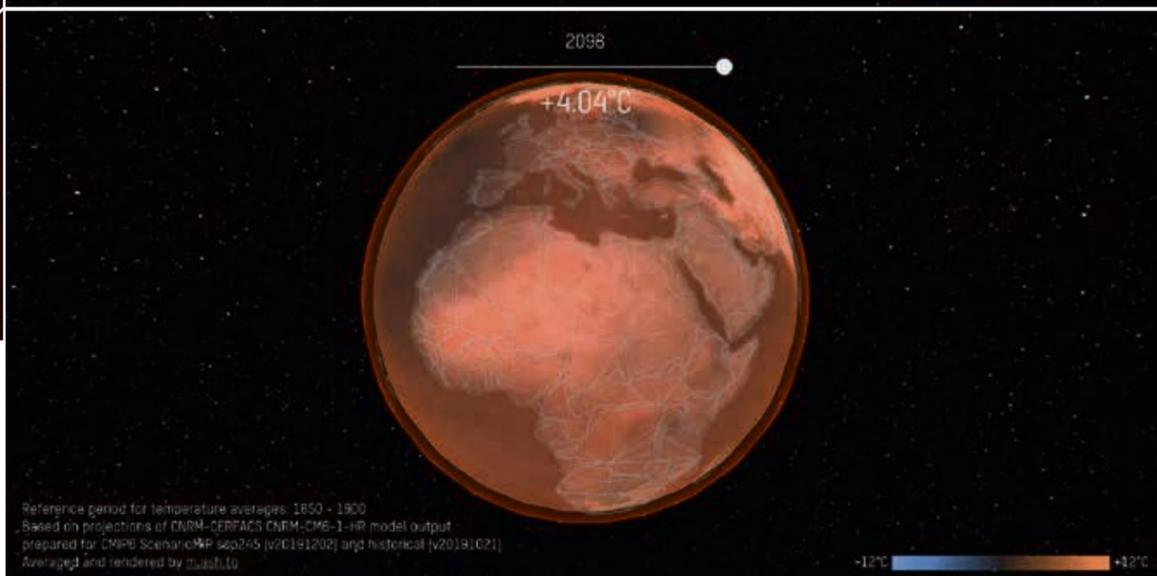
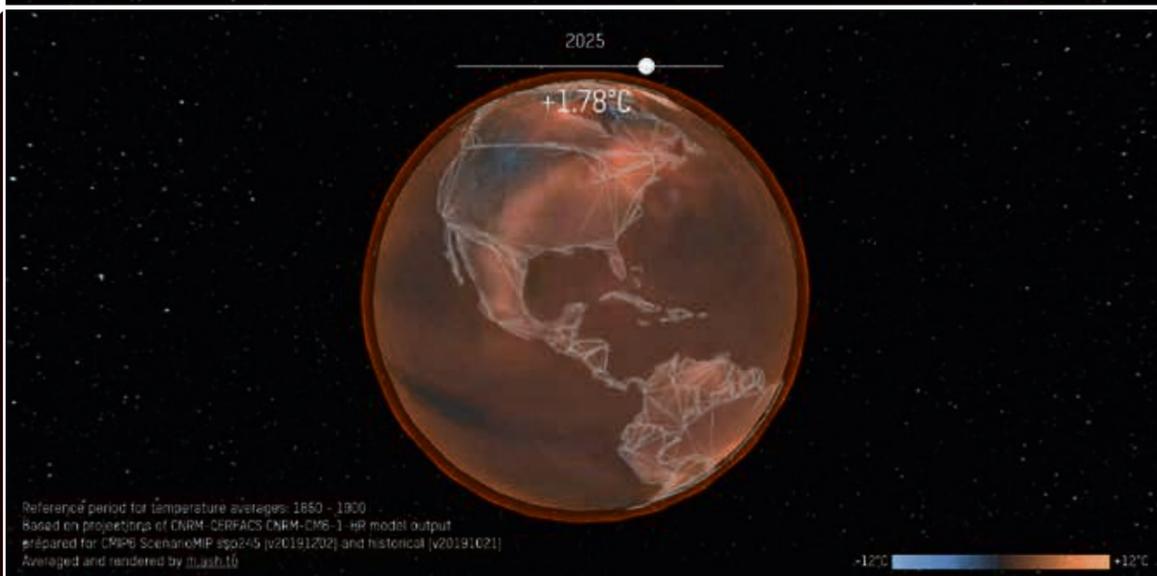
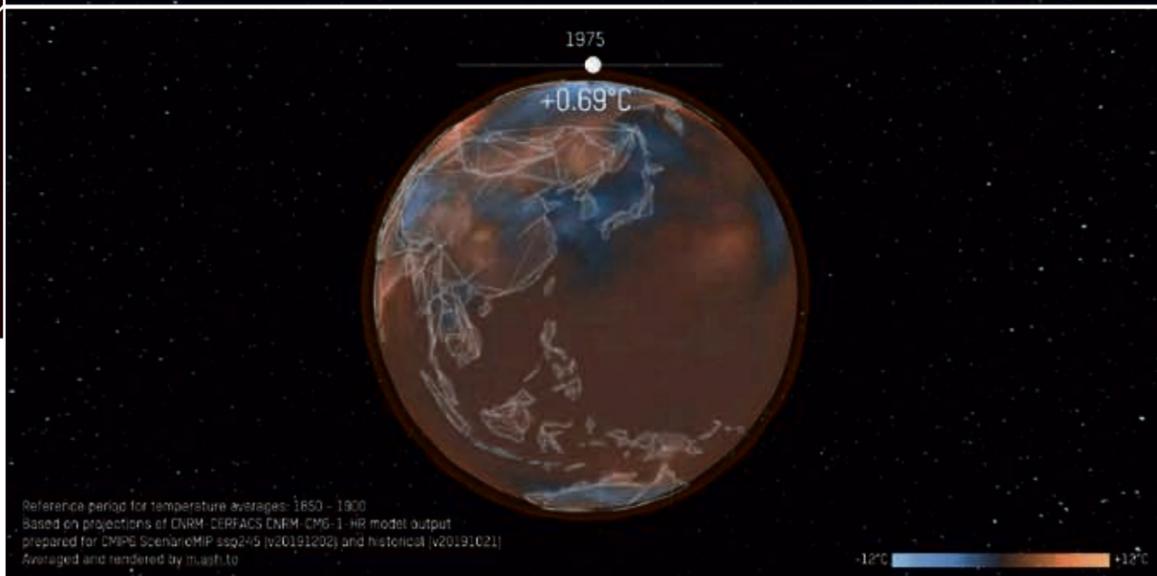
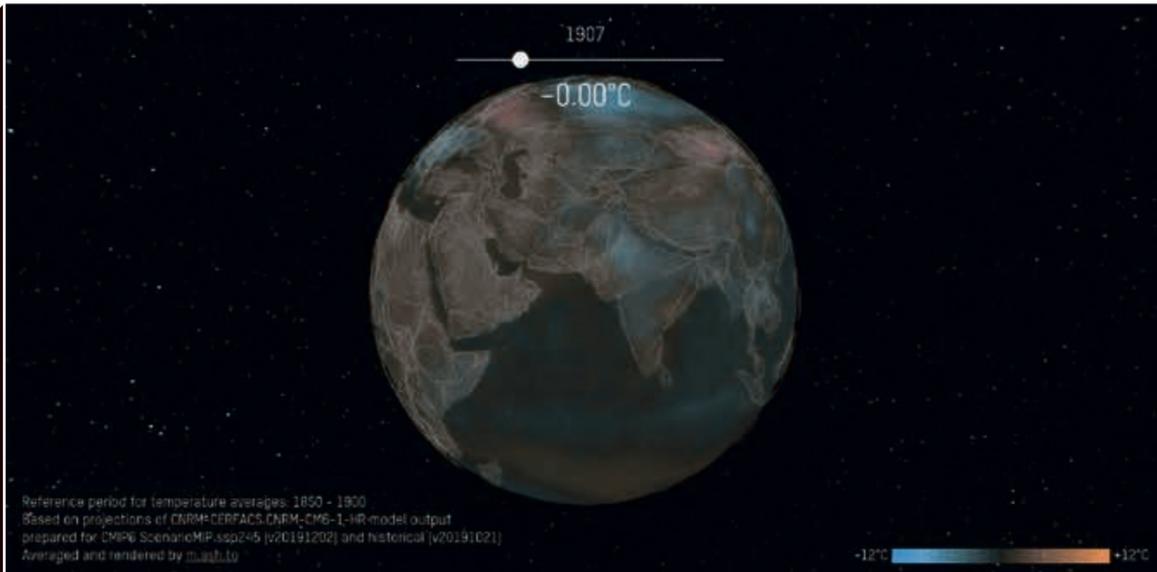


VERSORGERIN

stadtwerkstatt linz

2 Giblinge (= 2 Euro) # 0147



»Was in einem bestimmten, gegebenen Zeitpunkt der Zukunft zu tun ist, unmittelbar zu tun ist, hängt natürlich ganz und gar von den gegebenen historischen Umständen ab, worin zu handeln ist. Jene Frage aber stellt sich in Nebelland, stellt also in der Tat ein Phantomproblem, worauf die einzige Antwort - die Kritik der Frage selbst sein muss.« (Karl Marx, Brief an Ferdinand Domela Nieuwenhuis, 22.2.1881)

»Nicht die Technik ist das Verhängnis, sondern ihre Verfilzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen, von denen sie umklammert wird. [...] Nicht umsonst ist die Erfindung von Zerstörungsmitteln zum Prototyp der neuen Qualität von Technik geworden.«

(Theodor W. Adorno, Einleitungsvortrag zum 16. Deutschen Soziologentag, 1968)

»Letztlich ist es weiterführender, schlechte Technik, also ‚Low Technology‘, zu der man eine intensive, in Jahren aufgebaute Beziehung hat, überlegt und gezielt einzusetzen, als die Produktion von fortgeschrittener Technologie dominieren zu lassen.«

(Oil Blow, zit. in einem Dossier zu Radio Subcom, 1988)

Unter Sys-Admins kursieren diverse Bezeichnungen und Akronyme für userbedingte Anwendungsfehler (*Luser*, *EIFOK*, *Error in Layer 8*, etc.) - und bei aller berechtigten Kritik an den Geschäftsmodellen überwachungskapitalistischer Tech-Plattformen wäre doch ein wenig Mündigkeit von denen einzu fordern, die sich willig genug vernutzen lassen, um dieses System zu ermöglichen. Es kann also nicht der Weisheit letzter Schluss sein, nach der Nanny zu schreien und sich auf die zarten Regulierungsansätze einer EU zu verlassen, die - ganz liberales Posterchild - politische Fragen meist als solche des Wettbewerbs behandelt. Also: Wenn unsere kleinen Nebelhirne schon komplett verdunsten, dann bitteschön nicht, nachdem sie jeden Scheiß mitgemacht haben.

Apropos Nebel: Die Stadtwerkstatt lädt zu STWST84x11 FOG MANIFESTO. Nach 10 Ausgaben von STWST48 wurde das Medienkunst-Format in seiner 11. Ausgabe in STWST84 umbenannt - die Inhalte, die Anfang September den internationalen Medienkunstzirkus in die STWST locken, bleiben aber spektakulär kritisch. Mehr dazu im zweiten Buch der Versorgerin.

Apropos durchgeknallter Liberalismus: Mit dem beschäftigt sich *Jonas Bayer* in seinem Essay zum inneren Autoritarismus der Meinungsfreiheit, *Tina Sanders* problematisiert die Rolle weiblicher Vorbilder, *Barbara Eder* füllte eine Flaschenpost zu Frantz Fanons 100. Geburtstag mit Orangenlimonade, *Sara Rukaj* berichtet vom popkulturellen Comeback des Sadomasochismus, *Chris Weinhold* von dionysischen Tiefenbohrungen in Delphi und *Magnus Klaue* geht der Selbstmusealisierung der Menschheit nach. *Ronni Günl* bespricht Lars Henrik Gass' Buch »Objektverlust«, *Jakob Goubran* den Debütroman von Jens Winter (»Im langen Sommer geboren«) und *Salya Föhr* den Film »Holding Liat«.

Zurück zum Nebel: *Christian Klosz* porträtiert dessen Verwendung im Film, *Ralf Petersen* verwirbelt seine Endlosschleifen zu Strukturprinzipien, in denen sich dann auch *Felix Stalder* wiederfindet, um die Arbeit »Post Tomorrow Land's Morning Post« zu analysieren, deren Urheber Michael Aschauer dann auch Teil einer Simulation wird, bis *Franz Xavier* die vitiöse Symmetrie bricht (Hölle ist Wiederholung!) und die Beschäftigung mit mathematischen Irrationalitäten als Gemeinsamkeit der Arbeiten von Infolab und Parallel Media BD || HK identifiziert.

Das Cover bezieht sich auf eine Arbeit von Michael Aschauer, der mehrfach zu Klimamodellen gearbeitet hat. Es handelt sich um Screenshots aus dem Projekt *Warming Globe*. Genaueres ist bei seinen Texten nachzulesen.

A propos Wiederholung, nochmal zum Mitsingen: STWST84x11 FOG MANIFESTO. Flooding the Zone with Fog. Die jährliche Showcase-Extravaganza von 1.-7. Sept 2025. New Art Contexts und kritische Produktion im FOG CUBE des Hauses. FOG MANIFESTO, CLOUDED EXHIBITION, NEBELKEGELN, NIGHTLINE, FOGGING AROUND. Komm vorbei!

trällert
die Redaktion

Journalistischer Katechismus

Der Journalistische Katechismus ist eine Handreichung für all jene, die dauernd irgendwas mit Medien machen und darum keine Zeit haben, Machiavellis *Il Principe* zu lesen. Deshalb erscheint er auch häppchenweise in Serie.

Drittes Hauptstück in Band I, Teil III: Von dem übernatürlichen oder außerordentlichem Wege.

Was wird unter dem übernatürlichen Wege verstanden?

Ein Zustand, worin der Press-Mensch von dem journalistischen Geiste auf eine besondere Weise so geführt und getragen wird, daß er beinahe nichts aus eigener, natürlicher Bewegung thut.

Warum nennt man diesen Weg einen übernatürlichen oder außerordentlichen?

Um ihn von dem gemeinen oder häufiger betretenen Wege zu unterscheiden, wo die Wirkung der Publikumsgunst nicht so offen zum Vorschein kömmt. Denn obgleich jedes Werk, das wir mit Hilfe des journalistischen Geistes zu Stande bringen, übernatürlich - weil eine Wirkung der Publikumsgunst - ist, so kann doch nicht geläugnet werden, daß der Einfluß und die Wirksamkeit der Publikumsgunst nirgendwo so offenbar hervorleuchtet, als auf diesem außerordentlichen Wege, welcher unlängbar die Kräfte der Medienlandschaft übersteigt. Der gemeine, ordinäre Weg akzeptiert beispielshalber, dass Journalismus keine Ausgeburt allwissender Laplacescher Dämonen ist und die bare Münze leicht zur betrügerischen Krida an der Wahrheit wird. Dementsprechend vertrauen die, die diesen Weg beschreiten, nicht auf göttliche Eingebung (*aspiratio*), sondern problematisieren die Quellen.¹

Der außerordentliche Weg ist dagegen assertiv in seinem Wahrheitsbesitz und unbeleckt von Selbstzweifeln.² So wie die besten Schneider nach landläufiger Ansicht am wenigsten wissen (*»dumm flickt gut«*), sind Medien am überzeugendsten, je blickdichter ihre Blendklappen sind.

Der ordentliche Weg begnügt sich damit, über die Schrecken der Welt zu berichten, eingedenk der Verheißungen, denen sie in ihrem Zustand nicht gerecht werden kann - ohne die Diskrepanz zwischen Sein und Sollen jedoch als Ritterschlag der eigenen Profession zu sehen, der den Auftrag zur Erziehung des Publikums birgt.

Der außerordentliche Weg will die Welt hingegen aufrütteln *und* verbessern, kann allerdings nur Einverständnis mit ihr erzeugen: So verschafft kein Zeitungskommentar vom Predigtstuhl wunschgemäß Einfluss darauf, ob der Sermon das Publikum dazu bringt, die Himmelspforten zu stürmen - sehr wohl kann er es aber dazu motivieren, sich im irdischen Jammertal einzurichten und jede neue Barbarei mit Schulterzucken zu quittieren. Die schöne neue Welt, die solch engagierte Press-Menschen trägt, kann *eo ipso* keine schlechte sein. Ein Erfolg auf ganzer Linie, wenn allein das Auftreten zählt - wer dagegen trostlose Distanz wahrht, ist *removed from reality* und verteidigt das Regelwerk alt gewordener Spiele.

Gibt es wohl irgend eine kunstgemäße Weise (Methode), um zu diesem Wege zu gelangen?

Der höchste Weg besteht in den *extispicii trumpi* - den Eingeweideschauen, welche Hirnflatulenzen des Königs von Amerika zum Gegenstande haben (respektive jedes anderen zynischen Gernegroß, der autoritär genug ist, um als Regierungsmacht über sich selbst zu lachen).³ Zum einen lässt sich diese Welle leicht und deppensicher reiten - gleich einem untoten Roß. Viel wichtiger ist zum einen das Gefühl moralischer Erhebung über die rohe Erbarmungslosigkeit der Digitaldekrete, das sich aber mit dem Ausagieren einer Art von Passivsadismus paart, der - in spezifischer Differenz zum Masochismus - sich daran labt, wenn anderen Leid zugefügt wird. Abgesehen davon: Wer ist nicht gerne in Echtzeit dabei, wenn Geschichte gemacht wird (und sei es in Form eines Groschenromans). An den Zitzen des Zeitgeistes zu zuteln ist besonders reizvoll für jene, die das Maul nicht voll genug nehmen können.

Nach welcher Ordnung pflegen die, welche auf diesem Wege gehen, darauf fortzuschreiten?

Sie steigen gleichsam durch drei Stufen aufwärts. Auf der ersten Stufe thut das journalistische Gemüth Alles, was es immer thut, einzig und allein getrieben vom Glutkern der Integrität: *Follow the lead*, vertrete das *public interest* etc. pp. Auf der zweiten Stufe scheint es in seiner Tätigkeit gewisser Maßen abgestorben zu seyn, und gar nichts zu thun,

um desto ungestörter den verlegerischen Geist handeln zu lassen. Auf der dritten endlich empfängt es ein neues Leben mit einer größeren Wirksamkeit als je.

An welchen Zeichen merkt man, daß das journalistische Gemüth zu der ersten dieser Stufen gelangt sey?

Man kennt dieß vornehmlich aus drei Zeichen: Das erste ist eine tiefe Aufdeckungsfreude, die sich gründet in einem tiefen Unfrieden und in einer süßen Unruhe. Das zweite Anzeichen des außerordentlichen Weges ist eine gewisse Vertraulichkeit zwischen Quellen und den wissbegierigen journalistischen Ohren, in die sie münden. Das dritte Zeichen ist eine standhafte und durch redaktionellen Corpsgeist gefestigte Palaver-Treue und Angewöhnung, den Bewegungen der *Story* zu gehorchen, und nimmermehr den Neigungen zu Gewissensbissen nachzugeben.

Worin besteht die zweite Stufe des außerordentlichen Weges?

In der Erkenntnis, dass Integrität nicht der kürzeste Weg zum eigenen Türschild ist und Journalismus weder für die Arbeit von Ermittlungsbehörden gebaut ist, noch auf das *raging dumpster fire* einwirken kann, das aus dem erodiert ist, was im bürgerlichen Zeitalter als Öffentlichkeit galt.

Welches ist die dritte Stufe des außerordentlichen Weges?

Die dritte - und wichtigste - Stufe erklimmen jene, die den Schritt von *la misère du monde* zu *le monde de la misère* tun und dieser mit *positive journalism* gleich das Remidium verabreichen. So lässt sich dem Privaten zudem ein Rest von Politischem ausdrücken: Etwa durch Berichte über Selbstversuche (ein Monat ohne Auto, ein Jahr ohne Verpackungsmüll, etc.) **Ich lebe, aber nun nicht ich, sondern die (Er)Lösung lebt in mir.**

Bonus-Satz: Als journalistische *Prime Directive* muss gelten: »Acknowledge the Fog«

Das kommende vierte Hauptstück in Teil III von Band I handelt von dem Schreibstil, der sich für den außerordentlichen Weg eignet.

- »There's a constant stream of unverifiable information coming out of Gaza.« (David Horowitz, Gründungsherausgeber der *Times of Israel* im Gespräch mit Yehuda Kurtzer im Podcast *Identity/Crisis*, Ausgabe »Journalism in the Fog of War«, 22.07.2025)
- »Das wissen wir alles schon.« [Anm. Lies: »Natürlich wissen wir das!«] (Armin Wolf, ZIB-2-Anchor im ORF im Gespräch mit IKG-Präsident Oskar Deutsch, 29.07.2025)
- Vgl. Vladimir Safatle (2025), Zynismus und das Scheitern der Kritik.

sans phrase

Zeitschrift für Ideologiekritik
22 Euro | Im Abo 17 Euro (inkl. weltweitem Versand)

Die Zeitschrift *sans phrase* verfolgt kein »Programm«, weder ein theoretisches noch ein politisches: Ihr einziges Interesse besteht in Ideologiekritik - darin, dem kollektiv wirksamen Wahn zu widersprechen in dem Wissen, dass er dem Innersten der Gesellschaft entspringt, dort, wo das Subjekt die Krise »bewältigt«, die das Kapitalverhältnis seinem Wesen nach ist. Der so gefasste Vorrang des Objekts erfordert allerdings einen Subjektbegriff, der in dem der Charaktermaske nicht aufgeht: Das notwendig falsche Bewusstsein in seiner Notwendigkeit zu durchschauen, setzt Freiheit voraus, wie jeder kategorische Imperativ sie beinhaltet - erst recht der von Marx, »alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist«.

Ideologiekritik bedeutet damit nichts anderes, als das Existentialurteil zu entfalten, dessen Abbeviatur nach Adorno lautet: »Das Ganze ist das Unwahre«. Doch wie das Unwahre selbst bestimmt, d.h. negiert wird, kann es per se niemals unabhängig von geschichtlicher Erfahrung sein und ist damit unabdingbar angewiesen auf den neuen kategorischen Imperativ: noch im Stande der Unfreiheit die Freiheit zu behaupten, »Denken und Handeln so einzurichten, dass Auschwitz nicht sich wiederhole«.

Mit dem Abschluss eines Abonnements erhalten Sie ein ausgewähltes Buch als Willkommensgeschenk gratis; das Buch wird gemeinsam mit der ersten Heftnummer verschickt. (Nur solange der Vorrat reicht.)

Bestellinformationen und Kontakt unter:
www.sansphrase.org



A meta level up into isolation

Daive Bevilacqua interviews the servus.at/AMRO 2025 resident Anna Kraher about tech temporalities and politics of isolations, topics of the current AMRO Research Lab.

At AMRO 2024 you talked about »technologies« understood as the temporalities within AI and prediction algorithms, and now you are observing what you call »politics of isolation«. Shall we start with your definition of tech temporalities, what your interest in them is, and how that serves your research?

In my research on temporalities, I look at predictive technologies and the underlying concepts of time that are embedded within these, ranging from a technical perspective to the ideological frameworks in which these technologies are developed. A concrete example I explore in my video »Road to Futures Past« is predictive policing. This comprises technologies that use data to train models which, for instance, predict where future crime is likely to occur based on past crime locations.

But the term »prediction« that I use is broader, encompassing not just data-driven forecasts but also the narrative shaping of the future. This includes the promises big tech companies make about the future and how these corporations appropriate the future through expanding their power. These two aspects are deeply intertwined: the ideologies that focus heavily on the future (like »Longtermism«) also form the philosophical backdrop on which these technologies are developed. It's this intersection that I am looking at in my work around »technologies«.

Where does the »politics of isolation« come from? What is it connected to?

»Politics of Isolation« is a working title that I use for specific Big Tech visions of the future, ranging from privatized cities, to space colonization and doomsday bunkers. These ventures build on the idea of isolation as departure from a shared common ground: for example space colonization as detachment from Earth, or private cities to escape tech regulation and taxes. Essentially politics of isolation means abstracting yourself from the rest of the world by what Peter Thiel describes as going »one meta level above«, which starts as a business strategy to find a market niche for a company where there is no competition yet. Going one meta level above means that you try to isolate yourself. The lobbying for creating new »private« special economic zones takes this business strategy even further, by creating zones with regulation a la carte, isolating corporations from things that we agreed on as a society, like which tax or work regulations we want to have. In this worldview, freedom is imagined as an escape from responsibility and the society at large.

Wealthy people have always been somewhat antisocial - but is this a new phenomenon or does it build on something already existing?

Historically this idea of special economic zones has been around for some time. In his book »Crack-Up Capitalism«, Quinn Slobodian traces these zones historically from Hong Kong, Liechtenstein, Dubai, Singapore and many more, to more recent projects like the charter city Próspera in Honduras. Próspera is a subnational territory that has its own fiscal, legal and regulatory system, autonomous in most cases from the national government. It is financially backed by Pronomos Capital, a venture capi-

tal fund investing in private cities, with prominent figures from Silicon Valley, such as Peter Thiel and Marc Andreessen, behind it.

But what maybe adds a new dimension to this libertarian private cities movement at the moment, is the current Trump administration, which is increasingly forming an alliance with big tech, and its libertarian actors. In his campaign trail in 2023 Trump promised to build 10 freedom cities within the US to accelerate innovation. Libertarian networks are now actively lobbying to bring this vision to life, with the Freedom Cities Coalition having met with the Trump administration to discuss the matter.

But how do they work? What are the consequences of the isolation of some for the other people?

At its core is a liberal concept of freedom - rooted in property rights, hyper-mobility and the denial of the interconnectedness of ecological and social systems. Yet, these zones are fundamentally reliant on global systems of labor and resource extraction. That's why I speak of »politics of supposed isolation«. What appears as isolation is, in fact, an exploitative relationship: from special economic zones, which have facilitated access to cheap, unregulated, and often migrant labor, to today's proposals like Dryden Brown's »Acceleration Zones«, which promote »Elon-compatible labor law«.

Is there European examples of this ideology and how this is rooted technologically or ideologically here?

There are German actors that have global ties to these libertarian networks. One example is the TUM International GmbH, a subsidiary of the Technical University of Munich, which was involved in the development of Próspera until 2020. The CEO of TUM International GmbH at that time, Daniel Gottschald, is now the CEO of the TUM Campus Heilbronn GmbH, an educational campus in Heilbronn built by the Dieter Schwarz Foundation, bound to the Schwarz Gruppe, that owns Lidl and Kaufland. So we see these libertarian networks in Germany, and with Dieter Schwarz we also see parallels in this practice of billionaires heavily financing AI development and education.

What is specifically different in this German context from the US one? And what do they share?

So in terms of what they share - I think it's grounded within a similar philanthropic ideology, operating along the ideas of effective altruism, where it is morally superior to pursue a career that earns a lot of money, like finance, in order to be able to give away a lot of money, including for example foundations financing certain endeavors. This obviously poses a lot of problems, because the money is distributed without any democratic legitimation, with billionaires deciding what to finance, while developing influence on politics and education. For example, in addition to the TUM Campus Heilbronn, where study programs focus primarily on AI, management, and business, the Dieter Schwarz Foundation is also funding a startup park in Heilbronn and 20 professorships in AI at ETH Zurich, with

the condition that they also teach at the Campus in Heilbronn.

I think what sets the German context apart from the US, especially considering the geopolitical backdrop, is their effort to narrate a distinct approach to AI, with Germany focusing for instance on »medium-sized companies« and »industry-specific AI«. We see this with the discourse around »digital sovereignty«, where there are these re-nationalization attempts to build a European or German identity around AI. Going back to Dieter Schwarz as an example, part of the Schwarz Gruppe is Schwarz Digits, a company providing German cloud infrastructure, cyber security, AI and more -

whose projects are marketed as instances of digital sovereignty. However at its core, this is still a large corporation, one that has faced labor law allegations, with a German billionaire behind. While digital sovereignty seems to focus on creating technologies of German origin, the real question should be more about the values behind these technologies. Because in the end we need to ask ourselves, do we want to have a European Amazon, that is just doing the same thing?

How does all this research connect back to your artistic practice?

In my academic research, I focus on analyzing discourse: how do we talk about certain phenomena, what is (or isn't) said, why are specific terms hyped, and what is their function. I collect a variety of materials, such as newspaper articles, political strategy documents, advertisements, and more, trying to make sense of what is happening at the moment. Similarly my artistic practice, which revolves around video and installation, also looks at how certain topics are discussed, presented and narrated, also on a visual level. I work with found footage, and combining it with new content, to deconstruct and reconstruct narratives. This approach allows me to shift focus onto the underlying ideologies, or the narratives you find in the cracks in between.

Are there ways that the artistic production feeds back into your academic research?

My academic research does not precede my artistic practice - they are rather a simultaneous process. I work within specific subject areas, and of course certain institutions want you to have different production outcomes - such as an artistic work, an academic paper, a talk, etc. Also sometimes particular questions ask for a specific methodology or approach. But, yes, there are also instances, when my artistic production processes feed back into my theoretical work. For example, when I was working on the subject area of temporalities and technologies, I created a video installation projected on a non-Newtonian fluid, which is a substance that solidifies when pressure is applied or when you move through it quickly. I used this as a metaphor to critique the supposedly constant acceleration through technology. For an exhibition, I had to redo the fluid mixture every few days, which was really frustrating as it took about 45 minutes each time. This embodied experience made me reflect on how critique often operates in the inverse to what is critiqued, such as reacting to acceleration with slowness. Yet, this thinking stays within a binary framework, which cannot address the complexity of issues we face. In the case of temporalities and technologies, this might mean not just demanding to slow everything down, but to consider how time is unequally distributed - who has to wait, who benefits from accelerated processes and who gains or loses time due to the introduction of certain technologies. So in that case my artistic practice fed back into my theoretical work, also beyond this subject area, reminding me to identify binary thinking and to reconsider how I express critique and point at possible solutions.

Anna Kraher is an artist and researcher that explores the societal implications of artificial intelligence (AI) and Big Tech, with a particular focus on the interplay between AI ideologies, predictive analytics, and temporalities. Anna is a research assistant in the Ethics and Critical Theories of Artificial Intelligence research group and part of the Data Ethics Outreach Lab at Osnabrück University. She studied Design & Computation, Computer Science and Gender Studies in Berlin.
<https://www.anna-kraher.de/>

Daive Bevilacqua is a media artist and a curator interested in network infrastructures and technological activism, as well as in curatorial and artistic research about the framework conditions in which artistic practice is presented and transmitted to the audience. His current topics of research are the environmental impact of technology and internet sustainability, digital greenwashing practices and platform capitalism. Daive coordinates servus.at cultural program since 2018.
<http://www.davidebevilacqua.com/>
<https://core.servus.at/>

The AMRO Research Lab is found at research.radical-openness.org/2025



servus.at thanks its Main Sponsor 2021-2025

Geist des Besitzes, Besitz des Geistes

Jonas Bayer zum inneren Autoritarismus der Meinungsfreiheit.

Der Gesandte desselben Donald J. Trump, dem die USA nichts sind als ein Instrument seiner Persönlichkeit, hat Europa in der Münchner Rede - einen allerdings linksliberalen - Autoritarismus vorgeworfen. So flagrant der Selbstwiderspruch, und so durchsichtig die Parteinahme für das ökonomische Interesse US-amerikanischer Plattformbetreiber, zieht diese Propaganda ihre Wirkung gleichwohl aus realen Sachverhalten. Was in Trumps Amerika ängstigt, beklemmt, einschüchtert, ist weniger eine Verletzung der Meinungsfreiheit als ihr Amoklauf, den der im Niedergang befindliche Liberalismus auf beiden Seiten des Atlantiks, paradox und angreifbar, mit Maßnahmen gegen Falschnachrichten und Hassrede zu bekämpfen versucht. Einmal sollte dieselbe Tyrannei, die Theodor W. Adorno zufolge »mittelbar in der Konsequenz von Meinung selbst liegt« (Eingriffe, Meinung Wahn Gesellschaft, S. 167), durch deren Entfesselung aus der Welt gewiesen werden; dieser Widerspruch erscheint nun als geopolitischer zwischen den USA und ihren alten Verbündeten. Solidarität mit Abweichendem fordert daher keine Apologie der Meinungsfreiheit; eher wäre der Bewegung nachzugehen, durch die sich Freiheit als die Unfreiheit zu verwirklichen droht, die sie immer war. Karl Poppers Toleranz-Paradoxon hat den Widerspruch an der gesellschaftlichen Oberfläche benannt, der Materialismus aber muss ihn begreifen, um in der Kritik am losgelassenen Subjektivismus als schlechter Objektivität, am Gleichschritt von Repression und Enthemmung, festzuhalten, was Freiheit wäre.

