

Jörg Huber / Philipp Stoellger (Hgg.)


Gestalten der Kontingenz

Ein Bilderbuch

mit Beiträgen von

Geoffrey Cottenceau Thomas Erne
André Vladimir Heiz Jörg Huber Kornelia Imesch
Margarete Jahrmann Krassimira Kruschkova
Susanne Lummerding Simone Mathys Dieter Mersch
Stefan Neuner Hans Ulrich Reck Stephan Schaede
Philipp Stoellger Gabriele Werner

ith
Institut für Theorie

 Edition Voldemeer Zürich
Springer Wien New York

Jörg Huber
Institut für Theorie (ith)
Departement Kunst & Medien
Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)

Philipp Stoellger
Theologische Fakultät
Universität Rostock
Systematische Theologie und Religionsphilosophie



2009. 47111

Das Institut für Theorie (ith, Leitung Prof. Dr. Jörg Huber) ist Teil des Departements Kunst & Medien (Leitung Prof. Giaco Schiesser) der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK, Zürcher Fachhochschule, Rektor Prof. Dr. Hans-Peter Schwarz).

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verarbeitung, vorbehalten.

Copyright © 2008 Institut für Theorie (ith), www.ith-z.ch, und Voldemeer AG, Zürich.
Für die Abbildungen Copyright © 2008 bei den Urhebern bzw. deren Rechtsvertretung.



Edition Voldemeer Zürich
Postfach 2174
CH-8027 Zürich

Alle Rechte vorbehalten.

Gestaltung: Edition Voldemeer Zürich
Satz: Marco Morgenthaler, Zürich
Bildbearbeitung: Daniela Juon, Zürich
Druck: Gebr. Klingenberg Buchkunst, Leipzig
Printed in Germany

SPIN 12233755

Mit 198 Abbildungen

ISBN 978-3-211-78382-5 Springer-Verlag Wien New York



Springer Wien New York
Sachsenplatz 4-6
A-1201 Wien
www.springer.at
www.springer.com

Inhalt

Jörg Huber / Philipp Stoellger Kontingenz als Figur des Dritten – zwischen Notwendigkeit und Beliebigkeit	7	Stefan Neuner & Simone Mathys Order from Noise: Bild, Pop und Kontingenz in Jeff Walls <i>The Guitarist</i>	167
Dieter Mersch Kontingenz, Zufall und ästhetisches Ereignis	23	Thomas Erne Verwesentlichung des Zufälligen	193
Krassimira Kruschkova Zum Kontingenz-Ereignis: Die Medien der Performance und die Performance der Medien	39	Philipp Stoellger Kontingenz im Bild: Spuren der Kontingenz – zwischen Zugriff, Angriff und Zerfall	201
Kornelia Imesch Das sich ereignende Selbst oder Die Kontingenz des Kontingenten im photographischen Werk Urs Lüthis	49	Stephan Schaede Herkules am Scheidewege: Bilderkommentare zu Entscheidungskontingenzen	237
Hans Ulrich Reck »Massaker am Ich«, Rausch, Turbulenz: Kontingente De(kon)struktion von »Subjektivität« bei und mit Henri Michaux	65	Geoffrey Cotteceau / André Vladimir Heiz Wir brauchen Bilder: Ein Bild als Schnittstelle zwischen Möglichkeiten und Bedingungen	251
Margarete Jahrmann The Portable Prison: Nutzlose Spielzeuge als kontingente Spiel-Fetische	87		
Susanne Lummerding Ohne Garantie: Kontingenz und der Begriff des Politischen	101		
Gabriele Werner Von der Kontingenz des Bildes zur Kontingenz der Aussage oder Kann eine ästhetisierte Kultur demokratische Freiheit fördern?	111		
Jörg Huber Who presses the button? Das Spiel mit und gegen die Apparate	127		

Kontingenz als Figur des Dritten

– zwischen Notwendigkeit und Beliebigkeit

Kunst wird produziert, distribuiert und rezipiert – zumeist in den Modalitäten von *Notwendigkeit und Beliebigkeit*. Aus Beliebigem (Material, Mittel etc.) wird Notwendiges in der vermeintlichen Passung von ›Form und Inhalt‹ oder ›Form und Funktion‹, ›Form und Bedarf‹ oder ›Form und Gebrauch‹. Ob diese Transformation von Beliebigem in Notwendiges, oder wenigstens in Passendes, in der Produktion geschieht oder auf andere Weise (nochmals) in der Distribution oder auf nochmals andere Weise in der Rezeption und der Interpretation von Kunst – der mantischen oder semantischen Besprechung –, ist jeweils zu unterscheiden. Die kategoriale Orientierung durch Notwendigkeit und Beliebigkeit hingegen steht quer dazu und zieht sich als Dual durch die Debatten. Und damit einher geht in der Regel eine normative Besetzung: notwendig so ist gut und wichtig; bloß beliebig hingegen schlecht und unwichtig.

Kunst wie Gestaltung sind so gesehen Beliebigkeitsreduktionstechniken (und diejenigen Künstler, die bewusst das Beliebiges im Auge haben: Hans Arp z. B.), um aus dem billig Beliebigen recht Notwendiges zu machen – sei es im ›Willen zum Ausdruck‹, ›zur Darstellung‹, ›zur Mitteilung‹, ›zur Gestaltung‹, ›zur Durchsetzung‹, ›zum Erfolg‹, ›zur Macht‹ etc. Die möglichen Zielbestimmungen sind höchst vielfältig und nicht ohne weiteres auf den Nenner ›Erfolg‹ zu bringen. Daran zeigt sich, was viele für wünschenswert halten, und daher bemisst sich, was notwendig für dieses Ziel und was demgegenüber beliebig sei.

Produktion, Distribution und Rezeption werden so *besprochen*. Denn selbstredend sind ›Notwendigkeit und Beliebigkeit‹ Formen zu sagen, was ich sehe. Was an Kunst nicht beliebig ist, gilt als notwendig so, wie es ist. Was nicht notwendig an ihr ist, gilt als beliebig oder auch anders möglich. Beispielsweise *wo* produziert wird, kann als einigermaßen beliebig gelten, auch wenn es nicht ohne Wirkung und Einfluss auf das ›Werk‹ ist. Deutlicher noch sind die Dis-

tributions›kanäle‹ offensichtlich beliebig. Wer was und wo verkauft oder wer was wo kauft, ist in einer Weise beliebig, dass es kaum kalkulierbar ist. Genau diese Beliebigkeit wird erst dann nach ihren Regeln und Wirkungen untersucht, wenn die ›Wertschöpfungsmechanismen‹ und ›-techniken‹ erforscht werden, in denen der Wert eines Bildes konstituiert wird. Wer was wo verkauft und kauft, ist zwar beliebig, aber keineswegs bedeutungs- oder folgenlos. Die Rezeption ihrerseits ist ebenso beliebig wie relevant für das Rezipierte. Wer wie und wo mit den ihm eigenen Werken umgeht, ist beliebig, wenn auch für diejenigen vielleicht eminent notwendig so, wie es ist.

