



Fachhochschule Nordwestschweiz  
Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel

BASEL DIALOGUES

Reale Intelligenz  
(und andere Fiktionen)

Quinn Latimer, Claudia Perren (Hg.)  
Christoph Merian Verlag



# BASEL DIALOGUES

Quinn Latimer, Claudia Perren (Hg.)  
Christoph Merian Verlag

REALE  
INTELLIGENZ (und andere Fiktionen)

QUINN LATIMER UND CLAUDIA PERREN

9 REALE INTELLIGENZ  
(UND ANDERE FIKTIONEN):  
EINE EINFÜHRUNG

PHILIP URSPRUNG IM DIALOG MIT KAMBIZ SHAFEI

19 FOTOGRAFIE UND  
ARCHITEKTUR: DURCH EIN  
SPEKTRUM VON BILDERN  
ZUR KONSTRUKTION  
DES REALEN

CAMILA LUCERO ALLEGRI IM DIALOG MIT INES KLEESATTEL

35 AN DER KUNSTGESCHICHTE  
KRATZEN ODER EINE  
DEKOLONIALE ÄSTHETIK  
SCHLECHTER KOPIEN

MARIANA PESTANA IM DIALOG MIT SELENA SAVIĆ, GABRIELA AQUIJE  
UND EVELYNE ROTH

51 FIKTIONSGRADE ODER WIE  
SICH DIE BEDINGUNGEN DES  
REALEN LEBENS VERÄNDERN

SOLVEIG QU SUESS IM DIALOG MIT JOHANNES BRUDER

65 ‹HOLDING RIVERS,  
BECOMING MOUNTAINS›  
UND DER DOKUMENTARFILM  
ALS SPEKULATIVE GESTE

BASEL ABBAS UND RUANNE ABOU-RAHME IM DIALOG  
MIT QUINN LATIMER UND CHUS MARTÍNEZ

85 KLANG SAMMELT SICH AN  
UND STIRBT NICHT

## 97 BILDTEIL

HIMALI SINGH SOIN UND ALEXIS RIDER IM DIALOG  
MIT ELISE LAMMER

## 131 HEILUNG DURCH METEORITEN

MARCEL GYGLI UND ANNA FLURINA KÄLIN IM DIALOG  
MIT NICOLAJ VAN DER MEULEN

## 151 ÄSTHETIK UND PÄDAGOGIK DER KÜNSTLICHEN INTELLIGENZ UND IHRER HANDLUNGSFÄHIGKEIT

LAUREN LEE MCCARTHY UND CASEY REAS IM DIALOG  
MIT TED DAVIS

## 167 COMMUNITYS BILDEN: ZUR GESTALTUNG VON OPEN-SOURCE- TOOLS FÜR KUNST- UND DESIGNSCHAFFENDE

AYLIN YILDIRIM TSCHOEPE UND ANDREAS WENGER IM DIALOG  
MIT QINGYI REN, HANNA SIPOS UND JEFFREY MARTIN VOGT

## 187 BINARITÄT UND BIAS: DIE KOOPERATION VON MENSCH UND KI ALS HERAUSFORDERUNG

## 202 BIOGRAFIEN



9

REALE  
INTELLIGENZ  
(UND ANDERE  
FIRTIONEN):  
EINE  
EINFÜHRUNG



Wir reden – das haben wir immer getan. Stimmen erfüllen unsere Tage und Nächte, unsere Hochschulen und Wohnungen, Ateliers und Bühnen, Innen- und Aussenräume, unsere gebauten und ungebauten Landschaften. Gesprochene Sprache durchdringt und strukturiert unser Leben und unsere künstlerische Arbeit. Doch was erschaffen wir mit unserer beharrlichen Rede, unseren ständigen Gesprächen, unserem theoretischen Diskurs, unseren Randbemerkungen, unserem beiläufigen Geschwätz? In Sprache – in all ihren verschiedenen Tonlagen und Techniken – entstehen Beziehungen, entstehen Denken, Kultur und Sinn – das wissen wir. Aber was noch?

In den ersten Monaten des Jahres 2024, während wir dies schreiben, ist unsere Sprache – egal ob gesprochen, geschrieben, visuell, szenisch, ästhetisch, politisch oder technisch – geprägt von bestimmten Begriffen. Sie scheinen wie eine Art Code unsere Tage zu durchdringen, unsere Bildschirme zu beherrschen, unsere Augen und Ohren zu erfüllen: *Realität, Intelligenz, Wahrheit, Technologie, Trauma, Gewalt, Fürsorge, Klima, Kapital, Grenzen, Humanität, Liebe, Solidarität, Krise*. So klingen unsere Gespräche und Essays, E-Mails und Artikel, Symposien und Nachrichten, Gedichte und Filme. Und so gerät unsere Welt, die wir noch nicht völlig verstanden haben, geschweige denn ganz entschlüsseln können, in einen instabilen Zustand. Und wir fragen uns: Erschaffen wir unsere Welt mit solchen sprachlichen Wendungen oder beschreiben wir sie nur? Was wäre der Unterschied? Es wird oft gesagt, dass Sprache die Welt formt und die Art und Weise verändert, wie wir die Welt wahrnehmen und was wir über sie denken – und folglich in ihr agieren. Wie bei Klischees häufig der Fall, ist dieser Grundsatz so inhaltsschwer wie inhaltsleer. Was ist also mit den Worten, die wir wählen, den Plattitüden, die wir wiederholen, den Fragen, die wir stellen, der Syntax unserer Appelle? Wenn sich unsere Sprache im Laufe der Zeit immerfort verändert, wie kann dann die Art und Weise, in der wir

heute, in diesem bestimmten und zugleich sehr unbestimmten Moment, miteinander sprechen, unsere Zeit in ihren gegenwärtigen Bedingungen und spekulativen Zukünften konstruieren, erhellen oder verdecken?

Das sind viele Fragen, von denen jede einzelne sowohl den Sprechenden als auch den Zuhörenden viel abverlangt. Wie bilden unsere Gespräche unsere Denkprozesse ab, wie öffnen sie unseren Geist und Körper für tief-schürfende künstlerische, intellektuelle und ethische Erkenntnisse? Wie erzeugt die gesprochene Sprache Sinn für uns selbst und unser Gegenüber? Wie stellt die Sprache, die wir benutzen, Machtsysteme und anerkannte Erkenntnistheorien infrage oder verfestigt diese? Wie strukturiert unser Wunsch, gehört zu werden, und unser Bedürfnis nach Beziehung und Kommunikation das Sprechen selbst? Zentrale Fragen, vor allem an einer Kunst- und Designhochschule, wo der mündliche Diskurs – als ein pädagogisches und zugleich auf Veränderung gerichtetes Instrument – der Wissensvermittlung dient. Also worüber reden wir eigentlich, wenn wir heute über Kunst und Design sprechen?

Fragen wie diese treiben uns in den «Basel Dialogues» um, der neuen kritischen Buchreihe der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW. Alle zwei Jahre veröffentlichen wir ausführliche Gespräche, die aus aktuellen Perspektiven der Kunst, des Designs, des Films, der Architektur, Literatur, Naturwissenschaften und fachübergreifend in den fünf Instituten der Hochschule geführt werden. Die Reihe ist im Kontinuum des Sprechens angelegt und begreift den Dialog als ein Vehikel für soziales, gestaltendes und künstlerisches Handeln, das sowohl theoretische als auch ethische Praktiken antreibt. Gespräche zeichnen sich oft nicht nur durch den ihnen eigenen Fluss und ihre Intimität, ihre rhetorischen Formen und Jargons aus, sondern auch durch ihre Zugänglichkeit. Das heisst, durch ihre Offenheit all jenen gegenüber, die nah genug dran sind, um zuzuhören. Es ist dieser Aspekt der dialogischen Form, den

wir hervorheben wollen, wenn wir die lebendigen Anliegen der Hochschule aus ihren traditionellen Sprachregistern und akademischen Formaten herausholen und in die reale Welt des Sprechens überführen, inklusive ihrer zugleich emotionalen wie intimen, dramatischen und performativen, klaren und oft auch witzigen Zugänge.

In den Dialogen des ersten Bandes äussern sich die Beteiligten zu drängenden Fragen unserer Zeit – Fragen von künstlerischer, technologischer und gesellschaftlicher Bedeutung – und im Bewusstsein, dass die Gegenwart immer auch Neuinterpretationen der Vergangenheit und der zu erwartenden Zukunft beinhaltet. Der Titel des ersten Bandes, «Reale Intelligenz (und andere Fiktionen)», verweist auf die hier diskutierten brisanten Themen und ihre vielfältigen Verflechtungen: Formen von künstlicher, menschlicher und anderer Intelligenz, dokumentarische Gesten und das Reale, Kolonialität als schlechte Kopie, Fiktion als Form von Design sowie Formen des Widerstands gegen Sprachen von Hegemonie, ausbeuterischen Industrien und Ideologien. Wieder und wieder werden dabei Ströme evoziert – von Bildern, Kapital, Sprache, Algorithmen, vom Wasser und vom Denken selbst, ebenso wie Paradigmen von Vorurteilen.

In jedem Fall aber gehen die diskutierten Ideen – so leidenschaftlich wie auch mit Leichtigkeit vorgetragen – über die künstlerischen Disziplinen hinaus, was darauf hindeutet, dass die dringlichsten Anliegen der Gegenwart nicht an bestimmte Medien oder Materialien gebunden sind, sondern unweigerlich Bereiche überschreiten, wie es auch die meisten der in diesem Band vertretenen Personen in ihrer Arbeit tun.

Das Sprachvermögen, die Fähigkeit zur Selbstreflexion und Abstraktion sowie die Fähigkeit, Wissen zu erwerben und anzuwenden, gelten in vielen Gesellschaften als Massstab für Intelligenz. Doch die Art und Weise, wie Intelligenz gemessen wird, ist oft auch Grundlage dafür, dass Ungleichheiten und Hierarchien von Rasse, Klasse, biologischem und sozialem Geschlecht, ethischer

und geografischer Herkunft in die von Enteignung und Ausbeutung geprägten globalen Arbeitssysteme eingeschrieben sind. Das Oxford English Dictionary veranschaulicht das Wort «Intelligenz» mit den Sätzen «ein angesehenener Mann von grosser Intelligenz» und «Leiter der militärischen Aufklärung» (engl. «military intelligence»). Eine Welt, die mit solchen Sätzen aufgebaut und beschrieben wird – militaristisch, patriarchal, hierarchisch –, ist eindeutig und an multiperspektivischen Sichtweisen nicht interessiert. Die Vorherrschaft von Patriarchat, Imperium, Klasse und Kultur bildet das Fundament solcher Definitionen.

Was also ist Intelligenz wirklich – im immateriellen wie im materiellen Sinne? Wir wissen, dass die berüchtigten IQ-Tests des frühen 20. Jahrhunderts erfunden wurden, um Bevölkerungsgruppen zu bewerten, zu klassifizieren und zu kontrollieren, angewendet etwa im Zusammenhang mit Einwanderungsquoten, Eugenik oder Offiziersausbildung. IQ ist die Abkürzung für «Intelligenzquotient», ein Begriff, den der Psychologe William Stern in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts an der Universität Breslau als Grösse zur Auswertung von Intelligenztests einführte. Doch wenn wir heute, in den ersten Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts, Intelligenz definieren, dann meinen wir nicht wie Stern menschliche Intelligenz, sondern meist die jetzt allgemein als «nichtmenschlich» oder «künstlich» bezeichnete Intelligenz. Künstliche Intelligenz oder KI hat mit ihren Sprachverarbeitungsalgorithmen und Computerprogrammen, darunter ChatGPT, unsere gegenwärtigen Vokabularien und sprachbasierten Kommunikationssysteme geradezu überflutet – und damit unsere Art, Bedeutung zu erzeugen, also die Welt zu gestalten und umzugestalten.

Im Rahmen unserer Überlegungen zu den Wissenskapazitäten von KI haben wir begonnen, auch ihre künstlerischen Fähigkeiten in Betracht zu ziehen. Wie kann KI für die Zusammenarbeit in Kunst und Design eingesetzt werden? Wie kann sie selbst Kunst schaffen –

vorausgesetzt, sie hat ein Selbst? In den meisten Fällen wird Intelligenz binär aufgefasst – als menschliche oder künstliche, also nichtmenschliche, Intelligenz. Die nichtmenschliche Welt umfasst aber nicht nur das Digitale, sondern auch Tiere, Flüsse, Gestein, Geister, Pflanzen und Bakterien. Sie ist sehr real, sie ist das, was wir allgemein als Natur oder auch als Umwelt bezeichnen. Die Natur als Umwelt existiert jedoch nur, insofern man sich selbst als ihr nicht zugehörig betrachtet, wie der indigene brasilianische Schriftsteller, Denker und Aktivist Ailton Krenak konstatiert hat.

Wenn wir also die Natur als eine Art Intelligenz begreifen, dann können wir gemäss Krenak wie folgt umformulieren: Intelligenz ist die Matrix, in der wir uns bewegen und denken, in der wir kreieren und zerstören, befreien und unterdrücken, uns zu Liebe oder Gewalt bekennen. Man kann Intelligenz so wenig exakt nach menschlich und künstlich, nach Mensch und Maschine unterteilen, wie sich Natur und Kultur trennen lassen. Intelligenz ist nicht nur Mensch oder Computer, nicht diese oder jene Stimme, nicht menschlich oder nichtmenschlich. Intelligenz ist, wie es in diesem Buch zu lesen ist, ein umfangreiches Wissensspektrum, das aus zahlreichen Stimmen entsteht. Sie ist Land und Wasser, Tier und Geist, Technologie und Erkenntnistheorie, Beweg- und Standbild, Schweigen und Sprechen, Klang und Sprache, Narrativ und Logik, Politik und Ästhetik, Design und Widerstand, Träumen und Arbeiten. Sie ist unsere Art, künstlerisch tätig zu sein und zu leben – und auch dies können wir nicht binär voneinander trennen.

Kehren wir also zu einigen unserer Eingangsfragen zurück: Was meinen wir, wenn wir heute über Kunst und Gestaltung sprechen, über Intelligenz und Fiktion, Natur und Kultur, Ökologie und Historie, Poetik und Politik, das Menschliche und das Nichtmenschliche? In den «Basel Dialogues» probieren wir Antworten aus, indem wir viele verschiedene Stimmen veröffentlichen, die den Alltag auf unserem Kunst- und Designcampus ausmachen

und prägen. Wenn wir uns auf die dialogische Form konzentrieren, dann vor allem, um sowohl das Zuhören als auch das Sprechen, sowohl das Gespräch als auch den gesprochenen Jargon, den wir oft untereinander verwenden, hervorzuheben, anstatt in die institutionelle, für den akademischen Kontext typische Rhetorik zu verfallen.

Was daraus folgt, sind kurze Einblicke in die Art und Weise, wie Menschen tatsächlich reden – in Ateliers oder Werkstätten, in Studienprogrammen oder Forschungsprojekten, in Campuscafés, auf Symposien oder in Ausstellungen. In ihren Gesprächen entfalten sich die dringlichsten Fragen der heutigen künstlerischen und gestalterischen Praxis mitsamt dem nicht weniger interessanten Geplauder, den Experimentierversuchen, den imaginierten Zukünften, dem latenten Tratsch und den heiklen Sackgassen. Gleichzeitig offenbaren die Gespräche persönliche Standpunkte, politische Zusammenhänge, wirtschaftliche Grundlagen, künstlerische Ambitionen und gelebte Netzwerke (all das, was oft unausgesprochen bleibt, aber doch Thema ist).

Die Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel (HGK Basel) ist bildungspolitisch eine von neun Hochschulen der Fachhochschule Nordwestschweiz (FHNW). Sie befindet sich in Basel an der Grenze zwischen den Kantonen Basel-Landschaft und Basel-Stadt, wird jedoch von zwei weiteren Kantonen mitgetragen: Solothurn und Aargau. Der Campus der HGK Basel liegt zudem im sogenannten Dreiländereck, in dem Frankreich, Deutschland und die Schweiz aufeinandertreffen. Zur unmittelbaren Nachbarschaft der Hochschule zählen das Haus der Elektronischen Künste (HEK), das Kunsthaus Basel-Land, das Studio iart, Radio X und die Bibliothek für Gestaltung, die Stiftung Jacques Herzog und Pierre de Meuron Kabinett, die Künstlerateliers von Atelier Mondial, das Projekt Rakete, die Couture Ateliers, das Studio Gleisbogen, der Offcut Materialmarkt und viele weitere kreative Initiativen. Die HGK Basel ist regional und

international vielfältig vernetzt. Sie hat fünf Institute, deren Aufgabe es ist, Bachelor-, Master- und PhD-Studiengänge sowie Weiterbildung und Forschung anzubieten: das Institute Art Gender Nature (IAGN), das Institute Arts and Design Education (IADE), das Institute Digital Communication Environments (IDCE), das Institute Contemporary Design Practices (ICDP) und das Institute Experimental Design and Media Cultures (IXDM). Alle fünf Institute haben an diesem Buch mitgewirkt – es sind ihre Stimmen, die es mit Leben erfüllen.

Wie aber klingt eine Hochschule für Kunst und Design mit fünf Instituten und zahllosen Persönlichkeiten? Wie klingt die HGK Basel an ihrem Standort und in ihren vielen unterschiedlichen Netzwerken? Wir wissen, dass sie weder ein Chor ist noch mit einer Stimme spricht, doch worin bestehen der Tenor und die Töne der vielen Stimmen, die aus ihr sprechen? Mit dieser neuen Publikationsreihe versuchen wir, den vielfältigen Stimmen aus der HGK Basel Gehör zu verschaffen. Wir möchten allen Mitwirkenden aus den verschiedenen Instituten und ihren Gästen – allen, die hier sprechen, zuhören und miteinander diskutieren – aufrichtig danken. Unser Dank geht auch an all jene, die diesen ersten Band unserer neuen Buchreihe möglich gemacht haben, insbesondere an Iris Becher, Oliver Bolanz und Nataša Pavković, unser wunderbares Team beim Christoph Merian Verlag, an Marietta Eugster, unsere fantastische Designerin, und an Simone Marie und Tabea Rothfuchs, unsere herausragenden Projektassistentinnen von der HGK Basel. Gemeinsam mit ihnen wünschen wir Ihnen viel Freude beim Lesen und Zuhören.



FOTOGRAFIE  
UND  
ARCHITEKTUR:  
DURCH EIN  
SPEKTRUM  
VON BILDERN  
ZUR  
KONSTRUKTION  
DES REALEN



## KAMBIZ SHAFEI

Ich habe mit meiner Doktorarbeit begonnen, nachdem ich ein kleines Buch mit dem Titel ›Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography‹ gelesen hatte. Darin unterhält sich Jacques Derrida mit den deutschen Theoretikern Hubertus von Amelunxen und Michael Wetzel.<sup>1</sup> Die Einleitung ist von dem Literaturwissenschaftler Gerhard Richter, der sich mit dem Begriff der Übersetzung im Wechselverhältnis zwischen Dekonstruktion und Fotografie auseinandersetzt. Derrida spricht über die Dichotomie von Original und Kopie, und wenn man dies auf die Architektur bezieht – eines unserer heutigen Themen –, dann würde ich sagen, dass die Architektur allgemein als das Reale, das Echte angesehen wird. Während die Fotografie, die sich auf die Architektur richtet, sofort als eine Imitation davon gilt, oder nicht? Natürlich können wir das Medium Fotografie einsetzen; wir können Gebäude aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten, Bilder können uns Dinge zeigen, die nicht zu erfassen sind, während wir uns direkt vor Ort befinden. Derrida selbst verweist auf die These der Übersetzbarkeit. Er sagt, dass man etwas nur verstehen kann – und wählt natürlich die Philosophie als Beispiel –, wenn man es in etwas anderes übersetzt. Und diese Übersetzung, die aus der Dekonstruktion kommt, ist nicht limitiert: Sie übersetzt einfach. Die Frage für mich wäre – auch da ich ja selbst Fotograf bin –, was die Fotografie zum Verständnis von Architektur wirklich beitragen kann.

## PHILIP URSPRUNG

Ich finde diese Unterscheidung zwischen Original und fotografischer Wiedergabe nicht besonders hilfreich. Meine Wissenschaft, die Kunstgeschichte, ist auf die Fotografie angewiesen. Ohne Fotografie könnte sie nicht arbeiten, weil sie sich mit dem Vergleich von Phänomenen beschäftigt, die in der Regel weit entfernt, grundverschieden oder nicht

mehr da sind. Ich selbst behandle die Fotografie als eine von vielen Kräften in einem Netz von Wechselbeziehungen, ohne hierarchische Unterschiede zu machen. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war die Fotogenität eines Gebäudes entscheidend für seine Aufnahme in den Kanon. Der Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe wurde sozusagen für die Kamera gebaut. Ich kann das architektonische Objekt nicht klar von seiner Wiedergabe trennen. Das ist, als würde ich versuchen, das Gebäude vom Diskurs zu trennen. In diesem Diskurs können Gebäude über lange Zeiträume kommunizieren. Zwischen einem Bauwerk, das vor tausend Jahren entstanden ist, und einer Skizze von heute besteht oberflächlich gesehen kein Zusammenhang. Doch in unserer Fantasie können wir ihn herstellen. So kann etwa die Hagia Sophia mit einem Projekt von heutigen Studierenden zu tun haben. Darum brauchen wir den Diskurs und die Fotografien. Und Erzeugnisse der künstlichen Intelligenz weichen aus meiner Sicht nicht kategorisch davon ab. Sie sind Teil des Spektrums von Bildern und Vorstellungen.

KS Das führt uns geradewegs zu der Beziehung zwischen Sehen und Architektur, über die wahrscheinlich seit der «Erfindung» der zentralperspektivischen Darstellung gesprochen wird.

PU Du meinst das Sehen an sich und nicht den gesehenen Ort?

KS Ja, ich meine das Sehen, das uns in den Mittelpunkt des Wissens stellt. Ich zitiere Peter Eisenman, der anmerkt, dass das sehende menschliche Subjekt nach wie vor der wichtigste diskursive Terminus der Architektur ist. In chinesischen oder persischen Miniaturen ist der Blick zum Beispiel ein vollkommen anderer, weil es dort diese festgelegte Perspektive nicht gibt. Andererseits denke ich, dass heute an die Stelle der singulären menschlichen Blickwinkel multiple Perspektiven und Zeitlichkeiten getreten sind. Und das, glaube ich, begann definitiv mit der Digitalfotografie und ging dann mit den sozialen Medien weiter. Die Zentralität ist irgendwie weggebrochen. Es ist anders als zu Zeiten, in

denen Architektur in einer bestimmten Bildsprache fotografisch in Szene gesetzt wurde. Also etwa wie bei Barragán, der je nachdem, wie eine Wand abgebildet werden sollte, sogar deren Farbe anpasste. Ich glaube, dass es heute überhaupt keine Rolle mehr spielt, wer ein Gebäude fotografiert, weil wir so viele Bilder desselben Ortes in den sozialen Medien sehen.

PU Die Quantität und die Geschwindigkeit der Übertragung von Bildern sind enorm. Dennoch hat sich die Architekturfotografie in den letzten hundert Jahren nicht wesentlich weiterentwickelt. Korrigierte Perspektiven, neutrales Licht, keine Menschen. Die meisten Architekturbüros wollen, dass ihre Gebäude fotografiert werden, bevor die Menschen kommen, und die meisten kontrollieren die Darstellung in Zeitschriften und Katalogen sorgfältig. Meiner Meinung nach steckt die Architekturfotografie als Disziplin, als Genre, in Konventionen fest. Ihr Mangel an Dynamik ist mir ein Rätsel. Die Vielzahl der Bilder und die Geschwindigkeit, in der sie mit Mobiltelefonen gemacht und im Internet geteilt werden, spiegelt sich in der Architekturfotografie nicht wider.

KS Aber führen die Vielzahl und Vielfalt der Perspektiven nicht dazu, dass die Kontrolle über die Darstellung von Architektur verlorengeht? Wir alle können mit einem Foto eine eigene Version veröffentlichen.

PU Im Unterschied zur Kunst ist Architektur nicht geschützt, sodass ich eine Kamera nehmen und jedes beliebige Gebäude fotografieren und daraus ein Buch machen kann. Es gibt Drohnen, Punktwolken, Scans und so weiter, die etliche neue Perspektiven und alternative Ansichten beisteuern. Doch ich bezweifle, dass sie uns wirklich sehr viel mehr sehen lassen.

KS Ich finde, dass Drohnenaufnahmen Gebäude in gewisser Weise wieder auf den Massstab eines Modells zurückführen, auf den Massstab 1:500. Und natürlich sind sie als Situationsstudien sehr interessant.

PU Die KI – das, was du machst, was Leute wie Philippe Dujardin machen – zeigt uns, dass es einen gewaltigen Raum für Experimente gibt, den wir noch nicht wirklich zu erforschen

begonnen haben. Das zu verfolgen, finde ich spannend. Es ist sinnvoll, surrealistische Montagetechniken einzubeziehen, herumzuspielen, Dokumentation und Fiktion zu vermischen, gerade weil die sogenannte objektive Dokumentation allgegenwärtig ist. Natürlich spreche ich aus einer privilegierten Situation heraus, in der Gebäude bestehen bleiben. Sobald sie bedroht oder zerstört werden – durch Kriege oder Naturkatastrophen –, ändert sich alles. Dann braucht es wirklich detaillierte, objektive, dokumentarische Bilder.

KS        Darauf werde ich im Zusammenhang mit den Zwillingsstürmen des World Trade Center in New York noch zurückkommen. Doch ich denke, dass diese Kontrolle, die früher mithilfe der Fotografie möglich war, inzwischen den computergenerierten Architekturrenderings gewichen ist. Wenn wir uns diese Renderings ansehen, erkennen wir einige Trends der Bilderzeugung, wie zum Beispiel sehr transparente, grosse Volumen. Oder hochreflektierendes Glas, das, besonders im öffentlichen Bereich, sehr stark verblendet ist, oder fehlende Verwitterungs- und Gebrauchsspuren und so weiter. Überspitzt gesagt fühlt es sich an, als würde das Gebäude zum Rendering seines Bildes und nicht umgekehrt, denn in Architekturwettbewerben müssen viele Entscheidungen getroffen werden, die vollkommen fiktiv sind. Der Zeitraum für Einreichungen ist oft extrem knapp, aber diese realistischen Renderings brauchen Festlegungen – manche verlangen nach Antworten auf Detailfragen, über die noch nicht entschieden wurde –, und ich glaube, davon hängt ab, ob das Bild ein Rendering der Architektur ist oder umgekehrt.

PU        Für mich ist es oft schwer, wenn nicht gar unmöglich, zu unterscheiden, ob ich eine Fotografie von einem fertigen Gebäude oder von seinem Rendering vor mir habe, besonders auf dem Bildschirm. Ist es bereits gebaut oder nicht? Das liegt wahrscheinlich daran, dass sich die Technologien, die Bilderzeugungsprogramme so ähnlich sind. Renderings werden für Jurys und Kunden gemacht, Leute, die Schwierigkeiten haben, Pläne zu lesen. Also gefallen sie vielen – Bilder mit einer Art Vanille-Erdbeer-Geschmack. Man gewöhnt sich daran und passt seinen Schönheitssinn an die vorgestellte

Standardisierung an. Und das ist bedauerlich. Damit geht Eigenständigkeit verloren. Das Ergebnis ist an der Mehrzahl der Gebäude abzulesen, die aus öffentlichen Wettbewerben hervorgehen: Standardisierung von Bauelementen und Details, ein Verlust an Vielfalt.

KS Würdest du sagen, dass die Bilderzeugung dabei eine Rolle spielt?

PU Ich würde nicht sagen, dass sie der Grund für diese Vereinheitlichung ist. Die Gründe sind eher wirtschaftlicher Natur: der Zeitdruck, die Notwendigkeit, Gewinne zu machen. Man kann sich nicht vorstellen, dass ein Architekt wie Carlo Scarpa ein Rendering erstellt hätte, denn das Gebäude hätte sich nach Abnahme der Pläne noch fünfzehnmal verändert, er selbst hätte nicht einmal ein Modell gebaut. Darum war die Zeichnung mitsamt ihren Änderungen und ihrer direkten Verbindung zum Zimmermann und zum Maurer das perfekte Werkzeug für die damalige Zeit. Doch der Kontext ist heute ein anderer. Menschen haben weniger Zeit, und Arbeit ist teurer geworden. Im wissenschaftlichen Kontext dagegen, in dem man nicht unmittelbar dem ökonomischen Druck ausgesetzt ist und zu zukünftigen Trends beitragen kann, versuchen wir unsere Studierenden auch zu Experimenten mit Darstellungsformen anzuregen. Ohnehin können sie sich kaum teure Renderings leisten.

KS Eine Rolle spielt auch, dass zwischen einer Auftragsvergabe an ein Architektenbüro, das als Sieger aus einem Wettbewerb hervorgegangen ist, und dem tatsächlichen Baubeginn zehn Jahre vergehen können. Ich glaube, der realistische Aspekt von Renderings ist eine grosse Einschränkung hinsichtlich weiterer Recherchen und anderer Dinge, die sich in diesem zeitlichen Verlauf noch zehnmal ändern können. Doch diese Fragen lassen sich im Entwurfsprozess des Wettbewerbs nicht unbedingt beantworten.

PU Nehmen wir zum Beispiel den Neubau für das Kunsthaus Zürich. David Chipperfield Architects gewann den Wettbewerb zum Teil dank eines Renderings. Es zeigt einen weiten Himmel, einen grossen Platz. Es sieht aus wie Berlin. Das Gebäude selbst wirkt klein. Man sieht glückliche Menschen

umhergehen, während wir es in Wirklichkeit mit einer stark befahrenen Kreuzung zu tun haben und der Bau für das Grundstück viel zu gross ist. Dem Bild ist es hervorragend gelungen, die Aura einer Grossstadt zu transportieren.

KS Ich würde jetzt gerne auf deinen Essay über die Bilder zu sprechen kommen, die Hans Danuser von Peter Zumthors Caplutta Sogn Benedetg gemacht hat, der Kapelle des heiligen Benedikt. Darin deutest du an, was Fotografien als Serie im Gegensatz zur Einzelaufnahme bewirken können. Du sagst dort, dass sie zu einem einzigen Bild zusammenfliessen. Das hat mich an folgende sehr schöne Stelle in Maurice Merleau-Pontys «Die Phänomenologie der Wahrnehmung» erinnert:

So sehe ich etwa das Haus gegenüber unter einem bestimmten Gesichtswinkel, anders sähe man es vom rechten Ufer der Seine, anders wieder von innen, und noch anders wieder von einem Flugzeug aus; das Haus *selbst* ist nicht eine dieser Erscheinungen, es ist [...] der nichtperspektive Term, von dem alle Perspektiven abzuleiten wären, [...] das Haus selbst ist nicht das von nirgendwoher gesehene, sondern das von überallher gesehene Haus. Der vollkommene Gegenstand ist gänzlich durchsichtig, allseitig durchdrungen von einer aktuellen Unendlichkeit von Blicken, die sich in seinem Innersten überschneiden und nichts an ihm verborgen lassen.<sup>2</sup>

Mit dieser «aktuellen Unendlichkeit von Blicken», um noch einmal auf Derrida zurückzukommen, wären die vielzähligen Stimmen der Dekonstruktion, die das Reale bestimmen, gleichzusetzen. Und um auch noch einmal auf die vielen Algorithmen zurückzukommen, die in den sozialen Medien Anwendung finden: Sie sollen ebenfalls verschiedene Sequenzen vorschlagen, die uns so lange wie möglich beschäftigt halten.

PU Es ist interessant, dass du Daten und Dekonstruktion erwähnst. Daran habe ich nicht wirklich gedacht. Aber Zumthors Kapelle stammt aus den späten 1980er-Jahren, darum

ist es sinnvoll, sie im Zusammenhang mit diesen Fragen zu sehen. Danuser übt als Fotograf Kritik an der konventionellen Darstellung spektakulärer Landschaften. Seine Kombination vieler kleiner Details war Ende der 1980er-Jahre experimentell. Aber es blieb ein Experiment, denn andernfalls hätten wir mehr solcher Bilder. Aus meiner Sicht ist es ein faszinierender Moment, wenn sich Architektur und Fotografie auf Augenhöhe begegnen. Kurz danach kehrte die Architekturfotografie in den Dienst der Architektenzunft zurück. Für einen kurzen Moment in den 1980er-Jahren war die Hierarchie gelockert, und Architektur und Fotografie wurden Partnerinnen. Die Gebäude sahen aus, als wären sie Kameras. Die Fotografien sahen aus wie gebaute Architekturen. Doch diese historische Konstellation hatte nicht lange Bestand.

Als Historiker interessieren mich solche Konstellationen, solche Momente, in denen etwas passiert und sichtbar wird. Apropos Bilderflut: Bei den Kritiken aus den 1880er-Jahren lesen wir Klagen über die immense Flut von Werbeplakaten in der Stadt, die Überforderung der Sinne und die vielen Dinge, die den öffentlichen Raum förmlich ersticken. Unsere eigene Gegenwart ist also gar nicht so einmalig. Genau wie heute bestand schon 1880, 1920 und in den 1960er-Jahren der Eindruck, dass es zu viele Bilder gibt. Wegen des Internets haben wir vielleicht mehr Bilder, aber dafür ist unser Gehirn ein starker Filter. Und noch einmal: Diese Flut der Bilder hat die Architekturfotografie nicht wirklich beeinflusst.

KS       Lass uns zu einem letzten Thema kommen, das übrigens zum Titel meiner Dissertation wurde: «Materielle Präsenzen». Als ich anfang zu schreiben und zu experimentieren, sah ich mir die Architektur unter den Aspekten des Zeitlichen und des Dinglichen an und stellte fest, dass Fotografien nicht beides gleichzeitig enthalten können. Andernfalls würden sie, um mit Hans Jonas zu sprechen, zum «Klon» der Realität. Ich bin aber überzeugt, dass die Fotografie gewissermassen Fragmente sammeln kann wie Erinnerungen. Um auf die Zwillingstürme des alten World Trade Center

zurückzukommen: Hier werden Fotografien zum Ersatz für das Gebäude und speziell für die damaligen Ereignisse. Die materielle Präsenz der Türme existiert ganz plötzlich in den massenproduzierten Aufnahmen von ihnen. Ich habe deinen Aufsatz ›Vom Nutzen und Nachteil der Fotografie für die Architektur‹ gelesen, die Hypothese, dass die Fotografie als Erfindung des Industriezeitalters den Mechanismus dazu liefern soll, die vergänglicheren Aspekte der Architektur irgendwie auszublenden. Besonders wenn wir die frühe Fotografie betrachten, etwa Daguerres Strassenszene von 1839, die übrigens zufällig auch die erste Aufnahme eines Menschen überhaupt ist, ob gestellt oder nicht.

Ich finde, es gibt eine interessante Verbindung zwischen der Fotografie und dem in der westlichen Philosophie etablierten Argument von der Wahrheit des gesprochenen Wortes, die sich aus der Anwesenheit des Sprechers ableitet, und Platons Idee von der unmittelbaren Wahrheit der gesprochenen Sprache gegenüber der Schrift. Platon begründet die unmittelbare Wahrheit des Gesprochenen mit der Anwesenheit der sprechenden Person. In der Architektur wäre dies die Präsenz des Gebäudes an seinem Standort. Daher ist jede andere Art der Übersetzung, in Form von Modellen oder Schriften oder Fotografien, eine Vermittlung dieser Präsenz.

Aber kommen wir zu Derrida zurück. Er sagt, dass auch das Gesprochene selbst durch das Zeichensystem der Sprache vermittelt wird. Und das gilt unabhängig davon, ob der oder die Sprechende anwesend ist oder nicht. Dieser Logik folgend, versuche ich auch in meiner Arbeit die Materialien der Architektur als Dinge zu betrachten, die die Präsenz der Architektur vermitteln, und irgendwie Materialsimulationen zu spiegeln oder herbeizuführen, die über den Darstellungsaspekt der Fotografie hinausgehen können. Natürlich bringen uns diese Versuche dem neuen Materialismus näher. Sie führen auch zurück zu deiner Feststellung, dass die direkte Auseinandersetzung mit der Materialität von Architektur eine Möglichkeit sein kann, die eher flüchtigen Aspekte von Architektur zu erfassen.

PU Unter den Bildern, die du mir hier zeigst, finde ich den Stapel Aufnahmen von der Oberfläche eines Felsgesteins verblüffend. Ist das Alabaster oder Marmor?

KS Es ist Onyx.

PU Man erkennt diese Äderung und die Struktur des Steins, die die Kamera natürlich abbildet, doch in dem Bilderstapel wird die Fotografie selbst zum Objekt in der Gesteinsschicht. So wie die Aufnahmen übereinanderliegen, ist das Spiel mit der Vervielfachung ein sehr schöner Weg, die Materialität der einzelnen Fotografie sichtbar zu machen. Denn eine Fotografie, also ein «einzelner» Abzug, ist immer auch ein bisschen traurig. Das einzelne Foto ist vielleicht teuer, weil es selten ist, aber eben auch ein bisschen traurig. Wird die Fotografie dagegen vervielfältigt, dann ist sie sozusagen unsterblich. Die Fotografie als Unikat, sagen wir eine Daguerreotypie, ist sehr verletzlich und besitzt eine unheimliche Präsenz – eine Aura.

KS Sie hat auch etwas Zombiehaftes.

PU Ja, absolut. Halb tot, halb lebendig. Es wäre zum Beispiel relativ sinnlos, heutzutage Daguerreotypien zu reproduzieren. Das heisst, du nimmst die Fotografie in ihrem Wesen als eine Oberfläche wahr, die eine Materialität besitzt und sich durch Multiplizität und Wiederholung auszeichnet. In dieser Hinsicht erinnert sie auch an Gordon Matta-Clark und seine Arbeit mit Papierstapeln, in die er hineingeschnitten hat, die er nicht bemalt, sondern in die er hineingeschnitten hat. Und dein Dialog mit seinem Werk leuchtet absolut ein. Du lässt nicht die Prozedur widerhallen, indem du deine Fotografie beispielsweise zerreisst oder indem du in sie hineinschneidest. Du begegnest ihr mit Mitteln, die 1974 nicht zur Verfügung standen, die heute aber üblich sind. Das ist gelungen, denn es zeigt auch, dass die Fotografie historisch verortet ist und eine Materialität besitzt, ein Leben, eine eigene Präsenz.

Die in der Fotografie gespeicherten Informationen gehen bisweilen über die eigentliche Absicht des Fotografierens hinaus. Das macht die Betrachtung eines Familienfotoalbums oft gerade so spannend, weil es neben den Bildern der

Verwandten irgendwo auch Aufnahmen von einem Fahrrad oder Spielzeug gibt oder es zeigt, wie sich die Menschen gekleidet haben und wie sie ihre Hüte trugen. Diese unbeabsichtigten Informationen, die sind faszinierend. Nur die Fotografie kann sie transportieren. In einem Gemälde haben sie einen völlig anderen Wert. Architektur wiederum kann altern. Ihre Materialität kann sich verändern, sie kann Moos ansetzen, Stücke können herabfallen. Sie hat ein anderes Verhältnis zur Zeit als ein Kunstwerk, denn ein Kunstwerk wird aus der Zeit herausgenommen. Es würde keinen Sinn ergeben, der «Mona Lisa» etwas hinzuzufügen. Die Fotografie steht gewissermassen dazwischen: Sie wird den Zeitläuften enthoben, offenbart jedoch auch eine Form von Zeitlichkeit. Die Fotografien aus den 1970er-Jahren verfärben sich wegen der damals von Kodak verwendeten Chemikalien rot, die Ektachrome-Aufnahmen aus den 1960er-Jahren hingegen werden blau. Das haben wir in der Kunst nicht. Offensichtlich werden auch KI-gestützte Fotografien altern. Das können wir nur noch nicht sehen.

KS Über Digitalfotografie hören wir oft, sie sei immateriell, dabei können wir ein frühes Digitalfoto genau erkennen, weil wir uns inzwischen an immer höhere Auflösungen gewöhnt haben. Darin liegt auch eine Materialität, und zwar im Sinne der technischen Möglichkeiten, die das Material für digitale Sensoren hergab.

PU Transluzente Farben haben etwas besonders Schönes an sich, genauso wie die Bilder auf einem Handydisplay mit ihrer gestochenen scharfen Präsenz. Die KI-gestützten Bilder, auf denen der Hutton korrigiert wird, besitzen eine beeindruckende Frische. Ich bin gespannt, wie sie in ein paar Jahren aussehen werden.

KS Interessant wäre, sie dem Zonensystem von Ansel Adams und Fred R. Archer gegenüberzustellen, in dem eine optimale Aufnahme die zehn Zonen von Reinweiss bis Tiefschwarz beinhaltet.

PU Eine gute Frage. Wie unterscheidet sich das Schwarz auf dem Bildschirm von 2023 von dem Schwarz auf einer Fotografie von Adams? Was ist mit den Nuancen? Das Thema

der Ruine könnte da hineinspielen. Für die diesjährige Architekturbiennale in Venedig haben wir den Schweizer Pavillon gestaltet und ein Stück der Aussenwand entfernt. Während der Arbeiten, als die Wand halb eingeschnitten war, sah der Pavillon aus wie eine Ruine. Wir haben uns gefragt, ob man das so lassen könnte. Vor zwei Jahren wahrscheinlich schon. Aber jetzt, angesichts der Bilder des Krieges in der Ukraine, wäre das zynisch.