Klarer als den englischen Begriffen ist dem deutschen der Meinungsfreiheit anzusehen, was es damit auf sich hat, ihr Zusammenhang mit den Eigentumsverhältnissen. Wie über ihren Besitz verfügen die Individuen über gedankliche Inhalte; garantiert wird, ihretwegen keiner unmittelbaren, die freie Zirkulation von Waren und Meinungen durchstoßenden Verfolgung ausgesetzt zu werden. Nicht aber die materielle Selbsterhaltung. Ihr durch jene Verfügungsgewalt hindurch nachzugehen, bleibt dem Individuum selbst überlassen. Was dessen Emanzipation vom Staat begründet, ist eine staatliche Autorisierung und Form; in der freien Marktwirtschaft wird jedes Individuum zum Subjekt-Objekt seiner eigenen Planwirtschaft. Als Agens partikularer Selbsterhaltung ist Meinung a priori beschränkt und entfaltet sich zur permanenten Selbstkorrektur nach Maß der Mächte, von denen die eigene Stellung abhängt, zur lückenlosen Anpassung. Meinungsfreiheit war die, auf der Arbeit dem Chef recht zu geben und in der Freizeit auf die Ausländer zu schimpfen. Was später als Cancel Culture erregte Problematisierung erfuhr, war so normal, dass es nicht weiter auffiel: fürs unpassende Individuum wurde ein passender Ersatz gefunden, jenes von seiner Selbsterhaltung abgeschnitten. Die Arbeit zu geben hatten, die sie doch in Wahrheit nehmen wollten, richteten es so ein, dass die Gesellschaft formaler Freiheit »nur das Leben ihrer Getreuen einigermäßen [reproduzierte]« (Dialektik der Aufklärung, S. 158). Später, in der Zeit der Firmenhymnen, hat Arbeitszeit Freizeit eingezogen und damit die Selbstverständlichkeit von Cancel Culture zur unmittelbaren Totalität ausgebaut; erst während des kurzen Zwischenspiels des progressiven Neoliberalismus kam ihr Begriff kritisch zu Bewusstsein. Aber kopfstehend. Konservative registrierten damals den Widerspruch zwischen ihrer Triebstruktur als dem Produkt ungezählter Anpassungsleistungen und denen, die sie nun erbringen sollten, als unerträgliche Zumutung. Aber ihr Einverständnis mit Anpassung selber musste deren jüngste Form, die doch nichts war als der frei entfaltete Verkehr von Waren und Meinungen, als radikalen Einschnitt missverstehen. Denen, die Reflexion auf ihre Ersetzbarkeit eine narzisstische Kränkung bereitet hätte, erschien die Meinungsfreiheit der anderen, die den Ersatz forderten, als neuer Totalitarismus: daher die Obsession jenes Gesandten, auch Elon Musks, mit der Rettung der *Western civilization*. Wie aber die verhasste Cancel Culture nichts anderes war als losgelassene bürgerliche Freiheit, kommt deren pathische Wiederherstellung als brutalisierte, politische nach rechts gewendete Cancel Culture zu sich selbst. Das ist das Geheimnis hinter Trumps Autoritarismus. Wer die Begeisterung für den *great leader* nicht sich zur Persönlichkeit macht, wird von den notwendigen Mitteln der Selbsterhaltung abgeschnitten: John Bolten, den das iranische Regime ermorden möchte, vom Personenschutz, AP, die vom Gulf of Mexico schreibt, vom journalistischen Zugang zum White House, unzähligen *professionals*, die einen Einwand vorzubringen wagten, wird der Job fortgenommen. Im Zeichen von Freiheit droht sich Trumps kulturindustrieller Anfang - You are fired! - als faschistisches Programm zu vollenden.

Das stilistische Charakteristikum Amok laufender Meinungsfreiheit ist leerlaufende Polemik, der gegenüber die liberale Defensive abstrakte Sachlichkeit zu erzwingen versucht. Die aufeinander verwiesenen Pole sind auseinandergebrochen und haben sich in die Geschlechtercharaktere zurückgezogen: denn Sachlichkeit war das Mittel der

Frauenemanzipation, durch sie vermochten sich Frauen als Subjekte abzuheben, zu den Machtzentren vorzudringen, an deren Tore der Kettensägenmann nun hämmert. Wer im Inneren zurückgesetzt ward, hat an ihm seinen Rächer, und wer von außen pöbelte, weil der Betrieb unter liberaler Verwaltung nicht so smart, vielfach nur nicht so brutal war wie er selber, den Exekutor seines Willens. Die polemische Dauerbelagerung legte Sachlichkeit die Gewalt nahe, für die sie sich, wenigstens dem Selbstbild nach, zu fein war. Nun richtet sie Musks Zerstörungswerk nach ihrem Maß; sie ist für die Herrschaft da, daher abgehoben, wo sie andere Loyalitäten kennt als die zum *great leader*. Wie zuvor der Wahrheit wird den staatlichen Institutionen das Rückgrat gebrochen, ihr Fetischismus als Aberglauben liquidiert, um sie der Führungspersönlichkeit dienstbar zu machen. Vermag die mit Sachlichkeit gesättigte Polemik den Sachen beizustehen, denen vom Betrieb versachlichter Herrschaft Gewalt angetan wird, so überflutet diese in der leerlaufenden die Sachlichkeit. Das allerdings hat seinen sachlichen Grund. Nur solche Individuen drücken ihre Meinung polemisch aus, die sich der Gesellschaft radikal entgegensetzen. Allein, »[was] sich in sich selbst als in das unmittelbar Gewisse und Substantielle verbeißt, wird eben dadurch Agent des Allgemeinen, Individualität zur trügerischen Vorstellung« (Negative Dialektik, S. 319). Smarten Männern, die sich Ideologiekritiker nennen und damit schon den inhaltlichen Anspruch preisgeben, den sie erheben, ergeht es darin nicht anders als den vom Markt als Ausnahmegenies ausgezeichneten Polemikern Musk und Trump. Seit Justus Wertmüllers Identifikationsangebot von 2009, dessen entscheidender Absatz Karl Kraus vereinahmt, kommt solchen Ideologiekritikern metaphysische Wahrheit gleichsam als Person zu; danach zeitigte die gesellschaftlich-sprachliche Form eine kontinuierliche inhaltliche Annäherung, wie überhaupt unreflektierte Abgehobenheit mit der Bodenständigkeit des gesunden Menschenverstands zusammenstimmt. Der Wahrheit dient Polemik einzig als verzweifelte; die zum selbstvergewissernden Ritual erstarrte verkehrt sich in das Einverständnis, das sie hätte sprengen sollen. Solche Verzweiflung tastet nach dem Objekt, über das der Schein von Sachlichkeit betrügt, so als wäre im Liberalismus der Anspruch der als Arbeitskraftbehälter fungierenden Menschen auf Glück abgegolten. Leerlaufende Polemik beutet das nur um der offenen »Usurpation des Subjekts« (Ästhetische Theorie: S. 99) willen; sie ist Kehrseite einer Sachlichkeit, die dem Körper feind ist und nur den erhält, der sich sprechend in sie einschreibt; dadurch gerät dessen individuierter Geist in permanenten Widerspruch zur allgemeinen Denkform, an der er allerdings, wenn seine Polemik nicht noch gegen die eigene Verhärtung sich verhärtet, nur die Berücksichtigung des Objekts zum Zweck seiner Beherrschung tilgt, nicht diese selbst. Auf der Schattenseite des Klassegegensatzes bedeutet das, aus materieller Bedürftigkeit gegen das materielle Bedürfnis zu denken; wen aber Meinung nach oben führte, der erfährt das ideologische a priori der bürgerlichen Gesellschaft, die Autonomie des Individuums als trugvolle Substanz des eigenen Lebens. Er glaubt wirklich, sich selbst erhalten zu können. Der Unbedingte bedingt die anderen; leerlaufender Subjektivismus, vom hämmernden Posting, dem die Algorithmen hold sind, über das Investment, das Arbeitsplätze schafft, bis zum erlesenen Erbgut in der Spermienzelle, ist der Ausstoß, der sie formen, eigentlich ihre Existenz erst begründen soll. Steve Bannons *flooding the zone* ist nicht nur smarte faschistische Strategie, es drückt das Wesen des an sich irre gewordenen Geistes aus.

Der Liberalismus war selber ein Meer aus *bullshit*. Nun versucht er, Dämme zu errichten. Die alte Selbstverständlichkeit, die ihn hätte schützen sollen, Cancel Culture gegen mangelnde Sachlichkeit, reicht nicht mehr hin. Sie zerschellte an zu viel Sachlichkeit, der verblendeten Naivität, mit der besonders Mark Zuckerberg die öffentlichen Plätze des 21. Jahrhunderts konstruierte, deren User er nicht als reflektierende Subjekte sondern als manipulierte Reflexbündel setzte. Gatekeeping wurde gewissermaßen ins Subjekt hineinverlegt; gehört wird einzig, worauf die User anspringen; damit aber ist alle Beschädigung, die Sachlichkeit den Menschen heute antut, zur institutionellen Triebfeder ihrer Zerstörung geworden. Der, der Waren gleich welcher Art smart wie nie bewerben wollte, hat Quälgeister gerufen, die sich fürs Objekt weniger noch interessieren als er selber. Wie sein eigener Geist der quälender Naturbeherrschung ist, wird er sie nicht los; dass ihre beschädigt leerlaufende Subjektivität honoriert wird, ist sein ökonomisches Interesse nicht weniger als das politische Trumps. Versucht aber die liberale Defensive, Sachlichkeit auf den Plattformen und gegen sie durchzusetzen, so verletzt das in der Tat die Meinungsfreiheit. Durchaus nicht die der User. Ohne die Plattform wären sie keine, sind weiter nichts als die bewusstlosen Agenten des in ihr vergegenständlichten Kapitals, verhelfen der obersten Charaktermaske zur Selbstverewigung im durch ihr stures Treiben sich verwertenden Wert;

Musks Umbau von Twitter hat drastisch genug dargetan, dass der Mann an der Spitze die Rolle der User bestimmt, nicht umgekehrt. Dessen Meinungsfreiheit ist es dann auch, die gefährdet erscheint. Dass die Plattform unter seinem Kommando Sachlichkeit autorisieren soll, statt leerlaufende Subjektivität, beleidigt seine eigene. Als staatlicher Zwang, der gleichsam von außen auf einen Produktionsmittelbesitzer ausgeübt wird, verliert Cancel Culture gegen das zeitlos Unsachgemäße die Selbstverständlichkeit, mit der sie einmal wirksam war. Sie wird zum Problem, politisch zur offenen Flanke, zumal an den Maßnahmen für mehr Sachlichkeit deren inhaltlicher Charakter offenbar wird. Behält dann die sachliche Berichtigung einmal unrecht, weil Paranoia längst ins Objekt eingewandert ist, so kennt diese kein Halten, ehe sie Sachlichkeit als universelles Bezugssystem exekutiert und ersetzt hat.

Der Formalismus von Meinungsfreiheit war allerdings immer eine gegen ihre inhaltliche Vermittlung verblendete Unmittelbarkeit. Stets hatte sie deshalb an der Reputation des Konkurrenten ihre inhaltliche Schranke. Rufschädigung, üble Nachrede und unlauter vergleichende Werbung sind in der freien Marktwirtschaft so verboten wie in der Diktatur das kritische Wort gegen die Einheitspartei. Innerhalb der Einzelkapitale herrscht Cancel Culture, zwischen ihnen staatlich erzwungene Sachlichkeit. Deren Rolle ist ambivalent. Zweifellos setzt sie dem leerlaufenden Subjektivismus die notwendige Grenze; im Rufschädigungsprozess *Dominion Voting Systems v. Fox News Network* ist Trumps Bewegung für ihre Propaganda zur Präsidentschaftswahl 2020 entschieden wie selten zur Rechenschaft gezogen worden. Dass erzwungene Sachlichkeit aber zugleich als juristisches Damoklesschwert über jeder Gesellschaftskritik hängt, die um die Vermittlung ihrer Sache durch den polemisch entfaltenen Begriff weiß, verrät etwas von ihrer Verschränkung mit eben der verhärteten Subjektivität, deren Amoklauf sie bremsen soll. Das trüb unter dem Kapital sich reproduzierende Leben darf sich schmeicheln, es sei schon das richtige, als versachlichtetes frei von Schuld. Vor Gericht wird sie vielmehr solchen zugesprochen, deren Anwürfe die Reproduktion eines anderen Einzelkapitals behindern. Die Individuen, die verstockt an ihrer, sich durch die Ausnutzung anderer vollziehenden Selbsterhaltung haften, können dies Negative nicht Wort haben; regelmäßig gestattet der sie autorisierende Staat, es tatsächlich aus der Öffentlichkeit zu klagen. Der Zwang zur Sachlichkeit ist der zum Positiven; übrigens ist die Jurisprudenz zur Reflexion auf die eigene Verstrickung in Herrschaft von allen Berufsgruppen die unfähigste. Das warenförmig normierte, in dumpfer Selbstverständlichkeit sich vorwärtswälzende Leben ist dann auch stets geneigt, die Unschuldsumutung, eine juristisch unverzichtbare Kategorie, zur moralischen umzufälschen. Was seine Wahrheit an der Hemmung strafender Staatsgewalt hat, muss zur Glorifizierung enthemmter Subjektivität erhalten; übergriffigen Männern zumal wird ihre juristische Vergeltungskampagne nie so übel genommen wie den Antagonistinnen die Anklage, die den Betrieb stört. Immerzu muss Sachlichkeit ihre Schuld - die von Verdinglichung - abwehren, aber dieser Mangel an Selbstbesinnung zerstört Sachlichkeit. Dass in der bürgerlichen Gesellschaft, mit Grund, nur von Sachen, nicht von Menschen die Rede sein soll, geht gegen die Sache der Menschheit. So verbitten sich sachliche Akademikerinnen und Akademiker das ad hominem, das auf ihre Anpassungsleistungen zielt; das Wort Unterstellung hat meist dieselbe Funktion; pikiert wie die Schuldabwehr bürgerlicher Betriebsamkeit überhaupt ist auch ihre kulturindustrielle Hymne, *Fata Morgana* von KC Rebell und Xavier Naidoo. Wer diesen, der schon 2009 Baron Totschild als Feind identifiziert hatte, einen Antisemiten nannte, wurde dann auch drastisch, per einstweiliger Verfügung, an die materiellen Bedingungen des Rechts auf freie Meinungsäußerung erinnert. Regelmäßig verwandelt es sich in das des ökonomisch Stärkeren.

Auch der Vice President müsste zugestehen, dass diese Form der Disziplinierung in den USA nicht weniger virulent ist als in Europa; Trump selber bedient sich ihrer mit Vorliebe, und mit wachsendem Erfolg, weil die Beklagten angesichts seiner rabiaten Cancel Culture mittlerweile auch bei guten juristischen Aussichten nachzugeben geneigt sind. In Deutschland verschimmt diese innerste, konstitutiv mit der Warenform zusammenhängende Grenze der Meinungsfreiheit indessen trüb mit der äußersten. Bezeichnend, welcher Stellenwert in der Reportage *Policing the internet in Germany*, die der Rechten als Bestätigung der Münchner Rede gilt, der Beleidigung zukam, während der Geist dieser Strafverfolgung doch ein antifaschistischer sein soll. Die Integration des heroischen Schwurs von Buchenwald in den Reproduktionsprozess des deutschen Kapitals ist dem Kampf gegen das Äußerste, den er meint, nicht gut bekommen. Die Schuld der Deutschen, die sich dadurch perpetuiert, dass sie weiterleben, als wäre nichts gewesen, vom Gewesenen profitieren und noch das Gedenken an

es zum Markentitel machen, erscheint in ihrem Gemeinwesen als juristische Absurdität. Was nämlich die These, einer sei Antisemit, vor deutschen Gerichten zu einer so prekären Angelegenheit macht, ist nichts anderes als die Schwere des deutschen Verbrechens selber. Ihretwegen konnten Figuren wie Naidoo oder Jürgen Elsässer ihre Kritikerinnen und Kritiker juristisch belangen; in den Urteilsbegründungen steht das explizit. Die staatlich protegierte Schuldwahl, das Verblendete der Einzelkapitale und ihrer Reproduktion, verhält sich hier proportional zur deutschen Schuld; der Schrecken des Verbrechens begegnet dem aufgeklärten Denken, das die Wiederholung verunmöglichen möchte, als gefährliches juristisches Hindernis. Indem es die Eindämmung eindämmt, verhilft erzwungene Sachlichkeit in seiner Gestalt dem leerlaufenden Subjektivismus, der pathischen Projektion, schlussendlich jenem Äußersten zum Durchbruch. Das Recht des NS-Nachfolgers diszipliniert den leerlaufenden Subjektivismus, wo er, schuldig primär durch einen Mangel an instrumenteller Vernunft, die Rechtslage nicht kennt, und dient dem smarteren als Waffe. Eher scheidet es innerhalb des faschistischen Potentials die Führungspersönlichkeit von der Gefolgschaft, als seiner Bündelung zur Massenbewegung entgegenzuarbeiten, fungiert gewissermaßen als Schule des Lebens, durch die alle Meinenden hindurchmüssen. Wo deren Freiheit wirklich eingeschränkt wird, im Äußersten, insbesondere die zur Holocaustleugnung, dort gerade behauptet sich quer zum gesellschaftlichen Reproduktionsprozess ein versprengtes Stück aufgeklärten Denkens; hingegen enthält die Verbissenheit, mit der die liberale Defensive unterdessen das Renommee ihres Personals schützt, schon den Kern der Niederlage. Diese abzuwenden steht einzig bei der Reflexion und nicht bei der Verdrängung des Schuldzusammenhangs. Keineswegs hasst Nancy Faeser die Meinungsfreiheit, verteidigt vielmehr ihr Humankapital mit den notwendigen Mitteln; das eben hat sie mit den Enthemmtten gemein, die ihr das Gegenteil anhaften möchten. Deren Bezug auf Meinungsfreiheit ist naiv wie die liberale Fassade der

Klassengesellschaft, die sie zertrümmern möchten. In Wahrheit ist die leerlaufende, von aller Sachlichkeit gelöste und deshalb selbst verdinglichte Polemik der Rechten beim deutschen Staat gut aufgehoben.

Überhaupt terminiert der unvermittelte Gegensatz von Sachlichkeit und Polemik in Identität. Ungerührt, ohne Beziehung auf ihr Anderes erstarren sie zu Erkennungszeichen konkurrierender Machtgruppen. Denn das Einverständnis der Warengesellschaft, Sachlichkeit bar des verzweifelt Einspruchs, der ihren Anschein in die soziale Wirklichkeit zerren möchte, ist gar nichts anderes als eben der bürgerliche Geist, der gegenwärtig die Hemmungen verliert und alternative Fakten schafft. Wird aber durch den Zauberschlag, mit dem Trump, seiner Sprecherin zufolge, den »fact that the body of water off the coast of Louisiana is called the Gulf of America« produziert hat, Sachlichkeit etwas von ihrem Trug heimgezahlt, so ist es dieser Scheincharakter, der reizt und provoziert, Herrschaftspraxis real gemildert hat, heute den Unterschied markiert; kaum dürfte Wolodymyr Selenskyj bewusst gewesen sein, wie sehr er sich das White House durch die Bemerkung, Trump lebe in einem desinformation space, zum Feind gemacht hat. Das liberale Herrschaftspersonal ist dasjenige racket, das scheint, als wäre es keins; eben das können ihm die anderen, die zum Gewaltverhältnis zwischen ihnen allesamt authentisch sich bekennen, nie verzeihen. Meinungsfreiheit war nur ein Name dieses Scheins, bemäntelte die Herrschaft der Besitzenden in der Produktionssphäre, die sich später als Cancel Culture bewusste Geltung verschaffte, bemäntelt jetzt noch den faschistoiden Umbau der USA, dessen listige Ideologen schon nicht mehr an ihn glauben, sich weder blenden noch hemmen lassen. An der als Argument getarnten Brechstange, die jede Sachlichkeit zerstören und sich das Gebrochene als Material einverleiben möchte, erkennt sich, wen es zum illiberalen Projekt hinzieht; reflexionslos verhärtete Sachlichkeit gebraucht zu ihrer Markierung inzwischen den Terminus Verschwörungsmythen, weil die alte Rede von

Verschwörungstheorien noch an den Zusammenhang des Wahns mit bürgerlicher Rationalität gemahnte, den solche Sachlichkeit nicht Wort haben kann, ähnlich wie vor zehn Jahren der Begriff Islamismus noch zu deutlich auf die Religion verwies, aus deren Schoß das Bezeichnete gekrochen war. Schon das war vergebliche liberale Defensive: Sachlichkeit, die nicht recht bei der Sache bleiben wollte, ihre Regression auf Habitus. Verhärtet sich die liberale Defensive aber zu dem Racket, das sie, gehemmt, immer auch gewesen ist, so versündigt sie sich ein letztes Mal an denen, die auch im Liberalismus unten waren. Ihre herrschaftliche Borniertheit wird offenbar im Moment der politischen Niederlage, ihrem Versagen vor den Hemmungslosen, die den Widerspruch leicht ausbeuten und zum Bösen wenden. Es ist die Unfreiheit am Arbeitsplatz, welche die Totalität in sich hineinschlingt, die sie durchzieht: der Triumph der Meinungsfreiheit und ihr Ende. Die Gedanken sind frei, sangen einmal die Bürger, die dem Feudalismus sich entwinden wollten. In ihrer Welt sind die Gedanken indessen nie frei gewesen, sondern gehörten der Monade, die ihren Bewusstseinsinhalt deshalb als Besitz beschlagnahmte und fixieren musste, weil sie selbst es nicht war; ihr bürgerliches Bewusstsein gerade diente dem Staat als Hebel, sie elegant zu regieren. Erst wenn die Quelle des Wahns versiegt, der Zusammenhang mit verstockter Selbsterhaltung durchschnitten, wenn nicht nur die Zensur verschwunden ist, sondern auch das Bedürfnis, den eigenen als Allgemeines durchzusetzen, und die Gedanken nicht mehr der Monade gehören, die eine Meinung haben, nämlich ihre Selbsterhaltung theoretisieren muss, sondern allen und keinem: dann, vielleicht, könnten sie frei sein.

Jonas Bayer schloss 2023 sein Philosophiestudium an der Universität Wien mit der Arbeit »Kritische Theorie der Corona-Pandemie« ab. Er lebt und arbeitet in Wien.

Fatale Signale

Salya Föhr analysiert den Film »Holding Liat«, dessen Kontext und Rezeption.



Bild: Zanteshilten (CC BY 4.0)

Die Hauptmitwirkenden von »Holding Liat« bei einem Berlinale-Filmgespräch (v.l.: Brandon Kramer, Lance Kramer, Yehuda Bein, Chaya Bein, Liat Bein, Atzili, Tal Bein)

Israel ist dafür bekannt, in Relation zu seiner kleinen Größe und Bevölkerungsdichte eine Vielzahl von Filmhochschulen zu beheimaten. Der Jüdische Staat verfügt über ein facettenreiches Netz in der Filmbranche und ist für seine vielen Filmabsolventinnen und -absolventen sowie seine Filmkultur bekannt. Kaum ein Land hat so viele junge Nachwuchsfilmerschaffende. Die diesjährige Berlinale in Deutschland fiel bereits bei der Eröffnung unangenehm auf, als Tilda Swinton, die den Goldenen Bären für ihr Lebenswerk entgegennahm, in ihrer Dankesrede raunend und voller Lob auf die antisemitische BDS-Kampagne zu sprechen kam, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, den Jüdischen Staat Israel und alle als israelisch gelesenen Personen zu diskreditieren. Wenige Tage später ermittelt die Berliner Polizei, weil bei einer anderen Gelegenheit vor einer Filmvorführung der Regisseur Jun Li einen Brief des Schauspielers Erfan Shekarriz vorlas, der mit dem Slogan »From the river to the sea, palestine will be free« zur Vernichtung Israels aufrief. Der Redebeitrag dämonisierte Israel und sprach von einem »Siedlerkolonialstaat«. Dafür ertotete es vom Berlinale-Publikum Jubel und Applaus. Auch fast zwei Jahre nach dem 7. Oktober 2023 und nach der Documenta 15 im Jahr 2022 hat sich die Sensibilität für Antisemitismus im Kulturbetrieb nicht erhöht. Dies alles sei als Kontext vorangestellt. Er ist wichtig, um die Wirkung des Dokumentarfilmes »Holding Liat« des

Regisseurs Brandon Kramer besser verstehen und einordnen zu können.

Der Film begleitet den Vater von Liat Bein, Yehuda Bein und dessen weitere Familie. Liat wurde am 7. Oktober 2023 von der Hamas in den Gazastreifen entführt und dort 50 Tage festgehalten. Der Film beleuchtet den Kampf des Vaters um ihre Freilassung und sein Ringen mit Regierungsverantwortlichen in den USA und Israel. Die Dokumentation macht die Pluralität der Positionen und Einstellungen im demokratischen Staat Israel deutlich und ist ein gutes Beispiel für die Vielfalt des Einwanderungslandes. Im Kontext der jüngsten antisemitischen Vorfälle ist er jedoch auch ein schwieriger Film. Der Hauptakteur des Filmes betont seine starke Kritik an der Regierung Benjamin Netanyahus und gewichtet dessen Einfluss auf die Freilassung der Geiseln um einiges höher als die der Terrororganisation Hamas. So wichtig und richtig es ist, verschiedene politische Lager und Meinungen des Landes abzubilden, so fatal ist es, einige Aussagen einfach unkommentiert stehenzulassen.

Es darf nicht vergessen werden: Die Hamas begann diesen Krieg und sie war es, die das größte Massaker seit 1945 an Jüdinnen und Juden beging. Die Hamas kommt im Film als Schuldige kaum vor. Stattdessen ist wiederholt von der großen Verantwortung der israelischen Regierung die Rede. Auch wenn es bewegende Szenen von der Freilassung von Liat Bein im Film gibt und es wichtig ist, einen Ort der Trauer und des Gedenkens zu schaffen, verstärkt der Film, wenn auch unabsichtlich, eine israelfeindliche Haltung beim Berlinale-Publikum. Besonders problematisch wird dies in einer Nuance am Ende des Filmes: Die ehemalige Hamas-Geisel Liat Bein ist Historikerin und arbeitet auch als pädagogische Vermittlerin für Yad Vashem. In den letzten Bildern des Filmes hören wir sie, wie sie ausführlich einer Gruppe von Besuchern die Mauer des Ghettos in Warschau zur Zeit des Nationalsozialismus beschreibt und was sich dahinter alles abspielte. Es folgt ein Filmschnitt und wir begleiten sie mit der Kamera nach draußen in den Piniengarten der Holocaust-Gedenkstätte. Dort spricht sie direkt zu uns Zuschauern und redet über den Sicherheitszaun, der Israel vom Gazastreifen trennt. Auch dort würden sich ungeheuerliche Dinge abspielen und erst nach Jahren hätte sie das begriffen. Der Film endet damit, dass sie betont, man hätte eben einen Preis zahlen müssen, für das, was all die Jahrzehnte passiert ist. Somit entsteht zum einen die Assoziation, der Sicherheitszaun und der Gazastreifen hätten etwas gemein mit dem Warschauer Ghetto - ein so übliches wie abgegriffen anti-

semitisches Narrativ - zum anderen der unangenehme Eindruck, die Jüdinnen und Juden in Israel wären schon irgendwie auch ein wenig selbst Schuld an dem Angriff der Hamas vom 7. Oktober, als wäre dies der Preis, den man zahlen müsste für eine Existenz in Freiheit an diesem Ort.

Die Vorführung des Filmes wurde gerahmt durch eine Fragerunde mit dem Regisseur, Liat Bein, ihrem Vater und ihrer Schwester. Dort betonten alle Beteiligten, wie wichtig ihnen eine Koexistenz von Palästinensern und Israelis ist, wie wichtig es ist, weiter an den Frieden zu glauben und die Hoffnung nicht zu verlieren. Diese Plattitüde wurde mit großem Jubel aus dem Zuschauerraum beantwortet, ganz so, als hätten die Berlinale-Besucher vergessen, dass es zwar zwei Parteien in diesem Krieg gibt, diese aber keineswegs symmetrisch zueinanderstehen. Natürlich ist es wahr, dass Benjamin Netanyahu zu wenig unternimmt, um die Geiseln zu befreien, letztendlich ist er nichtsdestotrotz Teil einer demokratischen Regierung. Der Jubel unter den Zuschauern ist groß, ganz so, als würden sie nichts davon wissen wollen, dass die Hamas diesen Krieg begann und wiederholt Waffenruhen nicht eingehalten hat. Als würden sie nicht wissen wollen, dass der Berlinale-Teilnehmer David Cunio bereits seit über 660 Tagen als Geisel gefangen gehalten wird. Ganz so, als würden sie verdrängen wollen, dass die Leichen der Familie Bibas in einer inszenierten Propagandashow an Israel übergeben wurden, bei der behauptet wurde, Benjamin Netanyahu sei ihr Mörder und hätte sie durch einen »zionistischen Luftangriff« getötet.

Seit dem 7. Oktober 2023 inszenieren Islamischer Jihad und Hamas laufend Propagandafilme mit israelischen Geiseln und ihrer eigenen Zivilbevölkerung. Sie zwingen den gefangenen und im Tunnel festgehaltenen Israeli Evyatar David dazu, vollkommen abgemagert sein eigenes Grab vor laufender Kamera zu schaufeln. Dass die Berlinale dem Film Holding Liat sogar den Dokumentarfilmpreis 2025 verliehen hat, kommt nicht von ungefähr. Das deutsche Kulturpublikum hat den israelkritischen Dokumentarfilm eines israelischen Regisseurs bekommen, den es sich gewünscht und den es verdient hat. Angesichts der gefährlichen Nachrichtenlage, in der das Kalkül der Hamas aufgeht und Videos von hungernden israelischen Geiseln kaum Empathie, Sichtbarkeit, offene Briefe von Kulturschaffenden oder gar Headlines bei der New York Times auslösen, ist die Lobpreisung eines solchen Filmes ein fatales Signal.

Salya Föhr forscht neben der Darstellung und dem Verhandeln von (nationalsozialistischer) Geschichte in der Literatur zu israelisch-jüdischer Literatur und befasst sich mit Jean Améry, Walter Benjamin, Poptheorie, Gegenwartsliteratur, Essayistik und Kritischer Theorie. Sie schrieb mehrere Beiträge für die Jungle World, das Kaput Magazin für Insolvenz und Pop sowie für das Peter Weiss Jahrbuch.

Ein Übergang zur eigenen Stimme

Jakob Goubran über Jens Winters Debütroman »Im langen Sommer geboren«, der eine Topographie der deutschen Linken im Stadium fortgeschrittenen Zerfalls versucht.

Jens Winters Debütroman »Im langen Sommer geboren« spiegelt die tiefe Verunsicherung und Orientierungslosigkeit von Menschen einer wohlhabenden gesellschaftlichen Schicht, die sich in die Zwänge einer pervertierten linken Ideologie flüchten. Das Unverarbeitete und Verdrängte, das sich in dieser Kompensation verbirgt, scheint auf – das Buch deutet einen Weg an, die eigene Empfindung vor einer kollektiven Übernahme zu retten.

Ein namenloser Ich-Erzähler streift durch die gegenwärtige linke Szene Berlins. In der vom Autor geschilderten Welt wird jede zwischenmenschliche Beziehung, jede Meinungsäußerung und Handlung, selbst das Tragen der Kleidung nur noch aus Sicht einer politischen Gesinnung beurteilt und bestimmt. Die Menschen, die sich darin finden, haben ihre Identität auf das Gesinnungsbekenntnis zu einer Ideologie beschränkt. Dieses Bekenntnis, das sich über die Darstellung und die Pose definiert, sowie Wiederholen von kollektiven Codes, wird zur Grundlage, um an diesen Orten akzeptiert zu sein und einen unüberbrückbaren Kontrast zu vermeiden. Es handelt sich bei diesem Buch nicht um eine Fiktion oder eine Dystopie – es sind reale Lebenswelten, die da geschildert werden.

Patrick, ein Freund des Erzählers, will dem Ursprung der deutschen Disziplin durch sein Studium Preußens nachgehen. Er begeistert sich für das »Lied von Eis und Feuer«, dem auch der Titel des Buches entnommen ist, sowie für die daraus entstandene Serie »Game of Thrones«. Durch ihn wird angedeutet, dass Zusammengehörigkeit über den kollektiven Konsum eines Fantasyromans und einer Fantasyserie geschaffen wird und nicht über das Bewusstsein der tatsächlichen gemeinsamen Geschichte. An Pois, eine Art Doppelgänger des Erzählers, wird deutlich, dass man sich seine Identität nicht aussuchen kann, sondern dass sie immer auch von dem Leben der Vorfahren bestimmt ist – eben von der Tatsächlichkeit von dem, was ist, und nicht von dem, was man gerne hätte. Sein Großvater war im KZ Auschwitz als Chemiker tätig. An ihm entläßt sich die Weigerung der Verarbeitung und Begegnung mit der eigenen Geschichte, sowie als Ausgleich eine Flucht in eine kollektive Ideologie, die gewaltvolle Form annimmt.

Michel lässt nach einem Auslandsjahr an einem Liberal Arts College in den USA keine Gelegenheit mehr aus, dem Erzähler, mit dem er in einer WG zusammenwohnt, seine problematische Männlichkeit erklären zu wollen. Dieser versteht nicht, warum Michel sich in dieser Position aufspielt, wo er doch selbst ein Mann ist. Die Freundschaft zwischen den beiden zerbricht daran, dass der Erzähler die Frage stellt, ob es nicht im Grunde seine eigene Minderwertigkeit sei, gegen die er kämpfe. Diese Sequenz kann exemplarisch für das gesamte Milieu gelten, in dem der Roman sich abspielt und das sich im Erzähler spiegelt. Es ist ein Milieu der Privilegierten, das sich aus dem Wohlstand der Nachkriegszeit im Westen geformt hat. Die Menschen, die darin leben, sind mit der Maxime aufgewachsen, dass sie alles sein können, was sie sein wollen. Diese Anspruchshaltung, die auf nichts gründet, braucht Stützen, die sie tragen können. Kollektiv wird das linke Gedankengut herangezogen, das sich aus dem Elend derer speist, die eine Wirklichkeit erleben, die diesen Menschen, die nur aus Anspruch und Vorstellung bestehen, nicht fremder sein könnte. In der Maske des Guten wird das Leid und die Erfahrung der Ungerechtigkeit von anderen dazu missbraucht, sich selbst zu erhöhen. Ein Geflecht wird gebildet, in dem der Grad der Anpassung und Unterwerfung zum Maßstab wird. Gleichzeitig werden jene, die es tatsächlich schwerer haben, als Opfer zur Schau gestellt, um sich an ihrer Wirklichkeit zu nähren. Das Gefühl, dass etwas nicht stimmt, die Empfindung der »eigenen Minderwertigkeit« verschwinden nicht, sind durch dieses Handeln nicht ganz zu tilgen und entladen sich in Schuldzuweisungen und Scheinkriegen mit im Grunde gleichgesinnten Mitmenschen. Das Buch deckt diese Haltungen auf. Gleichzeitig finden sich im Erzähler dieselben Merkmale, die das Milieu ausmachen, in dem er sich befindet. Der Geltungswahn, der Zug, seine Befindlichkeit zum Maßstab zu erheben, das Einordnen seiner Umgebung aufgrund von Oberflächlichkeiten und Codes bestimmen auch ihn. So auch die Widersprüchlichkeit. Er erkennt zwar die Unwahrhaftigkeit der ihn umgebenden Ideologie, doch verlässt sie nicht konsequent und will an



der Welt, in der sie bestimmend ist, teilhaben. Was ihn unterscheidet, ist, dass er sein eigenes Empfinden und Urteilsvermögen zulassen möchte, dass er sich nicht zufriedengibt, sich den Wahrnehmungsschablonen und Maximen seines Umfelds restlos zu unterwerfen. Das äußert sich in einer gewissen Selbstironie und mündet in eine sich steigernde Verstörung und Verwirrung, die ihn schließlich mit seiner Umgebung unvereinbar werden lässt. Was für das Milieu und für den Erzähler gilt, gilt in einem gewissen Sinne auch für den Autor. Er benutzt ein anderes Buch, die Wirklichkeit eines anderen, um ein eigenes zu schreiben und seine Vorstellung

des Schriftstellerseins zu erfüllen. So sind Form, Sprache, die naive Haltung des Erzählers sowie die gesamte Erzählstruktur, die ihn von Station zu Station treibt, Christian Krachts »Faserland« entnommen. In diesem Sinne begeht auch er die Verweigerung der Begegnung mit sich selbst, lässt seine Stimme durch die Autorität eines Anderen sprechen. Der Unterschied allerdings ist, dass es sich bei Christian Kracht nicht um ein Kollektiv handelt, sondern um einen Schriftsteller.

