Wien, Premiere: 28.04.2017.

hervorbringt. Fragen über Bedeutungsverschiebungen oder Bedeutungsleere werden gleichermaßen eröffnet wie verworfen.

Aus einer individuellen nervösen oder bereits ergebenen Haltung jeglichen Sinnfragen gegenüber wird ein Möglichkeitsraum eröffnet, der ein öffentliches Streben nach deren Ausdruck und Verneinung erlaubt. Der Ausdruck ist Ergebnis der Installationen: Kunstwerke, Kunst-*Objekte*, denen Formen der Lebendigkeit zugrundeliegen – sei es aufgrund ihrer Beschaffenheit, sich bewegen zu können, oder als Erinnerungen, um auf sich aufmerksam zu machen, aus einer bereits vergangenen Zeit heraus. Die Verneinung im Möglichkeitsraum bietet dem Zweifel und der Angst vor Sinnfragen Einhalt, sie gibt Grund und verleiht Sinn, sie misst der Kunst als Medium Wert bei – wissend, dass es sich auch dabei um eine Verneinung handelt. Die Kunst als „bedeutungsloses“ Medium wird also geschaffen – die Zustände befinden sich in einem Dazwischen, das von diesem „very subtle moment that one must be able to grasp at the right time“²⁶⁰, gekennzeichnet ist.

In diesem Zusammenhang darf der Akt der Anerkennung nicht außer Acht gelassen werden: Einerseits ist das Bezeugen dieser „split second“, des Moments des Zwischenzustands, von Bedeutung – es geht um ein Bezeugen und Anerkennen dessen, was nicht wahrgenommen werden *kann*, sondern wahrgenommen werden *will*; die Unvoreingenommenheit zieht sich durch den Zustandskosmos. Andererseits ist es das Bezeugen des öffentlichen Strebens nach der Bedeutung, den Kintera und Šedá evozieren. Anerkennung (von Zuständen und den Inhalten, die sie transportieren) generiert somit einen gemeinschaftlichen Aspekt aus der individuellen (und subjektiven) Auffassung, die dem Ganzen nervös zuschaut und der Gesamtheit womöglich jede Bedeutung abspricht.

Vorstellungen von Post-Natur, geprägt von Unsicherheit, Schuldbewusstsein, Bedeutungslosigkeit und Resignation, und der konzeptuell-künstlerisch-installative Versuch, dem entgegentzstreben hin zu einem Zwischen-Subjekt-Objekt-Zustand ist ein Bewältigungsmechanismus in einem Raum, in dem nervöse Bäume und ermächtigende Werkzeuge der Vergangenheit gleichermaßen Platz haben und sich verändern können – *wohin* auch immer, zugunsten einer Sinnstiftung – *warum* auch immer. Oder wie Ludek Pešek, Landsmann beider Künstler_innen, in *Die Erde ist nah* schreibt: „Die Größe des Lebens besteht in seiner Bedeutungslosigkeit – der Sinn des Lebens ist, das zu verleugnen.“²⁶¹

²⁶⁰ Knor, Interview mit Lukyanov via E-Mail, 10.12.2023.

²⁶¹ Aus Ludek Pešek, *Die Erde ist nah – Die Mars Expedition*, Recklinghausen: Bitter 1970, [Anm. M. K.].

ODER: DANCING TABLE SETTING

– EIN EIGENER KÜNSTLERISCHER

VERSUCH DER ZUSTANDSUMKEHRUNG

Was passiert, wenn der Mensch nicht hinschaut? Wenn der Mensch da, aber nicht im Fokus ist? *KREDENZ I-XII oder: Dancing Table Setting* ist ein eigener künstlerischer Versuch, die Zustände ad absurdum zu führen, sie sich transformieren zu lassen.²⁶²

Der Tisch ist gedeckt, die Gäste kommen. „Willst du etwas trinken?“ „Ja, gerne, Wasser.“ „Wein?“ „Unbedingt.“ Der Tisch als Bühne für die Gemeinschaft, als Zeuge der Gespräche, als Ablageort für das, was die Menschen einander reichen. Die Gläser werden gefüllt und geleert, sie wechseln ihren Platz – einmal von linker Hand auf den Tisch, in die andere Hand, Prost, zum Mund, zum Tisch, aber woandershin.

Ein Blick, der sich auf den Tisch fokussiert, an dem die Menschen teilhaben, aber nicht sichtbar sind, an dem sie sitzen, aber mit sich selbst und nicht mit den Gegenständen beschäftigt sind, offenbart das, was die Dinge machen, wenn sie nicht (bewusst) beobachtet werden: Sie tanzen.

Diesem Blick widmet sich *KREDENZ I-XII*: Die Assemblage fängt ein, was sonst nur den Dingen selbst gehört, ihr Bewegen im Raum-Zeit-Gefüge, während sie dem Menschen dienen, ihn ernähren, für symbolische Gesten verwendet werden, Teil der Gesellschaft, der Gemeinschaft sind. Letztlich ist es eine Sache des Fokus, der Aufmerksamkeit und der Frage, wohin sie gelenkt wird ... oder sich selbst lenkt. Jeder agierende Zustand ist am richtigen Platz in dieser Welt – in diesem Setting hat jeder seinen Ort und seine Aufgabe. Es ist eine Fügung der Zustände, Parallelgesellschaft neben Parallelgesellschaft.

Der Fokus ist nicht dort, wo er normalerweise als selbstverständlich angenommen wird – Präsenz, wo Absenz vermutet wird. Der Fokus ist beim Tisch und den Dingen, die er trägt. Er ist Tanzfläche, Bühne, Akteur, Austragungsort einer langen Nacht, an dem niemand auch nur einen Gedanken daran verschwendet, sich mit der Transformation von Zuständen in einem Kosmos zu beschäftigen, in dem *ausschließlich* Zustände herrschen.

²⁶² Magdalena Knor, *Kredenz I-XII oder: Dancing Table Setting*, Buntstift auf Papier, 11.01.2023.

Die Dinge nehmen ihren Lauf, wechseln den Ort, bilden Formationen, sie sind – in Anwesenheit der tatsächlichen Subjekte – Quasi-Subjekte.

Der Mensch ist anwesend, aber abwesend, nicht im Fokus, nicht *da*. Der Mensch ist nur *da*, um sich womöglich zu wundern, was mit den Dingen passiert ist – und sie später zur Spülmaschine, dem nächsten Austragungsort, zu begleiten. Ein möglicher Dialog am nächsten Tag könnte in einem unwahrscheinlichen Kosmos lauten: „Was wurde euch gestern kredenz?“ „Ein Tanz.“

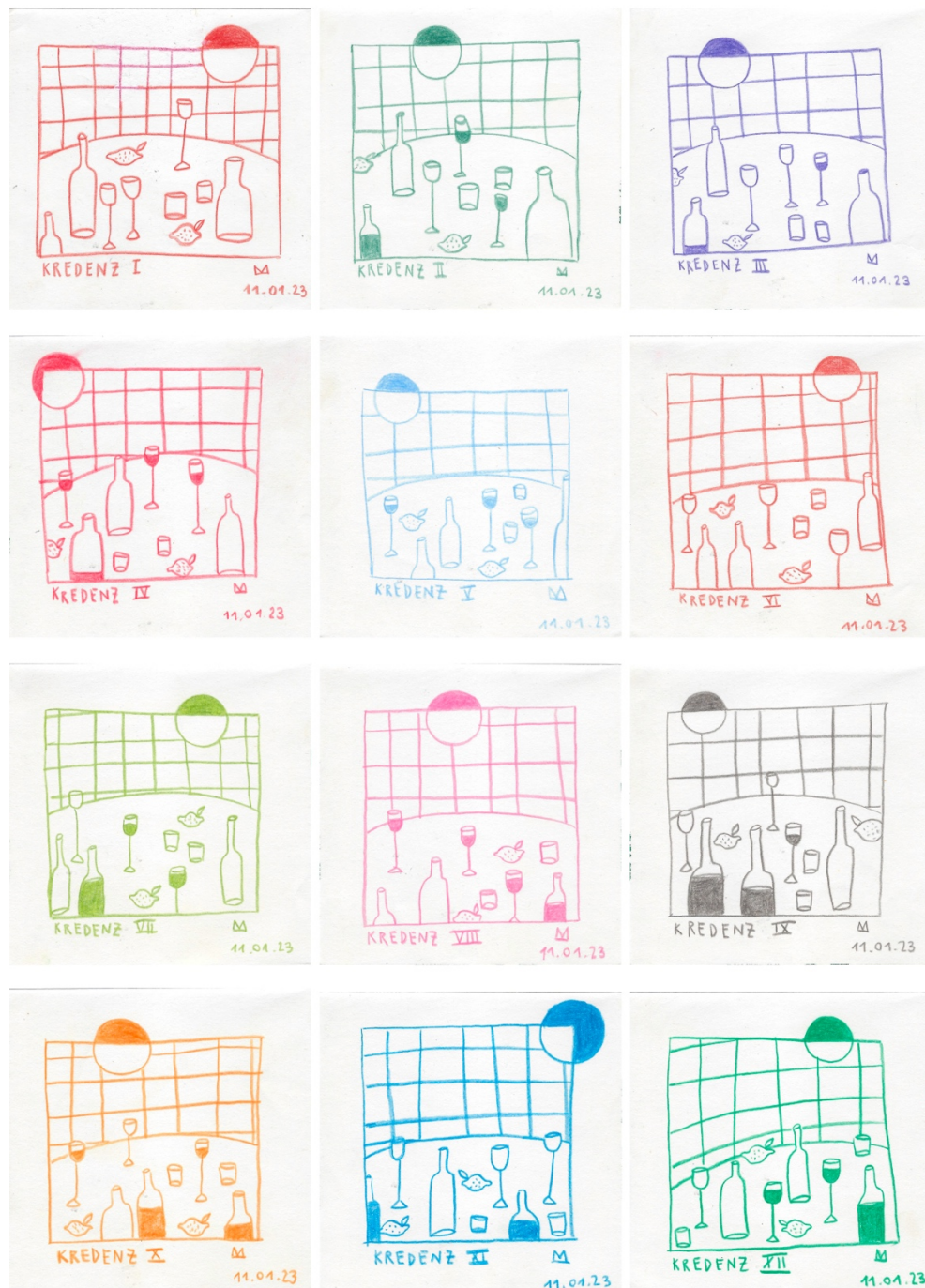


Abb. LIII: Magdalena Knor, *Kredenz I-XII oder: Dancing Table Setting*, Buntstift auf Papier, 11.01.2023, Digitalisierung: Simon Barbach.

9 | CONCLUSIO

Ein Kosmos, bestehend aus Entitäten, die jeweils einen Zustand einnehmen und in Summe ein Gleichgewicht bilden – das ist die Grundlage dieser Arbeit. Subjekte sind mehr als nur Wesen, die Teil einer Masse sind, einem Bewusstsein, dem Leben zugrundeliegend. Auch Objekte sind mehr als nur die Gegenstände, die „entgegenstehen“, die unlebendig stellvertretend für ihren jeweiligen Zweck stehen, Dinge, mit denen das Subjekt hantiert, die geschaffen sind, um dem Menschen zu dienen. Die Blase, in denen die Zustände existieren, ist fluide, in ihr brodelt es, denn sie beherbergt nicht nur die Zustände selbst, sondern auch deren inhärente und unaufhörliche Transformation.