Die Differenz von notwendig und beliebig tritt perspektivisch auseinander. Was dem einen im Privaten notwendig ist, erscheint anderen als völlig beliebig – und gelegentlich auch umgekehrt. Kunst- wie Bildtheorie operieren jedenfalls maßgeblich mit der Differenz von notwendig versus beliebig. Als beliebig kann auch ›anders möglich‹, ›zufällig‹ (im Sinne des blinden, beliebigen Zufalls) oder aber auch ›kontingent‹ gesagt werden. Aber eben damit wird etwas übersehen: Die *gravierende Differenz von beliebig und kontingent*. Denn Kontingenz ist nicht einfach blinde Zufälligkeit oder beliebiges, gar undurchschaubares Geschehen. *Dass* etwas ist, ist so kontingent wie die Art und Weise, *wie* es ist (Daseins- und Soseinskontingenz). Wenn es aber ist und wenn es so ist, wie es ist, ist es keineswegs (mehr) beliebig, sondern faktizitär. Es ist *wirkliche* Kontingenz, die als solche nicht mehr beliebig ist, sondern bedeutungslos oder bedeutsam, wirksam oder wirkungslos, irrelevant oder irritierend, beeindruckend oder zu vernachlässigen. Sie ist jedenfalls nicht einfach ›beliebig‹, sondern perspektivisch, möglicherweise wirksam und – das ist bemerkenswert – *von eigener ästhetischer Relevanz, die sich der Alternative von notwendig und beliebig entzieht*.

Dass wir sind und wie wir sind, war vor unserer Geburt vielleicht beliebig und keinesfalls notwendig. Wenn wir sind und so sind, wie wir sind, ist das zumindest für uns und ›unsere Nächsten‹ nicht mehr beliebig; vielleicht auch nicht notwendig; sondern qualifiziert kontingent.

Ergo: *Kontingenz ist die Figur des Dritten* zwischen *Beliebigkeit und Notwendigkeit*.

SO ODER ANDERS: *Kontingenz als Grund der Freiheit*

Wenn etwas als ›so und nicht anders‹, als ›notwendig so‹ gilt, wird im Grunde der Aristotelisch-Hegelschen Tradition gefolgt: was nicht beliebig ist (nicht einfach anders sein könnte), ist *notwendig*, und nur wenn es notwendig ist, ist es wesentlich. Diese notwendige Passung bestimmte modaltheoretisch das alte Kunstideal der Übereinstimmung von ›Form und Inhalt‹, es bestimmt auch dasjenige von ›Form und Funktion‹ oder die nominalistischen Nachfolgeformen davon wie ›Gestalt und Gebrauch‹ oder ›Produkt und Nachfrage‹ etc. Die Wesentlichkeit bemisst sich an dieser Passung – und was nicht passt, bleibt draußen, wird nicht gekauft, am besten gar nicht gemacht. – Leibniz war der Ansicht, gegenüber Notwendigkeit (Determinismus) und Beliebigkeit (Volunta-

Kontingenz als Figur des Dritten

ismus) bedürfe es der Kontingenz als Spielraum der Freiheit. Das scheint sich in Fragen von Kunst und Gestaltung zu bewähren – wenn die spätmoderne Kunst und Gestaltung gerade *nicht* von der Verwesentlichung durch die genannte Passung bestimmt scheint, sondern vom »Unpassenden«, von den Spielräumen von Produktion und Rezeption (die allerdings ins stahlharte Gehäuse des Marktes und seiner beliebigen Notwendigkeiten geraten).

Gegen diese Tradition entwickelte sich die moderne und spätmoderne Interpretation von Kultur, die die Kunst von dieser Dominanz der Notwendigkeit freisprach – aber im Gegenzug alles als »auch anders möglich« relativiert. Das ist der klassische Streit von Essentialismus und Relativismus, wie er in der Interpretation von Kunst und Kultur virulent war und ist. *Kontingenz ist dagegen das mehr als Beliebige und weniger als Notwendige*.

Gelegentlich ist das Kontingente auch »mehr als notwendig« – etwa wenn es um dasjenige geht, auf das hin oder von dem her etwas erst als »notwendig« gilt. Das eigene Dasein etwa reguliert und bestimmt, was wir für notwendig halten. Es ist selber nicht notwendig (wir könnten auch »nicht« sein), aber es ist für alles, was wir für notwendig halten, *mehr* als notwendig, der Grund der Notwendigkeit. Ganz schlicht ist Brot und Wein für das eigene Überleben notwendig, auch wenn dieses Überleben nicht notwendig und doch mehr als notwendig ist. »Für wen?«, fragt sich dann natürlich, nicht für jedermann, aber für einen oder einige ist genug, um von mehr als notwendig zu sprechen.

Bemerkenswert für das folgende ist: Kontingenz meint *nicht* nur »auch anders möglich«, sondern es ist 1. wirklich bzw. faktizitär, 2. nicht aus notwendigen Gründen ableitbar (folgt nicht dem Prinzip des *zureichenden*, sondern dem »Prinzip des unzureichenden Grundes«), ist aber 3. nicht unwesentlich, sofern wir mehr unsere Kontingenzen sind als unsere Wahl, daher ist es 4. nicht auflösbar in Gründe oder Beliebigkeiten, sondern irritierend widerständig dem Verstehen und Interpretieren gegenüber und 5. eine meist übersehene *Figur des Zwischen* dem, was wir für notwendig und was wir für beliebig halten. Dies bedarf der *Eröffnung eines Gestaltungs- und Interpretationsraums – und eigener Sprache*, daher der präzise Kontingenzbegriff. (Ein Beispiel: Luhmanns doppelte Kontingenz ist eben nicht eine doppelte Zufälligkeit. Kontingenz im kommunikativen Sinne ist Ermöglichung von Freiheit, Eröffnung von Spielraum, nicht aber die bloße Zufälligkeit.)

Kontingenz als weder beliebig noch notwendig zu präzisieren, eröffnet der Kunsttheorie neue Bestimmungs- und Beschreibungsmöglichkeiten. Und erst dann lassen sich Produktion, Distribution, Rezeption, Interpretation von Kunst *jenseits* der schlechten Alternative von beliebig *versus* notwendig fassen.

ES WAR EINMAL ...

Zur Erinnerung an die modernen Anfänge des Kontingenzbegriffs

In den Anfängen dessen, was *ex post* zur Neuzeit ernannt wurde, hatte einer der Helden dieser Zeit ein Problem – mit Folgen. Gottfried Wilhelm Leibniz fand damals zwei Größen seiner Zeit vor, Descartes und Spinoza, deren phi-

losophische Systeme das genannte Problem hinterließen. Descartes vertrat einen sogenannten Voluntarismus, Spinoza einen Nezesitarismus: Entweder gründet die Welt und ihre Ordnung in einem puren *quia voluit*, einem arbiträren, als solchem beliebigen Entscheid Gottes; oder aber alles ist notwendig, wie es ist. Diese grobe Vereinfachung lässt sich modaltheoretisch präzisieren: Descartes meinte, alles Mögliche werde einmal wirklich werden, wobei es bis dahin bloß möglich ist. Möglichkeit ist die Grundfigur seiner Ontologie; der entspricht, dass das Wirkliche, wie es ist, von einer harten Kausalmechanik bestimmt wird. Tiere können wie Automaten angesehen werden; Gott hingegen wie ein undurchschaubarer Genius, der auch *malignus* sein könnte. Kontingenz spielt für Gott, Mensch oder Tier keine Rolle. Bei Spinoza ist der Effekt derselbe, keine Kontingenz, aber auch nicht Möglichkeit und Kausalmechanik, sondern wesensmäßige Notwendigkeit. Was ist und wie es ist, ist notwendig so. Das kann man (wenn auch vereinfachend) Determinismus nennen.