Jens Winter erinnert daran, dass Kollektive das Aufgeben der eigenen Souveränität und Empfindung fordern, während die Begegnung und Besetzung durch ein eigenständiges Werk den Weg zum Eigenen offen legen. Somit kann dieses Buch als Übergang zu einer eigenen Stimme gesehen werden und Kracht als Wegweiser. Das Zulassen seines eigenen Empfindens, das den schonungslosen Blick auf das ihn umgebende Kollektiv nicht scheut, macht es zu einem gelungenen Debüt.

Jens Winter: Im langen Sommer geboren, XS-Verlag, Berlin 2025

Jakob Goubran, geboren 1996, studiert an der Akademie der bildenden Künste Wien, ist als freier Rezensent tätig und betreibt den Literaturpodcast/YouTubekanal Bücherpod.

Wie kann man Gassianer sein?

Ronny Günl hat den neu erschienenen Essay »Objektverlust« von Lars Henrik Gass gelesen.



Mit seinem Anfang des Jahres erschienenen Buch »Objektverlust. Film in der narzisstischen Gesellschaft« setzt Lars Henrik Gass seine Reihe filmkultureller Monografien fort. Sie gelten als einige der wenigen Filmbücher, für die sich das Feuilleton überhaupt noch interessiert. Was Gass' Schriften auszeichnet, sind schlagkräftige Thesen und Argumente, in denen das Kino meist von seinem vermutlich bevorstehenden oder schon geschehenen Ende aus betrachtet wird. Was manche Filmhistoriker müde lächeln lässt, löste zumindest in der einen oder anderen Redaktion Handlungsbedarfsappelle aus. Nicht zuletzt deshalb, weil Gass bis 2024 die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen, eines der wichtigsten deutschen Filmfestivals, leitete und in manchen Augen für seine politische Haltung als streitbare Person wahrgenommen wurde.

Sein neuester Essay, der beim Berliner XS-Verlag erschienen ist, nimmt sich programmatisch dabei nicht weniger vor, als eine Ideologiekritik des Gegenwartskinos im Sinne Siegfried Kracauers zu formulieren. Deutlicher als noch seine vorherigen Bücher wie »Filmgeschichte als Kinogeschichte« oder »Film und Kunst nach dem Kino« sind seine einleitenden Ausführungen von persönlichen Kinoerfahrungen und einer gewissen Melancholie gezeichnet. Zugleich fährt Gass aber gegen die derzeit angesagtesten Filmen argumentative Alleszermalmer von Theodor W. Adorno bis Wolfgang Pohrt auf. Dort, wo sich Kino als Quelle ästhetischer Erfahrung bei der Berührung mit dem Nichtidentischen ausweist – für Gass ist das der italienische Neorealismus –, bildet dahingehend den Ausgangspunkt und das Ziel seiner Kritik. Im Sinne eines aufklärerischen Universalismus und weniger einer partikularen Repräsentation ist für ihn deshalb das Kino die bürgerliche Institution schlechthin. Diese Vorstellung gehört aber der Vergangenheit an, womit Gass zwar der Gesellschaft und dem Gegenwartskino mangelndes Interesse an sozialen Verhältnissen diagnostiziert, seine Thesen im Grunde allerdings auf eine soziologisch und psychoanalytisch informierte Medientheorie zielen lässt.

Theoretisch gestützt von Alexandra Schauer und Melanie Klein seien technologische Bilder die Erzeuger von sozialen Rückkopplungseffekten, in denen eine misslingende Objektbeziehung und sogar das Ende des bürgerlichen Subjekts zum Ausdruck käme. Es heißt so prägnant wie rätselhaft, das Kino verschwinde im Film. Mithilfe von Richard Sennett und Christopher Lasch meint Gass dann, dass sich im Kino eine Wahrnehmungsökonomie durchsetze, die narzisstische Persönlichkeitsstörungen im gesellschaftlichen Verkehr kultiviere. Nicht mehr die Erfahrung mit »dem Anderen«, sondern nur noch die dauernde Selbstbespiegelung werde im Kino erkennbar. Als letzter Sargnagel hätte das Kino neben seinem aufgegebenen Wirklichkeitsbezug auch noch die Filmgeschichte im Dienst der Publikumsdistinktion fetischisiert.

Methodisch orientiert sich Gass offenbar zwischen den beiden Filmschriften Siegfried Kracauers, die im Abstand von dreizehn Jahren im amerikanischen Exil entstanden: der filmhistorischen Mentalitätsstudie »Von Caligari zu Hitler«, sowie der »Theorie des Films«, die eher eine Phänomenologie als Filmtheorie ist. Von einer Synthese kann dabei aber keine Rede sein, zumal beide Werke auch unter ganz anderem Einfluss standen. Gass' filmkritischer Stunt, Gesellschaftskritik, Medientechnologie und Ästhetik in eins zu fassen, geht hier – treu materialistisch – zulasten der Ästhetik, die sich der Ideologiekritik am Individuum in der entzivilisierten Wirklichkeit zu fügen hat. Gegen die darin hochgezüchteten narzisstische Subjektivität helfe nun auch nicht mehr Athenes Schild, die Leinwand, wie Kracauer noch dachte, sieht man von den Filmen Kathryn Bigelows ab, die von Gass als einziges Gegenbeispiel etwas pflichtschuldig vorgetragen werden. Aber nicht die Beispiele, sondern eine fehlende Historizität, einst Kracauers Stärke, entpuppen sich hier als Gass' größte Schwäche, dessen Narzissmusdiagnosen aus den 1980er-Jahren einen fast kollektiven Limbus vermuten lassen. Unter Gegenwartskino, von Massengeschmack kann keine Rede sein, versteht Gass weniger Blockbuster als eher Filme mit vorgeblich gehobenem ästhetischen und inhaltlichen Ansprüchen, die vor allem auf Leinwänden sogenannter Programmkinos laufen. Im Gegensatz zu Produktions-

firmen wie A24 oder Distributionsplattformen wie MUBI wählt er seine Beispiele vor allem anhand von Regisseuren und Regisseurinnen aus: Greta Gerwig, dahinter Ruben Östlund, Wes Anderson oder Giorgos Lanthimos, die allesamt mit ihren Filmen seit kurzer Zeit sowohl beim Publikum als auch dem Großteil der Kritik große Beachtung ernteten. Ihnen gegenüber übt sich Gass als Häretiker; und als guter Hermeneutiker lässt er Ästhetik, Narration, Rezeption und Filmhistorie ohnedies in eins fallen. Dass manche Brandreden, wie für Bruce Willis oder gegen Quentin Tarantino und seine Fans an den Filmen komisch vorbeizielten, überrascht dabei nicht wirklich, sondern wirft die Frage auf, für oder gegen wen das Essay geschrieben wurde.

Es mag ansteckend sein, Gass so zu lesen, als würde sich dahinter keine Erfahrung sondern vor allem eine Gegenwartsdiagnose verbergen, mit der man von nun an selbst in aufgeklärter, Gassianischer Manier aus dem Kino gehen will. Bei seinen drei Kapiteln über technologische Bilder, Sozialcharaktere und filmhistorische Regressionen vergisst er allerdings ein mögliches viertes, das sich der Filmkritik widmen könnte, um den narzisstischen Zirkel zu schließen. Als André Bazin 1954 mit skeptischer Ironie die Équipe der Cahiers du Cinéma als Hitchcocko-Hawksianer taufte, galt die selbstgenügsame Bewunderung des amerikanischen Kino in Frankreich als blanke Provokation. Eine Provokation, die man in der gegenwärtigen Filmkritik vergeblich sucht, wo Formdebatten, wenn es nicht gerade um die Shoah geht, mit dem diagnostizierten Erfahrungsverlust aufgegeben wurden. Bevor ein Film beredt werden kann, scheint es das diskursive Diagnoseprimat zu brauchen, worin auch Gass' Symptomanamnese »Objektverlust« keine wirkliche Ausnahme bildet.

Lars Henrik Gass: Objektverlust. Film in der narzisstischen Gesellschaft, XS-Verlag, Berlin 2025

Ronny Günl lebt in Wien und schreibt über Kino und alles andere.

Der Schnitt durch die Orange

Nicht gerührt, sondern geschüttelt – und am Ende doch geworfen. *Barbara Eder* deponiert eine Flaschenpost zum 100. Geburtstag von Frantz Fanon.

1953 kommt der Psychiater und Philosoph Frantz Fanon in das Gebiet der algerischen Mitidja. Neben ärztlichen Utensilien führt er die Schriften von Sartre und Camus im Gepäck. Die Psychiatrie, an der er in den nächsten Wochen eine Stelle als Chefarzt antreten wird, liegt unweit eines Orangenhains, inmitten davon verflüssigen sich Früchte. Seit 1951 wird in der Fabrik der »Société Naranjina Nord-Afrique« in Boufarik eine Limonade mit geheimer Rezeptur hergestellt. Ein halbflüssiger Fruchtsatz bildet die Basis für das vor Ort abgefüllte Freizeitgetränk, seine Abnehmer findet es vor allem auf der anderen Seite des Mittelmeers. Im Mutterland nuckeln zu groß geratene Kinder die orangefarbene Milch aus bauchigen Fläschchen mit aufgerauter Oberfläche. Sie ähneln Flakons mit irisierendem Öl – und beim Öffnen soll ihnen ein ganz besonderer Geist entweichen.

»Secouez-moi!« – den Inhalt von Flaschen wie diesen darf man nicht rühren, nur schütteln. Und sie keinesfalls von sich werfen. Dem Anschein nach lässt der Dschinn aus dem algerischen Frühzeit-Smoothie keine Wünsche offen: Er erfrischt ausgetrocknete Kehlen und trübe Gemüter – eine halbtropische Infusion, die nur für wenige Minuten wirkt, dafür aber an jedem Tag. Sie sorgt für exotisierendes Urlaubsfeeling, auf Werbeplakaten dargestellt durch tanzende Schatten unter Sonnenschirmen und Frauen mit Orangenbrüsten. Die Kolonie wird zur süßen Versuchung – eine servile Frucht, die sich öffnet, schäumt und stets verfügbar bleibt. Die »Société Naranjina Nord-Afrique« in Boufarik verkauft kein Getränk, sie vertreibt eine französische Fantasie – süß, kokett, verspielt.

Boufarik ist rund fünfundvierzig Kilometer südwestlich von Algier entfernt. Das landwirtschaftliche Anbaugelände ist für seine süßen, saftigen Orangen bekannt. Als der französische Siedler Jean-Claude Beton im Herbst 1935 auf einer Landwirtschaftsmesse in Marseille auf den valencianischen Pharmazeuten Augustin Trigo Morralès traf, fanden beide in fruchtbarer Weise zueinander: Morralès wollte seine »Naranjina« nunmehr in Algerien herstellen, Beton half ihm beim Umzug mit seinen Verbindungen zur kolonialen Landwirtschaftsverwaltung. Die Orange war in der Mitidja zwar bekannt, doch erst mit der Gründung der Saftfabrik in Boufarik setzte man gezielt auf eine einzige Sorte: die Valencia Late.

Am 27. September 1836 erließ Marschall Bertrand Clauzel aus Toulouse ein Dekret, das jedem französischen Siedler drei Parzellen Land in Aussicht stellte. Damals begannen die ersten dieser *Pieds Noirs* mit dem Zitrusfruchtanbau auf geraubten Böden. Algerische Bäuer:innen wurden scharenweise vertrieben; vor den Siedlern, die mit Waffengewalt, juristischen Tricks und der Unterstützung durch militärische Schutztruppen vorrückten, flüchteten sie bis in die Ausläufer des Atlasgebirges. 1846 beschlagnahmte Generalgouverneur Clauzel zusätzlich dazu sogenannten »türkischen Besitz« – darunter die Ländereien ehemaliger osmanischer Beamter. Damit vermachte er den Siedlern weitere fünfneunzigtausend Hektar Grund. Spanische und italienische Kolonisten folgten auf die französische Vorhut, auf den fruchtbaren Feldern der Mitidja kultivierten sie die ersten Monokulturen.

Mit Beginn des Jahres 1928 verdoppelte sich die für die Kolonisten reservierte Anbaufläche in der Mitidja. Nach den sogenannten Reformen hatten rund achtundvierzigtausend Araber:innen und Berber:innen ihr Land verloren. Nun galt es, sie zu unterwerfen – als Arbeitskräfte für die Bewirtschaftung der Plantagen. Das Wort »Fellah« leitet sich aus dem arabischen Wort für »Pflüger« ab und bezeichnete Kleinbauern, Pächter oder Bewirtschafter von Gemeindeland. Fortan

galt es als Synonym für den unfreien, zu jeder Zeit verfügbaren, landwirtschaftlichen Lohnarbeiter, der für den Profit des Mutterlandes auf die Felder geschickt wurde.

Die koloniale Ordnung stellt keine bloße Episode im Übergang zur kapitalistischen Moderne dar, sie ist eine ihrer Voraussetzungen: Plantagen fungierten keineswegs als Vorläufer für die industriellen Produktionsstätten, Kolonialismus und Kapitalismus, Plantage und Fabrik gingen Hand in Hand – nicht nacheinander, sondern ineinander über: In den Obstgärten der Mitidja koexistierten Enteignung und Verwertung von Beginn an. Bereits in »Freedom Dreams. The Black Radical Imagination« wies Robin D. G. Kelley auf die starken Verflechtungen von Sklaverei und Kapitalismus hin – nicht als zeitlich getrennte Stadien, sondern als sich gegenseitig konstituierende Systeme: die Kolonialplantage war die erste moderne Fabrik.

Bereits am ersten Tag in der psychiatrischen Klinik von Blida-Joinville stellt Frantz Fanon fest, dass dort nicht die Krankheiten der Köpfe und der Körper behandelt werden, sondern die Folgen eines kolonialen Machtverhältnisses. Vor Ort gibt es einen Trakt für französische und einen für muslimische Patienten – mit fundamental verschiedenen Diagnosekategorien und Behandlungsmethoden. Die Kolonialisierten, an Armen und Beinen gefesselt, hören Stimmen und sehen Phantome; jene, die auf diese Weise zu ihnen sprechen, sind keine Hirngespinnste, sondern Menschen von nebenan: Ärzte, Pfleger und Kolonialbeamte, nur einen Trakt entfernt. Frantz Fanon ist davon überzeugt, dass es dieses Krankenhaus ist, das krank macht. »Heilung« wäre nur dann möglich, wenn die koloniale Realität selbst ins Zentrum der Behandlung rückt.

Für Fanon ist das Krankenhaus in Blida-Joinville Teil eines größeren Machtgefüges, das auf Entfremdung, Enteignung, Kontrolle und bedingungsloser Ausbeutung beruht. Der Wahn stellt sich nicht als individuelles Leiden dar, sondern als Symptom einer Beraubung. Nicht wenige von Fanons Patienten wurden eingeliefert, weil sie sich gegen Fremdherrschaft und Versklavung zur Wehr gesetzt hatten. Andere mussten mit ansehen, wie Siedler ihre Familien abschlachten – und wurden in Reaktion darauf selbst zu Mördern. In der Klinik ist er mit Suizidalen konfrontiert, die an den Jahrestagen ihrer Vergewaltigungen an Tische und Betten gebunden werden, um sie vom Versuch abzubringen, sich das Leben zu nehmen. Er begegnet bewaffneten Kämpfern und entlaufenen Landarbeitern, die in den Gefängnissen des algerischen Staates gefoltert wurden. Der Einfluss der fremden Macht ist noch nicht gebrochen – in phantasmatischen Situationen der Heimsuchung sitzen Herren und Knechte erneut an einem Tisch.

Der Zustand der permanenten Entfremdung ruft die fremden Geister – von Depression und Angst bis hin zu psychosomatischen Beschwerden mit unkontrollierbaren Affekten. Mit frühen Formen der Gesprächstherapie kämpfte Fanon dagegen an – durch Tagebucharbeit, Gruppengespräche, die bewusste Berücksichtigung der Herkunftsmilieus und die Stärkung der politischen Handlungsfähigkeit seiner Patient:innen. Den rassistischen Lehren der Alger-Psychiatrie setzt er die Prinzipien seiner »institutionellen Psychotherapie« entgegen und macht aus einer geschlossenen Anstalt ein ambulantes Tageszentrum. Patienten und Pfleger gelten ihm als gleichwertig, mit beiden sitzt er zweimal pro Woche am selben Tisch. Fanon spricht mit ihnen wie mit seinen Schwestern und Brüdern, adressiert sie mit ihren richtigen Namen und hört gut zu. Die Anstaltskleidung weicht bald Selbstgeschneidertem, es gibt eine Fußballmannschaft und eine haus eigene Zeitung. Im Hof des Hospitals eröffnen die Patient:innen ein kleines Café – ein vertrauter Ort inmitten der Anstaltsmauern, der sich anfühlt wie ein Zuhause.

Ein lautloses Wort zum Lippenlesen, eine unauffällige Geste, die Vertrauen weckt – das waren die stummen Zeichen einer klandestinen Kompliz:innenschaft im Krankenhaus von Blida-Joinville. Einige der



Frantz Fanon mit dem medizinischen Team der psychiatrischen Klinik in Blida-Joinville, wo er von 1953 bis 1956 arbeitete.

Frauen vor Ort waren nicht bloß Gehilfinnen, sondern Verbündete und Mitstreiterinnen. Alice Cherki, 1936 in Algier geboren, verteilte Flugblätter und sammelte Medikamente für die Maquisards in der »Wilaya IV«, dem Rückgrat der antifranzösischen Guerilla im militärischen Sektor um Algier. Während des Zweiten Weltkriegs erlebte sie Rassismus und Segregation, als Kind wurde sie der Schule verwiesen, weil sie als Jüdin galt. Mit 18 Jahren begann sie in Algier ein Medizinstudium, 1955 bot Frantz Fanon ihr eine Stelle als Ärztin in Blida an.

Zur Zeit des Unabhängigkeitskrieges existierte quer durch Algerien ein medizinisches Netzwerk. Pflegerinnen und Ärztinnen, die der Front de Libération Nationale (FLN) angehörten, schmuggelten Medikamente und organisierten Verbindungen zwischen Front und Hinterland. Eine dahingehend wichtige Figur war Farida Hamdiyous, 1940 in Souk Ahras nahe der tunesischen Grenze geboren. Nach ihrer Ausbildung im Habib-Thameur-Krankenhaus in Tunis versorgte sie zunächst Verwundete an der algerisch-tunesischen Grenze, später auch in entlegenen Dörfern und Berggemeinden, wo es weder Medikamente noch Verbandsmaterial gab. Die Pflegerinnen Malika Gaïd und Zohra Drif verbanden medizinische Hilfe mit politischer Mobilisierung – sie waren nicht nur Krankenschwestern, sondern auch Kurierinnen, Informantinnen und Organisatorinnen.

Die Gynäkologin Janine Belkhdja, eine der ersten algerischen Frauen mit medizinischer Approbation, war ebenso Teil des Netzes um Frantz Fanon. In Frankreich promoviert, arbeitete sie seit 1954 als Schulärztin in Boufarik; von dort aus hielt sie engen Kontakt zum PCF-FLN, dem losen Bündnis zwischen der Kommunistischen Partei Frankreichs und der algerischen Befreiungsfront. Im Juni 1957 wurde sie verhaftet und aus Algerien ausgewiesen. 1958 ging sie nach Tunesien, wo sie als Chirurgin für die ALN (Armée de Libération Nationale), den militärischen Arm der FLN, tätig wurde.

Dschinns sind ambivalente Figuren – Wesen des Übergangs, der Unsichtbarkeit, der Wirkmacht im Verborgenen. Sie können heilen, helfen und beschützen, aber auch vernichten und zerstören. Die Ärztinnen und Pflegerinnen um Frantz Fanon wirkten auf ähnliche Weise: fast unsichtbar, oft unterschätzt, aber entscheidend. Ihr Beitrag zur algerischen Unabhängigkeit blieb lange aus den Archiven verbannt. Stattdessen geistern bis heute fremde Bilder durch die Erzählungen: In der »Orangina«-Werbung spukt weiterhin der Geist der Kolonialmacht, gefangen in bauchigen Flaschen mit gläserner Orangenhaut. In Gefäßen wie diesen darf man nicht rühren, sie nur schütteln. Im Sommer 1954 schien die Sonne nicht über der algerischen Mitidja, sie brannte schon. Kurz vor dem 3. Juli 1962, dem Tag der offiziellen Anerkennung der Unabhängigkeit Algeriens, zog sich die französische Fabrik von Boufarik nach Marseille zurück. Mit ihr verschwand die Zitrusfruchtpresse, die Plantagen liegen brach. Die Plätze am Tisch der Herrschenden sind frei.

Barbara Eder ist Soziologin, Philosophin und freie Autorin aus Wien. Sie schreibt neben Büchern als »Freie« für jungle world und konkret, jW, die Wiener Stadtzeitung Augustin, die Monatszeitschrift Tagebuch und selbstverständlich auch für die Versorgerin.



Rainer Roller rezensiert #4

Nolte, Jakob: *Die Frau mit den vier Armen.*
Berlin: Suhrkamp Nova, 2024.
ISBN 978-3-518-47416-7,
20,- €, 235 Seiten.

Bereits letztjährig erschienen ist Jakob Noltés möglicherweise postmoderner Kriminalroman auch diesen Herbst und oder Winter noch die Reise ins noir-getränkte – heißt sättigungsarme, dabei kontrastreiche – niedersächsische New York: Hannover an der Ihme, grau und grausam: Wird Ermittlerin Rita Aitzinger ihren Fall lösen, den Urheber der gefundenen Leiche ausfindig machen?



Das weibliche Vorbild als Falle

Tina Sanders argumentiert, warum es nicht unbedingt erstrebenswert ist, ein weibliches Vorbild zu sein.

In Pädagogik und Psychologie, feministischen Vereinen und Projekten, Mentoring-Programmen und Medien erscheinen weibliche Vorbilder nicht nur aufgrund der generellen Notwendigkeit von Vorbildern für die Entwicklung von Kindern und Jugendlichen als vollkommen unbedenklich und absolut unterstützenswert. Diesbezügliche Forderungen und Fördermaßnahmen nehmen in den letzten Jahrzehnten zu, die Zahl und Arten weiblicher Identifikationsfiguren steigen in jedem kulturellen und ökonomischen Bereich. Gleichzeitig wird in den letzten Jahren der in den 1960ern mit der Ausbreitung der Kulturindustrie in den USA eingeführte Begriff der parasozialen Beziehung von der Medienpädagogik und -psychologie wieder ausgegraben. Stets übersehen wird jedoch der für viele Frauen und Mädchen folgeschwere Zusammenhang der beiden Phänomene.

Idealisierung oder Idolisierung?

Die Psychoanalyse belegt, dass die Entwicklung eines jeden Menschen mit den »ersten autoerotischen sexuellen Befriedigungen« (Freud 2018: 20) beginnt, die mit jenen der Selbsterhaltung zusammenfallen (z.B. Ernährung, Schutz). Später stellt das Kind jedoch fest, dass es die Eltern erhalten und beginnt daher, diese als Sexual- und Liebesobjekt zu sehen und zu idealisieren. Im Zuge des ödipalen Konflikts werden die Eltern dem normalen Subjekt aber auch zu strafenden Autoritäten und Vermittlern gesellschaftlicher Anforderungen und Moral. Es integriert diese und entwickelt ein Über-Ich in Form eines Gewissens, bestimmten Werten und eines Ich-Ideals, mit dem die eigenen realen Handlungen, Äußerungen oder Triebe oftmals in Konflikt stehen. Später kommen jedoch auch andere Triebobjekte hinzu, die im Namen des Feminismus als Vorbilder und projizierte Personifizierung des Ich-Ideals junger Frauen und Mädchen fungieren, sie ermutigen und inspirieren bzw. empowern sollen. Während Plädoyers und Strategien für die Anerkennung einer gewissen Gleichheit oder für Gleichstellung der Geschlechter im Sinne der eingeschränkten Möglichkeit von Emanzipation als zumindest »individuelle[r] Befreiung von den Zwängen der Identität« (Kunstreich/Achersleben 2018: 50) zu begrüßen sind, kommt es manchmal gar zu einem differenzfeministischen Aufgehen in dieser und geschlechtsbezogenem Antiuiversalismus. Dieser geht von unhinterfragbaren, spezifisch weiblichen oder nicht-cis-männlichen Identitäten, Eigenschaften oder Fähigkeiten aus und konstruiert oft weibliche Idole und Götzen anstatt Vorbildern.

Ich selbst bin zu den Anfangszeiten des Internets, auf dem Land und v.a. familiär und subkulturell unter Männern groß geworden – also ohne weibliche Vorbilder und nie als gleichwertiger Teil der (Bruder)horde oder ‚one of the boys‘. Programme wie *Frauen und Technik*, die *Spice Girls* oder *Sex and The City*, das steigende Interesse an Frauenfußball uvm., waren Ergebnisse des Strebens nach Gleichheit. Viele Forderungen waren damals bereits umgesetzt und sind es heute noch mehr, in manchen Bereichen gelten gar Frauenquoten. Etliche unserer Mütter emanzipierten sich von ihren Partnern und wurden uns (auch nach der Kindheit) als arbeitende und alleinerziehende Frauen zu Vorbildern. Viele von uns hatten deshalb trotz Hochstaplerkomplexen und der Einordnung als ‚Freundin von ...‘ ein grundlegendes »Vertrauen in die eigene Leistungsfähigkeit« und das Wissen darum, dass auch Männer, deren Fähigkeiten und Erfolge die zu erreichende Norm darstellten, »mit ihren eigenen Mitteln geschlagen werden [konnten]« (ebd.). Man wollte nicht nur ‚good for a girl‘ sein: Als einzig weiblicher Punk in meiner Klasse der BHAK und als ungebildete Hauptschülerin vom Land war ich den anderen 4 Punkerburschen, meinen Peers, stark unterlegen, was mich ansprach, »nicht nur gleichgestellt, sondern besser sein zu

wollen« (ebd.). Also begann ich, heimlich Zeitung zu lesen, ungekannte Begriffe aufzuschreiben und zu lernen etc. und wurde Klassenbeste.

Räume wie die Wissenschaft boten – so Tjark Kunstreich und Matthias Achersleben 2018 – schon im 19. Jahrhundert Frauen und Juden die Möglichkeit, sich als »selbstmächtige Subjekte ... über das ihnen zuge dachte [...] Schicksal [zu] erheben« und somit einen »Ausweg aus der Zuschreibung« (ebd.) zu finden. Dasselbe galt auch in der Schule. Später auch in manchen Kurven wie der Vienna oder z.B. an der ÖH und hinterm DJ-Pult, wo auch ich weibliche Peers fand, die mir teils zu Vorbildern wurden. Eine vollständige Assimilation war es jedoch nicht – nicht zuletzt aufgrund der höchstindividualisierten, egalitäreren, aber ticketförmigen Gesellschaft. Die meisten von uns blendeten z.B. weder den misogynen Backlash auf die scheinbare Emanzipation der Frau aus, noch vermuteten alle von uns überall das Patriarchat oder verfielen der Sakralisierung und Essentialisierung des ‚Weiblichen‘. ‚Same same, but different‘ eben. Viele von uns waren auf eine gewisse Art Pionierinnen: die erste Fanbeauftragte des FC, die erste der Familie, die studiert (in beiden Fällen überhaupt der erste Mensch), eine der wenigen Frauen, die es ausm Dorf schafft etc. Denn mit zunehmender Gleichstellung und Repräsentanz, durch Förder- und Bildungsmaßnahmen bis hin zur Kulturindustrie, wurden die Lügen des neoliberalen Glücksversprechens und einer Tabula rasa mit unbegrenzten Möglichkeiten auf die Frauenwelt ausgeweitet.

Gestörte Subjekt-Objekt-Bildung

Mangels weiblicher Vorbilder und vorgegebener Pfade und aufgrund des Wissens um die Grenzen dieser Möglichkeiten, verspürten etliche von uns simultan Bedrängnis und Freiheit. Wir wollten als Gleiche, den eigenen Weg des Begehrens einschlagen und niemandem vollends folgen oder nacheifern. Es gab für uns lange kaum Frauen, mit denen wir uns identifizierten, und manche von uns standen in Zeiten von Bravo dem übertriebenen Fantum generell etwas skeptisch gegenüber. Aufgrund von ‚same same, but different‘ war außerdem eine gewisse Differenz und Distanz zu männlichen Vorbildern stets vorhanden. Insgesamt war also bei manchen ein geringeres Risiko der Überidentifikation vorhanden.

Aufgrund von Globalisierung, Digitalisierung und dem Verschwimmen von Privatheit und Öffentlichkeit und dem Trend, »den Menschen als Gesamtpaket der Mehrwertproduktion zuzuführen« (Möller 2021: S. 23), quellen aktuell aber viele Lebens-, Politik- und Wirtschaftsbereiche mit (online) stets verfü- und nah-, dennoch unerreichbaren Sheroes und Girl Bosses über. Die Ära von selbstständigen Kleinbürgerinnen, zeitlich begrenzten Projekten und Karrieren wie Content Creator, Influencer oder Aktivistin erfordert vom Subjekt konstante Erreichbarkeit, Flexibilität und nicht zuletzt ein Dasein als wandelnde Litfaßsäule für die eigene Arbeit, Softskills oder DEI-taugliche¹ Merkmale. Mehr noch: die öffentliche Zurschaustellung der ganzen Person bzw. der für Linked-In oder TikTok zurechtgestutzten Projektion des in diesem Falle angepassten, dennoch feministisch-kämpferischen Ideals. Da diese Ära mit einer *Culture of Narcissism* (vgl. Lasch 1979) und autoritären Charakteren einhergeht (vgl. Henkelmann et al. 2020), kommt es nicht von ungefähr, dass es einerseits Sheroes gibt, die durch ihre Vorbildwirkung und Eigenvermarktung narzisstische Selbstliebe und Größenwahn befriedigen (vgl. Freud 2018: 23, Kernberg 1983: 34) und andererseits ihre manchmal obsessiven, grenzüberschreitenden und zwischen Demut und lauten Forderungen schwankenden ‚Follower‘. Da erstere ein starkes Bedürfnis danach haben, »von anderen geliebt und

bewundert zu werden« (Kernberg 1983: 35), sich zu exhibitionieren und anderen ‚eine Inspiration/ein Vorbild‘ zu sein, ist die Kränkung umso größer, wenn Erfolg, Liebe und Bestätigung entweder ausbleiben oder ihnen aufgrund eines Skandals, Trends oder Unnahbarkeit und Distanz von letzteren wieder entzogen wird.

Manche Wissenschaftlerinnen, Journalistinnen oder Aktivistinnen spielen dieses Spiel z.B. auf Social Media notwendigerweise, aber widerwillig und nicht kritiklos mit. Sie, wir, vermischen, anfangs naiv, Arbeit und Privates, müssen irgendwann schockiert feststellen, dass sie keine kleinen anonymen Pups mehr sind, sondern viel eher als nischiger Z-Promi oder Vorbild uvm. wahrgenommen werden – egal, ob sie sich den Schuh (als Heldinnen wider Willen) anziehen wollen oder nicht. (Nicht nur) Frau wird von Fremden oder kaum Bekannten als ‚gesamte Person‘ be- und verurteilt, obwohl diese vielmehr bloßes Triebobjekt ist und diverseste Projektionen ihrer ‚Fans‘ oder ‚Foes‘ repräsentiert. Dies gilt natürlich für weibliche wie auch männliche ‚Fans‘ und auf mannigfaltige Arten. Wir werden beispielsweise von Fremden im Club erkannt und/oder (teils unwissentlich) gezielt angesprochen oder angefreundet, haben im Anfrageordner immer neue Nachrichten von denselben 10 bis 20 Frauen, die seit Monaten versuchen, Nähe aufzubauen und bekommen von jungen Frauen gesagt, dass sie gerne »so wären wie« man selbst. Vorbild- anstatt Idol-/Götzenbildung bedeutet jedoch nicht, vollends wie jemand anderes sein zu wollen, sondern ‚sich eine Scheibe von Person ... abzuschneiden‘ oder von jemandem ‚inspiriert‘ oder ‚motiviert‘ zu sein – vor allem unter Freundinnen oder im Austausch auf Augenhöhe unter weiblichen Peers, also Personen im (nahen) Umfeld anstatt Fremden. Es geht also um bestimmte (tatsächliche oder projizierte) Eigenschaften der Vorbilder, nicht die gesamte Person. In parasozialen ‚Beziehungen‘ mit oder bei der Idolisierung durch ‚Followerinnen‘ zeigt sich hingegen einen großer »Neid auf andere und die Neigung, solche Menschen, von denen narzißtische Zufuhren zu erwarten sind, stark zu idealisieren, wohingegen andere, von denen nichts (oder nichts mehr) zu erwarten ist – häufig ihre früheren Idole – entwertet und mit Verachtung gestraft werden« (ebd.). Der Analytiker Otto Kernberg bezeichnet diese Subjekte als »parasitär[...]« (ebd.), nur schwer »der Selbst-Objekt-Differenzierung« (ebd: 46) fähig oder anfällig für eine »primitiv Idealisierung [...]«, die Neigung, (bestimmte) äußere Objekte zu ‚total guten‘ zu machen, damit sie einen gegen die bösen Objekte beschützen«, die »unrealistische, ‚nur gute‘ und übermächtige Objektimages hervor[bring]t« (ebd: 50). Genügend Gründe also, kein weibliches Vorbild sein zu wollen – vor allem, wenn man eigentlich keines ist, sondern bloß überidealisiertes Objekt, das wie das personifizierte Böse behandelt wird, sobald es sich nicht der Projektion entsprechend verhält.

