

Michael Dreyer, Ute Holl und Peter Ott Experiment, Medium und Form. Ein E-Mail-Trialog

MD Du hast Visuelle Kommunikation studiert, bist Filmautor geworden. Ich habe Gebrauchsgrafik studiert, aber einer der Professoren sagte, ich solle besser Künstler werden. Das wollte ich da schon nicht mehr. Ich hatte damals Interesse am Angewandten und an Methoden. Als du mir irgendwann erzählt hast, dass du bei Kurd Alsleben studiert hast, war ich neidisch, weil ich seine Systematisierung von Gestaltungsmitteln (und die anderer Autoren, wie z. B. Max Bense oder Karl Gerstner) zu experimentellen Zwecken in den 1980ern entdeckt habe, aber nie konsequent anwenden wollte, sondern immer nur fallweise und methodenpluralistisch. Aber das Interesse an dieser Tradition blieb. War Kybernetik deine künstlerische Muttermilch? Und taugt das zum Experimentieren?

PO Als ich Ende der 1980er an der HfBK in Hamburg auf Kurd Alsleben stieß, hatte das mit der Einführung von Computern an der Kunsthochschule zu tun. Ich hatte zwar vor, Experimentalfilm zu machen, das Fotografische am Film hatte mich aber nicht besonders interessiert; ich kam von der Musik her und dort von einem Interesse an strukturellen Techniken, die das Subjekt beiseiteließen, wie etwa die aleatorischen Kompositionstechniken von Cage oder selbststeuernde wie die hyperdeterminierte serielle Musik von Stockhausen, Kagel, Schnebel. Bezeichnenderweise war Kurd sehr gegen die Anschaffung von Laserdruckern. Er war der Meinung, dass Laserdrucker nur das, was man vom Druck schon kennt, simulierten. Kurd ließ damals nur Matrixdrucker

gelten, vielleicht wegen der Transparenz der Pixel. Vor allem war Kurd der Meinung, dass mit der Entwicklung der grafischen Benutzeroberflächen eine Demokratisierung der Typographie, besonders aber die Entwicklung dialogischer Kunstformen eine technologische Grundlage bekommen könnten. Das Projekt der semiologischen Quantifizierung von Ästhetik, wie etwa in seiner Schrift „Informationstypographie“ formuliert, hatte er schon lange hinter sich gelassen. Das heißt, von der Kybernetik blieb für Kurd vor allem das Soziale, das Lernen und das Feedback übrig. Kurd legte immer wieder eine große Engelsgeduld an den Tag, wenn er nachwies, dass das literarische (und monologische) Zeitalter, das im Übrigen mit dem Hexenhammer angefangen und mit Tschernobyl aufgehört habe, endgültig vorbei sei, und die Aufgabe der Stunde die Entwicklung dialogischer Kunstformen sei, die etwa im Salon, in Briefwechseln, aber auch im Telefongespräch angelegt sind. Was wir hier tun, ist also ganz in Kurd Alslebens Sinne. Das Problem des Dialogs als künstlerischem Prinzip war aber damals für mich, dass dialogische Kunstformen nicht konfrontativ sind, dass Spannung und Schock in ihnen keine Rolle spielen. Weshalb mir das alles irgendwie zu reformistisch war und ich mich dann anderen Dingen zuwendete.

Zu Deiner Frage: Abgesehen von der Metapher der Muttermilch (bei der ich sofort an die Partialobjekte denken muss) lautet die Antwort: Ja. Und es war auch für Kurd ein lustiger Moment, als ich bei ihm in der Klasse die

Shannon'sche Formel der Information als umgekehrter Entropie ableitete. Bei der Kybernetik geht es einerseits um die Quantifizierung der Information, bei der „Bedeutung“ nur ein Effekt ist (oder vielleicht besser, um bei deiner Metaphorik der Partialobjekte zu bleiben: ein Symptom,) und andererseits um Fragen der (Selbst-)Regelung und (Selbst-)Steuerung von Systemen. Und drittens, und diese, gewissermaßen dunkle Seite der Informationstheorie hatte mich immer besonders umgetrieben, um den Zusammenhang zwischen Kommunikation und Materie. Weshalb ein sehr wichtiger Text für mich später auch der Aufsatz „Signal – Rausch – Abstand“ von Kittler war, der übrigens, und da schließt sich wieder ein Kreis, auch an Kurd Alsleben und seiner Biografie von Zuse, an der HfG Ulm und an Eberhard Schnelles gleichnamigem Verlag und seiner Organisationsberatung bei *Metaplan* interessiert gewesen zu sein scheint.

Taugt „das“ zum Experimentieren? Ja, wenn es beim Experiment nicht primär um das Fluide und Transgressive, sondern um das Ausprobieren von Systemen und Feedbackschleifen geht. Was mich dann insgesamt zu den Experimenten mit Narration und deren Programmierungen geführt hat. Dem Semio-Kapitalismus von heute können wir ja nicht mit ästhetischen Waffen von gestern entgegentreten.