Es ist ein Kosmos, der geprägt ist von Veränderungen, die sich unabhängig von ihrem historischen Wandel, den Umbrüchen und umgebenden Einflüssen bewegen – sie machen auf sich aufmerksam und sind wahrnehmbar, ob als Subjekt, Objekt oder das, was dazwischen oder darüber hinaus an Zuständen existiert. Was der Kosmos mit sich bringt, ist eine Fülle an Erfahrungen, die durch die erfolgten und stets erfolgenden Transformationen seine Dichte und Beschaffenheit reicher macht, an Facetten, Mutationen, Neubildungen, Wahrnehmungen, Perspektiven, Meinungen, Anschauungen, Transzendenzen, letztendlich wieder Erfahrungen. Es ist auch eine bereichernde Perspektive, diese Blase zu betrachten und festzustellen, dass sie sich in jedem Moment ausweitert, dehnt, größer wird – so wie es die Naturwissenschaften bereits mit dem Universum selbst bewiesen haben. Dieser Kosmos – mit dieser Arbeit sicherlich nicht zum ersten Mal überhaupt gedacht – findet als Gedanke oder als deren Spiel beziehungsweise Experiment statt. Dieses ist nun wissenschaftlich belegt – wir haben es unter anderem mit Quasi-Zuständen von Zuständen zu tun, und es hat sich als hilfreiche Basis erwiesen, ebenjene Zustände zum kleinsten gemeinsamen Nenner des „Alls“ an Entitäten zu erklären.

Dass sich die Zustände transformieren, bis hin zu einer Quasi-Umkehrung, oder sich assimilieren war dieser Forschung ein roter Faden gleichermaßen wie eine Lehre und es hat mit einer Schließung des Kreises zu tun, mit dem diese Arbeit begonnen hat: Denken, was der Mensch denkt, sehen, was der Mensch sieht, wahrnehmen, was der Mensch wahrnimmt, ist aus der Perspektive eines menschlichen Organismus logisch wie selbstverständlich.

Zum Zurechtfinden in einem vom Menschen konstruierten Bild der Welt, ist diese Perspektive unablässig – wie würden wir sonst miteinander kommunizieren, umgehen, denken, einander wahrnehmen? Wie wäre ein Denken über diesen Kosmos sonst möglich? Diese Möglichkeit ist aber lediglich ein Fragment dessen, was es an Möglichkeiten überhaupt gibt – und das vergisst der Mensch allzu schnell, wenn er auf das Menschsein allein fokussiert ist.

Die Essenz dieser Forschung, die wesentliche Komponente, die dieser Arbeit zugrunde liegt, ist Empathie. Empathie als eine substanzielle Basis ist ubiquitär für alles, was es an Zuständen gibt: für den zwischenmenschlichen Umgang, aber ebenso für das Verhältnis zwischen Objekten, zwischen einander annähernden Zuständen wie auch für Zustände, die sich kaum oder selten verändern. Empathie liegt eine Unvoreingenommenheit zugrunde, die über das eigene Raum-Zeit-Gefüge hinaus den Möglichkeitsraum begreifen kann, dass es etwas *anderes* gibt als das, was das Selbst kennt und ausmacht. Es geht um ein Verstehen und darüber hinaus noch viel mehr um ein Verstehen-*Wollen* der Umstände, Zustände, Entitäten, die Teil oder nicht Teil des Eigenen sind.

Ein subjektiver Zugriff auf den Kosmos der Zustände ist also – sich selbst als Zustand begreifend – mit Empathie, dem Interesse als Maßstab ins Erdenkliche und Undenkbare möglich. Mit der schöpferischen Fähigkeit als „übriggebliebene“ Energiequelle kann dieser subjektive Zugriff „verarbeitet“ und weitergedacht, -konstruiert, erfasst, in ein Verhältnis mit anderen Zuständen gesetzt werden.

Gleichzeitig ist Empathie erst dann möglich, wenn ein Zugang zum Eigenen, zum Selbst bereits besteht. Wie könnte Krištof Kintera sonst Bäume nervös werden lassen, Valie Export zur Stadt werden, Yoko Ono Möbelstücke befreien? Wie könnte Tehching Hsieh sonst die Zeit in einem Rhythmus schlagen lassen, wenn er sich nicht gegen den eigenen auflehnen könnte? Wie könnten Dinge einander sonst vermitteln, dass sie autonome Energiequellen sind, wenn Fischli/Weiss nicht begriffen hätten, dass sie ihnen dienen und sie ihren Lauf brauchen? Wie könnten Werkzeuge der Vergangenheit sonst auf sich aufmerksam machen, wenn Kateřina Šedá nicht mit ihrer Großmutter gesprochen hätte und diese – aufgrund ihres einstigen Umgangs mit ihnen – eine Verbindung zu ihnen aufbaut? Diese Reihe an Konjunktiven könnte so weitergehen, zentral ist dabei aber die Verbindung, der Zugriff, der zwischen Zuständen besteht – gemessen mit dem Interesse – und die Empathie, die das Schöpferische ermöglicht.

Ein Anerkennen der Zustände ist immer auch ein Anerkennen dessen, dass alles, was existiert und als Zustand Teil des Ganzen ist, Teil eines enormen Transformationsmaschinismus, ist, eines Organismus, der davon lebt (und nicht lebt), sich zu verändern. Mit dieser Grundlage sind existenzielle wie auch schöpferische Gesten Teil des Ganzen, das zu erfassen *nicht* möglich ist.

Es ist nicht die *objektive* Perspektive, es ist die *kosmische* Perspektive, von welcher aus der subjektive Akt zu schöpfen als sinnlos bewertet werden kann. Es ist aber auch jeder andere subjektive Akt, der für den Kosmos der Zustände „sinnlos“ ist. Das subjektive Bedürfnis, nach Sinn zu suchen, wo keiner verloren gegangen ist, gehört dem Subjekt-Zustand an – es ist als couragiert zu bewerten, dem Sinnlosen trotz allem Sinn verleihen zu wollen. Vielleicht ist es gerade der schöpferische Akt, der mehr als alle anderen vermag, dem Sinnlosen Sinn zu verleihen; aber diese Frage ist mit dieser Arbeit nicht beantwortet, noch hat sie den Anspruch, das zu tun. Zentral ist, dass eine Transformation der Zustände unter anderem durch den schöpferischen Akt evoziert werden kann – die mediale Beschaffenheit der Schöpfung, aber auch die zugrundeliegende Haltung – Unvoreingenommenheit, Empathie, Renitenz – geben Auskunft darüber, ob eine Überschreitung hin zur Transzendenz, ob die Veränderung des Raum-Zeit-Gefüges, ob letztlich eine Transformation gelungen ist.

Genauso als sinnlos zu bewerten sind die einzelnen Transformationen der Zustände, für sich stehend. Im Grunde geht es um die Transformation von Zuständen im Allgemeinen, um die *Möglichkeit* und die *Tatsache*, dass sie es konstant tun, und um das Gleichgewicht, das in Summe erhalten bleibt – mit einer ebenso konstanten Vergrößerung des Kosmos, innerhalb der die Veränderungen passieren und evolvieren.

Remo Bodei, der sich dem Leben der Dinge verschrieben hat, stellte fest, dass es, um dieses Leben der Dinge zu verstehen, genauso viel Scharfsinn erfordere, das Leben des Menschen zu verstehen. Vielleicht erzählt diese Arbeit, indem sie über die Möglichkeit von Zustandsumkehrungen nachdenkt, mehr über den Menschen als über alle anderen Zustände. Aus den Angeln der subjektiven Welt gefallen, wäre es interessant, diese Arbeit aus einem anderen Zustand heraus zu lesen – vielleicht einem quasi-subjektiven? Diese Möglichkeit heraufzubeschwören, wäre ein möglicher Anknüpfungspunkt. Dann, und wirklich erst dann, ist diese Forschung als Fragment im Zustandskosmos, als schöpferischer Akt, ihrem Anspruch vollends gerecht geworden.

10 | BIBLIOGRAPHIE

Die Fußnoten sowie folgenden Verweise sind gemäß *Handbuch Wissenschaftliches Arbeiten in der Theater-, Film- und Medienwissenschaft* (hg. v. Studienprogrammleitung Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien: Universität Wien ²2019) angeführt.

10.1 | LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno, Theodor. W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.
- Ahrens, Sönke, *Das Zettelkasten-Prinzip. Erfolgreich wissenschaftlich Schreiben und Studieren mit effektiven Notizen*, Norderstedt: BoD – Books on Demand 2017.
- Albertina modern, „The 80s. Die Kunst der 80er Jahre“, *Albertina*, 10.10.2021, <https://www.albertina.at/albertina-modern/ausstellungen/the-80s-die-kunst-der-80er-jahre/>, 07.08.2024.
- Andree, Martin, *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute (Simulation, Spannung, Fiktionalität, Authentizität, Unmittelbarkeit, Geheimnis, Ursprung)*, München: Wilhelm Fink ²2006 (Orig. 2005).
- Artfilm, „Der Lauf der Dinge“, *artfilm.ch*, 1987, <https://www.artfilm.ch/der-lauf-der-dinge/>, 08.08.2024.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (Orig. 1982).
- Bodei, Remo, *Das Leben der Dinge*, Berlin: Matthes & Seitz 2020 (Orig. *La vita delle cose*, Gius. Laterza & Figli 2009).
- Canetti, Elias, *Masse und Macht*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch ²⁹2003 (Orig. 1980).
- Christie's, „PETER FISCHLI & DAVID WEISS (1952 1946). Der Lauf der Dinge, 1987“, *Christie's*, 01.12.2008, <https://www.christies.com/en/lot/lot-5148069>, 08.08.2024.
- Czirak, Adam, *Melancholie der Resistenz. Performancekunst in den realsozialistischen Ländern Europas*, Berlin: Dietrich Reimer 2023.

- Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (Orig. *De la grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit 1967).
- Dieckmann, Freya, “Radikale Performances von Tehching Hsieh. Ein Jahr ohne Schlaf“, *monopol Magazin für Kunst und Leben*, 31.03.2023, <https://www.monopol-magazin.de/ein-jahr-ohne-schlaf-tehching-hsieh>, 15.08.2024.
- Duden, „Subjekt, das“, *duden.de*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Subjekt>, 20.06.2024.
- Duden, „Objekt, das“, *duden.de*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Objekt>, 14.07.2024.
- Erlbruch, Wolf, *Die große Frage*, Wuppertal: Peter Hammer Verlag ⁵2004 (Orig. *La grande question*, Paris: Édition Être 2003).
- Export, Valie, „Werke: Kategorie“, *Valie Export*, 2024, https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1540468785031&tt_news_cat_id=92, 14.08.2024.
- Flusser, Vilém, *Kommunikologie*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1998.
- Galleria Michela Rizzo, „Kateřina Šedá“, *galleriamichelarizzo*, 2022, <http://www.galleriamichelarizzo.net/artisti/katerina-seda/?id=5025#>, 09.08.2024.
- Hertig, Sabine, *Bildstücke*, 2019, zitiert nach: Henke, Silvia/Dieter Mersch/Nicolaj v. a. Meulen/Thomas Strässle/Jörg Wiesel, *Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*, Zürich: Diaphenes 2019.
- Hsieh, Tehching, „One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)“, *tehchinghsieh.net*, 2023, <https://www.tehchinghsieh.net/oneyearperformance1980-1981>, 15.08.2024.
- Huang, Vivian L., “The Rigour of Tehchings Hsieh’s One Year Performance”, *FRIEZE*, 28.04.2023, <https://www.frieze.com/article/tehching-hsieh-durational-performance-235>, 15.08.2024.
- Kintera, Krištof, *Nervous Trees*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Galerie Rudolfinum, Praha: 2017.