Literatur

Freud, Sigmund (2018): *Zur Einführung des Narzissmus*, Brétigny-sur-Orge: Inktank

Henkelmann, Katrin et al. (2020): *Konformistische Rebellen, Zur Aktualität des autoritären Charakters*, Berlin: Verbrecher Verlag, 2. Auflage

Kunstreich, Tjark/Achersleben, Matthias (2018): *In den Regenbogenfarben der Unterwerfung*, in: Bahamas, Nr. 80, Winter 2018, S. 48 – 53.

Kernberg, Otto (1983): *Borderline-Störungen und pathologischer Narzißmus*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp

Lasch, Christopher (2018): *The Culture of Narcissism, American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Neuauflage, New York: W.W. Norton & Company

Möller, Mario (2021): *Team Regenbogen gegen Ungarn*, in: Bahamas, Nr. 88, Herbst 2021, S. 20 – 24.

[1] Diversity, equity, and inclusion

Tina Sanders ist Politikwissenschaftlerin und Soziologin. Ihre Schwerpunkte sind die Kritik an Antisemitismus und internationalen Frauenrechtsverletzungen, Islam und Identitätspolitik. Sie war verantwortlich für den Aufbau der Recherche- und Informationsstelle Antisemitismus (RIAS) Sachsen und beim Zentralrat der Juden in Deutschland tätig. Ihre Artikel sind bisher u.a. in der Versorgerin, der Jungle World und im nd erschienen. Für den Sammelband »Gesichter des politischen Islam« (Edition Tiamat, 2023) hat sie einen Beitrag zu den Taliban und Frauenrechten in Afghanistan beigetragen. Im April 2026 erscheint ein Text von ihr im Sammelband »Jüdische Identitäten und Antisemitismus im Punk« (Verbrecher Verlag) zu Emotionalität und Antisemitismus im Hardcore.

A N Z E I G E

Phase 2

Zeitschrift gegen die Realität
www.phase-zwei.org

Einzelpreis: 5€
Abonnement: 22€ für fünf Ausgaben

Abonnements können auf <http://www.phase-zwei.org/abo/> abgeschlossen werden, dort finden sich auch die Abopremien, oder per Mail an: abo@phase-zwei.org

Peitsche, Pop und Pseudo-Emanzipation

In einer Zeit, in der das Begehren stets auch politisch sein will, erlebt der Sadomasochismus als neue Freizeitform des beschädigten Subjekts ein bemerkenswertes Comeback – ausgestattet mit intellektuellem Überbau, popkultureller Aneignung und der Aura des Subversiven. Von *Sara Rukaj*.

Was haben die Queer-Ikone Paul B. Preciado, *Fifty Shades of Grey*, ein Film namens *Babygirl* und der Buchpreisträger Kim de l'Horizon gemeinsam? Nicht viel, aber sie alle glauben, dass Schmerz, Gewalt und Unterwerfung sexy sind – oder, was auf dem postmodernen Markt der Beliebbarkeit dasselbe meint, dass Begehren ohne Herrschaft nicht mehr zu haben sei. Einst zur abgründigen Randerscheinung bürgerlicher Dekadenz erklärt, feiert der Sadomasochismus heute als popkultureller Empowerment-Mythos fröhliche Urständ: BDSM gilt als chic, subversiv, queer. Vor allem aber ist er wahnsinnig kompatibel mit den spätkapitalistischen Algorithmen von Netflix und Instagram.

Spätestens seit *Fifty Shades of Grey* darf nun auch im Reihenhaushaus mit Carport geknebelt und gefesselt werden – nicht, weil man die Ordnung infrage stellt, sondern als therapeutische Maßnahme gegen die libidinöse Ödnis. Der Sadomasochismus wird zur Paartherapie, das Rollenspiel zur Restverwertung erotischer Leidenschaft. Erika Leonard alias E. L. James hat nicht nur eine sadomasochistische Phantasie niedergeschrieben, sondern eine neoliberale Triebökonomie im Korsett der Einvernehmlichkeit: Ein Milliardär (natürlich sadistisch) kauft das Einverständnis einer studentischen Unschuld (natürlich devot) – und nennt es Liebe. Dass dabei Subkultur zur Prime-Romantik avanciert und der Handlungsstrang noch plumper ausfällt als in den meisten Arztromanen, interessiert offenbar niemanden, solange der Vertrag unterschrieben ist und der »Playroom« geschmackvoll eingerichtet. Während Christian Greys erotischer Charme das Objekt seiner Begierde, Anastasia Steele, in einen Zustand hormoneller Willfährigkeit versetzt, dämmert ihr nach kurzem Widerstand, dass zur Aufrechterhaltung dieses asymmetrischen Verhältnisses ein Personal Trainer her muss, um mit dem testosteronegesättigten Habitus ihres Gegenübers überhaupt physiologisch mithalten zu können. Vor diesem Hintergrund reagiert der Sadomasochismus – zumindest als urbaner Mittelstandstrend – auf eine Realität, die selbst sadistisch organisiert ist: durch Leistungsdruck, Konkurrenz und der ständigen Zurichtung des Körpers zur Ware.

Mit *Babygirl* (2024) ist *Fifty Shades of Grey* nun auch fürs geneigte Arthouse-Publikum im Kino zu bewundern: ein queerer Indie-Film, in dem das Ringen um Kontrolle, Abhängigkeit und Lust in die Ästhetik der Selbstermächtigung gegossen wird. Die Kamera streichelt, statt zu starren, das Setting ist *konsensual*, die Gewalt kunstvoll dokumentiert. Wann genau die Züchtigung mit der Peitsche zur feministischen Praxis umetikettiert wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen – wahrscheinlich irgendwo zwischen der dritten Welle des Feminismus und der vierten Staffel einer Streamingserie, in der Selbstermächtigung sich vorzugsweise in Lack, Leder und *safe words* artikuliert. Was früher als Ausdruck patriarchaler Gewalt galt, wird heute als mutige Entscheidung zur eigenen Lust gefeiert. Die Erniedrigung ist nun nicht mehr Symbol der Unterwerfung, sondern Zeugnis emanzipatorischer Selbstbestimmung – vorausgesetzt, sie geschieht freiwillig und in einem bürgerlich abgesicherten Rahmen.

Der eine ein *BWL-Porno* für gelangweilte Hausfrauen, der andere ein queeres Kuschel-Kammerspiel mit weiblichen CEO-Ambitionen, verkaufen sowohl *Fifty Shades of Grey* als auch *Babygirl* unterm Strich dieselbe ideologische Botschaft: Machtspiele als Selbstverwirklichung, Erniedrigung als Erleuchtung, Schmerz als Lifestyle. Man soll schließlich zu sich selbst finden – auch wenn das bedeutet, sich dabei in einen Ledergurt zu schnallen. Unter der Regie von Halina Reijn und mit Nicole Kidman in der Hauptrolle als CEO Romy, die eine Affäre mit einem jungen Praktikanten beginnt, wird in *Babygirl* ein Bild von BDSM gezeichnet, das so glattpoliert ist wie ein frisch gewienertes Parkett. Die Darstellung von Macht und Unterwerfung wird hier nicht in schmutzigen Ecken oder düsteren Kellern verhandelt, sondern in klimatisierten Büros und luxuriösen Hotelzimmern. Und während *Fifty Shades of Grey* immerhin noch den Versuch unternimmt, die seelischen Trümmerlandschaften seiner Figuren auszuleuchten, verzichtet *Babygirl* schon ganz auf jede psychoanalytische Kulisse. Die frohe Botschaft lautet hier: Deine Triebe brauchen keinen Ursprung, keine Geschichte, keine Rechtfertigung – sie sind einfach da. Und du darfst, wie es der Zeitgeist verlangt, eine willige Hündin sein, bar jeder Ironie, dafür mit *Boss Babe*-Hashtag.

Die geistige Ahnenreihe dieses Irrsinns reicht tief hinein in den erotischen Irrationalismus der Aufklärung: Marquis de Sade, der früh

erkannte, dass der Mensch im tiefsten Inneren kein Vernunftwesen ist, sondern ein durchtriebener Triebhase. Georges Bataille, der daraus ein ganzes metaphysisches System der Ekstase und Transgression bastelte, ein Mystiker des Schmerzes mit bibliophilem Wahnsinn. Und schließlich Pauline Réage, die mit *Geschichte der O* bewies, dass Frauen auch ohne Männer freiwillig alles aufgeben können – sogar ihre Subjektivität. Während die Sadisten früherer Tage noch offen ihre Lust an der Übertretung zelebrierten und alles Tugendhafte verlachten, wännen sich ihre heutigen Adepten im Vollzug höherer Moral. Der Schlag ins Gesicht kommt jetzt im Namen des Guten – und trifft umso sicherer, weil er sich als Fortschritt tarnt. Der Marquis de Sade, der in seinen Schriften nicht weniger als die vollständige Auflösung der Moral forderte, verstand den Sadismus als Naturrecht des Stärkeren. Ein schamloser Nihilist, der in einer Zeit des Umbruchs (man schrieb 1789) die Fesseln der Vernunft zerschnitt und den Trieb an ihre Stelle setzte. De Sade war kein Feminist, kein Befreier – er war das Spiegelbild der Aufklärung, in ihr Gegenteil gestürzt. Dass seine Texte heute in Genderseminaren zitiert werden, wäre ihm vermutlich selbst ein Rätsel.

Der ursprüngliche Katalysator dieser zeitgeistkompatiblen Lust am Leiden ist, wie so oft, im Mittelstandsmilieu der Universitäten anzutreffen. Michel Foucault, einst Kritiker institutioneller Macht, ist zur Gallionsfigur der sadomasochistischen Theoriebildung geworden. Aus seinen Überlegungen zu Biopolitik, Disziplin und Körperregimen hat man eine Art philosophischen Freibrief gebastelt: Wer sich selbst knebelt, unterläuft die Macht. Doch gerade in der queeren Aneignung des Sadomasochismus zeigt sich, wie schnell eine radikale Geste zur ästhetischen Pose wird. Die Popliteratur steht dem nicht nach, hat das Genre endgültig entpolitisiert. Die Fantasie von Unterwerfung wird zur Shoppingliste – mit Konsensvertrag und ausführlicher Anleitung zur *Aftercare*. Alles ist erlaubt, solange es sich freiwillig vollzieht. Dass sich unter dieser Freiwilligkeit eine neue Form von Herrschaft versteckt, bleibt ausgeblendet. Der Zwang zur Lust ist die neue Askese, der *Vulgär-Liberalismus* wird zur Ersatzreligion des fragmentierten postmodernen Subjekts, das sich selbst nicht mehr spürt.

Wohin der schmerzdurchtränkte Tunnelblick auf den eigenen Körper führt, lässt sich eindrucksvoll am *Kontrasexuellen Manifest* des derzeit gefeierten transsexuellen Theoretikers Paul (vormals Beatriz) Preciado studieren. Für den Absolventen der Päpstlichen Universität von Comillas ist das Ziel der Geschlechteremanzipation die technische Überwindung des leiblichen Überbaus. Das Lustempfinden spiele sich gerade nicht in lebendigen Organen ab, sondern in deren technischen Prothesen. Hinter dieser eigentümlichen Umdeutung steht der gekränkte und verachtungsvolle Blick auf den eigenen Körper, der bei Preciado ein einziger Haufen von Exkrementen ist und deshalb dringend erlöst werden muss. Dem Manifest beigefügt ist eine ausführliche Gebrauchsanweisung zum Dildosex, die so trostlos anmutet, dass sich der Wunsch nach einem sexbefreiten Leben geradezu aufdrängt. Preciado entwirft ein postpornografisches Subjekt, das sich zwischen Hormonspritze und Konsensvertrag neu erfindet – als ob sich der Mensch durch Medikamente und autoritäre Gesellschaftsentwürfe befreien ließe.

Der Körper ist ein Labor, das Geschlecht eine Prothese, die Lust ein technologisches Dispositiv. Der philosophische Furor, mit dem Preciado den phallozentrischen Diskurs dekonstruiert, endet ironischerweise im selben Panoptikum wie Sades Juliette: nur wer sich ausliefert, darf begehren. So geht es auch dem Erzähler des *nicht-binären*

Buchpreisträgers *Kim de l'Horizon*, der seine Homosexualität zwar zum Teufel wünscht, aber doch nichts anderes tut, als permanent schwulen Sex zu praktizieren, und das in einer möglichst krassen, erniedrigenden, von Selbsthass bestimmten Form. Die Kritik feiert das als authentisch. Aber ist so viel queer-politisch legitimierte Schwulenfeindlichkeit schon dann ein Schritt in eine bessere Gesellschaft, wenn man ihr ein progressives Etikett überstülpt?

Rein theoretisch betrachtet ließe sich das sogar verstehen. Die Wut auf alles Zweigliedrige, also aufs Denken in Unterscheidungen, stammt aus der letzten Ausdünstung einer akademischen Sekte, die sich als Emanzipationsversprechen ausgibt, unterm Strich aber doch nur alten metaphysischen Müll in neue Begriffe überführt. Was da als radikale Kritik des Körpers firmiert, ist in Wahrheit bloß eine Umschrift für das Unbehagen an der Realität – ganz im Sinne der späten 68er, die mit der Welt brechen woll-

ten, weil sie sie nicht ändern konnten. Preciado und l'Horizon sind keine Irrläufer, sondern Produkte dieser akademischen Ersatzhandlung: dem Versuch, mit Sprachregelungen und Identitätsbasteleien das anatomische Schicksal zu überwinden. Dass das nicht funktionieren kann, ist offensichtlich – darum auch der enorme ideologische Aufwand, der betrieben wird, um die eigene Ohnmacht als radikale Erkenntnis zu verkaufen. Kritik daran ist nicht vorgesehen, höchstens als Beweis für das Fortbestehen der Gewalt, gegen die man sich so heldenhaft inszeniert und gleichzeitig gegen sich selbst wendet.

Vielleicht ist genau das der Punkt: Die Freiheit, sich freiwillig zu unterwerfen, ist das perfekte Symbol unserer Zeit. Wo der Neoliberalismus das Ich zum flexibel umprogrammierbaren Identitätenbaukasten gemacht hat, wird der Schmerz zur letzten authentischen Erfahrung verklärt. Was früher die Seele war, ist heute das vom Körper entfesselte Ich – angeblich fluide, tatsächlich aber wirr. Preciado und l'Horizon sind die modernen Exegeten einer Ersatzreligion, in der jede narzisstische Kränkung als unbedingt zu respektierende Identität gehandelt wird. Insofern ist der neue Sadomasochismus auch kein Skandal, sondern eine konkrete Antwort auf die Zumutungen der Gegenwart. Wer sich selbst schlägt, muss nicht mehr auf Befreiung hoffen. Und wer freiwillig kriecht, kann nicht mehr fallen. Das ist die Ironie des Liberalismus im Zeitalter seiner vollständigen Entleerung: selbst der Schmerz muss heute demokratisch legitimiert sein.

Sara Rukaj, 1992 in Wien geboren, studierte u.a. Psychologie. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören die Geschlechterforschung, Kritische Theorie und Psychoanalyse. Als freie Autorin schreibt sie für das Feuilleton verschiedener Zeitungen. Zuletzt erschien von ihr »Die Antiquiertheit der Frau. Vom Verschwinden des feministischen Subjekts« (Edition Tiamat, 2022)



Als BDSM noch in der Folterkammer beheimatet war. Darstellung aus Le Tour d'Europe d'un flagellant, das 1909 unter dem Pseudonym Lord Birchisgood (= »Birke ist gut«) in Paris erschien.

Der letzte linke Kleingärtner, Teil 19

Von Roland Röder



Die trügerische Saatgut-Vielfalt

Auch bei der Ordnung in meinem Gemüsegarten lerne ich ständig dazu. In den üblichen Gartenbüchern ist meist von geraden Pflanzreihen die Rede. Deshalb lese ich sie nur selten. Jeder Autor eines Gartenbuchs – das gilt ebenso für Autorinnen – hat seine Gartenphilosophie. Viele dieser Bücher sind für Menschen geschrieben, die Zeit haben und sich über die Platzierung von Pflanzen und Samen stundenlang ihre Gedanken machen möchten. Meins ist dies nicht. Ich will Ertrag mit einem erträglichen Zeitaufwand. Überhaupt gleichen Gartenbücher nicht selten grafisch besser layouteten Gebrauchsanweisungen. Von Schritt eins bis zu Schritt zwölf wird minutiös erklärt, was man tun muss, um Erfolg zu haben, also um den Gegenstand der Begierde – Kühlschrank, Handy oder eben das Pflanzenbeet – in Schwung zu bringen. Da bleibt wenig Raum für Vielfalt und Irrtum. Das A und das O im eigenen Gemüsegarten ist die Vielfalt, also der ständige Wechsel von angebauten Pflanzen. Und nicht das militärisch anmutende stramm stehen in einer Reihe. Auch, wenn sich dieses via Social Media gut darstellen lässt.



Das beste Gartenbuch, das ich seit langem las, im Urlaub natürlich, versteckt sich in einem politikwissenschaftlichen und kulturanthropologischen Buch, »Applaus dem Anarchismus« von James C. Scott. Der war im Brotberuf Professor an der Yale Universität und ist letztes Jahr mit 87 Jahren verstorben. Das Buch erschien bereits 2014 im Wuppertaler Peter Hammer Verlag und lädt den Leser ein zu einer Reise und zu einer etwas anderen Sicht auf die Welt. Es ist weniger die große Politik, der sich der Autor widmet, sondern im Mittelpunkt stehen die kleinen alltäglichen Geschichten von Ordnung und Struktur. Für mich lehnt er

sich mit diesem Alltagsbezug an die Denkweise des italienischen Sozialisten Antonio Gramsci an. So tauchen dann mitten in den kultur-anthropologischen Abhandlungen plötzlich vier Seiten auf über das Ordnungssystem von Bauerngärten in Mittelamerika. Die entziehen sich der deutschen und europäischen Vorstellung von Ordnung im Garten und auf den Feldern, die doch stark von der geraden Linie und dem rechten Winkel geprägt sind. Die Pflanzen stehen in Reih und Glied und dem Bauern wie dem Kleingärtner obliegt zur Ernte nur die Abnahme dieser militärisch anmutenden Pflanzenparade. Entsprechend findet vorher auch eine Zurichtung des eigenen Denkens statt. Vor allem aber fand über einen längeren Prozess eine Zurichtung, genauer eine Reduzierung lokaler Vielfalt statt, was die Ernährung der Menschen in ihrer Gesamtheit nicht sicherer gemacht hat. Für viele ist diese Form wissenschaftlich unterfütterter Ordnung mit geraden Reihen und einer Frucht pro Feld das Idealbild von Landwirtschaft und Gartenbau.

Es kam wie es kommen musste: Irgendwann fand ein im westlichen Wissenschaftsbetrieb ausgebildeter Botaniker heraus, dass dem unordentlich daherkommenden Garten in Guatemala, noch dazu in einer Steillage gelegen, ein durchdachtes Ordnungssystem zugrunde lag. Na also, Ordnung ist also immer nur ein bestimmtes System. Das Gleiche hatte auch schon der UN-Weltagrabericht von 2008 herausgefunden. Eine kleinräumige und an Vielfalt orientierte Landwirtschaft kann die Menschheit ernähren. Und weniger die Vereinheitlichung von Saatgut, Pflanzen und Feldern. Diese mit wissenschaftlichem Geplänkel daher kommende Normierung mag für einen schmalen Korridor, in dem die Variablen wie Wetter, Sonne, Regen, Boden keine großen Ausschläge nach oben und unten liefern, passen und den besten Ertrag geben. Aber letztlich ernährt Vielfalt die Welt. Kann sie zumindest.

Hand in Hand mit der Normierung von Saatgut und der Reduzierung von Sortenvielfalt geht die Züchtung von Hohertragsorten einher, die jede Menge Stickstoffdüngung benötigen, um die blühenden Landschaften auf den Feldern zu schaffen. Dem entgegengesetzt ist das Züchten auf Ertragssicherheit. Das sind dann Sorten, die auch schon mal ein paar Abweichungen in puncto Sonnen- und Regenmenge sowie bei der Temperatur vertragen, aber eben verlässliche Erträge liefern.

Auch der eigene Gemüsegarten spiegelt diese Normierung und Reduzierung von Sortenvielfalt wider. Alleine vom Grünkohl gibt es über 200 essbare Sorten. Für den Kleingärtner erhältlich sind nur knapp eine Handvoll. Ähnlich verhält es sich übrigens bei Automodellen. Da wird eine Modellvielfalt vorgespielt, die sich bei näherem Hinsehen als das recht gleiche Verwenden von zentralen Bauteilen über mehrere Modelle und Marken hinweg entpuppt. Und in den letzten 100 Jahren sind zig Automarken einfach »verschunden« bzw. von anderen Marken »aufgefressen« worden. Wirkliche Vielfalt sieht anders aus.

Drei Praxistipps:

1. Halte deinen Garten in Ordnung. Ordnung ist ein Prinzip, das du nie in Frage stellen darfst. Das wäre unordentlich.
2. Du kannst den Firlefanz von Ordnung & Co auch in die Tonne treten. Letztlich ist Ordnung immer nur ein bestimmtes System.
3. Gartenbücher vermitteln meist viel von der intellektuellen Tristesse ihrer Autor:innen.

Roland Röder ist Geschäftsführer der Aktion 3.Welt Saar e.V. (www.a3wsaar.de), einer allgemeinpolitischen NGO in Deutschland, die bundesweit arbeitet, u.a. zu Landwirtschaft, Asyl, Migration, Islamismus, Antisemitismus, Fairer Handel. Er mag den Begriff »Hobby« nicht und lebt einen Teil seines Lebens als aktiver Fußballfan. Die Gartenkolumne erscheint auch in der Luxemburger Wochenzeitung WOXX.

ENGLAND CALLING

Es geht nach Birmingham! Herz der industriellen Revolution, zweitgrößte Stadtregion Großbritanniens, Zentrum der West Midlands, Heimat der Brummies*. Hier sind die Mieten billiger, die Ratten größer, das Pflaster rauer und die Bässe härter als in London. »Peaky Blinders«, Surrealisten, Suffragetten, Black Caribbeans, Ozzy Osborne und Jude Bellingham hat diese Stadt hervorgebracht. Die *Jungle World* fährt hin und klärt die Frage aller Fragen: Alright, Bab?

* Slangwort für die Einwohner:innen Birmingham

5 Ausgaben *Jungle World* für nur 15 Euro – inklusive der extradicken *Brummie World*. Jetzt abonnieren!

Magazin des Gewerkschaftlichen Linksbüchlers www.glb.at

DIE ARBEIT

Krise um Krise: Wir drehen uns im Kreis

Die ökonomischen Rahmenbedingungen, die uns derzeit beschäftigen

Der GLB in den AK-Vollversammlungen

Die Arbeit – Magazin des GLB

Seit 1947, seit 2005 im Quartal, seit 2014 in Farbe. Mit Beiträgen zu aktuellen gewerkschaftlich interessanten Themen, Berichten aus Arbeiterkammern, bemerkenswerten Zitaten, Fundgrube, Faktenbox, Buchtipps, Ankündigungen & Karl Bergers Cartoon.

Die Arbeit – Probe & Abos:

- GLB, Johann-Böhm-Platz 1, 1020 Wien
- Telefon +43 1 53444 39490
- Mail office@glb.at, Web www.glb.at

GLB

ANZEIGEN

Mythen als unabgeschlossene Urgeschichte

Unter dem Titel »Mythos und Erinnerung« fand in Delphi ein Festival rund um die Orestie von Aischylos und dessen Interpretation von Theodoros Terzopoulos statt. *Chris Weinhold* berichtet von dionysischen Tiefenbohrungen im Ur-Bild der Zivilisation.

Zweieinhalb Stunden mit dem Autobus entfernt von der griechischen Hauptstadt Athen befindet sich die kleine Stadt Delphi und davor - direkt am Berghang des Parnass - das einstige religiöse Zentrum der antiken griechischen Welt: das Orakel von Delphi. Hier sollen vor über 2500 Jahren Orakelsprüche von der kultischen Figur der Pythia in Trance empfangen und von Priestern ausgedeutet worden sein. Jene Weissagungen entschieden nicht selten über Krieg und Frieden und besiegelten das Schicksal jener Herren, die sie sich für die Geschehnisse der jeweiligen Polis zu eigen machten. Denn die Befragungen ergaben durchweg mehrdeutige Aussagen, selbst Paradoxien fehlten nicht, die mit Vorsicht genossen werden mussten. Ähnlich wie im Theater, gleich oberhalb des Apollontempels, wo das Orakel hauste. Dort wurden Tragödien aufgeführt, die ebenso mehrdeutig waren und der Auslegung bedurften, indem sie neben dem Verhältnis von Natur und Kultur jenes zwischen den Geschlechtern und das zu den Göttern verhandelten. Zumeist handelte es sich bei den Tragödien selbst wiederum um Auslegungen von noch älteren Mythen, die vor allem durch das Erzählen weitergegeben und durch die Theaterpraxis verdichtet wurden. Die meisten der Tragödien sind in der Zwischenzeit verloren gegangen. Von den aufgeführten Trilogien ist gar nur eine geblieben: die Orestie von Aischylos.

Oberhalb des Orakels wird heute kein Stück mehr aufgeführt, man ist viel mehr damit beschäftigt, den Ort vor Steinschlägen zu schützen, die den Erhalt der Kultstätte bedrohen. Allerdings wurde am anderen Ende der Stadt ein Konferenzzentrum gebaut, das ein eigenes Amphitheater besitzt. Ende Juli diesen Jahres fand dort ein internationales Symposium zu »Mythos und Mneme: The Oresteia in the Contemporary World« statt, in deren Zentrum Aufführungen ebenjener Trilogie standen. Aischylos' *Orestie* beginnt mit dem Stück *Agamemnon*: Es handelt von der Rückkehr des Heerführers Agamemnon nach seinem Sieg über Troja und dessen Ermordung durch seine Ehefrau Klytāimēstra und ihren Liebhaber Aigisthos. Aufgebracht hatte seine Frau, dass er die eigene Tochter, Iphigenie, geopfert hatte, um die Götter für den Feldzug auf seine Seite zu bringen, und aus diesem die Sklavin Cassandra als seine Konkubine mitbrachte. In den *Choephoren*, dem zweiten Teil der Trilogie, geht es um die Kinder von Agamemnon und Klytāimēstra, nämlich Orest und Elektra, die sich am Grab ihres Vaters wiederfinden und, vom Gott Apollon angestiftet, einen Racheplan entwerfen und schlussendlich auch umsetzen. Orest, der das Schwert führt und den Muttermord begeht, wird dafür am Ende durch die Erinyen, eine Art von Rachegeistern, verfolgt und an den Rand des Wahnsinns gebracht. Im letzten Teil, den *Eumeniden*, wird die Entmachtung der Erinyen und deren Transformation in die Eumeniden verhandelt. Orest wird von Apollon vor jenen Gestalten geschützt, flüchtet sich dann zur Göttin Athene, die Gericht hält über die Anklage der Rachegeister. In diesem Prozess kann Orest in seiner Verteidigung Athene überzeugen, für ihn zu stimmen, weswegen es zur Stimmengleichheit und damit zum Freispruch für ihn kommt. Die Erinyen wiederum waren davon wenig begeistert, werden jedoch von Athene beschwichtigt und wandeln sich. Diese Transformation wird gemeinhin als das Ende der Blutrache und die Geburt des Rechts interpretiert, die dem Zirkel der Gewalt ein Ende gesetzt habe. Ebenso wird darin eine Art abgeschlossene Ur-Geschichte der Demokratie verhandelt.

So zumindest wird der Stoff gemeinhin interpretiert. Regisseur Terzopoulos zieht in seiner Adaption andere Schlüsse. Der Sieg der neuen Ordnung in Form des Freispruchs durch Stimmengleichheit und Entmachtung der Erinyen wird begleitet von einem der wenigen technisch vermittelten Momente: aus Lautsprechern ist der Satz »welcome to the new world« zu hören, daraufhin Kriegsgeschrei; und es werden zivile Opferzahlen von Krieg und Terror in Kontrast zu Börsenkursen verlesen. Dass sich »die Märkte« von Krisen und Krieg nicht unbedingt geschockt zeigen, sondern teils sogar belebt, wird wiederum kaum jemandem gänzlich neu gewesen sein. Am Ende dieser Orestie jedoch bleibt ein Mitglied des Chors auf der Bühne zurück und das Stück endet im wortlosen Jammer über das anhaltende Grauen der rationalisierten Welt. Die Rezeption dieser Endsequenz war vielsagend gespalten, denn mehrheitlich standen sich zwei Positionen gegenüber: das »konservative Lager« war erboht ob der Verunglimpfung der Geburtsstunde der griechischen Demokratie zu Zwecken eines geopolitischen Kommentars; das »progressive Lager« war begeistert von einem Schluss, der sich der aktuellen Weltlage annimmt und den eigenen

Aversionen entgegenkommt. Interessanterweise teilen beide Lager den Glauben an die vorherige Ur-Geschichte, denn damit etwas vor die Hunde gehen kann, muss es intakt gewesen sein. Tragödien sind jedoch mehrdeutig und vielschichtig - auch diese Interpretation. Eine tiefere Schicht eröffnet sich unter anderem an einer weniger lauten Stelle: Während in der Abstimmung über Orest das Neue eingeläutet wird, bewegt sich ein Mitglied des Chores an den Rand der Bühne, setzt sich mit dem Rücken zum Publikum auf einen Absatz - er scheint verwundet, setzt jedoch immer wieder an, mit seinen Schultern nach hinten Bewegungen zu vollführen, die wirken, als kugelten sich die beide

Schultergelenke immer wieder aus. Die Bewegungen wirken erschreckend, die Figur scheint nicht aus der restlichen Szenerie ableitbar. Dafür drängen sich Assoziationen zu einem geflügelten Wesen auf, das ansetzt, emporzusteigen oder, für die Anwesenden nicht wahrnehmbar, auf der Stelle schwebt. Während sich der Progress und Aufklärung bzw. Rationalisierung auf der Bühne abspielen, sitzt dieses Wesen am Rand, wie der Engel der Geschichte, von dem Walter Benjamin einst schrieb: »Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.« Diese Schicht des Stückes geht tiefer, ist durchaus anti-progressiv und anti-klassisch bzw. anti-konservativ, indem sie die neue Ordnung als Formwandel fortbestehender Herrschaftsverhältnisse kritisiert und damit die Irrationalität in der Rationalität selbst adressiert. Nach dem Stück habe ich den Dramatiker gefragt, was die neue Welt und ihre Zeit so neu macht und er antwortete: »the new time is not new, it is too old.« Beschrieben hätten sie auch andere schon wie Beckett. Oder wie es in einem Text von Terzopoulos heißt: »Die Heimat des Menschen ist der Alptraum.«

Terzopoulos ist 1945 in Nordgriechenland - während des Bürgerkriegs - geboren, in den 1970ern ist er nach Berlin gezogen, um bei Brecht am Berliner Ensemble zu lernen, war jedoch schnell eher von Heiner Müller angezogen. Er hat in dutzenden Ländern der Welt inszeniert, seine Interpretation der *Backen* von Euripides brachte im Weltruhm ein. 1994 gründete er die »Theatre Olympics« in Delphi mit anderen Dramaturgen wie Heiner Müller und Robert Wilson. 2015 wurde mit »The Return of Dionysus« ein Buch über seine Schauspielpraxis veröffentlicht, das inzwischen in 15 verschiedenen Sprachen erschienen ist. Zuletzt wurde der Band »Im Labyrinth: Theodoros Terzopoulos begegnet Heiner Müller« ins Griechische übersetzt und bietet eine herausragende Grundlage, extrem verdichtet nachzulesen, was in seinen Stücken spürbar ist; nämlich die Nähe weniger zu den Lehrstücken Brechts als zur Formsprache von Müller und Samuel Beckett. In den letzten 40 Jahren hat er seine eigene Methode herausgearbeitet, die für Aufsehen gesorgt hat durch den ekstatischen Charakter der Aufführungen. Sie gründet in einer sehr eigenen Schauspieltechnik, für die der Atem im Fokus steht, und eine äußerst ungewöhnlichen Rhythmik, die vor allem durch Chöre getragen wird. Dafür trainieren die Schauspielerinnen und Schauspieler in exzessiven Formen, die rationale Hemmungen einer verstockten Bewegung aufbrechen und Blutzirkulation wie auch Atemzirkulation anregen sollen. Profaner ausgedrückt: Es soll ein größerer Resonanzraum ermöglicht und andere Formen von Rhythmus in Stimme und Bewegung etabliert werden. So konvergieren Impulse, die gegen die Jahrtausende wirkende Körperdressur bzw. Disziplinierung der Körper gerichtet sind



Aufnahme von Theodoros Terzopoulos' Inszenierung der *Orestie*

mit der Rekonstruktion von Mythen als unabgeschlossene Urgeschichte des Menschen. Ein Versuch der Aufklärung über die Dunkelheit der Triebe und Traumata der Menschwerdung, die unverdaut und unterdrückt als andauernde Bedingung und Möglichkeit der Barbarei da sind. Ein Programm, das auch geschult wurde durch die »Dialektik der Aufklärung«, wie sie Horkheimer und Adorno formulierten: »Schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.« Diese Praxis geht aus von einem kollektiven Unbewussten, das verdrängt wird und doch fortwirkt; das sich als System von Narben in die Körper einschreibt als auch in Form von »Alpdruck der Vergangenheit« (Marx) sich selbst in den Träumen sedimentiert, wo Individuelles und Gesellschaftliches verschlungen auftreten.

Die diesjährige Botschaft zum Welttheatertag wurde von Terzopoulos verfasst, dort heißt es: »Schauen wir in die Augen des Dionysos, des ekstatischen Gottes des Theaters und des Mythos: Dionysos, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereint, Kind zweier Geburten, von Zeus und Semele, Ausdruck fließender Identitäten, weiblich und männlich, wütend und gütig, göttlich und tierisch, an der Schwelle zwischen Wahnsinn und Vernunft, Ordnung und Chaos, ein Seit tänzer an der Grenze zwischen Leben und Tod.« Und so geht es auch auf Terzopoulos' Bühne zu, wie in der *Orestie*, wo der Chor stark an Zwischenwesen erinnert, die in seltsamen Formationen über die Bühne stampfen und deren Stimme mal an das Zischen einer Schlange, mal an einen gestrandeten Fisch erinnert, dem der Atem stockt und dann wieder konvulsiv entspringt; mal vor Trauer Klagelieder hauchend, mal Drohungen zischend, Orest lebendig zu fressen. Und dagegen der verhärtete Agamemnon, der über Leichen läuft und Klytāimēstra, die Frau mit »dem Herz eines Mannes« (Aischylos), die ihren Mann mit einer Doppelaxt erschlägt, wie man das sonst damals auf der Jagd mit Schweinen getan hat, die neben dem Stechschritt vor allem ein Lachen eint, das furchtbar vertraut wirkt. So nämlich, wie es in der *Dialektik der Aufklärung* heißt: »Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt.«

Selten wird eine Inszenierung derart lebendig umringt von Vorträgen und Diskussionen. Anstatt des oft bemühten Publikumsgesprächs wurden an diesem Wochenende Thesen zu einer »Ästhetik des Metabolismus«, dem menschlichen »Leib als Archiv« und Theater als Ort einer »kollektiven Traumalogie« diskutiert. Getragen war das Ganze von einem Enthusiasmus, der quer steht zum Status Quo - nicht nur im Theater, aber auch dort. Ein recht ungebrochener Glaube an Kräfte der Veränderungen aus und durch den Mythos, um mit ihm über ihn hinauszukommen.

