

erröten



Ein Ausstellungsprojekt von
Alba D'Urbano und Dagmar Varady

Emergenz und Erröten.

Marc Ries



»Die seit Jahren im Bereich der Neuen Medien arbeitenden Künstlerinnen nehmen in der jetzigen Ausstellung auf verschiedene Aspekte der Emergenz Bezug und eröffnen mit ihren Arbeiten einen visuellen und auditiven Erfahrungsmoment...« Ich möchte diesen Hinweis aufnehmen und zunächst das »Innenleben« des Begriffs *Emergenz* ausstellen, in der Folge dann auf einige Motive in den Arbeiten von Alba D'Urbano und Dagmar Varady eingehen.

A.

Emergenz ist kein einfacher Begriff, er ist zwar in bestimmten, gleichermaßen wissenschaftlichen wie populären Zusammenhängen vielfach in Gebrauch, doch oftmals ist unentscheidbar, ob er eher als Kampfformel oder Metapher für das Ausbrechen aus Systemen, oder aber als analytische Kategorie in Verwendung genommen wird.

Zudem gibt es auch voneinander abweichende Bedeutungen. Im alltäglichen, nicht-deutschen Sprachgebrauch kann Emergenz zweierlei meinen. So ist im Italienischen *emergenza* der Notfall, ein Ausnahmezustand, in welchem ein anderes Verhalten notwendig wird, eine kritische Situation, die die Bedingungen des Handelns umstürzt. Im Französischen meint *emergence* ein plötzliches Auftauchen, ein unerwartetes Erscheinen, ein Ereignis, das gleichfalls die Regelmäßigkeit von Situationen, die »Ordnungen des Sichtbaren« in Frage stellen kann. Das Englische *emergency* kennt beides, das unerwartete Erscheinen und den Ernstfall, es kann sich sogar auf Gegenstände selbst beziehen, wie etwa der »emergency room«. Diese eher situativ-beschreibenden Bedeutungen des Wortes sind scheinbar in der philosophisch-wissenschaftlichen Verwendung abwesend. Bereits in der Antike gibt es erste Definitionsversuche: „Das, was aus Bestandteilen so zusammengesetzt ist, dass es ein einheitliches Ganzes bildet, ist nicht nach Art eines Haufens, sondern wie eine Silbe, das ist offenbar mehr als bloss die Summe seiner Bestandteile. Eine Silbe ist nicht die Summe ihrer Laute: da ist nicht dasselbe wie d plus a, und Fleisch ist nicht dasselbe wie Feuer plus Erde.“ (Aristoteles, *Metaphysik*, Buch 8.6. 1045a: 8-10)

Formalisiert lässt sich diese Definition etwa so darstellen: Wenn Elemente in einer bestimmten, oftmals spontanen Verdichtung als *eine Masse* auftreten, weist diese Masse andere Eigenschaften auf, als diejenigen der einzelnen Elemente. Diese neuen Eigenschaften werden als emergent bezeichnet, womit zugleich eine Abweichung von den Einzelfällen, damit in gewisser Weise auch ein Entzug von der Sichtbarkeit deklariert wird, als auch eine Beschwörung von einem notwendig unscharf sich artikulierenden Unbekanntem, Neuem.

Der Begriff *Masse* ist jedoch selbst etwas vage, er bezeichnet eigentlich nur die Voraussetzung für eine bestimmte Ausbildung von Emergenz. Andere, verwandte Begriffe ermöglichen, Emergenz in einer differenzierteren Weise zu verstehen. Ich möchte auf drei Begriffe kurz eingehen, Gestalt, Ganzheit und System.



Gestalt wird in der Psychologie als jene Eigenheit von Wahrnehmung begriffen, nicht atomistisch die Welt abzubilden, also nicht die unzähligen Einzeldinge, ihre Reize und Signale, sondern stets schon Formen auszubilden, die aus jener Summe an Einzelementen sich zusammensetzen und einen für uns identifizierbaren Körper, eine Gestalt erkennen lassen. Wahrnehmung ist also stets ein emergenter Prozeß. Gleichmaßen das Bewußtsein, das sich nicht auf die Menge an zerebralen Prozessen reduzieren lässt. Aristoteles hatte ja in seiner Bestimmung des Ganzen auf die Sprache verwiesen, vielleicht jener eindeutigste Bewusstseinsprozeß, der im Ausformen von Lauten emergent Sinn als Kommunikation generiert.