Zwischen Voluntarismus und Determinismus (oder Nezesitarismus) einen Weg zu finden, der die Freiheit des Menschen, Spontaneität und doch Bestimmung (zum Guten) denkbar sein lässt – das war Leibniz' Bemühen. Und dazu bedurfte es eines irreduziblen, nicht marginalen und präzisen Kontingenzbegriffs. Daher ist – zumindest im Horizont der Neuzeit – Leibniz der maßgebliche Kontingenztheoretiker geworden und geblieben.

Widerlegen wollte er einerseits die These, dass alles mit strikter (metaphysischer) *Notwendigkeit* geschehe, denn dann könnte von Handeln keine Rede mehr sein. Gott hätte keine Wahl und wir schon gar nicht. Ethik und auch Religion wären im Grunde Unsinn angesichts eines *more geometrico* ablaufenden Prozesses, der in mathematischer Eindeutigkeit determiniert wäre. Eben solchen Nezesitarismus sah er von Spinoza behauptet – ob zu Recht, soll hier nicht weiter geprüft werden.⁰¹

Vermeiden wollte Leibniz andererseits das abstrakte Gegenteil metaphysischer Nezesität, die völlige *Indifferenzfreiheit* des Menschen wie Gottes, da diese leere Freiheit ebenfalls Moral und Religion unmöglich mache, nur blinde Zufall der Ereignisse impliziere und jede Einsichtsfähigkeit untergrabe.⁰²

01 — Motiviert sein wird dieser Vorwurf durch Äußerungen in Spinozas Ethik wie: »Lehrsatz 29: In der Natur der Dinge gibt es nichts Zufälliges, sondern alles ist kraft der Notwendigkeit der göttlichen Natur bestimmt, auf gewisse Weise zu existieren und zu wirken« (I, 29). »Dagegen heißt ein Ding zufällig allein im Hinblick auf einen Mangel unserer Erkenntnis und sonst aus keiner anderen Ursache« (I, 33). »Lehrsatz 31: Wir können von der Dauer der Einzel-dinge, die sich außer uns befinden, nur eine sehr inadäquate Erkenntnis haben. [...] Hieraus folgt, daß alle besonderen Dinge zufällig und vergänglich sind. Denn wir können [...] von ihrer Dauer keine adäquate Erkenntnis haben; und dies eben ist es, was wir unter der Zufälligkeit der Dinge und der Möglichkeit ihres Vergehens zu verstehen haben [...] Denn außer diesem gibt es [...] kein anderes Zufälliges« (II, 31). »Lehrsatz 44: Es liegt in der Natur der Vernunft, die Dinge nicht als zufällig, sondern als notwendig zu betrachten. Beweis: Es liegt [...] in der Natur der Vernunft, die Dinge wahrheitsgemäß wahrzunehmen, nämlich [...] wie sie an sich sind, das heißt [...] nicht als zufällig, sondern als notwendig. W.z. b.w. [...]« (II, 44).

02 — Dem wird noch nachzudenken sein; deutlich ist indes schon hier, dass er in der Indifferenzfreiheit den blinden Zufall am Werk sähe, und das hält er für undenkbar, für eine Chimäre, die ihn erschreckt.

Kontingenz als Figur des Dritten

Wenn für die Erschaffung der Welt und für die Güte Gottes allein das opake *quia vult* als Grund zu nennen sei, wären diese Urfakta völlig dunkel. Und wenn der Mensch in völliger Indifferenz stände, würde er nicht aus Gründen entscheiden, sondern nur zufällig eine Alternative ergreifen. Um *zwischen* Beliebigkeit und Notwendigkeit, zwischen Indifferenzfreiheit und Determinismus also eine Figur des Dritten einzuführen, präzierte und nobilitierte Leibniz den Begriff der Kontingenz. Damit wich er nachhaltig ab von der Tradition, insbesondere von Aristoteles.

Bei Aristoteles finden sich zwei Möglichkeitsbegriffe: a) In der Hermeneutik⁰³ bestimmt er als »möglich« (ἐνδεχόμενον), was nicht unmöglich ist. Dieser weite, sogenannte einseitige Möglichkeitsbegriff impliziert *contingens, possibile, necessarium*. In der *Ersten Analytik*⁰⁴ steht demgegenüber ein enger, sogenannter zweiseitiger Möglichkeitsbegriff, nach dem »möglich« ist, was nicht unmöglich und nicht notwendig ist. Diese enge Möglichkeit impliziert *contingens, possibile*, also nicht das *necessarium*. Das Kontingente kann demnach nicht sein, und es kann anders sein, und zwar weil es zuvor beide Möglichkeiten gab und weil beide Möglichkeiten kontrafaktisch denkbar bleiben.⁰⁵ Ein von diesen beiden Möglichkeitsbegriffen unterschiedener Kontingenzbegriff (etwa in dem Sinne, dass Kontingentes nicht notwendig und nicht nur möglich, sondern *faktisch*, wenn auch nicht notwendig ist) fehlt bei Aristoteles.⁰⁶

Marius Victorinus übersetzt das aristotelische »möglich« (ἐνδέξασθα) mit *contingere (accidere, evenire)*, das er auch für συμβαίνειν setzt. Und erst bei *Boethius* finden sich daran anschließend drei Kontingenzbegriffe, wobei *contingens* immer als eine zusammengesetzte Modalität bestimmt wird: a) *contingens est, quod non est impossibile*, das heißt, *contingens* impliziert *contingens, possibile, necessarium*; b) *contingens est, quod est nec impossibile nec necessarium*, das heißt, *contingens* impliziert *contingens* und *possibile*; und über Aristoteles hinaus c) *contingens est, quod accedit seu evenit*, das heißt, *contingens* impliziert *contingens* und *necessarium*. Ein strikter Kontingenzbegriff fehlt auch hier.⁰⁷

03 — 22a 14-b 28. De interpretatione 13.

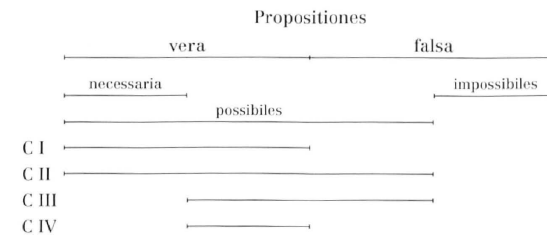
04 — 32a 18–20. Analytica Priora 13.