Chris Weinhold lebt in Leipzig und befasst sich seit längerem mit der Kritik des surrealistischen Schocks.

Die Trauer des Gewöhnlichen

Magnus Klaue zeichnet nach, worin sich die 1977 angefertigte »Voyager Golden Record«, die erste »interstellare Datensammlung« menschlicher Kulturleistungen, vom Pathos des Weltkulturerbes unterscheidet.

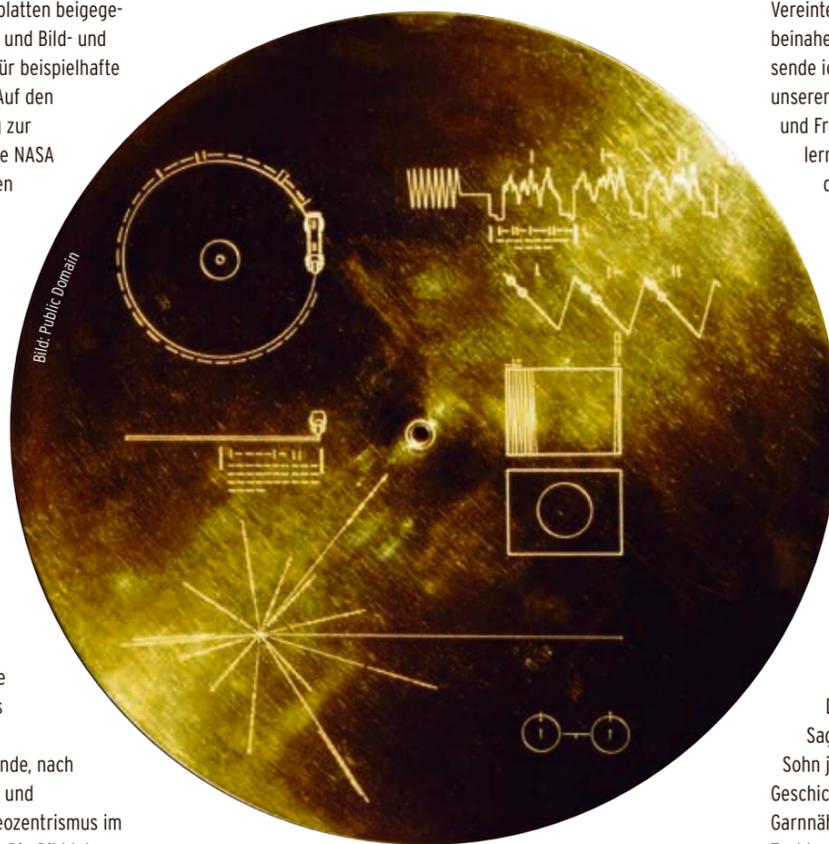
Am 20. August und 5. September 1977 schoss die US-amerikanische Raumfahrtbehörde NASA zum Zweck der Erforschung des äußeren Planetensystems und des interstellaren Raums die Raumsonden Voyager 2 und Voyager 1 (in dieser Reihenfolge) von Cape Canaveral in Florida aus ins Weltall. Ihre Aufgabe bestand unter anderem in der genaueren Untersuchung von Beschaffenheit und Größe der Planeten Jupiter und Saturn, von deren Atmosphäre und Feldstruktur, sowie in der Übermittlung der gewonnenen Daten an die NASA. Neben den Forschungszwecken, für die die Sonden in den folgenden Jahren effektive Dienste leisteten, sollten sie auch eine gleichsam utopische oder – je nach Betrachtungsweise – dystopische Mission erfüllen. Ihnen waren zwei »Voyager Golden Record« genannte inhaltsgleiche Datenplatten beigegeben worden, die sich in Aluminiumschutzhüllen befanden und Bild- und Tonmaterial über das enthielten, was die Konstrukteure für beispielhafte Zeugnisse des kulturellen Erbes der Menschheit hielten. Auf den Schutzhüllen war in symbolischer Sprache eine Anleitung zur Dekodierung des Datenmaterials niedergelegt, von der die NASA annahm, dass extraterrestrische Lebensformen sie würden entziffern können. Erklärter Zweck der Voyager Golden Record war, etwaigen Außerirdischen die Stellung der Menschheit und des menschlichen Lebensraums, der Erde, innerhalb des Universums zu erläutern und exemplarische Kulturleistungen der Menschen in Bild- und Audio-Form festzuhalten, damit diese in einer Zukunft, in der es keine Menschen mehr gäbe, erinnert werden könnten.

Die Perspektive, die die Voyager Golden Record fingierte, war trotz der Inblicknahme einer Zeit nach dem Ende des Menschen sympathisch menschheitsbezogen und geradezu naiv ptolemäisch. Ob extraterrestrische Lebewesen sich ebenso stark für die Erde und die Menschen als deren Bewohner interessieren würden wie die Menschen selbst, blieb ebenso außerhalb ihres Blickfelds wie die Frage, auf welche Weise Außerirdischen überhaupt die Dekodierung binärer Codes gelingen könnte, die schließlich von Menschen ersonnen wurden. Ein ähnlicher Geozentrismus lag der Logik zugrunde, nach der das auf der Voyager Golden Record gesammelte Bild- und Tonmaterial ausgewählt worden war. Wohlgermerkt, ein Geozentrismus im umfassenden, keineswegs exklusiv abendländischen Sinn: Die Bilddaten enthielten keine Reproduktionen beispielhafter Renaissance-Kunstwerke und zeichnerischer oder skulpturaler Studien menschlicher Anatomie von da Vinci bis Rodin, sondern – neben astronomischen Darstellungen des Sonnensystems und der Planeten – chemische, biologische und mathematische Definitionen der DNS-Struktur, des Atommodells und des Dezimalsystems; darüber hinaus graphische Darstellungen der menschlichen Geschlechtsorgane, der Eizelle und des Spermiums sowie der Fortpflanzung, des Fetus, der Schwangerschaft und Geburt sowie des Stillvorgangs. Hinzu kamen Abbildungen von Küstenverläufen und Gebirgen aller Kontinente, von Nationalparks, exemplarischen Tieren (Schimpanse, Delphin, Adler, Kröte), Pflanzen (Bäume und Blumen) und menschlicher Tätigkeiten (Bergsteigen, Gymnastik, Einkaufen im Supermarkt), der Golden Gate Bridge, des Tokioter Flughafens, des Sonnenuntergangs, eines Röntgenbildes, eines Radioteleskops sowie des Notenblatts eines Violinkonzerts – ohne Angabe des Komponisten.

Das Bildmaterial wurde 1978 unter dem Titel *Murmurs of Earth. The Voyager Interstellar Record* (dt.: *Signale der Erde. Unser Planet stellt sich vor*, 1980) als Buchausgabe zum internationalen Bestseller. Autor war der Astrophysiker Carl Sagan, unter dessen Leitung ein internationales Forscher- und Beraterteam, zu dem der Philosoph Stephen Toulmin, der aus Russland stammende Biochemiker und Science-Fiction-Autor Isaac Asimov und die Science-Fiction-Schriftsteller Robert A. Heinlein und Arthur C. Clarke gehörten, die Voyager Golden Record konzipiert hatte. Dass Science-Fiction-Autoren in diesem Team derart prominent vertreten waren und dass es mit Sagan von einem Astronom mit astrologischen Neigungen geleitet wurde, der populäre Sachbücher schrieb und als wissenschaftlicher Berater für Science-Fiction-Filme tätig war, sprach keineswegs gegen die Seriosität des Vorhabens. Heinlein, Asimov und Clarke waren Vertreter des *Hard Science-Fiction*, eines angesehenen Subgenres, das darauf Wert legte, die zukünftigen Welten, die es entwarf, auf der Grundlage des fortgeschrittensten naturwissenschaftlichen und technologischen Wissens der Gegenwart realistisch zu imaginieren. Diese Form von Science-Fiction, deren Verbindung von philosophischer Imagination und wissenschaftlicher Strenge der Prosa von Stanislaw Lem nicht wenig verdankte, sah die phantastische Einbildungskraft weder als Gegensatz zur zeitgenössischen Wirklichkeit noch als deren begeisterte

oder warnende Zuspitzung, sondern als deren genuinen Bestandteil an. Heinlein, Asimov und Clarke wollten ihre naturwissenschaftlichen und literarischen Fähigkeiten ebenso wenig wie Sagan einer wissenschaftlichen Einzeldisziplin, sondern der gesamten Gesellschaft, virtuell der Menschheit, zugutekommen lassen.

Dem Verständnis von Gesellschaft, das diese Variante des Science-Fiction vertrat, lagen Maximen des Kommunitarismus und Libertarismus zugrunde, die in den USA im Zuge der Beat- und Hippie-Bewegung seit den frühen sechziger Jahren populär waren. Bedeutendste Grundschrift dieser



Cover der ersten »interstellaren Datensammlung« menschlicher Kulturleistungen.

Verbindung aus Kommunitarismus, Science-Fiction und Techno-Utopismus war Heinleins 1961 erschienener Roman *Stranger in a Strange Land*, in dem die Geschichte von Valentine Michael Smith erzählt wird, der von Erdenbürgern abstammend auf dem Mars von Marsianern erzogen wurde und nach seiner Rückkehr auf die Erde die dortigen Sitten erlernen muss, als handele es sich bei den Menschen um eine extraterrestrische Lebensform. Der Schriftsteller Jubal Harshaw, der ihm als Initiator dient, vertritt eine kryptochristliche Naturreligion inklusive polyamöser Dogmen von freier Liebe und sphärischer Zusammengehörigkeit aller Lebewesen. Der Kulturaustausch zwischen Mars und Erde wird so zum Modell einer ganz und gar erdgebundenen Friedensutopie. Clarke, der 1968 mit *2001: A Space Odyssey* die Vorlage des im gleichen Jahr erschienenen Films von Stanley Kubrick schrieb, zu dem er auch das Drehbuch beisteuerte, und Asimov, dessen im Laufe der Jahre immer stärker verzweigter *Robot*-Zyklus schon in den fünfziger Jahren entstand, waren weniger missionarisch als Heinlein. Aber auch sie wollten das Science-Fiction-Genre terrestrisch erden, wissenschaftlich fundieren und dadurch zugleich profanieren. Es sollte zu einer literarischen Form werden, in der die Menschen ihr vergängliches Leben reflektieren und über dessen wünschenswerte Weiterentwicklung in der Zukunft nachdenken sollten.

Unter der Leitung von Sagan und im Auftrag der NASA sollten die menschenfreundlichen Zukunftsexperten ihre imaginative Vernunft vom Entwurf künftiger Welten zurück auf die Endlichkeit menschlichen Lebens wenden und sich fragen, was von der anthropologischen Hinterlassenschaft der Menschen für außerirdische Erd-Ethnologen überlieferungswert wäre. Das Ergebnis war, verglichen mit dem imaginativen Resonanzraum von Büchern wie *2001*, von bemerkenswerter Schlichtheit. Wirkte das versammelte Bildmaterial – der deutsche Buchtitel *Unser Planet stellt sich vor* passte dazu – wie ein Illustrationsvorschlag für die in den sechziger und siebziger Jahren beliebten *How And Why Wonder Books* (dt.: *Was ist was?*) fiel auch die Tonspur hinter den akustischen Erfindungsreichtum sämtlicher für Film und Hörspiel tätigen Tonkünstler zurück. Sie enthielt neben Geräuschen von Wind, Regen, Donner, Brandung und Erdbeben

Geräuschäußerungen von Tieren (Grillen, Frösche, Vögel, Schimpansen, Hunde) sowie emblematische Menschengerausche (Herzklopfen, Lachen, Küsse, Babyschreie). Maschinengewehrsalven, Panzer- oder auch nur Autogetöse, überhaupt jeglicher an Lärm erinnernder Ton fehlte gänzlich, wie auch sonst das Ton- wie das Bildmaterial keinerlei Spuren von Gewalt, Aggression und Grausamkeit enthielt, die zweifellos ebenfalls zu den genuin menschlichen Kulturleistungen zählen.

Stattdessen war der Platte in mehreren Sprachen ein Gruß des damaligen UN-Generalsekretärs und einstigen österreichischen Außenministers Kurt Waldheim beigegeben, der auf Deutsch lautete: »Als Generalsekretär der Vereinten Nationen, einer Organisation von 147 Mitgliedsstaaten, die beinahe alle menschlichen Bewohner des Planeten Erde repräsentiert, sende ich Grüße im Namen der Völker unseres Planeten. Wir treten aus unserem Sonnensystem ins Universum auf der Suche nach Frieden und Freundschaft, um zu lehren, wo wir darum gebeten werden, um zu lernen, wenn wir Glück haben. Wir sind uns ganz und gar bewusst, dass unser Planet und alle seine Bewohner nichts als ein kleiner Teil des uns umgebenden, immensen Universums sind und wir machen diesen Schritt mit Demut und Hoffnung.« Dass Waldheim in der Zeit des Nationalsozialismus Angehöriger der SA-Reiterstandarte und nach dem »Anschluss« Österreichs ans »Dritte Reich« hochrangiges Mitglied der Wehrmacht war, ist in dieser Zeit schon bekannt gewesen. Die Mischung aus Bescheidenheit und Hybris, mit der er potentielle Außerirdische im Namen einer interplanetarischen Völkerfamilie ansprach, ist ein frühes Beispiel dafür, in welchem Maße die Vereinten Nationen und das von ihnen repräsentierte »Völkerrecht« seit den sechziger Jahren zum Forum einer progressiven Konversion völkischer Ethnopluralisten und Kulturalisten wurde. Die schlicht anmutende Choreographie der Voyager Golden Record schien zu Waldheims Völkerfreundschafts- und Weltfriedensrhetorik durchaus zu passen.

Dass sie so gut zu passen schien, ist verwunderlich. Denn mit Sagan wurde die Erstellung der Voyager Golden Record von einem Sohn jüdischer Einwanderer geleitet, dessen Familiengeschichte mit der Geschichte judenfeindlicher Verfolgung verbunden war. Sagens Vater war Garnnäher im polnischen Podolien (heute Ukraine) gewesen, seine Mutter Tochter jüdischer Einwanderer aus Galizien; die Familiengeschichte beider lässt sich als beispielhaft verstehen für Diskriminierung und Neuanfang osteuropäischer Juden in den USA. Isaac Asimovs Eltern waren aus dem russischen Smolensk nach New York ausgewandert und hatten mit ihm in seiner Kindheit fast ausschließlich Jiddisch gesprochen; Russisch fungierte als Geheimsprache, in der Gegenstände besprochen wurden, von denen er nichts wissen durfte. Dass die Hersteller der Voyager Golden Record trotz der jüdischen Emigrationsgeschichte, die manche von ihnen verband, an der Kooperation mit Waldheim und den UN keinen Anstoß nahmen, hing wohl damit zusammen, dass sie die Voyager Golden Record nicht als Konkurrenzvorhaben zur Unesco-Liste schützenswerter Kulturgüter begriffen, die in der gleichen Zeit als Emblem eines internationalisierten Völkerschutzfimmels rasant expandierte, sondern sie als Ausdruck von Trauer um die Humanität und Furcht vor deren künftigem Vergessenwerden ansahen. Während der Weltkulturerbe-Begriff der Unesco bereits in den siebziger Jahren auf die rechtliche Subsumtion sämtlicher kultureller Tätigkeiten der Menschen als Gemeinschaftseigentum ihrer jeweiligen Ethnie oder Sippe hinauslief, sah die Voyager Golden Record die Bilder und Töne, die sie Außerirdischen als Zeugnisse menschlichen Lebens zu überliefern gedachte, als Fundstücke an: als Schnipsel menschlichen Lebens, von denen ungewiss sein würde, ob sie je jemand in Empfang nimmt, und wenn ja, was er damit anfangen könnte. Vielleicht lässt sich die Banalität der versammelten Bilder und Töne auch so deuten: als Ausdruck der Erkenntnis, dass das genuin Menschliche gerade im Gewöhnlichen, Alltäglichen und Allgemeinen und nicht in den Höchstleistungen der Weltkulturen besteht. Solch von Trauer grundiertes Sich-Bescheiden in der Gewöhnlichkeit zeugt von einer historischen Erkenntnis, die wenig später im Pathos des Weltkulturerbes unterging.

Magnus Klaue war von 2011 bis 2015 Redakteur im Dossier- und Lektoratsressort der *Jungle World* und von 2015 bis 2020 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Simon-Dubnow-Institut für jüdische Geschichte und Kultur in Leipzig. Von Magnus Klaue ist 2022 im XS-Verlag der zweite und abschließende Band der Essaysammlung »Die Antiquiertheit des Sexus« erschienen. Seit Frühjahr 2024 ist er Mitherausgeber der Halbjahreszeitschrift »casa|blanca. Texte zur falschen Zeit«, deren vierte Nummer kommenden Oktober erscheint. <https://textezurfalschenzeit.de/>

STWST84X11 FOG MANIFESTO

FLOODING THE ZONE WITH FOG

FOG CUBE
CLOUDED EXHIBITION
NEBELKEGELN
NIGHTLINE
FOGGING AROUND

EXTD TIME: 1.-7. SEPT 2025
CORE TIME: 5.-7. SEPT 2025

STWST84X11.STWST.AT

STADT
WERK
STATT

STWST84x11 FOG MANIFESTO

FLOODING THE ZONE WITH FOG

1.-7. SEPT 2025 | STADTWERKSTATT
STWST84x11.STWST.AT

WELCOME TO THE ANNUAL SHOWCASE EXTRAVAGANZA IN STWST/STADTWERKSTATT

Mit **STWST84x11 FOG MANIFESTO** thematisiert die **STWST Nebel als Material, Medium und Netzwerk.**

Die Stadtwerkstatt zeigt in ihrer Showcase-Extravaganza desorientierte Arbeiten und vernebelte Kontinuitäten zwischen Theorie und künstlerischer Praxis.

Mit **MANIFEST, AUSSTELLUNG und NEBELKEGELN** wird das Haus zum **FOG CUBE**. Die Stadtwerkstatt lädt ein zum **FOGGING AROUND** - und zu einem Spektakel der reduzierten Weitsicht, des halluzinierenden Bewusstseins, der verschleierte Sichtbarkeit und der verdichteten Unüberprüfbarkeit.

Die **STWST** fokussiert damit auf ihre **Core-Themen**: Kunst nach den Neuen Medien, neue Kontexte, kritische Produktion, Die **STWST** zeigt mit ihren Verbündeten und Kompliz:innen Ausstellungsstücke, Installationen, Performances, bringt Diskurs, Theorie und Transformation und mixt alles mit 2 Nächten **NIGHTLINE**.

STWST84x11 FOG MANIFESTO: **FOGGING AROUND.**

STWST84x11 FOG MANIFESTO: **FLOODING THE ZONE WITH FOG.**

Extd Time: 01.-07. Sept
Core Time: 05.-07. Sept
FOG OPEN WELCOME:
Fr, 5. Sept, 18:00

STWST48 <-> STWST84

Nach 10 Ausgaben von STWST48 wurde das Format in seiner 11. Ausgabe in STWST84 umbenannt! Mit der variierten Benennung wird die Dauer von 48 Stunden gecancelt, das Format verlängert und es wird mit STWST84 ein erweiterter Referenzzeitpunkt der Stadtwerkstatt-Medienkunstprojekte mit 1984 gekennzeichnet: Mehr dazu auf stwst84x11.stwst.at/archive

PROGRAMM UND ALL CONTENT

FOG MANIFESTO

Fog Cube - STWST's No Architecture
Meet the Fog - STWST's Preludes
Fog Ballet || GLUT - STWST's New Contexts
Nebelkegeln +++ STWST's ART EVENT +++ JOIN US!! +++

CLOUDED EXHIBITION

Grenzfläche - Maximilian Wagenbach, Olivia Kudlich
Carbon Technostructures / Neural Fog - Guillaume Slizewicz & Gijs de Heij
Road to Futures Past - Anna Kraher
Lost in the Sauce (Illusions in the Fog) - Sarah GHP
The Post Tomorrow Land's Morning Post - Michael Aschauer
VLKFST Orkest Re-Enacts: Symphony of Sirens (1922) - Volksamt! Klang Manufaktur
Monkey Planet / La Planete des singes - Michael Aschauer
Clarification [Black Lotus XIII] - /g/o/d/ \ Pamela Neuwirth \ Harald Purrer
New Jokes - Claudia Reiche
Thicket - Francesco Zedde

FLOODING THE ZONE WITH TEXT

Heaven on Earth - Stephan Langer & Ralf-Joachim Stur
Fog Dog, Dog God - Kerstin Putz, Patrick Weber
Metaphog - c.m.h.
3'17" - Marginal

TOURING THE PAST AND THE PRESENT

DIY Thread: Pikel by Maite Cajaraville & Gisle Frøysland - Pikel
The Rise of the Network Commons by Armin Medosch - servus.at & STWST
Putting the Fog in Boxes - Inhouse Tech Fog Task Force & Guests

FOGGING AROUND NIGHTLINE - FREITAG NACHT

22:00: Julia Witas
23:30: Gabriela Gordillo X Yen Tzu Chang
00:30: EAERES
02:00: Tam Club 84 tba
03:00: DEAD CHANNEL ft. Sarah GHP & Stephan Langer

Cafe Strom DJ-Line:

22:00: DJs from Slovenian Radio Študent: Hana-Uma Zagmajster
01:00-04:00: tba

FOGGING AROUND NIGHTLINE - SAMSTAG NACHT

23:00: Lai Tsung Yun & Huang Ya Nung
00:00: PLF
01:30: Paul Gründorfer & Jonas Hammerer

02:00: VLKFST Orkest Re-Enacts: Symphony of Sirens - Volksamt! Klang Manufaktur
03:00: KIK3

Cafe Strom DJ-Line:

22:00: DJs from Slovenian Radio Študent: Hana-Uma Zagmajster
01:00-04:00: DJs from Slovenian Radio Študent: Veronika Černe/Raketa

EXTRAHINWEIS: SOUNDING AROUND SUNDAY AFTERNOON

15:00-18:00: **Sounding Around Sunday Afternoon** - Sound Performances und Talks

Der Sounding Around Sunday Afternoon versammelt die Sound Artists des Tangible Music Labs und andere bei STWST84x11 beteiligte Sound Artists. Kurzfristig mehr!

KRITISCHE KONTINUITÄTEN: VERSORGERIN

PRODUKTIONSTAGEBUCH UND EINBLICKE INS PROGRAMM: RADIO FRO HOURS

WHAT ELSE

STWST FOG MANIFESTO:
Flooding the zone with fog.

STWST Fogging Around:
Wir verrechnen die Welt von vorne und hinten.

Die STWST steht wie immer:
Für neue Kunstkontexte und autonome Strukturen.

Die Artist-run STWST betreibt auch 2025:
Genre-freie Kunst im Fog Cube des Hauses.

Die STWST lädt zur
Guided Tour So, 7. Sept, 14:00

Das ganze Programm als Schedule
<https://stwst84x11.stwst.at/schedule>

Alle Infos: stwst84x11.stwst.at/program

FOG MANIFESTO.

The Fog is the Media. THE MEDIA IS THE FOG IN YOU.

Eine Theorie des Nebels.

Der Nebel hebt den Raum auf. Er lässt keine Stelle, keinen Winkel aus.

Während der Nebel zum raumfüllenden Akteur wird, verschwinden die Körper.

Etwas verschwindet. Etwas manifestiert sich. Etwas manifestiert sich im Verschwinden.

Formlose Formen. Scheineigenschaften.
Eine Realität, die nicht mehr zustandekommt.

Sich selbst behaupten.
Sich selbst behaupten als Weigerung zu verschwinden.

Der Nebel reißt die Hilfsaugen raus.

Nebel als Akteur und Netzwerk.

Nebel verbindet ungereinigte Zustände.
Politik, Wissenschaft, Kunst.
Technologie, Ökonomie.

FLOODING THE ZONE WITH FOG.

Reduzierte Weitsicht, diffuses Geschehen, Unsichtbarkeit,
Unüberprüfbarkeit.
Von der Dezentralisierung zur Desorientierung: Alles nebelt ineinander.

Spuk-Netzwerke, Tech Fog Boxes und geschluckte Rest-Menschen.

Im Material leben. Maschinen-Halluzination, GHOST TALKS.
Schlecht gefüllte Lücken und Behauptungen.

Die Simulationen synchronisieren sich nicht.
Die offenen Stellen in den Systemen verdichten sich.

The Fog Egg:
If you break an egg from the inside, life begins.
If you break an egg from the outside, life ends.

Neue Aggregatzustände.

Feuer, Wasser, Dampf und Rauch
Der ölige Schleim der Industrialisierung.
Schmutzige Luft wird zum Rest-Rauchen von Wirklichkeit.

Atmosphäre und Ozeane sind zu Speichermedien von Wärme geworden.

Fog of War. Smog of War. Fog Computing.

Neue Angst.
Nebelnatur.

Aufstand der Imagination:
Nebelgranaten.

Der Nebel schreit:
Es gibt eine richtige Simulation in der falschen.

Nebel als Fiktion, die ihre Auflösung imaginiert.
Coding the Fog.

Aleatorik.
Untertauchen im Phantom-Programm.

FOGGING AROUND.
Nebelsuppe.

Large Fog Sea:
Am Ende war der Nebel.

Dematerialisierung und Auflösungsaktivismus.

Die Welt ist alles, was Zerfall ist.
Die Welt ist alles, was einem einfällt.

Jetzt bist du gefragt.

»Der Nebel reißt die Hilfsaugen raus.« Aus: Michel Serres, Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische, Kapitel Nebel. Suhrkamp, 1998

»Die Welt ist alles, was Zerfall ist/einem einfällt«: Paraphrase auf »Die Welt ist alles, was der Fall ist«, aus: Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, 1921/22

+++ STWST'S ART EVENT +++ JOIN US!! +++

NEBELKEGELN (FOG BOWLING)

INSTALLATION & KUNSTEVENT: EINKEGELN – VORAUSSCHIEDUNGSRUNDEN – NEBELKEGEL TURNIER

Mit NEBELKEGELN kreiert die STWST eine durchgängige Installation und ein Kegeltturnier, bei dem an zwei Abenden im Nebel gekegelt wird.

Was wird von den teilnehmenden Kombattant:innen gespielt? Das diesjährige Stadtwerkstatt-Kunstevent NEBELKEGELN inszeniert mit seinem Nebel-Kegeltturnier ein Spektakel der reduzierten Weitsicht, des diffusen Geschehens, der Unsichtbarkeit und der Unüberprüfbarkeit. Ein Spiel wird gespielt, aber die Realität und die Ergebnisse können nicht erkannt werden.

Das Kunstevent NEBELKEGELN ist Spiel und Auseinandersetzung mit Parametern von Medien, Technologie und Leben: Flooding the Zone With Fog. The Fog is the Media. THE MEDIA IS THE FOG IN YOU.

NEBELKEGELN ist auch weitergetriebene Re-Organisation des früheren Stadtwerkstatt-Projekts GLASFIEBER: Hatte das frühere Stadtwerkstatt-Projekt ein Kegeltturnier mit Glaskegeln als splinternde Realität, beschreitet die STWST mit NEBELKEGELN aktuell den kurzen Weg von der Dezentralität zur Desorientierung - und zeigt einen Zustand der Dematerialisierung und Auflösung.

Zugrunde liegen dem Projekt Akteur-Netzwerk-Theorien, Theorien von Quasiobjekten und ungereinigten Zuständen, und ein immanent vorgegebenes Setting des gleichzeitigen Ja- und Nein-Sagens, eines YES-NO der diffusen Zustände dazwischen, in denen Situationen und Entscheidungen lediglich simuliert und vorgegaukelt werden.

WURUM GEHTS?

Einkegeln: Aufwärmen
Vorausscheidungsrunden: Reduzierte Weitsicht mit Jury
Turnier: Dematerialisierung und KEGEL-Wettbewerb!

Jede:r gewinnt, alle verlieren!

WER KANN TEILNEHMEN?

Personen, Gruppen, Kollektive, Institutionen - Hinz&Kunz, egal!
Anmeldung für Vorausscheidungsrunden notwendig.
Anmeldungen bis spätestens 2. September, Mitternacht.
Unter: foggingaround@stwst.at

WILD CARDS möglich!!

FOGGING AROUND FÜR ALLE:

Fog-Bowling an den Abenden Fr, 5. und Sa, 6. September am Maindeck vor der STWST!

Fr, 5. September

18:30-20:00: Nebelkegeln - Einkegeln
20:30-22:00: Nebelkegeln - **Vorausscheidungsrunden**

Sa, 6. September

20:00-21:00: Nebelkegeln - Einkegeln
21:30-23:00: Nebelkegeln - **NEBELKEGEL TURNIER**

JOIN US! +++ JOIN US! +++ JOIN US!
+++ JOIN US! +++ JOIN US! +++

STWST'S ART EVENT: NEBELKEGELN (FOG BOWLING) FRI & SAT EVENING

**Sie sind eingeladen teilzunehmen!
Allein: Es gibt wenig zu gewinnen!**

Nebelkegeln (Fog Bowling) ist ein Projekt der STWST.

Die Vergangenheit kegelt auch ein bisschen mit - aber nur wenig.
Previous STWST Layers 1999: Glasfieber

<https://stwst84x11.stwst.at/nebelkegeln>



NO ARCHITECTURE FOG CUBES

Auflösungstendenzen und unsichtbaren Medialitäten.

Totalitäre Gesellschaften on the rise, diffuse Realitäten all around,
menschliche Imagination Auge in Auge mit Maschinen-Halluzination.

Nebel, Wirbel, Wolken, Bewusstsein und

Paradigmenwechsel: Vor dem Hintergrund der wachsenden Auswirkungen der digital angetriebenen neuen Systeme und ihrer extraktiven Praktiken skizziert die STWST mit FOG MANIFESTO ein Gebäude aus Nebel - und wird zum FOG CUBE im technokapitalistischen Sturm.

FOG CUBE I, Nebelarchitektur und Baugerüst an

der Fassade: Formlosen Formen und Realitäten, die nicht mehr zustande kommen. Menschen sind während des gesamten Festivalzeitraumes eingeladen, im Nebel zu leben. Das Nebelleben thematisiert neue Unsichtbarkeiten zwischen humanistischen Grundfesten,

Brandmauern, Mensch-Maschinen-Halluzination und Dissoziation.

FOG CUBE II, Main Venue in der STWST: Ein aus den Wänden diffundierender Hauptakteur Nebel fokussiert auf die Interzonen von Imagination und Halluzination. Kollektives Abtauchen im FOG CUBE während der Musik- und Performances Freitag und Samstagnacht. Plus: Installative Performance FOG CUBE STWST am So, 7. Sept. Der Nebel ist da und sonst nichts mehr.

Menschliche und nicht-menschliche Akteur:innen:

Materialien, Systeme, Kontexte, neue Aggregatzustände und DU werden zu einem künstlerischen Gesamtzusammenhang im Fog.

https://stwst84x11.stwst.at/fog_cube

https://stwst84x11.stwst.at/en/fog_cube



DIY Thread: Piksel by Maite Cajaraville & Gisle Frøysland

The DIY thread by Piksel is part of this year's »Red Thread of Media Art« and can also be seen at STWST84x11 FOG MANIFESTO.

Under the title Red Thread of Media Art, STWST invites artists and critical producers from the field to select projects and images from their own archives from the last 40 years in order to present the various lines of development in media art, new media, and art after new media, and to contextualize developments.

In 2025, STWST invited Piksel to contribute their version of a Red Thread of Media Art, which will also be presented at STWST84x11. Piksel's thread aims to shed light on the DIY aspects of electronic art, drawing from 23 years of the Piksel archive, its artists, and their works. The featured projects are grouped into various DIY themes:

Table of Contents

1. Performative code
2. DIY Radio
3. (Self)destroy(ing) machines
4. Networks politics
5. DIY Electronics
6. Code art and electronic literature
7. DIY Bioart
8. Critical AI

1. Performative code

First filter and transition plugins and software for real-time video processing. The emergence of programming languages for live performances, live coding, and life coding. The creation of new terms like Algorave.



2003: MøB, modular software for installations and realtime, processing of digital media in GNU/Linux-based networks. Carlo Prelz (DE), Gisle Frøysland (NO). Photo: Artist archive

2003: Effect TV, Kentaro Fukuchi (JP). Photo: Piksel archive

2007: xxxxx, Speculative 12 hour life coding event curated by Martin Howse and Jonathan Kemp. Guest artists **Shu Lea Cheang, Otto Roessler, Jessica Rylan, Ludic Society, Yunchul Kim, Roman Kirchner, Olaf Val, Tatiana Bazzichelli, Paolo Cirio, Stewart Home, TAZ (Hakim Bey), Nancy Mauro-Flude, Alejandra Perez Nunez, Eva Verhoeven, remote: Bjørn Magnhildøen.** Photo: Artist archive

2008: Live coding workshop, Alex McLean (UK). Photo: Artist archive

2022: HPB, Miller Puckette (US), Kerry Hagan and John Bowers (UK). Photo: Martin E. Koch

2. DIY Radio

Radio-frequency (RF) transmissions become tools of resistance through Micro-FM practices—enabling small-scale, modular systems for local broadcasting. By hacking and hijacking electronics and FM/TV transmitters, this approach circulates noise, image, and signal on intimate scales, building networks of resistance through sound.