Der Begriff des *Ganzen*, der Ganzheit ist vermutlich einer der ältesten Begriffen, er veweist auf die notwendige Unterscheidung von Einzelem und Allgemeinem, wobei das Allgemeine als Natur, Substanz oder Gott vorstellbar ist. Während das Einzelne seine Ursache stets in einem Anderen hat, hat das Ganze seine Ursache in sich selber (*causa sui*), ist also auch nicht Gegenstand des Kausalitätsgesetzes, so eine früh-neuzeitliche Bestimmung. Erkennbar sind die Eigenschaften des Ganzen von der Position des Einzelnen her niemals vollständig. Jederzeit vermögen neue Qualitäten zu emergieren. Insofern lässt sich Emergenz auch als eine Art Gottesbeweis lesen. Das Ganze als Transzendenz muss notwendig mehr sein, als die Summe der »unvollständigen« Einzelnen.

Das *System* läßt sich als die moderne Variante des Ganzen verstehen, ein Begriff, der sowohl in den Naturwissenschaften wie in den Sozialwissenschaften verwendet wird. In systemtheoretischen Konzepten wird das Emergente als Zeuge für die »Selbstorganisation« und »Rekursivität« von Systemen verstanden, deren Komplexität sich nur vordergründig einer Undenkbarkeit verschreibt und durch eine produktive Anverwandlung von Kontingenz sich völlig neue Bereiche eröffnet, etwa in der Chaostheorie. Diese Entwicklung kontrastiert stark mit der emergenztheoretischen Relevanz der dialektischen Philosophie, die vor allem durch die politische, zugleich szientistische Formel vom revolutionären Umschlag von Quantität in Qualität einen Gesetzeszusammenhang für die Emergenz eröffnen will, der jedoch mehr das dialektische Denken als solches spiegelt, als den Gegenstand, auf den es vorgibt, sich zu beziehen.

Es fragt sich, nach all diesen Hinweisen auf eine überbordende Allgegenwart der Emergenz in den unterschiedlichsten Zusammenhängen, ob der Begriff in diesen schnellen Übertragungen dem jeweiligen Gegenstand tatsächlich etwas neues hinzufügt, ob das Aufdecken »emergenter Eigenschaften« den Blick soweit verändert, dass auch ein anderes Handeln, ein anderer Umgang mit den Dingen verstärkt wird, ein Umgang, der wegzielt von einer »atomistischen«, also individualistisch-partialisierten Verkürzung von Wahrnehmung hin auf ein soziales, partizipatives Einlassen und Rekontextualisieren?

Man kann Emergenz auch über ihr notwendiges Gegenteil einführen, denn beide, so die Perspektive, gehören unabdingbar zusammen. Der Emergenz entgegengesetzt ist das Gesetz, die Determination, das Notwendige, also im weiteren, das Berechenbare und Vorhersehbare. Naturgesetze bestimmen, was Natur ist und welche ihre Prozesse sind. Vorausgesetzt wird, oder wurde lange Zeit, dass diese Gesetze notwendig der Natur selbst zukommen, der Mensch diese bloß rekonstruiert, um das »Uhrwerk Natur« zu verstehen. Auf der anderen Seite gibt es von Menschen für Menschen eingerichtete Gesetze, festgelegte Regeln. Diese Rechtsnormen haben aber im Vergleich zu den Naturgesetzen stets etwas nachträgliches, sie sind bloß Versuche, Gemeinschaften oder Kollektive von Außen zu regulieren, über Gesetze das Zusammenleben erst zu ermöglichen. Es gibt noch eine dritte Art von Gesetz, das sich in den von Menschen selbst geschaffenen Dingen manifestiert, es sind die verschiedenen *Technologien*,

die zwischen Natur und Mensch Apparaturen entstehen lassen, die nach eigenen Gesetzmäßigkeiten/ Algorithmen funktionieren und ihrerseits nun Mensch und Natur determinieren.