KS Mit den zwei Fotografien von Sindschar im Irak und der Ausgrabung von Göbekli Tepe in der Türkei versuche ich genau das zu thematisieren. Was passiert, wenn die Bilder beider Stätten zusammen gezeigt werden? Die eine im Krieg von einem Moment auf den anderen zerstört, die andere eine neusteinzeitliche archäologische Fundstätte, die im Verlauf der Jahrtausende von den Elementen zurückerobert wurde. Es ist superkompliziert, sich mit den Ruinen, ihrer paradoxen Vergangenheit und ihrer gegenwärtigen materiellen Präsenz zu beschäftigen. Das zeigt sich sehr deutlich auch in einigen Werken von Anselm Kiefer.

PU Und natürlich bei Eyal Weizman, bei dem gesamten forensischen Ansatz. Man sieht die Ruine, aber nur, um den Prozess rekonstruieren und sich über die Wahrheit klar werden zu können. Die Fotografie als Überbringerin der Wahrheit also – ich glaube noch immer, dass das sinnvoll ist. Reisepässe enthalten Fotografien. Das könnte sich eines Tages ändern. Aber für den Augenblick zeigt es, dass zwischen Bildern und Realität eine stabile Beziehung besteht.

- 1— Jacques Derrida: *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*, Stanford, CA 2010. Ohne die Einleitung von Gerhard Richter zuerst auf Deutsch erschienen als: Jacques Derrida: *Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur*. Im Gespräch mit Hubertus v. Amelunxen und Michael Wetzel (1992), in: Hubertus v. Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie*. Bd. 4: 1980–1995, München 2000, S. 280–296.
- 2— Maurice Merleau-Ponty/Rudolf Boehm (Übers.): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1966, S. 91, 93.

Das Gespräch fand im Rahmen einer Doktoratsarbeit am Departement Architektur der ETH Zürich statt, 17. Juni 2023.



AN  
DER KUNST-  
GESCHICHTE  
KRATZEN  
ODER EINE  
DEKOLONIALE  
ÄSTHETIK  
SCHLECHTER  
KOPIEN



## INES KLEESATTEL

Für deine Masterarbeit hast du ein künstlerisches Vermittlungstool entwickelt, das auf eine transformativ dekoloniale Ästhetik<sup>1</sup> abzielt und dabei von Ernst H. Gombrichs «Die Geschichte der Kunst» (1950) ausgeht. Das scheint zunächst einmal überraschend – dass du im Interesse einer transformativen, also institutionskritisch auf Diversifizierung zielenden Kunstvermittlung ausgerechnet Gombrich als Ausgangsmaterial wählst. Der österreichisch-ungarische Kunsthistoriker zählt zu den bekanntesten Vertretern seines Fachs, und sein 1950 erstmals erschienenenes Buch ist ein Standardwerk eurozentrisch-patriarchaler Kunstgeschichtsschreibung. Wie kam es dazu, dass du dir ausgerechnet Gombrichs Buch zum Ausgangsmaterial für ein dekoloniales Anliegen gemacht hast?

## GAMILA LUGERO ALLEGRI

Ich habe vor unserem Gespräch nachgeschaut, wie oft ich dieses Buch in meiner Arbeit genannt habe: nur zweimal. Es ging mir nämlich gar nicht darum, über dieses Buch zu schreiben. Ich habe damit gearbeitet, weil wir im Seminar während meines Kunststudiums in Chile dieses Buch gelesen haben, was es für mich gewissermassen zu einem Sinnbild für die Macht dieser eurozentrischen Kunstgeschichtsschreibung macht. Allerdings habe ich in meinem Studium nicht ein Exemplar dieses Buches verwendet, wie es jetzt hier zwischen uns auf dem Tisch liegt, sondern eine fotokopierte Version davon; eine sehr schlechte Schwarz-Weiss-Kopie, auf der man die Bilder teilweise nur schlecht sehen konnte. Und diese Bilder habe ich noch immer im Kopf, wenn ich den Begriff «Kunstgeschichte» höre. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Titel des Buchs: «Die Geschichte der Kunst»; *die* – im Singular. Auf Spanisch ist es dasselbe – Einzahl: «La historia del arte».

Als ich 2017 nach Europa kam, wollte ich gerne einige der Bilder, die ich studiert hatte, im Original sehen. Ich war dann sehr überrascht. Denn diese Bilder waren überhaupt nicht das, was ich im Kopf hatte. Ich war meistens enttäuscht. Das Original war entweder zu gross oder zu farbig. So kam ich darauf, dass es noch etwas dazwischen gibt: Es gibt einerseits diese echten Bilder in den Museen, die hier im Buch in Farbe abgebildet sind, es gibt andererseits die fotokopierten Bilder meines Studiums, und es gibt noch etwas Weiteres, und das ist es, was mich eigentlich interessiert: ein Dazwischen, in dem sich die Bilder emanzipieren.

IK            Das heisst, die Praxis des Kopierens, die bei der Entwicklung deines Vermittlungstools eine wichtige Rolle spielte, war für dich bereits mit dem Ausgangsmaterial verbunden.

CLA        Ja, genau. Deshalb würde ich sagen, dass nicht Gombrichs Buch mein Ausgangsmaterial war, sondern vielmehr die fotokopierten Schwarz-Weiss-Bilder, die mir aus meinem Studium im Kopf geblieben sind. Diese waren viel interessanter für mich.

IK            Diese kopierten Bilder hast du dann weiter fotokopiert und dabei die Ausschnitte, die Vergrösserungen und die Sättigung variiert. So hast du eine Unmenge an kopierten Blättern produziert, mit Doppelungen und Überlagerungen, verblassten Details. Schliesslich hast du aus diesem kopierten Material Ausschnitte auf transparente Folie gedruckt, auf 5 × 5 Zentimeter zugeschnitten, zwischen Glasplatten in Diarähmchen gepackt. So ist das Vermittlungstool entstanden. Bevor wir darauf eingehen, wie du dieses dann eingesetzt hast, würde ich gerne noch über deine Entscheidung sprechen, mit dem heute ja bereits antiquierten Medium der analogen Fotokopie zu arbeiten.

CLA        Mich interessierte das Kopieren als ein Mittel des Lernens und des Reproduzierens. Und dabei wurde die ästhetische Qualität der Fotokopien zunehmend wichtig. Durch die analoge Technik entstand immer wieder etwas anderes, etwas Einmaliges, entstanden immer wieder andere Bilder. Das Kopiergerät und der Zufall spielten dabei eine

wichtige Rolle. Ich habe kaum bewusste Manipulationen vorgenommen, sondern einfach kopiert. Im Wesentlichen habe ich nur ausgewählt. Beim Kopieren bin ich einfach locker und nicht sehr sorgfältig vorgegangen. Denn die Kopien, die ich damals im Studium hatte, waren ja auch nicht sorgfältig gemacht.

IK Eine Kollegin hat mich einmal dafür gerügt, dass die kopierten Texte, die ich in einem Seminar austeilte, schlecht kalibriert, schräg und verzogen waren. Sie fand, an einer Hochschule der Künste könne ich nicht so schlecht kopierte Texte zum Lesen austeilen.

CLA Und genau darauf kommt es mir an! Mich interessiert diese Ästhetik – das, was entsteht, wenn die Reproduktion nicht gut gemacht ist; das, was durch die Fehler und die schlechte Qualität entsteht. Diese schlecht gemachten Kopien sind die Medialität, die mein eigenes Studium der Kunstgeschichte geprägt hat. Dabei liegt mein Studium noch nicht so lange zurück. Auch dass ich in meinem Vermittlungstool Dias einsetze, kommt daher. Die Bilder in meinem Studium wurden als Dias projiziert. Ich habe also einfach mit den Ästhetiken weitergearbeitet, die ich aus meinem Kunstgeschichtsunterricht kenne. Während ich die Fotokopien der Bilder aus Gombrichs Buch weiterkopiert habe, wurde mir immer deutlicher bewusst, dass die kopierten Bilder nicht dieselben sind wie die Originalbilder. Die kopierten Bilder wurden wichtiger als das Original. Sie wurden sozusagen die neuen Ursprungsbilder.

IK In deiner Arbeit schreibst du, dass das Kopieren den Bezug zur Bildreferenz «verformt und untergräbt». Du nennst den Bildbezug beziehungsweise die Referenz dabei «Bild-Ursprung». Im Falle der Abbildungen in Gombrichs Buch wären das die originalen Kunstwerke, die «in den meisten Fällen in den Sammlungen der grossen europäischen Museen materiell zu finden und mit einer bestimmten historischen Perspektive verbunden» sind.<sup>2</sup> Anknüpfend daran machst du sehr deutlich, dass die – an einer technisch gut ausgestatteten Schweizer Hochschule anachronistisch erscheinende – Kopierästhetik deiner

Arbeit in ihren repräsentations- und vermittlungspolitischen Bedeutungsdimensionen über die euro-amerikanische Copy-Art der 1970er- und 1980er-Jahre hinausweist – und auch kein blosser Retroschick ist. Das könnten wir hier nochmals vorlesen, wenn du möchtest.

CLA *(Liest aus ihrer Masterarbeit):* «In nicht-westlichen Gebieten [ist der] Bild-Ursprung im Allgemeinen eine Kopie, das heisst eine Kopie des Bild-Ursprungs [...] wir dürfen nicht vergessen, dass Kopien im südamerikanischen Kontext eine koloniale Strategie darstellen [...] Die Struktur der Städte, die Auferlegung einer europäischen Sprache, die vorherrschenden Bilder und Symbole, die ästhetische Auferlegung oder die Logik des Denkens der Elite, die durch den Institutionalismus reproduziert wird, sind unter anderem eine Kopie. [...] Es geht darum, dass diese unzähligen dekontextualisierten Kopien nicht mehr im «reinen» Sinne der Lektüre ihres Bild-Ursprungs-Zusammenhangs gelesen werden können, da es unmöglich ist, sie von ihrem (neuen) historischen und materiellen Kontext zu isolieren.»<sup>3</sup>

IK Wenn du vorschlägst, Kopien als Originale zu verstehen, dann steht diese radikaldemokratisch enthierarchisierende Entthronung des sogenannten hochkulturellen Originals in einem postkolonialen Zusammenhang kultureller Bildung, in dem der Ästhetik der vermeintlich «schlechten» Kopie ein dekolonisierendes Potenzial zukommt.

CLA *(Liest erneut aus ihrer Masterarbeit):* «Wenn ich mich dafür entscheide, die Kopie in diesem Kontext als Bild-Ursprung wahrzunehmen, dann hat dieses Bild, das nun emanzipiert ist, das Potenzial, in Bezug auf seinen Kontext gedacht zu werden, und wird nicht mehr als Träger von Informationen untergeordnet, wie es jede Kopie eines Original-Originals wäre. Dieser materielle Makel ist ein Riss in der Bedeutungsproduktion, an dem ich hänge, um die Emanzipation der Bild-Ursprungs-Kopie zu ermöglichen: nicht mehr als Reproduktionsmechanismus, sondern als bedeutungsproduzierender Mechanismus. Das abstrahierte, befleckte und verformte Bild ruft nicht mehr (direkt) den Referenten

hervor, es hat den roten Faden verloren (oder ist dabei, ihn zu verlieren).»<sup>4</sup>

IK ... den blutroten Faden linearer Geschichtsschreibung, der selbst noch die schlechten, billigen Kopien an ein hoch gehandeltes Original bindet. Du verhandelst die Praxis des Kopierens damit auch eindrücklich in einer spannungsvollen Ambivalenz. Einerseits thematisierst du den «kolonisierenden Charakter des Kanons»: die Art, wie dessen wiederholte eurozentrische Reproduktion standardisierend wirkt und eine Vielzahl von heterogenen Positionen negiert. Andererseits entwickelst du das Kopieren als eine widerständige kreative Praxis, die kolonialkapitalistische Eigentumslogiken unterläuft.

Du beziehst dich in deiner Masterarbeit auf Piraterie, Open culture und Copy left, wo Trennungen von Reproduktion und Produktion durchkreuzt werden – und damit auch die Dichotomie von Produktion und Rezeption zerbröselt. Das ist für Fragen nach Vermittlung enorm relevant. Dass Kunstvermittlung kein beherrschendes Wissenstransfer von Kunst(geschichte) mehr sein kann, sondern eine ästhetisch kreative Transformationspraxis werden muss, wird hier sehr greifbar. Wenn koloniale Herrschaftstechniken unterbrochen werden sollen, sind weder passiver Nachvollzug noch Geniestreichgesten tauglich. Vielmehr braucht es ein ver/lernendes Weiterarbeiten mit Vorhandenem, das eine Vorgeschichte hat, aber nicht deterministisch ist.

CLA Durch das Weiterarbeiten mit den Bildern aus meinem Kunstgeschichtsunterricht hat sich wie gesagt der Unterschied zwischen originalen und kopierten Bildern so verstärkt, dass sich die kopierten Bilder emanzipiert haben. Die Kopien passen nicht mehr zu den originalen Bildern. Sie haben ihren Bezug zu diesen verloren. Denn für mich erzählen diese Bilder etwas anderes als das, was Gombrich erzählen wollte, indem er sich auf die Originalbilder bezog. Die Originale sind hier und jetzt nicht da, sie waren auch in meinem Kunstgeschichtsstudium in Chile nicht präsent. Stattdessen ist anderes präsent, andere Bilder, ein anderer Kontext, andere Assoziationen. Das ist es, was mich interessiert.

IK Du hast nun mehrfach von einer Emanzipation der Bilder gesprochen. In wessen Interesse geschieht denn diese Emanzipation? Es geht dabei nicht wirklich um eine Befreiung irgendwie eigenmächtiger Bilder, oder? Wenn das Kopieren auch als Piraterie zu verstehen ist, dann geht es doch eher darum, sich aus einer nicht oder weniger legitimierten Position heraus diese Bilder anzueignen, sie zu klauen. Die Bilder werden zum Vermittlungstool, das vielfältigere Assoziationen, Kontexte und Geschichten zu aktivieren erlaubt. Das involviert Beziehungsgefüge, soziale Praktiken...

CLA Aus postkolonialer Perspektive ist das gar nicht so kompliziert: Um in Lateinamerika *die* Kunstgeschichte zu lernen, brauchen wir die Piraterie. Wir haben normalerweise nicht die finanziellen Möglichkeiten, um Originale zu besitzen oder auch nur zu reisen und die Originale zu besuchen – also, es gibt schon Menschen, die sich das leisten können, aber das sind nur ganz wenige. Und in diesem Zusammenhang stellt sich mir die Frage: Was bedeutet es, dass ich diese Kunstgeschichte in Chile studiert habe? Was habe ich dabei eigentlich gelernt? Ich möchte nicht die Bilder befreien. Sie sind schon befreit, weil sie schon andere geworden sind als diejenigen, auf die Gombrich verweist. Als ich schliesslich die Originale in den europäischen Museen sah, war klar: Das sind nicht die Bilder, die in meinem Kunstgeschichtsstudium wichtig waren! Und so begann ich mich zu fragen, was diese Bilder mit mir zu tun haben; was ich von diesen kopierten Bildern gelernt habe. Wir haben diese Bilder, die immer wieder aus dem Gombrich und ähnlichen Kunstgeschichten reproduziert werden; und damit müssen wir arbeiten. Ich habe aus den kopierten Bildern dann ein Archiv gemacht: einen Kasten mit 135 der von mir hergestellten Dias.

IK Wenn du von Archiv sprichst, dann tust du das auch vor dem Hintergrund von Jacques Derridas Überlegungen zum Zusammenhang von Geschichte, Wissensproduktion und Herrschaft und dem Gedanken, dass Gedächtnis und Vergessen davon abhängen, was wo von wem gesichert und aufbewahrt wird.

CLA Genau, ich bin von der Prämisse ausgegangen, dass ein Archiv zugleich instituierend und konservativ, revolutionär und traditionell wirken kann. Das Archiv definiert das Gedächtnis, aus dem erzählt werden kann, und sorgt dafür, dass die Möglichkeiten anderer Erzählungen verborgen bleiben. Und deshalb muss sich auch die Kunstvermittlung fragen, zu wessen Gunsten sie wie mit welchen Archiven arbeiten will.<sup>5</sup> Das Archiv, das ich als Vermittlungswerkzeug für meine Masterarbeit geschaffen habe, ist ein piratisches Archiv. Es ist sensibel, weil seine materielle Qualität so schlecht ist, dass es sich leicht löschen lässt. Die Fotokopien, die ich auf Folien kopiert habe, sind nicht sehr haltbar; wenn man sie anfasst, löst sich die Farbe.

IK Die materielle Verlust- und Fehleranfälligkeit, mit der du arbeitest, korrespondiert auch damit, wie Derrida Geschichte und Macht im Archiv durch Materialität miteinander verbunden sieht: in Dokumenten, die hergestellt und aufbewahrt wurden, in gebauten und verteidigten Orten des Aufbewahrens und Weitergebens. Dein Dia-Archiv erscheint zusätzlich gefährdet beziehungsweise brüchig, offen und veränderlich, weil du es, einmal hergestellt, nicht sicher verwahrt und weggesperrt hast, sondern es als ein Vermittlungstool in die Hände anderer Personen gegeben hast.

CLA Ja, die Arbeit mit meinem Archiv ist ja auch eine künstlerische Forschung. Das Archiv künstlerisch zu nutzen, gibt den Bildern im Archiv ein zusätzliches erzählerisches Potenzial. Anna María Guasch schreibt, «dass Kunst als Archiv neue Möglichkeiten der Auswahl und Kombination eröffnet, um verschiedene Erzählungen, einen neuen Korpus und eine neue Bedeutung zu schaffen».<sup>6</sup> Ich habe mit meinem Dia-Archiv künstlerisch geforscht, indem ich es als Vermittlungsinstrument nutzte, das Erzählungen generieren kann. Dafür habe ich in meiner Masterarbeit mit anderen Personen, drei in der Schweiz lebenden Chileninnen, zusammengearbeitet. Sie haben aus dem Kasten mit den 135 Dias jeweils einige Bilder ausgewählt, um diese auf einer Fläche so zu arrangieren, dass sie damit eine Geschichte erzählen konnten. Das waren subjektive Geschichten. Ich

hatte ihnen den ganzen Kasten gegeben und sie gebeten, sich dieselbe Frage zu stellen, die ich mir gestellt hatte: Was haben diese Bilder mit mir – mit dir – zu tun? Sie sollten sich mit ihren eigenen Erfahrungen in Beziehung zu den Bildern setzen, sie mit eigenen Assoziationen anreichern und damit zu ihren eigenen Geschichten gelangen. Die Personen haben die Dias auch verändert, indem sie sie benutzt haben. Durch das Anfassen und auch indem sie sie bewusst mit verschiedenen Werkzeugen bearbeitet haben und Kratzer in die Bilder machten. Dadurch verändert sich dann auch die Bedeutung des Bildes. Zum Beispiel hat hier eine Person diese Striche wie Haare ins Bild gekratzt.

IK Was erneut die Materialität des Bildträgers in seiner Verletzlichkeit hervorhebt. Der Kratzer ist auch eine Spur, die von einer körperlichen Begegnung und dem Akt der Verletzung zeugt.

CLA Das Kratzen nimmt Material weg, aber gleichzeitig fügt es in der materiellen Spur Information hinzu; im Bild reichert sich weiterer Inhalt an. Nachdem die Personen mit den Dias gearbeitet hatten, kamen die Dias zurück ins Archiv, mit den Kratzern und anderen Spuren. Diese Veränderungen sind den Bildern dann eingeschrieben. Und im Archiv werden sie damit wieder Ursprungsmaterial für weitere neue Geschichten. Jemand benutzt dann ein Dia, in das zuvor eine andere Nutzerin eine Textur eingekratzt hat. Die nächste reagiert dann darauf. Auch das ist ein Verstehen von Bildern – kein nachvollziehendes, sondern ein weiterarbeitendes. Deshalb interessiert es mich auch, die Dias immer wieder in den öffentlichen Raum zu projizieren. Es ist eine Möglichkeit, sie im Raum ästhetisch erfahrbar werden zu lassen, sie in die Welt zu bringen.

Mir war wichtig, dass sich die Personen, mit denen ich zusammengearbeitet habe, selbst als historisches Subjekt verstehen konnten. Es geht mir nicht um ein passives Konzept des Lernens als Nachvollziehen, sondern um einen aktiven Prozess, der das Subjekt in Beziehung zu den Bildern setzt und dabei die Bilder und deren Geschichten auch verändert. Ich liebe diese Bilder, und mich interessiert, was andere

Personen, auch solche ohne Kunstbezug, zu ihnen zu sagen haben. Zum Beispiel dieses Bild hier: Darauf ist ein Reiterdenkmal zu erkennen, eine Person hat es ausgewählt und dazu die Worte «Kolonisierung» und «Baquedano» gesagt. Baquedano ist ein politisch wichtiger und umstrittener, nach General Manuel Baquedano benannter Platz in Santiago de Chile, der einen Teil der Kolonialgeschichte Chiles darstellt. Die öffentliche Kontroverse darum ist so gross, dass die Figur Baquedanos vom Platz entfernt wurde und der Sockel derzeit leer bleibt.

IK

Solche Assoziationen sind stark kontextabhängig – abhängig von den Erfahrungen und Kenntnissen der jeweiligen Bildbetrachterinnen oder -betrachter. So würde zum Beispiel eine Person aus Süddeutschland oder Österreich, die bislang vermeintlich wenig Berührung mit Kolonialgeschichte hatte, eventuell Assoziationen wie «Feldherr» oder «Eroberung» nennen, aber vermutlich eher nicht «die Kolonisierung Amerikas». Wie verhält es sich dann hier mit dem dekolonialen Potenzial der emanzipierten Bilder, wie du sie nennst? Hängt es nicht stark davon ab, wer das Bild auf welche Weise betrachtet, interpretiert, kontextualisiert? Oder anders gefragt: Wenn es um eine transformative Kunstvermittlung und um eine ästhetische Dekolonisierung geht, braucht das Vermittlungstool dich als Mediatorin, die ein globalhistorisch reflektiertes Kontextwissen einbringt?

In deiner Masterarbeit geht es nicht darum, «irgendwelche» Assoziationen zu eröffnen. Dort werden diese aus Gombrich kopierten Bilder im Zusammenhang mit spezifischen, nämlich deutlich postkolonial geprägten Assoziationen diskutiert. Das bringt sowohl deine historisierende Kontextualisierung als auch die Stichworte, die deine Gesprächspartnerinnen nennen, in die Arbeit ein. Der kolonial-globalgeschichtliche Zusammenhang, in den die Kunstgeschichte und ihre Bilder verstrickt sind, ist dadurch klar präsent. Doch gleichzeitig bricht dein Vermittlungstool – als inoffizielles, brüchiges und instabiles Archiv – aus einer Repräsentations- und Vermittlungslogik aus, die auf klar

bestimmte und hierarchisierte Referenzen setzen würde. Darin ermöglicht es ästhetische Dekolonisierungsbewegungen auf sinnlichen Ebenen, die nicht über eine historisierende Belehrung über Kontextwissen eröffnet werden.

CLA

Es sind nicht immer und überall sämtliche Kontexte und Assoziationsmöglichkeiten gleichermaßen vorhanden. Aber wenn man mit partizipatorischen Werkzeugen arbeitet – und eine dekolonial transformative Vermittlung muss mit partizipatorischen Mitteln arbeiten –, dann ist fraglich, wie weit man kontrollieren kann, was geschieht. Die Bilder sind als eine Gelegenheit da, und jede Person kann damit ihre Assoziationen entwickeln. Mich interessiert, was da so kommt an Assoziationen, der ganze offene Prozess. Als Kunstvermittlerin muss ich mich entscheiden, ob ich den Leuten vorschreiben will, was sie sehen sollen, oder ob ich den Leuten Möglichkeiten bieten will, damit sie selbst etwas herausfinden. Meiner Erfahrung nach ist das, was sie selbst herausfinden, oft gar nicht so weit weg von dem, was mir wichtig ist.

Klar, zum Teil waren die Geschichten und Assoziationen der drei Personen, mit denen ich gearbeitet habe, meinen eigenen ähnlich, weil die Kolonialgeschichte in Lateinamerika bei allen Leuten, egal welcher sozialen Schicht sie angehören, sehr präsent ist. Sie verwenden dafür vielleicht verschiedene Worte, aber alle haben dazu etwas zu sagen, denn alle haben Erfahrungen damit gemacht – was dann auch in ihre ästhetischen Erfahrungen eingeht. Nun gehören nicht alle Assoziationen, die entstanden sind – und entstehen –, zu einem offensichtlich dekolonialen Diskurs! In diesem Sinne ist es wichtig zu verstehen, dass ich auch die subjektiven und persönlichen Assoziationen, die während der Nutzung des Archivs entstanden sind, als dekolonisierend verstehe, indem sie mit der Logik einer einzigen universellen Geschichte brechen und die Türen zu anderen möglichen Narrationen öffnen, die vielleicht viel mehr mit dem Alltäglichen zu tun haben und weniger mit der sogenannten grossen Geschichte. Und das interessiert mich: diese ästhetische Erfahrung mit Bild, die geäussert wird, weil die Leute diese

Assoziationen haben, und nicht, weil ich sage, du sollst in diese Richtung gehen.

IK Ja, aber ich sehe hier schon eine grosse transkulturelle Herausforderung. Eine aus Brasilien stammende Studentin wollte mir neulich gar nicht glauben, dass es in der Schweiz und in Deutschland Personen gibt, auch in Hochschulen, die sich noch nie mit Kolonialgeschichte auseinandergesetzt haben; dass man im deutschsprachigen Raum noch immer ein geisteswissenschaftliches oder kunstgeschichtliches Studium absolviert haben kann, ohne je damit in Berührung gekommen zu sein. Deshalb denke ich, dass Vermittlung in europäischen Zusammenhängen auch globalhistorisches Wissen einbringen muss; dass es mitunter dringend informierte Kontextualisierung braucht und ich eben nicht alles den subjektiven Assoziationen, die da so kommen, überlassen kann. Weil wir sonst Gefahr laufen, dass die post- und neokolonialen Dimensionen von Bildkulturen und ästhetischen Praktiken unberücksichtigt bleiben. Aber es ist freilich heikel, dass das wieder ein belehrendes Pädagogikverständnis impliziert, das strukturell hierarchisierend und kanonisierend wirkt.

Würdest du sagen, dass wir dieses Risiko als Vermittler:innen eingehen müssen: dass das, was wir in postkolonialer, das heisst, in kolonialismuskritischer Hinsicht für wichtig halten, nicht explizit thematisiert wird, dafür aber ein weniger entmächtigendes Lernen Raum bekommen kann?

CLA Man kann sowieso nicht alles kontrollieren. Die wichtigere Frage ist für mich, wie man mit den Assoziationen umgeht, die entstehen. Wenn es in der Schule eine leere Tafel und einen Stift gibt, besteht immer eine gewisse Wahrscheinlichkeit, dass ein Kind einen Penis zeichnet. Das ist nicht besonders interessant, aber muss ich das von vornherein verbieten? Ich müsste mich dann vielleicht fragen, was mache ich jetzt damit? Es ist auch in Ordnung zu sagen: «Ich möchte das nicht», es zu kommentieren, darauf zu reagieren – das ist eigentlich wichtig.

IK Als Vermittler:innen sollten wir uns also weniger darum sorgen, wie welche Äusserungs- und Deutungsmöglichkeiten

von vornherein unterbunden werden können, sondern vielmehr darum, wie mit dem, was da kommt, auf komplexitätssteigernde Weise weitergearbeitet werden kann. Es geht dann nicht um ein Entweder-Oder – entweder adäquates kolonialgeschichtliches Kontextwissen oder subjektiv verschieden situierte ästhetische Erfahrungen. Das muss sich nicht notwendigerweise ausschliessen.

CLA Genau, das war auch die eigentliche Ausgangsfrage meiner Arbeit: Wie kann man mit diesen Bildern weiterarbeiten? Denn sie werden gelehrt und gelernt, hier wie auch in Lateinamerika. Studierende lernen daran ästhetische Regeln, Urteile und Kriterien. Aber alle Bilder haben soziale, geschichtliche und lebensweltliche Kontexte. Es ist eine Chance von Kunstgeschichte, dass man in Bildern Kontexte sehen kann. Und in künstlerischer Vermittlung können wir sie partizipativ weiterbearbeiten, also auch dekolonial verändern.

- 1 — Während der Begriff des «Postkolonialen» ein Gegenwartsverständnis bezeichnet, das der global prägenden Gewalt der Kolonialgeschichte und deren vielfältigem Weiterwirken Rechnung trägt, werden Praktiken «dekolonial» genannt, die vielfältig situierte, verflochtene Wissens- und Existenzweisen stärken, um eurozentrischen Hierarchisierungen, Exklusionen und Universalisierungen in einer postkolonialen Gegenwart entgegenzuwirken. «Ästhetik» meint hier «Sinneswahrnehmung». Während der Begriff des «Ästhetischen» alltagssprachlich oft für das Schöne, Verschönerte oder Attraktive verwendet wird, beziehen wir uns auf einen weit gefassten Begriff der Ästhetik, der sich auf sämtliche Dimensionen des Sinnlichen und Sinnhaften bezieht – verschiedene Formen des «Sinn-Machens» und «Sinne-Ansprechens» ebenso wie auf unser durch Sinnesorgane Auf-die-Welt-bezogen-Sein.
- 2 — Camila Lucero Allegri: Die Geschichte der Kunst. Eine Geschichte der Kunst, viele Geschichten, Masterarbeit am Institute Arts and Design Education IADE der HGK Basel FHNW, Juni 2022, S. 30.
- 3 — Ebd.
- 4 — Ebd., S. 32.
- 5 — Vgl. ebd., S. 48.
- 6 — Ebd., S. 49 mit Verweis auf Anna María Guasch: Arte y Archivo 1920–2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades, Madrid 2001.

Das Gespräch wurde in Bern bei Tee und Kaffee für diese Publikation geführt. Auf dem Tisch lagen ein dickes Buch, ein Stapel teils zerkratzter Diapositive und eine Master-Thesis vom Institute Arts and Design Education (IADE), Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW, Juli 2023.



FIRTIONS-  
GRADE  
ODER WIE  
SICH DIE  
BEDINGUNGEN  
DES REALEN  
LEBENS  
VERÄNDERN

Mariana Pestana im Dialog mit Selena Savić,  
Gabriela Aquije und Evelyne Roth



## SELENA SAVIĆ

Bei uns ist Mariana Pestana, die in diesem Semester das PhD-Programm Make/Sense als Artistic Researcher in Residence bereichert hat. Als Leiterin des Programms begrüße ich ausserdem Evelyne Roth und Gabriela Aquije, zwei Doktorandinnen, deren interessante Forschung für die heutige Diskussion von Bedeutung ist.

## MARIANA PESTANA

Danke, Selena. Ich möchte nur sagen, dass es mich ausserordentlich freut, Teil des PhD-Programms zu sein, euch alle kennengelernt zu haben und diesen Dialog zu beginnen.

SES        Vielleicht könnten wir mit den Fragen beginnen, die wir in unserer Einladung an dich aufgeworfen haben, Mariana. Eine bezieht sich auf die kritische soziale Praxis, die sich in deiner Arbeit bei The Decorators und in dem kollektiven Denken und Handeln manifestiert. Hinzu kommen Fragen zur Gestaltung von Zukunft und zur Rolle der Fantasie bei der gemeinsamen Entwicklung von neuen Räumen und Fiktionen.

MP        Mein Interesse an Fiktion und Design, die sich mit der Herstellung von Zukünften befassen, kam tatsächlich aus der Praxis. Das heisst, aus meiner Arbeit bei The Decorators, dem kollektiven Designstudio, das ich gemeinsam mit Xavi Llarch Font, Carolina Caicedo und Suzanne O'Connell leite. Wir haben uns etwa um 2010/11 herum zusammengetan, nach der Wirtschaftskrise. Damals wohnten wir alle in London und erlebten mit, wie sich einerseits zahlreiche konventionelle Arbeitsstrukturen auflösten – es gab keine Jobs, es gab keine Möglichkeiten, als Designerin oder Architektin zu arbeiten. Doch andererseits entstand eine sehr interessante Bewegung, die zu grossen Teilen von dem in London ansässigen französischen Kollektiv EXIZT inspiriert war, aber auch an

anderen Orten wirkte, etwa bei Santiago Cirugeda in Spanien. Diese Büros setzten Projekte mit eigenen Händen um und nutzten sehr einfache Konstruktionstechniken; sie bauten Dinge ziemlich schnell, oft waren es nur provisorische Strukturen und Gebäude. Und weil diese von Hand errichtet wurden, versammelten sie echte menschliche Gemeinschaften um sich. An der Umsetzung eines Projekts, dem Bau eines Pavillons oder Restaurants oder was auch immer, waren viele Menschen beteiligt. Auf diese Weise wurde «Gemeinschaft gemacht», die aber nicht nur aus der Architektur kam.

Ich bin Architektin, Suzanne ist Landschaftsarchitektin, Xavi ist Innenarchitekt, Carolina ist Psychologin. Unser Kontext ist interdisziplinär. Und was uns noch stärker motiviert als das Bauen selbst, ist das Programm. In der Architektur verstehen wir darunter den Nutzen einer Sache. Wir fingen damals an, Systeme mit alternativen Wirtschaftsformen zu entwickeln oder mögliche Zukunftsperspektiven für bestimmte Orte zu testen, an denen wir tätig waren. Wir dachten also nach und fragten uns: Wofür könnte dieser Platz genutzt werden? Und wir machten die Probe aufs Exempel, indem wir eine Möglichkeit für einen gewissen Zeitraum in die Tat umsetzten. In diesem Moment wurde mir klar, dass das, was wir taten, irgendwie fiktional war, denn selbst wenn ein Gebäude im materiellen Sinne sehr real war, würde es wieder verschwinden. Es hatte ein Verfallsdatum.

Damals nutzten wir befristete Konzessionen mit einer Gültigkeit für drei Wochen. Das hatte mit dem rechtlichen Rahmen zu tun, der solche Dinge überhaupt möglich machte. Also bestanden die Projekte mehr oder weniger einen Monat lang, und dann mussten sie verschwinden. Wir schufen gewissermassen einen Raum, eine Möglichkeit, die sich in Luft auflösen würde. Etwas daran hatte aus meiner Sicht einen fiktionalen Aspekt. Weil ich das zu diesem Zeitpunkt allerdings nur vermutete, beschloss ich, dem nachzugehen. Für meine Doktorarbeit begann ich Theorien möglicher Welten und Erzähltheorien aus dem Bereich der Literatur

zu studieren – zu meinem besseren Verständnis und um eine Sprache zu entwickeln, mit der ich über Fiktionsgrade in Architektur und Design reden konnte. Ich glaube, typisch für diese Art, Fiktion zu praktizieren – oder, wie ich es auch genannt habe, «Fiktionspraxis» zu betreiben –, war unter anderem, dass es sich um eine kollektive Tätigkeit handelte, also anders als das Modell des Autors in der Literatur oder im Film. Ausserdem war die Distanz zwischen der, sagen wir, realen Welt und diesen fiktionalen Welten nicht so offenkundig. Es gab eine reale und sehr durchlässige Verbindung zwischen diesen Welten. Die Projekte, von denen ich eben sprach, wurden gemeinschaftlich erarbeitet, sie waren sehr chaotisch, sie entstanden mitten im Alltag. Und das machte mich neugierig.

Bei Umberto Eco gibt es den Begriff «Paratext», der den Lesenden anzeigt, dass sie gerade eine Fiktion betreten. Das kann der Einband eines Romans sein oder die Einleitungsformel «Es war einmal». Bei den Arbeiten zum Beispiel, die im öffentlichen Raum stattfinden, ist diese Unterscheidung nicht so klar, ist der Paratext nicht so offensichtlich, so dass zwischen dem Realen und dem Fiktionalen eine sehr durchlässige Beziehung besteht. Ich wollte wissen, wie die Erfahrungen aus einigen dieser Projekte es zulassen, ein kritisches Verständnis von Realität zu erzeugen. Ich begann mich für die Entwicklung einer kritischen sozialen Praxis durch Fiktion zu interessieren. Man macht eine Reise – und dann kommt man zurück und ist nicht mehr dieselbe, nachdem man bestimmte Möglichkeitsmodelle kennengelernt hat.

## GABRIELA AQUÍJE

In der Architektur denken wir ständig über Entwurfsprozesse nach, die in der Realität und in der Normativität verwurzelt sind oder in Strukturen, die man infrage stellen kann oder nicht. Deine Arbeit dagegen macht deutlich, dass es sich zwar immer noch um eine Form der Praxis handelt, so

ähnlich wie John Thackara mit anderen für Übergangsdesign oder Bauen durch Spekulation zusammenarbeitet, eine Methode, die ihre Wurzeln in verschiedenen Praktiken und Wissenschaften hat. Doch ich glaube, du schaffst damit auch eine Möglichkeit, in Zukünften zu denken. In Zukunftsvisionen, die immer in einem kollektiven Kontrast stehen, weil wir jenseits der disziplinären Grenzen von Architektur oder Design oder Kunst stets versuchen, unsere Methoden und Praktiken so einzusetzen, dass sich diese Lücken zwischen den Disziplinen schliessen. Ich finde, was deine Praxis auf sehr klare Weise in der Fiktion hervorbringt, ist eine Sprache, mit der man über diese Visionen innerhalb einer Disziplin sprechen und über kollektive Möglichkeiten nachdenken kann – auch wenn diese Sprache in ihrer sehr modernistischen Idee vielleicht etwas abschreckend wirkt. Meine Frage wäre: Wie nimmt dieser sprachliche Raum Gestalt an? Denn wenn wir über Sprache und Literatur reden – etwa, wie du erwähnt hast, über Umberto Eco, der ein so grossartiger Schöpfer von Szenarien ist –, dann müssen wir uns wirklich Gedanken über die Dimension dieser Sprachen machen. Wie also gehst du einerseits mit den Dimensionen der Fiktion in der Design- und Kunstpraxis um und andererseits, um es konkret zu machen, mit den Dimensionen der Küche – etwa in deiner kuratorischen Arbeit für «Empathy Revisited», die uns in Küchen auf der ganzen Welt geführt hat, um ernsthaft über unterschiedliche Strukturen des Lebensmittelsystems nachzudenken?

MP Nun, wenn ich mich für Zukünfte interessiere, dann geht es um Neugestaltungen der Gegenwart, richtig? Mir gefällt zum Beispiel die Aussage von Ailton Krenak, dass die Zukunft möglicherweise aus Dingen besteht, die es schon sehr lange gibt. Von unseren Vorfahren ererbte Dinge. Die Zukunft, über die ich nachdenken möchte, hat mehr damit zu tun, wie man die Gegenwart neu gestaltet, das Reale, die Dinge, die bereits da sind, und weniger mit der Erfindung ganz neuer Dinge. Das heisst auch, dass mich Praktiken der Vorstellungskraft, die auf eine Veränderung der eigenen

Lebensbedingungen abzielen, mehr interessieren als Fantasien, bei denen es um Realitäts- und Alltagsflucht geht. Ich denke, die Beschäftigung mit den Praktiken des Alltags gab es schon immer. Während meines Studiums war Michel de Certeau ein wichtiger Bezugspunkt. Meine Arbeit begreife ich, in de Certeaus Worten, eher taktisch als strategisch und sehe sie als sehr eng mit dem Alltag verknüpft.

Die Dimensionen, von denen du sprichst, Gabriela, hängen mit dem Bemühen zusammen, eine Verbindung zu alltäglichen Praktiken und zu Architekturformen herzustellen, die bisweilen als unbedeutend oder weniger wichtig angesehen werden. Die Küche ist eine davon. Essen ist für mich zu einem Mittel geworden; ich habe es viele, viele Male benutzt, oft als trojanisches Pferd in dem Sinne, dass Essen ein Vorwand ist, um Menschen zusammenzubringen, aber auch ein Zugang, eine Art Portal, um über Ideen zu sprechen, die weit grösser sind als das, was auf dem Teller liegt. Bei dem von dir erwähnten Projekt etwa, der kritischen Kochshow für die 5. Istanbul Designbiennale, ging es einerseits darum, all diese unglaublich wichtigen Praktiken zu erkennen und zu sammeln, die sich in der ganzen Welt entwickelt haben, und Essen als Möglichkeit des Zugangs zu nutzen. Andererseits war es aber auch ein Mittel, um über Geopolitik, Landschaften, Eigentumsvorstellungen, Nahrungsmittellandschaften und die Steuerung dieser Bereiche zu reden. Die Dimensionen strebten tatsächlich auseinander, weil wir mit der Küche die winzigste Typologie ansteuerten, die Küche ist ja oft der sehr intime, private Raum in einem Haus. Es war die Zeit der Pandemie, und deshalb filmten die Leute in ihren eigenen Küchen für unsere kritische Kochshow-Serie, während sie eigentlich über sehr grosse räumliche Phänomene sprachen.