05 — F.J. Wetz, »Die Begriffe ›Zufall‹ und ›Kontingenz‹«, in: *Pull* XVII, S. 27–34, nennt als dritte Bedeutung von Kontingenz bei Aristoteles »das unvorhersehbare Zusammentreffen unverbundener Kausalketten« (S. 29). – Vgl. dazu aber R. Bubner, »Die Aristotelische Lehre vom Zufall: Bemerkungen in der Perspektive einer Annäherung der Philosophie an die Rhetorik«, in: *Pull* XVII, S. 3–21, 10: »Die aristotelische Ansicht, die auf Teleologie fußt, schließt solche Zufallstheorien aus, die mit dem Aufeinandertreffen mehrerer, unabhängig voneinander verlaufender Kausalketten rechnen.«

06 — J.M. Bochenski, *Formale Logik*, Freiburg / München 1956, S. 95; N. Hartmann, *Möglichkeit und Wirklichkeit*, Berlin 1938, S. 46 f.; vgl. dazu Wetz (wie Anm. 05), bes. S. 27–29.

07 — G. Renz, *Zufall und Kontingenz: Ihre Relevanz in philosophisch-kosmologischen, evolutionären und schöpfungstheologischen Konzeptionen*, Diss. Tübingen, Stuttgart 1996, 4 ff., unterscheidet hier anders: 1) Das Sichereignen, 2) das Mögliche (enthält das Notwendige), 3) das ἐνδέξασθα (ohne das Notwendige) und 4) das nicht Wirkliche, aber Mögliche (positive Möglichkeit). – Das ἐνδέξασθα führte zu einem selbständigen Begriff des *contingens* gegenüber dem *possibile*: Kontingentes als dasjenige besondere Mögliche zu bestimmen, das nicht notwendig ist. Vgl. M. Freundlieb, »Zur Entstehung des Terminus ›contingens‹«, in: *PhJ Gör-*

Vermutlich erst seit dem 12. Jahrhundert wird das *contingens* strikt als einfache, nicht zusammengesetzte Modalität gefasst, im Unterschied zur aristotelisch-boethianischen Konfundierung von *contingens* und *possibile*: Im *Metalogicon* von Johannes von Salisbury wird *contingens* vor allem als das, was faktisch, aber nicht notwendig ist, vom *possibile*, was faktisch sein kann, unterschieden. Erst dann wird die *strikte Kontingenz* als das, was nicht unmöglich, nicht notwendig und nicht nur möglich, sondern *faktisch ist*, präzisierbar. Sie kann als das Resultat einer Vereinigung der Abgrenzungen der drei weiteren Kontingenzbegriffe verstanden werden (C strikt als *non impossibile, non necessarium, non [solum] possibile*).⁰⁸



Das im Blick auf Leibniz relevante Ergebnis der Begriffsgeschichte ist erstens, dass *contingens* von *possibile* unterschieden wird und dass man daher zweitens vier Modalitäten unterscheiden muss.⁰⁹ Der strikte Kontingenzbegriff entstand erst in der Ausdifferenzierung von *contingens* und *possibile*. Die eingängige Bestimmung des »Auch-anders-sein-könnens«¹⁰ unterschreitet diese Differenz und bewegt sich damit in einem aristotelischen, »vormodernen« Horizont. Erst wenn man diese Bestimmung der Kontingenz als einer Möglichkeit (als die Möglichkeit, anders zu sein) vom »Auch-anders-denkbar-sein« unterscheidet (also von Leibniz' irrealer, bloß denkbarer Möglichkeit), wird Kontingenz als das *Gleichzeitig-anders-sein-können* präzisiert. Und dieses Gleich-

resgesellschaft 47 (1934), S. 432–440, 437. Der vierte Kontingenzbegriff findet sich erst bei Johannes von Salisbury, Wilhelm von Shyreswood und Roger Bacon. Dieses vierte Verständnis findet sich bei Thomasius, der Leibniz' Lehrer war, und ihm selber: *Specimina Juris*, vgl. H. Poser, »Zur Theorie der Modalbegriffe bei G.W. Leibniz«, in: *StLeib*, Suppl VI, Wiesbaden 1969, S. 15 f. Zusammenfassend zu den vier Kontingenzbegriffen: O. Becker, *Untersuchungen über den Modalkalkül*, Meisenheim 1952.

08 — Vgl. bes. H. Schepers, »Möglichkeit und Kontingenz: Zur Geschichte der philosophischen Terminologie vor Leibniz (I)«, in: *Filosofia* (Torino) 14 (1963), S. 901–914; ders., »Zum Problem der Kontingenz bei Leibniz«, in: E.-W. Böckenförde u. a. (Hgg.), *Collegium philosophicum*, FS J. Ritter, Basel / Stuttgart 1965, S. 326–350.

09 — Allerdings finden sich auch bei Leibniz missverständliche Unter- resp. Teilbestimmungen der Kontingenz: »Contingentia sunt, quae necessaria non sunt« (Confessio 64); »Contingens cuius oppositum possibile est« (ebd.); und kontingente Essenzen seien die, die keine Existenzen implizieren (GP I, 148).

10 — Die auch die Beiträge in *Poetik und Hermeneutik* XVII durchgängig bestimmt.

Kontingenz als Figur des Dritten

zeitig-anders-sein ist im Sinne Leibniz' nicht nur ein Sein-können, sondern ein Gleichzeitig-anders-sein, eben ein Sein in einer anderen Welt. Synchrones und reales Anderssein in einer anderen Welt bestimmt die Kontingenz im Verhältnis zu *anderen* Welten; und in *dieser* (bestmöglichen) Welt ist sie nicht nur als ein Sein-können bestimmt, sondern im Unterschied zur bloßen Möglichkeit ein faktisches Sein. Kontingenz wird damit nicht mehr im Horizont der Möglichkeit, sondern in dem dieser »unserer« Wirklichkeit bestimmt: als eine strikte Modalität des nicht notwendigen Wirklichen. Im Folgenden thematisch ist demgemäß die Kontingenz der sogenannten Tatsachenwahrheiten, also die Modalität nicht notwendigen faktischen Daseins und Soseins in »der Welt, in der wir leben«, also in der bestmöglichen. Als Seiendes ist diese Kontingenz vom Nichtsein, also vom Unmöglichen und vom bloß Möglichen (Denkbaren, aber nicht realisierten), zu unterscheiden. Es geht also um die mit der bestmöglichen Welt kompossible Kontingenz.

Versucht man die Modalitäten bei Leibniz schematisch zu differenzieren und aufeinander zu beziehen, erhält man folgendes Quadrupel:

MODALQUADRUPEL NACH LEIBNIZ

<i>Sein</i>		
Wahrheiten:		
notwendige / kontingente		
Vernunftwahrheiten / Tatsachenwahrheiten		
NECESSE	CONTINGENS	
non contingens	non necesse	
impossibile non	possibile non	
non possibile non	non impossibile non	
absolut notwendig	hypothetisch notwendig	
<i>notwendige Bestimmtheit</i>	<i>faktizitiäre Bestimmtheit</i>	
non contingens non	contingens non	
necesse non	non impossibile	
non possibile	non necesse non	
IMPOSSIBILE	POSSIBILE	
undenkbar / denkbar		
<i>Nichtsein</i>		

PROGRAMMATISCHER AUSBLICK AUF DEN *Sinn für Kontingenz*

1. Kontingenz in der Kunst ist allgegenwärtig – teils als Eigendynamik in Produktion wie Rezeption sowie in der Materialität des Mediums, teils in Form intentional gesetzter Unbestimmtheitsspielräume in den Bildern.