Aber Gegenfrage: Erst bei unseren Gesprächen während der Arbeit an „Atelier“ habe ich ein wenig gelernt, was Gestaltung eigentlich ist oder verspricht

oder sein kann, und zwar in diesem Übergang zum Leben, zur Arbeit, der Liebe gewissermaßen. Gleichzeitig erfahre ich, wie du auf dem Konzept „Visuelle Kommunikation“ beharrst. Was ist das? Beziehungsweise, was ist die strategische Komponente dieses Begriffs?

MD Unbedingt! Visuelle Kommunikation – das ist vor allem eine historische Bewegung, die den Manipulationstechniken und Listen der Warenkultur ein anderes, aufgeklärtes Sehen und Denken entgegensetzen wollte. Heute ist sie ein Erbe aus den 1960ern. Wie jedes Erbe birgt sie alte Chancen wie auch eine Last, wenn wir uns nämlich vom nostalgischen Schimmer verführen lassen. Jedes Erbe zwingt Geschichte auf, alten Krempel, alte Medien und Waffen, wie du richtig sagst. Dinge, die längst den Disruptionen der jüngeren und jüngsten Vergangenheit zum Opfer gefallen sind. Künstliche Intelligenz ist nun das Medium, mit dem Demokratien bekämpft werden. Zur Blütezeit der Visuellen Kommunikation, die uns vom Konsumterror befreien wollte, erledigten das die Geheimdienste. Die „strategische“ Komponente des Modells der Visuellen Kommunikation ist aber noch interessant, denn sie kommt aus der Vermittlung, genauer, aus der aufklärerischen Pädagogik der 1960er-Jahre, die die Medien der Popkultur und der Werbung nicht dem Kapitalismus überlassen wollte. Ähnlich wie die Situationisten, die Gruppe S. P. U. R. und der „Kapitalistische Realismus“ von Polke, Richter, KP Brehm usw. Visuelle Kommunikation hat in sich

widersprüchliche Traditionen und ist eine der ersten hybriden Totalisierungsversuche. Man dachte also multikausal und nicht monokausal, wie etwa der Maoismus. Das „visuell“ kommt vom Bauhaus, „Kommunikation“ von der Frankfurter Schule. Und dann sind da noch die Semantik, die Kybernetik und die Topologie.

Wo aber kommt hierbei das Subjekt vor? Man kann es ja weder einfach herausrechnen per Kybernetik noch per Ideologiekritik austreiben, noch konnte man vor der politischen Arbeit noch einmal eben eine Urschreitherapie machen.

Zu unserem gemeinsamen Film „Atelier“ ... – Da gibt es, wie du sagst, im gestalterischen Prozess den „Übergang zu Leben, Arbeit und Liebe“ – etwa bei dem Wutanfall nach dem Misslingen einer manuellen Operation und dem helfenden Einschreiten einer Fee, was ja du als der Regisseur erfunden hast ... Der Zorn von Künstler*innen hat sich gefälligst gegen sie selbst zu richten, nicht gegen die Assistent*innen! Deswegen liegt der Schauspieler Lou Castell, der den Regisseur Fassbinder darstellt in Warnung vor einer heiligen Nutte, nach seinem letzten Zornesausbruch ja auch reglos am Boden, und die Filmcrew kann entspannt im Morgengrauen tanzen, während der Song „Let's go get stoned“ von Ray Charles läuft. Die ad finitum vollzogene Erschöpfung sprengt den alten Rahmen, um einen neuen zu etablieren. Der Übergang von einer kunst-intrinsischen Zweckhandlung im Todestrieb („Ich bring euch alle um“) zum „Leben“ ist epistemologisch ohne

Krise als Form, wie Helmut Draxler formulierte, nicht zu haben. Dies ist kein romantischer, sondern ein psychoanalytischer Zugang zur Frage der Subjektivität in Kunst und Gestaltung. Bezweifeln und Verzweifeln, Scheitern und Zorn sind keine Endpunkte, sondern transzendente Relais für den Erfolg der Arbeit, die im Zuge und nach der Krise geleistet wird – die Passungsarbeit. Mit mathematischen Verfahren kann man die so wertvollen Subjektkrisen externalisieren und auf diese Weise das allmähliche Überschreiten provozieren und so das Plötzliche und das Neue kreieren. Nur so stiftet ein Experiment in der Gestaltung „das Neue“ – methodisch nicht intuitiv, sondern empirisch.

Selbst Drogenexperimente und zwangsneurotische Verfahren wie die von Raymond Roussel, die Duchamp so gefielen, sind letztlich empirisch. Das alles sind Tools für heute, die wir kritisch lieben. Und so verstehe ich dann auch den Beitrag einer Medientheorie, die die Psychoanalyse und das „Unbewusste der Maschinen“ nicht negiert, sondern integriert. Man lässt in der Tradition der Kybernetik quasi die Maschinen verzweifeln, gleichzeitig ist man aber strukturell gekoppelt und selbst immersiv maschinisiert, gepierced, connected ... Ist das dann posthuman, antihuman und neohumanistisch in einem? Träume ich das nur?