Wenn also das Gesetz ein nicht zu hinterfragendes Regelsystem meint, das mit strikter Notwendigkeit sich auswirkt und im Gesetz der Kausalität seine maximale Schärfe erreicht, dann scheint Emergenz zunächst die Unschärfe, das Unvorhersehbare, Unberechenbare, Unplanbare, Unbestimmbare von Prozessen zu meinen, die *trotz allem, dennoch, außerdem, zusätzlich* sich regellos und anomisch ereignen. Doch ist die Frage, ob Emergenz bloß und wiederum nur »Substantive«, substantielle Einheiten markiert, also *das Unbestimmbare, das Kontingente*, die sich dichotomisch verhalten und schlicht nur Gegensatzpaare auszuformulieren helfen: Rekursivität versus Linearität, Selbstorganisation versus Kausalität, Zufall versus Grund? Oder aber das Emergente sich als Prozeßkategorie eher zeitlich und als *Aktion an sich* verstehen lässt? Also das *Trotz allem, das Dennoch* und das *Zusätzliche* als Bewegungen im Prozeß der Konstitution von Wirklichkeit wichtig werden. Emergenz in dieser Perspektive meint eine – notwendige – Abweichung, eine *dérive*, also eine Art ziel- und absichtsloses Driften, ein Ereignis ohne Ereignishaftes, ohne Erleuchtung, meint ein Supplement im Sinne Derridas, also ein Ersatz, der das Zu-Ersetzende zugleich reformuliert, redefiniert, Substitut also, das den Blick verschiebt und *einen nächsten Horizont*, ein weiteres Motiv – im Sinne einer Wirkursache – eröffnet. Also geht es nicht so sehr um die Einführung oder Beschwörung eines neuen Sinns, als vielmehr um die Schaffung einer weiteren Sinnursache, damit Sinnwirkung! »*Zusätzlich* lässt sich noch sagen, lässt sich noch zeigen, dass...«

Supplement, Ereignis, Ausnahme, in dieser Folge erweist sich Emergenz als Angebot, *zu staunen*, also einen *mental*en Affekt zu erzeugen, der – abseits aller anderen Begründungsaffekte – allen Begründungen und Affekten noch einmal, jedoch ungewöhnlich, eben zusätzlich zu begegnen versucht.

B

Jemand errötet. Wir hatten uns an das Gesicht gewöhnt, wir erwarten, dass ein Gesicht bestimmte Ausdruckweisen in seinen habituellen mimischen Bewegungen, Aktionen und Reaktionen, zeigt. Diese Ausdrucksformen erscheinen als Derivate des Innenlebens für eine Aussenwirkung. Sie sind vertraut und der alltäglichen Begegnung und Kommunikation beigestellt. Wir »lesen« sie bedenkenlos und antworten gleichfalls mit vertrautem Ausdruck. Das Erröten jedoch scheint einer jener Ausdruckweisen zu sein, die etwas anderes tun. Gegen die Konventionen des Ausdrucks irritiert Erröten, es ist ein zu starker Ausbruch, eine zu intensive Reaktion, als dass man es verstehen würde, so dass schnell versucht wird, das, was passiert, mit Zuschreibungen zu überspielen. Doch ist es wohl so, dass wir nicht wissen, »was der Körper alles vermag« (Spinoza). Erröten ist ein emergentes Phänomen. Es passiert *zusätzlich* zu den gewohnten Bildern, eröffnet jedoch im Zusatz einen Zugang zu sich als Ereignis und bildet eine Ausnahme vor.

Wir erröten nicht, weil wir etwas uns Affizierendes z.B. gut oder begehrenswert finden, sondern wir finden deswegen etwas uns Affizierendes gut und begehrenswert, weil wir erröten. Das Erröten ist also ein Affekt, der anderes sagt, als die Menge der Affekte, zu denen er eine Beziehung unterhält. Erröten setzt sich an die Stelle all dieser Affekte und manifestiert in seinem plötzlichen Erscheinen, seiner blitzartigen Veränderung des Gesichts, ein Ereignis. Gerade die tatsächliche Veränderung, der Farben-, damit der Intensitätswechsel, ist es, die im Ereignis zugleich etwas zusätzliches anzeigen, das sich – weder für denjenigen, der errötet, noch für denjenigen, der es wahrnimmt – nicht rücküberführen