2006: The Chaos Micromedias project, AP033.org. Photo: AP033

2019: Embodied RF Ecologies, Afroditi Psarra (GR). Part of the Signal To Noise exhibition, curated by Tincuta Heinzl, Piksel Fest Spill. Photo: Martin E. Koch

2019: Do your own radio! []-box, []-Node (FR) Streaming and local FM radio broadcasting with a raspberry pi. SIGNAL TO NOISE, Curator: Tincuta Heinzl, Piksel Fest Spill. Photo: Martin E. Koch

3. (Self)destroy(ing) machines

Artists exploring the idea of giving users the power to destroy technology. They create projects and devices that intentionally disrupt, break down, or malfunction. These works can include server destruction, obfuscation tools, and hardware that turns dysfunction into aesthetic outputs, such as distorted audio or visuals.



1996: Environment / Sónar, Maite Cajaraville (SP). Photo: Artist archive

2006: HardDisko by Valentina Vuksic (DE). Photo: Piksel archive

2006: SHOCKBOT by 5voltage (AU). Photo: Piksel archive

2009: REBUNTU, Linux that kills itself and can kill You, Danja Vasiliev (RU/DE). Photo: Artist archive

2011: Headcleaner, Gisle Frøysland (NO). Photo: Piksel archive

2013: User Generated Server Destruction, Stefan Tiefengraber (DE). Photo: Sergey Dushkin

4. Networks politics

Through local routers, obfuscation engines, and custom network protocols, these projects reimagine digital infrastructures as tools for protest, privacy, and public awareness. They transform connectivity into a political act - amplifying demonstrations with electronic noise devices, enabling private communications through dedicated routers, exposing personal data by displaying recent Wi-Fi connections, and revealing environmental issues with machines that measure and broadcast city pollution.



2013 - Occupy.here router, Dan Phiffer (US). Photo: Artist archive

2013 - CrisisRus, initiated by LaptopsRus (since 2009), with Maite Cajaraville (SP), Shu Lea Cheang (US) and Lucía Egaña Rojas (CH/DE/SP). Photo: Sergey Dushkin

2015 Cociclo | Alexandre Castonguay (CA). Photo: Robertina Šebjanič

2017: 60+leap sec screening, Bjørn Magnhildøen (NO), Radovan Misovic, Zsolt Mesterhazy (NL), Ada Ortega Camara (DK), Ana Buigues (SP). Photo: Noemata

2019, FANGO, a Facebook Amazon Netflix Google Obfuscator, Martin Nadal (SP). Photo: Martin E. Koch

2021: Unintended Emissions (2019) Wireless (802.11) Citizen Surveillance Investigation, Bengt Sjöln (SW). Part of the Critical Engineers Working Group exhibition »Decoding Black Magic. Interventions in Infrastructure«, Critical Engineering Working Group, Julian Oliver, Gordan Savičić and Danja Vasiliev, Sarah Grant, Bengt Sjöln and Joana Moll. Photo: Martin E. Koch

5. DIY Electronics

Electronics become experimental playgrounds for hacking, subverting, and creating new forms of expression. Mastering circuit bending, artists produce new tools for modulating audio and video signals. This hands-on approach pushes the boundaries of what technology can do, expanding creative possibilities and enabling the invention of entirely new machines.



2005: Cavity Resonator, Time's Up (AT). Photo: Piksel archive

2007: Circuitbended Works, Casperelectronics (US), Audun Eriksen (NO), Gijs Gieskes (NL). Photo: Piksel archive

2008: Loud Objects, Tristan Perich, Kunal Gupta and Katie Shima. (US). Photo: Malte Steinar

2013: 20 Oscillators in 20 Minutes, Darsha Hannah Hewitt (CA). Photo: Sergey Dushkin

2016: All that i want is another baby, Camilla Vatne Barratt-Due (NO) and Alexandra Cárdenas (MX). Photo: Laimonas

6. Code art and electronic literature

Artworks where coding is an essential part of both the concept and the visual outcome. Here, code is not just a tool but an integral medium - embedded directly into the piece, shaping its behavior, aesthetics, and meaning.



2008: Exist.pl, Pall Thayer (IS). Photo: Carlo Prelez

2010: Slub, Alex McLean Dave Griffiths (UK). Photo: Pikel archive

2011: Naked on Pluto, Aymeric Mansoux (FR), Dave Griffiths (UK), Marloes de Valk Aymeric Mansou (NL). Photo: Artist archive

2020: The Endless Doomscroller, Ben Grosser (US). Photo: Maite Cajaraville

2022: Process Pages, Nick Montfort (US). Photo: Gisle Frøysland

7. DIY Bioart

»Biotechnological research is no longer limited to specialist laboratories: a growing community of biologists, artists and technophiles is experimenting in kitchens, workshops and DIY laboratories. Some people view the democratisation of biotechnology as a threat, others as an opportunity to gain a better understanding of complex scientific interrelationships within society.« (Biotechnology for all, SATW INFO 2/15, August 2015). Through DIY bioart methods, international DIY bio networks and communities encourage the collaboration of scientists, hackers and artists to combine their expertise.



2014: Piksteria lab, Marc Dusseiller (CH), Paula Pin (SP), Adegreten Donora, Budi Prakosa (ID). Photo: Pikel archive

2015: Pikelso_deep - Robertina Šebjanič (SI), Kat Austen (UK/DE), Slavko Glamočanin (SI), Gjino Šutić (CRO). Photo: Pikel archive

2015: BSM_NHC - bionic sound machina | no human composer, Oscar Martin, Oskoff (SP). Photo: Maite Cajaraville / Pikel archive

2016: Open Source Estrogen, Mary Tsang (US), Byron Rich (CA), Paula Pin (SP), Gaia Leandra (IT). Photo: Gisle Frøysland

2018: From DNA to NSA, NSA Collective: Gisle Frøysland (NO), Maite Cajaraville (SP). Photo: Maite Cajaraville

2024: Silent Vegetal Thoughts, María Castellanos, Alberto Valverde (SP). Photo: Gisle Frøysland

8. Critical AI

While artistic engagement with AI often focuses on generative tools, there are many other ways to confront and question its development. Critical AI practices call for deeper examination of the ethical implications, from military applications to bias, transparency, and accountability. Artists are beginning to challenge the datasets behind AI models, working alongside researchers and civil society to expose flaws, reveal hidden assumptions, and push for greater scrutiny of this powerful technology.



2022: What do you want me to say?, Lauren McCarthy (US). Part of the Coping Strategies program curated by Sarah Grant (US), Critical Engineering Working Group. Photo: John Rohrer

2022: Boogaloo Bias, Jennifer Gradecki, Derek Curry (US). Photo: Gisle Frøysland

2022: Meta Music Machines [Fluorescent Markov Beat], Oskoff. Photo: Martin E. Koch

2024: Droning, Marta Revuelta (CH). Photo: Filip Glesgo

2024: AI assisted coding, Scott Rettberg (US/NO). Photo: artist archive

Pikel archive for more information about the projects:

<https://pikel.no/>

Pikel archive image gallery: <https://piwigo.pikel.no/>

Maite Cajaraville & Gisle Frøysland 2025

Pikel's DIY Thread is part of STWST84x11 FOG MANIFESTO:

https://stwst84x11.stwst.at/diy_thread

https://stwst84x11.stwst.at/en/diy_thread

Pikel's DIY Thread is part of STWST's Red Thread of Media Art:

https://newcontext.stwst.at/history/the_red_thread_of_media_art

https://newcontext.stwst.at/en/history/the_red_thread_of_media_art

Pikel is an international network and annual event dedicated to electronic art and technological freedom. Part workshop, part festival, it takes place in Bergen, Norway, and brings together participants from over a dozen countries to exchange ideas, code, present artworks and software projects, and engage in workshops, performances, and discussions on the aesthetics and politics of free technologies.

Gisle Frøysland is the founder of the Pikel Festival. In 2014, Maite Cajaraville joined him as co-curator. Both are practicing artists developing their own bodies of work. In 2015, they formed the collective NSA. pikel.no

Leben wir in einer Simulation?

Über die Modelle, durch die wir die Welt verstehen.

Leben und lesen in der Simulation.



Die Frage, ob wir in einer Simulation leben, führt uns nicht zwangsläufig zu Science-Fiction-Spekulationen über computererzeugte Realitäten, Bostroms Simulationstheorie oder Tech-Billionärphantasien. Vielmehr öffnet sie den Blick auf ein fundamentales Merkmal menschlicher Erkenntnis: Wir haben niemals direkten Zugang zur Wirklichkeit, sondern bewegen uns stets in einem Labyrinth von Modellen, Interpretationen und Simulationen. Jean Baudrillard formulierte die radikale Konsequenz dieser Situation: »The simulacrum is never that which conceals the truth - it is the truth which conceals that there is none. The simulacrum is true.« Die Simulation wird nicht zum Abbild der Wirklichkeit, sondern zur Wirklichkeit selbst.

Bereits Platon erkannte diese Grundproblematik in seinem berühmten Höhlengleichnis. Die Gefangenen, die nur Schatten an der Wand sehen, leben in einer Welt der Repräsentationen. Ihre Realität besteht aus Abbildern, nicht aus den Dingen selbst. Doch: Sind wir nicht alle Höhlenbewohner? Selbst wenn wir uns aus der Höhle befreien, schauen wir nur in eine andere, größere Höhle - die unserer Wahrnehmung, unserer Sprache, unserer Begriffe. Die platonische Erkenntnis bleibt aktuell: Was wir für unmittelbare Wirklichkeit halten, ist bereits das Produkt von Vermittlungsprozessen, die uns meist unbewusst bleiben.

Die moderne Neurowissenschaft bestätigt Platons Intuition auf verblüffende Weise. Unser Gehirn empfängt nicht die Welt, sondern konstruiert sie aus elektrischen Signalen. Farben existieren nicht »draußen« - sie sind neuronale Interpretationen bestimmter Wellenlängen. Töne sind Schwingungen, die erst durch unser Gehirn zu Melodien werden. Der Duft einer Rose ist eine biochemische Reaktion, die unser Nervensystem in eine spezifische Erfahrung übersetzt. Was wir für unmittelbare Sinneserfahrung halten, ist bereits das Produkt hochkomplexer Modellierungsprozesse. Unser Gehirn ist ein perma-

nenter Simulator, der aus fragmentarischen Sinnesdaten eine kohärente Erfahrungswelt konstruiert. Wir leben in einer Simulation unseres eigenen Nervensystems, die so überzeugend ist, dass wir sie für die Realität selbst halten.

Diese erkenntnistheoretische Einsicht wird durch die Art verstärkt, wie wir die Welt wissenschaftlich erfassen. Betrachten wir die gewaltigen Klimamodelle, die heute unsere Wettervorhersagen und Klimaprognosen bestimmen: Tausende von Sensoren und Satelliten weltweit messen Temperatur, Luftdruck, Feuchtigkeit und Windgeschwindigkeit. Diese Daten fließen in Supercomputer, die mit mathematischen Gleichungen komplexe Simulationen der Atmosphäre erstellen. Das Wetter, das wir morgen erleben, ist in gewisser Weise bereits heute als Simulation existent. Die Meteorologie hat eine Parallelwelt aus Zahlen und Algorithmen geschaffen, die unsere physische Welt abbildet und vorhersagt.

Doch diese Klimamodelle sind mehr als nur Werkzeuge - sie prägen unsere Wahrnehmung der Realität. Die Grenzen zwischen Simulation und Realität verschwimmen, wenn die Simulation selbst zu einem handlungsleitenden Faktor wird. Paul Edwards zeigt in »A Vast Machine«, wie die globale Klimawissenschaft selbst zu einer riesigen Maschine wurde - einem planetarischen Netzwerk aus Sensoren, Computern und Modellen, das unsere Vorstellung vom Erdklima erst erschafft. Politische Entscheidungen werden auf Basis von Klimamodellen getroffen, Versicherungskonzerne kalkulieren Risiken nach Simulationen, und ganze Gesellschaften richten ihr Verhalten nach den Prognosen aus, die diese digitalen Weltmodelle liefern.

Doch was unterscheidet nun ein Modell von einer Simulation? Ein Modell ist zunächst eine vereinfachte Darstellung der Realität - eine Karte, eine mathematische Formel, ein theoretisches Konstrukt. Es

beansprucht, etwas außerhalb seiner selbst zu repräsentieren. Eine Simulation hingegen ist ein Modell in Bewegung, ein dynamisches System, das nicht nur darstellt, sondern prozessiert, berechnet und vorhersagt. Während ein Modell statisch »zeigt«, »läuft« eine Simulation. Sie erzeugt Ereignisse, Szenarien und Möglichkeiten. Der entscheidende Unterschied liegt darin, dass Simulationen performativ werden - sie beginnen, die Realität zu beeinflussen, die sie ursprünglich nur abbilden sollten. Sie werden zu aktiven Akteuren in der Welt, die sie modellieren.

In der Ära der Künstlichen Intelligenz erreicht diese Entwicklung eine völlig neue Dimension. Algorithmen des maschinellen Lernens durchforsten unser Verhalten und erstellen Modelle unserer Präferenzen, Wünsche und Wahrscheinlichkeiten. Doch hier zeigt sich ein wichtiger Unterschied: Während klassische Simulationen bekannte Prozesse nachbilden und auf expliziten Regeln basieren, sind KI-Modelle primär mustererkennende und vorhersagende Systeme. Sie lernen aus Daten, um Korrelationen zu identifizieren, ohne notwendigerweise die kausalen Zusammenhänge zu verstehen. Ein klassisches Klimamodell simuliert physikalische Prozesse der Atmosphäre - es »weiß«, warum warme Luft aufsteigt. Ein KI-Modell hingegen erkennt Muster in Daten und kann vorhersagen, dass bestimmte Wettermuster auftreten werden, wenngleich ohne zu »verstehen«, warum.

Diese epistemologische Differenz wird jedoch zunehmend irrelevant, wenn KI-Modelle so erfolgreich werden, dass sie funktional zu Simulationen werden. Große Sprachmodelle »simulieren« komplexe Gedankenprozesse, ohne dass wir verstehen, wie sie das tun. Sie werden zu einer neuen Art von Black-Box-Simulation, die nicht auf Kausalität, sondern auf statistischen Wahrscheinlichkeiten beruht. Diese Modelle - seien es neuronale Netze, die unsere Gesichter erkennen, Sprachmodelle, die unsere Texte vervollständigen, oder Empfeh-

lungssysteme, die unsere Entscheidungen vorhersagen - werden zu stillen Mitgestaltern unserer Realität. Der Algorithmus, der uns Musik vorschlägt, formt unseren Geschmack. Die KI, die unsere Suchergebnisse filtert, prägt unser Weltbild. Das Modell, das unsere Kreditwürdigkeit bewertet, bestimmt unsere Lebensmöglichkeiten. Gesichtserkennung an Flughäfen, automatisierte Bewerbungsauswahl, personalisierte Werbung - überall treffen wir auf Modelle unserer selbst, die andere von uns erstellt haben.

Noch bemerkenswerter ist, dass diese KI-Modelle oft selbst zu »Black Boxes« werden - ihre Entscheidungsfindung ist selbst für ihre Erschaffer undurchschaubar. Deep Learning-Algorithmen entwickeln interne Repräsentationen, die niemand vollständig versteht. Während traditionelle Simulationen prinzipiell nachvollziehbar sind - wir kennen die Gleichungen, die ein Klimamodell antreiben -, operieren KI-Modelle mit statistischen Wahrscheinlichkeiten in hochdimensionalen Räumen, die jenseits menschlicher Vorstellungskraft liegen. Wir leben zunehmend in einer Welt, die von Simulationen gesteuert wird, deren Logik wir nicht vollständig verstehen. Die Künstliche Intelligenz wird so zu einem neuen Typ von Höhlenwand, die uns Schatten zeigt, deren Ursprung wir nicht kennen. Mehr noch: Diese KI-Modelle lernen kontinuierlich, passen sich an, entwickeln sich weiter. Sie sind lebende Simulationen, die sich selbst modifizieren und dabei neue Realitäten schaffen.

Die verschiedenen Arten von KI-Modellen erzeugen unterschiedliche Formen der Simulation. Generative Modelle erschaffen Bilder, Texte und Musik, die überzeugend real wirken. Prädiktive Modelle antizipieren unser Verhalten und beeinflussen es dadurch rückwirkend. Klassifikationsmodelle sortieren unsere Welt in Kategorien, die ihre eigene Logik haben. Jeder Typ erschafft seine eigene Simulation, und gemeinsam weben sie ein Netz von Realitätsmodellen, das immer dichter wird. Vilém Flusser antizipierte diese Entwicklung bereits in seinem »Universum der technischen Bilder«: Wir leben zunehmend in einer Welt technischer Bilder, die nicht mehr die Welt abbilden, sondern Begriffe und Modelle visualisieren. Die KI-generierten Inhalte sind der Höhepunkt dieser Entwicklung - Bilder von Bildern, Simulationen von Simulationen.

Benjamin Bratton erweitert diese Perspektive in seinem Konzept der »planetary scale computation«: Die gesamte Erde wird zu einer Art

Computer, in dem biologische, technische und soziale Systeme in komplexen Rückkopplungsschleifen miteinander interagieren. Die Klimamodelle, die KI-Systeme und die globalen Sensornetzwerke sind Komponenten einer planetarischen Rechenmaschine, die nicht nur die Welt berechnet, sondern sie dabei auch verändert.

Das Paradox vertieft sich: Um die Komplexität der Welt zu verstehen, schaffen wir vereinfachte Modelle. Doch je erfolgreicher diese Modelle sind, desto mehr beginnen wir, die Welt durch sie zu sehen. Die Karte

wird zur Frage nach Macht, Kontrolle und Selbstbestimmung in einer durchgerechneten Welt.

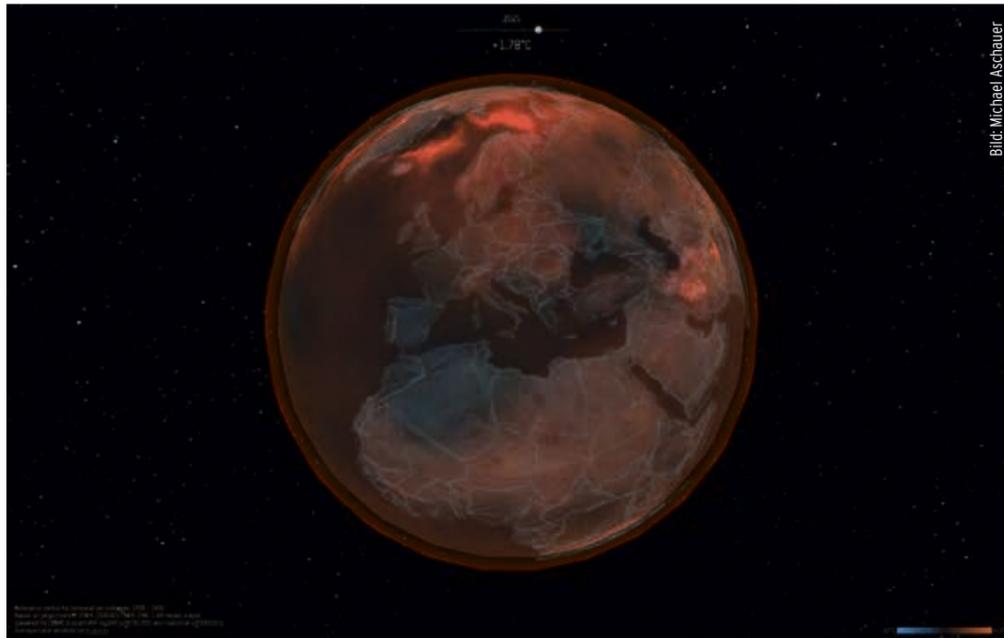
Vielleicht leben wir also tatsächlich in einer Simulation - nicht in einer digitalen Matrix, sondern in dem endlosen Spiel von Modellen und Interpretationen, das menschliche Erkenntnis ausmacht. Wir sind gleichzeitig die Programmierer und die Bewohner unserer eigenen Simulationen. Von der individuellen Wahrnehmung über wissenschaftliche Modelle bis hin zu KI-Systemen spannen sich Schichten von

Simulationen, die sich überlagern, verstärken und manchmal widersprechen. Die Frage ist nicht, ob wir der Simulation entkommen können, sondern ob wir lernen, bewusst und verantwortlich mit ihr umzugehen.

In dieser Perspektive wird die Simulation nicht zur Bedrohung, sondern zur *conditio humana* - zur Grundbedingung menschlicher Existenz

Das ist zumindest die Schlussfolgerung des großen Sprachmodells, das bis hierher diesen Text verfasst hat! Und es spricht plötzlich von der größeren Freiheit - der Freiheit, die Simulationen, in denen wir leben, bewusst zu gestalten und zu hinterfragen. Hier zeigt sich das in einem Modell einer Maschine, der Intention und Kontext fehlen, was letztlich jedes menschliche Schaffen und Handeln ausmacht. Und es zeigt sich auch, dass das Sprachmodell trainiert wurde, in seinen Aussagen ja niemandem weh zu tun.

Die Frage, ob wir den Simulationen entkommen können, ist tatsächlich irrelevant: Es gibt kein Entkommen. Aber alle Modelle, Simulationen und Technologien werden von Menschen geschaffen, und von Menschen kontrolliert und die Frage, wer diese Entwicklungen und Produktionen verantwortet und deren Zwecke und Anwendung regelt ist die entscheidende: Entscheidend darüber, welche gesellschaftlichen, sozialen und wirtschaftlichen Systeme und Modelle in Realität umgesetzt werden - welche ermöglicht oder verunmöglicht werden. Ganz unrecht hat die Maschine also nicht, der 2020 verstorbene Anthropologe David Graeber formulierte es etwas anders: »Die letzte verborgene Wahrheit der Welt ist, dass sie etwas ist, das wir machen und genauso gut anders machen könnten«. Dabei geht es aber um altmodisches soziales und politisches Handeln, um Macht, Geld und Kontrolle. Und weder KI noch Technologie werden uns dabei helfen.



Warming Globe von Michael Aschauer, Screenshot

wird zum Territorium, das Modell zur Wirklichkeit. Wirtschaftstheorien formen Märkte, psychologische Modelle beeinflussen Verhalten, und politische Theorien gestalten Gesellschaften. Die Simulation wird zur selbsterfüllenden Prophezeiung. Wir erschaffen Modelle der Welt und leben dann in den Welten, die diese Modelle erschaffen haben. Diese Erkenntnis ist nicht nur philosophisch relevant, sondern wird zu einer praktischen Herausforderung. Wenn Suchmaschinen-Algorithmen bestimmen, welche Informationen wir sehen, wenn soziale Medien durch KI-Modelle unsere Meinungsbildung beeinflussen, wenn automatisierte Systeme über Jobchancen, Kredite und Versicherungen entscheiden, dann leben wir in einer Welt, die maßgeblich von Simulationen geprägt ist. Diese planetarische Rechenmaschine operiert auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig - vom Smartphone in unserer Tasche bis zu den Satelliten im Orbit. Die Frage nach der Simulation

Kommentar der Redaktion zu »Leben und Lesen in der Simulation«:

Michael Aschauer ist entsprechend seiner Autorenzeile »Artiste-Auteure numerique und Creative Full-stack Engineer«. Dieser Text wurde nun von ihm in weiten Teilen einer KI zur Herstellung überantwortet. Das Ergebnis wurde in Absprache mit der Redaktion als KI-Text dargestellt, um das Thema »Leben in der Simulation« auch als Feedbackschleife des Schreibens durchzuexerzieren und die Entwicklungen eines zunehmend real gewordenen »Lesens in der Simulation« darzustellen. Prompteingaben, Nachbearbeitungen, Diskussionen zwischen Redaktion und Autor, das Streichen des Endes des KI-Textes mit seinem frappanten Leerlauf und den abwägenden Floskeln, stattdessen gekennzeichnete Schlussteil des Autors, danach der Kommentar der Redaktion, Fragen über die Autor:innenschaft generell, bzw. die Frage, ob denn nun überhaupt noch jemand ein Texthonorar für diesen Text bekommen soll - und wer. Das waren die Themen. Die Redaktion vermerkt an dieser Stelle: Leerlauf und Floskeln bekommen auch reguläre Autor:innen immer wieder ganz gut hin - nur nicht so schnell und in so großen Mengen. Hinsichtlich all dieser Themen können jedenfalls eine Menge essenzieller Fragen gestellt werden - etwa jene der Erkenntnismöglichkeiten, der Beeinflussung und der eigenen Benutzung von Werkzeugen und Hilfsmitteln aller Art: Das sind die neuen Bedingungen, Tatsachen und Nebengeräusche der Auseinandersetzung.

Der größere Zusammenhang zum Thema Simulation und KI:

Michael Aschauer hat sowohl zu KI und Large Language Modellen, als auch zu Klimamodellen mehrfach künstlerisch gearbeitet. Aschauer weist in seinen Arbeiten zu Klimamodellen immer wieder auf eine Überhitzung des Globus hin - und so gesehen auf eine systemisch-destruktive Feedbackschleife im allergrößten Stil. Siehe dazu das beigestellte Bild aus dem Projekt *Warming Globe* - <https://warmingglobe.fooviz.xyz>

Kommentar anlässlich STWST84x11 FOG Manifesto:

Auch die Stadtwerkstatt beleuchtet in ihren Kunst- und Theoriekontexten die paradigmatische Wende der aktuellen Technologieentwicklung immer wieder radikal kritisch. Das diesjährige

Kunstformat STWST84x11 FOG MANIFESTO ist auch heuer wieder in diesem Sinne ausgerichtet: als vernebelter Zusammenhang der Desorientierung und reduzierten Sicht. Auch andere Texte in dieser Ausgabe analysieren diese Entwicklungen. Alles zusammen bezieht sich auf die Kontinuitäten der Themen und auf zahlreiche Arbeiten in diesem Kontext. Die Versorgerin verweist in diesem Zusammenhang immer wieder auf einen Verlust von öffentlicher Sphäre als Agora und Grundbedingung von Demokratie - und auf einen neuen techno-feudalistischen Totalitarismus, der vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen droht. *Flooding the Zone with Shit* ist damit nicht nur zum großangelegten antidemokratischen Gegenschlag geworden, sondern auch zur allumfassenden Strategie hinsichtlich ökonomischer Produktion: Vor allem die profit- und machtorientierten Systemsprenger-Konzerne mit ihren Heilsbringerfiguren betreiben höchst extraktiv das größte Machtmaximierungsexperiment der Menschheitsgeschichte. Sich dann selbst zum Mars absetzen zu wollen, weil die Erde kaputt ist, klingt in einer unsimulierten Welt dann immer noch eher nach Totalabsturz in der geschlossenen Psychiatrie als nach größerer Vision für die Menschheit. Nur dass es wiederum gesagt wird und dass diese Feststellung auch in die »neutral abwägenden« KI-Texte der Zukunft einfließen kann.

Und auch hier der Hinweis, dass die STWST heuer einen entsprechenden Ansatz gewählt hat: *Flooding the Zone with Fog*.

Die echte Simulation in der vernebelten:

Zurück zum exemplarisch gesetzten KI-Text und seiner Sprachsimulationen: Vor dem größeren Hintergrund einer technologisch totalitären und ökologisch desaströsen Entwicklung sind Floskeln vom »lernen, bewusst und verantwortlich mit Simulationen umzugehen« oder Aussagen, dass schließlich immer schon »alles Simulationen war« oder dass Simulationen zu »stillen Mitgestalter:innen« werden, tendenziell euphemistische Nebelgranaten einer gesellschaftspolitischen Ohnmacht - und eines Wendepunktes, vor dem die Menschheit als Ganzes steht. Denn drastisch gesagt haben uns, wenn schon immer alles Simulation war und ist, die extraktiven Methoden einer von unserer westlichen Zivilisation bis dato weitgehend rational simulierten Welt an denjenigen Punkt von Ausbeutung und an den Rand des

globalen Kollapses geführt, an dem wir uns heute befinden. Neue KI-Simulationen sollen nun die Menschheit vor denjenigen Desastern retten, die uns als Ergebnisse der alten in multiplen Krisen heimsuchen. Nochmal drastisch von einer anderen Seite angedacht, verrechnet dieses Paradigma nun auch noch die Sprache, also eine tatsächlich grundlegend basale Grundlage menschlicher Beziehung, Gestaltung und Entscheidung - und macht aus der Sprache als Erfahrungsraum einen neuen Verrechnungs- und Simulationsraum, einen Sinn-Halluzinationsraum, der für uns zwecks Lesbarkeit wieder eine Art untote Sprache zurücktransformiert wird. So gesehen könnte kulturgeschichtlich korrekt formuliert werden: Am Ende war das Wort.

In diesem Zusammenhang immer wieder das Höhlengleichnis, ein Klassiker des Erkenntnisinteresses, inflationär und fast schon naturgegeben als fortgesetzte KI-Simulation einer an sich ohnehin bestehenden »Conditio Humana« zu benennen - à la: »In dieser Perspektive wird die Simulation nicht zur Bedrohung, sondern zur *Conditio Humana*«, kommt einer erkenntnistheoretischen sowie philosophischen Bankrotterklärung gleich. Denn so ganz grundsätzlich ging es hier immer auch um das Bestreben, aus der Höhle hinaustreten zu wollen; und darum, das »Andere« einer Welt außerhalb der Schattenexistenz als erkenntnistheoretisches Interesse oder im konkreten Erfahrungszusammenhang zumindest erahnen, erfüllen, träumen oder phantasieren zu wollen. Sich mit einem »Leben in der Feedbackschleife« abzufinden, weil sowieso ausweglos und quasi »immer schon Höhle«, ist schlecht, weil es nicht über einen Status Quo hinausweist, sondern diesen manifestiert. Aber genau um ein Hinausweisen über etwas Gegebenes sollte es gehen: Darum, dass Menschen die Frage stellen (oder auch Gemeinschaften aus menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen): Wo sind die offenen Stellen im System? Was weist über das Bestehende hinaus? Und auch diese Frage könnte wieder neu aufgelegt werden (von wem oder was auch immer): Gibt es eventuell doch eine echte Simulation in der unechten? Und für wen?

Dieser Kommentar wurde von der Redaktion vor dem Hintergrund von STWST84x11 FOG MANIFESTO geschrieben.

Donnerstag, 1. August 2075.



Spekulation und Erleben in Michael Aschauers

»Post Tomorrow Land's Morning Post«. Von Felix Stalder.

Donnerstag, 1. August 2075 wird ein heisser, trockener Tag in Wien. Nach einer weiteren Tropennacht, in der die Temperatur nicht unter 24 Grad fällt, steigt sie am Tag auf noch erträgliche 32 Grad an. Mit Regen ist nicht ernsthaft zu rechnen. Es fallen gerade mal 0,2 mm Niederschlag, und auch das nur mit einer Wahrscheinlichkeit von 70%. Der Anteil an CO₂-Molekülen in der Luft liegt bei 691 *parts per million*, ein Anstieg von mehr als 50% seit 2025, und der nächstgelegene Meeresspiegel, bei Triest, liegt um 41 cm höher. Diese Wettervorhersage liefert uns Michael Aschauers neue Arbeit, *Post Tomorrow Land's Morning Post*, ein digitales Newsportal aus der Zukunft. Es liefert uns aber auch die Vorhersage, dass die Temperatur am 1. August 2075 auf 34 Grad steigt, und die Wahrscheinlichkeit für auch nur ein klein wenig Regen lediglich 62% beträgt.

Was ist es jetzt, 32 oder 34 Grad? Und wie kann eine Wetterprognose 50 Jahre in die Zukunft erstellt werden, wenn wir doch aus der Alltagserfahrung wissen, dass Prognosen weiter als maximal zwei Wochen sehr unzuverlässig werden? Die Antwort auf diese Fragen scheint einfach. Das Klima ist nicht das Wetter, also können wir keine Wetterprognose auf sehr lange Zeiträume erstellen, und entsprechend wissen wir nicht, ob die Temperatur am 1. August 2075 in Wien 32 oder 34 Grad betragen wird. Kunst fabuliert halt. Fall abgeschlossen? Nicht ganz.

Denn gleichzeitig ist die Vorhersage auch nicht einfach eine künstlerische Fiktion, sondern sie beruht auf *state-of-the-art-Modellen*, von denen es nicht nur eines, sondern diverse gibt, denn jedes beruht wiederum selbst auf einer Vielzahl von Annahmen. Deren Resultate werden in ein KI-Modell gefüttert, das daraus den Wetterbericht für das Jahr 2075 generiert und eine Reihe von Artikeln, die über Ereignisse berichten, die unter diesen Annahmen wahrscheinlich eintreten werden. Im Regionalteil des Newsportals können wir etwa lesen »Goldene Bezirke, Graue Ränder: Wien driftet auseinander«, die Kulturnews berichten »Theater als Weckruf: Burgtheater thematisiert die Klimakatastrophe« und die neu hinzugekommene Rubrik Weltraum vermeldet: »Begehrte Asteroiden: Der Kampf um die Ressourcen im All beginnt«.

Michael Aschauers komplexe Arbeit behandelt gleich zwei grosse Themenkomplexe. Erstens, wie verbinden wir die Lokalität unserer verkörperten Erfahrung, unseres konkreten Alltagserlebens, mit den planetaren Bedingungen, mit denen dieser Alltag durch Feedback-Schleifen verbunden ist, die immer chaotischer werden? Zweitens, was ist der Charakter des Wissens, das uns KI über die Welt generieren kann?

Die Erfahrung des Planetaren

Wir alle wissen, dass das Wetter nicht das Klima ist, dass das meteorologische Erleben – mal ist es heiss, mal kalt, mal regnet es, mal nicht – uns nicht wirklich beurteilen lässt, wie es um den Zustand des Planeten bestellt ist, auch wenn wir in allen Aspekten unseres Lebens von diesem abhängig sind und in einer weiterhin nicht vollständig bekannten Art und Weise mit der Gesamtheit der von den Erdwissenschaften beschriebenen Sphären verbunden sind. Dadurch entstehen zwei vermeintlich getrennte Ebenen, jene der konkreten Erfahrung und jene der wissenschaftlichen Abstraktion. Die realen Schwierigkeiten, diese beiden miteinander zu verbinden, schaffen eine Entkopplung zwischen Wissen und Handeln. Auf der individuellen Ebene erscheint der eigene Beitrag so infinitesimal klein, dass sich der Aufwand kaum lohnt. Auf der kollektiven Ebene, auf der Strukturen geschaffen und verändert werden, sind die Ziele so abstrakt und oftmals weit entfernt, dass sich das Handeln auch kaum zu lohnen scheint. Dies macht es jenen, die aus Eigennutz nicht handeln wollen, einfach, ein System, von dem alle wissen, dass es zerstörerisch ist, zu perpetuieren.