UH Träumen ist auf jeden Fall richtig ... Strukturelle Psychoanalyse erkennt am Träumen, ob unser Denken und Verhalten, vermutlich auch Liebe und Krieg,

in zentralisierender Bäumchen-Struktur oder in dezentralen Netzwerken aus Knoten und Kanten organisiert ist. Das können wir auch selbst an unseren Träumen beobachten, ob wir wollen oder nicht. Aber Träume können das auch umstrukturieren. Wenn Träume uns also als Subjekte zerlegen oder zusammensetzen, wie ein Ideal-Ich das verlangt oder verbietet, folgen wir stets und automatisch einem Begehren, das uns mit „unseren“ Partialobjekten nach einem bestimmten Muster vereinigt: Jubel und *jouissance* des Spiegelstadiums. Der schlaue Victor Burgin schreibt: „A dream is a redistribution of signifying elements of everyday existence under the impact of desire.“ Und unter *desire* verstehen wir dann die mehr oder weniger kulturelle Organisation unserer Subjektivität, die Kybernetik würde einfach Verschaltung dazu sagen.

Aber Subjekte hin oder her, was die Elemente der Existenz umverteilt, so die Annahme der kybernetischen Anthropologie von Margarte Mead und mehr noch Gregory Bateson, ist die kulturelle Organisation von Gesellschaften. Man könnte hier auch von Programmierung sprechen, und für Bateson, den Blake-Bewunderer, war Gott nicht der Autor, sondern das Produkt dieser Programmierung. In Neuguinea stellten Bateson und Mead fest, dass es Gesellschaften gibt, in denen sich die Subjekte – in ihren Studien waren es Jugendliche, Prozesse, die Hubert Fichte dann für Hamburger Jungs als „Versuch über die Pubertät“ beschrieb – in rückkoppelndem Verhalten ausdifferenzieren, in Prozessen, die er als *Schismogenese*

untersuchte: als entweder symmetrisches oder kumulatives Verhalten, in dem sich Subjekte bilden. Es gibt also Gesellschaften, in denen männliche und weibliche Jugendliche sich im gegenseitigen Verhalten und Verkehr als *noch männlicher* und *noch weiblicher* ausdifferenzieren: Das wäre die komplementäre Schismogenese. Oder, andersherum, sie gleichen ihr Verhalten in symmetrischen gegenseitigen Rückkopplungen aus, homogenisieren ihre Ichs, als Tomboys und Muttersöhnchen. Dieselben schismogenetischen Prozesse gibt es auch im Hinblick auf rassistische oder nicht rassistisch diskriminierende Verhaltensweisen, auf kriegerische oder pazifizierende oder auf das Klassenverhalten. Insgesamt also ließen sich hochkochende oder sich ausgleichende und homogenisierende Gesellschaftsformen unterscheiden. Das war die Entdeckung von Bateson und Mead, aber dass die Formel der Ausdifferenzierung als positive oder negative Rückkopplung und also in Termen der Kybernetik anzuschreiben und zu berechnen wäre, merkten beide erst im Laufe der Macy-Konferenzen. Claude Lévi-Strauss hat solche Prinzipien der Schismogenese, etwa zur gleichen Zeit, im *Wilden Denken* als „warm societies“ bzw. „cool societies“ untersucht und berechnet, und McLuhan hat dies später auf Medieneffekte bezogen, die er als „heiße“ und „kalte“ unterschied. Was vorher das Unbewusste hieß, ließ sich mit der Kybernetik als kulturelle Techniken des intersubjektiven Verhaltens beschreiben. Michel Foucault konnte das Konzept einer unterdrückenden, hierarchischen Macht damit einfach

durchstreichen und durch das Konzept einer Mikromacht ersetzen. Weder gesellschaftliche Gebote noch individuelle Mentalitäten bestimmen *race*, *class and gender*, sondern soziale Dynamiken rückkoppelnder Interaktion. Da hakte zuvor auch Jacques Lacan ein. Und heute die Algorithmen der *social media*. Die hätten, schreibt Juval Noah Hariri, Kultautor, den heutigen Teenagern ins Buch, ihm längst vor jedem *coming out* und jedem persönlichen Bewusstsein von Alterität, berechnen und bescheinigen können, dass er schwul sei – jedenfalls im Hinblick auf derzeitige soziologische Kategorien der *queerness*, die sich, symmetrisch schismogen zu den sich ausdifferenzierenden Algorithmen, immer komplexer benennen lassen: LGTB*** usw. Damit wären ihm, meint Hariri, schmerzhaft biografische Versuche über und in der Pubertät erspart geblieben. Leute wie Fichte machten aber genau aus diesem Kampf gegen kulturelle Ordnungen der Sexualität gute Texte.