2. Eine Bildhermeneutik wie eine Bildkritik sollte daher Mittel und Methoden entwickeln, Kontingenzen zu unterscheiden und mit ihnen »angemessen« umzugehen. Sinn für Kontingenz – im Unterschied zum gängigen Dual von Notwendigkeit und Beliebigkeit – ist angebracht, wenn ein feineres Unterscheidungsvermögen ausgebildet werden soll.

3. Für eine Kontingenzkultur in Sachen Kunst (und Gestaltung) bedarf es vor allem der »Kunst des Sehens« einer Sensibilisierung der Wahrnehmung für das Kontingente an der Kunst. Das ist einerseits Bildwahrnehmung, andererseits Selbstwahrnehmung des Wahrnehmenden. Nicht angemessen jedenfalls wäre es, Kontingenzen mit »blindem Zufall« zu verwechseln oder sie in jedem Fall für »notwendig« zu erklären.

4. Das könnte man Sensibilisierung und Findigkeit nennen. Da es sich dabei nicht um eine »Methode im strengen Sinn« handelt, sondern um eine vor- oder parawissenschaftliche »Tugend«, kann sie nicht ohne weiteres »gelehrt und gelernt«, sondern nur gebildet, geübt und mit allen Risiken »probiert« und exemplarisch exponiert werden. Um diese Sensibilität zu bilden, kann man jagen und sammeln, und zwar prägnante Beispiele für Kontingenzen in der Kunst.

5. Die vorwissenschaftliche Tugend des »Sinns für Kontingenz« kann wissenschaftlich gravierende Konsequenzen haben. Denn was mit ihr gesehen und artikuliert werden kann, sollte die üblichen Umgangsformen kritisch und konstruktiv erweitern. Wie sähe beispielsweise eine Interpretation aus, die die Kontingenzen nicht vereindeutigend besetzt, sondern offenhält und weitergibt – und darin ihre eigene Kontingenz nicht verschleiert?

6. Methodisch gesprochen geht es damit um Entsprechungen zwischen der Kontingenz in der Kunst und einer Kunst der Kontingenz in der Interpretation – also um die Spuren der Kontingenz, die der Interpretation von ihrem »Woher« widerfahren. Solche Spuren zeigen sich z. B. an offenen Sprachfiguren: Metaphern, Konjunktionen, Vermutungen und Gesten der Selbstzurücknahme wie der Selbstrelativierung des Interpreteten.

7. Da diese Sprachfiguren als (vermeintliche) Entsprechungen zu den Kontingenzen in der Kunst eskalieren können bis zur völligen Relativität, sollte andererseits die *Spannung* von Kontingenz und »Nichtkontingenz« im Blick bleiben. Es ist nicht alles nur möglich oder alles kontingent. Die riskante Ausbalancierung dieser Relation ist die Aufgabe der Interpretation. Lässt sich das »methodisieren«?

Diese und ähnliche Feststellungen und Fragen zu einer aktuellen Kontingenzproblematik lassen sich beispiel- und vorteilhaft im Umgang der und mit der Kunst beschreiben und zur Diskussion stellen. Dies hat die Herausgeber motiviert, KollegInnen aus verschiedenen Wissensdisziplinen einzuladen, diesen Fragen in verschiedenen Bereichen und Kontexten der Produktion und Rezep-

tion von künstlerischen und anderen Bildern nachzugehen. Wunsch war, dass Kontingenz als Geschehen möglichst »konkret« und anschaulich am Bildergeschehen dargestellt und besprochen wird. Es sollte ein Bilderbuch der Kontingenz entstehen, das auch die Einsicht ermöglicht, dass die Kontingenz der Bilder und die Bilder der Kontingenz ein Bemühen um Bild- und Kontingenztheorie provozieren, indem sie sich diesem Bemühen und das heißt einem sprachlich gefassten, logisch diskursiven Begreifen auch entziehen. Eine (Bild-)Theorie der Kontingenz verweist auch auf die Kontingenz der (Bild-)Theorie.



Im Folgenden soll ein kurzer Durchgang durch die einzelnen Beiträge thematische Schwerpunkte und Verbindungen deutlich machen und damit eine erste Orientierung bieten:

Um eine philosophische Begriffsbestimmung geht es im ersten Teil des Beitrags von DIETER MERSCH. Kontingenz ist ein Begriff, der auf einen Bruch in der Ordnung logischer, ontologischer und epistemologischer Begriffe verweist. In der Geschichte der Philosophie (von Aristoteles bis Luhmann) wird er in einer zweiwertigen Logik bezüglich der Modalitäten der Möglichkeit und Notwendigkeit gedacht. Dies führt zu den beiden Semantiken einer Bestimmung des Kontingenten einerseits durch den Begriff der Möglichkeit, andererseits durch die Negation von Notwendigkeit. Beide Semantiken implizieren jedoch eine Logik des Weder-noch: »Kontingent ist alles, was weder notwendig noch unmöglich ist«, und: »Notwendig ist alles, was weder kontingent noch unmöglich ist.« Sie zeigt an, dass Kontingenz letztlich ein Drittes darstellt, das aus den Registern logischer Schemata fällt und eine andere Begriffsrahmung verlangt. Sie wird deutlich, wenn man gleichsam das Thema wechselt und zur Ontologie überleitet. Mersch verweist hier auf die Frage nach dem Sein und der Existenz, die die eigentliche Kontingenzproblematik erst aufwirft. Existenz entzieht sich der Begründung (als einer Figur der Logik), sie ist grund-los, gegeben; damit findet eine Verschiebung zur Passibilität statt, zur Erfahrung von Kontingenz als Gabe. Hier kommt der Zu-fall ins Spiel, eine Figur des Unverfügbaren, der Nicht-Identität und Differenz, die als eigentliches Signum der Epoche Kritik ist an der philosophischen Tradition. Diese Art der Kontingenzerfahrung wird vor allem von den Künsten aufgenommen, die so jenen Platz besetzen, die die Philosophie vakant gelassen hat. In einem zweiten Teil diskutiert Mersch Beispiele der Bildenden Kunst (Dada, Surrealismus, Action Painting etc.) und zeigt am Schluss detailliert, dass und wie John Cage am radikalsten Kontingenzerfahrung im Ereignen der Existenz und im Zufall als Einbruch des Nichts in seiner Arbeit exponiert.

Spezifische künstlerische Strategien der Irritation medialer Repräsentation stehen auch im Zentrum des Beitrags von KRASSIMIRA KRUSCHKOVA. Kon-

cret: das Phänomen des Anagramms, das als eine Figur der Defiguration und der Ent/Setzung der Referenz auch in der Performance-Kunst bedeutsam ist. Exemplarisch wird dies an Tanz-Performances zur Diskussion gestellt, in denen der szenische Körper als eine Medialität der Performance immer wieder neu zusammengesetzt und figuriert wird. Anagramm und *différance*: Die medialen Präsentationen werden exponiert, sie unterbrechen sich gegenseitig und eröffnen ein kontingentes Oszillieren des Dazwischen. Im Modus der Kontingenz: Die Unentschiedenheit der Referenz muss ausgehalten werden. Das Ereignis dieser Art Performance ist grund-los, es findet nur aufgrund seiner Grundlosigkeit statt, fügt sich keiner Bedingung: ist darin/damit unverfügbar. Mit Hinweisen auf Bellmer und Artaud stellt Kruschkova als beispielhaft die aktuelle Performance-Kunst von Xavier Le Roy vor und setzt sich – chiasmatisch – mit der Kontingenz des szenischen Ereignisses und dem Ereignis der Kontingenz auseinander.