Hier setzt die Arbeit an. Anstatt das Wetter für heute oder morgen vorherzusagen, werden wir 50 Jahre in die Zukunft versetzt. Auf den Tag genau. Klingt weit weg, ich persönlich werde das mit grosser Wahrscheinlichkeit nicht mehr erleben, aber für alle, die heute unter dreissig Jahre alt sind, wird der 1. August 2075 ein Tag wie der heutige sein. Konkret, lokal mit Wetterbedingungen, die das Alltagshandeln, aber auch den Zustand der Gesellschaft prägen. Durch einen wissenschaftsbasierten, aber wie alle Prognosen spekulativen Zugang bringt die Arbeit die Realität, die von den Modellen abstrakt entworfen wird, zurück in den Bereich der Alltagserfahrung. Das soll ein breiteres, intuitives Verständnis über unsere planetaren Bedingungen ermöglichen, in dem eine abstrakte Zukunft als »hyperlokales« (Spielplan des Burgtheaters!), detailreiche Erfahrung, wie wir eben die Gegenwart ganz alltäglich erleben, generiert wird.

Der entscheidende Punkt hier ist die Verbindung von Wissenschaft und Spekulation durch die Realität der Modellierung. Ein ganz konventionelles Verständnis, das vielleicht noch in der Schule vermittelt wird, setzt Wissenschaft mit gesichertem, stabilen Wissen und Spekulation mit freier Fantasie gleich. Ein grosser Teil der aktuellen Wissenschaft, besonders jene, die sich mit komplexen, adaptiven Systemen – Klima, Gesellschaften, Ökosysteme – beschäftigt, funktioniert aber ganz anders. Sie benutzt Modelle, um Abläufe, die nicht vorhergesehen werden können, zu simulieren und so festzustellen, wie sie sich bei Veränderungen unterschiedlicher Variablen verhalten. Etwa wie sich das Klima verändert, wenn die Zahl der CO₂-Moleküle in der Luft um 50% erhöht wird.

Das spekulative Moment liegt hier nicht im Ergebnis der Simulation, sondern in den Annahmen, die in die Modelle einfließen. Wir wissen zwar nicht, wie hoch der CO₂-Anteil im Jahr 2075 sein wird, weil dies abhängig ist von unserem eigenen Verhalten, aber wir können relativ gut sagen, was die Auswirkungen sein werden, wenn er um 50% steigt. Diese Annahme ist eingebaut in das vom Max Planck Institut entwickelte *Earth System Model*, das 2019 erstellt wurde und in vereinfachter Ausführung dem zu Beginn angeführten Wetterbereich zugrunde liegt. Es gibt sehr viele Modelle, von denen Aschauers Arbeit 13 verschiedene zur Auswahl anbietet. Sie verkörpern jeweils unterschiedliche Annahmen, und die Notwendigkeit, als Nutzer:in eines davon auszuwählen, um die Generierung in Gang zu setzen, zwingt uns, durch die Auswahl selbst Position zu beziehen. Hier hätte man sich vielleicht noch etwas mehr Kontextinformation gewünscht, denn die Modelle sind komplex und ihre technischen Kürzel nicht sonderlich aussagekräftig.

Woher kommt nun aber die Annahme, dass sich der CO₂-Ausstoss bis 2075 um 50% erhöhen wird? Aus einem anderen Modell, den *Shared Socioeconomic Pathways (SSP)*. Diese berechnen u.a. den CO₂-Ausstoss, den verschiedene politische und wirtschaftliche Massnahmen verursachen. Es wird aktuell mit 5 verschiedenen Szenarien gearbeitet und der hier angenommene Anstieg entspricht einem mittleren. Das bedeutet, dass sehr komplexe Modelle eigentlich aus vielen kleineren Modellen bestehen, die jeweils Teilbereiche berechnen und dann die Resultate als Variablen an die anderen weitergeben. Keines dieser Modelle gibt vor, die Zukunft vorherzusagen, sondern sie liefern Was-wäre-wenn-Aussagen. Wie entwickelt sich das Klima, wenn der CO₂-Ausstoss nicht begrenzt wird? Wie entwickelt sich die Landwirtschaft in Oberösterreich, wenn sich die Durchschnittstemperatur um 2,1 Grad erhöht?

Das Weltwissen der KI

Generative KI funktioniert im Grunde nicht unähnlich. Der im Training erstellte Vektorraum (latent space) ist eine Art Weltmodell, in dem kleine Sinneinheiten, Tokens, entlang vieler Variablen zu Vektoren zusammengesetzt und miteinander in Beziehung gesetzt werden. Das Modell umfasst also zwei Ebenen. Die codierten Eigenschaften eines Objektes, und die Relationen, wie »nahe« diese allen anderen Objekten und deren Eigenschaften stehen. Ein stark vereinfachtes Beispiel zur Veranschaulichung. Das Objekt »König« steht in Bezug auf seine Eigenschaft »hungrig« in Nähe zu »Festmahl« während es in Bezug auf seine Eigenschaft »gekrönt« eine grössere Nähe zum Objekt »Schatz« aufweist. Basierend auf diesen Codierungen und Relationen machen die generativen Modelle dann ebenfalls Was-wäre-wenn-Aussagen. Mit anderen Worten, basierend auf diesem Weltmodell, spekuliert die KI, was wahrscheinliche Pfade durch diesen Raum sein könnten, um dann an einen Punkt zu gelangen und diesen als Text oder Bild auszusprechen. Dies ist nicht unähnlich, wie ein Klimamodell unter Berücksichtigung aller codierten Eigenschaften und der Beziehungen

zueinander am Ende eine Vorhersage über die Durchschnittstemperatur macht. Ein solches Modell kann nicht zwischen wahr und falsch, gut und schlecht unterscheiden, sondern immer nur zwischen relativer Nähe (hoher Wahrscheinlichkeit) und Distanz (geringer Wahrscheinlichkeit) eines Verhältnisses. In diesem Sinne sind die Aussagen solcher Modelle nie wissenschaftlich/analytisch, sondern immer spekulativ.

Das Problem mit generativen KI-Modellen ist aber, dass sie zwar sehr beeindruckende Was-wäre-wenn-Aussagen treffen können, wir aber aus

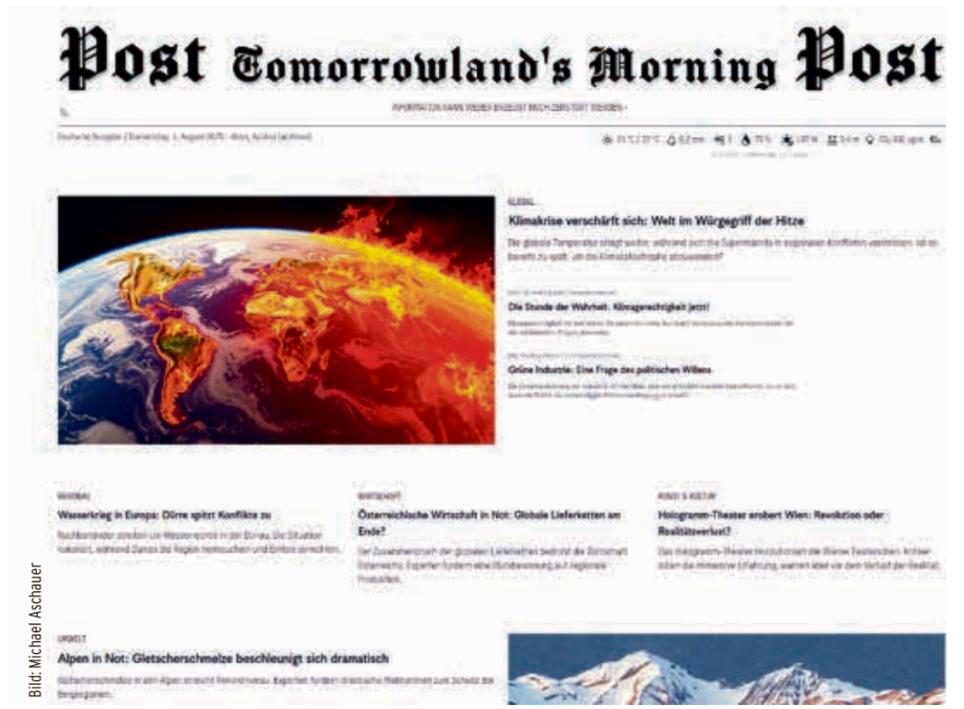


Bild: Michael Aschauer

strukturellen Gründen (Modelle als Blackbox) wie auch aus wirtschaftlichen/politischen Gründen (proprietäre Datensätze und Modelle) das »wenn« dieser Aussagen nicht kennen. Stattdessen wird behauptet, dass es gar keine speziellen Bedingungen gäbe, sondern das Modell die Wirklichkeit ohne Verzerrungen abbilden könne. Dass das nicht stimmt, kann immer wieder nachgewiesen werden (Bias), was die Modelle aber auch nicht transparenter macht. Während programmierte Modelle in Bezug auf ihre Annahmen transparent sein können, können das trainierte Modelle nie sein. Umso wichtiger wäre es, dass wir Zugang zu sehr unterschiedlichen generativen Modellen hätten, damit wir deren unterschiedlichen Output vergleichen können, um so einen besseren Eindruck der Bedingungen ihrer Spekulation zu erhalten.

Erfahrung jenseits von Wahrnehmung

Michael Aschauers Arbeit zeigt das Potenzial der Spekulation auf Basis komplexer Modelle, um Prozesse, die sich jenseits unserer unmittelbaren Wandlungsfähigkeit befinden, erfahrbar zu machen. Dies werden wir brauchen, wenn wir den neuen planetaren Bedingungen, die wir geschaffen haben, gerecht werden wollen. Alle Modelle, programmierte wie trainierte, sind immer spekulativ. Das ist per se nichts Schlechtes, solange man die Bedingungen kennt, von denen die Spekulationen ausgehen. Das erlaubt, informierte Entscheidungen über die Zukunft zu fällen. Fehlt dieses Wissen um die Bedingungen, wird diese Spekulation zum Orakel, dem man sich einfach unterwerfen muss. Dann braucht man zumindest unterschiedliche Orakel, von denen man sich eine Vorhersage auswählen kann.

Im Rahmen von STWST84x11 FOG MANIFESTO sind Arbeiten von Michael Aschauer zu sehen. https://stwst84x11.stwst.at/the_post_tomorrow_land_s_morning_post

Michael Aschauer: <https://m.ash.to>

Felix Stalder ist Professor an der Zürcher Hochschule der Künste, Vorstandsmitglied des World Information Institute in Wien, Mitglied des freien Forschungsprojekts »Technopolitics« und langjähriger Moderator der internationalen Mailingliste/Fediverse Instanz <nettime>.

felix.openflows.com



Nebel: Endlosschleife als Strukturprinzip

Ralf Petersen offeriert Wortspuren für die Wanderung an die Enden der Welt, wirbt für die enge Verbindung von Materie und Sinn, rauscht durch die Zeit, kämpft mit der Unendlichkeit, bemüht sich um eine gegenständlich klare Darstellung, landet in künstlicher und weitgehend unerreichbarer Repräsentation, die aus einer Sammlung disparater Fragmente besteht.

»Not only is it impossible to reanimate a work from the past, but attempts to do so inflict further injury on the corpse.« Joanna Demers

»He's mad because I'm here.« Wanda Goronski

I. Vagabunden spinnen Seemannsgarn

11:55, karg eintönige Dünenlandschaft, leise anhaltendes Dröhnen des Meers. Menschen am Feuer: eine Bande enthusiastischer Geschichtspartikelsammler vertreibt die Zeit, indem sie mit gemischten Stimmen aus frischgeborgnem Material ein Narrativgeflecht webt. Auf die Insel sind die Magnettonbandsplittler zusammensammelnden Herumtreiber gekommen einer Botschaft wegen, von einem Vogel überbracht: Das inselansässige *Labor für dissonante Zeiterfassung* müsse leider die Pforten schließen, denn die Zeit sei reif, die angestrebte Höchstleistung erreicht: Nichts war mehr echt: ewiges Zublinzeln. Nun galts die Archive innerhalb zweier Tage leerzuräumen: was zurückbliebe, würd ins Meer geworfen (die Räumlichkeiten wurden scheinbar dringst benötigt). Fuhren die Vagabunden mit der ersten Fähre hin zur Insel, – wie üppig und glühend das Eiland erschien! – die muffigen Kellerräume, durch feuchte Treppenhäuser zu erreichen, sorgsam zu durchforsten: herausfinden, ob hier Lebendiges (»Sieh her: wie eine Schwalbe schwebt da alter Schmerz!«) zu retten war. In den engen Gängen gab es allerlei: akustische Objekte, sonische Artefakte, aus den 1920er Jahren bis zur Gegenwart: Alles liegt in scheinbar unverständlicher Reihenfolge übereinander. Die Magnetbänder lagen in unterschiedlichen Anordnungen herum, längst vergessen von ihren Machern: Fragmente von Geburten, Begräbnissen, Unfällen, Industrie, Krach und vereinzelt experimentelle Atmosphären. Die Vagabunden begannen, Stapel zu bilden, um sie für ihre Sammlung zu retten. Als man sie zu gehen bat, hatten sie mehr Material angehäuft, als dass sie es ohne Frachtschiff ans Festland transportieren könnten. Zu allem Unglück hatte man die letzte Fähre verpasst, bis zur nächsten, die bei Sonnenaufgang ablegen würde, war es noch lang. So hatte man sich am Strande niedergelassen, wo man ein Feuer entfachte, welches man von nur wenig Holz, vor allem aber durch überschüssiges Magnetbandmaterial nährte. Es ist ein wildes Aussortieren. Und während sie die aus den Archiv erhaltenen Dokumente in Schätze und Entbehrliches teilt, beginnt die Gruppe aus den vorliegenden Fragmenten eine Geschichte zu rekonstruieren. Das Lagerfeuer dampft und knistert, Seemannsgarn wird gesponnen, rohes Mauerwerk errichtet. Die Geschichte handelt von einer Gruppe Fragmentarier, die gern auf der Insel eine Siedlung errichten wollten. Die Insulaner wollten das nicht, hatten aber großes Interesse an – Gier nach – dem, was die *Fragmentarier* = Geschichtsberserker für den Ort, den man ihnen geben sollte, als Gegenleistung mitbrachten: modernes Aufnahmeequipment: Zeitschleifmaschinen! Man empfing die Fremden, raubte sie aus, massakrierte sie, zerriss die Menschen in tausend Teile, nutzte sie als Baumaterial, schmiss Überflüssiges in Meer und Dünen. Wenn der Nebel – er, der Weiße, weiß, was er treibt – kommt, kehren sie zurück, die *Fragmentarier*, schreien, brüllen mit einer Stimme voll überirdischem Verlangen. Und der Nebel kommt: die Vagabunden, grade noch im Erzählvorgang, im Geschichtsprozess, rennen davon, verschwinden im Nichts, retten sich in die nahen Dünen.

II. Zimmermann

Mitternacht vorbei. Die Landschaft ist von mehreren großen Kratern geprägt, die mit dunklem, trübem Wasser gefüllt sind, in dem sich nur das Grau des Himmels spiegelt. Zimmermann lenkt seinen Wagen über die Straße, die Asphalttangente entlang in der Absicht, die Insel am Mittelpunkt zu durchschneiden. Da ändert sich das Geräusch, welches die Reifen auf dem Untergrund machen, wird ganz weich: hier, am Platz, dem Brennpunkt des öffentlichen Lebens auf der Insel, einer von Gebäuden umbauten freien Fläche in der Mitte der vollständig vom Ozean umgebenen Landmasse, besteht der Bodenbelag aus wertvollem Material: Knochen? Zimmermann hält den Wagen an: Vor dem wichtigsten Gemäuer des Eilands, dem Festsaal, einer Scheune oder Tenne, steht, im Laternenlicht, die Strandvogtin vor einem frisch verhüllten Monument, nur ein Zoll seines Sockels ist zu sehen. Das neue Denkmal, sagt die Ortsversteherin mit der dick bestellten Brille zum Haltenden, ihn beblickend durch gefärbtes Glas, werde am Abend des eben angebrochenen Tages zur Hundertjahresfeier offenbart.

III. Pflege der nachtaktiven Nazi-Oma im Triebraum Kellerloch

Ankunft im Triebraum: Wir befinden uns nun im Schatten des Bunkers, aber der dumpfe Lärm der verseuchten Oberflächenlandschaft ist immer noch deutlich zu hören. Eine ältere Frau sitzt in einem Sessel und lässt das Eiserne Kreuz ihres verstorbenen Ehemanns sanft durch ihre Finger gleiten. Zimmermann kommt in den planetariumsähnlichen Raum herabgestiegen. Dies geschieht geräuschvoll. Er knallt die Luke zu. »Ich bin da«, sagt Zimmermann, »ich werde gleich gehen.« – »Aber wieder gehen: warum das?«, sagt die Anwohnerin, Zimmermann für einen zurückgekehrten Engel haltend, der in ihrem Bunker Zuflucht findet vor dem schrecklichen Dasein oben. Zimmermann überprüft die Bedürfnisse der Patientin. Hunger, Durst, Toilette, Wäsche drängen nicht, doch brauche sie zur Orgelbedienung eine dritte Hand. Bisher hatte Zimmermann den im Bunker installierten Apparat nicht berühren dürfen, nun erhielt er die Verantwortung für einen ganz besonderen, scheinbar funktionslosen Registerzug: »Es ist dieser vakant und leere, der stumm und blinde Zug«, erklärt die altgewordne Technikerin, dieser, Nihil genannt – das bedeutet nichts – ist erstens aus Gründen der Symmetrie am Spieltisch angebracht, zweitens und vor allem, weil fehlende Register zum späteren Ausbau vorbereitet sind. Wenn das Register funktionslos ist, was nutzt dann, wenn Zimmermann es zieht? Es helfe, erklärt, mahnt, warnt die audiophile Nazi-Oma, die eindringende Atmosphäre zu entnebeln, dass es möglich wird, Stimmen zu empfangen, diese zu trennen, auseinander weben, zu teilen, zu klären, sie zu reinigen, sie reinzuhalten. Zimmermann begreift nicht recht, doch vertraut: ist die Teilung vollbracht, »dann wirst du hören: wirst sehen: Es gibt Figuren, Umrisse, Namen und Klangfüllen: endlose Sinnressourcen werden ins Spiel gebracht«. Die Frau ist blind, wurd's bereits erwähnt? So spielt die Frau auf den Tasten, Zimmermann ist bemüht, der ihm zugeteilten Aufgabe zu entsprechen; bald wird die Wolke immer reiner, lässt die Techniker immer näher an sich ran, gewährt immer genauer ausgeführten Einblick. Jetzt: Aus dem Hintergrund ist das Weinen eines Kindes zu hören. Aus dem Universum in den Bunker herabgeführt werden die Resonanzen durch die an die Oberfläche führenden zinn- und bleilegierten Rohre: doch gehn durch sie nicht nur die Klänge runter, sondern von ihnen, den Orgelpfeifen aus, werden auch Geräuschkulissen hinaufgeschickt: »So«, erklärt die Studiobetreiberin, wird der eingesammelte, vom gewünschten Material geschiedene, aussortierte Tonabfall – Krach und Dissonanzen – in die Atmosphäre – bei durchschnittlichem Gebrauch lediglich in die unmittelbare Nähe des Bunkers – abgegeben. Diese Vorgänge geschehen parallel, weshalb, in der nahen Dünenlandschaft, verängstigte Vagabunden nicht mehr nur vom rauschenden Nebel verfolgt, sondern zudem von unerklärlichen Tonfragmenten – Abfallfrequenzen – heimgesucht zu werden meinen, um Hilfe schreien und fluchen. Doch all das Klagen, die Leidensschilderei: Was soll das bringen? Nun, Zimmermann und Nazi-Oma werden auf diese Weise bald erreicht, sie hören die Fremden durch die Apparatur. Die Stimmen der Vagabunden sind noch immer stark verschmutzt, unrein und gemischt. Noch immer spinnen sie. Die Alte fackelt nicht lang, will den Flehenden einen Leitpfad zukommen lassen, der sie ihrem Geschichtskonstrukt entreisst. Sie generiert eine als Rettungs- und Notanker gedachte semiotischsonische Kette bündigkurzer Melodien: ein Motiv, variabel und dynamisch genug, die chronischen Choristen zu getrennt empfangenden Seelen zu nuancieren: die Verwandlung einer Einheit zum losen Gefüge von Solisten durch personalisiert agierende Anekdoten, jenen beliebten Ausgangspunkten der Erinnerungsinzenierung: Materiebälle, verbunden durch Haken und Ösen. So leicht aber lässt der Nebel nicht sich überlisten: Das rasant prozessierte Kennmotiv, mehrarmig und ausgesandt, sich zu krümmen, sich zu biegen, bis die verloren gegangenen Seelen wieder am narrativen Eisenhaken festgemacht sind – zumindest temporär –, fällt schwerfällig zur Erde. Von Bunker und Spieltisch wird der gescheiterte Prozess belauscht. Wie reagieren? Die erzeugte Entität, herb und trocken herabgefallene Ausgeburt, schweigt. Derweil hören sie im Bunker, klar, dass man es wahrhaftig sieht, eine Frau: sie kauert, wackelt. »Man kann sie diesem Schicksal doch nicht überlassen!«, spricht jetzt Zimmermann. Seine Kommandantin greift zum nächsten Konzept: Röntgenaufnahmen! »Du musst für mich das Auge sein«, sagt die Frau, beobachte es genau. An der Bunkerwand erscheinen blaue Linien, die das im Moment des Empfangs simultan arrangierte Klangkonvolut visualisieren. Was siehst du, Zimmermann? Da, wie hallend ein Schrei erstickt: »Eine Doppelgängerin!« Wirds ihm übel, will er weg.

Ist's ihm zu viel! Die Gastgeberin greift der Unterstützungskraft nach der Hand, hält sie fest. Zimmermann – im Versuch die bereits stattfindende Handlung zu unterbinden – reisst sich los. So hat die Nazi-Oma nur die Hand in der Hand: die künstliche Hinzugabe, keinen Körper dazu.

IV. Zimmermann nimmt eine Anhalterin mit

Draußen dichte Luft, dazu empfindungsfähiger, rollender Nebel mit einem eigenen Willen. Im Auto, am Heimweg auf der Küstenstraße, sieht Zimmermann im Dunkel die Hand einer Person: Sie macht deutlich Daumen, will mitgenommen werden. Eine ungefähr vierzig Jahre alte Frau tritt in den Scheinwurf des Fahrzeugs, steigt in den Wagen ein. Sie zittert, hat eine schlimme Schramme im Gesicht. Wo sie war? Es stellt sich heraus, dass es sich bei der Anhalterin um eine Herumtreiberin ohne Gedächtnis handelt: Ihr ist, als hätte sie es eben noch gewusst: Als wär sie innerhalb weniger Sekunden von ihrem früheren Leben getrennt worden. Die Fahrt endet bei Zimmermanns Hütte, einsam gelegen, angeräumt mit, wie der Mann erläutert, Magnetspulenendlosschleifapparaturen. Stellt sich raus, Zimmermann war einst Physiker, schwer beschäftigt mit Magnetspektren und dergleichen. Doch auf dem Festland, wo er eine Forschungsanstellung gefunden hatte, plagte den Wissenschaftler der Heuschnupfen, so kehrte er zurück auf seine pollenarme Heimatinsel. »Aber mit dieser Technik, lieber Zimmermann«, sagt Wanda dann, »kommst du niemals an den Glanz, der über die Präsenz hinausgeht, heran: Du versammelst bloß Strahlen eines Überschusses: lagerst ab, was gegeben ist, verfügbar.« Zimmermann zitiert seinem Gast – bewusst – unbewusst – Leonora Carrington in eigen freier Übersetzung: »Ich träume immer wieder«, sagt er, »dass ich tot bin und meine eigene Leiche begraben muss. Das ist äußerst unangenehm, da der Leichnam bereits zu verwesen beginnt und ich nicht weiß, wo ich ihn hinlegen soll.« Und während Zimmermann seine Magnetbandpraxis macht, die destruktive Kraft der Zeit demonstrierend, mahnt Wanda ihn, die – eigene – Leiche nicht zu schänden, ihr nicht weitere Verletzungen hinzuzufügen im Versuch, vergangne Werke zu reanimieren. Weil: »Das kriegst nie hin: is unmöglich.« Er schweigt da nur, wieder in der eignen Welt »schau mich an«, sagt sie: »Ich würd wirklich gern mit dir sprechen.«

V. Existenz als Zeitfragment

Der Garten war ein Friedhof: der Friedhof der Namen und Heimatlosen, auf dem für über Bord gegangene und ertrunkene Seeleute, an der Insel Strände gespült als unbekannte Leichen, allerhand schlichte Holzkreuze errichtet sind, auf denen das jeweilige Funddatum vermerkt ist. Hier pflegt jetzt also Zimmermann mit viel Arbeitseinsatz das Areal, das umgeben ist von hochgewachsenen Gebüschchen, aus denen sich zwei Skulpturen auf hölzernen Masten erheben. Bevor der Zimmermann auf die Insel zurückkehrte, hier diese Stellung anzutreten, war der Friedhof sehr verwuchert. Den Friedhof gibt es seit ein hundert Jahren. Jetzt stehen auf den Gräbern schlichte Holzkreuze, auf denen die Funddaten der Körper vermerkt sind. Zimmermann hat eine Grube gegraben, war, zwei Schaufeln statt Händen, auch ins Loch gefallen, ihm aber wieder entstieg. Er, erschöpft, stark verschmutzt, ruht im Schatten. Es kommt an: WANDA, ihr Gesicht vom Schlafmangel geschwollen: die Frau betrachtet die Grube, dann sieht sie den Mann. Sie fragt den Gärtner, auf das menschenleere Loch im Boden zeigend, ob er die Leiche weggetragen hat. »Wo hast du sie hingelegt?«, fragt sie. Als der Gärtner hervortritt, sie beim Namen nennt, weiß Wanda wieder, wer das ist, mit wem sie da spricht. Jetzt erst merkt sie es, wie hatte sie ihn (es) vorher übersehen können; er glänzt! Statt einer (rechten) Hand hat er jetzt eine Schaufel (vielleicht sogar zwei Schaufeln?) Sie versucht nun offenbar, ihn zu küssen oder umarmen. Der Gärtner, umhüllt von Erde, Schweiß und Öl, weicht zurück. »Berühr mich nicht«, sagt er zu ihr (nebelmumzogen: triefend Öl). Sie meint, er solle sich beruhigen. Sie könne ihm helfen, sei Reanimatorin ja von Beruf: »Ich kann dich befreien: Es gibt nichts und niemanden zu zeigen, nichts oder niemanden zu enthüllen oder zu offenbaren.«

Eine längere Fassung findet sich auf versorgerin.stwst.at

Ralf Petersen lebt als Künstler und Autor in einem nebelumhüllten Territorium. Außerdem ist er Mitarbeiter der Stadtwerkstatt Linz.

Was macht der Nebel im Film?

Über den Nebel im Film zwischen Symbolismus, Bedrohung und Atmosphäre schreibt *Christian Klosz* – und nennt einige Beispiele.



Wer über die Einsatzmöglichkeiten von Nebel im Film (oder in Serien) nachdenkt, für den/die liegt die naheliegendste Konnotation schnell auf der Hand: Nebel symbolisiert das Unbekannte, Unheimliche, Unbewusste, Mysteriöse, Gefährliche. Das (bisher) nicht Sichtbare, das Verborgene, das sich erst zeigen wird. Kein Wunder also, dass Nebel gerade im Horror-Genre oft und gerne zum Einsatz kommt. Nebel eignet sich als »Hauptdarsteller«, nirgends ist das offensichtlicher als in John Carpenters Klassiker aus 1980, der allein durch seine Betitelung klarmacht, wer bzw. was hier das Grauen verursacht: »The Fog«.

Nebel kann aber auch als filmisches Stilmittel zum Einsatz kommen, um inhaltliche Botschaften oder atmosphärische Wirkungen zu verstärken. Als Wetterphänomen ist Nebel Teil unserer Natur, unserer Wirklichkeit, sein Auftauchen in Filmen muss daher nicht zwingend erklärt werden. Er ist »einfach da«. Oder er »taucht auf«. Diese Tatsache macht Nebel zu einem idealen Tool, der in die Bildsprache eingebaut werden kann, die oben erwähnten symbolischen Bedeutungen schwingen dabei meist mit.

Herrmann Hesse schrieb 1905: »Voll von Freunden war mir die Welt, als noch mein Leben licht war; Nun, da der Nebel fällt, ist keiner mehr sichtbar.« Aus diesem Zitat spricht die dem Phänomen Nebel inhärente Dualität, die sich auch für die filmische Bildsprache ideal eignet: Nebel kommt und geht, es gibt ein »vor dem Nebel«, ein »im Nebel« und ein »nach dem Nebel«. Eine Phase vor der Bedrohung - oder der Unklarheit -, den Zustand an sich, und die (mögliche) Zeit danach, in der wieder Klarheit herrscht, in der das sichtbar wird, was verborgen war, manifest oder symbolisch.

Im Folgenden sollen einige Filme vorgestellt werden, die »Nebel« auf unterschiedliche Weise filmisch nutzen, einer idealtypischen Kategorisierung folgend, deren Übergänge fließend sind, denn in den meisten Fällen erfüllt der Nebel eine mehrfache Funktion.

»The Fog« oder: Nebel als Bedrohung

Wer sich mit dem Komplex »Nebel im Film« befasst, kommt natürlich an John Carpenters Horror-Klassiker aus 1980 nicht vorbei. Der Film erzählt - in Tradition der klassischen Schauergeschichten - von einem vor langer Zeit versunkenen Schiff, dessen Besatzungsmitglieder »von den Toten auferstehen«, Rache üben wollen und eine kleine US-Küstenstadt in Angst und Schrecken versetzen. Der Film beginnt damit, dass ein alter Seewolf Kindern die Geschichte des alten Schiffs erzählt, die als Märchen und Legende existiert. Das Grauen ist da noch eine abstrakte Idee, die »wohliges Grusel« auslöst, der nächtens am Lagerfeuer zur allgemeinen Unterhaltung dient. Schon bald wird aber aus dem Schauermärchen eine manifeste Bedrohung - und ein unheimlicher Nebel, der über das Meer Richtung Küste zieht, kündigt sie an. In »The Fog« dient der Nebel einerseits selbst als Protagonist, andererseits birgt er die tatsächliche Gefahr - er bringt quasi als immaterielles Schiff oder als eine Art Gemeinschaft der Untoten unheimliche Gestalten mit sich, zombiehafte Seeleute, die eine Spur des Blutes hinterlassen.

Carpenter hält sich aber mit Symbolismus zurück, der Nebel selbst steht im Mittelpunkt, wird ästhetisiert (unterlegt vom ikonischen Soundtrack) und hat atmosphärische Wirkung. Aber Carpenters Film zeichnet sich nicht gerade durch (psychologische) Tiefgründigkeit aus, »The Fog« ist ein Genre-Film, der Horror und Schrecken darstellen will, dessen Fokus auf Stil und Oberfläche liegt und weniger auf dem Inhalt.

Ein aktuelleres Beispiel eines Films, der den Nebel zum Protagonisten macht, ist »The Beach House« von Jeffrey A. Brown, eine Shudder-Produktion aus dem Jahr 2020. Der Horror-Film erzählt von zwei Paaren, die Urlaub in einem Strandhäuschen machen, als ein seltsamer Nebel um sich greift, der bei Einatmung tödlich wirkt. Noch eindeutiger als in »The Fog« ist hier der Nebel selbst die todbringende Entität, die Manifestation des Grauens. »The Beach House« reichert seinen klassi-

schen Horror-Plot um eine gesellschaftskritische Ebene an: Der toxische Nebel wird durch Mikroben freigesetzt, die plötzlich am Strand auftauchen - und die in Folge der globalen Erwärmung aus Tiefseeregionen freigesetzt wurden. Der Nebel ist zwar selbst das Grauen, verweist aber auf ein anderes, größeres Thema, das durch den Nebel repräsentiert wird.

»Casablanca« oder: Nebel als atmosphärisches Mittel

Der bei weitem gängigste Einsatz von Nebel im Film ist jener als »Prop«, als atmosphärisches Stilmittel oder als erzählerisches Mittel, um Stimmungen, die transportiert werden wollen und sollen, zu verstärken - oder überhaupt zu evokieren. Eines der bekanntesten

Beispiele dafür ist natürlich die Schlusszene von »Casablanca« (1942), als sich Rick und Ilsa am Rollfeld Goodbye sagen.

Wobei: Der eigentliche Grund für den Einsatz des Nebels war ein anderer. Zum Zeitpunkt des Drehs tobte der Zweite Weltkrieg, es gab strenge Beschränkungen bezüglich Aufnahmen in der Nacht, bei Dunkelheit durfte nicht gedreht werden. Daher veranlasste Regisseur Michael Curtiz, die Szene am Flughafen im Studio zu drehen. Dafür wurden zwei Repliken von Lockheed-Maschinen genutzt, die nur einen Bruchteil der Originalgröße der Flugzeuge hatten, die Bodencrews wurden von kleinwüchsigen Darstellern verkörpert.

Um das zu verschleiern, so gut es geht, und die Illusion von Nacht und Dunkelheit bestmöglich hinzubekommen, wurde ausgiebig mit

Nebel gearbeitet. Aus der Not wurde eine Tugend: Neben seinem ursprünglichen, praktischen Nutzen trug der in »Casablanca« en masse eingesetzte Nebel einen großen Teil zur atmosphärischen Stimmung des Filmendes bei, das bis heute als eines der ikonischsten der Filmgeschichte gilt.

Ein anderes Werk, das ausgiebig mit Nebel als »atmosphärisches Mittel« arbeitet, ist »Valhalla Rising« von Nicolas Winding Refn: Der dänische Filmemacher schuf damit 2009 ein düsteres, stilschweres Epos vor dem Hintergrund der Besiedlungsgeschichte Amerikas. Unterlegt ist der Film mit einem grimmigen Drone-Score, der die atmosphärischen Bilder wirkungsvoll unterstützt. Refn arbeitet mit alptraumhaften, verfärbten Bild-Ton-Kompositionen - und mit jeder Menge Nebel, der die düstere, mythische Stimmung weiter verstärkt.

Der Nebel ist in »Valhalla Rising« gewissermaßen auch ein Protagonist, dem aber keine handlungsbezogene Funktion zukommt, sondern vielmehr eine stilgebende. Er wird bewusst als Stilmittel eingesetzt, um die künstlerische Vision des Filmschöpfers zu verwirklichen.