Im Sinne solcher von kybernetisch organisierten Kulturtechniken angetriebenen Subjektivierungsprozesse ginge es weniger um Identitätsfragen als darum, Momente von Kritik und kritischer Intervention zu entdecken, ganz in dem Sinne, in dem ihr beide die Krisis als künstlerisches Verfahren aufruft. Hier lieferte Medienwissenschaft im 20. Jahrhundert einen entscheidenden epistemologischen Dreh, und konnte sich dabei auf die Diskursbegründer des 19. Jahrhunderts, Marx, Nietzsche und Freud berufen, um nochmal die Gespenster zu adressieren, die diese

bereits dingfest zu machen versucht hatten. Medienwissenschaft versucht grundsätzlich, ein enges Verhältnis zum Nicht-Wissen zu etablieren. Nicht was wir sehen, hören, riechen, tasten oder schmecken ist beunruhigend, sondern was unserer Wahrnehmung konstitutiv entgeht, damit wir Medien wahrnehmen: filmische Einzelbilder zugunsten des Bewegungseindrucks, das elektromagnetische Feld zugunsten der Radio-sendung usw., und, mit Vogl, auch die Dynamiken des Kapitals und der Algorithmen der Börse zugunsten einer Wahrnehmung eines sich wundersam und stetig verwirklichenden Kapitalismus. Über dieses Konzept eines blinden Flecks, der eben nicht als schwarzes Quadrat oder als dunkler Kreis im Gesichtsfeld auftaucht, sondern dessen Anwesenheit als Abwesenheit eines Unbekannten unbemerkt bleibt, haben Heinz von Förster oder Michel Serres ausführlich als epistemologisches Problem nachgedacht. Wo unterscheidet sich das prinzipiell vom Verfahren, einen Verblendungszusammenhang zu konstatieren, wie kritische Theorie es durchzieht? Vielleicht darin, dass wir die Sprache der Träume als Manifestationen laufender Algorithmen verstehen müssen. Am besten also, wir erzählen uns unsere Träume, aber nicht, wie Adorno es tat, als Schrift, sondern am Telefon, oder im Kino, oder indem wir die Typografien und Faltungen von Büchern studieren. Kunst wäre dann eine Umverteilung der signifizierenden Elemente der alltäglichen Existenzen unter dem Einschlag eines Begehrens, an dessen Ende nicht wir, sondern die Zuneigung oder, sagen wir, Tendenz zur

Alterität steht. Dafür müssen nicht nur die Elemente, sondern die impliziten Prozesse der Umverteilung freigelegt werden. Das gilt einerseits für das Soziale: Wie ist jemand, wie verhält sich jemand, damit jemand anderes, der sich darauf einlässt, entweder mitwachsen kann oder jenem „auf den Leim“ und untergeht? Wieso funktioniert die laufende Enteignung? Warum das große Begehren nach Gewalt auf allen Ebenen? Wieso, wie Peter andeutet, nur Monologe? Ist die Social-Media-Kommunikation ein endloser Monolog von Monaden? Wieso gibt's so wenig gute Aufstände? Wieso sind die so insistierend ausgerechnet in Hongkong? Das gilt auch für das Ökonomische: Was heißt permanente Evaluation? Was Devaluation? Und vor allem: was kommt in den Blick, wenn wir ökologisch denken und, wie Haraway, Barad oder Desola, Tiere, Pflanzen, Licht, Algorithmen, Dinge, Anordnungen, Kultur-techniken als Agentinnen und Agenturen der Prozesse mitdenken? Noch vor zwanzig Jahren war das alles Traumsache.

MD Du sagst, dass wir an unseren Träumen etwas beobachten können, „ob wir wollen oder nicht“. Du führst aus, dass „die kulturelle Organisation [...] die Elemente der Existenz umverteilt“ – „Subjekte hin oder her“. So „folgen wir stets und automatisch einem Begehren, das uns mit ‚unseren‘ Partialobjekten nach einem bestimmten Muster vereinigt“. Das klingt nach einer Zwangsläufigkeit. Zwang scheint mir durchaus eine Energie in Kunst und Gestaltung zu sein. Technischer Zwang,

durch die Natur bedingter Zwang und auch psychologischer Zwang – sie sind ein Begleiter eines jeden entwicklungspsychologischen Settings. Kinder durchlaufen Zwänge meist schadlos, aber sie durchlaufen sie. In letzter Instanz, als „Krankheit“, können wir Zwang gerade in der Kunst besonders gut beobachten. Foucault hat eine Studie über den Dichter Raymond Roussel verfasst. Meine Frage wäre, ob wir uns bei einer Debatte über die Struktur des Experiments in Kunst und Gestaltung nicht noch weiter umsehen müssen.

Ich denke, dass ein Experiment ein Vorgang ist, bei dem eine Möglichkeit der Krise künstlich simuliert wird. In der Wissenschaft gelingt ein Experiment oder es scheitert, weil es eine Hypothese gibt und eine anschließende Verifizierung erfolgt. In der Kunst, die selbst und zur Gänze hypothetisch ist, erzeugen Experimente „das Neue“. Dieses „Neue“ steht aber im Vermittlungszusammenhang, denn ob etwas neu oder redundant ist, hängt vom rezipierenden Subjekt ab. Und das ist ja – wenigstens zum Teil – Produkt der kulturellen Organisation der Gesellschaft, wie wir spätestens seit Margaret Mead wissen.

Der Vorgang „Experiment“ setzt in der Kunst weiter Autorschaft voraus, und er erhält eine Form, die das Potenzial zur Krise hat. Ohne Krise nichts Neues. Ohne Überwindung der Redundanz, des Bekannten, kein Weiter. Aber in welchem Funktionszusammenhang stehen die Formen, die wir schaffen können, und die Medien, die uns zur Verfügung

stehen, zumal wir doch selbst ständig umverteilt werden, oder? Dieses Modell von Fritz Heider interessiert mich sehr – uns durch sogenannte interne und externe Attribution differenzieren. Intern und extern sind topologische Begriffe, die auf Form und Medium, bzw. Ding und Medium, wie es bei Heider heißt, hinweisen.