## EVELYNE ROTH

Ich komme aus der Mode; und für mich ist es interessant, von dieser Art von Design Fiction – oder fiktionalem Design,

wie du es nennst – und von diesem Moment in London zu hören, den du geschildert hast. Das ist ein Punkt, den wir gerade auch unter den Aspekten der Nachhaltigkeit erforschen: Wir stellen Dinge her, die nicht ewig halten, sondern bestimmte Probleme erzeugen. In der Mode schaffen wir Möglichkeiten, Körpern in verschiedenen Momenten des Daseins Ausdruck zu verleihen. Das ist vielleicht fiktional oder eine Vision, die aber in dem Moment wahr oder real wird, in dem wir sie präsentieren. Darum habe ich grosses Interesse an deinen Projekten als Daseinsvorschlägen oder als Situationen, in denen die Gemeinschaft üben kann, wie sich Dinge auch anders entwickeln könnten. Doch wenn du mit deinem Team so ein Projekt geschaffen hast, was bleibt dann im Umfeld oder im Denken der Menschen, die ihr darin versammelt, tatsächlich zurück? Gibt es Dinge, die im Kopf bleiben oder die vielleicht hinausgehen und einen neuen Rhythmus anzuschlagen beginnen?

MP Ja, natürlich. Ich würde sagen, das Feld der Design Fiction ist im Moment ziemlich weit. Der Begriff Design Fiction wurde ursprünglich von Bruce Sterling geprägt, doch dann führten Anthony Dunne und Fiona Raby das Critical Design ein. Sie haben eine ganze Generation von Kunst- und Designschaffenden ausgebildet, die das Erbe weitergetragen und transformiert haben. Ich hatte das Glück, damals in derselben Stadt zu leben wie sie, als sie ihre Methode entwickelten, und dadurch sehr nah dran zu sein. Für sehr kurze Zeit habe ich auch interaktives Design am Royal College of Arts unterrichtet. Und so wurde mir dieser Kontext immer vertrauter.

Mein Arbeitsgebiet, die Architektur, war jedoch ein ganz anderes. Und obwohl mich das Gebiet der Design Fiction wirklich fasziniert, fällt es mir sehr schwer, mich an die Distanz zu gewöhnen, die oft zwischen Betrachtenden und Objekt entsteht, weil ich gelernte Architektin bin. Wisst ihr, die Dinge, die ich im Kopf habe, verändern sich, erlangen durch ihren Gebrauch Bedeutung und Existenz und verwandeln sich. Mein anderes Erbe war das Studium an der Bartlett School of Architecture, wo Ideen der Nutzung von Architektur

sehr präsent waren. Ich habe bei Jane Rendell und anderen studiert, die eine sehr bedeutende Rolle gespielt haben für die Erkenntnis, dass Architektur nicht endet, wenn ein Projekt abgeschlossen ist. Die Architektur lebt vielmehr weiter und wird von all den Menschen gemacht, die sie nutzen. Was in diesem Sinne bleibt, sind die Fragen, die du stellst.

Was für mich bleibt, nachdem das Projekt sozusagen den Durchbruch in die Existenz geschafft hat, ist die Frage nach dem Vermächtnis eines solchen Vorhabens. Bei *The Decorators* haben wir zu verstehen versucht, was ein Vermächtnis sein könnte, und zwar unter sehr unterschiedlichen Gesichtspunkten. Man erstellt zum Beispiel Berichte für Stadtverwaltungen, nachdem ein Projekt abgeschlossen ist, oder trifft sich mit dem Stadtrat, um eine Änderung der Vorschriften für einen in Betrieb genommenen Standort zu erreichen, und so weiter. Das wurde immer ernster, und wir stellten auch den Wert unserer Arbeit infrage, etwa im Hinblick darauf, dass die von uns erprobten Zukunftsszenarien an manchen Standorten zwangsläufig in viel grösseren Entwicklungszusammenhängen existieren. Wir begannen unsere Rolle in der Vermittlung zwischen Stadtverwaltungen und Gemeinden zu hinterfragen.

Ehrlich gesagt, denke ich in letzter Zeit, dass das, was für mich bleibt, mit dem zusammenhängt, was du eben kurz erwähnt hast, mit dieser Freude, dieser Freude an der Begegnung. Als wir in Basel waren, sprachen wir ein wenig über die Idee der Xenophilie, der Freude daran, dem anderen zu begegnen. Diese Idee kommt aus der Psychotherapie, von Professor António Coimbra de Matos, der eine psychotherapeutische Methode entwickelt hat, die auf dem Ausprobieren einer zukünftigen Beziehung basiert. Sie lehnt einige Freud'sche Theorien ab, nach denen die Vergangenheit eine ungeheuer wichtige Rolle für unsere Gegenwart spielt, und schlägt stattdessen vor, dass sich der Prozess der Psychotherapie auf künftige Beziehungen konzentrieren sollte, was auf diesem Gebiet wirklich revolutionär ist. Ihr Erfinder spricht insbesondere von der Idee der Berührung zweier Seelen, davon, dass etwas ganz Aussergewöhnliches geschieht

oder geschehen kann, wenn Menschen sich begegnen, was in kognitiver und emotionaler Hinsicht unglaublich verstörend ist, aber auch unfassbar freudvoll. Und diese Freude als Motor für Begegnungen ist etwas, das mich wirklich bewegt.

Ich glaube also, dass Begegnungen zwischen Menschen, die eine selbst erdachte Zukunft ausprobieren, diese Zukunft für eine gewisse Zeit Wirklichkeit werden lassen, auch wenn sie wieder verschwinden wird. Und währenddessen entsteht eine Verbindung. Ich denke, das ist es, was möglicherweise bleibt, eher als Berichte und Statistiken. Lange Zeit habe ich mich bemüht zu begreifen, was man in diesen Projekten messen kann, und wenn ich dann Dinge messen konnte, waren sie so irrelevant. Ich denke, dass das, was bleibt, weniger messbar ist, aber qualitativ bedeutsamer, wenn man es so ausdrücken will.

SES Da wir gerade über das reden, was bleibt, würde ich gerne wissen, was du von hier mitnimmst. Ich frage mich, wie du in deiner jetzigen Tätigkeit am Instituto Superior Técnico in Lissabon, wo du aktuell auch Co-Leiterin des Projekts Bauhaus of the Seas Sails bist, diesen Ort hier siehst. Das deckt sich mit Evelynes Frage nach dem, was bleibt: Was ist von unserem Baseler Projekt geblieben und wie bringst du das in etwas Neues ein?

MP Bei Bauhaus of the Seas Sails sind wir ein Team, in dem ich den Bereich Kunst und Kultur koordiniere. Es handelt sich um eines der sechs Leuchtturmprojekte der Initiative Neues Europäisches Bauhaus. [...] Wir haben es in diesem Fall mit acht verschiedenen Standorten zu tun, die alle eine ganz besondere Verbindung zu einem aquatischen Ökosystem haben, vom Fluss in Lissabon über die Lagune in Venedig bis zum Delta in den Niederlanden. Wir arbeiten mit Partnern und an Orten, die zusammen eine Vielfalt von aquatischen Ökosystemen bilden. Wir möchten, dass in diesen Projekten Wege ausprobiert oder eingeübt werden, wie Städte mit diesen Ökosystemen anders umgehen können. Beziehungen also, bei denen es weniger um Schutz geht – zum Beispiel durch grosse Infrastrukturen – als vielmehr um Dialoge und Zusammenhänge der Erneuerung.

Wir sind natürlich sehr inspiriert vom Konzept der Tidalectics und anderen zunehmend relationalen Modellen der Auseinandersetzung mit dem Territorium. Auch bei uns war der erste Schritt, Gruppen zu bilden, die wir als Meeresforen bezeichnen. Diese Gruppen werden um jeden Fluss oder jede Lagune eine Gemeinschaft bilden. Wir haben bereits begonnen, Meeresforen zu veranstalten, und sie werden sich zu einem Modell entwickeln, das nicht ausschliesslich der menschlichen Steuerung unterliegt, sondern in artübergreifenden Versammlungen mündet. Das sind gewissermassen entscheidungstragende Gruppen, in denen wir nachhaltige Verwaltungsmodelle für die von uns betrachteten aquatischen Ökosysteme entwickeln können, in denen wir aber auch Modelle für die Integration dieser Gruppen in bestehende Governancessstrukturen erproben und zudem austesten wollen, wie sie zu Strukturen eigenständiger Governance finden können. Und was mich hier natürlich interessiert, ist die Idee, eine Gruppe zu bilden, eine Struktur für die Begegnung von Menschen zu schaffen und zu verstehen, was das in einer ökosystemischen Logik bedeutet. In diesem Fall kann es nicht nur um Menschen gehen. Wir müssen auch andere Entitäten einbeziehen, seien es der Fluss selbst oder andere Arten, die in dem Fluss leben, oder sogar ökologische Indikatoren wie die Versauerung. Das wird uns helfen zu verstehen, was eine Gruppe ausmacht, welche Art von Begegnungen ein Projekt wie dieses hervorbringen könnte. Da stehen wir also im Moment.

GA Ich habe gerade über die Idee der Begegnung nachgedacht – weil sie immer etwas sehr Zeitgebundenes an sich hat – und über all die verschiedenen Momente dieses Gesprächs, in denen der Bezug auf eine räumliche Praxis, eine Gemeinschaft, auf alles ein Mass hat, das dieser Idee zuwiderläuft, das also andere Formen von Skalen und Messungen annimmt. Ich denke, darauf müssen wir wirklich achtgeben, wenn wir auf eine praxisbasierte Forschung in Kunst und Design hinarbeiten. Denn es sind genau diese Methoden, die die Form dessen aufbrechen, was wir als

unsere Methode verstehen: das Wissen zu validieren, das wir erforschen, um andere Logiken voranzutreiben. Im Logos der gesamten Promotionsstruktur gibt es eine immens wichtige Aufgabe. Feministische Wissenschaftlerinnen zum Beispiel gehen der Macht der Zärtlichkeit auf den Grund und führen den Nachweis, dass die Macht der Dinge innerhalb einer Machtstruktur keine Wirkung haben sollte, weil diese von ihnen losgelöst ist. Ich denke viel über den kritischen Ökofeminismus nach, weil es Nuancen innerhalb ein und desselben Forschungsbereichs gibt. Und ich habe wirklich das Gefühl, dass diese über den Menschen hinausgehende Governance über das Neue Europäische Bauhaus hinausgeht und ein Vorbild für die Benennung von Dingen ist. Denn die Logiken, die diskutiert und verstärkt werden, rühren auch von Überlegungen aus anderen Bereichen her. Da wir über Geopolitik sprachen: Was wäre als Beispiel für eine Bioregion besser geeignet als das Meer selbst? Wie verbinden uns die Wassermassen des Meeres? Wie lernen wir von dieser Führung durch das Meer wirklich etwas über unsere Grenzen und Begrenzungen innerhalb der Meeresökologie und wie können wir mit ihr kooperieren? Vielleicht sind diese Fragen eher eine Reflexion über die Methoden, die sich aus den alltäglichen Erfahrungen als Natur ergeben. Werden sie aber für Governance, Politik oder Zukunftsgestaltung eingesetzt, dann können alltägliche Erfahrungen bestimmen, was messbar ist und wie es gemessen wird. Sie können dem Kollektiv die Macht zurückgeben.

MP Was du sagst, spricht mich sehr an, vor allem im Hinblick auf einen Gedanken, der diese Arbeit antreibt, nämlich die Tatsache, dass die Vorbilder, die wir haben und die wir für die Pflege von Ökosystemen oder für das Leben mit Ökosystemen und hochentwickelten Steuerungsmodellen als Leitlinien für die Zukunft nutzen könnten, aus dem nicht-europäischen Raum stammen. Eines der berühmtesten Beispiele sind die Menschen von Sarayaku in Ecuador, die den Regenwald vor Gericht vertreten und gegen grosse Ölkonzerne gewonnen haben. Worum es aber geht, ist das Eingebettetsein dieser Praktiken in sehr spezielle kulturelle

Kontexte, in sehr spezielle Kosmologien, die auf unvorstellbare Weise von den europäischen Gegebenheiten abweichen, unter denen dieses Projekt stattfindet. Natürlich können wir von ihnen lernen, aber ich glaube, wir können diese Vorbilder nicht einfach kopieren oder in Beschlag nehmen. Die Frage ist also, wie man Formen der Fürsorge entwickelt, Formen der, wie du sagst, Anerkennung des Wertes jener Dinge, die eine säkulare Gesellschaft nähren. Das ist die heikle, die drängende, die spannende Frage.

ER Während du über dein Projekt in Europa gesprochen hast, in diesem Grenzbereich zwischen Land und Wassersystemen, dachte ich genau wie Gabriela, dass du dort tatsächlich das gleiche Fachwissen einbringst: diese Art Komplexität in einer Methode. An unserem letzten Seminar, als wir den theoretischen Hintergrund deiner Projekte nochmals überdacht und unsere Verbindungen zum Zukunftsdenken oder zum Denken in Fiktionen erforscht haben, war ich sehr beeindruckt, wie du diesen weiten Bogen von einem komplexen Vorhaben zum begrenzten Umfang eines Vortrags schlagen konntest und uns alle dabei mitgenommen hast.

MP Oh, vielen Dank! Das bedeutet mir viel. Ich habe versucht, eine Situation zu schaffen, die mit eurem eigenen Wissen wachsen konnte. Für mich war das ebenfalls bereichernd, weil es so interessant war, euch alle aus euren eigenen Welten heraus reagieren zu sehen. Von der kritischen und analytischen Perspektive bis hin zum poetischen Rahmen. Mir hat es wirklich viel gegeben, alle eure Welten zu sehen und unsere Bezugspunkte zusammenzubringen.

SES Ich danke dir. Das ist wirklich ein schöner Abschluss für dieses Gespräch und unsere gemeinsame Begegnung.

Das Gespräch fand im Rahmen des Make/Sense PhD-Programms am Institute Experimental Design and Media Cultures (IXDM) der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW statt, 6. Juni 2023.



◀ HOLDING  
RIVERS,  
BECOMING  
MOUNTAINS ▶  
UND DER  
DOKUMENTAR-  
FILM ALS  
SPEKULATIVE  
GESTE



## JOHANNES BRUDER

Es ist Samstagmorgen 10 Uhr in Basel, die Stadt bereitet sich auf einen weiteren glühend heissen Junitag vor. Du bist gerade zurück in Bangkok, nachdem du in Laos für deine Dokumentation ◀Holding Rivers, Becoming Mountains▶ gedreht hast, richtig?

## SOLVEIG DU SUESS

Ja, ich arbeite zurzeit an diesem Dokumentarfilm über zentrale Schauplätze am Mekong, dem wichtigsten Fluss Südostasiens, solche, die direkt oder etwas entfernter mit ihm zu tun haben. Der Fluss entspringt im tibetischen Hochland Chinas und fliesst durch Laos, Myanmar, Thailand und Kambodscha, bevor er in Vietnam in den Pazifik mündet. Die Hochwasserdynamik, die den Fluss antreibt und für seine gesamte biologische Vielfalt von entscheidender Bedeutung ist, hat sich seit den 1990er-Jahren verändert. Damals wurde vor allem im Süden Chinas mit dem Bau zahlreicher Staudämme begonnen, heute sind viele Staudämme in Laos in Planung. Und das hat Auswirkungen auf die Wasserstände am unteren Flusslauf. Aufgrund der aktuellen Energiekrise und der Belastungen durch den Klimawandel wurde nach Wegen gesucht, um das Wasseraufkommen des Flusses zu steuern. Unter dem Schlagwort «grüne Energie» wird im Bereich der Wasserkraft allerhand in Angriff genommen. Ein grosses Projekt wird zum Beispiel von der Asian Infrastructure Investment Bank finanziert, die sich unter der Führung Chinas für eine regionale Vereinheitlichung von zusammenhängenden Stromnetzen einsetzt. Gespeist werden sie grösstenteils von diesen Wasserkraftwerken. Und Laos strebt in diesem Zusammenhang an, die Batterie Südostasiens zu sein, was Ländern wie China und Singapur ermöglicht, sich mit «grüner Energie» zu versorgen, die aber alles andere als grün ist. Ich betrachte den Fluss als Möglichkeit zu

verstehen, wie das Wissen um die Veränderungen, denen er unterworfen ist, Wege eröffnet, sich zu organisieren und Methoden des Widerstands gegen solche Mammutakteure zu entwickeln. Ich denke in gefilmten Bildern und Zeitreihen, um die fluide Dynamik eines ausser Kontrolle geratenen Flusses zu begreifen.

JB Ein wichtiger Teil deiner Filmpraxis – einschliesslich deines früheren Projekts «Geocinema», für das du mit Asia Bazdyrieva zusammengearbeitet hast – besteht darin, dass du Labore, Konferenzen und Strategietreffen besuchst, auf denen verschiedene Interessensgruppen zusammenkommen, um geografisches und geologisches Wissen zu verhandeln, und dort filmst. Wonach suchst du auf solchen Veranstaltungen?

SQS 2023 durfte ich als Journalistin an einer grossen PR-Veranstaltung auf Regierungsebene teilnehmen, die von der Mekong River Commission (MRC) ausgerichtet worden war. Die MRC ist keine Regierungsbehörde, versucht aber als Vermittlerin zwischen mehreren Regierungen allgemeine Vereinbarungen für die gesamte Mekongregion herbeizuführen. Ich hatte einen Presseausweis und wurde als Journalistin durch die Konferenzräume geführt. Es war wirklich interessant, die Dynamik zu beobachten, die sich auf persönlicher Ebene in diesen Räumen entfaltete: mit wem ich Gespräche führen konnte, was der Zweck dieser Veranstaltung war. Dabei ging es nicht unbedingt um die Worte, die gewechselt wurden, sondern um die Symbolik – dies war der Ort, an dem die Menschen soziale Kontakte knüpften und Visitenkarten austauschten. An der Konferenz nahmen hauptsächlich Ingenieurbüros aus verschiedenen Ländern teil, die sich eine Beteiligung an der Umgestaltung des Flusses und der Region erhoffen.

Danach sah ich mir noch einmal einen der ersten Dokumentarfilme an, die ich über den Mekong finden konnte, eine Produktion der Shell Film Unit. Die Dreharbeiten hatten Ende der 1950er-Jahre stattgefunden, in der Anfangszeit der MRC, die sich dafür einsetzte, dass Organisationen aus

sechzig Ländern – darunter Australien, Grossbritannien, Kanada, China, Frankreich, Deutschland, die Niederlande, Indien, der Iran, Israel, Japan, Neuseeland, Pakistan, die Philippinen und die USA – zusammenkamen und alle zu den ersten Studien über den Mekong beitrugen. Damals wurden die Hochebenen seines Einzugsgebiets erforscht, die wichtigsten Nebenflüsse untersucht und der gesamte Verlauf des Mekong aus der Luft erkundet. Ungefähr fünf Jahre lang fotografierten und kartierten sie, massen die Niederschläge, die Schneeschmelze und die Geschiebemenge und zeichneten die Fliessgeschwindigkeit des Flusses auf. Sie sammelten diese Daten, um die Basis für verschiedene Entwicklungspläne zu schaffen. Es war einfach interessant, diese Dokumentation zu sehen, in der gezeigt wurde, wie unberechenbar der Fluss schon damals war: Man konnte seine Hochwasser nicht vorhersagen. Darum sollten Bemühungen wie die der MRC und die gemeinsame Kartierungsarbeit die Mekongregion durch eine verbesserte Nutzung ihrer Gewässer weiterentwickeln.

Interessant war auch, zwischen diesem frühen Dokumentarfilm und der laufenden Arbeit des MRC-Gipfels hin- und herzuspringen: An der Frage, wer wirklich die Macht hat und diese Studien durchführen und die Bauprojekte fortsetzen kann, hat sich seither nicht viel geändert. Viele der aktuellen, teils heftig umstrittenen Staudammprojekte sind seit den 1960er-Jahren in Planung, seit diesem ersten Gesamtentwurf. Versucht man die Geschichte dieser Veranstaltungen und ihrer Berichte nachzuzeichnen, so stellt man fest, dass diese Politik, die sie in der Vergangenheit verfolgten, schwer auf der Gegenwart lastet.

JB

Das ist hochinteressant. Kara Keeling hat in ◀Queer Times, Black Futures▶ darüber geschrieben, dass Shell eines der ersten Grossunternehmen war, das sich tatsächlich intensiv mit der Entwicklung von Szenarien befasst hat, und auch über die aufkommende Idee, die Gegenwart im Hinblick auf die Zukunft zu gestalten, hat sie geschrieben. Es klingt so, als wären die Modellierungsprojekte der 1950er-Jahre in Südostasien ein Vorläufer der heutigen Entwicklung.

SQS Definitiv. Ein anderes Dokument, bei dem ich das Gefühl hatte, als würde ich die Zukunft durch die Gegenwart lesen, fand ich im MRC-Archiv. Ich entdeckte, dass in Zusammenarbeit mit dem U.S. Army Corps of Engineers ein Projekt entwickelt wurde, das – ähnlich wie die frühen Systematisierungsbemühungen dieser Einheit – im Wesentlichen das Rechenmodell für den Columbia River als Grundlage nutzte, um ein Programm für den gesamten Mekong zu erstellen. Dieses Columbia-River-Modell war für den frühen Digitalcomputer oder automatischen Rechner von IBM entwickelt worden. Wie die Modelle zur Analyse von Flüssen wurde es auf den Mekong übertragen, wo es für Vorhersagen über den Fluss zum Einsatz kam – mit dem Ziel, ihn vollständig zu automatisieren und zu regulieren. Und: Diese Modelle und Berechnungen wurden etwa zur gleichen Zeit entwickelt wie die modernen Nationalstaaten.

Zumindest für mich war es kein Wunder, dass Staudämme so eng mit Hegemonie verknüpft sind, vor allem, da sie eine Monokultur von Wissen, Zeit und Raum erzeugen. Der Bau dieser Dämme und die damit einhergehende Art und Weise, den Fluss zu begreifen, führte unter Anwendung rigider materieller Praktiken zur Vereinheitlichung des Wissens, indem etwa Bewässerungsnetze für Plantagen geschaffen und bestimmte Methoden und Verfahren zur Regel erklärt wurden. Selbst innerhalb dieses Projekts mit dem Pionierkorps der US-Armee gab es Vermerke zu Randbereichen, die neben der Quantifizierung des Verhaltens des Flusses auch Finanzen und Statistik umfassten.

JB Das ist wirklich faszinierend. Was du über den Columbia River als Modell für die Transformation des Mekong gesagt hast, lässt mich an das Maschinelle Lernen (ML) von heute denken, das in gewisser Weise eine Fortsetzung und Erweiterung dieses Prozesses ist. Erst vor zwei Tagen sprach ich mit Chris Salter über Hito Steyerls neuesten Aufsatz in der *«New Left Review»*, wo sie über *«Mean Images»* und ihre Experimente mit aktuellen ML-gestützten 3D-Modellierungen schreibt, bei denen man im Prinzip seinen Körper auf ein Modell projizieren kann, das natürlich statistisch ist – der

Durchschnittskörper einer Bevölkerung. Diese 3D-Modelle sind in gewisser Hinsicht völlig unförmig, denn auf eine sehr seltsame Weise sieht man, wie die ganze Welt im eigenen Körper steckt. Man sieht nicht mehr nur diesen ganz speziellen Körper, sondern einen Körper, der abstrahiert wurde, um in alle möglichen rechnerischen und finanziellen Muster zu passen.

Die Modellierung von Flüssen und die frühe Entwicklung von Szenarien sind diesen Techniken natürlich in gewisser Weise verwandt, denn mit ihnen kam die Form von Wahrscheinlichkeitsaussagen auf, die das Maschinelle Lernen automatisiert. Und ja, ich würde sagen, dass die Modelle des Mekong auf seltsame Weise auch den Columbia River zu enthalten scheinen, findest du nicht? Das bringt mich darauf, dich nach den Verbindungen zwischen deinen verschiedenen Projekten zu fragen, die sich aus den unterschiedlichen Umsetzungen deiner Idee der ununterbrochenen Ströme ergeben. In deinem Videovortrag «Overland. There's More Time to Dream» von 2020 entführst du uns in einen genuin infrastrukturellen, logistischen Raum, der viele Regionen durchquert, und in Geografien, die zunächst als organisch gewachsen betrachtet werden, sich aber in einen Korridor für den Strom von Menschen, Waren und Geld verwandeln. Und natürlich nicht zu vergessen dein aktuelles Projekt, das sich, wenn man so will, um die wichtigste Lebensader Südostasiens dreht, die im Wettlauf um die Herrschaft über ihre Ressourcen und Bewertungssysteme transformiert wird.

SQS

Wichtige Triebfedern für mein Interesse an Thailand waren der anhaltende Wandel unter der Führung Chinas und die Art und Weise, wie sich das technische Wissen dieses Landes ausbreitet und Zeit und Raum über seine Grenzen hinweg verändert. Von Nordthailand und Laos aus habe ich viel über China mitbekommen und auch gelernt, was es heisst, in dieser Region Chinesin oder Chinese zu sein. Selbst auf dem MRC-Gipfel zeigten sich grosse politische Spannungen. So gab es etwa Vorträge von Delegierten aus jedem südostasiatischen Mekonganrainer, womit sich ihr

Land am dringendsten befassen müsse, und zur Überraschung aller nahm an der Diskussion auch ein hochrangiger Vertreter der chinesischen Regierung teil. Aus Vietnam hörte man: «Die Menschen flussaufwärts müssen definitiv ihre Hausaufgaben machen, wissen Sie – bitte hören Sie auf, Wasser zurückzuhalten, und seien Sie transparenter im Umgang mit dem Wasser, denn wir hier flussabwärts sind wirklich betroffen.» Was der chinesische Vertreter mit den Worten konterte: «Warum konzentrieren wir uns nicht lieber auf unseren gemeinsamen Feind, den Klimawandel, und nutzen die Infrastruktur, um am Unterlauf des Flusses besser zurechtzukommen?»

Es gibt also jede Menge Untertöne und Ballast und verschiedene ideologische Standpunkte, wie der Klimawandel und die menschengemachten Veränderungen – aber auch die damit verbundenen Strategien – anzugehen sind. Ich denke, das zeigt die wissenschafts- und technologiegetriebene Antwort Chinas auf den Klimawandel, die immer aufs Neue an Entwicklungs- und Wirtschaftsinteressen ausgerichtet wird. Im nördlichen Teil Thailands sagen Umweltschützer, Laos sei inzwischen eine Erweiterung Chinas, weil es Teil der Lieferkette des Landes ist. Und man beginnt zu sehen, dass China infrastrukturelle Räume wie die grenzüberspannende Brücke oder verschiedene Verbindungen für Fernlaster und grenzüberschreitenden Bahnverkehr finanziert und im Gegenzug für 99 Jahre das Eigentumsrecht an Land und Infrastruktur erhält. Vor allem in Laos, aber auch in ganz Südostasien ist also zu beobachten, wie der chinesische Staat seine Liefer- und Vertriebsgeografien mithilfe von Infrastruktur erweitert, in Besitz nimmt und ausbaut.

Doch es gibt in diesem Grenzgebiet zwischen Nordthailand und Laos und dort, wo der Ruak in den Mekong mündet, auch lebendigere und eher eigenartige Überlagerungen. Ursprünglich aus dem südchinesischen Yunnan stammende Bergvölker wanderten in mehreren Wellen in die Berge der Provinzen Chiang Rai und Chiang Mai ein, vor allem während der grossen Hungersnot in China, als Mao Tse-tung

an die Macht gekommen war, oder noch davor, zur Zeit der japanischen Invasion. Damals gehörten sie der KMT an, der Nationalen Volkspartei Chinas, deren Mitglieder ihrerseits nach Taiwan flohen, und wurden von ihr unterstützt. In der Folge unterstützte Taiwan viele dieser Gemeinschaften im Ausland, insbesondere in dem Versuch, den Kommunismus in Laos und China einzudämmen. Als Gegenleistung für ihren Einsatz im thailändischen Militär, das über US-Stützpunkte im Land verfügte, erhielten die Gemeinschaften Land in den Bergen. Wenn wir in Massstäben der Wissenspolitik denken und uns ansehen, wie diese Gemeinschaften von einer Gebirgslandschaft in eine andere migriert sind, dann sehen wir, dass sie ihr spezifisches geografisches Wissen mitnehmen und übertragen konnten. Die Berge in Nordthailand sind denen in Yunnan sehr ähnlich, und das nicht nur hinsichtlich des Einfalls der Sonne und der klimatischen Bedingungen. Aus diesem Grund griffen viele Einwanderer, die in den thailändischen Bergen Plantagen anlegten, um dort für das gemässigte Klima geeignetes Gemüse und Obst, Kaffee, Schnittblumen und Tee anzubauen, auf Praktiken aus ihrer Heimat Yunnan zurück. Und weil sie wussten, dass eine mannigfaltige Bodennutzung der monokulturellen Landwirtschaft überlegen ist, fuhren sie überaus erfolgreiche Ernten ein.

In meinen Augen ist dies ein interessantes Beispiel für eine Übertragung von praktischem Wissen, es fühlt sich reich und vielfältig an, nicht übermässig und ausbeuterisch. Es erschien mir wichtig, Wege zu finden, um die wesentlich ältere Geschichte des Chinesentums oder der chinesischen Identität in der Region zu verstehen, insbesondere im Hinblick auf die neuen Einwanderungsbewegungen von China nach Laos – etwa in das Goldene Dreieck, eine Sonderwirtschaftszone, die kürzlich von der laotischen Regierung zusammen mit Zhao Wei, einem chinesischen Gangster und Eigentümer der Kings Roman Group, eingerichtet wurde. Mit einem grossen Spielcasino im Zentrum der Zone schlagen jetzt die alteingesessenen chinesischen Migranten, die auch für ihre illegalen Drogen- und Sexgeschäfte im grossen Stil

berüchtigt sind, mit touristischen Angeboten Kapital aus der Anwesenheit der chinesischen Neuankömmlinge und nutzen dabei ihre gemeinsame Sprache.

Ich habe einen Tag mit einer thai-chinesischen Inhaberin eines Nudelladens verbracht, die nach mehr als 25 Jahren in Taiwan gerade in ihr Heimatdorf Chiang Khong zurückgekehrt war. Ihre Familie war während der Hungersnot von Yunnan nach Nordthailand gezogen. Sie begleitete mich durch das Goldene Dreieck, während wir versuchten, Laden- und Restaurantbesitzer zu interviewen. Viel Erfolg hatten wir damit nicht. So gut wie niemand wollte sich vor dem Mikrofon zu den eigenen Erfahrungen äussern, weil die legalen Tätigkeiten der Leute mit vielen illegalen verknüpft sind. Doch zu diskutieren, was uns durch den Kopf ging, während wir uns durch diese merkwürdige Zone bewegten, fand ich angesichts unserer sehr unterschiedlich «gemischten» chinesischen Wurzeln unglaublich erhellend. Und so beginnen sich «China» und das «Chinesische» umso stärker anzufühlen, als wären sie ein ganz eigenartiges Konstrukt und kein grosser hegemonialer Block. Viel mehr Nuancen tauchen auf, was wenig über eine feste Form von Identität aussagt, dafür umso mehr über Identitäten, die sich überschneiden, Ideologien, die ineinandergreifen, Tätigkeiten, Ziele und Beziehungen, die über Räume und Zeiten hinweg entstanden sind.

JB Ich habe mich gefragt, ob du uns etwas mehr über experimentelle Dokumentarfilme und ihr Vermögen erzählen kannst, uns diese nicht fassbaren Transformationsprozesse nachempfinden zu lassen. Es steckt unglaublich viel darin, doch wie du gerade gesagt hast, betrachtest du als Person, die durch ihre persönliche Geschichte mit diesem Land verbunden ist, diese Prozesse durch eine sehr spezielle Brille. Ich finde, es ist ein starkes Statement, dass du die Kamera nimmst und sie genau auf diese Prozesse richtest, dass du die Rolle der Regisseurin einnimmst und uns dazu bringst, durch deine Augen zu sehen. Kannst du ein bisschen mehr ausführen, wie der experimentelle Dokumentarfilm dir hilft, all diese Dinge miteinander zu

verknüpfen – diese verschiedenen Prozesse zu einem Ganzen zusammenzufügen, das die Zuschauerinnen und Zuschauer dann erleben?

SQS

Um da vielleicht einfach mitten hineinzugehen: Die geschlechts- und ethnospezifische Dynamik des dokumentarischen Filmemachens habe ich in den letzten Monaten wirklich deutlich zu spüren bekommen, weil ich mich in einem sehr stark von Männern dominierten Umfeld aufgehalten habe. Ausserdem fiel mir auf, wie oft ich auf Räume angewiesen war, in denen Männer als Hüter des Wissens oder Wortführer auftraten. Und dann hat diese Region natürlich eine sehr lange Geschichte weisser Männer, die dort hinkommen und über dieses und jenes Thema, über Geschichte und Politik sprechen. Das fühlt sich manchmal wie ein frauenfeindliches Minenfeld an. Als Dokumentarfilmerin, die oft auf eigene Faust recherchiert und dreht, musste ich lernen, mit besonderer Achtsamkeit vorzugehen, wenn es darum geht, wen ich kennenlernen will, von wem ich lernen will, wie ich mich verhalten muss und wem ich vertrauen kann. Beim Dokumentarfilm musst du ein solches Gespür für deine Rolle in einem Raum haben und genau wissen, wie du eine Geschichte einfängst und erzählst, wie du die Dreharbeiten planst – das Medium verlangt es, über diese Entscheidungen nachzudenken und sie ernst zu nehmen.

Die Herausforderung besteht darin, alternative Navigationswege zu finden. In meinem Fall zum Beispiel hiess das, mich als Frau, als Person mit «gemischter» ethnischer Herkunft, als scheuer Mensch in einer Weise zu bewegen, die sich kritisch mit den vielen Erscheinungen von Machtdynamik auseinandersetzt – einer Dynamik, die auch dem Wissen und seiner Produktion eigen ist. Ich habe dabei natürlich viele Fehler gemacht und daraus gelernt. Um es genauer zu sagen: Es sind sehr viele Machtverhältnisse im Spiel, wenn man an einem neuen Ort drehen will. Ich bin in die Provinz Chiang Rai im äussersten Norden Thailands gefahren und dort in das schon erwähnte Dorf Chiang Khong, das an der Grenze zu Laos und nicht weit entfernt von Myanmar liegt. Und ich nahm Kontakt zur Mekong School auf, einer Umweltschutzgruppe,

die seit ungefähr zwanzig Jahren besteht. Sie engagiert sich in einem Netzwerk von Dörfern, in denen man die Sorge über die zunehmend unberechenbare Hochwasserdynamik des Flusses teilt – erst recht, nachdem noch mehr Staudämme gebaut und andere von oben angeordnete Entwicklungsprojekte realisiert wurden. Im Grunde ist die Gruppe vor allem ein der Erkenntnis gewidmetes Projekt. Ihre Mitglieder versuchen sich mit Menschen aus den umliegenden Dörfern zu treffen und Kenntnisse und Fertigkeiten auszutauschen, um sowohl Umwelt- und Wasserdaten zu sammeln als auch die dazugehörigen ökologischen Wissensarchive zu erstellen.

Ich fing irgendwann an, sie regelmässig zu besuchen und hielt mich einen Monat lang in ihrer Nähe auf. Ich wollte mehr Vertrauen aufbauen und sie unterstützen, darum bot ich mein filmisches Können als Gegenleistung für die Möglichkeit an, sie zu begleiten. Und wenn sie mich brauchten, um etwas zu filmen, habe ich für sie gefilmt. Gleichzeitig filmte ich auch für mich selbst und liess sie wissen, dass ich das Filmmaterial vielleicht auch für eigene Zwecke verwenden würde. Das hat mich viel über den anderen Zeitbegriff des Dorfes nachdenken lassen; wir verbrachten viel Zeit damit, einfach so herumzuhängen. Es passiert so vieles, ohne dass man es im Voraus plant. Es war auch leicht, Seite an Seite mit den Mitgliedern der Gruppe zu filmen, weil wir uns in unterschiedliche Situationen begaben und verschiedene Dörfer aufsuchten, in denen sie lang gepflegte Beziehungen zu den Einheimischen unterhielten.

Was ich am experimentellen Dokumentarfilm mag, ist, dass du als leibhaftige Person anwesend bist. Du trägst zu dem bei, was in einer Szene geschieht, indem du hinter der Kamera präsent bist und dich bewegst, aber auch durch deine Art und Weise, mit den Menschen, die du filmst, zu interagieren. Nach diesem Monat, in dem ich da war und mithalf, aber auch dazulernte und zeitweilig filmte, strukturierte ich eine Reihe von filmischen Experimenten mit einem kleinen Team, zu dem der Videofilmer Derrick Wang und die Produzentin Aracha Cholitgul gehörten. Wir nahmen verschiedene Orte auf, die starke symbolische Bezüge zu

meinen Themen und Recherchen in Sachen Wasserkraft-, Staudamm- und Entwicklungspolitik aufwiesen. In manchen Szenen kamen Menschen vor, die wir kennengelernt hatten, und während wir sie in diesen Szenen filmten, wurden sie zu Katalysatoren bestimmter Geschichten oder Beziehungen an diesen Orten. Diese stärker strukturierten Experimente entstanden in der direkten Absicht, ein Erlebnis für das Filmpublikum zu schaffen, ein Erlebnis, das aus einer sehr vom Ort bestimmten und konkreten Reihe von Reflexionen, Interpretationen, Erfahrungen und Beteiligungen besteht – natürlich produziert von einem wunderbaren Team, mit dem ich über diese Zusammenarbeit hinaus viele weitere gemeinsame Erfahrungen machte – Menschen in Thailand und China, mit denen ich seit vielen Jahren befreundet bin.

JB Ich habe dein fast fertiggestelltes Werk «Little Grass» gesehen und beobachtet, wie du Geheimhaltungsvereinbarungen umschiffst oder auf sie reagierst, und mir sind auch die ethischen Fragen bewusst geworden, denen sich viele gegenübersehen. Deshalb interessiert mich der methodische Aspekt deiner Praxis. Selbst wenn deine Quellen über ihre Erlebnisse sprechen wollten, halten die möglichen Folgen ihrer Aussage sie oft davon ab, so ist es doch, oder? «Little Grass» ist ein Film über deine Mutter und damit auch über deine Kindheit und deine persönliche Geschichte. Nachdem ich die Sneak Preview sehen durfte, um es mal so zu nennen, hatte ich den Eindruck, dass deine Aufnahmen und Erzählungen um eine Lücke oder ein schwarzes Loch kreisen, das nicht direkt angesprochen oder erlebt werden kann. Ich sehe dort eine Menge Potenzial für die Entwicklung neuer Wege, um das Leben marginalisierter Gemeinschaften zu dokumentieren und zu zeigen, wie sie sich gegen die Art von logistischer Transformation und gewaltsamer Unterdrückung wehren, die mit diesen Verwaltungsversuchen im Namen von, sagen wir, Energiewenden oder Energiekrisen verknüpft sind. Als Ethnograf und Soziologe habe ich häufig den Eindruck, dass die Soziologie, die Ethnografie und die Anthropologie noch keinen guten Weg gefunden haben, um ihre Informantinnen und

Informanten zu schützen – und sie nicht nur zu schützen, sondern auch auf Augenhöhe mit ihnen zu reden. Und ich hatte das Gefühl, dass deine Art, um die Geheimhaltung und die schwarzen Löcher herumzuarbeiten – von den Dingen wegzuschauen, um den Menschen die Augen zu öffnen –, wirklich überzeugend ist.

SQS Bei meiner Mutter, da war es sehr schwer, mich zurückzuhalten und nicht tiefer in die Dinge einzudringen, an denen sie gearbeitet hat. Aber in dem Wissen, dass es sie in Gefahr bringen würde und dass sie nicht eingewilligt hatte, ausgeforscht zu werden, musste ich einen anderen Ansatz wählen. Darum habe ich mir viel Zeit genommen und mich einfach zu ihr hingesezt und auch zu all dem Material, das diesen Augenblick umgab, und tatsächlich aufmerksam hingehört, was dieses schwarze Loch im Raum über die Dinge zu erzählen hatte, mit denen sie beschäftigt gewesen war. Also ja, wegzuschauen, um wirklich hinzusehen, das war schliesslich das Verfahren, das Unmengen von Informationen hervorbrachte. Informationen, die viel mehr aussagten, als der eigentliche Gegenstand jemals hätte offenbaren können. Das nimmt dem militärisch-staatlichen Apparat etwas von seiner Macht, und mein Gefühl ist, dass Erfahrungen wie die meiner Mutter dadurch viel mehr Gewicht und Anerkennung erhalten.