- Kintera, Krištof, „Nervous Trees, 2013. Electromechanical sculpture 320 x 185 x 150 cm“, *kristofkintera*, 2013, <https://kristofkintera.com/pages-work/nervous-trees.htm>, 12.08.2024.
- Kracauer, Siegfried, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.
- Künstlerhaus Vereinigung, „VERGESSEN/ZAPOMNĚNÍ“, *Künstlerhaus Vereinigung*, 2021, <https://www.k-haus.at/besuch/kalender/ausstellung/384/vergessen-zapomneni.html>, 09.08.2024.
- Kunstaspekte (International exhibition announcements and artist catalogue), „Kateřina Šedá. Pressemitteilung“, *kunstaspekte*, 23.11.2007, <https://kunstaspekte.art/event/kateand345ina-seda-2007-11>, 09.08.2024.
- Kunstmuseum Wolfsburg, „Fischli/Weiss, Der Lauf der Dinge, 1987“, *Kunstmuseum Wolfsburg*, 11.01.2018, <https://sammlung.kunstmuseum.de/artwork/der-lauf-der-dinge/>, 08.08.2024.
- Lampugnani, Vittorio Magnago, *Bedeutsame Belanglosigkeiten. Kleine Dinge im Stadtraum*, Berlin: Klaus Wagenbach ²2023 (Orig. 2019).
- Lepecki, André, „Moving as some thing (or, some things want to run)“, *Singularities. Dance in the Age of Performance*, London; New York: Routledge 2016.
- Liessmann, Konrad Paul, *Das Universum der Dinge. Zur Ästhetik des Alltäglichen*, Wien: Paul Zsolnay ⁶2019 (Orig. 2010).
- Luhmann, Niklas, *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag ²1996 (Orig. *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995).
- Medienkunstnetz, „Fischli & Weiss. ‚Der Lauf der Dinge‘“, 1987, <http://www.medienkunstnetz.de/werke/the-way-of-things/>, 08.08.2024.
- MOCaK – Museum of Contemporary Art in Krakow/Kateřina Šedá, „It Doesn’t matter“, *mocak*, 2005-2007, <https://en.mocak.pl/it-doesn-t-matter>, 09.08.2024.
- MoMA, “Yoko Ono: One Woman Show: 1960-1971”, *MoMA*, 17.05.-07.09.2015, <https://www.moma.org/audio/playlist/15/381>, 08.08.2024.

- Moser, Walter, „Körperkonfigurationen: Foto, Körper und Raum“, *Valie Export*, hg. v. Schröder/Faber/Jutz/Stief/Moser, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien: Prestel 2023.
- Museum für Gegenwartskunst Basel, „Farbe bekennen. Zeitgenössische Kunst aus Basler Privatbesitz“, *Katalog Ausstellung Basel*, 09.10.-12.12.1988.
- New Zealand Energy, „Thermodynamics vs the Rube Goldberg machine“, *newzealandenergy*, 13.09.2023, <https://newzealandenergy.substack.com/p/thermodynamics-vs-the-rube-goldberg>, 08.08.2024.
- Oberender, Thomas, *Die lebendige Ausstellung. Wie Ausstellungen über den anthropozentrischen Kokon hinausgelangen*, hg. v. Paul Rabe, Leipzig: Spector Books 2021.
- Pešek, Ludek, *Die Erde ist nah – Die Marsexpedition*, Recklinghausen: Bitter 1970.
- Rancière, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, Berlin: b_books ²2008 (Orig. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris: La Fabrique Éditions 2000).
- Rebentisch, Juliane, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius ⁵2021 (Orig. 2013).
- Rollová, Veronika, „Die Kunst, Nachbar zu sein. Wie eine junge tschechische Künstlerin Menschen zusammenführt“, *jádu (Online-Magazin des Goethe-Instituts Prag)*, August 2012, <https://www.goethe.de/ins/cz/prj/jug/kul/de9708018.htm>, 09.08.2024.
- Sasse, Silvia, *Verkehrungen ins Gegenteil. Über Subversion als Machttechnik*, Berlin: Matthes & Seitz 2023.
- Schrödinger, Erwin, *Geist und Materie*, Zürich: Diogenes 1989. (Orig. *Mind and Matter*, Cambridge: Cambridge University Press 1958).
- Šedá, Kateřina, „It doesn't matter. What is it for? 1x Daily Before Meals“, *katerinaseda*, 2010, <https://www.katerinaseda.cz/en/>, 09.08.2024.
- Šedá, Kateřina, „Kateřina Šedá“, *katerinaseda*, 2010, <https://www.katerinaseda.cz/en/>, 09.08.2024.
- Siegmund, Gerald, *Theater und Tanzperformance zur Einführung*, Hamburg: Junius 2020.

Sontag, Susan, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch ¹²2022 (Orig. *Against Interpretation*, New York: Farrar, Straus & Giroux, Inc. 1962).

Tate Modern Exhibition *Yoko Ono: Music of the Mind*, 15.02.-01.09.2024, April 2024.

TATE, “Yoko Ono *Half-A-Room* 1967 from HALF-A-WIND SHOW, Lisson Gallery, London, 1967.”, *TATE*, 15.02.-01.09.2024, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/yoko-ono>, 08.08.2024.

Weber, Grit, „Kateřina Šedá – Ein blinder Fleck, aus dem eine Soziale Plastik wird“, *artlog powered by Kunstbulletin*, 4/2012, 16.06.2012, <https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-4-2012/katerina-seda-ein-blinder-fleck-aus-dem-eine-soziale-plastik-wird>, 09.08.2024.

Wieser, Lilian, „Die Entstehung der Zetteltasche“, *lilianbwieser*, 13.10.2019, <https://lilianboloneywieser.jimdofree.com/textile-thinking/die-entstehung-der-zettel-tasche/>, 09.08.2024.

Wikipedia, Subjekt Begriffserklärungsseite, wikipedia.org, <https://de.wikipedia.org/wiki/Subjekt>, 20.06.2024.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, in: ders., *Schriften I*, Frankfurt am Main: 1969.

Ziemann, Andreas (Hg.), *Grundlagentexte der Medienkultur*, Wiesbaden: Springer VS 2019.

Žižek, Slavoj, *Weniger als nichts. Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus*, Berlin: Suhrkamp 2016.

10.2 | ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. I: Professor Lucifer Gorgonzola Butts automatische Serviette (engl. „self-operating napkin“) als Beispiel für eine <i>Rube-Goldberg-Maschine</i>	33
Abb. II: Eine Auswahl (von Fischli/Weiss) der „sich dem Lauf der Dinge hingebenden“ Objekte.	35
Abb. III: Film-Still aus <i>Der Lauf der Dinge</i> : Durch Dampf angetriebene Teekanne, auf einer Metalleiste rollend.	37
Abb. IV: Film-Still aus <i>Der Lauf der Dinge</i> : Schuhe (oder: Some things want to run).37	
Abb. V: Film-Still aus <i>Der Lauf der Dinge</i> : Flasche mit Flüssigkeit befüllt einen darüber gespannten Luftballon.	39
Abb. VI: Film-Still aus <i>Der Lauf der Dinge</i> : Flasche mit Flüssigkeit befüllt einen darüber gespannten Luftballon.	39
Abb. VII: Film-Still aus <i>Der Lauf der Dinge</i> : Flasche mit Ballon wird durch freigesetzten Luftverlust angetrieben.....	39
Abb. VIII: Film-Still aus <i>Der Lauf der Dinge</i> : Eimer mit Luftballon wird mit Flüssigkeit befüllt.	39
Abb. IX: Yoko Ono, <i>Half-A-Room</i> , 1967, Photograph: Clay Perry.....	41
Abb. X: Yoko Ono, <i>Half-A-Room</i> , 2024, Photograph: Magdalena Knor.	43
Abb. XI: <i>Half-A-Photo of Half-A-Room</i> , 2024, Photograph: Magdalena Knor.	45
Abb. XII: <i>Half-A-Photo of Half-A-Room</i> , 2024, Photograph: Magdalena Knor.....	45
Abb. XIII: John Lennon, Yoko Ono, <i>Air Bottles</i> , 1967, exhibition realization 2024, Glass jars, digital print on paper labels, facsimile, Photograph: Magdalena Knor ...	46
Abb. XIV: Valie Export, <i>Zuhockung II</i> aus <i>Körperkonfigurationen</i> , 1972.....	52
Abb. XV: Valie Export, <i>Theseustempel (Stufen)</i> aus <i>Körperkonfigurationen</i> , 1982.	54
Abb. XVI: Valie Export, <i>Kumetrie II</i> aus <i>Körperkonfigurationen</i> , 1982.....	54
Abb. XVII: Valie Export, <i>Pönologie</i> aus <i>Körperkonfigurationen</i> , 1982.	54
Abb. XVIII: Valie Export, <i>Bibliothek I</i> aus <i>Körperkonfigurationen</i> , 1982.....	56
Abb. XIX: Valie Export, <i>Zustützung</i> aus <i>Körperkonfigurationen</i> , 1976.....	56
Abb. XX: Valie Export, <i>Dreieck-Kreuz</i> aus <i>Körperkonfigurationen</i> , 1982.....	57
Abb. XXI: Tehching Hsieh, Ausschnitt aus <i>One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)</i>	59
Abb. XXII: Tehching (Sam) Hsieh, <i>One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)</i> , Statement.	60

Abb. XXIII: Tehching (Sam) Hsieh, <i>One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)</i> , Explanation of Procedure.	60
Abb. XXIV: Tehching (Sam) Hsieh, <i>One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)</i> , Witness Statement 1980.	60
Abb. XXV: Tehching (Sam) Hsieh, <i>One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)</i> , Witness Statement 1981.	60
Abb. XXVI: Tehching (Sam) Hsieh, <i>One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)</i> , Photograph: Michael Shen.	64
Abb. XXVII: Tehching (Sam) Hsieh, <i>One Year Performance / Time Clock Piece (1980-1981)</i>	65
Abb. XXVIII: Krištof Kintera, <i>Nervous Trees</i> , 2013. Electromechanical sculpture 320 x 185 x 150 cm, Galerie Rudolfinum, Prag 2017.	69
Abb. XXIX: Krištof Kintera, <i>Nervous Trees</i> , 2013. Electromechanical sculpture 320 x 185 x 150 cm, Galerie Rudolfinum, Prag 2017.	73
Abb. XXX: Krištof Kintera, <i>Nervous Trees</i> , 2013. Electromechanical sculpture 320 x 185 x 150 cm.	74
Abb. XXXI: Jana Šedá zeichnend (Fotografie: Kateřina Šedá).	75
Abb. XXXII: Jana Šedá zeichnend (Fotografie: Kateřina Šedá).	78
Abb. XXXIII: <i>Universální klíč</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	82
Abb. XXXIV: <i>Imbusový klíč</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	82
Abb. XXXV: <i>šroubováky kulaté</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	82
Abb. XXXVI und XXXVII: Inventarliste des Werkzeugwarenlagers (aus dem Gedächtnis erstellt von Jana Šedá).	86
Abb. XXXVIII: <i>kliče GOLA</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	90
Abb. XXXIX: <i>Nástrčkové kliče</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	90
Abb. XL: <i>Francouzský klíč</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	90
Abb. XLI: <i>Matkové kliče</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	91
Abb. XLII: <i>šroubováky křéžoré</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	91
Abb. XLIII: <i>Francouzský klíč jednostranný</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	91
Abb. XLIV: <i>Kleště kombinačné</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	91
Abb. XLV: <i>dláta: ploché, špiřalé, kulaté, velkulaté, vibračné</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	91
Abb. XLVI: <i>Vrtáky-klíny</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	91
Abb. XLVII: <i>Vrtáky ploché sada</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	91
Abb. XLVIII: <i>Vrtáky</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	91

Abb. XLIX: <i>dláta, plochá, relká, vybračné</i> (Zeichnung: Jana Šedá).....	91
Abb. L: <i>Vrtáky</i> (Zeichnung: Jana Šedá).	91
Abb. LI: <i>Vrtáky</i> (Zeichnung: Jana Šedá).....	91
Abb. LII: <i>klešlé štěpacé, ploché, kombináčné</i> (Zeichnung: Jana Šedá)	91
Abb. LIII: Magdalena Knor, <i>Kredenz I-XII oder: Dancing Table Setting</i> , Buntstift auf Papier, 11.01.2023, Digitalisierung: Simon Barbach.	95

1 0 . 3 | M E D I E N V E R Z E I C H N I S

„Art and Communities: Kateřina Šedá“, R.: IHME Helsinki, 19.04.2016,
<https://www.youtube.com/watch?v=qFLmsd-yo0s>, 09.08.2024.