Nach Luhmann und Fritz Heider stehen Form und Medium in einem reziproken Zusammenhang. Medium ist „lose Koppelung von Elementen“, Form ist eine „Verdichtung von Abhängigkeitsverhältnissen zwischen Elementen, also Selektion aus Möglichkeiten“. Die These der Medium/Form-Differenz sagt, dass eine Form zum Medium werden kann und dass dieses Medium wiederum zu einer Form wird. In dieser Bewegung, dieser Ambivalenz verbirgt sich der Kern des künstlerischen Experiments.

Ich gebe zu – immer, wenn ich in Diskurszusammenhängen „Medium“ höre, muss ich „Form“ denken. Und wenn ich „Form“ höre, denke ich „Krise“. Das Letztere geht auf Helmut Draxler zurück, der 2017 eine Konferenz mit dem Titel „Krise als Form“ organisierte. Das andere auf Luhmanns „Das Medium der Kunst“ und die begleitenden Interviews.

Träume repräsentieren meiner Ansicht nach wie keine andere psychische Aktivität die Gleichzeitigkeit und Reziprozität von Medium und Form, da sie uns Träumer scheinbar automatisch zur Erfahrung bringen, was für uns regelhaft und was krisenhaft ist. Wir stehen auf

einer gewohnten Straße und bemerken, dass wir nackt sind. Wir sind in diesem Moment als Passant eine Form des Öffentlichen, und wir werden zum Medium, z. B. des Spotts der anderen, und unser Zustand zum Medium der Angst. Aber wir laufen in diesen Träumen gewöhnlich weiter nackt herum und bleiben in dieser Form. Später, nach dem Erwachen, erkennen wir unseren Irrtum, legen unsere Kleider an und gehen Brötchen holen.

Mir leuchtet ein, dass Träume die subjektive Existenz umverteilen können und dass dies experimentelles Potenzial hat, wie die Surrealisten behaupteten. Aber Träume und Zwänge sind keine Experimente. Wir können sie jedoch benutzen, sofern wir relativ autonom handeln können.

Das Subjekt bleibt im Rahmen dieser Auffassung vom idealen Künstler, wie Duchamp den unglücklichen Künstler Roussel verstand, noch der Spielball der Automatismen. Ich bin gespannt darauf, mehr über deinen spezifischen Begriff des Automatischen zu erfahren!

Ich finde zum anderen deine Formulierung „Subjekte hin oder her“ sehr interessant. Wenn ich das wörtlich nehme, kann ich mir das Subjekt dann auch im Zwischenbereich vorstellen, also weder „hin“ noch „her“. Dieses Subjekt zwischen Hin und Her wäre dann vielleicht das experimentierende Subjekt. Ich meine, dass das Dahingestelltseinlassen der Rolle des Subjekts – auch wenn es so, wie du die Floskel einschleibst, rhetorisch gemeint scheint

– uns ja nicht suspendiert, das Subjekt genau in diesem Übergang von Hin und Her, Anwesenheit und Abwesenheit, Berücksichtigung und Vernachlässigbarkeit zu beachten. Bildlich gesprochen: Ich meine weder den erschöpften Kreation im Fassbinderfilm, der am Boden liegt, während seine Mittuenden im Stehblues in der Morgenröte weilen, noch den Dichter Roussel, dessen Subjekt im Zwang aufgeht, der der kulturellen Organisation inhärent ist, und dessen Existenz umverteilt wurde, leider pathogen.

Das Experiment in der Kunst kommt meiner Ansicht nach zunächst aus jener Naturwissenschaft, die noch magisch ist, in der Heilen eine Kunst ist usw. Und diese urtümlichen Naturwissenschaften kommen quasi aus dem – wie Friedrich Engels es sagte – „Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen“. In diesem Menschen- und Affenbild agieren Subjekte zweckmäßig, irrational, genussmäßig und experimentell. Voraussetzung ist Voraussetzung für das Überleben. Doch auf einer weit höheren Stufe setzte ja die Industrialisierung, also letztlich die Automatisierung ein. Das ist ein anderes „automatisch“ als du es angeführt hast mit „Dem-Begehren-Folgen“.

Ich möchte noch in diesem Zusammenhang auch von Musik sprechen. Eine musikalische Handlung, ob Notation oder physische Erzeugung, ist immer auch eine ethische Tat. Sie adressiert „den anderen“, und zwar noch im Sinne von Autoren wie Martin Buber oder Michael Theunissen. Eine musikalische

Handlung will Subjekte erreichen, sie ist noch keine Anrufung, aber nicht mehr nur ein Geräusch wie Niesen, Schnarchen oder Husten. Bereits mit Hüsteln kann man publikumseits experimentieren, z. B. während eines öffentlichen Vortrags – als Kommentar. Hüsteln wird dann von einer Form zu einem Medium und gleichzeitig vice versa, es kommt auf den Ort des Hörens und den Hörer an. Um Experiment zu sein, muss ein Vorgang einem Plan gemäß initialisiert und in irgendeinem Sinn eine Etappe definiert sein, etwa die, dass ein Zustand erreicht ist, der sich vom Vorher unterscheidet, und das ist das Vergehen von Zeit.