läßt auf eine »Grammatik« der Gefühle. Rot-Werden ist eine Art Supplement, das, wie Derrida sagt, supplementiert. Also etwas herstellt, was vorher nicht da war. Rotwerden bildet zwar Zeichen aus, doch neben allem Sinn verbleibt ein offener Rest. Sinn kommt allem und allen zu. Rotwerden jedoch ist ein singulärer Akt, der ein uneinholbares, individualisiertes Spiel von Kräften demonstriert, also eine Ausnahme situiert. Es wird verschwinden und es wird wiederkommen. Sinn bleibt. So wie eine Notsituation stets eine ungewisse Menge an unberechenbaren Variablen enthält, eine Erscheinung nie vollends erfahrbar ist, so markiert auch das Rotwerden eine Differenz, die ihren Sinn permanent aufschiebt und offen läßt. So wie derjenige, dem das Rotwerden zustößt nichts unternehmen kann, um es zu verhindern oder es zum Verschwinden zu bringen und also sich selbst eine ihm fremde Kraft unterstellen muss, so sind Fernsehbilder unberechenbar und – trotz aller Trivialitäten – schwer zu verstehen, und sind Wolken uneinsehbar und – trotz aller »Simulationen« – von hohem Eigensinn!

Da gibt es das Pressefoto eines Ausnahmezustandes. Es fällt nicht schwer, in Nine-Eleven ein gesellschafts-politisch emergentes Faktum zu sehen, ein Großereignis, welches eine neue Zeitrechnung forcierte: die Zeit vor und die Zeit nach 11.9.2001 – oder aber wurde das Ereignis zum Anlaß-Sein für eine solch neue Zeitrechnung gezwungen, um die weitreichenden Zusammenhänge, die eher im Raum als in der Zeit passieren, zu verdunkeln?

Jedenfalls wurde das Ereignis von zahllosen Bildern getragen. Eines davon, das Foto einer laufenden Frau im dichten Staubregen, ein Foto, das bereits endlose mediale Benutzungsspuren aufweist, als es Dagmar Varady zum Anlaß nimmt, eine Supplementreihe zu verfertigen, zwei Zeichnungen, die aus ihrer eigenen Materialität wie Technizität heraus sich mit dem Ereignis in eigentümlicher Weise verbinden. Das Foto verweist in zwei Richtungen, einmal »nach hinten«, zurück in die Geschichte bis hin zum Terroranschlag, der die Hochhäuser einstürzen ließ und die gewaltige Staubwolke erzeugte – der fotografische Index ist die Spur jenes Ursachenkomplexes, der auch physikalisch nachwirkt. Zugleich aber verweist dieser fotografische Index auch nach vorne, läßt sich erkennen als eine Materialität, die von einem völlig anderen Medium aufgenommen werden kann, in der Folge aber eine Transformation erleidet, die der Abbildung selbst einen neuen Sinnwert zuschreiben erlaubt. Die Zeichnung ist nicht in Linien und Strichen ausgeführt, sondern in Punkten, in Punktverdichtungen, in Schraffuren und sie ist exklusiv in rotem Farbton angefertigt. Auf diese Weise verschwindet der Körper der Frau unter seinen Zeichenwerten. Bzw. arbeitet die Zeichnung mit dem gleichzeitigen Sehen und Uneinsehbarwerden des Körpers. Der Staub, der ursprünglich die fotografische Matrix erregte, tritt, so könnte man sagen, in der Arbeitsweise Dagmar Varadys in den feinen Punktierungen und Verdichtungen als Farbwert wieder hervor, der das ausgezeichnete Objekt, die Figur zugleich erkennbar und unerkennbar werden läßt. Auf diese Weise wird ein Ersatz ausgebildet, der sich jedoch der Faktizität entzieht und eine Art negative Epiphany vorstellt: Nach der Katastrophe