Carol Reed, R.: René Pollesch, 2017, Akademietheater Wien, Premiere: 28.04.2017.

Der Lauf der Dinge, R.: Peter Fischli/David Weiss, CH 1987.

Kateřina Šedá mit Jana Šedá, *Je to jedno*, Installation, Brno, 2005-2007.

Křištof Kintera, *Nervous Trees*, Elektromechanische Skulptur, Prag, 2013.

Magdalena Knor, E-Mail Interview mit Nikita Lukyanov, 10.12.2023.

Magdalena Knor, Interview mit Rebekah Wild, 04.03.2024, Café Prückel, Wien.

Magdalena Knor, *Kredenz I-XII oder: Dancing Table Setting*, Buntstift auf Papier,
 11.01.2023.

„Peter Fischli and David Weiss – The Way Things Go – Der Lauf der Dinge – 1987 full
 video“, R.: Peter Fischli, David Weiss, youtube.com, 07.07.2021,
<https://www.youtube.com/watch?v=SXrTlo1ytE0>, 08.08.2024.

Tehching (Sam) Hsieh, *One Year Performance (1980-1981) / Time Clock Piece*,
 Performance und Installation, New York, 1980-1981.

Valie Export, *Körperkonfigurationen*, Fotografische Dokumentation und Installation,
 1972-1982.

Yoko Ono, *Half-A-Room*, Installation, London, 1967.

1 1 | A N H A N G

1 1 . 1 | E I G E N S T Ä N D I G K E I T S E R K L Ä R U N G

Name: Magdalena Knor

Matrikelnummer: 11713670

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Ort, Datum



Unterschrift

1 1 . 2 | T R A N S K R I P T E

1 1 . 2 . 1 | I N T E R V I E W M I T N I K I T A L U K Y A N O V [1 0 . 1 2 . 2 0 2 3 V I A E - M A I L]

Nikita Lukyanov, Russian mixed media artist, does creative-direction and photography, born in 1990, now living in Georgia, Tbilisi. Focused on exploration of irony, playfulness, forms and characters through photography and graphic way.

MAGDALENA: Nikita, what is the difference between a thing and an object?

NIKITA: I think that an item is something more commonplace and everyday, something that surrounds us all. On the contrary, an object is something more distinct, accentuated, easily envisioned in a contemporary art gallery. Moreover, it can be anything: an empty vegetable box on the street, a uniquely shaped stick, or a garbage bag filled with fallen leaves.

Everything depends on the perspective and angle, as well as the eyes through which one looks at a particular thing or object. Someone might look at a toolbox and see it as an independent object with its own character and history. For someone else, to examine it, they would need to be alone with that object in a gallery, with a plaque next to it providing a name and description of what it is.

At the same time, the same thing can be both an item and an object, depending on the perspective. Context also plays a role: a regular box taken out of its familiar environment, placed in the space of a gallery, and given a name, becomes an art object.

An item is something artificially created for human use, with practical application. An object, on the other hand, is something not necessarily artificially created (such as a stick) or the same item elevated to the status of an art object. It's something placed in an unusual context where the usual function ceases to be primary, and the focus shifts to character, form, and meaning.

MAGDALENA: In your artistic work, you often incorporate your own (or someone else's) body and sort of merge with the objects – as if only the interplay or interaction between subject and object were to produce a whole entity. Does this merging create a living object? Or an inanimate subject? Or a different state?

NIKITA: The connection of an object with the body or face creates a kind of mask or costume, forming a third entity that complements or even alters the human being. In this case, even ordinary items or objects can take on new meaning and life. I believe that in the case of a connection with the body, it is always a living entity: the body serves as the foundation, canvas, or medium with which other objects are connected. This entity possesses its own new characteristics and character.

MAGDALENA: In your opinion, how does an object reach a state that can be considered as being alive? What does it need to become alive? Or at least self-determined?

NIKITA: As I mentioned earlier, it seems to me that everything depends on how one looks at the object: someone might see a protruding wire and construct in their mind as if it were a living entity. It's intriguing to consider that an object can have its own life and character regardless of the viewer, the author, or any human intervention. However, this already falls into the realm of esoterics and fantasy.

But if we are talking about an object as a work of art, as soon as the author imbues it with meaning and its own story, places it in context, then the object self-defines and begins to live its own life. And there can be many stages of such self-definition.

Speaking of the stages of producing an object, especially if it is the handiwork of an artist, incomplete stages can sometimes be more alive because they may contain more imperfection, incompleteness, and life than the final stage. It is necessary to learn to sense this state and to stop in time, allowing the object to live its own life.

MAGDALENA: Do you explore "intermediate states" between the living and the non-living in your art?

NIKITA: I would say that sensing "that particular state" in the work is a very subtle moment that one must be able to grasp at the right time. During the process, I don't strive for the object to become "alive"; I would describe it as a quest for a sense of completeness and satisfaction. Even when there is an understanding of what I want to create, it still involves a journey where you seek the solution that resonates with you. There can be numerous solutions, and the search can be prolonged.

In the initial stages, all of this happens in the mind. However, I find the most exciting moment to be the search during the actual work. It's a captivating process where the outcome is not entirely known until the end. Will your object become "alive," and if so, what kind of life will it have?

MAGDALENA: You work extensively with specific analog objects and things in general that can be sensed perceptually. What significance do analog and digital media hold in comparison within your work? Is one of these media forms considered to be more “alive”? (Does it make a difference when a physical body becomes part of the equation?)

NIKITA: For me, anything more craft-oriented and analog feels much more alive and enjoyable. Even when I photograph with a digital camera, I want to maximize the image quality to resemble a printed and scanned print. Handcrafted items have always held greater value for me. As technology and AI continue to advance, the desire to move towards analog media grows stronger, distancing oneself from digital noise and introducing a sense of imperfection and texture.

However, it's not necessary to ignore technology and digital tools; one just needs to learn how to use them for their own purposes. I believe that the sense of life, liveliness, and texture can be achieved with digital media as well; the key is to find the right balance.

I prefer working with physical objects, so, for me, creating something by hand is much more interesting than generating it with AI.

MAGDALENA: To what extent do theoretical concepts, mechanical processes, physical laws and chemical reactions play a role in your work?

NIKITA: My work hardly intersects with scientific research, confirmations of theories with chemistry or physics. I don't delve into exploring such complex processes; I simply engage in visual arts, exploring materials, form, and their combinations. However, at times, to realize certain ideas, I have to involve professionals from other fields: people who understand electronics, programming, or mechanics, to help me bring to life what I have envisioned.

I enjoy looking at things with irony and humor, so some objects or processes I may portray in an exaggerated and naively simplified manner, simpler than they are in reality. I strive to simplify complex things and present them through my own perspective.

MAGDALENA: When I contemplate your projects and art, the words fusion and playfulness come to mind. Which words come to your mind first?

NIKITA: If I were to describe in a few words what I do, it would be irony, self-irony, playfulness, provocativeness, relevance, and humor. This is how I view the world and strive to convey this perspective through my projects and works. I appreciate it when people can laugh at themselves and don't take themselves and the world too seriously.

MAGDALENA: How do you envision a state between object and subject?

NIKITA: If we consider the relationship between the object and the subject, it's evident that each influences the other. When considering the human as the subject, their actions impact the state of the object and the context in which it will be placed. However, the object can also dictate its own rules based on its form, character, material, and the context in which these two interact.

When contemplating the transitional state from being an "object" to becoming a "subject," it might be fitting to discuss it through the metaphor of the birth of a new entity. In its initial state, this entity could play the role of an object but undergoes a transformation into an independent state, becoming a full-fledged subject capable of giving rise to a new entity.

MAGDALENA: How would you spontaneously translate this state between object and subject into an artistic expression?

NIKITA: Comes to mind the image of a chicken egg

MAGDALENA: Thank you so much for taking the time to answer my questions!

NIKITA: Thank you so much for these questions, it wasn't easy, but so interesting to thinking about every question.

1 1 . 2 . 2 | I N T E R V I E W M I T R E B E K A H W I L D
[0 4 . 0 3 . 2 0 2 4 , C A F É P R Ü C K E L , W I E N]

MAGDALENA: Rebekah, ich würde mich heute gerne mit dir über Objekte und Subjekte unterhalten. Du, als eine Theatermacherin, die ja sehr viel mit Objekten zu tun hat. Ich habe an dich gedacht, weil ich dich von [dem Theaterfestival Hin & Weg in, Anm. M. K.] Litschau, von deinen Arbeiten aus Litschau, kannte. Ich würde gerne gleich in die erste Frage einsteigen.

REBEKAH: Darf ich aber – meine erste Frage ist: Was hast du schon gesehen? Ein paar deiner Fragen sind ja auch eine Referenz, die darauf hinweisen, dass du schon etwas von mir gesehen hast.

MAGDALENA: Da habe ich vor allem deine Website durchforstet und mich im Archiv mit Bildern von vergangenen Arbeiten beschäftigt.

REBEKAH: Ah, okay.

MAGDALENA: Ich kenne dich eigentlich von deinen Arbeiten aus Litschau mit den Workshops, die du angeboten hast.

REBEKAH: Aber du warst nicht Teilnehmende, oder?

MAGDALENA: War ich nicht, nein.

REBEKAH: Du warst bei dieser spontanen Vorstellung am Abend, die ich gemacht habe mit ein paar Teilnehmenden meines Workshops, oder?

MAGDALENA: Ah, nein, das hab ich leider nicht gesehen.

REBEKAH: Und das Stück in Litschau?

MAGDALENA: Nein, aber Marie, aus unserer Theatergruppe [SPIGL, Anm. M. K.], arbeitet an der Volksoper und sie hat sehr geschwärmt von der Zauberflöte.

REBEKAH: Ja, in der Zauberflöte gibt es 30 Figuren.

MAGDALENA: Genau, die Figuren, die du gemacht hast, und ich habe mich da sehr eingelezen und mir Material von den Aufführungen angeschaut.

REBEKAH: Ja, it's fine, die Antworten oder eher deine Fragen weisen ein bisschen darauf hin, dass du dir etwas angesehen hast, wenn du verstehst. Okay, cool. Na, dann.

MAGDALENA: Ich habe im Rahmen meines Studiums einen Text gelesen – von André Lepecki – und er macht darin einen Unterschied bzw. versucht den Unterschied zwischen einem Ding und einem Objekt zu machen. Und du, als Theatermacherin, die sich ja vor allem mit Objekten und mit Puppen befasst – mich würde interessieren: Hast du eine Assoziation zu dieser Differenzierung?

REBEKAH: Das ist eine sehr interessante Frage. Wer ist der Autor?

MAGDALENA: André Lepecki. Soll ich dir den Namen aufschreiben?

REBEKAH: Ja, bitte.

[Magdalena schreibt Namen auf]

REBEKAH: Ah, welche Sprache spricht er? Oder woher kommt er denn?

MAGDALENA: Gute Frage, welche Nationalität er hat. Ich habe den Text auf Englisch gelesen, ich kann ihn dir auch gerne schicken.

REBEKAH: Ja, gerne!

MAGDALENA: [Der Text, Anm. M. K.] heißt „Moving as some thing (or some things want to run)“. Und er beschreibt anhand von mehreren Performances, dass es eine Differenzierung zwischen Objekt und Ding geben muss.