Ich sage es einmal so: Musik kommt ohne Verabredung nicht aus, klar. Es ist die kommunikative Seite der Musik: dass nämlich sich zwei Musiker*innen verabreden, zumindest einander zuzuhören, oder dass das Zuhören vorgesehen ist – per *recording* oder *audience*. Diese Kommunikation ist das Pendant zur Traumerzählerei am Telefon. Das ist an sich schon ganz gut. Aber ich sehe hier eine idealistische Ästhetik der Unmittelbarkeit und der Vermittlung aufblitzen. Schreiben ist doch super. Traumgeschehen, Traumbilder und Traumgefühle literarisch zu bannen, heißt, Präzision zu entwickeln, die Zeitfetzen des Traums erneut aufführen. Die Introspektion nennt es *replay*. Es werden durch das Aufschreiben performative Akte memoriert, mehr als beim Sprechen, bei dem die Ungeduld des Zuhörers mitbedacht wird. Auch das, was einem im Traum geläufig ist, ist zu benennen. Hier sind die Faltungen

konstitutiv. Und aus dieser Erfahrung denke ich, dass zwischen Notation und Improvisation, zwischen Literalität und Oralität ein unhintergebarer Zusammenhang besteht, der etwas Drittes repräsentiert. Das ist erstens die Wahrnehmung der kurzen Zeitetappen zwischen der Antizipation von Sprechakten und Lautäußerungen und zweitens die Wahrnehmung des Wiederhalls des Geäußerten. In der Physik ist das die Interferenz, die als „Überlagerung beim Zusammentreffen zweier oder mehrerer Wellenzüge“ lexikalisiert ist. Die Fähigkeit, Interferenz, also Überlagerung von naher Vergangenheit und naher Zukunft wahrzunehmen, ermöglicht Kontrolle. In der Kollektivimprovisation eines Ensembles muss sie sehr ausgebildet sein. Musiker*innen war das oft nur mittels konzentrationsfördernder Drogen möglich. Aber der Musiker ist nicht ein Element im „Drogenexperiment“, er ist nicht „Stoff“, sondern Subjekt – oder „Form“, um es aristotelisch zu sagen.

Improvisation ist das sehr zerbrechliche Relais zwischen Medium und Form in der performativen Musik und segelt stetig hart an der Schaumkrone der Krise.

Ob nun restringiert im *Hard bop* bei Charlie Parker oder elaboriert bei Charles Mingus oder bei Nina Simone, die auf der Bühne auch mit Text „experimentierte“: Improvisation ist nicht zu verwechseln mit „musikalischer Interpretation“, weil sie der Ernstfall der kulturellen Organisation von Konzertsälen, Publikumserwartungen

und physiologischen Grenzerfahrungen sind. Man findet hierzu übrigens vieles bei Cornelius Cardew.

Die Kybernetik ist in meiner Auffassung ein Interpretationsangebot. Es kommt nun darauf an, einzugreifen in die „kulturelle Organisation von Gesellschaften“, zu denen man ja wesentlich gehört – Alterität hin oder her –, einzugreifen auch in die eigene subjektive „Umverteiltheit“. Aus der Krankheit ein Werkzeug machen? Das schreibt sich so leicht daher! Ich bin mir sicher, dass an dieser Stelle ein Widerspruch kommt.

Aber bevor du, Ute, wenn du denn magst, Peter und mir nochmal antwortest, möchte ich Peter fragen, was er als Autor und Künstler aus dem Bisherigen zieht oder (nicht) nachvollzieht. Improvisation, Notation sind Kulturtechniken gerade der zeitbasierten Medien, etwa bei den Filmen von Cassavetes. In deinen Filmen *Atelier* und *Gesicht* und *Antwort* geht das kollektive Ringen um Form und das solipsistische Vorbestimmen, etwa einer Karrierung, eines Dialogfetzens, wohl laufend ineinander über. Ist das a) ein Experiment und hast du das b) bei Kurd Alsleben kennengelernt oder wo sonst?

PO Hm. Zunächst mal bin ich „Autor“, weil ich Mitglied der VG Wort und „Künstler“, weil ich Mitglied der Künstlersozialkasse bin (dies je nach aktueller Beschäftigungssituation). Insofern habe ich in beiden Fällen bestimmte Funktionen, über die ich mir keine Illusionen mache.

Davon abgesehen, habe ich ein gewisses Misstrauen gegen das Konzept des „Experiments“. Dabei stelle ich fest, dass ich mit diesen Einwänden auch das relativiere, was ich anfangs über das Experiment geschrieben habe.