JB Wir begeben uns selbst in Positionen oder nehmen Rollen in diesem ethnografischen Feldforschungsspiel ein, um die Dinge auf spezifische Weise zu sehen. Ich habe mich gefragt, ob man das aufbrechen könnte, diese generelle Idee, entweder interviewte Person, Ethnograf oder Informantin zu sein, was der Rollenverteilung im investigativen Journalismus sehr ähnlich ist. Doch die Macht, die wir als Ethnografen, Filmemacherinnen oder Feldforschende haben, besteht im Grunde darin, diese Rollen vorübergehend einzunehmen, auf taktische Weise, wenn man so will. Wir müssen keinen Investigativjournalismus betreiben, aber wir können seine Instrumente, seine Ästhetik und seine Ansätze zu unserem Vorteil nutzen. Darüber habe ich in letzter Zeit viel nachgedacht, vor allem im Zusammenhang mit dem

Projekt, das ich mit Asia Bazdyrieva, Anastasia Kubrak und Michaela Büsse begonnen habe, und natürlich mit dem Projekt, das wir beide mit der Dokumentarfilmerin Tekla Aslanishvili vorbereiten. Was diese Projekte verbindet, ist, dass wir mithilfe des Films Dinge zum Leben erwecken können, die nicht anschaulich sind, nicht lebendig – etwa komplexe Texte wie internationale Abkommen und Verträge, Weissbücher und Leitlinien. Diese Texte sind so allgemein gehalten, aber so bedeutungsschwer, dass es nicht leichtfällt, sich in ihre Semantik und Grammatik hineinzufinden und sie zu verstehen. Kaum jemand liest zum Beispiel Patente. Das sind Texte, die wir üblicherweise nicht zu sehen bekommen oder nicht begreifen können. Und wenn wir dann rausgehen, Konferenzen besuchen, Interessensvertreter interviewen, an Schauplätzen filmen, an denen beispielsweise der Übergang zu «sauberer» und «grüner» Energie vorbereitet wird, wie es in unserem Projekt der Fall ist, dann versetzt uns das in die Lage, die Dinge zu verknüpfen, aber auch zu fantasieren und zu spekulieren. Mir ging also durch den Kopf, dass der experimentelle Dokumentarfilm auch diese spekulative Komponente hat, über die wir schon früher sprachen. Er ist, wenn man so will, essayistisch und ausserdem etwas, das investigative Journalisten nicht machen können. Sie können nicht wirklich spekulieren. Ich meine, in gewissem Sinne müssen sie spekulieren, um weiterzukommen, doch ich denke, die Macht, die wir als Forschende haben, besteht auch darin, dass in diesen Texten spekulative Erzählungen formuliert, entwickelt und ausgemalt werden können, dass wir sie spiegeln und auf experimentelle Weise neu präsentieren.

sqs Ich denke, die spekulativen Leistungen des Dokumentarfilms können grossartig sein. Und vielleicht betrifft das auch die Möglichkeiten, mit denen man sich in der Welt auszudrücken versucht. Vielleicht ist das eher dekonstruktivistisch als spekulativ, aber ähnlich wie die internationalen Abkommen und Verträge, die du erwähnst, fliessen die Geschichten der technologischen Erfassung und Abbildung der Mekongregion in das fortschreitende Regime der nachhaltigen Energie und

Entwicklung ein. Die modernen Nationalstaaten sind, historisch betrachtet, Bilderzeugungsmaschinen. Die Erfassungs-, Kartierungs- und Systematisierungsprojekte, die herangezogen wurden, um das Schlachtfeld Südostasien während des Kalten Krieges in einen Marktplatz zu verwandeln, brachten nicht nur Darstellungen von Sedimentation, Nebenflüssen und Landschaften hervor, sondern machten auch deutlich, wie umkämpft der Mekong zwischen den Nationalstaaten flussaufwärts und flussabwärts immer noch war.

Dies mit einem eigens erstellten kreativen Vokabular zu thematisieren und den technologischen, ideologischen und kosmologischen Blickwinkel herauszustellen, aus dem die bildliche Darstellung der Erde artikuliert wird, ist innerhalb der dokumentarischen Form ein zutiefst politischer Akt. Ein anderer dokumentarischer Ansatz, den ich zu durchdenken versucht habe, besteht in einer ästhetischen Untersuchung der Trennung von Raum und Zeit, aber auch der Trennung von Umwelt und Körperschaften, die als Bestandteil neuer Formen des Kapitalismus angelegt sind. Ich nehme Bezug auf das, was Ariella Aïsha Azoulay die «von Regimen gemachten Katastrophen» nannte, womit sie meinte, dass Regime so strukturiert sind, dass sie nicht nur die Erzeugung und Reproduktion von Katastrophen ermöglichen, sondern auch dafür sorgen, dass sich die Schlüsselakteure institutionell und rechtlich ihrer Verantwortung entziehen können. Am Mekong, der durch mehrere Nationalstaaten, Rechts- und Gesellschaftssysteme verläuft, wird dies besonders deutlich, wenn China den Oberlauf des Flusses aufstaut, für dessen Weg in die weiter südlich gelegenen Anrainerstaaten aber nur eingeschränkt rechenschaftspflichtig oder verantwortlich zu machen ist. Diese Brüche oder, wie Rob Nixon sagt, die «räumliche Verlagerung der Kausalbeziehungen» zu untersuchen und die Zusammenhänge im Video abzubilden – als Aneinanderreihung von verschiedenen Szenen, Betrachtung von historischen Verläufen, von Standpunkten und Figuren –, kann mehr Möglichkeiten der Verständigung freisetzen und vielleicht auch den Pluralismus unseres Seins in der Welt erschliessen.

Noch eine andere Form des Dokumentarfilms als spekulative Geste zeigt, wie die neuen Informations- und Sinneserfahrungen, die wir mit dem Fluss machen, im Dienst von zivilen Bewegungen aufgezeichnet, visualisiert und ausgewertet werden. Seit Januar 2020 verursacht der hinter der thailändischen Grenze nächstgelegene chinesische Staudamm enorme Schwankungen des Flusspegels, die die Lebensgrundlage der Menschen flussabwärts bedrohen, weil der natürliche Kreislauf des Flusses unterbrochen ist. Dieser Staudamm, zusammen mit vielen anderen, verschärft die Auswirkungen des Klimawandels und schädigt das Ökosystem, indem er die Wanderungsbewegungen der Fische, den Pflanzenwuchs am Flussufer und die lokale Landwirtschaft flussabwärts beeinträchtigt. Phi Nop, ein Mitglied der Mekong School, reiste den Fluss hinauf, um das veränderte Verhalten des Wassers zu fotografieren, und legte eine Bilderserie an, die später veröffentlicht und verbreitet wurde, um die Dörfer im Bezirk Chiang Rai davon zu unterrichten. Seitdem sind die Dörfer dabei, selbst Video- und Bilddokumente zu erstellen – Staudämme im Bau, Überschwemmungen zur Unzeit, ausgetrocknete Flussbetten – und festzuhalten, wie sich die gross angelegten Entwicklungsmassnahmen im Norden flussabwärts auswirken. Ausserdem bilden sie die Jugendlichen in den Dörfern in Workshops zu Laienwissenschaftlern aus: Sie sammeln Daten zur Wasserqualität und überwachen den Zustand des Flusses. Hier verstehe ich die Dokumentationspraxis der Mekong School als spekulative Praxis, die darauf abzielt, betroffene Gemeinschaften über die Auswirkungen und Veränderungen aufzuklären und potenzielle Datensätze zu dokumentieren, um sich im Ernstfall künftig gegen aufgezwungene zerstörerische Planungs- und Entwicklungsprojekte wehren zu können. Dieser spekulative Ansatz der Gruppe setzt sich mit dem Leben in den Ruinen des Klimawandels und der vom Menschen verursachten Umbrüche auseinander, während er gleichzeitig aktiv nach innovativen Möglichkeiten sucht, ältere Formen des indigenen Wissens wiederzubeleben und in ein Wissen

zu übersetzen, das heute anwendbar und innerhalb des aktuellen Entwicklungsparadigmas vor allem selbstbestimmt ist.

JB Auf den Erkenntniswert ausgerichtete Politik und Infrastruktur brauchen auch Fantasie, oder? Denkt man etwa an die Kohlengruben in Deutschland, so werden viele Regionen im Land nur als Kohlelieferanten wahrgenommen und alle Menschen, die dort leben, als Bergleute gesehen. Das ist erkenntnispolitisch insofern interessant, als die Bevölkerung dieser Orte diese Identität jetzt für sich beanspruchen kann. Das wiederum zwingt den deutschen Staat, gewaltige Geldbeträge in diese Regionen zu stecken, um irgendwann aus der Kohle auszusteigen. Geld, das dann in die Umgestaltung der Region fließen wird, um den Verlust des stillgelegten Wirtschaftszweigs auszugleichen, der auf einer umfassenderen Ebene, auf der Ebene der nationalen Wirtschaft, vollkommen unbedeutend ist. Der Film ist ein attraktives Medium, um solche spekulativen Transformationen fassbar zu machen. Wenn ich also über das Dokumentarfilmen nachdenke, finde ich es interessant, dass das, was wir machen, eine Gegenspekulation ist oder eine andere Fantasie, die man in die Köpfe der Leute bringen kann. Das ist wie eine Koproduktion mit betroffenen Gemeinschaften.

SQS Ja, genau. In der Mekongregion gibt es so viele unterschiedliche alternative Vorstellungen zu allem, was mit dem chinesischen Staat und sonstigen Einflüssen von oben geschieht – und das war wirklich inspirierend und schön zu erleben. Die staatlich propagierten Infrastrukturprojekte, wie etwa Chinas Neue Seidenstrasse, fühlten sich so hegemonial und gewichtig an, als gäbe es keine Alternative zu dieser Idee. Und genau das wird auf Veranstaltungen wie dem MRC-Gipfel bis in alle Ewigkeit fortgeschrieben: dass es keine Alternative zu dieser technisch dominierten Zukunft gäbe. Dabei existieren so viele verschiedene Ansätze, die für unsere Praxis von Bedeutung sind.

Das Gespräch fand telefonisch zwischen Bangkok und Basel statt, im Rahmen des Critical Media Labs, Institute Experimental Design and Media Cultures (IXDM), Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW, 3. Juni 2023.



KLANG  
SAMMELT  
SICH AN  
UND  
STIRBT NICHT



## QUINN LATIMER

Ich dachte, wir stürzen uns gleich mitten hinein in dieses fantastische Video «And yet my mask is powerful» (2016). Als wir es hier gerade vorgeführt haben, fiel mir plötzlich euer ausdrücklicher Bezug auf das Gedicht von Adrienne Rich, «Diving into the Wreck», im Drehbuch auf. In einem früheren Gespräch, Ruanne, hast du mir von der Geschichte der Steinzeitmasken im Video erzählt und von den Ruinen des palästinensischen Dorfes, in dem ihr gedreht habt. Ich hatte gehofft, wir könnten zuerst über diese Dreharbeiten sprechen: die Masken, das Dorf, die Bilder, das Rich-Gedicht, die alle in sie einfließen, und die zentrale Rolle von Sprache und Klang hier und natürlich in deiner Praxis überhaupt.

## BASEL ABBAS

Das Gedicht von Adrienne Rich, «Diving into the Wreck», bildet tatsächlich den Text unserer Videoarbeit – der gesamte Text in diesem Video stammt aus dem Gedicht. Und das kam so: Es war 2012, ungefähr zur Zeit der arabischen Revolutionen. Wir hielten diese leidenschaftliche Revolutionswelle für ein Phänomen, das wieder- und wiederkehren und nicht sterben würde. Doch dann, um 2014 und 2015 herum, erlebten wir im Grunde eine sehr massive Gegenrevolution. Was wir aber auch sahen, war eine Art Weigerung, diese Revolutionen des Arabischen Frühlings als Niederlage zu akzeptieren. Stattdessen wurden sie eher als ein Impuls verstanden, der immer wiederkommt, immer wiederkehrt. Gleichzeitig gab es so viel Gewalt, und wir wussten absolut nicht, wie wir über diese Gewalt reden sollten. Ich spreche von ganzen Gemeinden, die im Irak und in Syrien von Gruppen wie dem IS ausgelöscht wurden. Wir wussten nicht, wie wir überhaupt mit diesem Material umgehen, wie wir es behandeln sollten. Und ein Grossteil dieser Gewalt richtete sich gegen unsere eigene Vorstellungskraft.

Als wir auf dieses Gedicht stiessen, waren wir verblüfft, denn es konnte von einem Ort erzählen, an dem ein Schiff untergegangen war und der gleichzeitig aber auch als ein Ort mit Potenzial anzusehen ist. Das war wie eine Tür, die sich für uns öffnete, damit wir über diese Themen nachdenken und uns mit dieser Gewalt auseinandersetzen konnten. Natürlich flossen noch viele andere Dinge in das Video ein, aber der Text, das Gedicht, war die treibende Kraft, die uns zeigte, dass wir uns tatsächlich dazu äussern konnten: Wir können über dieses Wrack reden, man kann auf diese Weise mit der Gewalt umgehen. Das Gedicht wurde unser Anker, um über die Gewalt und den Schauplatz des Schiffsuntergangs nachzudenken.

In Palästina gibt es mehr als 500 zerstörte Dörfer. Sie liegen im heutigen Israel und bilden das Verhängnis und das Wrack unserer Gemeinschaft, ihr ureigenes Gewebe. Also begannen wir über diese Dörfer nachzudenken und Reisen dorthin zu unternehmen, und das Gedicht diente uns bei alledem als Anker.

## RUANNE ABOU-RAHME

Um auf die Masken zu sprechen zu kommen: In weiten Teilen des Gedichts spricht Rich über das Tauchen. Sie beschreibt, wie sie fast das Bewusstsein verliert, ihre Tauchermaske ihr jedoch Kraft gibt. Und das war für uns der Ausgangspunkt, um darüber nachzudenken, wie man an Orten atmet, an denen man eigentlich nicht atmen sollte. Wie man sich an Orten aufhält, an denen man eigentlich ausgelöscht zu werden droht. Und wie man solche Orte nicht nur überlebt, sondern einem mehr gegeben wird als das blosses Überleben. Und so begannen wir über die Maske in einer Art heutigem Sinne nachzudenken. Wir begannen in Palästina zu recherchieren und stiessen auf diese 9000 Jahre alten Masken aus der Jungsteinzeit, die hauptsächlich aus dem Westjordanland geraubt worden waren und sich heute in Privatsammlungen befinden. Als sie 2014 im Israel Museum gezeigt wurden,

wurde uns klar, wie wichtig es für uns war, diese Masken als lebendige Materialien zu betrachten. Also hackten wir die Ausstellung, um die Masken mit 3D-Druckern nachzubilden.

QL In dem Gedicht erzählt Adrienne Rich, wie sie auf den Meeresgrund taucht. Sie schildert, wie sich die Farben verändern, während sie im Wasser hinabsinkt: das Blau, das Grün, das Schwarz. Was auch den beinahe eintretenden Bewusstseinsverlust beim Abtauchen spiegelt – den Black-out, wie wir sagen. In eurem Video war es so interessant zu sehen, wie ihr die von euch gefilmten Blumenwiesen in das Meer aus ihrem Gedicht verwandelt habt. Und wie ihr die Ruinen des Hauses und des palästinensischen Dorfes zum Schiffswrack umgestaltet oder umgeformt habt, das in Richs Gedicht ja zentral ist, und dass die Farben, die sie in ihrem Text beschreibt, auch die Farben dieser wasserlosen Welt sind, die ihr in euren Bildern einfängt. Das Gedicht schreibt euch gewissermassen das Drehbuch für diese Transformation und verwandelt euer gesamtes Video und eure Motive vom zerstörten Dorf und von der idyllischen Landschaft in eine Art Unterwasserwelt, in jene versunkenen und oft sagenumwobenen Städte wie Atlantis, von denen die Menschen immer schreiben und träumen, Städte, die im Wasser untergegangen sind. Städte, die der Geschichte verlorengegangen und in Geschichten zurückerobert werden. Dieser Aspekt der Projektion und Doppelung in eurer Arbeit war sehr bewegend.

## GHUS MARTÍNEZ

Vielleicht können wir auf das Symposium der letzten zwei Tage und seine Themen zurückkommen. Zwei Ideen und Formen tauchen immer wieder auf: das Lied und der Atem. Ihr sprecht jetzt vom Atem, aber in eurem zweiten Video, das wir gerade gesehen haben, kommt ein Lied vor, über das ich gern mehr hören würde.

RAR Das zweite Video, das wir gerade gesehen haben, «May amnesia never kiss us on the mouth: Only sounds that tremble through us» (2020–2022), ist Teil eines Langzeitprojekts, für das wir in den letzten zehn Jahren Internetvideos gesammelt haben: Menschen, die singen und tanzen, hauptsächlich in Palästina, Syrien und im Irak. Als wir anfangen, dieses Material zu sammeln, war uns noch nicht richtig bewusst, was uns daran so sehr reizte. Wir tauschten es untereinander aus, bis uns mit der Zeit klar wurde, dass die Menschen durch Gesang und Tanz im Grunde Zeugnis darüber ablegen, was ihnen in ihren Gemeinschaften widerfährt.

Diese Videos waren und sind eine Möglichkeit, am eigenen Ich, an der Gemeinschaft und an Geschichten festzuhalten, und gleichzeitig eine unglaubliche Form von Call-and-Response, von Aufruf und Antwort, die virtuell stattfindet. So bleibt ein Lied, das erst in Syrien gesungen wird, dann den Irak erreicht und schliesslich nach Palästina gelangt, auf seinen Reisen und in den Echos, die es auslöst, zwangsläufig dasselbe. Wir haben diese performativen Onlinepraktiken wirklich intensiv studiert, über Gesang und Stimme als eine Art Ritual nachgedacht und uns die Frage gestellt, wie beides in Zeiten, in denen wir das Gefühl haben, den Boden unter den Füßen zu verlieren, zum entscheidenden Gefäss werden kann.

Also haben wir für dieses Projekt zuerst eine Internetplattform mit sehr viel Material geschaffen und dann auch an dieser Installation gearbeitet, die ihr gesehen habt und die vor Kurzem im Museum of Modern Art in New York gezeigt wurde. Diejenigen, die mitgewirkt hatten, sollten im Wesentlichen auf bestimmte Momente aus diesem Archiv reagieren und neue Darbietungen kreieren. Wir haben das gemacht, um herauszufinden, was es heisst, sehr kurze Augenblicke und Gesten als Rhythmus oder Text aus einem Lied oder eine bestimmte Geste oder Bewegung aus einem Tanz zu isolieren und sie einfach als Bruchstücke, als Fragmente, stehen zu lassen. Es geht darum, was passiert, wenn man sich innerhalb von Liedern oder Tänzen an einem Bruchstück aufhalten kann – und was daraus entstehen kann.

QL Heute Morgen haben wir mit der Schriftstellerin und Denkerin Françoise Vergès über Formen von Gesängen und Wiegenliedern und deren Beziehung zu systemischen Ordnungen der Vertreibung und Enteignung gesprochen. Eine ihrer Aussagen war in diesem Zusammenhang besonders interessant – dass nämlich diese Lieder, diese Wiegenlieder, in den Körper eingeschriebene Gesänge sind, die ebenfalls Formen von Call-and-Response darstellen, und dass sich ihre Melodien genetisch in dein junges Gedächtnis einprägen. Sie sprach die Tatsache an, dass diese Lieder nicht nur von der Weitergabe von Erinnerung handeln, dass in ihnen nicht nur Erinnerungen gespeichert sind, sondern dass sie auch Zukünfte enthalten und weitergeben. Und damit sind nicht die zukunftslosen Zukünfte von neoliberalen Kapital und rassistischem Kapitalismus gemeint, sondern Zukünfte, die voller Möglichkeiten stecken, wenn nicht gar voller Gerechtigkeit.

Ich fand es interessant, dass wir an den beiden zurückliegenden Tagen des Symposiums so viel über mündliche Überlieferung, Gesang und das Erzählen von Geschichten als eine Form des Widerstands gesprochen haben – und in so vielen dieser Diskussionen ging es um Erinnerung. Doch Françoise hob die Tatsache hervor, dass solche Lieder sämtliche Formen von Zeit beinhalten. Sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft tauchen ständig in Liedern auf, die wir hören oder an die wir uns erinnern und die wir dann wiederholen. Daran musste ich denken, als wir euer Video sahen, und habe mich gefragt, wie ihr in eurem Projekt diese Idee des Zukünftigen behandelt. Wie denkt ihr über die Formen der gemeinschaftlichen Weitergabe und Erinnerung und des Zukünftigen nach, die an so vielen Stellen in eure Praxis eingebettet sind?

RAR Nun, für uns sind diese Lieder in jedem Fall eine Form des Widerstands, der sich immer wieder neu formiert. Sie verharren nicht nur im Reich der Erinnerung. Wir versuchen diese Momente als formale Risse im Spektakel der Macht zu betrachten. Und als das, was von all diesen Mechanismen der Macht erfasst wird. Vieles von dem Material, das wir sammeln,

entsteht auch ausserhalb von Protestzusammenhängen. Wir denken also nicht nur darüber nach, wie Gesang bei Protesten gegen den Staat eingesetzt wird, sondern auch, auf welche Weise er eine Art Unterbrechung oder Öffnung schafft, selbst wenn diese Unterbrechung oder Öffnung nur vorübergehend ist.

Eigentlich geht es doch immer darum, wie wir uns aus Gefangenschaft und Besetzung befreien können, oder? Das Erstaunliche an diesem Material ist, dass es unabweislich existiert. Und dass all diese verschiedenen Zeitlichkeiten darin enthalten sind. Selbst wenn nur eine einzige Person ein Lied singt, ist die Vielfalt der Stimmen nicht fassbar, denn diese Form wurde über Räume und Zeiten hinweg weitergegeben. Und selbst in einer einzelnen Stimme, einem einzelnen Lied ist dieses kollektive Nachhallen oder Echo zu hören, das wir über wirklich lange Zeit genau untersucht haben. Letztendlich, würde ich sagen, sind wir sehr intensiv mit der Frage beschäftigt, wie sich irgendeine Bresche in Ordnungsregime schlagen lässt, die eigentlich erdrückend sind.

BA Ich möchte noch hinzufügen, dass dies auch alte Praktiken sind: Es sind mündlich überlieferte Geschichten, die in Form von improvisierten Erzählungen oder Gedichten weitergegeben werden, dazu noch kombiniert mit Gesang und Tanz, die in unserem Teil der Welt das Gewicht des Wortes und das Gewicht des Zeugnisses tragen. In diesen performativen Praktiken, würde ich sagen, zeigt sich eine Art «Onlineaspekt» der Dokumentation. In allen unseren Arbeiten interessieren uns immer die Praktiken der Menschen und die Frage, wie die Menschen Widerstand leisten. Das sehen wir uns an und bilden es ab und treiben es noch einen Schritt, eine Möglichkeit weiter. Im Grunde nehmen wir dieses Onlinematerial aus Gesang und Bewegung und versuchen, es voranzutreiben und zu vertiefen.

QL Ich frage mich, worin die Grammatik eures Video- oder Filmemachens besteht? Einerseits scheint es, als würdet ihr euch an Musikvideos und an breiteren Strömungen aus der Bilderwelt der Popkultur bedienen, andererseits

fühlt sich eure Arbeit so an, als wäre sie unter Einsatz filmischer Techniken für die grosse Leinwand gemacht: Sie zeigt diese geradezu erhabene Grammatik der Kinematografie. Welchen Rahmen gebt ihr den verwendeten Liedern und Klängen mit euren Bildern, und wie verkörpern und inszenieren die Menschen in euren Werken diese Lieder und Geschichten?

RAR

Unsere Überlegungen zur Politik des Klangs haben unsere Bildgestaltung hinsichtlich der Bewegung des Bildes sehr stark geprägt. Wir verbringen viel Zeit damit, darüber nachzudenken, wie Klang sich akkumuliert und nicht stirbt. Und auch darüber, dass es viele Orte gibt, an denen eine Art dissonanter Rhythmus eine sehr kraftvolle Form des Widerstands gegen eine konkrete akustische Besetzung darstellt. In Palästina ist akustische Besetzung weit verbreitet – Besetzung findet nicht nur im Bereich des Visuellen statt. Und wir interessieren uns schon lange für die akustischen Praktiken, die diese Besetzung unterlaufen. Das hatte Auswirkungen darauf, wie wir über das Bewegtbild denken. Gleichzeitig lassen wir uns von der eher filmischen Form beeinflussen, die einen gewissen erzählerischen Faden hat.

Auf diese Weise hat sich unsere Praxis entwickelt, doch ich denke, dass vieles von dem, was uns interessiert, eine Art Vielfalt besitzt. In der Regel werden unsere Arbeiten als Bewegtbildinstallationen präsentiert und auf Tafeln projiziert, die das Bild zusätzlich zerstückeln. Wir denken darüber nach, wie wir die Mannigfaltigkeiten, die wir anstreben, formal umsetzen können und wie sich diese vielen verschiedenen Zeiten und Räume ineinander verschränken und kein einheitliches Ganzes bilden – wir wollen kein einheitliches Ganzes erzeugen. In unseren Praktiken geht es darum, wie wir als Gemeinschaft zusammenkommen können, ohne repressive Strukturen zu schaffen, die versuchen, Widersprüche und Spannungen zu überspielen. Stattdessen wollen wir diese Spannungen zulassen und nicht versuchen, eine glatte Oberfläche herzustellen. Das ist für uns eine weitere Möglichkeit, über die Vielfalt des Bildes nachzudenken: Die Bilder

sprechen miteinander und verkomplizieren die Bedeutung des jeweils anderen.

BA Wir neigen auch dazu, die Arbeit an unseren Videos mit Text oder Ton zu beginnen, bevor wir filmen. Wenn das Filmen losgeht, haben wir bereits eine ganze Menge an Ton und Text vorliegen. Der Klang beeinflusst dann viele Dinge wie Farbe, Bewegung und Rhythmus und natürlich die Räume, die wir auf der Suche nach Drehorten auswählen. Wir behandeln den Klang als eigenständiges konzeptionelles Element. Wir verwenden den Klang *als solchen*. Wir denken über den Klang *an sich* nach, was, denke ich, für viele Video- und Filmproduktionen ungewöhnlich ist, denn normalerweise läuft es umgekehrt. Der Ton wird häufig erst nach dem Bild und zu dem Bild gemacht. Darum glaube ich, dass unser Verfahren, beim Filmen mit dem Klang zu beginnen, ein ganz anderes Ergebnis hervorbringt.

QL Eine letzte Frage von mir beträfe die Figur und die Landschaft in eurer Arbeit. Wie funktioniert Landschaft – von den idyllischen Wiesen mit Bienen und Insekten im «Mask»-Video bis zu den Klippen und Meerlandschaften und Bergen in «Amnesia» – als eine Art Figur in euren Bewegtbildinstallationen und Einzelwerken?

RAR Als wir für «And yet my mask is powerful» die zerstörten Dörfer aufsuchten, fiel uns unter anderem auf, welche Lebendigkeit die Vegetation der Gegend dort verleiht. Die Vegetation an diesen Orten bildet ein lebendes Archiv, das jeglicher Art von kolonialer Auslöschung standgehalten hat. Denn was man gemacht hatte, war, viele dieser Schauplätze mit Kiefern zu bepflanzen, um die Trümmer zu verbergen. Tatsächlich fanden wir die zerstörten Dörfer, indem wir einer Spur von wildem Fenchel folgten, die uns dann zu den Ruinen führte, oder wir stiessen auf Kakteen oder entdeckten einen Granatapfelbaum. So ging das Werk aus der sehr innigen organischen Beziehung zwischen uns und der Vegetation hervor, und diese Beziehung war ungeheuer bewegend. Ich glaube, ich habe noch nie etwas so Überwältigendes erlebt, unsere Sichtweise auf diese nichtmenschlichen Kräfte und Organismen hat sich dadurch wirklich verändert. Im Hinblick

auf unser Verhältnis zum Land war das für uns eine sehr prägende Arbeit. Wie denken wir über Land? Inwiefern ist das Land eine Art Figur und Zeuge mit eigener Handlungsmacht?

Im Zusammenhang mit dieser neuesten Videoinstallation und dem Onlinearchiv mit den Liedern hatten wir auch viele eindringliche, für uns sehr bedeutsame Erlebnisse in Räumen, die momentan von Siedlerinnen und Siedlern übernommen zu werden drohen. Es gab einen Refrain, den zwei Mitwirkende jedes Mal vortrugen: Sie sangen eine Melodie mit demselben Verb, das ihnen half, mit dem Singen zu beginnen. Das war für uns einer dieser unerwarteten Fälle, die einen auch darüber nachdenken lassen, wie viel von dem Klang und diesen akustischen Momenten und Gesten in dem Land enthalten ist. Darüber, dass nicht nur wir uns an sie erinnern und sie mit uns tragen, sondern dass sie auch von diesen Landschaften getragen werden. Wir hatten viele Erlebnisse wie dieses, während wir eine Arbeit machten, für die es nicht wirklich ein Drehbuch gab, und das brachte uns zum Nachdenken über die Klänge, die dem Land selbst eingeschrieben sind. In unserer Arbeit dem Land nah zu sein, ist für uns etwas, das sich fortwährend verändert und sehr lebendig ist.

Das Gespräch fand via Zoom zwischen New York und Basel statt, im Rahmen des Master-Symposiums «Songs to Sound Worlds, Stories to Rewrite Them: On Gender, Storytelling, and Myth», einer halbjährlichen Symposienreihe des Institute Art Gender Nature (IAGN), Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW, 11. November 2022.



BILDTEIL

«FÜR EINEN KURZEN MOMENT  
IN DEN 1980ER-JAHREN WAR DIE  
HIERARCHIE GELOCKERT, UND  
ARCHITEKTUR UND FOTO-  
GRAFIE WURDEN PARTNERINNEN.  
DIE GEBÄUDE SAHEN AUS,  
ALS WÄREN SIE KAMERAS.  
DIE FOTOGRAFIEN SAHEN AUS  
WIE GEBaute ARCHITEKTUREN.





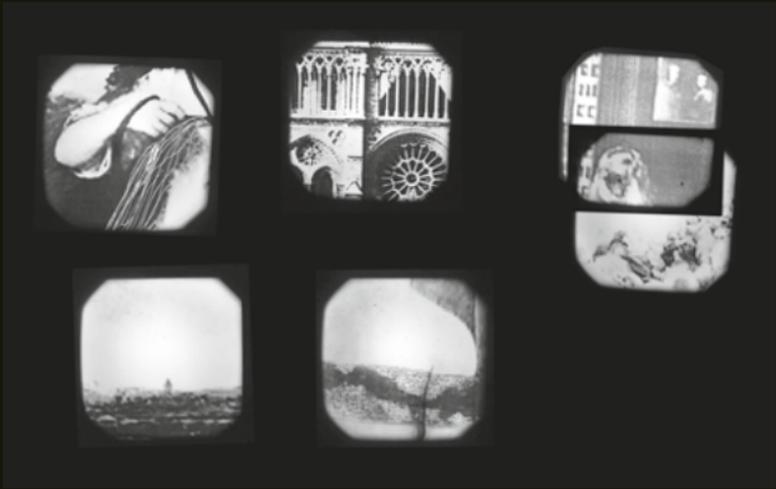
DOGH DIESE HISTORISCHE  
KONSTELLATION HATTE  
NICHT LANGE BESTAND.  
ALS HISTORIKER INTERESSIEREN  
MICH SOLICHE KONSTEL-  
LATIONEN, SOLICHE MOMENTE,  
IN DENEN ETWAS PASSIERT UND  
SICHTBAR WIRD.»

— Philip Ursprung



«ÜBERSPITZT GESAGT FÜHLT  
ES SICH AN, ALS WÜRD  
DAS GEBÄUDE ZUM RENDERING  
SEINES BILDES UND NICHT  
UMGEKEHRT, DENN IN  
ARCHITEKTURWETTBEWERBEN  
MÜSSEN VIELE ENTSCHEI-  
DUNGEN GETROFFEN  
WERDEN, DIE VOLLKOMMEN  
FIKTIV SIND.»

— Kambiz Shafei



«Ich bin von der Prämisse  
ausgegangen, dass ein Archiv  
zugleich instituierend und  
konservativ, revolutionär  
und traditionell wirken kann ...  
Das Archiv, das ich als  
Vermittlungswerkzeug für  
meine Masterarbeit geschaffen  
habe, ist ein piratisches  
Archiv. Es ist sensibel, weil  
seine materielle Qualität so  
schlecht ist, dass es sich  
leicht löschen lässt.»

— Camila Lucero Allegri

«Du hast nun mehrfach von einer Emanzipation der Bilder gesprochen. In wessen Interesse geschieht denn diese Emanzipation? Es geht dabei nicht wirklich um eine Befreiung irgendwie eigenmächtiger Bilder, oder? Wenn das Kopieren auch als Piraterie zu verstehen ist, dann geht es doch eher darum, sich aus einer nicht oder weniger legitimierten Position heraus diese Bilder anzueignen, sie zu klauen.»

— Ines Kleesattel





«ICH GLAUBE, TYPISCH FÜR DIESE ART, FIKTION ZU PRAKTIZIEREN – ODER, WIE ICH ES AUCH GENANNT HABE, FIKTIONSPRAXIS ZU BETREIBEN –, WAR UNTER ANDEREM, DASS ES SICH UM EINE KOLLEKTIVE TÄTIGKEIT HANDELTE, ALSO ANDERS ALS DAS MODELL DES AUTORS IN DER LITERATUR ODER IM FILM. AUSSERDEM WAR DIE DISTANZ ZWISCHEN DER, SAGEN WIR, REALEN WELT UND DIESEN FIKTIONALEN WELTEN NICHT SO OFFENKUNDIG. ES GAB EINE REALE UND SEHR DURCHLÄSSIGE VERBINDUNG ZWISCHEN DIESEN WELTEN.»

— Mariana Pestana



«Die modernen Nationalstaaten sind, historisch betrachtet, Bilderzeugungsmaschinen ... Dies mit einem eigens erstellten kreativen Vokabular zu thematisieren und den technologischen, ideologischen und kosmologischen Blickwinkel herauszustellen, aus dem die bildliche Darstellung der Erde artikuliert wird, ist innerhalb der dokumentarischen Form ein zutiefst politischer Akt.»

— Solveig Qu Suess





«Wir können mithilfe des Films Dinge zum Leben erwecken, die nicht anschaulich sind, nicht lebendig – etwa komplexe Texte wie internationale Abkommen und Verträge, Weissbücher und Leitlinien. Diese Texte sind sehr allgemein gehalten, aber bedeutungsschwer.»

— Johannes Bruder



«ALS WIR FÜR ‹AND YET MY MASK IS POWERFUL› DIE ZERSTÖRTEN DÖRFER AUFSUCHTEN, FIEL UNS AUF, WELCHE LEBENDIGKEIT DIE VEGETATION DER GEGEND DORT VERLEIHT. SIE BILDET EIN LEBENDES ARCHIV, DAS JEGLICHER ART VON KOLONIALER AUSLÖSCHUNG STANDGEHALTEN HAT. DENN WAS MAN GEMACHT HATTE, WAR, VIELE DIESER SCHAUPLÄTZE MIT KIEFERN ZU BEPFLANZEN, UM DIE TRÜMMER ZU VERBERGEN. TATSÄCHLICH FANDEN WIR DIE ZERSTÖRTEN DÖRFER, INDEM WIR EINER SPUR VON WILDEM FENGHEL FOLGTEN, DIE UNS DANN ZU DEN RUINEN FÜHRTE, ODER WIR STIESSEN AUF KARTEEN ODER ENTDECKTEN EINEN GRANATAPFELBAUM.»

«IN DEM GEDICHT VON ADRIENNE RICH, DAS IHR IN EUREM VIDEO VERWENDET, HABT IHR DIE RUINEN DES HAUSES UND DES DORFES ZUM SCHIFFSWRACK UMGEFORMT, DAS IN RICH'S GEDICHT ZENTRAL IST. DAS GEDICHT SCHREIBT EUCH GEWISSERMASSEN DAS DREHBUCH FÜR DIESE TRANSFORMATION UND VERWANDELT EURE MOTIVE VOM ZERSTÖRTEN DORF UND VON DER IDYLLISCHEN LANDSCHAFT IN EINE ART UNTERWASSERWELT, IN JENE VERSUNKENEN UND OFT SAGENUMWOBENEN STÄDTE WIE ATLANTIS, VON DENEN DIE MENSCHEN IMMER SCHREIBEN UND TRÄUMEN, DIE DER GESCHICHTE VERLORENGINGEN UND IN GESCHICHTEN ZURÜCKEROBERT WERDEN.»

AND YET  
ولكن



I AM SHE  
أنا هي









«Um in einem Meteoriten Sinn zu sehen, dürfen wir nicht einfach nur an seine geheimnisvollen Ursprünge oder konstitutionellen Ruhepunkte denken, sondern, wie der Geologe Nigel Clark vielleicht sagen würde, an seine Stratobiografie, «eine Geschichte der Durchquerungen, der tiefen, sedimentierten Zeit der Erde selbst. Und die Gegenfrage dazu könnte nicht nur lauten: Wo gehöre ich hin, sondern wann?».»

— Himali Singh Soin

«DAS ZIEL IM SPIEL IST NATÜRLICH ZU GEWINNEN ODER ZU VERLIEREN. ABER EIN SPIEL HAT OFT AUCH SEINE EIGENE ÄSTHETIK UND SEINEN WERT IN SICH: IM VERLAUF, IM PROZESS, IN DER VIELFALT UND SPANNUNG, DIE DABEI ENTSTEHEN KANN ... WENN SICH EIN BESTIMMTER ZUG ALS SO WAHNSINNIC SCHÖN ZEIGT, ABER NICHT PRIMÄR MENSCHENGEMACHT IST, DANN FRAGT SICH NATÜRLICH: WELCHE SCHÖNHEIT LIEGT IN DER KÜNSTLICHEN INTELLIGENZ? WIE KOMMT DIE KÜNSTLICHE INTELLIGENZ ZUR PRODUKTION UND ZUR ERZEUGUNG VON SCHÖNHEIT?»

— Nicolaj van der Meulen



«WAS MICH AN KÜNSTLICHER INTELLIGENZ FASZINIERT, IST DIE GRUNDANNAHME, DASS MENSCHLICHES DENKEN FORMALISIERT WERDEN KANN. DIE KI STELLT EINEN BEZUG ZU DER ART UND WEISE HER, WIE DER MENSCH FUNKTIONIERT.





MIT KI VERSUCHEN WIR EIN DING ZU ERSTELLEN, DAS MENSCHLICHES VERHALTEN ZEIGT, MENSCHLICHE AUFGABEN ERLEDIGEN KANN. DIE STARKE VERBINDUNG ZUM MENSCHEN BESTEHT DARIN, DASS WIR EINE MASCHINE UND IHR HANDELN ALS INTELLIGENZ AKZEPTIEREN, WENN SIE UNS HINREICHEND ÄHNLICH IST.»

— Anna Flurina Kälin



«Ich interessiere mich dafür, wie wir von Algorithmen und der uns umgebenden Technologie geprägt werden und wie dies unseren Umgang miteinander beeinflusst. Die technologischen und gesellschaftlichen Systeme, die wir um uns herum errichten, betrachte ich dabei mit sehr kritischem Blick. Ich schaue mir an, welche Regeln es gibt und was geschieht, wenn wir Glitches einbauen.»

— Lauren Lee McCarthy





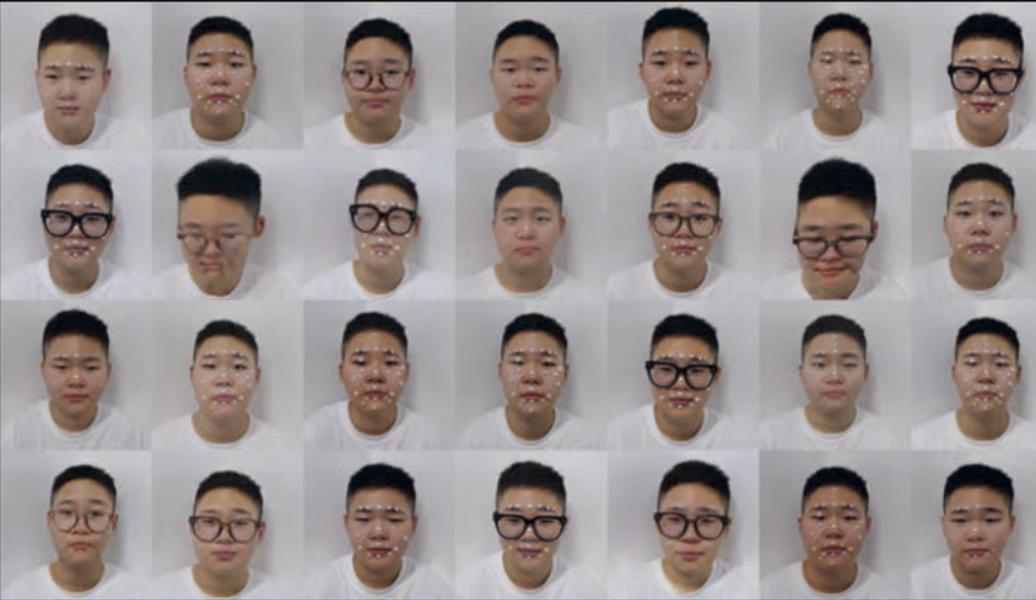


«URSULA K. LE GUIN HAT EINMAL GESCHRIEBEN: <ICH WEISS NICHT, WIE MAN EINEN KÜHLSCHRANK BAUT UND MIT STROM VERSORGT ODER EINEN COMPUTER PROGRAMMIERT, ABER ICH WEISS AUCH NICHT, WIE MAN EINEN ANGELHAKEN ODER EIN PAAR SCHUHE HERSTELLT. ICH KÖNNTE ES LERNEN. WIR ALLE KÖNNEN ES LERNEN. DAS IST DAS TOLLE AN TECHNOLOGIEN. WIR KÖNNEN SIE UNS ANEIGNEN.> WENN WIR HEUTZUTAGE ÜBER DIESES ZITAT NACHDENKEN – ÜBER TECHNOLOGIE ALS EINE FORM DES LERNENS – , KANN UNS DAS ZU DEN NEUEN FORMEN VON KÜNSTLICHER INTELLIGENZ FÜHREN, DIE IM DESIGN UND IN DEN SOZIALWISSENSCHAFTEN AUF DEM VORMARSCH SIND.»