REBEKAH: Ah, okay. Also mein erster Gedanke war, dass es sich um eine linguistische Sache handelt. Also eine Frage der Linguistik. Weil es auf Deutsch geschrieben war, habe ich mich auch gefragt, wie es sich auf Englisch verhalten würde – das wäre dann „thing“ and „object“. Und auch, woher die zwei Worte kommen. Und dann habe ich gedacht, ich würde auf Englisch sagen „Someone or something is an object of desire.“ For example, or an object of hate. But you wouldn’t say that they are a thing – you would say object. And I think object is... You wouldn’t... It wouldn’t associate with a person. You shouldn’t treat a person as a thing.

MAGDALENA: That’s right.

REBEKAH: They might be an object of something, which then in relation to you is a subject, but if you were gonna treat them as a thing, that’s a very definite thing to do. It has other meaning alongside of it.

MAGDALENA: Ich habe auch den Eindruck, dass „Ding“ or rather „thing“ in English eine Art Ausweichphrase darstellt. Because there are phrases like „the thing is“.

REBEKAH: Ah, as a sort of avoidance.

MAGDALENA: Yeah, or like in such a casual way. „The thing is ...“ Ohne eigentlich ein Ding ...

REBEKAH: Eine Spezifik –

MAGDALENA: Ja.

REBEKAH: That's true, an object is more specific, I think. I also thought, it's a status thing. An object has kind of or callings of being an object have more status than a thing, I think generally.

MAGDALENA: That makes sense.

REBEKAH: I was also wondering whether it was an observation of it, because an object implies a subject. And so, is an object still an object, if nobody is looking at it? Maybe a thing is always a thing, but an object needs a relationship to something else to be an object. And then there's the question: Are all objects things? Or all things objects?

MAGDALENA: Genau, das war auch meine Frage, ob „Ding“ eine allgemeinere Sache meint und „Objekte“ ein Teil von Dingen sind.

REBEKAH: Spezifischer.

MAGDALENA: Ich habe mich auch gefragt, ob Objekte, wie du schon gesagt hast, in Relation zu Subjekten, etwas sind, was man in der Hand halten kann, etwas Materielles. Aber, ist das Wetter oder sind Naturereignisse, oder ein Baum, ist das ein Ding, ist das ein Objekt?

REBEKAH: So, yeah, the physicality of it.

MAGDALENA: Es kommen dann auch sehr viele linguistische Dinge zusammen, wie: Was ist dann eine Sache? Was ist ein Gegenstand? Das sind alles, glaube ich, schmale Grade, aber alles meint dennoch eine unterschiedliche Sache.

REBEKAH: That is tied up in status, I think. Or in importance. But that may be different in different cultures and different languages. That's why I was interested in where he came from, the writer. What language and what the difference may be in this language.

MAGDALENA: I'm gonna google it real quick. [...] Brazil.

REBEKAH: Ah, so that's Portugese then, probably. Okay. In terms of object theatre, a lot of object theatre companies use „thing“ or „Ding“ in their titles. So they use „Theater der Dinge“ and there is a museum „der Dinge“ in Berlin. And they are basically a museum of „Gegenstände“, of objects, but they deliberately use „museum of things“, and I think that's also a little bit of a status thing, to kind of play with it's a museum – which is high status – but of things – of ...

MAGDALENA: Daily life.

REBEKAH: Daily life, yeah. And they also treat them with a lot of humor, the things. Have you seen it?

MAGDALENA: No, I haven't, but I think I recognize the name „Museum der Dinge“.

REBEKAH: It's a fabulous place. And I think the object theatre companies use „Dinge“ oder „things“, it's also kind of ironic, you know: We are a theatre group, but we are just playing with things. Whereas „object theatre“ is quite deliberately used to try to raise a status of the fact that you are basically playing with toys.

MAGDALENA: But that's a funny way of putting that ... Umstand ... onto the stage. Because ... Im Theater gibt es Requisiten, which are things, or like objects, and there is Objekttheater, basically the thing you do, you bring them to life. And I think Requisite has more of a serving function. Es dient dem Menschen.

REBEKAH: Yes, true. And that again, is a status thing. Yeah, that came up later in one of your questions. It's a good reflection especially on object theatre – where do you draw the line between the object and the character? And the requisites and the props in the set. Because in a lot of puppetry and object theatre, the whole set comes to life. So, there are no borders kind of – they melt into each other.

MAGDALENA: Okay, so I'm moving to the next question – it's kind of a long question, I know. But it's basically about your „melting“ position with ... do you call them puppets, or how do you call them?

REBEKAH: Yeah, puppets, aber auf Deutsch würde ich eher sagen Figurentheater, wobei Figuren ... Eine Figur auf der Bühne is a character im Schauspiel oder in der darstellenden Kunst.

MAGDALENA: Du meinst in Art einer Rolle oder in einer menschlichen Form, ein Wesen, das eine menschliche Form hat?

REBEKAH: Auf Deutsch ist Figurentheater ... In Deutschland und Österreich ist das ein relativ neuer Begriff. Weil: „Puppe“ heißt „doll“.

MAGDALENA: Ja.

REBEKAH: Ja. So I think, es ist ein ... Versuch, das zu vermeiden, you know „theatre of dolls“. Und deswegen war Figurentheater dann ... ich weiß nicht woher es kommt, aber es wird im deutschsprachigen Raum so verwendet. Auf Englisch würde ich sagen „puppet theatre“, aber ich sage ungern „Puppentheater“, weil es wie „doll-theatre“ klingt.

MAGDALENA: Ja, I get that.

REBEKAH: So, I'd say „Figurentheater“ und „Objekttheater“, das wären meine Begriffe. Das war übrigens auch die Frage, bei der ich mich gefragt habe, welches Stück du gesehen hast. Weil für mich eigentlich die Figurenspielerin, der Figurenspieler, the puppeteer shouldn't melt with the puppet. The role of the puppeteer is to disappear usually – I mean, every role is made to be broken, there are no rules that you can't break, but the goal is usually to either be completely hidden, often that is your own state with the puppet, but the most common comment from the audience is „Oh, I forgot you were there“, and they just look at the puppet – or the object. And that's kind of the goal of what we're doing as puppeteers. All of the focus goes to the object or puppet and we're not there anymore. And if we are there, then that's a deliberate step into „I'm relating to the puppet“. That happens a lot more with Klappmaul-puppets, with the life-sized clap-mouth-puppets. Partly because you're stuck to the puppet with the Hände there. And the puppets are as big as them usually.

MAGDALENA: Yeah, that's right, often they are life-sized.

REBEKAH: But I can't really, I don't do that very much, so I can't really talk about that. Yeah, so that was why I was wondering what you'd seen and where that question came from.

MAGDALENA: Okay, I get that. So, in this case, you would probably say that it's a living object rather than a non-living or like an inanimate subject.

REBEKAH: Yes. The object or the Figur ist ein lebendiges Objekt. Well, the Subjekt ist nicht unlebendig, es kann nicht unlebendig sein, sonst könnte es nicht manipulieren.

Aber vielleicht ihr Geist? Oder es ist ein Zwischenzustand, zwischen lebendig und nicht-lebendig?

MAGDALENA: Ja, das interessiert mich. Weil ich mir auch dessen bewusst bin, dass das Leben oder auch das Theater nicht aus Binaritäten besteht, es gibt nicht nur Objekt und Subjekt, es gibt so viele Zustände dazwischen und – wie du sagst – manchmal werden die Regeln gebrochen und man sieht etwas, aus guten Gründen, und manchmal wird etwas unsichtbar, obwohl es da ist. Das sind diese Zwischenzustände, die mich daran interessieren, und ich frage mich ... In Lepeckis Text geht es zum Beispiel auch um Schlafperformances, in denen Performende entweder Medikamente einnehmen, die sie in den Schlaf befördern, und die Performance besteht quasi darin, dass die Performenden Dinge tun, die sie nicht frei entscheiden, sondern die wie eine Art Schlafwandel-Zustand beinhalten. Also, sie sind immer noch lebendig, aber sie nehmen einen Zustand ein, der von einer bewussten Handlung entkoppelt ist.

REBEKAH: Okay, also das nimmt dann ihre Intention weg. Und das ist interessant, weil mit Figurentheater behauptet wird ... Eine der wichtigsten Dinge am Objekttheater ist, dass das Publikum glaubt, dass irgendwas lebt, wenn sie merken, dass es denkt. dass es eine Intention hat. Sonst schwebt es nur über die Bühne, man sieht das oft bei schlechtem Objekt- oder Figurentheater. Wenn es gut sein soll, sieht man an intention. Weil das vermuten wir bei Menschen – dass Menschen denken und gerne etwas machen würden, fast immer – ob es nur schlafen, sitzen, träumen ist, oder ob sie gerne nichts machen würden, darin liegt immer noch die Intention, nichts zu machen. Man sieht, dass sie immer noch denken. Und wenn man das dem Menschen mit einem Medikament wegnimmt, das ist arg.

MAGDALENA: Ja, ich finde das auch sehr heftig. Das sind diese Arten von Performances, die, glaube ich, auch an die Grenzen des Theaters gehen, weil diese bewusste Abgrenzung – ich nehme jetzt eine Rolle ein, sowohl bei Subjekt als auch Objekt – verloren geht und [der Zustand] herbeigeführt wird, durch Mittel, durch Medikamente. Durch zusätzliche Mittel, die eigentlich auch aus dem daily life entspringen und nicht per se Teil des Theaters sind.

REBEKAH: Mhm.

MAGDALENA: Okay, du hast schon ein bisschen was von der nächsten Frage angesprochen: Wie erreicht deiner Meinung nach ein Objekt einen Zustand, den man

als lebendig bezeichnen kann? Also du meinstest jetzt, indem man auf der Bühne beobachten kann, dass ein Objekt denkt, dass die Figur denkt.

REBEKAH: Aja. Ja, das ist einer der Punkte gewesen. Nur kurz zurück zur anderen Frage, weil ich gesagt habe, dass der Figurenspieler, the puppeteer nie wirklich unlebendig ist, weil er – hoffentlich – auf der Bühne ist. Aber sie können neutral oder invisible für diesen Zwischenzustand sein.

MAGDALENA: Und gibt es da theatrale Mittel, um diesen unsichtbaren Zustand herbeizuführen oder ihm zumindest helfen? Also Kostüm, oder ...

REBEKAH: Ja, Kostüm kann helfen, oder nicht helfen. Der absolute Fokus sollte auf der Figur sein, die man manipuliert. Auch, weil tendenziell das Publikum dorthin schaut, wohin ich schaue. Also wenn ich auf irgendwas anderes schaue, dann fragt sich das Publikum „Was schaut sie an?“, und dann ist dieser Link gebrochen. It's kind of an intentional vision and an intentional connection between puppeteer and object. And, this Versuch, relativ neutral zu bleiben, nicht zu viel ... auf das Gesicht ...

MAGDALENA: Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

REBEKAH: Ja, und nicht zu viel mitmachen und zu reflektieren, was die Figur macht. Das ist schwierig. Und man sollte nicht zu steif sein, das funktioniert auch nicht. So, es ist ein heikles Zwischending.

MAGDALENA: Stelle ich mir auch nicht so leicht vor bei besonders kleinen Objekten – wenn man in Relation zu der Figur, die man spielt, eigentlich größer ist, oder?

REBEKAH: Hm, yeah, aber das hat auch ein bisschen mit dem staging und lighting und so weiter zu tun. Und man versucht auch, einen Abstand zur Figur zu halten – tendenziell kommt man [der Figur] selber sehr nahe, und das funktioniert dann nicht mehr. Aber es ist auch schwerer, wenn die Figuren dann miteinander reden, auch diese Mimik wegzunehmen. Und ja, es gibt andere Figurenspieler, die werden das Gegenteil sagen. Das ist nur meine ... wie ich es gelernt habe und wie ich es genieße auf der Bühne. Yeah, and just the last thing with that point was that there's also the whole animistic [Ansicht], that ... alles lebt.