Du schreibst vom Experiment als Vorgang, bei dem die Möglichkeit einer Krise simuliert wird. Dem würde ich insofern zustimmen, als das Experiment erstens die Durchführung eines „Als-ob“ ist („wir tun mal so als ob ich der Herr bin und du der Knecht“), und zweitens die Einhegung der Krise in einer Form, dem Versuchsaufbau, dem Labor (sonst läuft das Experiment „aus dem Ruder“). Das „Als-ob“ der Simulation verdoppelt die Krise auf sprachlicher, symbolischer, informatorischer Ebene, macht sie dadurch reproduzierbar und koppelt sie gleichzeitig von den Folgen ab, die sie zeitigen würde, wenn die Krise in der Welt (und nicht im Labor) statthätte. Aber wie ist das Labor gebaut? Und was ist der Maschinencode der symbolischen Ebene, auf der die Krise reproduziert wird? Das sind für mich entscheidende Fragen. Was ist das Protokoll der Schnittstelle, auf der die Welt in das Labor übersetzt wird? Wir nehmen diese sub- oder protosymbolische Ebene nicht wahr, aber nicht, weil sie versteckt oder nicht lesbar oder zu kompliziert wäre, sondern weil sie Wahrnehmung erst möglich macht. Das ist vielleicht der blinde Fleck, von dem Ute schrieb.

Ein Beispiel, auf das Kino bezogen: Technologisch entwickelt sich das Kino in eine Richtung, in der es kein Einzelbild mehr gibt. Im Grunde schon mit

Video, erst recht in der Digitalisierung und endgültig mit dem Standard der H.264/mpeg-4 Kompressoren, den Objektrennungs- und also -erkennungsverfahren, den Projektionstechnologien, die keine Dunkelphasen mehr kennen. Das merkt niemand von uns, und es ändert nichts daran, dass im Kino weiterhin Geschichten von Liebe und Verrat erzählt und die zuschauenden Subjekte darin vernährt werden. Aber das Kino ist dann eben nicht mehr die Wahrheit 24-mal in der Sekunde, wie es der kleine Soldat bei Godard mal sagte.

Andererseits haben wir nur das zur Verfügung, die Sprache, die Kommunikation, das Experiment, um in Verhandlung miteinander und mit der Welt und uns darin zu treten. Aber heute erfahren wir, dass die Abtrennung des Experiments von der Welt und der Kommunikation von der Materie an eine Grenze gestoßen ist, und hier kann und muss Ökologie (und Ökologie ist Kybernetik) als Ideologiekritik ansetzen. Die in der Simulation folgenlos abgebildete Krise hat außerhalb der Matrix ihr Schattenbild, sie ist eine in dieses Außen externalisierte Krise, deren Folgen unmittelbar als Grauen in der Welt durchschlagen. Sean Cubitt hat das in seinem Buch „Finite Media“ erschöpfend nachgewiesen. Die Warlordisierung der Ressourcenausbeutung und ihre Sklavenökonomie sind kein Kollateralschaden des Semio-Kapitalismus, sondern seine Bedingung.

Was ich damit meine, ist: Das hat Folgen für den Begriff des Experiments. Es ist nicht unschuldig. Es schuldet der Welt

etwas. Monotheisten glauben, dass die Welt selber das Experiment ist. Wissenschaftler und Künstler bilden die Krise in Experimenten ab, mit unterschiedlichen Effekten. Aber die Krise ist, dass die Cyborg-Korporationen sich die Welt mittels komplexer Experimente unterwerfen. „Der Neoliberalismus steht für das Zeitalter, in dem Kapitalismus und Animismus [...] dahin tendieren, eins zu werden“, schreibt Achille Mbembe.

Ich will mich der Sache noch von anderer Seite nähern: Skeptisch bin ich nämlich auch, was die Improvisation betrifft. Ich erinnere mich an ein Gespräch zwischen John Cage und einem Jazz-Publizisten, in dem Cage darauf beharrte, dass die Improvisation im Jazz nur den Sym- oder Antipathien des jeweiligen Künstlersubjekts folge, während es darum gehe, dieses gänzlich auszuschalten: *silence*. Das hat mir eingeleuchtet. Allerdings wird dadurch das eigentliche Problem des Subjekts der Aufklärung nicht adressiert, dass nämlich der Ausgang des (weißen) Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit mit der Entmenschlichung und Versklavung des (schwarzen) Mitmenschen untrennbar verknüpft ist (auch dies kein Kollateralschaden, sondern eine Bedingung). Das hat bekanntlich Sun Ra erledigt – Improvisation geht also nur vom Standpunkt des sich seiner Alienation bewussten Subjekts (dem unterworfenen, durchgestrichenen, abgeschnittenen) aus.

Um zu deiner Frage zurückzukommen: In meinen Funktionen als „Autor“ bzw.

„Künstler“ interessiert mich eher der unmögliche Versuch, diesen blinden Fleck, oder zumindest seine Effekte, herauszufinden, abzubilden, zu erzählen. In *Gesicht* und *Antwort* stand ich vor folgendem Problem: Wie kann mit einer Frau, die nicht über Sprache verfügt, ein Film gemacht werden, ohne dass es ein Film „über“ sie wird? Ich habe versucht, dem Problem dadurch zu begegnen, dass ich erstens die gesprochene Sprache auf das Minimum reduziere (ein Rest muss immer übrig bleiben) und zweitens in der Großaufnahme (dem, was Deleuze das Affektbild nannte) mit der Protagonistin eine gemeinsame Erzählung suche, aber deren filmische Grammatikierung durch den Gegenschuss weglasse.