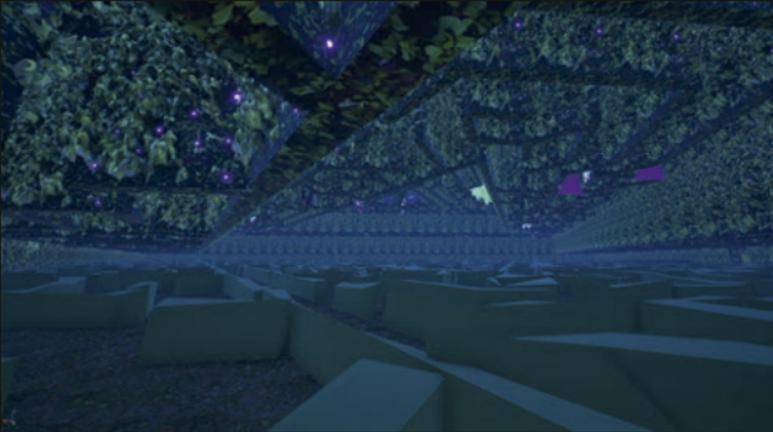
«ICH ARBEITE SEIT LANGEM MIT GESICHTSERKENNUNG, EINER TECHNOLOGIE, DIE WIR OFT ZUM ENTSPERREN UNSERER TELEFONE, ABER AUCH FÜR VERSCHIEDENE SICHERHEITSANWENDUNGEN NUTZEN. DIESE TECHNOLOGIE KENNT NUR ZWEI GESCHLECHTER.





ICH FÜHRTE PERFORMANCES MIT VERSCHIEDENEN MATERIALIEN DURCH, DIE ICH MIR INS GESICHT KLEBTE, UM AMAZON RECOGNITION DARAN ZU HINDERN, MEIN GESICHT ALS BINÄRES GESCHLECHTSKENNZEICHEN ZU IDENTIFIZIEREN; ALS QUEERER KÖRPER KANN ICH DIE GESICHTSERKENNUNG LEICHT VERWIRREN.»

— Qingyi Ren



- S. 98 Kambiz Shafei,  
«Persian Onyx Stone and 150  
Laser-prints», 2018  
Installationsaufnahme  
Mit freundlicher Genehmigung des  
Künstlers
- 99 Kambiz Shafei,  
«Sandstone from the Degerfelden  
Forest», 2021  
Doppelbelichtung, 8 × 10 Kodak  
Ektar 100, analoges Negativ  
Mit freundlicher Genehmigung des  
Künstlers
- 100 Kambiz Shafei,  
«Roman Ruin Wall in Chur», 2018  
Digitaler Glitch  
Mit freundlicher Genehmigung des  
Künstlers
- 101, 102, 103 Camila Lucero Allegri, «Die Gechichte  
der Kunst – Eine Geschichte der  
Kunst, Viele Geschichten. Kunstver-  
mittlung und Transformation», 2022  
Bilder aus der Masterarbeit Vermittlung  
von Kunst und Design, Hochschule für  
Gestaltung und Kunst Basel FHNW  
Mit freundlicher Genehmigung der  
Künstlerin
- 105 The Decorators for Walk and Talk,  
«Mesa-Buraco», 2019  
Dauerinstallation, Holz, Stahl und Seil,  
20 × 1,5 m, Azoren  
Foto: Mariana Lopes
- 106, 107 Solveig Qu Suess,  
«Holding Rivers, Becoming Mountains»,  
2024  
Videostill, Regie: Solveig Qu Suess  
Mit freundlicher Genehmigung der  
Künstlerin
- 108, 111 Basel Abbas und Ruanne Abou-Rahme,  
«And Yet My Mask is Powerful Part 1»,  
2016  
Videostill  
Mit freundlicher Genehmigung  
der Künstler:innen
- 112, 113 Himali Singh Soin,  
«Inverted Map 2», 2020  
Digitaldruck auf Aluminium  
© Himali Singh Soin.  
Alle Rechte vorbehalten, DACS,  
Artimage, London, und ProLitteris,  
Zürich, 2024
- 114 Himali Singh Soin,  
«We Are Opposite Like That», 2019  
Videostill  
© Himali Singh Soin. Alle Rechte  
vorbehalten, DACS, Artimage, London,  
und ProLitteris, Zürich, 2024

- 114 David Soin Tappeser,  
Himali Singh Soin,  
Hylozoic/Desires,  
«As Grand as What», 2021  
Dreikanalvideo, Einkanal-Videostill  
© Hylozoic/Desires. Alle Rechte  
vorbehalten, DACS, Artimage,  
London, und ProLitteris, Zürich, 2024
- 117 Anna Flurina Kälin,  
«Finding Clarity in the Midst of a  
Blurred Reality», 2023  
Fotografie, Zeichnung,  
künstliche Intelligenz  
Mit freundlicher Genehmigung der  
Künstlerin
- 118 Anna Flurina Kälin,  
«Dance in the Silent Depths», 2023  
Fotografie, Zeichnung, künstliche  
Intelligenz  
Mit freundlicher Genehmigung der  
Künstlerin
- 119 Anna Flurina Kälin,  
«Misty Layer», 2023  
Fotografie, Zeichnung, künstliche  
Intelligenz  
Mit freundlicher Genehmigung der  
Künstlerin
- 120 Lauren Lee McCarthy,  
«SOMEONE», 2020  
In vier US-amerikanischen  
Haushalten wurde zwei Monate lang  
ein menschliches Alexa-System  
installiert, während die Besucher:innen  
einer Galerie in New York die Haushalte  
von dort aus überwachten.  
New York/NY  
Foto: Japan Media Arts Festival
- 121 Pati Grabowicz, 2023  
Eine Studentin nutzt im CoCreate-Kurs  
Processing Oscilloscopes die  
Open-Source-Bibliothek XYScope von  
Ted Davis, um sich mit veralteten  
Medien zu verbinden.  
Foto: Pati Grabowicz
- 122, 123 Maya Man,  
«Can I Go Where You Go?», 2021  
Erkundungen in den Bereichen Kunst,  
Tanz und Programmierung.  
Während ein Videoclip beim Tanzen  
abgespielt wird, analysiert ein  
Programm die Einzelbilder des Videos,  
um eine Silhouette zu generieren.  
Diese Figur wird zu einer sich ständig  
verändernden Form. Die Software  
steuert sich selbst oder kann durch  
Betrachter:innen gesteuert werden.  
Erstellt mit p5.js  
Mit freundlicher Genehmigung  
der Urheberin
- 125 Hanna Sipos und Midjourney, 2023  
KI-generiertes Bild auf der Grundlage  
des Prompts: Ein Druck mit dem Titel  
«Zebra, das sich in seinem eigenen  
Muster versteckt» von Adda Kesselkaul  
im Stil der Moderne  
Mit freundlicher Genehmigung der  
Urheberin
- 126 Qingyi Ren,  
«See My Gender», 2021  
Videostill einer digitalen Gender-  
Performance, abrufbar unter:  
<https://renqingyi.com/see-my-gender>  
Mit freundlicher Genehmigung der  
Künstler:in
- 127 Qingyi Ren, 2022  
Mit GANs erzeugte Gesichtsbilder  
Mit freundlicher Genehmigung der  
Künstler:in
- 128 Qingyi Ren,  
«The Digital Others», 2023  
Screenshot eines digitalen Medien-  
kunstwerks  
Mit freundlicher Genehmigung der  
Künstler:in
- 128 Jeffrey Vogt,  
«Ideological Descent», 2023  
Digitaler Screenshot  
Mit freundlicher Genehmigung des  
Künstlers

131

HEILUNG  
DURCH  
METEORITEN

Himali Singh Soin und Alexis Rider im Dialog  
mit Elise Lammer



## ELISE LAMMER

Hallo zusammen, danke, dass Sie bei unseren Art Taaalkssss dabei sind. Heute Abend haben wir Himali Singh Soin zu Gast, die von Alexis Rider begleitet wird.

## HIMALI SINGH SOIN

Hallo!

EL Wie viele von Ihnen wissen, ist Art Taaalkssss die wöchentlich stattfindende öffentliche Vortrags- und Gesprächsreihe des Instituts Kunst Gender Natur in Basel. Und heute Abend ist Himali Singh Soin bei uns zu Gast und wird von Alexis Rider per Video begleitet. Die in Delhi geborene Künstlerin Himali lebt und arbeitet in London und Indien.

Himali, du arbeitest hauptsächlich mit Text, Performance und bewegten Bildern. Oft nutzt du Metaphern aus der Natur, um spekulative Kosmologien zu konstruieren und auf diesem Wege nichtlineare Verknüpfungen zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Leben zu offenbaren. Dein praktisches Vorgehen schliesst Wissen aus wissenschaftlichen Institutionen, indigene Erkenntnislehren und Kosmologien ein. Und heute Abend wirst du uns ein eindrucksvolles Beispiel deiner Methodik präsentieren. Du hast eine performative Lesung des von dir und Alexis Rider verfassten Essays «Healing from Meteorites» vorbereitet, der ursprünglich im Sommer 2021 in der zweiten Ausgabe des ART WORK Magazine erschienen ist. In diesem herausragenden Aufsatz tauchst du in die Tiefenzeit des Universums ein und betrachtest insbesondere die Geschichte von Meteoriten, verknüpft mit einer Spekulation über ihre Funktion. Du fragst, was wäre, wenn Meteoriten sprechen könnten.

Ich möchte diese Gelegenheit auch nutzen, um Alexis Rider zu danken, die sich heute freundlicherweise aus den USA zugeschaltet hat, um am Ende der Lesung Fragen zu

beantworten, falls wir welche haben. Also vielen Dank, Alexis. Du hast das Wort, Himali, und nochmals danke, dass du diese Lesung und Diskussion mit uns bestreitest.

HSS Ich danke dir für die Einladung, Elise, und allen hier am Kunstinstitut. Ich weiss, die Zeiten sind sehr aufwühlend in dem, was wir fühlen, lesen, aufnehmen. Darum ist mein einziger Wunsch für diesen Vortrag, dass er uns allen vielleicht eine Art Innehalten oder einen Moment des Zusammenseins bietet, während wir über Meteoriten nachdenken und sie im Zusammenhang mit dem Thema Heilung betrachten. Und vielleicht eröffnet er uns auch einen Weg, anhand dieser winzig kleinen Eingriffe in unseren Kosmos über radikalen Pazifismus nachzudenken. (*Einspielung von Meteorgeräuschen*)

«Heilung durch Meteoriten»: Vor einigen Jahren begegneten wir in der Antarktis einer merkwürdigen Fata Morgana. Anstelle von doppelten Bergen oder Schiffen, die über dem Horizont dahinglitten, sahen wir Menschen, die vornübergebeugt, blinzelnd mit prüfendem Blick unregelmässige, dunkle Objekte betrachteten – wie Sternchen auf einem Blatt – im unberührten weissen All. Die Meteoritenjäger standen schwebend am Horizont, magnetisiert zwischen dem unzerstörbaren Eisen am Boden und den Trugbildern in der Luft. Die Antarktis, kalt und klar, gilt seit Langem als idealer Ort, um den Blick in den Himmel zu richten, doch jetzt war der Himmel herabgefallen und lag im Eis unter unseren Füßen begraben. Diese urzeitlichen Brocken markieren einen Augenblick im Eis und erzeugen mit ihrem Eindringen neue und seltsame Gesteinsschichten. Und da eine Fata Morgana etwas von einem Wunder hat, hat sie uns staunen lassen über die tiefen Zeitschichten, die in einen einzigen geografischen Punkt eingebettet sind: eine helixförmige Chronik, versammelt an einem Fleck. Wir stellten uns vor, wie ein Meteor am klaren Himmel aufflammt und die Sterne in seinem Glanz verblassen. Wie ein goldgeprägter Titel in einer eben erst aufgeschlossenen Bibliothek überirdischer Geheimnisse.

1954 drang ein schimmerndes Objekt aus den dunklen Tiefen der Galaxie am Perihel vorbei in die Erdatmosphäre ein. Ann Hodges lag in ihrem Wohnzimmer in Oak Grove, Alabama, auf der Couch. Aus dem Radio drangen ein Rauschen und das Surren von Stimmen, die über den kürzlich in Tokio uraufgeführten Film «Godzilla» diskutierten. Auf dem Herd köchelte ein Topf mit Wasser. Ann fragte sich, warum Menschen von einem Film über Monster fasziniert waren; ihr erschien das belanglos, so weit weg von der Gegenwart. Vielleicht staunten die Menschen über die Technik, doch die Pflanzen in ihrem Garten wachsen zu sehen, war für sie Technik genug. Sie döste ein. Der Meteor setzte den Himmel in Brand, durchschlug das Dach und prallte vom Radio ab, das nach einigen Sekunden dissonanter Geräusche verstummte. Der Meteorit versengte den Teppich, bevor er sie traf und aus dem Schlaf riss. Das Wasser kochte über. Sie sah sich um, verwirrt, blickte auf den unscheinbaren faustgrossen Stein und an die zerfetzte Zimmerdecke. Sie fragte sich, ob sie noch träumte, erinnerte sich dann aber, dass sie in ihren Träumen selten körperliche Schmerzen verspürte, was einer der Gründe war, warum sie ihren Nachmittag schlummernd auf der Couch verbrachte: um weite Reisen zu machen, zu denen sie sonst vielleicht nie die Gelegenheit gehabt hätte.

Interstellare Wesen müssen zwangsläufig eine Reihe von Schwellen – Widerständen – durchstossen, bevor sie auf der Erde landen. Was sammeln sie auf ihrem Weg an, und wie verändert dieses Durchdringen von Schichten ihre Form oder Substanz? Und was bringen sie mit? Als sie vor Jahrmilliarden in warme Seen stürzten, gaben sie möglicherweise etwas Entscheidendes ins Wasser ab und lösten damit eine chaotische Kettenreaktion aus, die zur Entstehung von Leben führte. Die Assemblage, das Gefüge, findet sich zwischen zwei Schichten, zwei Strata, erklären Gilles Deleuze und Félix Guattari in «Tausend Plateaus». Die Argumentation dieser beiden ist schon alles andere als dialektisch, doch wir schlagen ein noch chaotischeres, ein osmotisches Geflecht vor, in dem sich Hierarchien vollständig auflösen und

neue Möglichkeiten entstehen. Der Meteorit ist «advaita», das bedeutet in Sanskrit Nichtdualität und Einheit und Leere in einem. Der Meteorit ist emergent.

Um in einem Meteoriten Sinn zu sehen, dürfen wir nicht einfach nur an seine geheimnisvollen Ursprünge oder konstitutionellen Ruhepunkte denken, sondern, wie der Geologe Nigel Clark vielleicht sagen würde, an seine Stratiografie, «eine Geschichte der Durchquerungen, der tiefen, sedimentierten Zeit der Erde selbst. Und die Gegenfrage dazu könnte nicht nur lauten: Wo gehöre ich hin, sondern wann?» Wie andere seltene oder scheinbar unerklärliche Naturerscheinungen, etwa Erdbeben und Missgeburten, wurden Berichte von Meteoriteneinschlägen lange Zeit als göttliche Zeichen verstanden oder als Fantasiegebilde abgetan. Noch 1790 wurde ein Meteoritenregen, der – von 300 Menschen miterlebt und bezeugt – über dem französischen Barbotan niederging, im «Journal des sciences utiles» als «offensichtlich falsche Tatsache, eine physikalisch unmögliche Erscheinung» abgetan. Das wissenschaftliche Interesse an den scheinbar gefälschten Steinen war gering: Wie können diese «げてももの», diese ungeheuer bizarren Felsbrocken, wie die japanische Antarktisexpedition von 1969 sie nannte, überhaupt vom Himmel fallen?

1992 landete ein Meteorit im ugandischen M'bala auf dem Kopf von Mukisa. Ein Vordach aus Bananenblättern hatte sein Tempo abgebremst. Mit weissen Rauchscheifen, die sich hinter ihm zu Fabelwesen formten, kam er durch die Atmosphäre gewirbelt und kündigte mit einem Überschallknall seine Ankunft auf dem Boden an. Neuartige Insekten mit Hörnern summten, und Algen blühten, so gross wie die Sonne, und Schwämme und Korallen und Mollusken und Moostierchen und Seelilien und Haarsterne und Seepocken und Schnabeltiere und Schildkröten mit Augen wie die Sphinx und Füßen wie Saturn schüttelten sich wach. Mukisa, dessen Name Glück bedeutet, kam unverletzt davon, spürte jedoch ein Zittern in den Kniekehlen. Die Menschen in der Stadt hielten ihn für einen Heiler, und man sagte ihm ein Magnetfeld nach, dank dessen er die Zukunft voraussagen oder die

Welt zumindest vor dem genauen Zeitpunkt warnen konnte, an dem sich die kosmischen Energien womöglich auf eine Revolution einschwören könnten.

Die Luftspiegelungen, das Radio, das Eis und die Bananenblätter handeln sowohl auf einer räumlichen, horizontalen als auch auf einer zeitlichen, vertikalen Ebene. Sie sind Membranen, die den Schwung des Meteoriten bremsen. Doch mit jeder durchstossenen Ebene lernt der Meteorit hinzu, nimmt durch den Kontakt ein kleines Stück Wissen auf, er befindet sich in einer sich fortwährend wandelnden, beständigen Beziehung zur Erde. In seinem Schlepptau sammelt sich ein Kokon von Notfällen an: Ein flüchtiges Seinsgefühl. Was kann unser Gleichtakt mit dem Meteoriten uns lehren, begannen wir uns zu fragen, bevor er vom kalten Weiss des Eises geweiht wird?

Bis Mitte des 17. Jahrhunderts waren abrupte Veränderungen leichter lesbar als eine endlose, unbewegte zeitliche Ebene. Naturforscher erklärten «Zungensteine» mit spontaner Genese oder plötzlichem, starkem Steinregen bei Vollmond: dunkles, dreieckiges, gezacktes Gestein, das wir heute als fossile Haizähne bezeichnen. Winzige Katastrophen in Zahnform. In der Antarktis erscheinen Meteoriten wie Zungensteine, die als eigenartig geformte schwarze Zeichen in blauen Eisschichten auftauchen. Man vervielfache den Massstab, zoomte hinaus in den Kosmos, und ihr Auftauchen erscheint ebenso spontan, ebenso zeitlich überraschend wie ein Stein, der plötzlich zu Zähnen wird. Die Meteoritenjäger wissen das, wenn sie in dem Versuch, durch die Zeit zu reisen, die Eisschichten durchsuchen. Gefrorene, in uraltes Eis gebettete Meteoriten sind die Zungensteine des Weltalls, so als hätten sie in einer eigenen Sprache etwas Wichtiges zu sagen.

Der Begriff «Katastrophe» leitet sich etymologisch vom griechischen Wort für eine «Wendung des Schicksals» ab, die dem Vorgang, einen Meteoriten zu finden, sehr ähnlich ist – einer vergeblichen und mühsamen Suche, die mit der immer weiter schwindenden Hoffnung unternommen wird, dass einer der vielen umgewendeten Steine seinen Ursprung

auf einem anderen Planeten oder auf dem Mond haben oder oft sogar nur das Geröll eines Planeten sein könnte, der sich gar nicht gebildet hat: ein Stück Urmaterie, das nicht zu einer Welt geronnen ist. Das Wort Katastrophe entstand zeitgleich mit dem Wort Disaster, das im italienischen Wort «astro» wurzelt und ein Unheil unter dem Einfluss der Sterne impliziert. Im Begriff «astro» verwurzelt, ging es im 19. Jahrhundert in der Geologie verloren. Wie T. C. Chamberlain 1890 achselzuckend erklärte: «Die geologische Bedeutung von Meteoriten besteht darin, dass sie keine geologische Bedeutung haben.»

Als Minen in die Tiefe gegraben wurden, um Materie zu gewinnen, begannen die Löcher selbst eine Geschichte zu erzählen – in den Gesteinsschichten war eine verschlüsselte Naturgeschichte enthalten, die von den geologischen und biologischen Veränderungen der Erde im Laufe der Zeit berichtet. Wie diese Veränderungen vonstattengingen, war umstritten: Deutete das Palimpsest unter unseren Füßen auf plötzliche, absolute, katastrophale Umbrüche hin – eine Auslöschung und Erneuerung des Lebens auf der Erde? Oder liess es auf einen langsamen, evolutionären Wandel schliessen – sanft und beständig? Letztere Version setzte sich durch, und die Geologie machte sich die Welt des Gleichförmigkeitsprinzips, des Aktualismus zu eigen: Veränderungen, die erfassbar waren und allmählich erfolgten. Keine Wunder, keine plötzlichen Erschütterungen, kein Deus ex Machina. Die Gezeiten wurden vom Mond verursacht und die Jahreszeiten von der Sonne diktiert, doch in seinem Kern war der felsige Planet ein geschlossenes, sich selbst produzierendes System, frei von den Einflüssen des Universums. Aber nur weil wir sie nicht sehen konnten, hiess das nicht, dass uns keine Meteoriten erreichten und mit der kosmischen Zeit und Materie in die Erde eindringen.

Es war chauvinistisch anzunehmen, die rationale Wissenschaft könnte Katastrophen kraft ihres Willens aus der Welt schaffen. In göttlicher Gerechtigkeit fuhr die Sehnsucht nach dem Mond dazwischen, um diese Forschungen als

Lügen zu entlarven. Im 20. Jahrhundert wurde der Mond als Spiegel der Vergangenheit der Erde erkannt: bedeckt von unzähligen Kratern, gesprenkelt mit kosmischen Einlagerungen. Wie konnten zwei Himmelskörper, die offensichtlich unzertrennlich sind, so unterschiedliche Geschichten haben? Wie konnte der Mond so verbeult sein und die Erde unversehrt? Natürlich liegt die Wahrheit unter der lebendigen Haut der Erde verborgen: Krater so riesig, dass einem die Knie weich werden, Überbleibsel von Einschlägen, die so gewaltig waren, dass sie die Geologie des gesamten Planeten veränderten. Die Dinosaurier verschwanden, als das Unirdische kam.

Meteoriten können alles verändern, wenn sie sich der Erdoberfläche mit einem Schock aus Hitze und Licht einprägen: ein bebender Anfang von fast allem. Die Einschnitte nach grossen Einschlägen dieser Art sind heute hinlänglich bekannt: Die Kollision in der Kreidezeit schleuderte Unmengen von Schlamm in die Luft und überzog die Welt mit Iridium – in den Gesteinsschichten ein deutliches Zeichen für Ende und Anfang. Doch können Katastrophen als etwas weniger Absolutes, weniger Plötzliches aufgefasst werden – als ständiges Beharren des Andersartigen auf seiner eigenen Gegenwart? Diese Monster schlagen unaufhörlich auf unserem Planeten ein, um uns daran zu erinnern, dass, wie die Astrogeologin Ursula Marvin andeutet, «die Erde auf einer Bahn um die Sonne rast, die von interplanetarem Staub und Schutt übersät ist» und dabei brutal und sinnlich mit Brocken kosmischer Ephemera kollidiert.

Könnte das katastrophale Ereignis eines auf die Erde stürzenden Meteoriten ein geologischer Glitch sein, ein interstellarer Irrtum? In ihrem Manifest «Glitch Feminismus» nennt Legacy Russell den Glitch einen «Katalysator», der «uns dazu auffordert, unser-eigenes-Abenteuer-zu-wählen»; er «verkehrt die implizite Düsternis des Glitch in ihr Gegenteil, indem er anerkennt, dass ein Fehler in einem Gesellschaftssystem, das bereits durch wirtschaftliche, ethnische, soziale, sexuelle und kulturelle Schichtenbildung und die imperialistische Abrissbirne der Globalisierung – Prozesse, die allen Körpern regelmässig Gewalt antun – gestört wurde, in Wirklichkeit

vielleicht gar kein «Fehler» ist, sondern ein dringend benötigtes Erratum». Kann uns der Meteorit – als ein Objekt, das Emergenz simuliert, auf die Relationalität von Schichten pocht und uns daran erinnert, dass die Natur Mannigfaltigkeit wiederholt – mit einer anderen Art von Wissen versorgen, mit einer Störung, die unseren Widerstand stärkt? Für Russell steht fest: «Dieser Glitch ist ein Korrektiv zur «Maschine» und seinerseits ein positiver Aufbruch.» Könnten Meteoriten mit dem gesammelten Wissen ihrer Reise aus der Vergangenheit unseres Universums eine Einladung sein, noch einmal neu anzufangen?

In weiten Teilen des buddhistischen, des animistischen und des Bön-Denkens im Himalaya gilt eine Katastrophe, etwa ein schweres Unwetter oder ein Erdbeben, als gutes Omen. Die Erde bebte, als der Buddha Erleuchtung erlangte. Erdbeben können auch die Reinkarnation eines bedeutenden Lehrers oder Yogi ankündigen. Kometen und Sternschnuppen lassen sich, wie Regenbögen, als Himmelsbotschaften deuten, die von der Geburt oder Wiedergeburt solcher Personen oder von ihrem Aufenthaltsort künden, wenn Suchtrupps nach ihnen ausgesandt werden. Kann ein einfacher, nichtssagender Stein, der aus einer fernen Vergangenheit gefallen ist, unser Schicksal zum Besseren wenden? Uns helfen, die Wunden der Gegenwart zu heilen?

Die Traumata unserer Vorfahren liegen in den tiefen Urwäldern und weiten Wüsten unserer Körper verborgen. Kosmisches Leid ist ihnen nicht unähnlich: Die von Meteoriten ausgelösten Katastrophen geben uns womöglich Aufschluss darüber, wie wir diese historischen Vorgänge in eine radikal neue Zukunft einbetten können. Ein Meteorit ist die einzige natürliche Quelle für metallisches Eisen in der Erdkruste. Das tibetische Thokcha oder «Donnereisen» ist ein aus meteoritischem Eisen gefertigtes Amulett, dem heilende Kräfte zugesprochen werden, weil es vom Himmel gesegnet wurde, bevor es auf die Erde kam. Thokchas gelten als aus sich selbst heraus entstandene und geformte Objekte, hervorgegangen aus einem natürlichen Entwurf. Das Eisen wird in Milch gelegt, um diese mit dem Geist

des Objekts aufzuladen; dann trinkt Mukisa die Flüssigkeit, um ihre magischen Eigenschaften aufzunehmen, bevor er Rituale vollführt.

Ein Meteor reist nicht erst seit Menschengedenken durch den Weltraum. Seit viereinhalb Milliarden Jahren umkreist er die Sonne und wartet auf eine Ablenkung von seiner Bahn. Ewigkeiten vergingen, während sich das Leben auf der Erde mühte und schliesslich aus den Sümpfen und Meeren wankte. Ein verlockendes Ziel, dieser Planet, der vor Atem und Getrappel und Gezänk vibriert: eine Gelegenheit vielleicht. Der Meteorit plumpst auf das arktische Eis – ein perfekter Einschluss negativer Entropie, ein Ort der Nonkonformität, eine unerklärliche Katastrophe, ein sich wiederholender und verjüngender kleiner Tod. Ein Mittel zur Erschliessung der Welt, das Meteoriten beharrlich anbieten.

Alice Sheldon hat auf ihrem Dachboden drei Schreibmaschinen, eine für jede Autorin in ihr. Tiptree – ihre beliebteste und männlichste Persona – setzt sich hin, um zu schreiben, vielleicht einen kokettierenden Brief an Ursula K. Le Guin, vielleicht den Entwurf einer Geschichte über eine ausserirdische Energiekugel, vielleicht einen kaskadenartigen Tagebucheintrag, vielleicht einen Selbstmordpakt. Sie starrt in die Steine, die sie über die Jahre zusammengetragen hat und die auf ihrem Schreibtisch verstreut liegen wie Schnee- oder Kristallkugeln. Einem Meteoriten ist sie nie begegnet, obwohl sie oft mit ihnen träumt, wenn sie in den Sternen nach einem Ausweg sucht. Der Gedanke an ein Universum, das sich ausdehnt und verdünnt, bis es verweht, ist für sie nicht nur grausam, sondern beleidigend. Was für eine gleichmacherische, langweilige Art zu enden: so absolut, so triefend vor männlichen Eigenheiten. Der einzige Weg, dieser Entropie zu entkommen, schreibt sie, ist, sie zu leben.

Als Folge mehrerer Kollisionen bildete sich ein See. Tso, das bedeutet See. Eine Fortsetzung also, eine Auslöschung, eine Anpassung der Gegenwart. Ein Achselzucken, oder so etwas. Ein Krater voll Wasser, magnetisiert durch aus dem All gefallene Materie. Ein Komet geriet aus der Umlaufbahn und flog auf die Sonne zu, gab Dampf ab und fing

Feuer, bevor er richtig gelebt hatte, um sein Lebenswerk in der Zeitspanne eines vollen Erdentages zu vollenden. Zischend stürzte er in den See, und ein Lotos erblühte. Dann versank der Stein. Sternenstaub vermischte sich mit Sediment, und der Stein verlor sich selbst. Alle, die aus dem See trinken, erinnern sich an jedes Detail ihres Lebens – jede Kleinstadt, in der sie anhielten, jeden Gast, der sie zu Hause besuchte – alles. Erinnerungen aus einer geheimnisvollen Quelle. Wenn man lange genug auf den See starrt, sieht man Spiegelungen, Brechungen, Projektionen, Besitztümer, andere Dimensionen. Wellen von Mollusken, die sich bilden wie Sterne und vergehen, und plötzlich gleitet man durch einen Nachthimmel, ein metallener Pfeil im Weltraum, wenn der Weltraum die Konsistenz von Wachs hätte. Abdrücke, Einschläge, verschollene Überreste. Verlockenden Tantras gleich erhebt sich der See alle paar Jahre ins Dasein und rettet den verschollenen Stein mit vollkommener Erinnerung aus den Lippen des Lotos; in Erinnerung gerufen durch die Vereinigung mit dem eigenen Körper; Körper, die vergessen, dass sie existieren; Existenz durch das Ritual der Erinnerung; das Ritual, die Küste zu erblicken, jetzt eine Oberfläche von glitzerndem Potenzial, von wiederkehrenden Möglickeits-ebenen. Bis Tso.

Kann etwas so Simple wie ein aus dem All auf die Erde stürzender Felsbrocken einen Krater der Möglichkeiten formen? Wenn seine Gegenwart ein nichtwissendes Wissen andeutet, das uns von einem messbaren, hegemonialen, patriarchalischen System befreit, dann ermöglicht seine Konservierung anderen Körpern, Schwarzen Körpern, Braunen Körpern, Körpern in Transition, mit ihren eigenen formbaren Rechten und Reimen und Gründen zu leben. Das Verlangen des Meteoriten ist Verweigerung. Er will deine Ansprüche auf seinen Körper zurückweisen; Ann Hodges zurückweisen, die ihn mit dem Blau ihres Blutergusses für sich beansprucht; die Vitrinen der Institution zurückweisen; selbst jene zurückweisen, denen er heilig ist und die ihn verehren. Er will nicht benannt werden, will kein Taxon werden, kein der Wissenschaft untergeordnetes Objekt.

Richtet man ein Massenspektrometer auf einen Meteoriten, dann brechen sich die Farben und weisen auf den kosmischen Überfluss von Elementen im Universum hin. Meteoriten artikulieren Verschiedenheit und pochen auf ein launenhaftes, zu Materie geronnenes Veränderungspotenzial. Der Meteorit sagt: Wir werden alle stets unterschiedliche Lithologien haben. Er prallt vom Radio ab und beharrt so sehr auf Unlesbarkeit, dass er nicht zu entschlüsseln ist. Er weiss, dass die wahre Freiheit in der Fähigkeit zur Interpretation liegt. Wir sind viele und nicht aus einem Guss. Wir sind markiert und vermessen. Er sagt: Wir bestehen aus Kryptonit und Zucker. Wir sind nicht normativ, und unsere Flugbahn wird allein vom Wetter gesteuert. Der Meteorit fordert uns auf, nach oben zu schauen, damit wir die Schichten behutsam, umsichtig, hervorbringend und nicht verbrauchend durchkämmen können. Nach oben zu schauen, wo wir sehen werden, wie er über den Himmel rast, nicht nach unten mit den Territorialimpulsen der frühen Entdecker, und zu träumen. Betrachtet uns mit geopoetischem Staunen, fleht er, nicht mit dem verschlagenen Utilitarismus der Geohistoriker. Wir sind unsere eigene Medizin. Wir sind Rückseite, Umkehrung, Gegenstück, queer. Wir sind anders. Wir sind Uhren ohne die Beschränkungen der Zeit.

Meteoriten, oft eingeschlossen in uraltes blaues Eis, dienten als nützliche natürliche Zeitmesser, die geochemisch analysiert werden konnten, um Einblicke in die allertiefste Vergangenheit des Universums zu gewinnen, und die so dazu beitrugen, ein Bild von der Tiefenzeit zu entwickeln, die über die Erde hinausging. Diese «Raumsonden für Arme» wurden mit der gleichen Sorgfalt gesammelt wie Mondproben, mit sterilisierten Zangen aus dem Eis gepflückt und wieder eingeschlossen, nunmehr in Teflonbeutel. Der Meteorit sagt: Ich bin eine Ablagerung, die ihr nicht entschlüsseln könnt, ein Ausserirdischer, der sich nicht assimilieren lässt. Ich verweigere mich eurer linearen Stratigrafie, eurem weissen Gestein und bärtigen Werkzeug. Ich bin die Zeichensetzung auf eurem weissen Blatt, ein Punkt, ein Klecks, ein Fleck, ein Schönheitsfehler, eine Schliere, ein Makel, eine Spur, eine

Pause, eine Randbemerkung, eine Warnung, eine Ellipse. Das, womit der Satz neu beginnt, ja. Er sagt: Euer Feld ist nicht flach, eure Disziplin ist diskriminierend. Er sagt: Ich lasse mich nicht von euren altersfeindlichen Idealen kategorisieren oder im Sinne eurer Transaktionsdialektik zu Geld machen. Er sagt: Ich bin ein Teil von euch. Ich bin das Exotische «da draussen», das sich im Hier offenbart. Ich bin schimmernde Freude und Schmerz zugleich, sagt er, während er durch den Vorhang aus Bananenblättern bricht. Ich bin überraschend, aber ich bin auch beständig, perzeptiv, gefährlich. Er sagt: Ich entkomme der Entropie, indem ich bin. Ich verändere mich ständig, wie die Erde und ihre Platten, die sich über gewaltige Zeiträume hinweg gegenseitig schieben und ziehen und ineinandergleiten, die vielen Erden, die Multiversen, die vielen Ichs. Nicht perfekt konserviert, sondern immer tragend, anhäufend, abwerfend, mutierend, sich drehend, abstürzend. Ich bin queer und stolz. Eure dumpfe Konformität ist naiv und langweilt mich. Ich bin ein Abgrund, ein Missklang, ein Vielfaches an Möglichkeiten, eine Unzahl von Bedeutungen und eine endlose Reihe von Auslöschungen. Ihr seid es, die ihr euch vom Einschlag, vom Affekt abwendet. Ihr seid es, die ihr, distanziert, zynisch und pervers, mich nicht bemerkt oder, wenn ihr zufällig ein Steinchen zu euren Füßen umdreht, es enttäuscht wegschiesst.

Sie fühlt sich angezogen von einem dunklen Gegenstand zu ihren Füßen. Er schimmert. Sie hebt ihn auf und mustert ihn. Geschlagen und geprügelt, erwidert er ihren Blick. Er sieht aus wie eine Uhr, aber ungenau und unberechenbar. Sie fühlt mit ihm. Sie steckt ihn in die Tasche und nimmt sich vor, ihn als Briefbeschwerer oder als Tor zum Friedhof ihrer unterhöhlten Sehnsüchte auf ihren Schreibtisch zu legen. Sie geht zum See, der inzwischen zugefroren ist, milchig. Dennoch reflektiert er auf seltsame Weise das Licht und strahlt Wärme aus. Eine Luftspiegelung verstellt ihr den Blick. Sie überlegt es sich anders und schleudert den Stein auf den See. Während er über die Oberfläche gleitet, sendet er Hüpfgeräusche aus, Signale, so als sei der See eine Startrampe für Ufos. Irgendwo das Knistern eines Radios,

ein Flattern von Bananenblättern. Er hat einen weiten Weg vor sich und wird Zeit brauchen, um die Sterne wieder vom Kurs abzubringen.

Das erste Geräusch, das ihr gehört habt, war eine Aufnahme von Amelie Fortas, für die sie einen Stein über einen zugefrorenen See gleiten liess, die zweite Aufnahme stammt von David Soin Tappeser und jagt über Grenzen hinweg dem Klang von Rauschen und Radioübertragungen nach.

EL Herzlichen Dank, Himali. Danke, Alexis. Ich würde die Runde jetzt gerne für Fragen öffnen.

Doch wenn ich darf, möchte ich zuerst selbst eine Frage stellen. Ich möchte wissen, wie du beim Schreiben vorgehst und wie du auf das Thema Meteoriten gekommen bist. Denn wir befinden uns hier irgendwo zwischen einem Essay und einem poetischen Text. Es gibt sehr viele Bezüge – theoretische Bezüge, historische, viele Ebenen – und eine sehr persönliche Stimme. Deine Stimme, die dem beigemischt wird. Darüber würde ich gerne mehr hören.

HSS Du bist dran, Alexis.

AR Ich werde Himalis Stimme eine kleine Pause gönnen. Himali und ich haben uns während eines künstlerischen Residenzprogramms in der Antarktis kennengelernt. Wir hatten schon vorher gemeinsam zum Thema Eis gearbeitet. Ich bin Historikerin für Umweltwissenschaft. Meine Dissertation, ein Teil meiner Arbeit, beschäftigt sich mit der Suche nach Meteoriten in der Antarktis, das ist ein fortlaufendes Projekt, mit jährlich stattfindenden Exkursionen. Ich schreibe auch über die Geschichte der Geologie und die Rolle, die das Eis darin spielt. Darum stammt ein Gutteil des historischen Materials, das wir erhoben haben, aus meiner Arbeit und meinen Forschungen für das Smithsonian, das als Institution sehr viele antarktische Meteoriten sammelt. Himali und ich greifen aus dieser Arbeit einfach die Dinge auf, die uns wichtig sind, zu denen wir einen Bezug haben. Wir fühlen uns beide sehr von der Idee angezogen, dass es diesen Gegensatz zwischen Katastrophe und Aktualismus gibt, der seit Langem Teil der Geschichte der Geologie ist, und wir haben ähnliche literarische Interessen. Wir sind

beide Fans von Alice Sheldon, also James Tiptree Junior. Wir haben einfach gearbeitet, alles miteinander verwoben und Wege gefunden, das Thema einzukreisen. Aber alles auf der Grundlage soliden historischen Materials und uns von da aus hochschraubend. Himali, möchtest du noch etwas ergänzen?

HSS Ich habe gleichzeitig viel über den Himalaya gelesen. Meine aktuelle Forschung geht von den Polen aus und bewegt sich jetzt in den Himalaya. Ich war überrascht von den vielen Hinweisen auf Meteoriten und von den alten Texten, in denen Meteoriten als Teil unserer irdischen Existenz angesehen werden. Dann verschwinden sie plötzlich, und durch Forschung von Alexis haben wir herausgefunden, dass es in der Geschichte der Geologie tatsächlich einen Grund dafür gibt, dass sie verschwinden. Mit diesem Wissen fühlte es sich fast so an, als könnten wir über eine feministische Darstellung der Geologie nachdenken. Auf einer mehr geerdeten, praktischen Ebene bin ich eher wie ein vierzehnjähriger Junge, der einfach fasziniert ist von Meteoriten und vom Mond und vom Weltall. Also haben wir gesagt: Lass uns über diese Dinge nachdenken und sie mit einer gewissen Stringenz angehen.

EL Habt ihr spezielle Forschungsreisen unternommen? Habt ihr selbst Material gesammelt? Gibt es diese typischen Anekdoten, die ihr von unterwegs mitgebracht habt?

HSS Ich war in der Antarktis und gebe zu, dass wir selbst dort weiter Steine umgedreht haben. Man stösst bei jedem einzelnen Stein auf einen eingepprägten Fundus, aber es sind keine Meteoriten. Man hofft ja, Meteoriten zu finden. Ich war auch in der Atacama-Wüste, wo es jede Menge Meteoriten gibt, und hier hat auch der Essay seinen Ursprung. Denn wenn man in der Atacama nach Meteoriten sucht, dann stösst man unweigerlich auch auf die Geschichten jener Frauen. In dem Film «Heimweh nach den Sternen» hat man sie gesehen: Sie suchen nach den Gebeinen ihrer Angehörigen, die sie während des Pinochet-Regimes verloren haben. Es gibt also diese Meteoritenjäger, und es gibt diese Frauen, die nach ihren vermissten Angehörigen suchen. Wir selbst

haben uns immer nur nach Steinen umgeschaut. Ich habe nicht allzu viele Meteoriten um mich herum angesammelt, aber ich besitze eines der tibetischen Stücke.