die in der Kamerabewegung sich auch als eine solch uneinnehmbare, überwältigende offenbart. Die vielleicht wichtigste Erfahrungsdimension von *Wald* ist die seiner Richtungslosigkeit, seiner Perspektivlosigkeit, seiner Allgegenwart. Steht man inmitten eines Waldes, gibt es kaum Orientierung, kaum Entfernungen, die man einschätzen könnte, und es gibt sich der Wald ereignishaft *als ein solcher* unabweisbar zu erkennen. Die Bäume können wir nicht zählen, vor allem da wir wissen, dass das »Off« des Bildes ihre Zahl unendlich vervielfacht. Wir sind umgeben von Bäumen, also von Wald. Also von etwas Ganzem, dessen tatsächliche, jedoch uneinsehbare Gewalt und Gesetzmäßigkeit wir nur ahnen können. Dieser Wald, diese Natur spiegelt sich nun zurück auf die beiden Körper, den schlafenden männlichen nackten Torso und den künstlich-martialischen Körper der Spielfigur. Warum diese supplementäre Figur in den Spielwelten sozusagen als zweite Natur Existenz hat, wird wohl kaum jemand in grosser Klarheit sagen können, ebenso wenig wie die körperliche »Natur«-Gewalt männlicher Körper gegen alle anderen Körper und ebenso wenig wie die Existenz von Krieg begründbar ist.

erscheint der Mensch als ein anderer. Er wird zur Ausnahme, das Unmenschliche zur Regel. Die beiden Zeichnungen sind – notwendig – uneinheitlich, so als ob sie unablässig sagen wollten, wie schwierig es heutzutage ist, »den« Menschen noch darzustellen. Das Staunen ist aber auch eines vor der nun offensichtlichen Gleichartigkeit der Bilder. Denn die Fotografie nähert sich vom Blick der Zeichnungen aus selbst dem Zeichenhaften, dem Auflösen des Körpers in eine Menge an Elementen, die andere Eigenschaften aufweisen, als die seiner »Natur«.

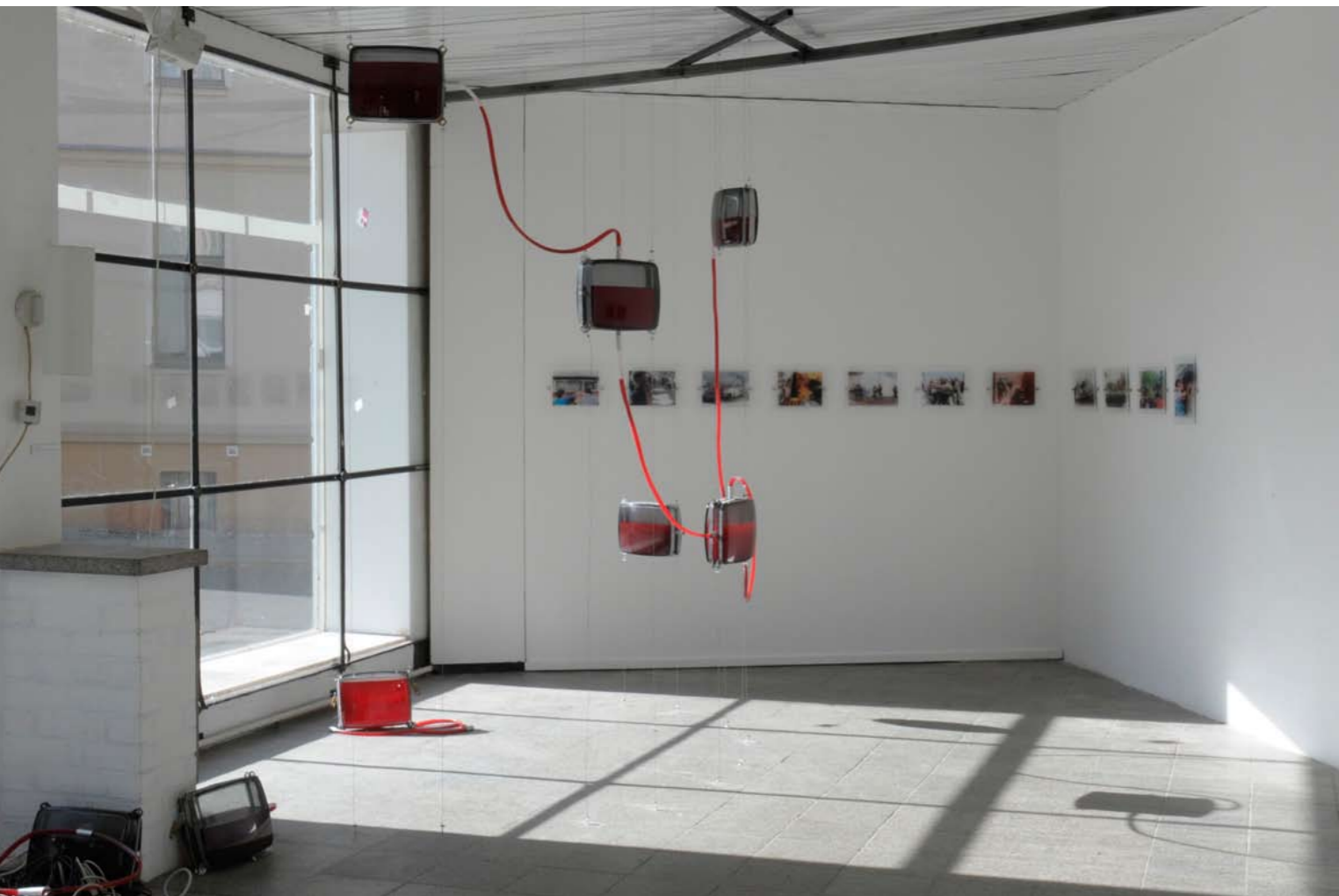
Supplement, Ereignis, Ausnahme. Der kleine Spielfigur-Krieger, der in dem Video SON_NO von Alba D'Urbano auf dem nackten Körper eines Mannes voran robbt, stets das Gewehr in Anschlag, bereit für einen Angriff, den Körper in seinen Erhebungen und Vertiefungen überwindend, ihn als Schutz nutzt, zugleich den Körper als Zielobjekt faßt, dieses Supplement des grossen Kriegers, der möglicherweise in jedem Mann steckt und der hier als *war-landscape* dient, kann man als Parodie lesen auf jene selbstzerstörerische Kraft, die nun einmal jedem Krieg innewohnt. Aber der Parodie wohnt zugleich ein mentales Affektbild bei, eine Erkenntnis, die aus der »Berührung« zweier völlig konträrer Körper hervorspringt und als mehrwertiger Effekt deren heimliche Verwandtschaft über ein Drittes offenbart. Denn das Dritte im Video sind die, die Körperszenen ablösenden Naturbilder, rohe, anwesende Natur,