An anderen Stellen geht es eher um Kombinatoriken, auch darum, mit statistischen Methoden die Abzählbarkeit herauszufordern, und immer wieder dem nachzuspüren, was sich überhaupt erzählt. Und die Fragen danach, wer oder was da so alles mitschreibt, sind dabei ziemlich wichtig. Wenn du schreibst, dass die Faltungen konstitutiv sind, stimme ich dir zu, insofern Faltungen Knicke in den Ebenen sind, und die sind nicht mehr auszubügeln, sie kleben an ihrem Platz, sie fasern aus, und das Reale zeigt sich, aber wir können es nur als Heimsuchung wahrnehmen.

Schließlich das „Neue“, das ist doch entscheidend, was das ist, wie es sich zeigt, ob und wie es entsteht, auf den Plan tritt, Folgen zeitigt, und was das mit der Praxis zu tun hat. Und dazu möchte ich dich gerne fragen, Ute, wie du das

machst, wie du vorgehst. Dein Buch „Kybernetik, Trance und Kino“, in dem du, von Maya Deren, Bateson, Mead, Vertov, Bechterelev und Rouch ausgehend, den Fragen der Trance- und Psycho-techniken, in denen das Kino Subjektivierungsprozesse verschaltet, nachgespürt hast, wenn ich das so schreiben darf, fängt an mit einem poetischen Absatz, der so endet: „Wüste, Leere, blindes Land zwischen Sonnenuntergang und Nacht. Wie Augenschließen. Abschied vom Ich. Zurück an den Anfang. Und dann Strahlen, Schimmern, Helligkeit, Reflexionen, Flimmern. Das Rieseln des Lichts.“ Meine Frage ist: Wie schreibst du? Welche Rolle spielt das „Neue“ in deiner Praxis, das Unbekannte, das Kontingente? Ich meine dabei nicht so sehr im „Gegenstand“, sondern in der Praxis des Schreibens? Des Denkens? In seiner Fixierung?

Und vielleicht, auch an deiner Praxis interessiert: Spielt das Experiment darin eine Rolle? In *Der Moses-Komplex* untersuchst du, ausgehend von Schönbbergs Oper und dem Film von Straub & Huillet („Moses und Aron“), die politischen Räume, wie sie in der Wüste, im Exil, im Lager als Konstellationen wahrgenommen werden, aus denen das Entstehen einer nächsten Gesellschaft ablesbar wird – sind das Experimentalkonstellationen, und: Ist dein Schreiben (wieder: als Praxis) darüber ein Experiment? Wie schreibst du – die Krise?

UH Schreiben heißt bei mir, den Denkprozess in Zwischenräume, unklare Zonen zu steuern, die dabei auch erst entstehen. Beim Experimentieren, wie

ich es verstehe, geht es nicht um das Neue, sondern darum, bekannte Raster zu entziehen. Das funktioniert natürlich nicht, aber manchmal erreicht man einen ziemlich ungesicherten Zustand, aus dem heraus noch etwas mitzuteilen ist. Manchmal – meistens – geht es schief. Das macht die Sache so anstrengend. Experimentieren heißt, etwas zu tun, zu sagen, zu zeichnen, zu schreiben und zugleich auf Bedingungen des Verhaltens, des Sprechens, des Filmens, Darstellens oder Schreibens zu verweisen, auf die Aufschreibesysteme, die Experimentalanordnung, auf Wertgesetze, auf eine diskursive oder symbolische oder physische Matrix, mit der Sinn gesichert wird. Also an der symbolischen Ordnung herumzulöten, an der das eigene Denken hängt. Die Matrix verschieben ist eine alte Praxis, die als schamanistische oder hysterische oder einfach als verrückte beschrieben wurde. Alles Krisenformen. Der Trick ist, zwischen die Systeme zu geraten, jenseits von Natur- und Kulturtechniken, in den Glitch, würden sie heute sagen, und ich habe das für die alten Medien als Trance bezeichnet, im anthropologischen Sinne, habe das Kino nicht als Sinnmaschine und Vorstellungsapparat, sondern als Trancetechnik beschrieben. So kommt der Titel zustande: Trance und Kybernetik – Kontrolle und Entzug der Kontrollsysteme. Das ist eine etwas riskante Form, besonders für das wissenschaftliche Schreiben, ein unermüdlicher Kampf gegen sich selbst, und man weiß nicht, wer gewinnen soll, das Ich oder sein gespenstischer Schatten, denn wie beim Studenten von Prag gibt's sowieso keine

Überlebenden. Man wird nie fertig, und es gibt keine evaluierbaren Resultate, es sei denn, ein/e Leser*in verliert dadurch plötzlich auch den Halt und schiebt unerwartet alles in eine andere Ordnung, in der ein neues Muster auftaucht. Probleme kann man nicht in derselben Denkform lösen, in der sie entstanden sind, meinte Einstein. Die Krise muss also nie simuliert werden, sie ist garantiert da! Die Frage ist: Willst du es wissen und kannst du es aushalten?