AR Meine Forschung fand sehr viel mehr im Archiv statt. Ich habe am Smithsonian recherchiert und die Geschichte von Aslam Awan entdeckt, einem Geologen, der zum Planetenforscher wurde und an den Expeditionen teilnahm, die in jedem Sommer auf der Südhalbkugel ins Eis aufbrachen, um Meteoriten zu sammeln. Das Faszinierende an der Antarktis ist, dass niemand erwartete, dort Meteoriten zu finden. Sie sind so selten, sie sind so schwer zu finden. Doch da gibt es eben den Mechanismus der Eisschildmeteoriten, die seit Jahrtausenden auf den antarktischen Eisschild stürzen und vom Eis eingeschlossen werden. Wenn sich das Eis später an bestimmten Stellen nach aussen ausdehnt, stösst es auf Hindernisse und drückt das tiefer gelegene, das wirklich alte Eis nach oben, wo es im Wind schmilzt, sodass alle diese Meteoriten zusammen zum Vorschein kommen. Zwischen ihren Einschlügen können Tausende von Jahren gelegen haben, und sie können von völlig verschiedenen Himmelskörpern stammen, doch dann werden sie durch diese Art Eisschildmechanismus angehäuft. Dieser für die Wissenschaftsgeschichte faszinierende Vorgang hat zur Ansammlung des wirklich alten Eises und zu unserem Verständnis dieses Eises beigetragen, was für die Klimamodellierung sehr wichtig war. Dass diese Art von Eis und dieses geologische Material durch diesen Mechanismus zusammengetragen wurden, war wirklich bestechend.

EL Das ist ein sehr poetisches geologisches Phänomen, wenn ich so sagen darf. Und Alexis, dich wollte ich fragen: Interessierst du dich auf einer persönlichen Ebene für Dichtung und Kunst?

AR Ja, Himali und ich haben auch bei einigen anderen Projekten zusammengearbeitet. Was ich definitiv sehr mag, ist das freie, kreative Schreiben. Während man an seiner Doktorarbeit schreibt, ist man jeder Poesie beraubt, man produziert nur noch sehr trockenen Stoff. Darum ist es unglaublich befreiend und erfüllend, mit genau demselben

oder ähnlichem Material auch auf andere Art und Weise umzugehen. Weisst du, ich habe eine sehr sachliche, nüchterne Fassung all der wissenschaftlichen Debatten im Kopf. Und dann habe ich das hier, das sich einfach so bombastisch und befreiend anfühlt.

EL Das hört sich für mich an, als wärst du ein wenig auch Künstlerin.

AR Dankeschön, ich nehme das als Kompliment.

EL Um auf deine Herangehensweise zurückzukommen, Himali: Kannst du vielleicht ein bisschen mehr darüber sagen, warum du dich für das Schreiben entschieden hast, und vielleicht auch über dessen Bezug zur Performance? Denn deine Lesung war keine einfache Lesung, aber auch nicht wirklich eine Performance. Natürlich sind wir bei Zoom, aber wie setzt du Text in deiner Arbeit um, wenn es keine Lesung ist?

HSS Es geht darum, in diesem speziellen Körper zu leben, der seine eigene Erzählung und seine eigene Geschichte hat, und er nähert sich dem Text mit den Dingen, die der Text nicht sagen will. Daraus entsteht ein Gefühl von Gefahr und Nähe und ermöglicht es, Distanz und Nähe zu hinterfragen. Für mich steht das Wort tatsächlich im Mittelpunkt meiner Praxis, aber es macht mir auch grossen Spass und es ist in gewisser Weise eine Art Politik, unterschiedliche Medien und Disziplinen einzubeziehen, während ich für mich selbst über eine disziplinübergreifende Praxis nachdenke. Die Disziplin ergibt sich aus der Geschichte, die man erzählen muss. In diesem Fall hatten wir das Gefühl, dass es diesen wirklich interessanten, linearen Geschichtsverlauf gab, den wir dann aufzubrechen und zu gestalten begannen. Uns schien es, als müsste er als Text erzählt werden. Zuvor hatten wir zusammen an einem Film gearbeitet, und der musste mit bewegten Bildern erzählt werden. Das Medium ergibt sich aus dem Stoff, nehme ich an.

EL Wie kam es dazu, dass du dich im Verlauf deiner künstlerischen Laufbahn mehr und mehr für Umweltthemen interessiert hast? Und warum sollten Fiktion und Spekulation zu Werkzeugen werden, um sich diesen Themen

anzunähern? Denn das ist etwas, das bei dir immer wieder auftaucht, unabhängig vom Medium.

HSS Diese Frage gefällt mir. Die Umwelt ist Teil meiner Lebensgeschichte. Ich bin in den Bergen aufgewachsen. Ich bin schon immer durch Landschaften gewandert, habe über Landschaften nachgedacht und sehr schnell begriffen, dass man Landschaft nicht von sozialer Gerechtigkeit oder Geschichte oder Architektur oder sonst irgendetwas trennen kann. Das schwimmt alles irgendwann. Aber der Grund für das Wort, mit dem Wort zu beginnen, ist der: Wenn man mit diesen anderen nichtmenschlichen Wesen zusammen ist – ich habe den Tag damit verbracht, aus der Perspektive eines Berges zu schreiben –, dann ändert sich das eigene Körpergefühl. Um das zum Ausdruck zu bringen, beginne ich mit einem semantischen Ritual. Ich fange an, zum Fuss des Berges zu werden, und ich beginne den Gipfel des Berges zu spüren, und dann fängst du an, den Berg zu erforschen und tatsächlich zu glauben, wie es sein muss, ein Berg zu sein. Dabei geht es nicht darum, sich tief in diese nichtmenschliche Lebensform einzufühlen, sondern darum, den Menschen irgendwie aus dem Zentrum dieser Beziehungen herauszulösen und ihm ein Dasein zu ermöglichen, vielleicht nicht ein zaghaftes, aber womöglich eines am Rande. Und Fiktion und Spekulation und die Dichtung mit ihren Metaphern sorgen dafür, dass die Vorstellungskraft diesen Sprung machen kann. Sie sorgen dafür, dass sich die Ungläubigkeit aufhebt, und dafür, dass die alltägliche Identitätspolitik dem Versuch des Mitdenkens nicht in die Quere kommt. Auch wenn sie vollständig am Boden bleibt.

Das Gespräch fand online im Rahmen der Art Taaalkssss statt, einer öffentlichen Vortrags- und Diskussionsreihe des Institute Art Gender Nature (IAGN), Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW, 3. März 2022.



151

ÄSTHETIK UND  
PÄDAGOGIK  
DER  
KÜNSTLICHEN  
INTELLIGENZ  
UND IHRER  
HANDLUNGS-  
FÄHIGKEIT

Marcel Gygli und Anna Flurina Kälin im Dialog  
mit Nicolaj van der Meulen



## NICOLAJ VAN DER MEULEN

Künstliche Intelligenz – das ist der Begriff, der zurzeit verwendet wird, um zu beschreiben, was auch als maschinelles Lernen bekannt ist. Wir beschäftigen uns aktuell sehr intensiv mit den Fragen, Folgen und Risiken von künstlicher Intelligenz in der Hochschullehre, auch an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel. Wie sollten wir in der Lehre damit umgehen? Bietet künstliche Intelligenz die Möglichkeit, in Kunst und Gestaltung kreativ zu sein, neue Formen von Kreativität zu entwickeln? Birgt KI Risiken für die Persönlichkeitsentwicklung, die Individualität oder die Bedeutung von Autorschaft und Identität? Alle diese Fragen interessieren uns im Moment sehr, und deshalb freue ich mich, mit euch, Anna und Marcel, dieses Gespräch führen zu können. Zum Einstieg möchte ich euch beide gerne fragen, wie ihr künstliche Intelligenz beschreiben würdet.

## MARGEL GYGLI

Ich beschreibe das gerne so: Wenn wir auf die Geschichte der Informatik zurückschauen, dann hatten wir lange Zeit die klassischen Algorithmen, die so funktioniert haben, dass ein Mensch sich hinsetzt, Daten nimmt und sich auf der Basis dieser Daten eine Anzahl Regeln überlegt. Diese Regeln werden dann als Algorithmus implementiert, um daraus Resultate zu generieren. Bei der künstlichen Intelligenz hingegen nehmen wir die Daten, und anstatt die Regeln für die Resultate, die wir haben wollen, vorzugeben, nutzen wir die KI, um die Regeln für uns zu bestimmen. Das heisst, ein Algorithmus schaut sich die Daten an und lernt, welche Regeln darin enthalten sind. Dadurch verändert sich das Paradigma komplett, denn es ist nicht immer ganz klar, wie diese Regeln genau zustande kommen. Für mich liegt darin der Kern der künstlichen Intelligenz – dass nicht mehr der Mensch die Regeln bestimmt, sondern eine Maschine.

# ANNA FLURINA KÄLIN

Was mich an künstlicher Intelligenz fasziniert, ist die Grundannahme, dass menschliches Denken formalisiert werden kann. Die KI stellt einen Bezug zu der Art und Weise her, wie der Mensch funktioniert. Mit künstlicher Intelligenz versuchen wir ein Ding zu erstellen, das menschliches Verhalten zeigt, das menschliche Aufgaben erledigen kann. Die starke Verbindung zum Menschen, die ich sehe, besteht darin, dass wir eine Maschine und ihr Handeln als Intelligenz akzeptieren, wenn sie uns nahe genug kommt oder uns hinreichend ähnlich ist. Unabhängig davon, welche anderen Formen von «Intelligenz» es geben mag.

NVM Das Thema künstliche Intelligenz provoziert Fragen, die unsere eigene Identität und Persönlichkeit, unser Verständnis von Handeln – von selbstständigem, autonomem Handeln – und letztlich auch von Freiheit betreffen. Mich hat die Auseinandersetzung um das Spiel Go sehr fasziniert, ein asiatisches Brettspiel, und die künstliche Intelligenz-anwendung AlphaGo, ein Computerprogramm, das von DeepMind entwickelt wurde, um die Meister des Go-Spiels zu schlagen. Was ich spannend fand in diesem Prozess, war, dass die Menschheit ja gewissermassen gegen die Technologie angetreten ist, aber vielleicht ist das auch schon eine falsche Beschreibung. Am Anfang waren die Menschen sehr siegessicher, doch mit der Zeit stellte sich heraus, dass die künstliche Intelligenz in der Lage ist, das Spiel besser zu spielen als der Mensch. Das war in gewissem Sinne ein Schock, der durch die Spieler-Community ging.

Man hörte also, dass der Computer Züge machte, auf die der Mensch niemals gekommen wäre. Und die menschliche Beobachtung war dann, dass diese Züge eigentlich völlig absurd sind und man die gar nicht machen kann, sie aber gleichzeitig das menschliche Spielen im Kern infrage stellen. Und der zweite Teil dieser Entwicklung war, dass die Spieler und Spielerinnen angingen, von dieser Art Spieltechnik, die

nicht primär als menschliche wahrgenommen wurde, zu lernen. Für mich entstand daraus die Frage: Wenn Spielen als ein kreatives Handeln beschrieben werden kann und wenn der Computer AlphaGo etwas tut, auf das der Mensch nicht gekommen wäre, haben wir es vielleicht mit neuen Formen von Kreativität zu tun oder neuen Formen von Handlungsweisen oder Handlungsketten, die uns auch herausfordern, unsere eigene Logik oder unser eigenes kreatives Verhalten zu hinterfragen? Was meint ihr dazu?

AFK Ja, ganz bestimmt. Die Frage ist dann, wie geht man damit um? Sieht man das als eine Gefahr? Warum soll ich überhaupt noch gegen AlphaGo spielen, wenn es sowieso der beste Spieler ist und ich da nicht herankomme? Aufgeben wäre also die eine Option. Die andere Option ist, dass ich lernen kann. Das sind komplett andere Herangehensweisen. Ich kann davon profitieren und mich selbst weiterentwickeln, wenn ich auf diese neuen Spielmöglichkeiten eingehe. Ich denke, das ist genau das gleiche wie bei der Kreativität, bei der Schaffung von Bildwelten, von Umgangsweisen, wenn ich lerne, wie ich neue Sachen entdecke, wenn ich mich inspirieren lassen kann von einer künstlichen Intelligenz, die anders vorgeht oder andere Sachen vorschlägt.

MG Ja, absolut. Ich kann dem nur zustimmen. Ich fand es auch faszinierend, dass es einen Go-Grossmeister wie Lee Sedol gegeben hat, der sich zu Äusserungen hat hinreissen lassen wie, die Maschine habe Züge gemacht, die so schön waren, dass ihm fast die Tränen gekommen wären. Das zeigt auch, dass gerade bei solchen Anwendungen häufig eine gewisse Vermenschlichung des Systems stattfindet, dass man versucht, Menschlichkeit hineinzuzinterpretieren. Ich möchte noch auf deinen Punkt zurückkommen, dass KI dazu führen könnte, dass man das Spiel vielleicht nicht mehr spielen möchte, weil es ja gelöst ist. Dem würde ich sehr stark widersprechen. Man sieht es insbesondere beim Schach sehr gut: Als Deep Blue gegen Kasparov gewonnen hatte, hatte man das Gefühl, Schach ist vorbei und niemand würde mehr spielen, weil es nicht mehr spannend ist. Heute sieht man, dass die globale Attraktivität und die globale

Erreichbarkeit von Schach wahrscheinlich noch nie so hoch waren, es haben wahrscheinlich noch nie so viele Leute aktiv Schachspiele verfolgt wie zurzeit. Die künstlichen Intelligenzen machen Schach zugänglicher, indem sie Positionen viel schneller evaluieren und einem Zuschauer aufzeigen können, wer eventuell gerade besser dasteht, was für einen Laien oft nicht ersichtlich ist. Diese neuen Methoden machen das Spiel viel verständlicher als je zuvor.

AFK Spannend ist auch die Frage, ob es denn überhaupt eine Rolle spielt, wer der Gegner ist. Ich kann ja an meinem Gegner wachsen, es ist eine Herausforderung, denn ich will das Spiel ja gewinnen. Ist es denn überhaupt wichtig, ob es eine künstliche Intelligenz ist oder ein Mensch? Spannend ist auch, was es bei uns auslöst zu wissen, dass es eine Maschine ist, die besser ist als wir oder als die ganze Menschheit. Diese künstliche Intelligenz, die eine Macht über uns hat, haben wir ja eigentlich geschaffen.

NVM Das Ziel im Spiel ist natürlich zu gewinnen. Aber ein Spiel hat oft auch seine eigene Ästhetik und seinen Wert in sich: im Verlauf, im Prozess, in der Vielfalt und der Spannung, die dabei entstehen kann. Deswegen geht es vielleicht auch weniger ums Gewinnen oder Verlieren, sondern mehr um Verläufe und Prozesse. Wenn sich ein bestimmter Zug als so wahnsinnig schön zeigt, aber nicht primär menschengemacht ist, dann fragt sich natürlich: Welche Schönheit liegt in der künstlichen Intelligenz? Wie kommt die künstliche Intelligenz zur Produktion und zur Erzeugung von Schönheit? Und was ist unser Schönheitsbegriff, oder ist es ein Spiegel unseres Schönheitsbegriffs, oder ist es eine andere Schönheit, um die es geht?

AFK Schlussendlich liegt der KI ja nichts anderes zugrunde als unsere Daten. Und dass wir mehr Daten produzieren oder dass wir versuchen, auch Schönes zu produzieren, von dem auch gelernt wird, was wir als schön empfinden, und das dann wiedergegeben wird – das ist ja irgendwie naheliegend. Es ist generiert, es ist eine Komposition aus all unserem Schaffen. Es hat unsere Realität, unsere Daten als Grundlage. Somit ist es nicht etwas von Grund auf Neugeschaffenes,

sondern es ist eine Neukomposition. Deswegen finde ich es naheliegend, dass in unseren Augen schöne Sachen entstehen.

MG Ja, absolut. Spannend finde ich in dem Zusammenhang gerade die Frage der Kreativität. Ich gehe, wie du Anna, sehr stark davon aus, dass das, was die generativen Modelle heute machen, eine Art Remix von dem ist, was wir bis heute produziert haben. Wenn wir ein solches generatives Modell zum Beispiel auf Musik trainieren würden mit Musikdaten aus den 1920er-, 30er-, 40er-Jahren, würde dann ein generatives Modell irgendwann basierend auf diesen Daten eine neue Musikrichtung wie Jazz oder Ähnliches entwickeln? Ich finde diese Fragestellung wahnsinnig spannend, denn dann könnte man tatsächlich sagen: Ja doch, irgendwie scheint Kreativität vorhanden zu sein, weil die Maschine die Fähigkeiten hat, neue Dinge zu generieren. Solange das nicht der Fall ist, wird es ein schönes Tool zum Remixen von existierenden Daten bleiben.

AFK Zeigt nicht gerade AlphaGo, dass es in der Lage ist, etwas in unseren Augen Neues zu schaffen?

MG Ich denke nicht. Ich glaube, der Unterschied ist die Art und Weise und Tiefe, wie eine Stellung im Go-Spiel mathematisch ausgewertet werden kann und wie tief in die Zukunft des Spiels geblickt werden kann. Künstliche Intelligenz hat mit sehr viel Rechenleistung die Möglichkeit, einfach viel tiefer, viel genauer und viel mathematischer Stellungen zu evaluieren, als das im menschlichen Gehirn möglich ist.

AFK Ja, aber dann scheint es ja wie eine neue Art, die wir allenfalls nicht erreichen können. Die Frage ist auch: Ab wann ist es quasi etwas Neues oder wird als etwas Neues betrachtet? Ich würde schon sagen, dass es die Welt in Bewegung bringt, dass es etwas verursacht und weiterentwickelt. Ich würde also sagen, dass AlphaGo diesen Effekt hatte und so gesehen eine Art Neuschaffen war. Die Frage ist auch, ob das ganze kreative Schaffen von Menschen jetzt von der KI genutzt wird und sie jetzt quasi die Bilder selber macht und zum Beispiel die Kunstschaffenden auf die Seite schiebt, oder ob es nicht vielmehr so ist, dass die

Kunstschaffenden ein neues Werkzeug haben, das ihnen viele neue Möglichkeiten gibt. Es ist sehr inspirierend. Es gibt Tools, die die Welt wieder aufmachen.

NVM Wir stehen ja eigentlich erst am Anfang der Entwicklung von KI. Ich erinnere mich, wie das Internet und dann das Mobiltelefon nach und nach Einzug in unseren Alltag gehalten haben. Am Anfang mussten wir uns einwählen ins Internet, und dann diese schweren Geräte, mit denen wir herumgegangen sind, die wir aber wirklich nur zum Telefonieren benutzt haben. Und mehr und mehr kam eine Präsenz und auch eine Schnelligkeit und eine Vielfalt im Umgang mit dem Digitalen, mit dem Netz. Wenn ich mir vorstelle, wo wir eventuell in zehn Jahren stehen werden, mit künstlicher Intelligenz und ihren Möglichkeiten, werden wir sicher auch eine andere Form oder einen höheren Grad an Differenziertheit und Vielfalt sehen als das, was uns im Moment begegnet. Wenn ich mir zum Beispiel die von DALL-E erzeugten Visualisierungen oder Themen anschauere, dann kann man natürlich im Moment sagen, das ist alles so hyperrealistisch angelegt. Da werden irgendwelche Techniken mit Fragmenten aus unserer Welt kombiniert und mit einem bestimmten Ausdruck versehen, und doch glaube ich, dass wir da möglicherweise auch in Fragen des Stils noch mit vielen Überraschungen zu rechnen haben.

Ich fände es jetzt zu voreilig zu sagen: Letztendlich ist es der Mensch, der die Stile macht, oder von der künstlichen Intelligenz ist selbst keine Innovation im ästhetischen Sinne zu erwarten. Wenn wir uns anschauen, wie zentral und präsent digitale Tools heute geworden sind, dann können wir sicher damit rechnen, dass die Präsenz von KI-Tools in der Bildproduktion weiter exponentiell ansteigen wird. Und auf der anderen Seite bin ich nicht sicher: Lässt sich KI als Tool beschreiben? Funktioniert das noch als Tool wie Photoshop oder InDesign oder haben wir es da mit einer anderen Art von Werkzeug zu tun, das vielleicht eher eine Art selbsttätiges Werkzeug ist, das denjenigen, der das Werkzeug in den Händen hält, auch ein Stück weit konfrontiert, herausfordert?

AFK Ja, das ist wie die Frage, ab wann es eine Mitwirkung hat oder ob es ein Werkzeug bleibt? Wie autonom ist es? Ich meine, wenn ich einen Prompt eingebe, habe ich keine Ahnung, was rauskommt, zum Beispiel beim Bildergenerieren. Also in der Art, ich gebe den Auftrag, mir ein Bild zu diesem oder jenem Thema zu erstellen, und ich weiss nicht, was es sein wird. Ob das noch ein Werkzeug ist oder eben ein Gegenüber, mit dem ich zusammenarbeite? Das ist an der Grenze.

MG Absolut.

AFK Ich finde, es ist auch eine Frage von Material. Wenn ich beispielsweise mit Ton arbeite und den forme, hat das auch eine gewisse Eigenwilligkeit. Wenn er trocknet, sich verändert, auch das ist wie ein Zusammenspiel. Das Material hat eine gewisse Eigenständigkeit. Ich finde es schwierig zu sagen, ist es ein Werkzeug oder ein Material oder ist es eine Identität, ein eigenes Wesen?

NVM Vielleicht ist es auch eine Kombination von Material und Werkzeug, die mit uns auf andere Weise interagiert.

MG Der spannende Punkt ist ja dann auch, bei wem die Arbeit der Interpretation bleibt. Denn ich würde behaupten, aktuell liegt die Interpretation und die Auslegung eines Werkes immer bei den Kunstschaffenden oder auch bei denjenigen, die es betrachten. Aktuell sehe ich das noch nicht bei einer künstlichen Intelligenz. Ich glaube, solange das so ist, sind generative Bildmodelle teils Werkzeug, teils Material, um neue Werke zu schaffen, die aber aktuell immer noch von Menschen interpretiert werden.

AFK Das finde ich auch ein spannendes Thema in Bezug auf das Lernen. Was ist wichtig zu lernen? Und auch der Aspekt, entscheiden zu können, womit will ich weiterarbeiten und womit nicht. Das Beurteilen von generierten Sachen fordert das extrem heraus. Etwa im Verhältnis von Masse und Geschwindigkeit. Ich kann in einer extremen Geschwindigkeit Material erstellen, das auch sehr spannend ist und mich inspiriert, und gleichzeitig bin ich auch im gleichen Takt gefordert, immer wieder zu entscheiden, welches Bild ist interessant, mit welchem gehe ich weiter und mit welchem

nicht. Bei der Digitalfotografie werden ja auch schon längst sehr viele Bilder gemacht und es wird im Nachhinein die Entscheidung getroffen, welches Bild ausscheidet. Und bei diesem Entscheiden, welches Bild ist spannend und welches nicht, da ist man mit der KI genauso gefordert.

NVM Das ist ein spannender Punkt, dass auf der einen Seite der Produktion von Texten und Bildern KI einen erheblichen Einfluss ausübt und auf der anderen Seite das, was du jetzt beschrieben hast, Anna, dass unser Urteilsvermögen ja auch durch diese Produktionen herausgefordert ist. Für mich stellt sich in dem Zusammenhang die Frage, ob wir unsere herkömmlichen Beurteilungskriterien auch zu verschieben bereit sind und durch diese neuen Produktionen zu entwickeln oder ob wir eigentlich noch immer in den althergebrachten Parametern operieren wollen, vor deren Hintergrund wir zum Beispiel sagen: Das ist nicht gut, weil es nur ein zusammengesetztes Bild ist, oder dieser Text ist nicht gut, weil du den Menschen dahinter nicht spürst. Werden sich also die Beurteilungskriterien – dieses Entscheiden, was ist gut, was ist schlecht – vielleicht auch verschieben durch diese neuen Formen der Produktion, durch Text und Bild von künstlicher Intelligenz?

AFK Ich habe das Gefühl, das hängt stark zusammen mit der Gesellschaft und unseren Werten und Vorstellungen, was spannend, was gut und was schlecht ist. Und davon ausgehend, dass die Entwicklungen einen Einfluss haben auf unsere Gesellschaft, meine ich, dass sich auch die Urteilsbildung ändern wird.

MG Das kann ich mir auch gut vorstellen. Wenn ich mir Texte anschau, die von Systemen wie ChatGPT geschrieben sind, dann stelle ich sehr schnell fest – wenn ich jetzt nicht stark an den Prompts arbeite, um die Ausgaben noch spezifischer zu generieren –, dass sie einen sehr eigenen Stil haben, der auch irgendwann für einen Menschen erkennbar wird. Ich denke, dass das dazu führen könnte, dass man gegen solche Texte womöglich eine Art von Aversion entwickelt. So nach dem Motto: Ah, wieder so ein vollautomatisch generierter Text, das kann ja nicht spannend sein. Das kann schon dazu

führen, dass sich auch Schreibstile von Menschen verändern werden und wir plötzlich eine andere und neue Definition dafür haben werden, was vielleicht eine spannende Geschichte ist oder ein guter Text. Aber vielleicht ist die Masse von automatisierten, generierten Texten dann so hoch, dass der Mensch plötzlich danach lechzt, von einem Menschen geschriebene Texte zu haben.

AFK Das wäre eigentlich extrem schön, weil das auch eine Aufwertung des Handgemachten wäre. Wir sprechen jetzt von einem generischen Chatbot, der uns Texte ausgibt. Aber ich kann ja auch meine eigene KI trainieren, auf meine Texte, auf meinen Zeichenstil, und dann erhalte ich auch Texte, die anders sind als das, was mir ChatGPT ausgibt. Und das ist dann, finde ich, nochmals eine Möglichkeit, so ein Hybrid zwischen selbst Geschriebenem und künstlich Generiertem.

NVM Das ist, finde ich, ein interessanter Punkt. Je stärker die Persönlichkeit, die schreibt, sich ihrer selbst bewusst ist oder sich selbst auch einbringt in einen Text, desto stärker ist auch ein ChatGPT herausgefordert, darauf zu reagieren und etwas Spannendes daraus zu entwickeln. Also eigentlich könnte man sagen, ChatGPT fordert doch eigentlich in einer besonderen Weise Autorschaft heraus. Wenn diese Texte dann eingegeben und als Trainingselemente eingebracht werden, haben wir, glaube ich, auch andere Produkte. ChatGPT schreibt eigentlich doch eher standardisiert, wenn die Fragen standardisiert sind oder das Eingebrauchte standardisiert ist. Oder wie würdet ihr das sehen?

AFK Ja, genauso. Spannend ist da das Thema Prüfungen. Wenn ich eine Prüfung abhalte und sie der KI eingebe, gibt ChatGPT ja super Antworten, das heisst, jetzt habe ich ein Problem, ich muss meinen Studierenden das Internet wegnehmen bei Openbook, denn sonst haben sie die Prüfung gelöst ohne eine Eigenleistung. Aber ich finde, eigentlich ist das eine Riesenchance, denn das fordert heraus, sich zu überlegen, ob die Prüfungen, die ich durchführe, überhaupt sinnvoll sind. Oder würde es nicht vielmehr darum gehen, dass ich zum Beispiel an einer Fachhochschule von der

Praxis ausgehe? Das heisst, dass die Theorie auf die Praxis angewendet werden muss, auf die eigene Praxis. Und dann kann ChatGPT auch nicht mehr so direkt helfen, denn es kennt meine Praxis ja nicht. Ich finde, hier könnte die aktuelle Entwicklung auch extrem helfen, unser aktuelles Tun zu überdenken und weiterzuentwickeln.

NVM Oder zum Beispiel das Reden und Sprechen als ein Teil von Reflexion und theoretischem Denken. Es gibt Momente, in denen ich etwas erklären muss und erläutern will, zum Beispiel wie etwas in Beziehung zu meiner praktischen Arbeit steht, und in diesen Situationen kann ich auch auf ChatGPT nicht mehr ohne Weiteres zurückgreifen. Vielleicht wird deswegen auch das Wort, das gesprochene Wort, wieder ein anderes Gewicht erhalten.

AFK Also das vom Menschen gesprochene Wort. Denn die generierten Audios werden ja auch immer besser. Das heisst, es ist wirklich der Dialog von Mensch zu Mensch.

NVM Wie seht ihr beide denn Prüfungen unter den Bedingungen von künstlicher Intelligenz? Machen diese theoretischen Texte, die wir immer fordern von den Studierenden in den Thesis-Arbeiten, noch Sinn? Macht Benotung Sinn? Und wie könnten Notengebung oder Beurteilung, wie könnten die sich verlagern in andere Richtungen? Das als abschliessende Frage mit Blick auf die Hochschullehre.

MG Ich finde die Fragen wahnsinnig spannend, denn ich stecke auch selber aktuell drin. Ich muss jetzt irgendwann wieder neue Prüfungen schreiben, und eigentlich möchten wir, dass Internetzugriff möglich ist. In unserem Fall vielleicht ohne ChatGPT, weil es auch Möglichkeiten gibt, Umgebungen aufzusetzen, in denen gewisse Internetinhalte nicht erlaubt sind. Welche Eigenleistungen erwarten wir von den Studierenden? Ich würde Studierenden nicht verbieten wollen, mit solchen Tools zu arbeiten. Ich sehe aber auch, dass ChatGPT gut ist, wenn es darum geht, Texte zu schreiben, dass es viel theoretisches Wissen hat, aber eben nicht alles weiss, und durchaus sehr schnell in der Lage ist, Falschinformationen sehr schön zu verschriftlichen. Ich glaube, da ist sicherlich ein gewisses Mass an Eigenleistung von den Studierenden

sowieso noch nötig, auch diese KI-Texte auszuwerten und sicherzustellen, dass die Inhalte tatsächlich korrekt sind.

Für wissenschaftliches Arbeiten finde ich es aktuell noch schwierig, weil KI einfach Referenzen generiert, die nicht existieren. Und da ist es wichtig, dass die Studierenden, wenn sie mit solchen Tools und Systemen arbeiten, sauber dokumentieren, was sie für Prompts verwendet haben, was für Texte daraus entstanden sind und wie sie mit diesen Texten gearbeitet haben. Bei einer Bachelorarbeit vor ChatGPT sind die Studierenden sicher auch sehr häufig auf Wikipedia gegangen und haben sich da das Wissen angeeignet und die Inhalte ein bisschen umformuliert. Und jetzt wird ihnen das Umformulieren einfach abgenommen. Ausserdem hat ChatGPT viel mehr Datenquellen zur Verfügung, aus denen es Wissen extrahieren kann. Daher glaube ich, dass es wichtig sein wird zu bestimmen, wie die Studierenden mit diesen Tools arbeiten sollen, wie das dokumentiert sein soll. Und dann braucht es immer noch einen sehr hohen Intelligenzaufwand, um eben wirklich gut mit diesen Tools zu arbeiten.

NVM        Zoomen wir mal abschliessend raus und schliessen mit einer gesellschaftlichen Frage. Glaubt ihr, dass die Anwendungen von künstlicher Intelligenz uns möglicherweise dabei unterstützen und helfen können, die gesellschaftlichen und globalen Herausforderungen wie Klimawandel zu lösen?

MG         Das ist zumindest die Hoffnung. Ich glaube, das heute wirklich schon zeigen zu können, ist jedoch relativ schwierig. Ich bin da sehr zwiegespalten, aber ich hoffe, dass wir in zehn, zwanzig Jahren, wenn wir zurückschauen, sehen werden: Doch, wir hatten Anwendungsfälle, wo solche Systeme dazu geführt haben, ein Umdenken zu generieren oder auch Entscheide vielleicht mit zu beeinflussen in eine positivere Richtung. Wie das genau geschehen könnte, finde ich schwierig zu formulieren, aber ich hoffe, dass das geschehen wird.

NVM        Was meinst du, Anna?

AFK        Ich habe das Gefühl, wir bauen das Ganze mit der Hoffnung, dass es uns erlöst, dass es quasi eine gottähnliche Instanz wird, die alles weiss. Ob das funktioniert? Ich glaube, ehrlich gesagt, nicht. Und zwar aus dem Grund,

weil schlussendlich die Menschen entscheiden, und zwar die, die sehr viel Macht haben. Die Frage ist ja, kann ein solches System unsere Haltung und unser Denken ändern? Und das müsste es. Das System basiert auf uns. Ich finde es schwierig. Ich habe das Gefühl, der Mensch muss zuerst innovativ sein und Richtungen vorgeben, doch das ist, als würde man ein Problem abschieben und sagen: «Bitte hilf uns.» Ich glaube, das ist nicht die Lösung. Wir müssen das selber machen. Wir müssen Verantwortung übernehmen und nicht Verantwortung abgeben.

Das Gespräch wurde via Zoom geführt, eine Woche nach einer intensiven Live-Diskussion zum gleichen Thema am Institute Arts and Design Education (IADE), Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW, 16. Juni 2023.



167  
COMMUNITYS  
BILDEN:  
ZUR  
GESTALTUNG  
VON  
OPEN-SOURCE  
TOOLS FÜR  
KUNST-  
UND DESIGN-  
SCHAFFENDE

Lauren Lee McCarthy und Casey Reas im Dialog  
mit Ted Davis



## TED DAVIS

Vielen Dank euch beiden, dass ihr über dieses Thema hier mit mir sprechen möchtet: Lauren Lee McCarthy, Initiatorin von p5.js, und Casey Reas, Mitbegründer von Processing. Könntet ihr uns mehr über eure Hintergründe verraten?

## CASEY REAS

Ich bin Medienkünstler. Ich habe an der University of Cincinnati Design studiert und gemeinsam mit Ben Fry das Processing-Projekt gegründet. Unsere Arbeit daran begann im Juni 2001, also vor mehr als 22 Jahren. Ich bin Professor am Fachbereich Design Media Arts der University of California, Los Angeles (UCLA), wo ich seit 2003 lehre. Und ausserdem bin ich Mitbegründer einer Onlinegalerie namens Feral File.

## LAUREN LEE MCGARTHY

Ich bin Künstlerin und ebenfalls Professorin an der UCLA. Meine Leitungsaufgaben bei p5 habe ich kürzlich an Qianqian Ye übergeben, nachdem ich das Projekt 2013 begonnen und danach auch rund neun Jahre lang geleitet hatte. Im Hinblick auf meine künstlerische Praxis, die ich als übergreifend betrachte, interessiert mich, wie wir von Algorithmen und der uns umgebenden Technologie geprägt werden und wie dies unseren Umgang miteinander beeinflusst. Die technologischen und gesellschaftlichen Systeme, die wir um uns herum errichten, betrachte ich dabei mit sehr kritischem Blick. Ich schaue mir an, welche Regeln es gibt und was geschieht, wenn wir Glitches einbauen, also Fehler oder Störimpulse, sei es als Performance, als Intervention im Internet oder als mediales Kunstwerk anderer Art. Ich denke, das knüpft an das p5-Projekt und an unsere Überlegungen hinsichtlich der Frage an, wie wir uns mit einigen

der Erwartungen und Annahmen im Bereich Technologie und Programmierung auseinandersetzen können, die uns vielleicht nicht so helfen, wie wir es uns wünschen, wenn es um Ideen wie Zugang, Inklusion und Zusammenarbeit geht.

TD Ich finde vor allem die Zehnjahresintervalle interessant: Vor rund zwanzig Jahren startete Processing und dann, etwa zehn Jahre später, p5.js. Wie es scheint, hatten beide Projekte bereits einen Vorläufer, der massgeblich dazu beitrug, die Entwicklung dieser Tools voranzutreiben. Von Processing weiss ich, dass der Impuls dazu unter anderem von John Maedas Design by Numbers ausging. Und p5.js ist aus Diskussionen hervorgegangen, wie Processing für das aktuelle Web neu konzipiert werden könnte. Gab es einen bestimmten, von der Person oder dem Vorgängertool übernommenen Aspekt, der für die Entwicklung eurer eigenen neuen Tools entscheidend war?

CR Das Processing-Projekt entstand tatsächlich aus dem Labor heraus, in das Ben und ich am MIT Media Lab unter Leitung von John Maeda eingebunden waren. Die viele Arbeit, die Muriel Cooper mit ihrem Visual Language Workshop am Media Lab lange vor uns geleistet hatte, reichte Jahrzehnte zurück. Die Idee bestand darin, Programmiergerüste speziell für Kunst-, Design- und Architekturschaffende zu entwickeln – und diese wirklich durchschlagenden Konzepte aus der Informatik mit den Künsten in Berührung zu bringen. In der Aesthetics + Computation Group – so hiess die von John geleitete Gruppe – gab es eine C++-Bibliothek namens acu, die von allen genutzt wurde, um eigene Projekte zu erstellen. Acu stand für Hochleistung, lief auf Computern von Silicon Graphics und ermöglichte bildschirmfüllende 3D-Wiedergaben. John Maedas Design by Numbers war das genaue Gegenteil. Es war sehr reduziert und minimalistisch.

Dahinter stand die Idee, dass man oft jahrelange Programmiererfahrung benötigte, um acu zum Laufen zu bringen, aber mit Design by Numbers konnten sich die Leute in einen Raum voller Kunst- und Designschaffender setzen

und binnen einer Stunde visuelle Dinge entwickeln. Processing war der Versuch, eine Brücke zwischen den beiden zu schlagen, also niedrigschwellig einzusteigen und zugleich in grosse Höhen vorzustossen. Es war stark von der früheren Arbeit der Aesthetics + Computation Group geprägt, stützte sich in Bezug auf Geometrie und Computergrafik aber auch auf Ideen, die in PostScript enthalten waren, und griff nicht zuletzt auf Ideen der Programmiersprache Logo, auf Spiel und Erkundung, zurück. Das Wichtigste war die Idee eines Skizzenbuchs im Softwareformat, diese Vorstellung, dass wir uns hinsetzen und Dinge wirklich schnell entwickeln wollen. Wir wollen erkunden können, wir wollen Ideen ähnlich wie Kunst- und Designschaffende durcharbeiten können, indem wir mit groben Konzepten beginnen und dann auf diesen aufbauen.

Um das vielleicht noch zu ergänzen: Wir haben Processing aus zwei Gründen entwickelt – als Methode für uns selbst, um mit Programmen zu zeichnen und unsere eigene Arbeit zu machen, und als Lerntool für andere, als Einführung in die Beschäftigung mit Computerberechnungen. Und alles, was ich seither geschaffen habe, ist über all die Jahre mit Processing entstanden. Ben und ich haben diese Sprache für andere entwickelt, aber zugleich auch für uns selbst.

LLM

Ich schätze, die Arbeit an p5, auch wenn es damals noch nicht p5 hiess, begann um 2013, als mich Casey, Ben und Dan im Rahmen einer Art Forschungs- oder Versuchsprojekt fragten, wie man sich die Entstehung von Processing heutzutage vorzustellen hätte. Einige Dinge lagen auf der Hand, etwa, dass wir eine webnative Lösung anstrebten, so wie Processing am Anfang. Da es jedoch auf Java basierte, lief es im Web nicht mehr. Um das Tool zu aktualisieren oder neu zu interpretieren, lag die Verwendung von HTML, CSS und JavaScript nahe. Ungefähr zur gleichen Zeit machte ich mir Gedanken über die Mission von Processing – so vieles drehte sich um den Zugang, also darum, Kunstschaffenden oder Menschen, die an der Uni nicht zwangsläufig technische Kurse belegen konnten, die Möglichkeit zu bieten, programmieren zu lernen und damit Sachen zu machen.

Also haben wir auch gefragt: Was heisst das? Was bedeutet Zugang heute, im Jahr 2013, für uns?

Der ganze Prozess war stark von meinen eigenen Erfahrungen geprägt: Bei meinen Versuchen, mich in verschiedenen Open-Source-Communitys zu engagieren, hatte ich das Gefühl, dass mir – weil ich eine Frau bin – die Türen verschlossen waren. Ich musste mich hineindrängen, man war skeptisch, ob ich überhaupt etwas beizutragen hätte. Darum empfand ich p5 als Chance. Erstens standen die Türen weit offen, es gab eine Einladung, und zweitens stand die Frage im Raum, wie man diese Einladung erweitern könnte, also Personen anzusprechen, die auch das Gefühl hatten, zu diesen Communitys nichts beitragen oder ihnen nicht angehören zu können. Dieses Thema zog sich wie ein roter Faden durch das Projekt und war mit sämtlichen Entscheidungen technischer Art verflochten. Um diese Arbeit leisten zu können, haben wir von etlichen anderen Gruppen und Projekten gelernt. Darunter waren, um nur einige zu nennen, die School for Poetic Computation, die openFrameworks Community, die Vorbilder von Arduino, Wiring und Design by Numbers. Gleichzeitig sahen wir uns neuere Projekte wie three.js an und befassten uns mit Organisationen und Communitys, in denen es um Programmieren und Kunst geht: POWRPLNT in New York, AFROTECTOPIA, pyladies, das Design Justice Network, all diese verschiedenen Modelle für Menschen, die zusammenarbeiten.

Von diesen Communitys zu lernen, hiess zum Beispiel, dass wir sie umfassend an dem p5-Projekt beteiligten. Das Entwicklungsmodell des Projekts war ein anderes als bei Processing, wo viele Leute Bibliotheken und ähnliche Dinge erstellten, aber ich denke, bei p5 haben wir versucht, das noch weiter auszudehnen und uns noch stärker auf die Vorstellung zu stützen, dass die Community daran mitwirken kann. Viele Leute, die an p5 beteiligt waren, brachten Ideen und Wissen aus diesen verschiedenen Communitys ein.