die in der Kamerabewegung sich auch als eine solch uneinnehmbare, überwältigende offenbart. Die vielleicht wichtigste Erfahrungsdimension von *Wald* ist die seiner Richtungslosigkeit, seiner Perspektivlosigkeit, seiner Allgegenwart. Steht man inmitten eines Waldes, gibt es kaum Orientierung, kaum Entfernungen, die man einschätzen könnte, und es gibt sich der Wald ereignishaft *als ein solcher* unabweisbar zu erkennen. Die Bäume können wir nicht zählen, vor allem da wir wissen, dass das »Off« des Bildes ihre Zahl unendlich vervielfacht. Wir sind umgeben von Bäumen, also von Wald. Also von etwas Ganzem, dessen tatsächliche, jedoch uneinsehbare Gewalt und Gesetzmäßigkeit wir nur ahnen können. Dieser Wald, diese Natur spiegelt sich nun zurück auf die beiden Körper, den schlafenden männlichen nackten Torso und den künstlich-martialischen Körper der Spielfigur. Warum diese supplementäre Figur in den Spielwelten sozusagen als zweite Natur Existenz hat, wird wohl kaum jemand in grosser Klarheit sagen können, ebenso wenig wie die körperliche »Natur«-Gewalt männlicher Körper gegen alle anderen Körper und ebenso wenig wie die Existenz von Krieg begründbar ist.



»grisaillemovie/into-05«, Varady, Installation »erröten« D-Urbano/Varady





Installation »monito_raggio«, D'Urbano



Installation »erröten«, D'Urbano/Varady



»intimate: tina«, 2 Fotografien, »monito_raggio« D'Urbano; »redden«, Zeichnung/Kopie, Varady; »bilderdestages«, 11.9.09





Installation »erröten«, D'Urbano/Varady, Detail



»Private Property: Intimate Tina« Alba D'Urbano 2003-2005



Ohne Titel, Dagmar Varady 2009



»speed up – slow down«, Varady; "inflamed", Varady



»golden faces alba«, Zeichnung, Varady; »l'età dell'oro« Objekt D'Urbano, »interior« Inkjet-Druck auf Barythpapier, D'Urbano