Von der Defiguration der Figur/Person bei Le Roy kann man zu der Fragwürdigkeit performativer künstlerischer Selbst-Bilder überleiten, die das Thema des Beitrags von KORNELIA IMESCH ist. Das künstlerische Selbstbildnis wird als ein spezifischer Schauplatz der Kontingenzverhandlung präsentiert, und anhand verschiedener Beispiele aus der Kunstgeschichte werden unterschiedliche Verständnisweisen der Kontingenz zur Diskussion gestellt. Vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Infragestellung des Subjekts und in Bezug auf die Photographie als das für die Thematisierung eines optionalen Selbst prädestinierten Mediums bespricht Imesch den Künstler Urs Lüthi als ein exemplarisches Beispiel für kontingente Ich-Wahrnehmung. Dabei geht es um die ästhetischen und konzeptionellen Strategien des Spiels mit Ordnungen, Zuschreibungen, Rollen, Ironien – bis zur Thematisierung der Kontingenz des Geschlechtlichen als einem emanzipatorischen Akt der Kunst.

Noch radikaler in die Kontingenz getrieben setzt sich Henri Michaux als Subjekt und Künstler aus und zur Disposition, wie HANS-ULRICH RECK in seiner Text-Bild-Studie zeigt. Dabei geht es um Michaux' mehrjährige Experimente mit Meskalin und die dabei gemachten Erfahrungen, die sich in Bildern und Texten niederschlagen, und es stellt sich die Frage, worum es Michaux dabei geht. Thema ist für Michaux das Experimentieren mit dem Subjekt, indem er im Experiment das Subjekt in verschiedenen Kontingenzen als ein brüchiges, versetztes, durchstrichenes und sich selbst problematisches überhaupt erst konstituiert. Kontingenz ist konstituierend für die Ausbildung von Subjektivität, wie Michaux' künstlerische Erfahrung zeigt. Und Reck geht in einer präzise ausgewählten Zusammenstellung von Texten und Bildern Michaux' diesem beispielgebenden Fall einer »Subjekt-Dekonstruktion als poetischer Selbsterfahrung« nach. Dabei zeigt sich, dass zwischen Kunst und Rausch kein intimes Verhältnis besteht und Kunst kein privilegierter Ort für Rauscherfahrungen ist. Kunst ist nicht Mittel zur Grenzüberschreitung, sie *ist* diese. Michaux geht es denn auch nicht um »Erweiterung des Bewusstseins«, sondern um Kognition, um die Erkundung des Gehirns als empirisches Organ. Das Fließen, die

Turbulenzen des Unendlichen – als ein zentrales Problem der mentalen Selbstbeschreibung erweist sich die Geschwindigkeit – hier verstanden als »Feld der Kontingenzsteigerung durch De-Subjektivierung von Kontingenzbeherrschungsabsichten«. Ziel und Zweck der Meskalin-Experimente ist für Michaux die radikale Einübung ins Abstrakte.

Um Kontingenz als Raum des Spielens geht es (auch) im Beitrag von MARGARETE JAHRMANN, ein Spielen jedoch nicht als radikale Selbsterprobung, sondern als Game mit sinnlosen Spielzeugen, die im Spiel fetischisiert werden – ähnlich wie im Erinnerungstheater, bestückt mit fetischartigen Spielobjekten. Jahrmann entwirft einen Atlas der nutzlosen Spielzeuge, in den die Computergenres eingeführt werden, und sie verweist in diesem Zusammenhang auf Aby Warburgs Bibliothek und seinen Mnemosyne-Atlas sowie auf die Ars Memorandi der antiken Rhetorik. Die Spiel- und Erinnerungsräume ermöglichen determiniert zufällige Erzählungen, Bilder und Objekte sind Erinnerungsstücke, die den Spielvorgang beeinflussen. *Imagines agentes* – Pathosformeln – Spielzeuge der Games; als ein Beispiel werden die *tags* und das *tagging* beschrieben, als kontingente Indizierungssysteme in den elektronischen Spielgesellschaften. Fetischisierte Nutzlosigkeit als widerständiges Moment – und als neues Forschungsdesiderat der Ludistik. »Das ›Contingentium Mobile‹, die unendlich bewegte neue Wunschmaschine der Computerspiele, die in realen lebensweltlichen Zusammenhängen ihre Möglichkeitsbedingung finden, sind das Zeichen der Zeit. Für Agamben ist ›Bartleby als Schreiber, der aufgehört hat zu schreiben, die extreme Figur des Nichts und der unerbittliche Anspruch dieses Nichts als reine POTENZ.« Das Recht auf mögliche Welten wird gegen die existierende Welt geltend gemacht, um zu retten, was nicht gewesen ist.« Die bewegte angetriebene Kontingenz nutzloser Spiele, der sich die Gesellschaft verschrieben hat. Widerstand des Nutzlosen.

(Künstlerisches) Spiel und (politische) Praxis bezüglich der medialen Konstitution und Repräsentation der Person und des Subjekts ist ein mögliches Themenfeld, in dem der Beitrag von SUSANNE LUMMERDING mit den vorangehenden in Verbindung gebracht werden kann. Im Zentrum steht hier die Frage der Bestimmung des Politischen resp. das Subjekt des Politischen, entwickelt aus der Kritik an der Optik, die die Bedingtheit von etwas Gegebenem durch etwas anderes Gegebenes herleitet, anstatt die Bedingtheit des Gegebenen selbst zu untersuchen. Als ein Beispiel wählt Lummerding Vorgänge in *Second Life*, bei denen es um Realität und Virtualität (und Medialitäten) und konkret um die Beziehung der »beiden« Bereiche geht. Wie oben erwähnt: Die Optik, die die Verschränkung der »beiden« Räume als ihre Bedingtheit nimmt, ist zu eng; man muss die Kontingenz dieser Bedingtheit selbst, das heißt hier ihre sprachlogische Konstruiertheit, anvisieren. Jede Identität und Realität ist ein stets temporäres Resultat von Differenzierungen und Signifikationen – und damit nicht abschließbar. Lummerding unterscheidet, mit Lacan, zwischen dem »(Sozio-) Symbolischen« (Realität) und dem »Realen« (Unabschließbarkeit des Bedeuten). Politik gehört der Sphäre des Symbolischen, das Politische derjenigen

des Realen an. Realität und damit auch Politik basieren auf der Unmöglichkeit und gleichzeitig auf der Behauptung der Möglichkeit einer Schließung. Sie lassen sich jedoch nur in ihrer Artikulation und als solche rechtfertigen; Kontingenz ist der Grund, warum jede Realität vorläufig und nur Effekt von hegemonialen Auseinandersetzungen ist. Entsprechend ist das Subjekt des Politischen unkalkulierbar und muss immer wieder als Subjektposition neu konstruiert werden. Dies begründet politisches Handeln, Verantwortung und Verhandelbarkeit – und die Unmöglichkeit, diese über etwas Vorgegebenes zu legitimieren.