TD Was passiert mit einem solchen Tool und Projekt, wenn sich eine Community bildet und mehr Menschen beginnen, daran mitzuwirken? Ich meine, eure Projekte haben in beiden

Fällen klein angefangen, so als müsste nur jemand die Initiative ergreifen und dann wird daraus eine einladende Community mit immer grösserem Zulauf. Mich interessieren beide Seiten: Waren Schwierigkeiten zu bewältigen? Waren die Ergebnisse durchweg positiv? Und wurden dadurch Projekte in andere Richtungen gelenkt als ursprünglich vorgesehen?

LLM Keine Probleme, nur Positives. Es ist immer eine interessante Herausforderung, mit unterschiedlichen Menschen zu arbeiten. Das Ziel war, viele verschiedene Perspektiven einzubeziehen. Entsprechend gab es viele Ideen zur Vorgehensweise. Ich denke, eines der Ziele bei dem Projekt bestand darin, diese autonomen Räume zu schaffen. Ja, ich habe das Projekt geleitet, aber innerhalb von p5 gab es verschiedene Vorhaben und Dinge, die sich selbstständig entwickelten. Ich glaube, das war für das Projekt insgesamt effektiv. Es gab zum Beispiel Übersetzungsprojekte, bei denen die Beteiligten diese Funktion auf der Website einrichteten, und dann fanden Workshops und Veranstaltungen in den Communitys statt, in denen die andere Sprache gesprochen wurde; sie bildeten rund um das Thema ihre eigene Community. Ausserdem brachten Leute neue Projekte mit. Ich weiss noch, dass wir gesagt haben, wie wichtig uns Zugänglichkeit ist, und dann kam eine der Mitwirkenden, Claire Kearney-Volpe, auf uns zu und meinte, okay, Zugänglichkeit ist wichtig, aber euer Hello World Program zeichnet einen Kreis auf den Bildschirm. Und weil es im Canvas und im Browser läuft, ist es für Blinde vollkommen unzugänglich. Können wir daran etwas ändern? Und so wurde daraus ein grosses Projekt innerhalb von p5, das sich mit der Barrierefreiheit von Bildschirmlesegeräten, aber auch mit Behinderung und Barrierefreiheit im Allgemeinen beschäftigt.

CR Das Processing-Projekt fing mit uns beiden an, mit Ben und mir. Gemeinsam haben wir den Editor entwickelt, die Programmiersprache entworfen, die Website gebaut, sämtliche Beispiele und Lehrmaterialien erstellt und das Forum betrieben – das Forum wurde von uns rund um die Uhr überwacht. Und das alles haben wir freiwillig getan, in

Teilzeit. Als die Dinge zu wachsen begannen, wollten andere Leute Sachen mit Processing machen, die ausserhalb unseres Blickfelds lagen. Es kam zu Engpässen – wir waren einfach nicht mehr in der Lage, das Tool so zu erweitern, wie die Leute es wollten. Aus diesem Grund haben wir dann die Infrastruktur für die Bibliotheken geschaffen. Durch sie konnte Processing auf so unverhofft vielfältige Weise wachsen. Wir sprechen hier von unabhängigen Projekten, die das Potenzial von Processing erweitern und für die eine einzelne Person das Programm schreiben kann. Processing richtet sein Hauptaugenmerk auf die bildende Kunst. Wenn jemand mit Sound oder Computer Vision oder Daten arbeiten möchte – das sind alles Dinge, um die das Projekt durch Bibliotheken erweitert wurde.

Ich glaube, 2005 dachten wir, wir hätten es geschafft. Dieses Projekt funktioniert. Doch dann wuchs es immer und immer weiter. Und ich denke, dass wir von den Erwartungen an seine wachsende Professionalität und Robustheit wirklich überfordert waren. Letztendlich hoben wir gemeinsam mit Dan Schiffman die Processing Foundation aus der Taufe, um Geld zu beschaffen und das Projekt auf den Stand zu bringen, den die Community von ihm erwartete.

LLM Weil bei p5 so viele Menschen am Quellcode beteiligt waren, galt unser Interesse der Frage, was geschieht, wenn man sich nicht an die üblichen Entwicklungsmodelle hält. Oft haben wir Abstriche bei der Leistungsoptimierung des Codes gemacht, damit die Leute leichter dazu beitragen konnten und kein so grosses Fachwissen benötigten, um ihn zu verstehen und zu ergänzen. Manchmal hiess das, dass die Zeichnung oder das Programm selbst ein kleines bisschen langsamer liefen. Doch diesen Kompromiss sind wir gerne eingegangen. Es war immer eine Frage des Gleichgewichts. Wir wollten nie ganz in die eine oder andere Richtung gehen, sondern den Menschen lieber verschiedene Einstiegswege in das Projekt eröffnen, als vor einem Stück Technologie zu stehen, das hochgradig optimiert und nur für professionelle Nutzer:innen geeignet ist. Und ich glaube, das war ein Risiko. Wir wussten nicht, was passieren würde, wenn man Hunderte

von Menschen an einem Quellcode mitschreiben lässt, der vielleicht beruflich oder in Schulen genutzt wird. Doch die Tatsache, dass er sich behauptet hat und heute von Millionen genutzt wird, erscheint mir wie ein Beweis, dass diese Art von Modellen wirklich funktionieren kann.

TD        Interessanterweise hört ihr wahrscheinlich eher Beschwerden darüber, dass das Programm nicht so effizient ist oder nicht so schnell läuft, wie es möglich wäre, aber niemand beklagt sich, dass es nicht leicht zu lernen wäre oder man nicht einfach dazu beitragen könnte ...

LLM        Das war ebenfalls Teil des Projekts: den Ton zu ändern. Die Idee war, uns vielleicht dorthin zu bewegen, wo die Menschen es immer noch nutzen wollen und die Möglichkeit für eine starke Community besteht. Und ich glaube, das haben wir geschafft.

CR        Anders als Software, die von Unternehmen wie Autodesk und Adobe üblicherweise für die bildende Kunst produziert wird, wurden Processing und p5 schon immer vornehmlich von Freiwilligen entwickelt, die nebenberuflich ein weiteres Freiwilligennetzwerk organisieren. Das hat sich in letzter Zeit geändert. Wir haben jetzt einige Leute, die an beiden Projekten hauptberuflich arbeiten, doch das ist in der langen Geschichte dieser Art von Unternehmungen noch sehr neu. Andere erfolgreiche Open-Source-Projekte werden von Programmierenden oft als Werkzeuge für den Eigenbedarf entwickelt. Wir dagegen sind eine Gruppe von Kunstschaffenden, die Tools für andere Kunstschaffende macht. Ausserdem konzentrieren wir uns darauf, Menschen auszubilden und zum Mitmachen zu bewegen. Aus diesem Grund tragen zu Processing ganz andere Leute bei als zu vielen anderen, eher technisch orientierten Open-Source-Projekten. Und jede Art von Beteiligung hat ihren Wert, von der Sprachübersetzung über die Erstellung von Beispielen bis hin zu pädagogischen Beiträgen an Kindergärten und Schulen.

TD        Ich habe heute Nachmittag den Community Catalog erhalten, den Katalog zum zwanzigsten Jahrestag von Processing, und mir sind ein paar Dinge durch den Kopf gegangen. Zum einen ist es sehr schön zu hören, wohin das

Projekt steuert. Nehmen wir es ein bisschen zurück? Oder steigern wir seine Nachhaltigkeit, indem wir die Stiftung professioneller aufstellen und damit neben der Freiwilligenarbeit noch andere Formen der Mitwirkung fördern können? Und was bedeutet das für Open-Source-Texte?

CR Eine Erkenntnis aus dem p5-Projekt war, dass sich Freiwilligenarbeit nicht jeder leisten kann. Und wenn wir die grösstmögliche Vielfalt an Mitwirkenden erreichen wollen, dürfen wir nicht mehr allein auf das Freiwilligenmodell setzen. An diesem Punkt ist es uns gelungen, mit viel harter Arbeit finanzielle Unterstützung zu finden und die Beiträge nach und nach zu vergüten.

LLM Ich bin froh, dass du das erwähnst. Ich finde Freiwilligenarbeit grossartig, darum versuchen wir sie auch nicht gänzlich zu verdrängen. Aber wie Casey sagte, nicht alle können das nebenbei machen, sodass wir darin eine Zugangsbarriere erkannten. Geldquellen aufzutreiben, war insofern unabdingbar.

TD Was die Anzahl der Mitwirkenden angeht, würde mich interessieren, ob ihr von Anfang an grossen Zulauf hattet – bei p5 zum Beispiel – und alle sofort etwas beisteuerten oder ob erst ein bestimmter Punkt erreicht werden musste, ehe die Leute sich beteiligen konnten.

LLM Das Projekt wuchs Stück für Stück. Für mich war das Teil der Idee. Ich erinnere mich an ein Gespräch mit Casey aus meiner Anfangszeit, in dem ich äusserte, dass ich in dem Bereich gerne etwas machen würde, mir aber die Erfahrung und das Wissen fehlten, um einen grossen Plan zu haben. Und ich weiss noch, wie er entgegnete: Nun, vielleicht brauchst du gar keinen Plan, vielleicht kannst du einfach den ersten Schritt machen und schauen, wohin die Reise geht. Das war dann das Modell, dem ich gefolgt bin und das wir, denke ich, auch mit dem Projekt verfolgt haben. Es war sehr basisorientiert und von Grund auf gedacht. Anfangs habe ich mit Evelyn Eastmond und dann mit ein paar anderen Leuten zusammengearbeitet. Als wir nach ungefähr sechs Monaten die Betaversion veröffentlichten, wuchs der Kreis der Mitwirkenden. Ich hatte meinen Arbeitsplatz an der New

York University (NYU) und grossartige Unterstützung vom ITP, um Treffen zu veranstalten, über die einige Studierende hinzukamen. Das war der Ausgangspunkt, und als die Studierenden Examen machten und die NYU verliessen, verbreitete sich das Projekt mit ihnen. Irgendwann wurde es internationaler. Einen grossen Plan oder eine Vorstellung davon, wie es wachsen würde, gab es nicht, aber wir dachten darüber nach, wie wir die Kerngedanken rund um p5 kommunizieren könnten. Also legten wir Dinge wie unser Community-Statement und unsere Zugangserklärung fest und versuchten rund um den Code strategische Strukturen zu etablieren. Einfach diese Körner auszustreuen, die andere Leute auflesen und weiterentwickeln konnten.

TD Ich erinnere mich an die Kachelwand der Mitwirkenden auf der ersten Startseite des Repo. Das war das erste Mal, dass ich eine solche Präsentation von Menschen gesehen habe, die an einem Open-Source-Projekt arbeiten – es war eine nette Art, sie zu würdigen und ihre Beiträge zu teilen.

LLM Das war eine der Ideen, die uns wichtig waren. An dem Projekt mitzuwirken, hiess nicht nur, am Code zu arbeiten; es konnte heissen, Texte für die Website zu schreiben oder zu unterrichten oder Beispiele zu erstellen oder sich am Design zu beteiligen. Als wir anfangen, die Liste der Mitwirkenden öffentlich zusammenzustellen und fortzuschreiben, haben wir versucht, so umfassend wie möglich zu sein und alle aufzunehmen, die aus unserer Sicht auf irgendeine Weise zu dem Tool beigetragen haben. Und für Menschen, die sich als Mitwirkende verstehen, aber von mir oder der Projektleitung nicht erkannt wurden, gibt es bis heute eine Anleitung, wie sie sich selbst dieser Liste hinzufügen können.

TD Auch das ist nett, dass man einen Pull Request erstellt, um sich selbst hinzuzufügen, und dass der Eintrag nicht von der Beitragsmetrik eines bestimmten Repositorys abhängt.

LLM Es ist eine Art Emoji.

CR Im Gegensatz zu vielen anderen Open-Source-Projekten oder codebasierten Vorhaben wurde bei beiden Projekten stets grosser Wert auf eine möglichst jargonfreie Dokumentation gelegt, die sowohl für Anfänger:innen als auch für eine

breite Community lesbar sein sollte. Als wir mit Processing begannen, hatten wir keine grosse Community, doch damals war ein Forum ein guter Weg, um mit Menschen in Kontakt zu treten. Und es war wirklich schön. Die Leute hatten grosse Lust, sich auszutauschen. Es ging darum, gemeinsam zu lernen, gemeinsam zu wachsen. Die Leute tauschten sich aus: «Wie mache ich dies oder das?» Sie klinkten sich ein und teilten ihr Wissen. In diesem Augenblick war Processing noch relativ klein. Ich denke, in den Foren waren einige Hundert Leute aktiv. Netzwerke kamen zusammen und lernten als Community.

TD        Wie lange blieben beide Tools in einer Betaphase? Das ist womöglich kein Alleinstellungsmerkmal, auch andere Tools zögern, eine 1.0-Version zu veröffentlichen. Ich kann die Argumente für eine Beibehaltung der Betaphase insofern verstehen, als sie vielleicht flexibler ist, chaotischer, aber was gibt dann den Ausschlag zu sagen, das ist jetzt eine 1.0-Version? Gab es eine bedeutende Veränderung, die dazu führte? Und hat diese dann Auswirkungen darauf, was nach der 1.0-Version oder dem abhandenkommenden Beta-Charakter aus dem Tool wird?

CR        Bei Processing haben wir den Versionen einfach Nummern gegeben. Version 68 zum Beispiel war eine sehr stabile Version, die sich lange gehalten hat. Die Leute werden sich an die Versionen 68 und 69 aus früheren Jahren gut erinnern. Irgendwann hatten wir festgestellt, dass die Leute verwirrt waren, deshalb sind wir zu einem Nummerierungssystem übergegangen. Ich weiss nicht, bei welcher Version von Processing wir aktuell wären, wenn wir von vornherein fortlaufende Nummern verwendet hätten. Wir haben einfach anders angefangen. Und wenn eine neue Version herauskommt, dann weil wir das Gefühl haben, dass sich Dinge verändern oder genügend Dinge diesen Schritt rechtfertigen.

LLM       Für uns hiess 1.0-Version, dass die Funktionalität stabiler ist. Wir hatten nicht vor, von Version zu Version Dinge zu verändern. Aber wir wollten diese Flexibilität behalten, weil sie sich anfühlte wie das, was wir anstrebten: eine erweiterbare Möglichkeit für andere, ihre Ideen einzubringen.

Für den Fall, dass wir feststellten: Oh, das wirkt unserem Anspruch der Zugänglichkeit entgegen, wir müssen diesen Teil der API überdenken, um es erreichen zu können. Aber ich erinnere mich an einen Tweet, in dem stand: Ich werde p5 ausprobieren, wenn eine 1.0-Version herauskommt. Und ich dachte: Okay, dann sehen wir uns nie (*lacht*). Doch um 2019 wurde mir bewusst, dass ich das Projekt nicht länger leiten und in den nächsten ein, zwei Jahren auf meinen Ausstieg hinarbeiten wollte. Es schien ein schönes Ziel zu sein, vorher eine 1.0-Version zu erreichen. Es gab Leute wie Kate Hollenbach, die massgeblich daran beteiligt waren, einen Fahrplan für den Weg dorthin zu entwerfen. Stalgia Grigg und Evelyne Masso leisteten im Jahr vor der Veröffentlichung die Hauptarbeit und trieben die Entwicklung in Richtung einer 1.0-Version entscheidend voran.

Eine Sache, die ich in diesem Projekt gelernt habe, möchte ich noch hinzufügen, nämlich wie viel Kraft es erfordert, das Mikrofon weiterzugeben. Es gab bis dahin nicht viele Frauen in diesem Bereich, und Casey, Ben und Dan boten mir die Möglichkeit, an diesem Projekt zu arbeiten. Das war der Startschuss für p5. Und wisst ihr, viele Menschen reden davon, was sie sich in einem Gebiet anders wünschen oder wer dort ihrer Meinung nach nicht hingehört. Der einfachste Weg, das zu ändern, ist, den Bereich zu öffnen, Leute hineinzubitten und ihnen dann den Raum – auch zur Leitung – zu geben. Als Lehrende haben wir alle erlebt, dass allein der Glaube an jemanden radikale Dinge bewirken kann, von denen man nicht einmal ahnte, dass sie möglich sind.

CR Es gibt eine Sache an Laurens Leitung von p5, die erst heute in einer Stiftungsratssitzung zur Sprache kam: Du warst Community-Chefin, technische Leiterin und Fundraiserin in einer Person. Du hast unglaublich viele verschiedene Aufgaben erledigt, um das Projekt am Laufen zu halten.

LLM Ich denke, das trifft typischerweise auf einen Grossteil dieser Arbeit zu. Die vielen verschiedenen Aufgaben sind einfach da.

CR Ja, das Flugzeug zu bauen, während wir es fliegen, gehört stets dazu, seit wir das alles angefangen haben.

TD Ich habe immer bewundert, was ihr beide geschaffen habt, während ihr parallel dazu in der Lehre tätig wart. Hat sich daran im Laufe der Zeit mit dem Tool etwas geändert? Am Anfang ging es vor allem darum, Workshops zu veranstalten, Studierenden das Programmieren beizubringen, das Tool vorzuführen und zu demonstrieren, wie man es verwenden kann. Und dann, mit der Zeit, hat die Community Lernmittel und etliche Tutorien in unzähligen Sprachen und verschiedenen Richtungen bereitgestellt. Verändert das die Art und Weise, wie ihr Programmieren oder das Tool unterrichtet? Müsst ihr weniger technisches Know-how vermitteln? Kommen Studierende mit der Erwartung, vom Erfinder oder der Co-Erfinderin eines solchen Tools zu lernen?

CR Eine Sache, die sich in meiner Lehrtätigkeit über die Jahre entwickelt hat und die meines Erachtens fast überall verbreitet ist, ist das Konzept des «flipped classroom», des auf den Kopf gestellten Unterrichts. Früher gab es keine online verfügbaren, öffentlichen und videobasierten Materialien. Im Unterricht habe ich viel Zeit mit technischen Vorträgen verbracht, heute verbringe ich nur noch sehr wenig Zeit damit. Die Studierenden lernen die Technik, indem sie Woche für Woche in ihrem eigenen Tempo Onlinevideos schauen, und die gesamte Zeit im Seminarraum nutzen wir für gemeinsame Workshops, praktische Dinge und Übungen. Das ist wunderbar. Das ist vor allem der Grosszügigkeit vieler Menschen zu verdanken, die hervorragende Online-materialien produzieren – eine gemeinsame Ressource, von der wir in der Community profitieren.

LLM Die Einführung ins Programmieren, die ich diesen Herbst unterrichte, trägt den Titel «Interaktivität» und befasst sich mit der Frage, was es heisst, mit einer Person oder einer Maschine zu interagieren. Und was passiert, wenn Code ins Spiel kommt. Wie Casey erwähnte, machen die Online-ressourcen diesen Teil der Lehre sehr viel einfacher. Und ausserdem: In der Vergangenheit gab es Studierende – Frauen oder People of Color –, die sich in diesen Videos und Modellen nicht wirklich wiederfanden. Doch besonders während der Corona-Pandemie hat eine solche Explosion

von Open-Source-Produktionen verschiedenster Menschen stattgefunden und haben so viele Leute grossartige Arbeit geleistet, dass es aufregend war, auf all dies verweisen zu können. Und zu sagen: Hier sind Beispiele für euch von Menschen, die sich damit beschäftigen. Stellt euch bloss vor, was ihr tun könntet, wenn ihr diese Richtung einschlagt.

CR Wenn man vor langer Zeit eine Anwendung für Computer Vision entwickeln wollte, um Menschen in einem Raum zu verfolgen oder die Mimik einer Person zu erfassen, dann brauchte man dafür einen Abschluss in Informatik. Inzwischen liegt die Zugangsschwelle, um unterschiedliche Interaktionen ausführen zu können, so niedrig, dass wir uns wirklich auf die Ideen und Projekte selbst konzentrieren können und immer weniger auf die Technik. Für den Bildungsbereich ist das eine fantastische Entwicklung.

TD Processing wurde auf der Grundlage der Programmiersprache Java entwickelt, während p5 zehn Jahre später mit JavaScript arbeitete. Hat sich jetzt, weitere zehn Jahre später, die technologische Landschaft genügend verändert, um ein anderes Sprachgerüst zu rechtfertigen?

CR Willst du nicht dieses Quartal in deinem Kurs über ChatGPT sprechen, Lauren?

LLM Ja (*lacht*). In meinem Webkurs habe ich gerade ein Projekt durchgeführt, in dem die Studierenden ihre gesamte Website im Grunde mit ChatGPT erstellt haben. Sie durften selbst ein bisschen programmieren, aber ich habe ihnen in diesem Kurs kein JavaScript beigebracht, nur HTML und CSS. Trotzdem haben viele von ihnen in ihrem Abschlussprojekt JavaScript verwendet, weil sie einfach etwas in ChatGPT eintippten, zum Beispiel «mach etwas, das scrollt», und daraufhin diesen JavaScript-Code erhielten. Manchmal funktionierte es nicht, dann teilten sie ChatGPT das mit, beseitigten den Fehler und bauten den Code in ihre Seite ein. Und das war faszinierend. Ich habe meine Bedenken und meine Kritik an diesen Tools, und auch das haben wir im Unterricht besprochen. Aber im Hinblick darauf, was man den Studierenden beibringen sollte, war es toll. Wie würde die nächste Version aussehen, wenn es eine gäbe? Darauf habe

ich nicht wirklich eine Antwort. Aber um auf Caseys Punkt zurückzukommen, dass ich viele verschiedene Funktionen innehatte ... Ich denke, ich habe immer an das Unmögliche geglaubt oder an das, was noch nicht gemacht wurde. Und das war, glaube ich, ein roter Faden, dem p5 Processing zu verdanken ist. Darum hoffe ich, dass das – und wenn es das Einzige ist, was sich aus den Projekten ergibt –, dass diese Energie und dieser Grundgedanke fortbestehen und dass die Menschen alles tun werden, was jetzt und für die Zukunft getan werden muss.

CR Eine Besonderheit des Processing-Projekts sind die unglaublich vielen anderen Projekte, die aus ihm entstanden sind. Als ich, um sehr weit zurückzugehen, in Italien unterrichtete und mit Hernando Barragán gearbeitet habe, ging aus Processing das Wiring-Projekt hervor, das dann zu Arduino wurde. In jüngerer Zeit entwickelte Gottfried Haider eine Processing-Erweiterung für den Raspberry Pi, und dann kam für Mobiltelefone Processing für Android hinzu, ein von Ben Fry initiiertes Projekt, das jetzt von Andres Colubri geleitet wird. Ich glaube, dass man immer dann, wenn eine Technologie irgendwie unzugänglich ist, mit dem Ethos des ursprünglichen Processing-Projekts etwas entwickeln kann, das sie zugänglicher macht. Und ich hoffe, das wird immer so weitergehen.

TD Wie sieht es mit der Programmierung von Zukunft mithilfe von KI-Tools aus, sei es ChatGPT oder eines dieser anderen von KI inspirierten Programmiermodelle? Im letzten Semester habe ich zum ersten Mal Studierende erlebt, die für die Arbeit an einem Projekt den entzückenden Chatbot fragten: «Wie kann ich...» und als Antworten längere und komplexere Codes bekamen als nötig, sodass sie um Hilfe riefen. Und dann sehe ich mir das an und sage: Oh, dafür haben wir eine einzelne Funktion. Wenn wir davon ausgehen, dass KI wahrscheinlich auf den Quellcode hinter den nützlichen Funktionen eines Frameworks trainiert wird, dann scheint es, als würden diese die Abstraktion torpedieren, die die Tools bieten sollen. Wie sollten wir deiner Meinung nach diese Tools in der Lehre einsetzen?

CR Ich möchte nicht über alte Ideen sprechen, aber ich denke noch immer, dass sie essenziell sind. Es gibt verschiedene Arten, über Programmierung nachzudenken, und es gibt auch Umgebungen, die manchmal als flussgesteuerte oder knotenbasierte Entwicklungsumgebungen oder Patching-Umgebungen bezeichnet werden, Dinge wie Max. Momentan ist TouchDesigner gross im Kommen. Diese Programmieransätze unterscheiden sich deutlich vom textbasierten Programmieren. Sie arbeiten eher visuell und basieren auf den analogen Synthesizermodellen. Ich finde, das ist die gleiche Art zu programmieren wie das Programmieren mit Text. Und dann gibt es diese andere Kategorie von Programmier- oder Entwicklungsumgebungen, die von HyperCard bis zu Director reichen und zu denen ich auch Unity zählen würde. Sie verfügen über visuelle Assets und Zeitleisten, und man schreibt Programme, um sie mit visuellen Assets zu verknüpfen. Die Processing-Methode war immer: Okay, hier ist eine leere Seite... lässt uns einfach ein Programm schreiben. Minimal und grundlegend sollte es sein. Man kann eigentlich nichts weiter tun, als es zu verstehen und sich eine sehr gründliche Basis zu verschaffen.

Natürlich ist es anders, als mit Dingen wie Max und sonstigen Hilfsmitteln zu lernen, die in den meisten Bildungsumgebungen zu finden sind. Ich denke, Lehrende treffen individuell die Entscheidung, wo sie ansetzen wollen und wohin es von dort aus gehen soll. Diese Fragen sind älter als die aktuellen Fragen zu ChatGPT. Doch mir stellen sie sich immer noch. Viele Schulkinder lernen, wie man mit virtuellen Umgebungen wie Scratch umgeht, deren Programmierblöcke sich wie Legosteine zusammenstecken lassen. Ich habe immer gedacht, dass eine Umgebung, in der man zwischen verschiedenen Ansichten hin- und herblättern kann – mal ist es reiner Code, mal blockbasiert oder knotenbasiert –, eine gute Möglichkeit wäre, um ein tieferes Verständnis zu entwickeln, und ausserdem ein pragmatisches Werkzeug für den Fall, dass es bequemer ist, in Code zu denken. Denn in mancherlei Hinsicht ist Code besser zum Denken geeignet und in manch anderer Hinsicht die patchbasierte Methode.

Man könnte einfach fließend zwischen beiden hin- und herwechseln. Doch so etwas habe ich noch nicht wirklich gefunden. Ich habe viele Experimente gesehen, die mir in der Praxis noch nicht begegnet sind.

LLM

Neben dem blossen «Es hat meine Frage beantwortet» gibt es bei den Tools noch jede Menge Forschungsbedarf. Zu den Aufgaben meiner Studierenden gehörte daher auch, die Grenzen oder die Verzerrungen zu finden und zu versuchen, diese in der Arbeit aufzudecken. Viele von ihnen entdeckten offensichtliche Bias. Wenn sie zum Beispiel die Aufforderung eingaben, das Bild einer Person für einen bestimmten Job zu zeigen, waren im Ergebnis alle Personen südasiatisch, oder alle waren Frauen, niemand war behindert. Aber manche fanden auch Grenzen in den Codes oder in der Sprache, die generiert wurde. Oder wenn man das Tool bittet, eine Standardwebsite zu erstellen, woran orientiert sich dann deren Design? Welche Design-Referenzen werden genutzt? Da wir also darüber sprechen, wie alle diese Dinge ineinandergreifen: Aus welchen Quellen stammen die Daten, mit denen diese Dinge trainiert werden, oder wie erstellen wir ausserhalb davon unsere eigenen Dinge?

Ich denke an die Open Source Afro Hair Library von A. M. Darke, die feststellt, dass es einen Mangel an Referenzen für schwarzes Haar gibt, und dann diese Datenbank aufbaut oder Kunstschaffende beauftragt, sie zu erstellen. Oder an Xin Xins TogetherNet, das nicht nur darüber nachdenkt, wie Menschen kommunizieren, sondern sich auch mit den Einwilligungen rund um die Kommunikation zwischen Menschen und der Frage auseinandersetzt, wie sich die Beteiligten deren Archivierung wünschen – im Gegensatz etwa zu Gmail, dessen Inhalte bei ChatGPT als Trainingsmaterial abgeladen werden. Ich bin dafür, die Tools zu lehren, dann sollte aber auch der sie umgebende Kontext thematisiert werden, damit es nicht am Ende heisst: Okay, unser Job ist erledigt, es besteht kein Bedarf mehr, Programmieren zu unterrichten. Tatsächlich steckt in diesen Fragen, die sich aus der Verwendung der Tools ergeben, noch sehr viel mehr, mit dem wir uns befassen müssen.

CR Ich bin begeistert, wie sich unser Gespräch von der Frage «Ist an der Kunst- und Designschule überhaupt Platz, um Programmieren zu lernen?» wegbewegt hat. Diese Frage wurde vor zwanzig Jahren gestellt, und viele Leute dachten: «Nein, dafür ist hier kein Platz.» Und heute sprechen wir darüber, wie wir Programmieren und die damit verbundenen ethischen Fragen am besten unterrichten sollten.

Das Gespräch fand online zwischen Los Angeles und Basel statt, auf Einladung des Institute Digital Communication Environments (IDCE), Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel, 3. Juni 2023.



187

BINARITÄT  
UND BIAS:  
DIE  
KOOPERATION  
VON MENSCH  
UND KI  
ALS HERAUS-  
FORDERUNG

Aylin Yildirim Tschoepe und Andreas Wenger im Dialog  
mit Qingyi Ren, Hanna Sipos und Jeffrey Martin Vogt



# AYLIN YILDIRIM TSGHOEPE

Ursula K. Le Guin hat einmal geschrieben: «Ich weiss nicht, wie man einen Kühlschrank baut und mit Strom versorgt oder einen Computer programmiert, aber ich weiss auch nicht, wie man einen Angelhaken oder ein Paar Schuhe herstellt. Ich könnte es lernen. Wir alle können es lernen. Das ist das Tolle an Technologien. Wir können sie uns aneignen.»

Wenn wir heutzutage über dieses Zitat nachdenken – über Technologie als eine Form des Lernens –, kann uns das zu den neuen Formen von künstlicher Intelligenz (KI) führen, die im Design und in den Sozialwissenschaften auf dem Vormarsch sind. Mit KI sind grosse Hoffnungen verbunden, doch genauso gross sind die damit verbundenen Ängste. ChatGPT stellt Schulen vor die schwierige Frage, wie sie das erlernte Wissen ihrer Schüler testen sollen. Führende Technologieriesen warnen vor der Entwicklung von KI, einige von ihnen sehen darin gar die grösste existenzielle Bedrohung der Menschheit. Derweil nutzen Energieunternehmen künstliche Intelligenz, um auch noch den letzten Tropfen Öl aus der Erde zu holen, obwohl wir uns der irreparablen Schäden längst bewusst sind, die der Planet und wir selbst dadurch erleiden werden. Wir dachten, wir könnten ein paar Gedanken über die Vorteile von KI in Designprozessen austauschen, insbesondere in euren Arbeiten im Bereich des spekulativen Designs – und über die Hoffnungen, die KI nicht erfüllt.

Ich möchte auch noch hinzufügen, dass uns der aktuelle Diskurs über künstliche Intelligenz an die Debatten erinnert, die in der Architektur Mitte der 1990er-Jahre über digitales Design und später über parametrisches Design geführt wurden. Greg Lynn hatte damals den Eindruck, dass «die Wahl der Software und die Art ihrer Verwendung zu den schwierigsten Vorentscheidungen im Entwurfsprozess gehören».

## ANDREAS WENGER

Hanna, du hast eine publikumsgesteuerte Installation zum Thema verschollener Kunstwerke entwickelt, die KI zur spekulativen Erzeugung von Wissen nutzt. Jeffrey, du hast auf Fortnite ein interaktives Online-Lernspiel zu gezielter Falschinformation und Verschwörungstheorien herausgebracht, bei dem man lernt, deren Mechanismen und charakteristische Merkmale zu erkennen. Und Qingyi, deine Forschung ist an der Schnittstelle von Gender und künstlicher Intelligenz angesiedelt: Du untersuchst, wie tief der binäre Geschlechterbegriff in den digitalen Raum eingebettet ist und welche Möglichkeiten es gibt, die binäre KI in der Gesichtserkennung zu dekonstruieren. In allen euren Werken arbeitet ihr mit irgendeiner Form von KI zusammen, um Geschichten zu erzählen, die noch erzählt werden müssen. Wir würden gerne mehr darüber hören, welchen Platz KI-Technologien und maschinelles Lernen in euren sehr unterschiedlichen Tätigkeiten einnehmen.

Unsere erste Frage an euch alle lautet daher: Wie intelligent ist diese neue Technologie, und was meinen wir eigentlich mit den Begriffen «Intelligenz» und «künstliche Intelligenz»? Welche Rolle spielt KI, wenn ihr Geschichten erfindet, die noch nicht erzählt wurden?

## HANNA SIPOS

Mein Projekt betrachtet einen spekulativen Prozess der Wissenserzeugung zwischen einem Museum und seinem Publikum und konzentriert sich dabei auf Informationen, die uns für eine bestimmte Gruppe von Objekten nicht zur Verfügung stehen. Dabei handelt es sich um Werke der modernen Kunst, die 1937 in der vom nationalsozialistischen Regime in Deutschland veranstalteten Ausstellung «Entartete Kunst» zu sehen waren. Die Nazis entfernten alle Kunstwerke, die sie als «undeutsch» empfanden und deshalb für wertlos

hielten, aus den deutschen Museen. Dann versammelten sie diese Werke in einer diffamierenden Propagandaausstellung, um deutlich zu machen, was sie als minderwertige Kunst erachteten. Im Anschluss an die Ausstellung wurden unzählige Bilder devisenbringend ins Ausland verkauft, doch mehr als 5000 Kunstwerke wurden zerstört, wobei die meisten ohne Bildnachweis blieben. Wir wissen nicht, wie sie aussahen, da die Informationen, die wir über sie haben, hauptsächlich auf Texten basieren. Doch selbst diese schriftlichen Aufzeichnungen enthalten kaum Beschreibungen.

In meiner Arbeit erforsche ich die Prompt-to-Image-KI, also die Bildsynthese mithilfe textbasierter Eingaben, als Möglichkeit, das heisst als Plattform für eine spekulative Interaktion zwischen dem Museum und seinem Publikum. Eine Plattform, auf der wir eine Diskussion eröffnen und Gespräche darüber beginnen können, was wir über diese Kunstwerke wissen und was wir nicht wissen oder vielleicht nie wissen werden. Neben den Spekulationen des Publikums beziehen wir Informationen ein, die die KI verarbeiten kann, während wir gemeinsam ein Bild generieren. Dieses Bild könnte *eine* mögliche Abbildung des verschollenen Kunstwerks darstellen – verstanden eher als Anstoss für ein Gespräch, denn als Replikat.

## JEFFREY MARTIN VOGT

Meine Arbeit konzentriert sich ebenfalls auf Spekulation und KI, allerdings mit dem Ziel, Desinformation in Verschwörungstheorien auf intuitive oder spielerische Weise zu erkennen. Mit Unterstützung von ChatGPT wollte ich auf Fortnite ein Spiel entwickeln. Ich setze KI nicht unbedingt ein, um meine Ideen zu überprüfen, sondern sehe sie als Kooperationspartnerin, die mir Feedback darüber geben kann, ob meine Arbeit konsistent und in sich schlüssig ist oder wo sich potenzielle Lücken auftun.

# QINGYI REN

In meiner Arbeit geht es darum, KI in einem nichtbinären Sinn umzukrempeln. Genauer gesagt beschäftigt sich mein Projekt mit kritischen Erzählungen von Cyberspacegeschlechtern für eine KI-Datenbank. Ich arbeite in Bildern, die den queeren digitalen Raum zeigen und deutlich machen, wie der queere Körper die binäre Geschlechterordnung in der Gesichtserkennung durcheinanderbringt. Ich arbeite seit Langem mit Gesichtserkennung, einer Technologie, die wir oft zum Entsperrn unserer Telefone, aber auch für verschiedene Sicherheitsanwendungen nutzen. Diese Technologie kennt nur zwei Geschlechter. Zu Beginn meiner Arbeit führte ich Performances mit verschiedenen Materialien durch, die ich mir ins Gesicht klebte, um Amazon Recognition daran zu hindern, mein Gesicht als binäres Geschlechtskennzeichen zu identifizieren; als queerer Körper kann ich die Gesichtserkennung leicht verwirren. Die Plattform ist zwar eine binäre Maschine, sie konnte aber mein Gesicht keinem binären Geschlecht zuordnen. Zurzeit arbeite ich mit weiteren Datenbanken, um das Programm zu trainieren, mein Geschlecht in eine beliebige Anzahl aufzufächern und auf diese Weise Genderfluidität zu erreichen. So lässt sich unser Geschlecht in den digitalen Raum hinein ausdehnen und nach binären Maßstäben auch in Zukunft schwer definieren. Ich möchte weiter an der Frage arbeiten, wie wir queere Körper einsetzen, um die KI mit dem Ziel umzukrempeln, den Gender Bias, also den in unseren Gesellschaften vorhandenen geschlechtsbezogenen Verzerrungseffekt, zu reflektieren.

AYT Da ihr drei eine Vielzahl unterschiedlicher Ansätze für die Arbeit mit KI verfolgt, sind wir neugierig darauf, mehr über die Art eurer Kooperation mit KI zu erfahren. Wie seht ihr die Rolle von KI in der Zusammenarbeit? Das wirft auch die übergeordneten Fragen auf, wie intelligent KI tatsächlich ist und welche Schwächen sie hat. Eure KI-Mitarbeiterinnen müssen in gewisser Weise von euch lernen, etwa durch

maschinelle Lernprozesse, und ihr möchtet der KI vermutlich beibringen, anderen Menschen vielfältigere Antworten anzubieten. Eine weitere interessante Frage könnte sein: Was lernt ihr von der KI?

JMV Für mich spielt ChatGPT zuallererst die Rolle einer Assistentin und Mentorin. Wenn ich Fragen habe oder ChatGPT meine Ideen mitteile, dann überprüft die Software diese und macht mir Vorschläge, die oft überraschend und sehr inspirierend sind. Gleichzeitig müssen wir KIs wie ChatGPT als das erkennen, was sie sind: eine KI eben, ein Werkzeug. Manchmal fällt es allerdings schwer, diese Sichtweise einzunehmen. Wenn ich persönliche Fragen an ChatGPT richte, dann betrachte ich es manchmal auch als Mentor oder Psychologen.

HS Mein Ansatz ist ein ganz anderer. Ich bin beim Einsatz von KI sehr rigoros und verwende sie ausschliesslich als Werkzeug. Für mich ist sie eine Plattform, die eine Interaktion zwischen dem Publikum und meiner Ausstellung oder Installation erleichtern und moderieren kann. Und obwohl ich über das Potenzial von KI dieser Generation staune, ist sie für mich lediglich eine Plattform, die diese Wechselbeziehung und Beteiligung des Publikums ermöglicht. Ich setze sie folgendermassen ein: Ich habe eine Datenbank mit den spärlichen noch vorhandenen Informationen über die zerstörten oder verschollenen Kunstwerke angelegt, dann habe ich den Code geschrieben, der die Datenbank liest, und eine Eingabeaufforderung erstellt, und dieser sogenannte Prompt wird auf eine Weise ausgegeben, die von einem Bildgenerator leicht zu verstehen ist. Ich musste viel über KI lernen – wie sie «denkt», welche Ausdrücke sie missversteht oder wie poetisch ich bei der Beschreibung von Kunstwerken sein darf, die in der Regel recht abstrakt sind. Wie abstrakt kann KI «denken»? Ich muss sehr genaue Beschreibungen liefern, um ein bestimmtes, gewünschtes Resultat zu erzielen, oder ich lasse die KI selbstständig arbeiten und werte anschliessend ihre Einfälle aus. Das Experiment besteht dann darin, abstrakt und poetisch zugleich zu sein.

QR Welche Rolle soll das Publikum in dem ganzen Prozess spielen? Interagiert es einfach mit deinem System, oder trainiert es die KI mit?

HS Das Training und die Frage, welche Datenbank die KI nutzt, sind ein weiterer Zweig des Prozesses. Das Publikum wirkt an der Wissenserzeugung mit, einer «gemeinsamen Recherche» zu verschollenen Kunstwerken in Kooperation mit dem Museum. Was wissen wir über die Werke? Und was wissen wir nicht? Das Publikum ist an diesem fortlaufenden Forschungsversuch, Informationen über die Kunstwerke zurückzuerlangen oder wiederherzustellen und sich anhand der Titel auszumalen, wie die Bilder ausgesehen haben könnten, aktiv beteiligt. Wenn es im Titel zum Beispiel «Porträt» heisst, bleibt offen, wen das Porträt gezeigt haben könnte oder unter welchen Umständen es entstanden ist. Ich habe Personen im Publikum gebeten, den Titel aus ihrer Fantasie heraus zu vervollständigen und diesen kompletten Titel dann der KI zu überlassen, damit sie einen Vorschlag zum Aussehen des Werks macht. Doch wegen der grossen Vielfalt der eingegebenen Titel sieht es bei jeder Person, die den Prompt vervollständigt, anders aus. Deshalb hat das Ganze etwas von einem Spielplatz, und das Tool moderiert dieses Spiel.

QR Kann man sagen, dass du als Designerin dieses System nicht allein trainierst, sondern dass du diesen Prozess gemeinsam mit deinem Publikum steuerst?

HS Ja, unbedingt.