»golden faces alba«, Zeichnung, Varady; »l'età dell'oro«, Objekt, D'Urbano

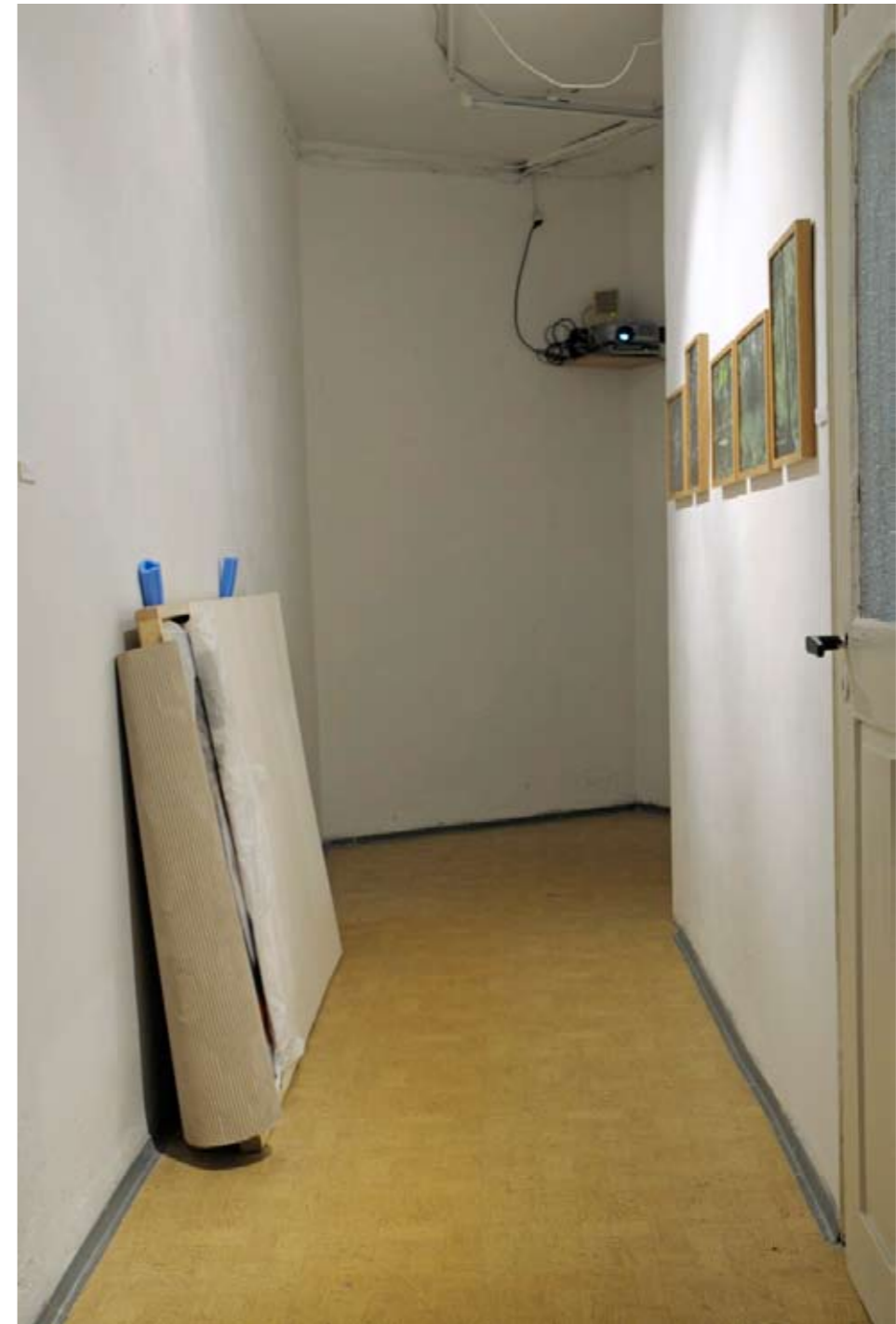




»Private Property: Interior Alba«, Alba D'Urbano 2003-2005



»virginsnow«, 2007-09, verpackt, Varady



»virginsnow«, Varady; natura_morta, D'Urbano



»natura morta«, 5 Fotografien, D'Urbano



»garajonay«, 2009, Varady



»son_no«, Video, D'Urbano



»airbag«, Videoinstallation, D'Urbano