Die Argumentation, die GABRIELE WERNER in ihrem Beitrag entwickelt, schließt an diejenige von Lummerding an. Gegenstand sind Pressephotographien, die anlässlich der U-Bahn-Bombenanschläge in London veröffentlicht wurden. Die Kontingenzfrage stellt sich bei diesen Bildern nicht mit dem Verhältnis des Mediums gegenüber einer vorgegebenen Wirklichkeit, sondern mit der Bedeutung des Bildes, der Wirklichkeit des Bildes, die üblicherweise als Darstellung von etwas verstanden wird. Bild und journalistischer Text beziehen sich in der Darstellung des Ereignisses und der Menschen verschiedener Kulturen auf den Diskurs eines Gemeinwesens als etwas Universales. Gegebenes. Tatsächlich jedoch bezeichnen die Photographien eine Gemeinschaft, die im Text konstituiert wird; sie beziehen sich auf eine Wirklichkeit, deren Bedingtheit sich nicht durch die Bombenanschläge ergibt, sondern die Effekt ist von Vokabularen, von Signifikation und damit von kontingenten Interessen. Im Hauptteil ihres Beitrages entwickelt Werner ihre Bildlektüre aus der Interpretation von Richard Rortys Kontingenzphilosophie und, auf überraschende und innovative Weise, mit Bezug auf die Bildlogik, die der Architekt Peter Eisenman mit der Entwicklung der Theorie und Praxis des Diagramms – gegen die klassische Zeichnung – exponiert.

Das photographische Bild im Rauschen der visuellen Kultur als ein Konfliktschauplatz von Kontingenz ist das Thema im Beitrag von JÖRG HUBER. Thema ist die Ausbildung und Entwicklung der Bildkultur der Amateurphotographie, was gleichzeitig auch die Geschichte der Apparatetechnologie, der bildgebenden Verfahren und der entsprechenden Industrie ist. Das erste historische Kapitel wird durch die analoge Photographie, das zweite durch die Computertechnologie und die Digitalisierung des Bildes geschrieben. Gemeinsam ist beiden die Auseinandersetzung mit Fragen der Verfügbarkeit und der Verfügung über das apparative Bild, die Berechen- und Beherrschbarkeit der Bildherstellung und, damit verbunden, das Phantasma des »guten Bildes«. Für die Laienbildkultur ist folglich die Ausrichtung der Arbeit am Bild und dessen Ästhetik auf Kontingenzbewältigung von zentraler Bedeutung. Kontingenzeröffnung und -steigerung leiten dagegen die künstlerischen Strategien, die sich explizit mit Phänomenen der Laienbildkultur auseinandersetzen. Die Frage stellt sich dann, ob die künstlerische Arbeit am Bild als Bild, an der Bildlichkeit als spezifischer Qualität ästhetischer Praxis und Erfahrung, ob der Kontingenzstreit der Bilder also eine Kritik möglich macht – im Sinn einer Unterbrechung, einer

Irritation, einer Störung des visuellen Rauschens, das (nicht zuletzt als Effekt der Entwicklung der apparativen Bildtechnologien) die gegenwärtige visuelle Kultur prägt.

An diesen Kontingenzstreit knüpfen STEFAN NEUNER und SIMONE MATHYS mit ihrem Beitrag an, in dem sie Jeff Walls Bekenntnis zum Bild als Bild, zum Tableau, als Revision und kritische Antwort auf den Modernismus, das heißt auch auf die »Entkunstung« und damit »Politisierung« der 60er-Jahre-Avantgarde, beschreiben und diskutieren. Als Beispiel wird die Arbeit *The Guitarist* besprochen. In diesem Leuchtkasten-Tableau thematisiert Jeff Wall die Gleichzeitigkeit von dokumentarischer Photographie und inszenatorischem Eingriff des Künstlers – von Unordnung der Szene und Ordnung der Komposition, von Vorgefundenem und Zugerichtetem, von reiner Kontingenz und Kontingenzbeherrschung – auf ein Drittes hin: der Inszenierung, die mit dem Zufall als bedeutsamer Kontingenz spielt und rechnet. Mit den zwei Jugendlichen, die sich beim Musizieren und in der Ausgestaltung ihres Zimmers unter Rückgriff auf Zeichen und Posen aus der Popkultur selbst in Szene setzen, zeigt das Bild ein Motiv, in dem sich die Wall'sche *mise-en-scène* reflektiert und in dem zugleich eine Allegorie auf die ästhetische Kreation angelegt ist. Walls dialektische Anknüpfung an die Tradition thematisiert Aspekte des Widerstands, der Kommunikation und der Gemeinschaft, wobei inszenierte Gemeinschaft und ästhetische Allegorie in ihrer radikalen Kontingenz exponiert werden.

Der »Verwesentlichung des Zufälligen« denkt THOMAS ERNE nach, um diese wesentliche Zufälligkeit von der vermeintlichen Beliebigkeit der Gegenwartskunst zu unterscheiden, vor allem gegenüber den Beliebigkeitsvorwürfen seitens der Kritik. Damit ist ein Drittes zwischen Notwendigkeit und Beliebigkeit im Blick, das auf Paul Klees Bestimmung seines Umgangs mit der Natur zurückgeht – und von Hans Blumenberg aufgegriffen wurde, um Kontingenz und Beliebigkeit unterscheiden zu können. Was aus der Seinsordnung fällt, ist nicht bloß unordentlich und beliebig, sondern potentiell außerordentlich und wesentlich, ohne in seinem Da- und Sosein als notwendig deduzierbar zu sein. Die prägnanten Exempla, die Erne vor Augen führt, sind Klees diverse »Engel« – als Engel »im Werden« unfertige und dynamische Engel in verschiedener Gestalt. Solch »himmlisches Geflügel« mag den einen als erfundene Beliebigkeit gelten, als himmlisch-phantastisches Inventar von Gottes Hofstaat, den anderen vielleicht als metaphysische Gespenster. Weder noch, wäre die Antwort darauf im Sinne Ernes: Es sind Transzendenzgestalten, in denen sich das lebensdienliche Außerordentliche zeigt, so wesentlich wie kontingent.

PHILIPP STOELLGER geht auf diesem Hintergrund den »Spuren der Kontingenz im Bild« nach, wie sie sich zwischen Zugriff auf das Bild, Angriff und Zerfall des Bildes zeigen. Leitmetapher dieses komplexen Spiels der Kontingenzen ist die Falte, wie sie Deleuze als Emblem des Barock aufgespürt und entfaltet hatte. Anschauliche Prägnanz gewinnt diese Figur in ihrer Textilität: Die barocke Kleidung zelebriert den Faltenwurf und wird darin zur Metonymie von

Kunst und Kultur – nicht nur des Barock. Der Faltenwurf ist ein Kontingenzereignis, das aus seiner Textilität Faltungen nach sich zieht.