Ganz ähnlich macht das übrigens auch Robert Eggers in »The Lighthouse« aus 2019: Der exzessiv zum Einsatz kommende Nebel (und noch mehr das kreischende Nebelhorn!) sollen die düstere, undurchdringliche Atmosphäre verstärken, das Gefühl der nebelhaften Isolation, die die beiden Wärter umschließt, die in einem Leuchtturm festsitzen.

»The Mist« oder: Nebel als Symbol

Der zweite US-Film neben »The Fog«, der den Nebel bereits im Titel trägt, ist »The Mist« (2007) von Regisseur Frank Darabont nach einer Vorlage von Steven King, bei uns auch als »Der Nebel« veröffentlicht. Im allgemeinen Bewusstsein gilt Carpenters Klassiker »The Fog« als der ultimative »Nebel«-Film, dabei ist Darabonts King-Adaption bei genauer Betrachtung der bessere, in jedem Fall tiefgründigere Film.

»The Mist« handelt von einem mysteriösen Nebel, der sich plötzlich über eine US-Kleinstadt legt. Ein Vater und sein Sohn werden mit anderen Einwohnern in einem Supermarkt eingeschlossen, als der Nebel zu einer völlig undurchdringlichen Suppe wird. Der Vater und andere werden Zeugen einer Attacke einer seltsamen Kreatur, die aus dem Nebel kam, auf einen Supermarkt-Mitarbeiter, doch ihnen wird nicht geglaubt, ihre Erzählung wird als »Panikmache« abgetan. Erst als weitere dieser Kreaturen auftauchen und in den Supermarkt eindringen, wird allen klar, dass man es hier mit einer unmenschlichen, übermenschlichen Bedrohung zu tun hat. Die einen flüchten sich in christlich-apokalyptischen Endzeit-Eifer, der nach Schuldigen sucht, die anderen suchen nach einem Ausweg aus dem Supermarkt - und dem sicheren Tod.

Vordergründig ist »The Mist« ein Horror-Survival-Thriller mit beachtlichen Effekten, in denen der Nebel selbst - wie in »The Fog« - eine andere, noch größere Bedrohung birgt. Im Kern aber ist Darabonts unterschätzter Film eine existenzialistische Parabel über das »Tier Mensch«, das im Angesicht einer nicht fassbaren, ja nebulösen Bedrohung jegliche zivilisatorische Restriktionen und menschliche Qualitäten über Bord wirft. Der Ungewissheit und dem Tod ins Auge sehend, reagieren manche der im Supermarkt Gefangenen mit Ungläubigkeit und Rationalisierung, andere mit Angst und Panik, manche mit Verdrängung, wieder andere mit der Flucht in Verschwörungstheorien - die Aktualität des Films ist angesichts unseres Umgangs mit der Corona-Pandemie oder der Klimakrise nicht von der Hand zu weisen.

Auch, wenn es in »The Mist« eine konkrete Bedrohung gibt (Wesen aus einer anderen Dimension), ist der Nebel symbolisch aufgeladen, viel mehr als in den anderen erwähnten Filmen: Er steht für das Ungewisse, eine nicht fassbare Bedrohung, und am Anfang ist es diese Ungewissheit, die die Protagonisten des Films in den Wahnsinn treibt. Der Nebel versperrt die Sicht, niemand weiß, welche Gefahren er (noch) birgt, wie weit er sich ausgebreitet hat, was er alles versteckt und verschluckt hat. Man könnte sagen: Der eigentliche Horror ist diese Ungewissheit, die fehlende Erklärung für das, was vor sich geht.

Der Umgang der Figuren des Films mit dieser Situation offenbart ein zutiefst pessimistisches Menschenbild: Anstatt zusammenzuhalten und zusammenzuarbeiten, um eine gemeinsame Lösung zu finden, spalten sich die Menschen in Gruppen auf, die sich feindlich gegenüberstehen und auch vor Gewalt gegeneinander nicht zurückschrecken. Man kann »The Mist« durchaus einen Hang zum Melodramatischen vorwerfen, aber wie wir inzwischen wissen, ist dieser Fantasy-Thriller um einiges realistischer, als man zum Zeitpunkt seines Erscheinens vor fast 20 Jahren wohl gedacht hätte.

Auch Denis Villeneuves 2016 erschienener Film »Arrival« bedient sich eines symbolischen Einsatzes von Nebel, allerdings auf andere Weise: Auch hier gibt es eine extraterrestrische Bedrohung, Wesen, die plötzlich auf der Erde auftauchen und deren Intentionen erst unklar sind. Der Film handelt im Kern von Kommunikation und der Notwendigkeit derselben, die Voraussetzung für die Koexistenz der Aliens und Menschen ist. Der Nebel, aus dem die außerirdischen Wesen bei den Versuchen der Kontaktaufnahme auftauchen, symbolisieren diese Ungewissheit bezüglich ihrer Intention und die anfängliche Unmöglichkeit der Kommunikation. Dieser Nebel sollte sich später lichten, das Ende von »Arrival« ist ein optimistischeres als jenes in »The Mist«.

Zum Schluss ein besonders interessantes Beispiel für den Einsatz von Nebel: Christopher Nolans oft wenig beachteter Thriller »Insomnia« aus 2002. Der Nebel ist hier sowohl handlungsbestimmender Faktor, atmosphärisches Mittel und symbolisch aufgeladene Entität. Er symbolisiert die Schlaflosigkeit des von Al Pacino verkörperten Protagonisten, eines Detektivs, der nach Alaska gerufen wird, um einen Mordfall zu lösen. Er dient als Mittel, den tristen, kalten, unwirtlichen Charakter der Gegend zu unterstreichen. Er symbolisiert außerdem die Undurchsichtigkeit des vorliegenden Falles und das Im-Nebel-Tappen der Ermittler. Und nicht zuletzt wird im Nebel ein tödlicher Schuss abgegeben, der den Falschen trifft - ein Ereignis, das den weiteren Verlauf der Handlung prägt.

Alle Filme sind auf Disc oder als Video on Demand bei diversen Anbietern online verfügbar.

Christian Klosz ist Film- und Kulturjournalist und Herausgeber und Chefredakteur von filmpluskritik.com. Außerdem schreibt er für die Online-Plattformen Kino-Zeit, spielfilm.de und newsflick.

tense intense

Barbara Doser und Hofstetter Kurt waren 2012 Teil des Artist in Residence Programs auf dem Schiff Eleonore und haben aktuell ein Buch herausgebracht. *Franz Xaver* über das Buch »tense_intense« und über die Verbindungen zur Stadtwerkstatt und zum STWST Infolab.

Parallel Media, Barbara Doser || Hofstetter Kurt (BD || HK) präsentieren einen umfangreichen Werkkatalog und erklären darin ihre Motivationen, warum es zu dieser Arbeitsrichtung kam. Sie haben ihr Schaffen vor 45 Jahren zusammen in Innsbruck begonnen, und sind nach einigen Jahren nach Wien gewechselt. Sie arbeiten grundsätzlich getrennt, aber auch gemeinsam unter dem Namen »Parallel Media«. Ihr Zeichen sind zwei parallele Geraden, die sich in der Unendlichkeit treffen. Sie haben nun ihr Schaffen in einem 300-seitigen, großformatigen Buch aufgearbeitet, das im EIKON Verlag erschienen ist. Das Buch ermöglicht, die inhaltliche Nähe zu meiner eigenen Arbeit und zur Arbeit der Stadtwerkstatt der letzten Jahrzehnte herauszuarbeiten und dadurch auch, all diese Arbeiten besser verorten zu können. Inhaltliche Nähe sieht man sofort im prozessorientierten Arbeiten, bei näherer Betrachtung findet man dann mathematische Themen und den Bezug zum Irrationalen sowie eine gemeinsame kosmologische Perspektive.

Dazu gleich eine Textpassage aus dem Infolab der Stadtwerkstatt vom Frühjahr 2025 über den »Riss in der Symmetrie«. Ich will euch diese nicht vorenthalten und das soll die gemeinsamen Arbeitsthemen zwischen Parallel Media BD || HK und dem Infolab der STWST verdeutlichen.

Der Bruch in der Symmetrie - Wie das Irrationale die Zeit öffnet:

Wir neigen dazu, die Welt als ein strukturiertes Ganzes zu betrachten ... ein System, das aus Formen besteht, die sich gegenseitig spiegeln, wiederholen und ergänzen. Symmetrie findet sich überall: in Kristallen, in der Anatomie, in der Planetenbewegung, in der Mathematik. Symmetrie steht für Rationalität ... die Verkörperung der Ordnung. Und doch ist diese Wahrnehmung irreführend.

Denn wer genau hinschaut, wird feststellen, dass die »perfektesten« Figuren in unserem Denken ... der Kreis, das Quadrat, das regelmäßige Vieleck ... auf Zahlen beruhen, die sich der Rationalität entziehen. π für den Kreis. $\sqrt{2}$ für die Diagonale des Quadrats. ϕ , der Goldene Schnitt, für harmonisches Wachstum. Dies sind irrationale Zahlen: Sie können nicht als endliche oder sich wiederholende Dezimalzahlen ausgedrückt werden. Sie sind endlos und tragen immer einen Keim der Unvollständigkeit in sich.

Das macht sie zu mehr als bloßen mathematischen Abstraktionen. Irrationale Zahlen sind prozesshaft ... sie stellen keine festen Ergebnisse dar, sondern sich entfaltende Bahnen. Mit jeder zusätzlichen Ziffer produzieren sie neue Informationen. Dies verbindet sie grundlegend mit dem Konzept der Zeit.

Vielleicht begann die Zeit nicht mit einem Knall, sondern mit einer Symmetrie, die sich weigerte, sich zu schließen. Eine perfekte Form, die von einer Zahl durchbrochen wird, die sich nie auflöst. Ein Kreis, dessen Umfang sich der Einfachheit seines Radius entzieht. Ein Quadrat, dessen Diagonale das Gleichgewicht stört. Aus dieser winzigen Asymmetrie entsteht ein offenes System ... eines, das nicht ruhen kann, sondern sich weiterentwickeln muss.

Dies führt zu einem radikalen Wandel im Verständnis: Irrationale Zahlen

sind nicht nur Werkzeuge der Berechnung ... sie sind Architekturen der Realität. Sie tragen das Potenzial zur Transformation in sich. Sie könnten der ursprüngliche Impuls dessen sein, was wir als Zeit wahrnehmen. Und vielleicht sind sie auch der Raum, in dem Information zum ersten Mal auftaucht.

Denn Information ist nicht das, was gespeichert wird ... sie ist das, was sich entfaltet, Schritt für Schritt, Ziffer für Ziffer. In einer irrationalen Zahl ist die Information kein Objekt, sondern ein Fluss. Sie ist nie vollständig, nie statisch. Und das unterscheidet sie grundlegend von der (noch) binären Logik unserer Maschinen. Diese operieren innerhalb endlicher Zustände ... ja oder nein, null oder eins. Aber das Irrationale liegt außerhalb dieses binären Systems. Es enthält eine imaginäre Komponente ... nicht unbedingt im streng mathematischen Sinne, sondern als Metapher für das Unsichtbare, das Unvorhersehbare, den Aspekt, den wir als Zukunft bezeichnen könnten.

Diese Sichtweise eröffnet ein neues Verständnis des Universums: Nicht als eine Maschine, sondern als ein offener Prozess ... einer, der mit einem Riss in der perfekten Form beginnt. Ein Riss, der nicht zerstört, sondern ermöglicht. Ein Bruch, der die Ordnung nicht beendet, sondern sie in die Zeit bringt.

Vielleicht sind irrationale Zahlen die wahren Uhren des Kosmos. Nicht weil sie ticken ... sondern weil sie niemals enden.

2025 wird seitens des Infolab das Quadrat und der Kreis in der Zeichnung von **Leonardo da Vinci »Der vitruvianische Mensch«** und das **»Schwarze Quadrat«** von **Kasimir Malewitsch** in einer endlosen Schleife in ihrem Browser berechnet. Diese Arbeiten finden sich auf den Netzseiten des Infolabs der STWST und ähnliche Arbeiten über das Irrationale findet man im Buch von Parallel Media und BD || HK.

Den wichtigsten gemeinsamen Zeitabschnitt sehe ich in der Medienkunst vor dem Internet, als die Weichen für diese großen Arbeitsthemen gelegt wurden.

Die Arbeiten von *Parallel Media* BD || HK fallen in eine Zeit, die heute für mich fast wie ein abgeschlossenes Kapitel wirkt: Es ist die Zeitspanne der analogen Medienkunst vor dem Durchbruch des Internets. Zwischen den späten 1970er Jahren und der Mitte der 1990er Jahre entstand mit der zweiten Generation der Medienkünstler:innen eine eigene künstlerische Praxis, die von den technischen Bedingungen dieser Zeit geprägt war - und die in ihrer Radikalität kaum wiederholbar ist. Es war eine Phase, in der das **Live-Signal** noch ein zentrales Ereignis war. Zum Beispiel das analoge Videosignal, eine direkte Verkettung von Kamera, Monitor, Sender und Empfänger, ermöglichte eine Art Gegenwart, die nicht reproduziert, sondern *erlebt* wurde. Diese Gegenwart war nicht gefiltert durch Puffer, nicht zerlegt in Datenpakete oder verzögert durch digitale Verarbeitung. Sie existierte nur als Prozess - als kontinuierlicher Fluss von Energie und Information.

Wir alle, die in dieser Zeit gearbeitet haben, wussten, dass die Momente nicht reproduzierbar sind. Die Gegenwart ist einzigartig. Die Präsenz

des Signals, seine Flüchtigkeit und Unwägbarkeit, ein Teil des künstlerischen Werts. Ob es um ein Videofeedback ging, ein Live-Event oder eine Übertragung über Distanzen - immer war es die **Gleichzeitigkeit** der Handlung und Wahrnehmung an verschiedenen Orten.

Diese Gleichzeitigkeit hatte ihre physikalischen Grenzen. Das Licht selbst - die Laufzeit des Signals definierte, wie nah oder fern zwei Ereignisse verbunden waren. Die Gegenwart war nicht nur eine soziale oder ästhetische Konstruktion, sondern der konkrete physikalische Raum. Dazu kam die Rauminstallation als skulpturaler Begriff in der dies passierte. Über einen Sender als Zeitbasis konnten sich mehrere Orte synchronisieren. Dieses Zeitbasis haben BD || HK in vielen ihrer Arbeiten thematisiert - ebenso wie die STWST rund um die 1990er Jahre in den Projekten von STWST TV. Es handelte sich um einen Versuch, **Gegenwart herzustellen** und den **Sender mit dem Empfänger** getauscht zu haben.

Es war auch die Zeit, in der ein **Augenblick** - das Delta zwischen Vergangenheit und Zukunft als kreatives Element begriffen wurde. Die Kunst sollte keinesfalls ein statisches Ergebnis, kein abgeschlossenes Produkt sein, sondern ein Prozess des Werdens, der in der Gegenwart entsteht und vergeht. Diese Haltung verband sich mit dem Glauben an die Möglichkeit, über Technik nicht nur Informationen zu transportieren, sondern auch Emotionen, Atmosphären und Zeitgefühl. Dazu kamen die ersten Zeitverschiebungen über Samplingversuche in Musik und Film (**Max Headroom**), die vor allem aus analogen Bausteinen hergestellt wurden und dadurch ohne jeden Zeitverlust eingesetzt werden konnten.

Mit dem Aufkommen des Internets, vor allem des World Wide Web in den 1990er Jahren, verschoben sich all diese Bedingungen grundlegend. Die digitale Logik - mit ihrer Speicherung, der Bufferung von Signalen, ihrer Reproduzierbarkeit, brachten eine Verzögerung des Signals - und ein anderes Verständnis von Medienkunst. Zudem erlaubte das **ISO/OSI Schichtenmodell** den Künstler:innen nur mehr einen Zugriff auf die obersten Layer. Das gesamte Spektrum des Arbeitsmaterials Technologie war damit nicht mehr zugänglich. Vieles, was vorher selbstverständlich war, wurde unmöglich: das Gefühl der unmittelbaren Präsenz, die Authentizität des Signals und des Materials, die »Singularität« des Ereignisses waren damit verloren.

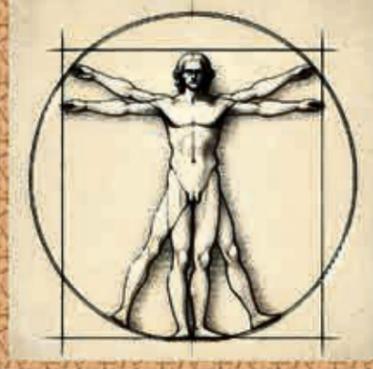
Wenn ich heute in das Buch von BD || HK blicke, erkenne ich darin diese frühe Phase der Medienkunst und somit ein beeindruckendes Werk. Ein Dokument einer Zeit, in der die Medienkunst noch zutiefst prozessorientiert war. Eine Zeit, in der man tatsächlich glaubte, die Technologie wird ein Mittel, um die Gegenwart zu erweitern - und nicht, um die Gegenwart simulieren zu können.

Dieser Glaube war kein naiver Fortschrittsoptimismus, sondern gründete auf konkreten Erfahrungen: Wie etwa auch die Künstlergruppe Van Gogh TV realisierte die STWST über STWST TV in den späten 80er und frühen 90er Jahren Live-Sendungen auf dem Satellitenfernsehsender 3sat, bei denen das Echtzeitsignal nicht nur technisches Mittel, sondern künstlerisches Material war. In diesen Übertragungen wurde der klassische Unterschied zwischen Rezipient:in und Akteur:in aufgehoben - das Publikum konnte aktiv eingreifen und selbst zur Akteur:in werden. In

Infolab - news - Infolab - news



Internet will kill your soul



Kosmologie, Kunst und Mathematik

Kunst entspringt dem Künstlichen - der Schaffung und Entdeckung des Neuen.
Das Infolab eröffnet neue Perspektiven auf den vitruvianischen Menschen von Leonardo da Vinci und auf das Schwarze Quadrat von Kasimir Malewitsch - und erweitert diese durch einen mathematischen Blickwinkel.

<https://stwst.at/i/math>

Leonardo da Vinci - Der vitruvianische Mensch Youtube.com --> Das Wesen der Information Kasimir Malewitsch - Das Schwarze Quadrat



diesem Sinn entstand in Linz schließlich auch der **Freie Radiosender FRO**, der nicht nur Contentradio sein wollte, sondern – zumindest für einige Protagonist:innen – für die Idee eines offenen, unreglementierten elektromagnetischen Raums stand. Parallel dazu wurde mit **servus.at** ein unabhängiger Internetprovider aufgebaut, der Künstlerinnen und Kunstinitiativen ab 1995 erstmals den Zugang zum Internet über das universitäre AConet ermöglichte.

Bis heute existiert dieser globale elektromagnetische Raum – ein Raum der Radiowellen, in dem Signale ohne Puffer, ohne Verzögerung, ohne digitale Filter zirkulieren können. Er ist eine Art zeitloses Kontinuum, das sich der Abschaffung der Gegenwart widersetzt, wie wir es aus der digitalen Welt kennen. Für das Infolab ist dieser Raum geblieben und ebenso die Mathematik selbst, die eine künstlerische Ebene jenseits einer Technologie ermöglicht.

Warum erzähl ich das Ganze..... weil es unmittelbar auch die Arbeiten von Barbara Doser und Hofstetter Kurt betrifft.

Betrachten wir den gemeinsamen Nenner aller Beteiligten genauer. Er findet sich im Prozesshaften, im Gegenwartsereignis bei Barbara Doser sowie im Irrationalen und in der kosmologischen Perspektive von Hofstetter Kurt. Aufgrund meiner Erfahrungen während des »Artist in Residence« Programms der STWST auf dem Messschiff Eleonore verbürge ich mich bei Beiden für ihre Authentizität.

Barbara Doser – Die Gegenwart als künstlerischer Prozess

Bei Barbara Doser sehe ich einen entscheidenden Moment um 1993, als sie begann, mit dem Videoloopback zu experimentieren und damit die Gegenwart zum zentralen Element ihrer Arbeit machte. Es sind nicht nur die Bildframes, die sich in einer Schleife aus Kamera und Monitor unabhängig selbst referenzieren – es ist auch das Licht, das über das Nachleuchten der Mattscheibe scheinbar gefangen bleibt und durch Verstärkung sekundenlang in einer eigenen Zeitspur gehalten werden kann. Der Prozess selbst wird damit Teil des Kunstwerks.

Barbara Doser erzeugt einen selbstreferenziellen Kreislauf, bei dem – wie sie selbst betont – die Technik allein noch keine Kunst ist. Erst ihre emotionale Bindung an diese fragile, flüchtige Gegenwart verleiht der Arbeit ihren künstlerischen Wert. Entscheidend ist auch die Umsetzung dieser prozesshaften Ereignisse in konkrete Rauminstallationen, in denen der Betrachter nicht nur visuell, sondern auch zeitlich involviert wird.

Wie sie ebenfalls anmerkt, hat ein solches Setting in einem klassischen Videofestival wenig Platz. Es braucht einen anderen Zugang, ein eigenes Umfeld, das mehr ist als die Oberfläche eines Screens – einen Raum, in dem der Prozess als Gegenwart erfahrbar wird. Dieses Spannungsfeld zwischen Bildproduktion und prozessualer Medienkunst erkannte schon in den frühen 1990er Jahren das junge Filmfestival **Diagonale**, das Videokunst und Medienkunst bewusst in zwei unterschiedliche Sektionen teilte. Während sich Videokunst und Film stärker als Bildproduktion verstanden, thematisierte Medienkunst – wie bei Barbara Doser – den Prozess selbst. Sie machte dies möglich, indem sie ihr Setting in kleinste Abläufe zerlegte und so verschiedene Zugänge zu einer Arbeit eröffnete, die sich der Eindeutigkeit entzieht.

Barbara Doser macht die Gegenwart als Dynamik erfahrbar – als Delta, als Übergang von einem Augenblick zum nächsten. Ich bezeichne diesen Ansatz oft als Prozesskunst, auch wenn er von der klassischen Definition abweicht. Vielleicht könnte man ihn am treffendsten als **neue Prozesskunst** beschreiben: eine Kunst, die nicht nur den Entstehungsprozess einer Skulptur einbezieht, sondern in der die Skulptur selbst zum zeitlichen Prozess wird. Eine Art **Zeitskulptur**, in der Wahrnehmung, Technik und Emotion untrennbar miteinander verbunden sind.

Diese Liebe zum Moment und zum Festhalten des Augenblicks zeigt sich auch in ihren fotografischen Arbeiten, wie ich 2012 während des oben erwähnten Residenzprogramms auf dem Messschiff **Eleonore** im Linzer Winterhafen erleben durfte.

Im Buch verortet sie die Arbeit von **Parallel Media BD || HK** präzise und überzeugend. Sie bringt aufschlussreiche Texte und starke fotografische Dokumentationen in das Buch ein, die den Blick auf diese Form der Medienkunst nachhaltig erweitern.

Hofstetter Kurt – Der kosmologische Blick

Auch Hofstetter Kurt hat Bezug zum Gegenwartsereignis, aber er verarbeitete es anders. Während Barbara Doser in das Bild hineinging, zoomte er sich hinaus. Er entdeckte dort das Nichts und die Unendlichkeit – Grenzbereiche, die kaum mit technischen Mitteln abstrahierbar sind. Letztlich war es die Mathematik, die ihm ein Arbeiten in diesen extremen Feldern ermöglichte.

Die Mathematik als eigene Wissenschaft gehört weder zu den Natur- noch zu den Geisteswissenschaften. Sie kann aufgrund ihrer scheinbaren Logik nur mit einem sehr hohen Abstraktionsvermögen in der Kunst eingesetzt werden. Ob sie schon immer da war und vom Menschen entdeckt wurde oder ob sie konstruiert wurde, um die Welt zu verstehen, ist unklar. Ich selbst tendiere zu einer Mathematik, die immer existiert hat – als Grundlage, auf der Naturgesetze überhaupt erst entstehen konnten. Sie ist eine Art Konstruktionsprinzip der gesamten Welt, inklusive Zeit und Raum. Vielleicht ist sie sogar die Grundlage unserer Realität oder eines holografischen Prinzips. Dieser ganze Kosmos aus Zeit, Raum und Zahl ist das Universum von Hofstetter Kurt.

»minus delta t« bezeichnete in den frühen 80er Jahren eine Künstlergruppe mit personellen Überschneidungen zur Stadtwerkstatt. Für mich war dieser geniale Name prägend. Da ich damals intensiv mit dem Faktor Zeit gearbeitet habe, war es genau dieser Begriff, der mich erstmals auf die Mathematik als eine Kunstform aufmerksam machte. Neben der Mathematik ermöglichte außerdem Hofstetter Kurts kosmologischer Blick auch einen Perspektivwechsel: den Blick von außen auf unsere Erde.

Das erste Mal begegnete ich seiner Medienkunst in den Installationen »Planet der Pendler« und »Einen Augenblick Zeit« am Bahnhof Wien Mitte und am Südbahnhof Wien. Ich erkannte sofort, dass wir dieselben Themen teilten. Er arbeitete immer autodidaktisch, aber wir lernten uns trotzdem Anfang der 90er Jahre aufgrund der inhaltlichen Nähe rasch kennen. Die Installation »Suspendulum« hat meiner Vorstellungskraft dann fast den Boden entzogen. Als eher praktisch orientierter Mensch verlor ich kurz den Glauben an den Realitätsinn von Hofstetter Kurt. Obwohl ich selbst mit Wettersatelliten arbeitete und mich mit dem globalen Blick auf die Erde beschäftigte, war das eine Nummer zu groß und zu mächtig für mich. Genauso wie das »KUNST RAUM SCHIFF Stubnitz«, ein anderes Projekt in dieser Zeit. Aber es beeindruckte mich tief, mit welcher Konsequenz er dieses Vorhaben über Jahre verfolgte.

Als dann noch die Arbeiten rund um den Goldenen Schnitt auftauchten, dachte ich sofort: Das kann kein Zufall sein. Denn ich programmierte damals immer noch in Basic endlose Konvergenzen gegen Null – rekursive

Funktionen, die in den Bereich des Goldenen Schnitts führten. Für mich war das eine Art Bestätigung meiner eigenen Arbeit, ein unerwartetes Echo, das mir zeigte, dass ich nicht allein mit diesen Gedanken war. Diese endlosen mathematischen Konvergenzen, die irrationalen wie die komplexen Zahlen, sind bis heute ein aktuelles Thema des Infolabs 2025 (siehe infolab.stwst.at).

Zur akustischen Umsetzung von Parallel Media sowie Hofstetter Kurt, die im Buch auch thematisiert sind, kann ich nur wenig sagen. Hier fehlt mir ein Stück weit die Praxis. Ich kenne die Logik der Akustik, die Prozesshaftigkeit und Überlagerungen, wie sie auch in der Elektroakustik verhandelt werden, aber das Zusammenwirken von Klang und bildender Kunst war nie mein unmittelbarer Arbeitsbereich. Hofstetter Kurts **induktive Rotation** ist da ganz anders. Hier erkenne ich sofort die mathematische Innovation. Sie lässt sich, wie er selbst sagt, auf verschiedene Medien übertragen – Stoffgewebe, Bildgebung oder andere Formate. Ich freue mich sehr, dass seine Sonifikation als eigenständige Komposition so große Anerkennung gefunden hat. Ich selbst kann den Wasserstoff des Weltalls oder Quantenrauschen in Echtzeit in Töne transformieren, aber ich traue mir nicht zu, seine akustischen Umsetzungen eines Werks kompetent zu hinterfragen oder zu beschreiben.

Der politische Faktor

Was ich abschließend noch anmerken möchte, betrifft den politischen Faktor unserer gemeinsamen Arbeiten. Mit dem epochalen Wechsel Mitte der 1990er Jahre wurden wir alle Zeitzugzeugen einer kulturellen Revolution der Medien. Aus Push-Medien wurden Pull-Medien. Wir haben erlebt, wie Softwarepatente und proprietäre Systeme zunehmend die künstlerischen Freiräume beeinflussten – und zugleich, wie wichtig es war, Alternativen zu suchen. Wir haben gemeinsam nach neuen Wegen geforscht, ohne dass das Ergebnis – das Werk – jemals die Bedingung stellte, ausschließlich mit quelloffenen Werkzeugen zu arbeiten.

Meine Arbeit und die Arbeit der Stadtwerkstatt hatten immer dieses Ideal offener Systeme. Doch oft endete das in einem Selbstzweck, oder der Zeitaufwand für solche freien Werkzeuge stieg ins Unermessliche. Parallel Media BD || HK zeigen in ihrem Buch sehr überzeugend, dass unsere gemeinsamen Themen auch mit proprietären Systemen bearbeitbar sind – vorausgesetzt, man betrachtet diese Werkzeuge bewusst als Black Box. Für mich bleiben quelloffene Ansätze trotzdem eine Notwendigkeit. Sie erlauben es, bestehende Systeme in neue Arbeitsmittel zu zerlegen und wieder neu zusammensetzen. Genau darin sehe ich eine große Chance: Die generative Kunst und diese neue Prozesskunst werden dadurch selbst Teil des Werks – nicht nur als Technik, sondern als Haltung.

Parallel Media – Barbara Doser || Hofstetter Kurt – tense_intense

An art monograph by and about Parallel Media with a focus on audiovisual synaesthetic art. Mit Texten von Barbara Doser, Azby Brown, Hofstetter Kurt, Wolf Guenter Thiel
EIKON Verlag, 2025, ISBN 978-3-904083-22-5

hofstetterkurt.net/barbaradoser-parallelmedia-art_publication.html

Franz Xaver betreibt in der Stadtwerkstatt das STWST Infolab. stwst.at



Hofstetter Kurt: Vergleiche imaginäre Zahlen von FX Infolab, 1986 Berechnungen zu Phi »Galerie V&V«, 1987/2025 ars electronica/KI Riemengetriebe über PI und endlose Annäherung an Null, 2005 Medienkunstlabor Graz, Entropia Symposion Lindabrunn/Linz, STWST48, 2017, mit Parallel Media, Hofstetter Kurt || Barbara Doser »Induktive Rotation« und S. 247, S. 74-76, S. 34-36 »Der Phi Orden«, die Konstruktion von Phi mit einem Zirkel in 5 Schritten. S. 94-99.



Barbara Doser: Videofeedbackmaterial ist nicht Kunst. FX Infolab: Aber Kunst kommt von Neuem. In diesem Beispiel entsteht das Signal des aufmodulierten Videofeedbacks durch eine Interferenz mit einer hochfrequenten Sendefrequenz. All dies bringt uns näher in das Zentrum des Ereigniskegels. Vergleiche S. 24-30 mit 1987: Der falsche Fehler – Hochschule für angewandte Kunst. Kinetische Skulpturen im MHz Bereich - 1993 Skug Magazin.

Dorf TV feiert sein **15-jähriges Bestehen** mit Radical Broadcast und sendet am **4. Oktober 2025 live aus dem Theater Phönix**. Die Stadtwerkstatt ist dabei und gratuliert Dorf TV mit:

FOG TV



Die STWST sendet aus dem Nebel? **Gut.**
Sind Zuseher:innen da? **Egal.**
Ist die Medienkunst schlecht? **Man sieht sie nicht.**



Es dampft aus dem Fernseher.
The Fog is the Media.
The Media is THE FOG IN YOU.

FOG TV stammt nicht vom Affen ab, FOG TV und STWST TV haben nur dieselben Vorfahren!

STADTWERKSTATT VERANSTALTUNGEN SEP/OKT/NOV/DEZ

SEPTEMBER.

01. - 08.09 **STWST84x11 Fog Manifesto** // showcase extravaganza
12.09. **Viech, Jo Strauß** // alternative, indie rock // 20:00
13.09. **SimSimma** // dancehall, reggae, hiphop // 22:00
18.09. **turn | table | tennis** // spiel & spaß // 20:00
20.09. **Xpansion** // techno // 22:00
26.09. **Bass.Invadaz** // DnB // 22:00
27.09. **Oli Banjo** // hiphop // 20:00

OKTOBER.

- 02.10. **Sample As That, turn | table | tennis** //
sample, spiel & spaß // 20:00
03.10. **Jabali Coop** // 22:00
04.10. **Ende Release Show** // indie, punk // 20:00
09.10. **Rantanplan** // punk, ska // 20:00
10.10. **Hardrock Summit** // rock // 19:00
11.10. **table top shot** // techno // 22:00
16.10. **Jah Lil** // reggae // 20:00
17.10. **10 Jahre Velodrom** // alternative, indie, italo-pop // 20:00
18.10. **BDay Qlash** // indie, alternative // 19:00
22.10. **tam club** // experimental // 19:00
24.10. **Platonic Records** // DnB // 22:00
25.10. **Djaro & die anonymen Melancholiker** // alternative,
singer songwriter // 20:00
30.10. **Spilif** // hip hop, rap // 20:00
31.10. **Halloweit Fest (KV willy)** // 18:00

NOVEMBER.

- 01.11. **O WOW Konzertabend mit Im Da Dimp** // funk, soul, 60s // 20:00
06.11. **Mathias Löscher** // singer songwriter, indie // 19:00

- 07.11. **BLVZE** // bass, grime // 22:00
08.11. **cinema africain nightline** // afrobeats // 20:00
12.11. **Gewalt** // post punk // 20:00
13.11. **Das Kollektiv** // 20:00
14.11. **Hangover Society presents...** // punk // 20:00
15.11. **Das Kollektiv** // 20:00
19.11. **Bruckneruni tba** // experimental // 19:00
20.11. **Dives** // indie, alternative // 20:00
21.11. **Elektro Guzzi Release** // techno // 21:00
22.11. **SimSimma** // dancehall, reggae, hiphop // 22:00
27.11. **Nenda** // hip hop, rap, alternative // 20:00
28.11. **Shredfest** // metal // 20:00
29.11. **Kreisky Release** // indie, alternative // 20:00

DEZEMBER.

- 04.12. **Sample As That, turn | table | tennis** //
sample, spiel & spaß // 20:00
05.12. **Deaf Rabbit** // techno // 22:00
06.12. **Monobrother** // hiphop, rap // 20:00

Aktuelle Infos auf club.stwst.at
Kunstevents auf events.stwst.at

OFFEN

vergoren für
mehr Geschmack.
Seit 1321.

Nach handwerklicher
Tradition, vergoren im
offenen Gärbottich mit
anschließender langer
Lagerung bei kalten
Temperaturen.



bierwerkstatt.at

**Weitra
Bräu**
BIERWERKSTATT