MAGDALENA: Ja.

REBEKAH: Die ganze Welt lebt. Und deswegen war ich auch ... Es ist ein Teil von meiner Praxis im Figuren- oder Objekttheater, dass ich hoffe, dass die Menschen

wirklich glauben, dass alles Potenzial hat, um zu leben. Wenn sie ein bisschen respektvoller mit unserem Planeten handeln.

MAGDALENA: Richtig.

REBEKAH: Und alles rundherum. Und andere Menschen, und so weiter. Es muss nicht so weit gehen, dass alles weglaufen könnte oder so. Das ist auch in the new physics. Auch ein Beweis, dass eigentlich alles ... nichts ist still, jedes Atom ...

MAGDALENA: Es bewegt sich.

REBEKAH: Alles bewegt sich. Alles hat – zur nächsten Frage – ob es die anderen Dinge auch dazu bewegt, weiß ich nicht, aber alles bewegt sich, nicht so still wie es aussieht.

MAGDALENA: Ja, ich habe auch den Eindruck, sobald man über Objekte und Subjekte und die Zustände, die sie einnehmen, spricht ... Es wird sehr schnell philosophisch, oder generell wissenschaftlich. Du sprichst jetzt von Atomen, was wieder eine physikalische Ebene mit hineinbringt, aber es wird, finde ich, auch philosophisch, weil man überlegen muss, welche Rolle Autonomie spielt. Welche Rolle spielt Selbstbestimmung bei Objekten? Das habe ich mich auch gefragt. Ich kam ursprünglich auf dieses Thema über einen Kurzfilm von Fischli&Weiss, einem Künstlerduo aus der Schweiz. Sie haben einen Kurzfilm gedreht, in dem sie selber nicht zu sehen sind, aber es ist eine etwa halbstündige Kettenreaktion aus Autoreifen und aus ...

REBEKAH: Ah, ja, der ...

MAGDALENA: Der Lauf der Dinge.

REBEKAH: Der Lauf der Dinge, ja.

MAGDALENA: Genau, und spätestens nach fünf Minuten ist man gefesselt von den Reaktionen unter den Objekten. Menschen spielen eigentlich überhaupt keine Rolle, obwohl Menschen das Ganze erschaffen haben irgendwo, und da kam mir zum ersten Mal der Gedanke: Ist Objekten eine Art von Autonomie zuzugestehen? Ist es wichtig, Objekten einen Platz einzuräumen in diesem ... man muss sie irgendwie zu ihrem Rechte kommen lassen.

REBEKAH: Interesting. Das ist interessant, aber das ist dann intention. I mean, I know from the Workshops, die ich mache ... darin kommt die Frage vor: „Was macht

lebendig?“ Wie wissen wir, dass etwas lebt? Dann frage ich immer die Teilnehmer_innen, die dabei sind, was sie denken. Im Leben, in der Umgebung im Alltag, wie unterscheiden wir, ob etwas lebt oder nicht? Und das ist echt interessant. Obwohl einmal war die erste Antwort von jemandem „Stoffwechsel“. Also eine chemische, eine very wissenschaftlich-chemische Antwort. Das war kind of ... it potentially killed the rest of the [answers].

MAGDALENA: Yeah, it really does ... because plants are also living. But not in a subject-way.

REBEKAH: Ja, ich bin dann weitergegangen und habe dann gefragt: „Ja, wie wissen wir, dass das passiert?“ Weil wenn man davon redet, was lebendig macht, geht man meistens von Sicht aus, oder? Was wir sehen. Vielleicht Tasten, vielleicht Haptik, vielleicht, was wir hören, vielleicht, was wir schmecken, aber hauptsächlich ... Ich nehme an ... ich meine, das ist nur eine Frage.

MAGDALENA: Das stimmt, Sehen ist ein sehr primärer Sinn.

REBEKAH: Und das wird dann auch interessant für jemanden, der nicht sehen kann, oder nicht gut sehen kann, wie hier unterschieden wird zwischen „Was ist lebendig und was nicht?“. Also vielleicht kommt hier wieder die Bewegung dazu. Aber wie spürt man es? Das war beim Stoffwechsel interessant, weil ja, wissenschaftlich korrekt, aber wie weißt du, dass Stoffwechsel ...

MAGDALENA: Passiert?

REBEKAH: Yeah, that it's taking place. Mikroskop? Aber du unterscheidest täglich, ob Dinge leben oder nicht, ohne ein Mikroskop zu haben. Also wie wissen wir das? Das ist dann eine Liste von Bewegung ... hauptsächlich Bewegung. Atmen könnte ein Faktor sein. Wie wissen wir, dass etwas atmet? Wir hören es vielleicht, aber da gibt es Bewegung, wir sehen the chest moving. Dann eben vielleicht hören.

MAGDALENA: Vielleicht hat das aber auch mit dem Begriff Skala zu tun, weil das ist ja jetzt auch eine sehr menschliche Herangehensweise - die menschlichen Sinne und was sie wahrnehmen, aber wie du sagst, für das Mikroskop sind die menschlichen Sinne nicht ausreichend. Und vielleicht ist aber auch ... Atome können wir nicht wahrnehmen in jeglicher Form, aber trotzdem verändern sich Zustände - oder Atomkonstellationen. Es hat auch etwas mit einer zeitlichen Skala zu tun und mit der menschlichen Geduld, zu warten, bis irgendetwas passiert.

REBEKAH: Yes, absolutely. The time is one of the things.

MAGDALENA: Also Skala im Sinne von Größe oder Dimension, aber auch eben Zeitlichkeit, oder?

REBEKAH: Ja. Ich habe einen Kurzfilm gesehen, er war schwarz-weiß und es war einer der ersten Stop-Frame-Films. Und es war eine kleine Pflanze ... Wein?

MAGDALENA: Ah, eine Weinranke.

REBEKAH: Ja. Und es hat zu wachsen angefangen. Und es war eben Stop-Frame, also ich weiß nicht wie oft sie ein Foto gemacht haben. Aber es schaut wirklich aus, als hätte es Intention. Es geht in eine Richtung und dann bewusst in eine andere Richtung, damit es sich an etwas hängen kann, dass es Weiterwachsen kann.

MAGDALENA: Auch mit den kleinen Schnörkseln, oder?

REBEKAH: Ja! Und wenn man nicht gewusst hätte, dass es keine echte Pflanze gewesen wäre, und echt ein Stop-Frame, würde man denken, dass es sich um einen Kunst-Kurzfilm handelt über eine Pflanze, die denkt. Diese Grenzen sind sehr dünn zwischen Intention, Bewegungen, Denken.

MAGDALENA: Ich denke auch an Sonnenblumen, die sich ja mit dem Kopf immer

REBEKAH: Drehen!

MAGDALENA: Genau, nach der Sonne richten.

REBEKAH: Stimmt! Der Gedanke, wie wir wissen, dass irgendetwas Intention hat ... Im Figurentheater hat das oft damit zu tun, wohin wir schauen. Weil bei eine Figur, die eher eine ... starre Mimik hat und bei der sich das Gesicht nicht viel bewegt, müssen die Emotionen und alles andere über die Bewegung kommen. Und das Denken kommt eher von dort, wohin sie schauen. Blödes Beispiel, aber wenn ich denke, dass ich gerne gehen würde, würde ich nicht einfach aufstehen und Richtung Tür gehen, sondern ich würde höchstwahrscheinlich erst einmal schauen, was ich mache. Und mit Figuren und Objekten - wenn wir uns deren Gesicht vorstellen und dass sie sehen können - dann würden sie zuerst schauen, und wir würden annehmen, dass sie denken. Also diese Sache mit dem Gesicht, dass wir zuerst etwas anschauen und was wir sehen, entscheidet darüber ob wir denken oder nicht ... aber die Figur schaut ... oder schaut aus, als ob sie schaut und damit nehmen wir an, dass sie denkt, oder sogar worüber sie

denkt. Und ich glaube, wir machen das auch mit Menschen, dass wir schauen, wohin sie schauen und wir vermuten dann, was sie denken oder tun.

MAGDALENA: Das heißt, es ist eigentlich eine Art Übersetzung von menschlichen Handlungen, die wiederum von einem menschlichen Publikum als etwas interpretiert wird, das ... relatable ist?

REBEKAH: Mhm. Wir können von unserer Erfahrung nicht rausgehen. Oder wir müssten, wenn wir in einer fremden Situation sind, dann I suppose, wir nützen unsere Erfahrung and we try and translate what's happening, was wir nicht verstehen auf der Basis von dem, was wir wissen.

MAGDALENA: Stimmt, auf der Grundlage von etwas, das einem schon bekannt ist.

REBEKAH: Mhm. Und Menschen sind tendenziell immer auf das Gesicht fokussiert, Augen und Mund, dieses kleine triangle, bei anderen Menschen. Und bei Objekttheater versucht tendenziell, einen Fokus oder einen Körper zu erschaffen, an den das Publikum seinen Verstand „dranhängen“ kann ... ah ja, es bewegt sich so, der obere Teil des Kopfes oder auch wenn es anders herum steht, ungemütlich, weil es auf dem Kopf steht.

MAGDALENA: Welche Handlungen oder welche Dinge machen für dich eine Figur zu etwas Lebendigem, oder umgekehrt, wodurch wird die Figur sofort zu etwas Unlebendigem?

REBEKAH: Ich glaube, das sind hauptsächlich Bewegung und Intention. Oder Zwischenzustände. Bad puppetry basically. Manchmal ist es praktisch, zum Beispiel wenn ein Solo-Performer mehrere characters in einem Stück hat und aber nur zwei Hände, dann sitzt oder steht manchmal eine Figur auf der Bühne. Das ist ein bisschen heikel, es kann funktionieren, aber es kann auch sein, dass sie plötzlich tot ist. Ich merke auch, it's a split-second-thing sometimes. Ich habe gestern Abend, da hat es jemanden gegeben ... Und ich erinnere mich, ich glaube es war Zauberflöte, sofort dass wenn man eine Figur auf die Bühne ohne puppeteer, allein stehen lässt, diese split-second, when the puppeteer sie lässt, wie sie weggeht. Also wenn sie fast, bevor die Figur zum Stand kommt, mit der Aufmerksamkeit woanders ist, dann stirbt die Figur sofort. Aber wenn die Figur zum Stand kommt und diese split-second vergeht noch bei ihr, dann bleibt der Fokus bei dieser Figur. Und erst dann gehen sie (der Performer, Anm. M. K.). Die Figur bleibt dann in unseren Gedanken eher lebendig,

als wenn sie einfach sitzt und denkt und wir sehen sie nicht atmen. Das interessiert mich, diese split-second, wenn man es allein lassen muss. Es kann besser oder schlechter funktionieren.

MAGDALENA: Aber ich habe auch das Gefühl, dass das bei Schauspieler*innen auf der Bühne so ist, es gibt diese generelle Präsenz und dann gibt es Bühnenpräsenz. Und das hat auch mit einer minimalen Veränderung der Haltung zu tun, aber als Publikum weiß man sofort, ob jemand anwesend ist oder nicht. Und das hat nichts mit dem Körper auf der Bühne zu tun - stelle mir das schwierig vor, in einer Figur zu erzeugen. Vielleicht hat es auch etwas mit Material zu tun, wenn eine Figur in sich zusammenfällt oder sie besteht aus einem Kern, der ermöglicht, eine Haltung einzunehmen.