Wenn Kontingenz einerseits zu Kontingenzreduktionen führte – wie in Philosophie, Mathematik, Recht, Politik und Religion –, führte sie andererseits auch in die Kontingenzkultur: in die Gestaltungen von kontingenten Faltungen in der Kunst. Das eröffnet eine Spur, der man in der Gegenwartskunst nachgehen kann: Kontingenz kann simuliert werden bis zur Ununterscheidbarkeit von Sein und Schein, wie die Videoprojektionen von Marius Watz zeigen. Ist diese Kontingenzkunst eine Kontingenzreduktionskunst oder doch mehr als das – etwa Kontingenzerfahrungsraum? Diese Frage variiert und faltet sich am Beispiel von Gerhard Richters Kölner Domfenster aus kontingent kombinierten Farbquadraten. Wird hier nur ein mathematisch sauberer Vorhang ohne Falten in Szene gesetzt? Dekoration ohne Falten im interesselosen wohlgefälligen Spiel der Farben? Oder ist das freie Spiel der Farbquadrate eine prägnante Figur des Ordnungslosen als Inszenierung *außerordentlicher* Kontingenz? Eine Steigerung der Kontingenz als Figur des Anderen gegenüber der allzu geordneten Hierarchie von Kirche und Raum? Die Spur außerordentlicher Kontingenz – die gleichwohl ganz gewöhnlich und in Ordnung scheint – verfolgt Volker Steger in den Photographien zerschmetterter Fliegen. Deren tödliche Faltungen werden so präpariert, dass Fliegenleichen zum ästhetischen Ereignis werden – nicht ohne seltsamen Beigeschmack.

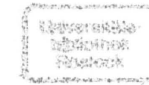
Diese durch und durch kunstvollen Kontingenzgestaltungen geraten allerdings aus der Fassung, wenn die Metapher der Falte bedrängend wörtlich wird: wenn sich die Bilder selber falten, eigendynamische Kontingenz an den Tag legen. Falten in der Leinwand bis zum Riss zeigen eine gefährliche Kontingenz, gefährlich für ihre Kunstgestalt. Demgegenüber gilt die Regel »Anti-Aging« für die Kunst: Professionelle Restauratoren sind die Schönheitschirurgen der Kunstwelt, die Sisyphus gleich, für die Faltenlosigkeit der Oberfläche zuständig sind. Nur, wird damit die eigene ästhetische Qualität der Falten des Bildes, die Spuren der Zeit und das Spiel der Kontingenzen der Materialität *à limine* ausgeschlossen, als Erzübel dämonisiert? Ist die faltenlose Unsterblichkeit des Bildes die Figur des Imaginären, von der der Umgang mit Kunst reguliert wird (oder werden sollte)?

Die programmatische Verunwesentlichung der Kontingenz – im Geschäft der Restauratoren – konfliktiert mit dem Verdacht, Kontingenz bis ins Materielle könne wesentlich sein, relevant und ästhetisch bemerkenswert, ohne es um jeden Preis tilgen zu wollen. Aber dem steht die religiöse Regel des Kunstgebrauchs entgegen, »Noli me tangere«. Als wäre die Unberührbarkeit der Gipfel ästhetischer Genüsse.

Um »Kontingenzbewältigungen in Phasen existentieller Lebensentscheidungen« geht es im Beitrag von STEPHAN SCHAEDE. Motiv und Thema ist Herkules am Scheideweg, das anhand verschiedener Beispiele und Interpretationen aus der Kunstgeschichte seit dem 14. Jahrhundert vor- und zur Diskussion gestellt wird. Dabei geht es Schaeде auch um die Frage, was Bilder leisten können gegenüber der Erzählung, welches »Explikationspotential von Kontingenz

Bilder haben oder unter Umständen auch verspielen«. Dabei bemerkt der Autor, dass in allen Darstellungen zwei Situationen nicht vorkommen. Erstens: dass sich die beiden Lebensoptionen streiten, auch nach der Entscheidung. Die Situation also, in der sich Menschen nicht entscheiden können: »*Deliberatio* in der schlimmsten Form.« Und zweitens: die gescheiterte Lebensentscheidung – die Not der Entscheidung wird in der Kunstgeschichte stets als Entscheidungsidylle dargestellt. Umgangen wird also die Frage, »wie scheiternde Kontingenzen sich leben und leben lassen«. Ein poetisches Gegenbild findet Schaede in einer Erlebnissituation in der Chiesa di San Giovanni Battista von Mario Botta in Mogno (Tessin).

Bilder als Orte und Medien des Kontingenzgeschehens, als *Imagines Agentes*; künstlerische Bilder, für die Kontingenz in der Produktion und Rezeption konstituierend ist; Bilder, die Kontingenz thematisieren, und Bilder, mit denen gearbeitet wird, um Kontingenzgeschehen produktiv zu nutzen, nicht zuletzt auch im Kontext von Wissensproduktion: Am Ende des Buchs steht *last, but not least* der Beitrag von ANDRÉ VLADIMIR HEIZ und GEOFFREY COTTENCEAU, in dem tatsächlich auch mit Bildern gearbeitet wird. In Form einer Versuchsanordnung des Dialogs zwischen einem Photographen und damit Bildermacher und einem Beobachter und damit Theoretiker. *Poiesis* und *Aisthesis* sind beide hier am Phänomen des Bildes beteiligt. Eröffnet und gespielt wird ein gegenseitiges Spiel mit Regeln und Ausnahmen, nomadischer Übertragbarkeit von Ansichten und Einsichten, Rollenentscheidungen, die der Kontingenzerführung auch erliegen können. Das Setting bildet ein Design- oder allgemeiner ein Gestaltungsprozess. Mehr sei nicht verraten.



Das Institut für Theorie (ith) betreibt Grundlagen- und angewandte Forschung und entwickelt entlang aktueller ästhetischer Fragen ein Theorieverständnis, das in engem Bezug zur Praxis der Gestaltung und Kunst und deren gesellschaftlicher Relevanz steht. Die Arbeit ist transdisziplinär und auf Wissenstransfer und Vernetzung ausgerichtet.

- T:GA01 Bettina Heintz / Jörg Huber (Hgg.), *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten.*
- T:GA02 Ursula Biemann (ed.), *Stuff it: The Video Essay in the Digital Age.*
- T:GA03 Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung.*
- T:GA04 Juerg Albrecht / Jörg Huber / Kornelia Imesch / Karl Jost / Philipp Stoellger (Hgg.), *Kultur Nicht Verstehen: Produktives Nichtverstehen und Verstehen als Gestaltung.*
- T:GA05 Jörg Huber / Philipp Stoellger / Gesa Ziemer / Simon Zumsteg (Hgg.), *Ästhetik der Kritik, oder: Verdeckte Ermittlung.*
- T:GA06 Jörg Huber / Philipp Stoellger (Hgg.), *Gestalten der Kontingenz: Ein Bilderbuch.*

Die Publikationsreihe T:G (Theorie:Gestaltung) wird realisiert als Koproduktion des Instituts für Theorie (ith) und der Edition Voldemeer Zürich / Springer Wien New York.