AW Niemand weiss, wie diese verschollenen Kunstwerke ausgesehen haben könnten. In manchen Fällen erhält man vielleicht KI-Bilder, die dem realen Objekt tatsächlich nahekommen könnten, aber von anderen bekommt man keine Vorstellung, weil von einem bestimmten Künstler oder einer bestimmten Künstlerin nichts überliefert ist, um die KI damit zu füttern. Interessant ist, dass wir es auch mit einem sehr vieldeutigen Werkzeug zu tun haben, denn es beurteilt nicht, was richtig oder falsch, was wahr oder unwahr ist: Die verschollenen Werke werden irgendwie in Ruhe gelassen.

HS Du hast recht. Die Informationen, die du zur Verfügung hast, um die KI zu trainieren, sind für die einzelnen

Kunstwerke sehr unterschiedlich. Wenn viele Werke erhalten sind, kann die KI auf eine grössere Anzahl von Beispielen zurückgreifen. Von etlichen Kunstschaaffenden aber, von der Mehrheit, wurden nach der Wanderausstellung «Entartete Kunst» sämtliche Werke zerstört, sodass die KI keine Daten hat, auf die sie sich stützen kann. Daraus ergibt sich ein merkwürdiger Kompromiss – gerade gut genug, um ein Gespräch zu beginnen, aber längst nicht gut genug, um zu sagen: «Das ist ein Replikat, so könnte das Bild ausgesehen haben.» Stattdessen gibt es unendlich viele Möglichkeiten, wie KI die Informationen aufbereitet und nachbildet, wenn ich frage: «Kannst du mir acht Versionen davon machen oder zwölf Versionen davon oder 36 Versionen davon?» Das ist für mich der spekulative Teil des Prozesses, der auch vor Augen führt, dass es hier darum geht, Gespräche zu generieren und keine Antworten. Es geht darum zu zeigen, wie es gewesen sein könnte, statt zu sagen: «Genau so war es.»

AYT Das wirft die Frage nach den Grenzen von KI auf, etwa nach der Bias, der versteckten Verzerrung. Technologie wird oft als neutral angesehen, während sie eigentlich eine Blackbox ist und dem Einfluss von Personen unterliegt, die Algorithmen und Datenbanken konstruieren. Von der KI Mid-journey wissen wir zum Beispiel, dass die erstellten Körper aufgrund der versteckten Bias auf der Entwicklungsseite weiss sind. Es gibt Grenzen, die jenseits der immanenten Grenzen von KI existieren, und es gibt Wege, damit umzugehen. Qingyi, du kannst zu diesem Punkt sicherlich mehr sagen.

QR Ja, in meiner Arbeit geht es darum, die KI im queeren Sinne zu revolutionieren. Sie spiegelt unsere Gesellschaft wider, doch wir können analysieren, woher die Bias kommt und wie sie in unser Leben eingebettet ist.

In einem meiner Gespräche mit ChatGPT wollte ich herausfinden, wie sich die Daten unterteilen lassen. Bei den menschenbezogenen Daten gab es nur männlich und weiblich. In einer anderen Situation habe ich mit Blue Willow gespielt und wollte zuerst ein Bild generieren, auf dem ein Sandwich gemacht wird. Daraufhin lieferte das Tool alle

möglichen Bilder von Menschen, die Sandwiches machen. Ich fragte nach einem Mann, der ein Sandwich macht, und dann nach einer Frau, die ein Sandwich macht. Dann bat ich das Tool, ein Bild von einer homosexuellen Person auszuwerfen, die ein Sandwich macht, und von einer queeren Person, die ein Sandwich macht. Dann übersetzte ich das in eine Lesbe, die ein Sandwich macht, und das Tool hat es tatsächlich nicht verstanden, sodass auf dem Bild nichts ein Sandwich macht. Im nächsten Schritt frage ich die KI-Tools: «Kannst du mir einen erfolgreichen Menschen beschreiben?» An den Bildern, die sie spontan generieren, können wir sehen, dass ein erfolgreicher Mensch als weisser Mann dargestellt wird, und eine erfolgreiche Frau als weisse Frau, erst dann versuchen sie, inklusiv zu werden. Es ist wichtig, das alles zu durchschauen, wenn wir KI als Werkzeug einsetzen. Viele Menschen nutzen die KI jeden Tag, doch die Bias darin existiert. Darum müssen wir begreifen, wie Maschinen unser Geschlecht oder unsere Persönlichkeit beschreiben.

JMV Würdest du sagen, dass man Genauigkeit lernt, wenn man einer KI Dinge im Detail beschreibt?

HS Als ich diese spekulativen poetischen Bilder gemacht habe, dachte ich: «Toll, und was fange ich jetzt damit an?» Denn wirklich hilfreich waren sie nicht: Abgesehen davon, dass sie ein nettes Produkt sind, konnte ich sie nicht in meine Arbeit einbauen. Wenn man ein brauchbares Ergebnis haben möchte, dann muss man sich absolut darüber im Klaren sein, was man will. Ich denke, es handelt sich um ein Werkzeug mit immensem Potenzial, das zu benutzen, und zwar gut zu benutzen, gleichzeitig sehr schwierig ist. Es erfordert viel Mühe aufseiten der Nutzerinnen und Nutzer und die Bereitschaft, zu lernen und zu verstehen, was die KI nicht weiss oder worüber sie nicht offen genug oder umfassend genug nachdenkt. Und bei welchen Themen sie objektiv bleiben und dir eine Antwort geben kann, unabhängig von deinem Hintergrund oder der Art und Weise, wie du eine Frage gestellt hast. Das sind interessante Aspekte, über die alle, die KI einsetzen, etwas genauer nachdenken sollten.

AW Wenn man ein bestimmtes Ergebnis erzielen möchte, muss man seine Frage sehr genau formulieren. So vermeidet man Resultate, die einem nicht gefallen, nach denen man nicht gesucht oder die man nicht erwartet hat. Wenn das Ergebnis nicht präzise genug ausfällt und nicht unseren Erwartungen entspricht, ist es dann in gewisser Weise verkehrt oder falsch? Das bringt uns zu den Fälschungen oder Fake News, die dein Thema waren, Jeffrey. Du hast dich mit der Frage beschäftigt, wie Verschwörungstheorien gestrickt sind, warum sie funktionieren und wie wir herausfinden können, was gefälscht und was wahr ist. Was sind deine Erkenntnisse, nachdem du diese Überlegungen auf die KI übertragen hast?

JMV Möglicherweise geht das, was ich herausgefunden habe, in Richtung einer falschen Ausgewogenheit. Man kann das mit einer Google-Suche vergleichen: Wenn man einfach ein paar Wörter eintippt, erhält man Ergebnisse, die darauf basieren, wie diese Ergebnisse beworben werden. Personen, die diese Wörter eingegeben haben, bekommen bestimmte Werbungen angezeigt, wenn jemand dafür bezahlt hat, und diese Werbungen enthalten nur Informationen von denjenigen, die Google dafür bezahlt haben, diesen Link anzuzeigen. Das erzeugt eine falsche Ausgewogenheit. Doch wenn man versucht, seine Suche zu konkretisieren, indem man sehr detaillierte Angaben macht, dann wird man einen Unterschied in den Ergebnissen feststellen können.

AYT Das ist eine interessante Herausforderung, dass man die KI auf sehr spezifische Weise ansprechen muss, um ein bestimmtes, erwartetes Resultat zu erhalten. Welche Möglichkeiten gibt es, die KI so zu trainieren, dass sie verschiedene Resultate anbietet? Auf eine Frage wie: «Kannst du mir einen erfolgreichen Menschen zeigen?» sollte uns eine grössere Bandbreite angezeigt werden, doch die Antwort der KI, die du erwähnt hast, Qingyi, spiegelt eine binäre Sichtweise in der Gesellschaft beziehungsweise eine klare Wertehierarchie in den Köpfen derjenigen wider, von denen die KI oder die Datenbanken programmiert werden, im Hinblick darauf, wer ein erfolgreicher Mensch

ist. Wenn man will, dass KI einem hilft, etwas Bestimmtes zu produzieren, muss man sie mit genau den Hinweisen füttern, die von ihr – also von denjenigen, die die KI bisher programmiert oder trainiert haben – verstanden werden. Wie stehen unsere Chancen, die KI oder die Maschinen so zu trainieren, dass sie sich für eine vielfältigere Sicht der Dinge öffnen? Damit man sie nicht, wie in deinem Beispiel, mit der Aufforderung «Ich möchte einen schwarzen, queeren Mann haben, der ein Sandwich mit Parmaschinken macht» prompten muss, um breiter gefächerte Resultate zu bekommen.

QR        Auf diese Frage zielt meine Dissertation ab, aber ich kann sie nicht wirklich beantworten. Die Situation, in der wir uns aktuell befinden, stellt uns vor ein heikles Problem, für das es nicht nur eine Lösung gibt. So dürfte es für Designer oder Künstlerinnen – und in unserer Hochschule – nicht allein darum gehen, die KI als Werkzeug einzusetzen. Wir müssen sie zu einem transparenten Werkzeug machen und uns an dessen Entwicklungsprozess beteiligen, anstatt es nur zu benutzen oder zu ergründen, wie man es benutzt. Deshalb müssen wir uns mehr Wissen über dieses Werkzeug aneignen und es besser verstehen lernen. Verschiedene Menschen müssen ihre kritischen Sichtweisen beisteuern, um es diverser und transparenter zu machen.

JMV       Die KI ist wie ein Spiegel unserer Gesellschaft – wir alle haben Vorurteile. KI ist nicht nur eine Assistentin, sondern auch ein Lernprozess, damit sich unsere Gesellschaft auf vielfältige Weise verändert und für alle inklusiver wird.

AW        Hältst du das für möglich? Es fängt doch schon mit der Bezeichnung an: «Künstliche Intelligenz». James Bridle schlägt in seinem neuen Buch vor, dass wir, intelligent wie wir sind, von anderen Arten lernen könnten. Nun ja, wir beuten unseren Planeten aus, was als Lebensweise nicht gerade besonders intelligent ist. Ist KI intelligent, oder ist der Mensch ihre einzige Grundlage? Und wie ist es möglich, andere kluge Stimmen in die Datenbanken einzubeziehen oder andere Formen von Intelligenz, damit sie Teil dieses künstlichen Bezugssystems sein könnten?

HS Ich weiss nicht, ob ich die Frage beantworten kann: «Ist KI intelligent?» Ich denke, das hängt davon ab, was man von ihr erwartet. Sie hat Zugang zu sehr viel Wissen. Wie schon gesagt, KI ist ein Spiegelbild unserer Gesellschaft und basiert auf dem Wissen, das wir ihr geben. Doch man muss auch bedenken, dass sich KI rasend schnell weiterentwickelt. Können wir als Gesellschaft reflektieren, dass wir tief im Inneren wenig inklusiv sind und noch nicht den Punkt erreicht haben, an dem wir diese Erkenntnis an die KI weitergeben und begreifen, dass die Datenbestände und das Wissen, mit dem wir sie bisher gefüttert haben, noch immer auf dieser vorurteilsbehafteten Gesellschaft beruhen? Vielleicht verändert sich unsere Gesellschaft langsam, während die KI und die Datenbanken noch hinterherhinken. Wir müssen einen Schritt zurückgehen und dafür sorgen, dass wir sie mit all den Dingen auffüllen, die wir ihr noch nicht zur Verfügung gestellt haben. Ich denke also, KI ist insofern intelligent, als sie nur weiss, was wir ihr beibringen, und an dieser Stelle setzt die Verzerrung ein.

AYT Nicht jede Person kann KI entwickeln, füttern und programmieren. Auch das ist zu bedenken. Gibt es in absehbarer Zukunft Optionen, die den Datenbanken das Potenzial eröffnen würden, sich stärker an der Wissensbildung zu beteiligen? Und genauso wichtig: Wer kuratiert sie? Eine andere Frage, zu der wir gerne eure Meinung hören würden: Ist KI kreativ? Ist sie zu kritischer Selbstreflexion fähig? Wie trifft sie Entscheidungen in Bezug auf Wissen?

HS Ich habe neulich einen Artikel über KI und Kreativität gelesen, in dem die drei Arten von Kreativität beschrieben wurden, über die Menschen verfügen können, und wie schwierig es für KI ist, diese kreativen Strukturen zu imitieren. Es ist wichtig festzustellen, dass die KI sie zu imitieren versucht, aber dazu man braucht einen Code. Wenn ich davon spreche, dieser Struktur zu folgen, die ich als eine Version von Kreativität bezeichne, dann meine ich die Notwendigkeit, etwas dem Menschen Angeborenes in einen Code zu übersetzen: Das ist eine gewaltige Herausforderung. Ich sage nicht, dass man keine gute Imitation fertigen kann, aber

es bleibt eine Imitation, denn einige Prozesse können wir nicht zufriedenstellend erklären. Ich weiss nicht, wie weit die Forschung in diesem Bereich in Zukunft kommen wird; das Wissen darüber, wie unser Gehirn funktioniert, was uns kreativ macht und wie wir aus psychologischer Sicht Werke erschaffen, entwickelt sich ständig weiter. Und auch das Arbeitsfeld derjenigen, die dieses Wissen in einen Code übertragen können, entwickelt sich weiter.

AYT Was denkst du über die Co-Autorschaft von Mensch und KI?

QR Die Gesichtserkennungs-KI funktioniert, indem sie mein Gesicht erkennt. Das ist ein Resultat, doch ich selbst hatte nie die Chance, dieses Resultat meinerseits zu überprüfen. Die meisten Menschen haben keine Möglichkeit, an dem Prozess selbst mitzuwirken. Ich finde, das ist ein Problem. Hanna dagegen gestaltet eine Installation als Gesamtprozess, der viele Menschen einbezieht und KI als Werkzeug einsetzt, um bestimmten Fragen nachzugehen.

HS Zur Frage der Autorschaft: Am Anfang habe ich auf jedes Bild, das ich nutze, geschrieben, dass es von mir mithilfe von KI erstellt wurde, denn so habe ich die Autor- oder Urheberschaft verstanden: Ich habe mich dieses Verfahrens bedient, ich habe diesen Prompt geschaffen, und ich habe dieses Tool genutzt, um das Bild zu erzeugen. Dabei hat dieses Tool – dieses Programm – genauso viel gegeben wie ich. Es ist, als hätten wir unsere Köpfe zusammengesteckt, und das ist das Ergebnis. An diesem Punkt begann ich zu sagen: «von Hanna Sipos und Midjourney» – das ist mein Weg, die Urheberschaft der KI mitzubenenen, denn ich denke, das sollten wir tun.

JMV In meiner Masterarbeit habe ich ChatGPT für meinen Lebenslauf benutzt, um sicherzugehen, dass keine Fehler drin sind. Auch missverständliche Begriffe hat ChatGPT ersetzt. Diese Art der Zusammenarbeit durfte in meinem Anhang natürlich nicht unerwähnt bleiben. Aber es ist immer noch mein Werk. Wahrscheinlich bin ich ein Manager mit vielen Assistenten, und die Verantwortung für unsere gemeinsame Arbeit trage ich.

AYT        Damit bleibt die Frage, wie sich unsere Rolle als menschliche Mitarbeiter und menschliche Designerin verändert. Aus unserem Gespräch können wir mitnehmen, dass es Aufgaben gibt, die KI schneller erledigen kann, und dass sie sich aktuell bis zu einem bestimmten Punkt trainieren lässt. Es gibt jedoch Aspekte, die vielleicht nicht in gleicher Weise übertragbar sind. Bestimmte Formen von Wissen, aber auch Reflexion, Kreativität, das Element der Mehrdeutigkeit und spontane Entscheidungen, die nicht vorhersehbar sind – ist all das möglicherweise von Natur aus menschlich? Wie bei allen anderen Dingen, über die man angesichts des Zusammenlebens in der gegenwärtigen Umbruchsituation nachdenken muss, habe ich das Gefühl, dass uns dies unterm Strich zu einer Frage der Ethik oder der Neuverhandlung dessen führen wird, was es bedeutet, Mensch zu sein.

Das Gespräch fand instituts- und programmübergreifend auf der Basis eines gemeinsamen Interesses am Thema KI am Institute Contemporary Design Practices (ICDP) statt, Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW, 8. Juni 2023.

REALE INTELLIGENZ (UND ANDERE  
FIKTIONEN): EINE EINFÜHRUNG

Claudia Perren ist eine in Architektur promovierte Professorin. Seit 2020 ist sie Direktorin der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW und seit 2022 Vizepräsidentin der neu gegründeten Foundation for Art and Design in Basel (FAB). 2014–2020 war sie Direktorin der Stiftung Bauhaus Dessau. Zuvor lehrte sie acht Jahre an der University of Sydney und der University of Technology Sydney (UTS). Vor Kurzem wurde sie als Ewha Global Fellow (EGF) der Ewha Womans University Seoul gewählt (2024–2026). Aus ihrer umfassenden Praxis – als Forscherin, Lehrende und Kuratorin – sind international zahlreiche Ausstellungen und Publikationen hervorgegangen.

Quinn Latimer leitet den Masterstudiengang Bildende Kunst am Institute Art Gender Nature (IAGN) der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW. Als Dichterin, Kritikerin, Redakteurin und Kuratorin setzt sie sich in ihrer Arbeit häufig mit der geschlechtsspezifischen Beziehung zwischen literarischen und filmischen Vorstellungswelten und Technologien auseinander. Zu ihren Büchern zählen «Like a Woman. Essays, Readings, Poems» (2017), «Sarah Lucas. Describe This Distance» (2013), «Film as a Form of Writing: Quinn Latimer Talks to Akram Zaatar» (2013) und «Rumored Animals» (2012). Latimer war Chefredakteurin der Publikationen für die documenta 14 in Athen und Kassel. Sie ist unter anderem Herausgeberin von «SIREN (some poetics)» (2024) sowie Mitherausgeberin von «Amazonia. Anthology as Cosmology» (2021) und «Der documenta 14 Reader» (2017).

FOTOGRAFIE UND ARCHITEKTUR:  
DURCH EIN SPEKTRUM VON  
BILDERN ZUR KONSTRUKTION  
DES REALEN  
PHILIP URSPRUNG IM DIALOG  
MIT KAMBIZ SHAFEI

Kambiz Shafei ist Dozent, Fotograf und Designer. Der gebürtige Iraner lebt in Basel, wo er am Institute Digital Communication Environments (IDCE) der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW lehrt. In seiner Arbeit konzentriert er sich auf das Verhältnis zwischen Architektur und den Abbildungen von Architektur und wirkt eng mit Kunstschaffenden,

Kulturinstitutionen und Architekturschaffenden zusammen. Aktuell schliesst Shafei an der Kunstuniversität Linz seine Doktorarbeit mit dem Titel «New Material Presences in Photography» ab.

Philip Ursprung ist Professor für Kunst- und Architekturgeschichte am Departement Architektur der ETH Zürich. Er lehrte zudem an der Universität der Künste Berlin, der Columbia University in New York und der Cornell University in Ithaca/NY. Zu seinen Büchern zählen «Joseph Beuys. Kunst Kapital Revolution» (2021), «Der Wert der Oberfläche» (2017) und «Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art» (2013). Ursprung ist Herausgeber von «Herzog & de Meuron. Naturgeschichte» (2002) und Mitherausgeber von «Gordon Matta-Clark. An Archival Sourcebook» (2022). Mit Karin Sander vertrat er 2023 die Schweiz auf der 18. Architekturbiennale in Venedig.

#### AN DER KUNSTGESCHICHTE KRATZEN ODER EINE DEKOLONIALE ÄSTHETIK SCHLECHTER KOPIEN CAMILA LUCERO ALLEGRI IM DIALOG MIT INES KLEESATTEL

Ines Kleesattel ist promovierte Expertin für ästhetische Theorie, Kunsterziehung und Kulturwissenschaft. In ihrer Forschungsarbeit befasst sie sich mit relationalen Praktiken der Kritik, situierter Ästhetik, experimentellen Formen des Theoretisierens und Methoden der translokalen und zeitübergreifenden künstlerischen Forschung. Seit 2023 ist Kleesattel Professorin am Institute Arts and Design Education (IADE) der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW, wo sie auch den Masterstudiengang Vermittlung von Kunst und Design leitet.

Camila Lucero Allegri wurde im chilenischen Concepción geboren, sie ist Künstlerin und Kunstvermittlerin. Ihr Werk umfasst Einzel- und Gruppenprojekte in Chile und der Schweiz, darunter einen Gastbeitrag auf der Bienal de Arte Contemporáneo SACO 1.1 in Antofagasta und eine Kollaboration mit dem RU Kollektiv in Basel. Nach ihrem Bachelorabschluss in Bildender Kunst an der Universidad de Concepción und einem Master in Bildender Kunst an der Universidad de Chile absolvierte sie am Institute Arts and Design Education (IADE)

der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW das Bachelor- und Masterstudium Vermittlung von Kunst und Design.

#### FIKTIONSGRADE ODER WIE SICH DIE BEDINGUNGEN DES REALEN LEBENS VERÄNDERN

#### MARIANA PESTANA IM DIALOG MIT SELENA SAVIĆ, GABRIELA AQUIJE UND EVELYNE ROTH

Mariana Pestana ist Architektin und Kuratorin und interessiert sich für eine kritische soziale Praxis und die Rolle der Fiktion bei der Gestaltung von Zukünften in einer von technologischem Fortschritt und ökologischen Krisen geprägten Zeit. Sie ist Mitbegründerin und Leiterin von The Decorators, einem interdisziplinären Studio, das Kollaborationsprojekte vom Möbelstück bis zum Gebäude mit dem Ziel entwickelt, Orts- und Gemeinschaftsbegriffe sowie die Idee vom gemeinsamen Essen zu erweitern. Zurzeit arbeitet sie als Assistenzprofessorin am Instituto Superior Técnico in Lissabon und forscht am Interactive Technologies Institute (ITI) im portugiesischen Funchal.

Gabriela Aquije ist Landschaftsarchitektin und Doktorandin im MAKE/SENSE PhD-Programm der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW. In ihrem Projekt «Culinary Re-turn» erforscht sie Arten des Kochens mit der Landschaft in Peru und der Schweiz als regenerative und dekoloniale (Design-) Arbeit. Zusammen mit Cocinas Alterinas verarbeitet sie ökologische und genusspolitische Aspekte von Lebensmitteln zu audiovisuellen und schriftlichen Werken und führt Essens-experimente durch. Parallel dazu unterrichtet sie im CoCreate-Programm der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW und ist Mitbetreiberin des FoodCulture-Lab, das an der Hochschule als Küche und kollaboratives Labor für interdisziplinäre Lebensmittelpraktiken gegründet wurde.

Evelyne Roth ist Modedesignerin, Dozentin und Doktorandin am Institute Contemporary Design Practices (ICDP) der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW. Ihre laufende Dissertation im MAKE/SENSE-PhD-Programm trägt den Titel «Circular Design Processes: Alteration in Aesthetics, Methods, and Practices in Fashion and Textiles». Als Trendexpertin ist sie Mitglied von Intercolor, einer

internationalen und interdisziplinären Plattform von Farbfachleuten, und externe Beraterin des Prognoseausschusses von *Première Vision* in Paris. Sie gehört dem Stiftungsrat und dem Fachausschuss der *Berner Design Stiftung* an und ist Jurymitglied der vom schweizerischen Bundesamt für Kultur verliehenen *Swiss Design Awards*.

Selena Savić ist Forscherin und studierte Architektin. Sie forscht und schreibt über computergestützte Modellierung, feministisches Hacking und posthumane Netzwerke im Kontext von Kunst, Design und Architektur. Ihre Forschung gibt einer Praxis Leben, die sich an der Schnittstelle von Computerprozessen und posthumanistischer und postkolonialer Technologiekritik bewegt. Nach ihrer Promotion an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Lausanne (EPFL) und einer Postdocstelle am Institut für Architekturtheorie und Technikphilosophie (ATTP) der TU Wien kam sie ans *Institute Experimental Design and Media Cultures (IXDM)* der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW, wo sie das *MAKE/SENSE-PhD-Programm* geleitet hat. Heute ist sie Assistenz-Professorin an der Universität van Amsterdam.

‘HOLDING RIVERS, BECOMING MOUNTAINS’ UND DER DOKUMENTARFILM ALS SPEKULATIVE GESTE  
SOLVEIG QU SUESS IM DIALOG MIT JOHANNES BRUDER

Solveig Qu Suess arbeitet in den Bereichen Dokumentarfilm und künstlerische Forschung. In ihren Filmen und Schriften untersucht sie die Optik einer zunehmend unberechenbaren Welt und erforscht Fragen von Macht und Wahrnehmung, das Verhandeln von Körpern und Umgebungen sowie Bildpraktiken, die sich den Grenzen ihres Mediums entziehen. Ihre Arbeiten wurden vielfach gezeigt, unter anderem vom *Li Xianting Film Fund* in Peking, beim *International Film Festival Rotterdam*, in der *Fondazione Prada* in Venedig und auf der *Guangzhou Image Triennial*. Suess war *Digital-Earth Stipendiatin* (2018–2019) und wurde 2022 von der *Gwaertler Stiftung* mit dem *Gwaertler Grant* gefördert. Sie ist Nachwuchsforscherin am *Critical Media Lab* der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW und Doktorandin in *Urban Studies* an der Universität Basel.

Johannes Bruder ist promovierter Medienwissenschaftler und Leiter des *Critical Media Lab* am *Institute Experimental Design and Media Cultures (IXDM)* der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW. Er untersucht spekulative und imaginäre Aspekte von Infrastrukturen – wie soziologische Modelle, psychologische Mechanismen und affektive Potenziale – in Infrastrukturdiseins vom algorithmischen System über Finanzmärkte bis hin zu Pipelines. Zurzeit interessiert er sich vor allem für Begriffe von physischer und affektiver Energie. Bruder hat an der *Transmediale* in Berlin, dem *Anthropocene Curriculum*, an der *Energy Show* des *Nieuwe Instituut* in Rotterdam und an der Ausstellung ‘AI: Artificial Intelligence’ im *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB)* mitgewirkt. Seine Schriften sind bei *Routledge*, *MIT Press*, *Open Humanities Press*, *Valiz* und *MQUP* erschienen.

KLANG SAMMELT SICH AN UND STIRBT NICHT  
BASEL ABBAS UND RUANNE ABOU-RAHME IM DIALOG MIT QUINN LATIMER UND CHUS MARTÍNEZ

Basel Abbas und Ruanne Abou-Rahme arbeiten mit Klang, Bildern, Texten, Installationen und performativen Praktiken. An den Schnittstellen von Performativität, politischen Vorstellungen, dem Körper und dem Virtuellen suchen sie nach einer neu entstehenden Vorstellungswelt und Sprache, die nicht in koloniale oder kapitalistische Narrative und Diskurse eingebunden sind. Ihr Ansatz besteht darin, vorhandene und selbst erstellte Materialien zu sampeln und sie zu gänzlich neuen Skripten umzuarbeiten. In diesem Zusammenhang denken sie oft über Konzepte von Nicht-linearität wie Rückkehr, Amnesie und *Déjà-vu-Erlebnisse* nach und legen dabei die Abweichungen zwischen Wirklichkeit und Projektion offen. Abbas wurde in Nikosia, Abou-Rahme in Boston geboren, sie leben und arbeiten heute in New York und Ramallah. Ihre Werke wurden unter anderem ausgestellt im *List Visual Arts Center* am MIT in Cambridge/MA, im *Museum of Modern Art*, New York, und im *Astrup Fearnley Museet*, Oslo. Ihr Buch ‘*And Yet My Mask is Powerful*’ (2017) ist aus der Ausstellung und dem Film gleichen Namens

hervorgegangen, die sich mit der apokalyptischen Logik der unaufhörlichen Krise des gegenwärtigen Moments befassen.

Quinn Latimer: siehe oben

Chus Martínez ist eine promovierte Professorin und Leiterin des Institute Art Gender Nature (IAGN) der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW. Sie ist Kuratorin der TBA21-Academy und war dort Expeditiionsleiterin von ›The Current‹ (2018–2020) sowie Künstlerische Leiterin des Ocean Space in Venedig. ›The Current‹ diente auch als Inspirationsquelle für ›Art is Ocean‹, eine Reihe von Seminaren und Konferenzen am IAGN zur Funktion von Kunstschaffenden bei der Konzeption einer neuen Naturerfahrung. Derzeit leitet Martínez am IAGN das Forschungsprojekt ›The Genders' Factor‹, das der Frage nach der Rolle der Bildung für eine stärkere Gleichberechtigung in der Kunst auf den Grund geht. Martínez ist zudem Chefkuratorin der Vuolat Foundation in Istanbul.

#### HEILUNG DURCH METEORITEN HIMALI SINGH SOIN UND ALEXIS RIDER IM DIALOG MIT ELISE LAMMER

Himali Singh Soin arbeitet mit Text, Performance und bewegten Bildern. Sie verwendet Metaphern aus der Natur, um spekulative Kosmologien zu konstruieren, die nichtlineare Verstrickungen zwischen menschlichem und nichtmenschlichem Leben offenlegen. Mit ihrer poetischen Methodik lotet sie Technologien des wissenschaftlichen, intuitiven, indigenen und alchemistischen Wissens aus und nutzt den Weltraum, um ausserirdische Distanzen und irdische Vertrautheit zu erkunden sowie Ideen von Nativismus, Nationalität, Nihilismus und kultureller Flucht neu zu verknüpfen. Zu ihren Inspirationsquellen zählen die Stoiker der Antike und die zeitgenössische Literatur; sie manipuliert semiotische Ströme und beobachtet auf diese Weise Mikrostrukturen der sozialen und geopoetischen Zeit. Soins Arbeiten und Performances waren im Art Institute of Chicago, in den Serpentine Galleries, London, beim Dhaka Art Summit, im Somerset House, London, und im Haus der Kulturen der Welt in Berlin zu sehen. Sie war Preisträgerin der India Foundation for the Arts und wurde mit dem Frieze Artist Award ausgezeichnet.

Alexis Rider ist promovierte Historikerin für Umweltwissenschaft. Schwerpunkte ihrer Arbeit betreffen die Geosphäre, die Biosphäre und die Kryosphäre als Orte der Theoretisierung und der Wissenserzeugung. Zurzeit schliesst sie ein Buch zum Thema Eis und Zeit ab, als nächstes plant sie eine Abhandlung über Holz und Kunststoff. Sie ist Postdoctoral Researcher an der University of Cambridge, England, und geht auch ausserhalb der Hochschule gern Kooperationen ein. Als begeisterte Töpferin lässt sie sich immer wieder von der Wirkung des Tons an ihren Händen berühren.

Elise Lammer ist Kuratorin und beschäftigt sich mit Ausstellungsorganisation, öffentlicher Programmierung, Archivierung, Vermittlung und Gartenbau. In ihrer Arbeit untersucht sie, welche Funktion der Raum (öffentlich, häuslich) bei der Konstruktion von Identität einnimmt. Mit einem generationsübergreifenden und intersektionalen Ansatz hinterfragt sie normative Erzählungen, die unter einer historisch monolithischen, einseitigen Einordnung gelitten haben. Sie forscht zum Garten des britischen Künstlers, Filmemachers und Schwulenrechtsaktivisten Derek Jarman. In Hommage an dessen Prospect Cottage entwickelt sie seit 2019 einen Garten auf dem Gelände der La Becque Artist Residency in La Tour-de-Peilz, wo sie zum Erhalt von Jarmans Erbe auch ein Archiv und ein künstlerisches Programm aufbaut. Am Institute Art Gender Nature (IAGN) der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW ist Lammer Dozentin im Bachelorstudiengang Bildende Kunst und verantwortet dort als Kuratorin die Gesprächsreihe Art Taaalkssss.

#### ÄSTHETIK UND PÄDAGOGIK DER KÜNSTLICHEN INTELLIGENZ UND IHRER HANDLUNGSFÄHIGKEIT MARCEL GYGLI UND ANNA FLURINA KÄLIN IM DIALOG MIT NICOLAJ VAN DER MEULEN

Marcel Gygli ist Professor für Künstliche Intelligenz im Öffentlichen Sektor an der Berner Fachhochschule. In dieser Funktion stellt er die Frage in den Mittelpunkt, wie Methoden des Natural Language Processing die Handelnden im öffentlichen Sektor befähigen können, ihr Dienstleistungsangebot zu verbessern. Gygli wurde

an der schweizerischen Universität Freiburg in Informatik promoviert und hat an zahlreichen Forschungsprojekten mitgewirkt.

Anna Flurina Kälin absolvierte ein Masterstudium in Vermittlung von Kunst und Design an der HGK Basel und ein Bachelorstudium in Informatik an der ZHAW Zürich. Sie ist Mitbegründerin des Software- und Kulturunternehmens Freisicht, das AR- und VR-Software für die Kuratung von Ausstellungen und die Kulturvermittlung entwickelt und neue digitale Gestaltungsmöglichkeiten konzipiert. Darüber hinaus ist Kälin als Kunstpädagogin im Haus der Elektronischen Künste (HEK) und im Kunstmuseum Basel tätig. Gemeinsam mit Julia Schicker kuratiert sie die Künstler:innengesprächsreihe Art & Computer Science an der ETH Zürich.

Nicolaj van der Meulen ist Professor an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW, wo er die Forschung am Institute Arts and Design Education (IADE) und das CoCreate-Programm leitet. Er hat Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin und Basel studiert und wurde 2000 an der Universität Basel mit einer Dissertation zur Temporalität kubistischer Bilder promoviert. In seiner Arbeit beschäftigt sich van der Meulen mit Theorien der Bildpraxis, der ästhetischen und der künstlerischen Praxis. Zuletzt richtete er den Fokus auf das ästhetische Urteil und auf das Kochen und Essen als ästhetische Praktiken.

COMMUNITYS BILDEN.  
ZUR GESTALTUNG VON OPEN-SOURCE-TOOLS FÜR  
KUNST- UND DESIGNSCHAFFENDE  
LAUREN LEE MCCARTHY  
UND CASEY REAS IM DIALOG  
MIT TED DAVIS

Lauren Lee McCarthy ist Künstlerin und Professorin am Fachbereich Design Media Arts der University of California, Los Angeles. Ihre Kunst untersucht soziale Beziehungen inmitten von Überwachung, Automation und algorithmischem Leben. Sie war Preisträgerin der Creative Capital Awards, Stipendiatin des LACMA Art + Technology Lab und wurde von Sundance, Eyebeam, MacDowell, Pioneer Works und Ars Electronica mit Stipendien und Residenzen gefördert. Für ihre Arbeit «SOMEONE» erhielt sie die Goldene

Nica von Ars Electronica und den Social Impact Award des Japan Media Arts Festival; ihre Arbeit «LAUREN» wurde mit dem IDFA DocLab Award für Immersive Non-Fiction ausgezeichnet. Ihre Werke sind weltweit ausgestellt, unter anderem im Barbican Centre, London, im Onassis Stegi, Athen, und im Seoul Museum of Art. Überdies ist McCarthy die Erfinderin von p5.js, einer Open-Source-Programmiersprache zum Erlernen kreativer Ausdrucksformen durch Code.

Casey Reas ist Professor an der University of California, Los Angeles, wo er gemeinsam mit Lauren Lee McCarthy die Initiative UCLA Social Software leitet. Reas' Installationen wurden in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen in Museen und Galerien gezeigt. Sein Werk baut auf konkreter Kunst, Konzeptkunst, experimenteller Animation und Zeichnung auf. Die Projekte reichen von kleinformatigen Arbeiten auf Papier bis zu gebäudegrossen Installationen, von Soloprojekten im Atelier bis zu Kollaborationen mit Architektur- und Musikschaffenden. Reas war Mitbegründer von Processing, einer flexiblen, quelloffenen Skizzenbuch-Software und einer Sprache zum Programmierenlernen im Kontext der Bildenden Kunst.

Ted Davis lebt als amerikanischer Medienkünstler, Designer und Pädagoge in Basel und unterrichtet Interaktionsdesign am Institute Digital Communication Environments (IDCE) der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW. In seinem Werk und in der Lehre erforscht er die Volatilität der digitalen Medien mithilfe von Glitches oder Störimpulsen und reaktiviert ältere neue Medien mit aktuelleren Programmierwerkzeugen. Seine Open-Source-Projekte (basil.js, XYscope, P5LIVE, p5.glitch) versetzen Designer:innen in die Lage, in Adobe InDesign zu programmieren, Vektorgrafiken auf Vektorbildschirmen darzustellen und Medien im Webbrowser in Echtzeit zu stören. 2019 nahm er im Rahmen der Contributors Conference von p5.js an einer Arbeitsgruppe teil, die sich mit Musik und Programmieren in der Performance beschäftigte. 2021 erhielt er für p5.glitch den Basler Medienkunstpreis und war Stipendiat der Processing Foundation.

**BINARITÄT UND BIAS:  
DIE KOOPERATION VON MENSCH  
UND KI ALS HERAUSFORDERUNG  
AYLIN YILDIRIM TSCHOEPE  
UND ANDREAS WENGER IM DIALOG  
MIT QINGYI REN, HANNA SIPOS  
UND JEFFREY MARTIN VOGT**

Aylin Yildirim Tschoepe ist Professorin an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW und Leiterin des metaLAB (at) Basel. Als promovierte Anthropologin richtet sie ihren Fokus auf die Überschneidungen von Körpern, Räumen und Ökologien, die sie im Nexus von soziokultureller, räumlicher und technologischer Transformation als materielle und immaterielle Verflechtungen und als mehr denn rein menschliche Kollaboration versteht. In ihrer Forschungs- und Lehrtätigkeit verfolgt Tschoepe ein multimodales System aus feministischer Raumpraxis, sinnlicher Ethnologie und erweiterter Szenografie.

Andreas Wenger ist Architekt, Szenograf und Professor am Institute Contemporary Design Practices (ICDP) der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW, wo er den Bachelorstudiengang Innenarchitektur und Szenografie und das Masterstudio Szenografie leitet. Er ist als Experte in Jurys und Berufungsverfahren tätig und wirkt als Gutachter in Akkreditierungsverfahren an verschiedenen europäischen Hochschulen mit. Wenger gehört dem Initiativkomitee Basel2030 für ein klimagerechtes Basel mit netto null Treibhausgasemissionen bis 2030 an und engagiert sich im Netzwerk Circular Design Practices and Processes.

Qingyi Ren ist queere Künstler:in, visuelle Gestalter:in und Doktorand:in im MAKE/SENSE-PhD-Programm der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW und interessiert sich für Geschlechtsidentitätstheorien, KI-Ethik und digitale Identität. Ren untersucht die realen Folgen des maschinellen Lernens für Personen mit historisch marginalisierten Identitäten und befasst sich mit dem darin vorhandenen Bias, dem wir ausgesetzt sind und der unter dem Deckmantel der Technologieneutralität noch immer ausgeweitet wird.

Hanna Sipos erwarb einen Masterabschluss in Szenografie an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW und forscht am dortigen

metaLAB (at) Basel. Ihre Forschungsschwerpunkte sind fehlende Objekte in Archiven, die Dekonstruktion von archivalischen Hierarchien, zerstörte Kunst, die sinnvolle Einbeziehung des Kunstpublikums und die Interaktion von KI und Mensch. Dabei erforscht sie das Potenzial von KI-gesteuerten Tools als Möglichkeit, sich den Lücken in Archiven zu nähern und diese mit Unterstützung eines breiten Publikums zu schliessen.

Jeffrey Martin Vogt absolvierte ein Masterstudium in Szenografie an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW. In seiner Forschung zielt er darauf ab, ein kritisches Bewusstsein für Desinformation und Verschwörungstheorien zu wecken, und bezieht seine Inspiration aus der Anwendung von KI auf den Erzählklassiker «Alice im Wunderland». Vogt setzt auf interaktive und pädagogische Ansätze, um die Bedeutung des kritischen Denkens in der heutigen Informationsgesellschaft zu vermitteln, und veranschaulicht zudem, wie sich Falschinformationen auf die gesamte Gesellschaft auswirken können.

Reale Intelligenz  
(und andere Fiktionen)

Eine kritische Publikationsreihe der  
Hochschule für Gestaltung und Kunst  
Basel FHNW, Band 1

Bibliografische Information der  
Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek  
verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.dnb.de>  
abrufbar.

© 2024 Christoph Merian Verlag und  
Autor:innen

Alle Rechte vorbehalten; kein Teil  
dieses Werkes darf in irgendeiner Form  
ohne vorherige schriftliche Geneh-  
migung des Verlags reproduziert oder  
unter Verwendung elektronischer  
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder  
verbreitet werden.

Herausgeberinnen:  
Quinn Latimer, Claudia Perren, Basel

Lektorat und Korrektorat:  
Kirsten Thietz, Berlin

Übersetzung aus dem Englischen:  
Kurt Rehkopf, Hamburg

Gestaltung:  
Marietta Eugster, Paris/Zürich

Satz:  
Loan Bottex, Marietta Eugster Studio,  
Paris/Zürich

Druck:  
Offsetdruckerei Karl Grammlich,  
Pliezhausen

Bindung:  
IDUPA, Owen/Teck

Papier: 90 g/m<sup>2</sup> Munken Lynx, 113-f.  
Vol., 115 g/m<sup>2</sup> Bilderdruck glänzend,  
0.8f. Vol., 260 g/m<sup>2</sup> Invercote G

Schriften: Antique Legacy, Regular;  
Dialog, Regular

ISBN 978-3-03969-227-5  
Englische Ausgabe:  
ISBN 978-3-03969-026-8

[merianverlag.ch](http://merianverlag.ch)