REBEKAH: Ja, es ist natürlich wenn eine Figur ... when it collapses ... die Haltung ist wichtig. Das innere Leben ist dann ... Wenn das innere Leben vorher schon stark dabei ist, wenn das Publikum wirklich an die Figur glaubt, dann glaube ich, will it kind of forgive it if it's not always moving. Wenn es vorher nie immer geglaubt hat, dass es lebt, dann ist es für immer so. Auch bei Schauspielern, es hat mit ihrem inneren Leben zu tun, ob sie auf der Bühne interessant sind oder nicht. Und da ist Nora Dirisamer super. Sie ist eine Schauspielerin, die macht großes für Schauspieler für genau solche Dinge.

MAGDALENA: Wie heißt sie?

REBEKAH: Nora Dirisamer. Ich habe mit ihr oft geredet über genau solche Sachen, über Figuren und Schauspieler, was funktioniert am besten und von wo das kommt. Und sie hat über den Konflikt, über den oft im Theater gesprochen wird, also dass Theater immer Konflikt braucht, gesprochen. Und ich habe so oft gedacht, warum, you know? Warum brauchen wir immer einen Kampf auf der Bühne? Und sie hat gemeint, nein, es ist nicht immer ein Kampf, es ist auch das ... was interessant ist. Dass man gerne etwas machen würde, aber irgendetwas hält einen zurück. Also dieses „Ich möchte das machen, aber“, dieses Hin und Her, tension, das ist, was Dinge auf der Bühne interessant macht. Aber das ist ein bisschen anders als wenn irgendwas lebt oder nicht, das ist eher der nächste Schritt - interessant oder nicht interessant. Aber das ist irgendwie verbunden, glaube ich.

MAGDALENA: Und ich glaube, es hat dem auch gemein, dass es auch eine Sache von einer ... split-second ist. Ich glaube, diese Anspannung wird sehr schnell erzeugt, aber ist auch sehr schnell wieder weg.

REBEKAH: Ja, und manchmal ist es auch echt schwer ... to put a finger on it ... was war das, was ist das? Diese Zwischenzustände sind oft ... man sieht beim Figurentheater, dass sie oft nicht gut gemacht sind. I mean, nicht freundlich zu sagen, aber wenn es nicht gut gemacht ist, dann glaubt man nicht, dass sie leben, auch, wenn sie sich bewegen, wenn sie reden und so ... sie sind irgendwie lebendig, aber nicht überzeugend.

MAGDALENA: Sie folgen theatralen Regeln, aber das macht sie nicht automatisch zu Lebendigen.

REBEKAH: Ja, und mit Figurentheater, mehr noch als beim (?-)theater, es kann auch sein, wenn es nicht gut gemacht ist, also wenn wir glauben sollen, dass auf der Bühne die Rolle oder die Geschichte speziell menschlich oder tierisch ist, wenn sich die Gelenke nicht richtig bewegen, oder falsch bewegen ... man kann zum Beispiel Figuren ohne Knie bauen, das funktioniert besser, als wenn die Knie rückwärts gehen würden zum Beispiel. Das ist auch bisschen ein praktisches Ding, aber wenn wir glauben sollen, dass sie Menschen sind, hilft es, wenn sie dann ...

MAGDALENA: ... eine bestimmte Anatomie haben.

REBEKAH: Yeah. Außer, wenn man diese Regel bricht. We're breaking a rule, but we have to know what the rule is first before you break it. And do intentionally, otherwise it's not so good. So yeah, that can fit the impression, I think.

MAGDALENA: Im Prozess ... du baust deine Figuren auch selbst, richtig?

REBEKAH: Ja, für meine eigenen fast immer oder mit jemand anders ab und zu. Oder zum Beispiel bei einem Stück hat ein Kollege, der unglaublich super ist, die Designs gemacht und ich habe sie gebaut. Und ich baue Figuren für andere Theaterstücke, designers and directors.

MAGDALENA: Und welche Rolle spielen physikalische oder chemische Gesetze für dich? Beziehungsweise verwendest du ... ich bin eben durch mein Studium sehr geprägt von theoretischen Texten ... deswegen würde mich interessieren, hast du

irgendwelche ... baust du die aus einer Intention oder Vorstellung heraus, oder spielt da eine gewisse Art von Recherche eine Rolle?

REBEKAH: Research absolut. Für meine eigene Arbeit oder für andere Menschen, mache ich gerne viel Recherche, aber das ist eher oft historical, visual, cultural und nicht so ... wissenschaftlich theoretical. Aber ich habe realisiert, dass die Theorie von der Praxis kommt. I mean, ohne Praxis gibt es keine oder wenig Theorie. So, Theorie basiert eher auf Erfahrung. Ich mache auch ... you know, ich schreibe oder plane ein Stück und irgendwie weiß ich, warum ich alles mache. Also schon Theorie, aber das kommt eher von der Praxis. Auch, wenn ich bewusst vieles offenlasse. Bei meinen eigenen Stücken fange ich an und weiß nicht, was der Inhalt ... you know, ich weiß nicht alles über das Stück, das Ganze ist ein Prozess. Ich habe einen Timer und ich mache viel research über kind of connections and I follow threads from one to the other, aber ich weiß nicht genau, wie das ganze Stück aussehen wird. Und that's the process of discovery, of creating a show. Das ist dann kind of drawing and hundreds of references and ideas and then choosing the best ones and putting them together. I mean auch im designing für andere, würde ich es ähnlich machen. I find ... visuelle references. Es ist zum Beispiel interessant, wenn man rundherum liest. Zum Beispiel Hyänen, diese Tiere in der Wüste, die sind normalerweise sehr hässlich dargestellt und sehr vicious. Und dann sind die matriarchal. Es ist echt interessant, ich liebe es, research zu machen und dann diese anderen Dinge herauszufinden, die man dann vielleicht wieder einbaut. That's interesting. I mean the mechanical process and the physical laws ... natürlich, beim Figurenbau sind die dann echt wichtig. But one super Ding ist, dass the laws of physics abhängig sind, aber auch nicht. Figurentheater ist die perfekte Art, die Regeln ... to break the rules. Because, der Figurenspieler kann sie nicht brechen, aber die Figur. Ich kann nicht schweben, aber eine Figur kann schweben. Das ist auch mit ein Grund, warum die Größe von allem, budget and the size mitspielt. Mit genug Geld kann man alles machen, wenn man über Vorstellungskraft und eher normale Theatergröße in terms of budget spricht. Aber wichtig ist eben auch die Vorstellungskraft. Weil ich finde es interessanter, wenn das Publikum glaubt, irgendwas schwebt, als wenn viel Geld investiert wird, damit etwas genau so aussieht, als ob es schwebt. Die Vorstellungskraft ist dann irgendwie weggenommen vom Publikum The wow-factor's maybe bigger, but the Vorstellungskraft ist weniger.

MAGDALENA: Man muss sich nicht so stark anstrengen, um ... es hat auch was mit Anstrengung zu tun. Ich habe auch das Gefühl, dass es vielleicht etwas mit Alter zu tun hat? Denn Kinder, in meiner Theatererfahrung, haben eine stärker ausgeprägte Vorstellungskraft als Erwachsene, weil sie (die Erwachsenen, Anm. M. K.) einen gewissen Realitätsanspruch haben oder entwickeln über die Zeit und Kindern reicht oft eine einzige Requisite, um sich selbst selbst vorzustellen, eine Rolle einnehmen zu können. Oder sie werden schneller kreativ und ich glaube Erwachsene oder auch junge Erwachsene, irgendwann löst sich diese selbstverständliche Vorstellungskraft ab, weil mehr von der Realität im Leben Platz hat.

REBEKAH: Ja, ich weiß nicht warum die meisten Leute das verlieren, aber sie verlieren es sicher. Manchmal denke ich, Figurentheater für Kinder ist ein bisschen ein cheat, weil die Kinder glauben sowieso, dass alles lebt.

MAGDALENA: Aber schön!

REBEKAH: Oder vielleicht nicht ein cheat, aber es ist einfacher. Aber dafür bin ich immer sehr glücklich, wenn es bei Erwachsenen funktioniert, weil ich weiß, dass sie schwerer zu kriegen sind. Und wenn es funktioniert, dann bin ich wirklich ... das ist super. Und sie sind dann sehr überrascht manchmal, wenn es funktioniert. Für Kinder ist es selbstverständlich, die haben dann andere Fragen, aber für Erwachsene ist es manchmal auch ein bisschen unberuhigend, wenn sie realisieren, dass sie es geglaubt haben. It shakes them a bit.

MAGDALENA: Aber das ist auch die Kraft an Theater, glaube ich.

REBEKAH: Yeah. True. Und sie sehen es dann gerade vor ... in front of them ... in diesem Moment. Wo man beim Film nie wirklich weiß, was dann passieren kann. Und bei Theater ist es da, es ist in front of you. But yeah, I think that's something that puppetry really can do well, or certain types of puppetry can do really well. Yeah, chemical reactions not so much but I mean there are puppeteers or companies who use ... you know put two things together to create foam and then create a creature out of foam, so you can also use stuff like that.

MAGDALENA: Oder ... how do you call it ... dass es im Dunkeln leuchtet, habe ich mir auch vorgestellt ... dass es mit Schwarzlicht funktioniert. Das ist ja auch etwas Chemisches.

REBEKAH: True. There's a whole branch of blacklight-theatre-puppetry.

MAGDALENA: Okay. Zu deiner Arbeit generell, ich habe deine Website angeschaut und mir ist sofort das Wort Verspieltheit eingefallen.

REBEKAH: Das ist schön, das finde ich sehr schön.

MAGDALENA: Und eben Wesen, weil es nicht immer etwas Menschliches hat, sondern weil das Wesen sind, die nicht zwingend eine sehr konkrete Form haben - das auch, wenn sie Tiere oder so darstellen - aber Wesen. Und eben verspielte Wesen. Hast du, wenn du an deine Arbeit denkst, einen Anspruch oder ein Wort, was du nach außen tragen möchtest mit deinen Figuren? Das ist natürlich auch immer sehr produktionsabhängig, stelle ich mir vor.

REBEKAH: Ja, das ist dann ein großer Unterschied, ob ich Figuren für jemand anders mache oder für mich selber, das ist ein Ding. Playfulness. Aber was ich versuche, ist diese Vorstellungskraft zu erwecken im Publikum und auch, as I describe it as opening doors to imagination, dass ich dem Publikum nicht alles auf einmal gebe, sondern ich zeige eine Richtung, ich öffne eine Tür und sage ... you know, ich mache sehr selten ganz realistische Figuren.

MAGDALENA: Da kommt mir auch die Assoziation, dass du dir eine Art von Schwelle eigentlich bist, in dieses opening doors. Es ist wie ein ... how do you call it in English ... threshold? Like a Schwelle, you want to open.

REBEKAH: That's a good way of putting it. Weil ich glaube auch, dass das Ding mit Figurentheater ist, dass es wirklich eine ... auch stärker als beim Schauspiel ... eine Verbindung zwischen Figurenspieler, puppeteer, Publikum und Objekt oder Figur, weil das Publikum sollte glauben, dass die Figur, Puppe, puppet, object lives. Und die sind dann aktiv. Und ich glaube, dass das Figurentheater aktiver ist. Schauspiel kann relativ passiv sein. Wir wissen, dass diese Menschen, die leben auf der Bühne. Es ist eine mehr oder weniger reingetragene Geschichte, dass wir glauben, dass sie anders sind. Aber mit Figurentheater ist es irgendwie ... Es ist wie beim threshold, nachher glaubt das Publikum, dass diese Dinge leben. Eine Figur, a puppet, ist auch nur ein Ding. Es ist nur Holz, Stoff, whatever.

MAGDALENA: Material.

REBEKAH: Material. Es ist nichts. Und wenn das Publikum glaubt, dass es lebt, dann sind sie schon über eine Grenze in sich selber gegangen.

MAGDALENA: Das hat wieder mit dem Status zu tun.

REBEKAH: Ja? Inwiefern?

MAGDALENA: Das, was du am Anfang meintest, dass sie jetzt nicht mehr bloß Dinge sind wie Holz und Pappmaché, sondern sie erlangen durch das Lebendigwerden einen nächsten Status, der immer noch nicht Subjekt ist, aber mehr in die Richtung geht.

REBEKAH: Ja, sie sind mehr, als was sie sind. True. Es macht einfach Spaß, diese Reaktion vom Publikum, wenn sie rauskommen mit riesigen Augen. Wenn ich ein Stück mache und das Publikum kommt, bringt es die Dinge selber zum Leben. Wir machen kein Figurenspiel, wir bieten die Figuren an, dass sie das Publikum selber animiert und das ist dieses große fishing for shadows. Und die Körperhaltung ändert sich, ich habe Leute gesehen, die sehr ... suspicious ... misstrauisch reingekommen sind und fast grantig „Was ist das, warum bin ich hier“ und dann gehen sie raus und ihre Schultern ... sie stehen aufrechter, ihre Schultern sind unten und sie lächeln, das ist super und quite addictive when you see that happen.

MAGDALENA: Schön.

REBEKAH: Und auch Till Eulenspiegel, das ist fünf Minuten lang, ein (?)Theater, aber manche Leute kommen raus und sie sind wirklich noch in dieser anderen Welt und das finde ich sehr schön.

MAGDALENA: Stelle ich mir auch sehr bereichernd vor für das weitere Arbeiten.

REBEKAH: Ja, I mean ich hoffe, es ist auch für das Publikum so, dass sie dann was mitnehmen und sehen, dass den Raum ein bisschen mit anderen Augen.

MAGDALENA: Noch einmal zum Zustand zwischen Objekt und Subjekt. Also, ich glaube wir konnten feststellen, dass es weder nur das eine noch das andere gibt, aber ... wie stelle ich die Frage am besten? Wenn du dir einen Zustand zwischen Objekt und Subjekt vorstellst, auch anhand von deiner eigenen Arbeit ... wie würdest du den bezeichnen, weil ich glaube, dass wenn man im Theater oder auf der Bühne mit diesen Zuständen arbeitet, man denkt nicht in erster Linie an diesen Begriff Subjekt oder Objekt, man hat nicht vordergründig im Bewusstsein „Ich bin jetzt ein Subjekt, ich habe ein Objekt“, aber wie würdest du, wenn du diesem Zustand dazwischen einen Namen geben müsstest, oder wenn du das beschreiben müsstest?

REBEKAH: Meinst du eine Beziehung zwischen Objekt und Subjekt?

MAGDALENA: Vielleicht ist es eine Beziehung?

REBEKAH: Ja? Relationship im Sinne von ...

MAGDALENA: Ja, wie würdest du diese Beziehung ... because you told me that there's a connection between the puppeteer and the Figur. How would you ... There's a state of in-between, right?

REBEKAH: I guess so. I mean, wenn ich meine eigene Stücke spiele, wenn ich auf der Bühne stehe, dann bin ich auf das Objekt fokussiert. Und ich muss glauben, dass es lebt, warum würde das sonst das Publikum glauben? Es gibt zwei subjects - Figurenspieler und Publikum - und dazwischen das Objekt vielleicht, aber es hat auch wieder mit Status und power zu tun, weil as puppeteer I have power over the object or puppet, absolut, oder vielleicht auch nicht, das kann von der Größe und Mechanik der Figur abhängig sein, wenn die Mechanik der Figur nicht macht, was ich machen will, dann hat es eine power over me or is it just badly made? I don't know. Aber generell hat man als Puppenspieler power over the object, but I think there's also a ... Für mich ist es gut, wenn es eine Neugier, eine curiosity, gibt, wenn das Publikum kind of neugierig ist oder ich bin neugierig, was oder warum die Dinge passieren. That is a tricky question. It is also parasitical, because what's a puppeteer without a puppet? I need the puppet more than ... or do I need the puppet more than it needs me? Because without the puppet I'm just a person probably in black on stage.

MAGDALENA: Who needs who.

REBEKAH: Yeah, who needs who. Whereas on the other hand the puppet probably can't even live without me, can it? You know? Without being animated, it's not even alive. And then you get to the kind of in-between thing with mechanicals oder (?), die von einem Motor bewegt sind oder Teile davon. In der Zauberflöte zum Beispiel, die Flügel von der Zauberflöte sind mechanisch, sie sind mit einem Motor und Batterie bewegt worden; nicht die ganze Figur, aber nur die Flügel. Aber das war eine praktische Lösung, man könnte sie mit einem Trigger machen, aber der Figurenspieler wird dann schnell den Daumen nicht mehr bewegen können. Yeah, but it's also parasitical, kind of an dependent relationship, this. Wir brauchen einander.

MAGDALENA: Parasitical ist, glaube ich, ein richtig gutes Wort, um das zu beschreiben - habe ich nie darüber nachgedacht. Ich denke auch, dass parasitical etwas sehr negativ Konnotiertes ist.

REBEKAH: Normalerweise schon, ja.

MAGDALENA: Weil es ja zum Vorteil eines Akteurs oder einer betroffenen Instanz ist, und zum Nachteil einer anderen.

REBEKAH: Ja, es ist eine symbiosis oder parasitical. Symbiosis is more positive. Parasitical is more negativ.

MAGDALENA: Ja, Symbiose wäre dann, dass beide Teile einen Vorteil daraus ziehen.

REBEKAH: Vielleicht more symbiosis than parasitical, but I just found that quite interesting to think about how it's played out.

MAGDALENA: Aber das ist eine gute Bezeichnung. (...) Meine letzte Frage war, wie würdest du künstlerisch-praktisch diesen Zwischenzustand spontan umsetzen.

REBEKAH: Hier dachte ich, es wäre interessant, im Englischen sagt man to turn the tables. Wie könnten die Objekte mehr Kraft oder Macht haben als der puppeteer? Und da könnte ich eher vorstellen, dass es im reinen Chaos enden würde. Aber ich habe zum Beispiel eine Tanzgruppe gesehen, die mit vielen Objekten und Möbeln auf der Bühne arbeitet und es war ein bisschen auch ... was sie gemacht hat, war ein bisschen wie Der Lauf der Dinge. Vieles ist runtergefallen oder es schaut so aus, als ob die Objekte etwas von den Darstellern, Tänzerinnen in dem Fall, verlangt. Und man weiß nicht genau warum. Also wie man das darstellt, wird interessant. There's a podcast called „Everything is alive“ from Radio Tokyo (?), I don't know if you've heard of that one. Especially the first series, or the first two I think waren mit Objekten. Und sie haben dann ... jede Episode ist ein Objekt. Und ein Schauspieler oder ein Comedian oder ein Gast redet von der Perspektive dieser Objekte. Also hi, ich bin Rebekah, ich bin eine Zahnbürste. Und ja, mein Tag ist ... die ganze Nacht bin ich allein, so ein bisschen einsam und dann plötzlich bin ich in jemandes Mund I mean hallo, ohne zu fragen und sie sind dann wirklich characters und beschreiben dann ihre Tätigkeit und ihre reality als Objekte. Und manche sind wirklich kind of ... Was denken die Menschen, sie könnten mich fragen ob ich gerne in ihren Mund gesteckt werden möchte, I mean bittesehr. Also manche sind wirklich kind of so high-status und manche sind dann kind of yeah, ich tu alles, was ich kann für die Menschen, ich mag es wenn sie mich mögen. Und das ist echt interessant, aber wie man sowas dann live zeigen kann, das weiß ich nicht.

MAGDALENA: Das ist ja auch deshalb interessant, weil diese Art von Objekten sind ja wiederum menschengeschaffen, um dem Menschen im daily life zu dienen und zu helfen.

REBEKAH: Nicht alle in dieser Serie, aber ja, sie sind oft in einer Beziehung mit Menschen. Sie haben die letzte mit ... Die letzte hat mit Tieren zu tun und das hat für mich nicht funktioniert, das war eher dieser ... wie heißt das ... anthropo...

MAGDALENA: Anthropomorphismus?

REBEKAH: Yeah, wenn wir vermuten, dass Tiere denken wie wir denken, sie sind traurig, sie sind glücklich und so weiter. Und das war nicht so stark bei den Objekten finde ich, es war lustiger, es hat vielleicht weniger einen moralistischen ... or not a moral, but a you know when humans assume that animals think ... I don't find that quite okay, but somehow with objects it's just funny.

MAGDALENA: And it's also more interesting, because it's more difficult to perceive an object being alive than an animal, which obviously breathes and ...

REBEKAH: Yeah, that comes back to how do we see ...

MAGDALENA: ... yeah, shows signs of being alive.

REBEKAH: Yeah, true.

MAGDALENA: So, from my point of view, I'm basically finished and full of new inspirations.

REBEKAH: Great!

MAGDALENA: But do you want to add something at the end?

REBEKAH: No, they were very interesting questions and it's made me think about some things as well. This year I'm also doing a study on object theatre and myself, so that is really interesting to think about these things in terms of that. And yeah, I was thinking of is there any links, I mean the Radio Topia (?) thing is interesting. Ah! Yes! Do you know Spitzwegerich?

MAGDALENA: Spitzwegerich? Like the plant?

REBEKAH: Ah, no, the group that was in Litschau last year. They did ...

MAGDALENA: Hmm, no, I've been there last year, but I don't recall a group called Spitzwegerich.

REBEKAH: They did a show, it was done in the Bahn, and then there was a procession down to the lake.

MAGDALENA: Ah, yeah, I know what you mean, but I haven't taken part.

REBEKAH: Okay because one of them also like me has a Stipendium this year to study alongside her Praxis and she is also looking at objects, but I think she has a different approach than me which is always really interesting and she is looking at I think it's kind of ... objects that kind of ... no I have to ask her what she's studying, but she would be really interesting to talk to, because she quite often goes into objects like Ekel and mucus (?) and body-fluids and looks at them in a theatrical way or object-way, so she would really be an interesting person to maybe talk to with that.

MAGDALENA: Thank you!

REBEKAH: Yeah, because some of your questions I just thought I could imagine that works really well. I think their website Spitzwegerich ... I think it's Spitzwegerich, there is another website called Spitzwegerich which is not them, but it will be very obvious which one is them, because one is a theatre group.

MAGDALENA: Maybe I can also find it on the Hin&Weg-Litschau Website.

REBEKAH: Yeah, it will be on that. I thought she could be interesting. I mean, there's ... it's a wide world, there's a lot of stuff being written and ... theorized about. I suppose I often don't think about myself as theorizing about things, but I realize that I do think about things very deeply when I'm creating shows, so I do kind of draw on a lot of influences and research, so I don't know if that counts as official theory. But Birgit for example, when she's working on a concept for a show, she often goes to published thesis and published ... like people who have studied something similar and then reads through their thesis and I find that a really interesting way to research. If I hadn't first seen her work and then heard that she does that I would have kind of thought „Oh, bloody hell, why did ...“, you know? Because I'm a little bit ... I think it's because of theatre I tend to be slightly suspicious of a purely theoretical or wissenschaftlicher approach, partly because of bad experience of the difference between getting at there and doing it.

MAGDALENA: That makes sense.

REBEKAH: But that's a very personal thing and I can see the benefit of both. I think both need each other rather than being all of one or one being prioritized over the other or being given more weight than the other. And I come from a background of learning by doing, just doing it and staying curious and asking and doing things like this where you go away thinking „Ahh, yeah, that could be a good show!“

MAGDALENA: Yeah, I mean it's always a back and forth, right? So it's a ... You do something practical and then you go back to theory and then back again to practical.

REBEKAH: Yes, ideally I think absolutely.

MAGDALENA: Thank you so much for the interview!

REBEKAH: Cool, thank you!

MAGDALENA: We talked for one hour and about fifteen minutes.

REBEKAH: Oh, here you go.