

# SPEKULATIVE LANDSCHAFTEN

Ulrike Pennewitz: Es ist ein brisantes und zugleich aktuelles Thema, das du mit deiner Arbeit „Yellowcake“ aufnimmst und mit einer konkreten Landschaft verbindest: das zerwühlte und verwundete südliche Erzgebirge, wo nach dem Zweiten Weltkrieg unter sowjetischer Führung Uranvorkommen ausgebeutet wurden. Das hat sich tief in die Gegend und die Köpfe der Menschen eingegraben. Deine Filme sind abstrakt. Du erzeugst sie mit komplexen digitalen Prozessen, projizierst sie auf Objekte, Architekturen und Folien oder zeigst sie auf Screens. Sie vermitteln jedoch keine direkten Botschaften, sondern knüpfen an ein intuitives, nicht zielgerichtetes Denken an, das „pensée sauvage“ [wilde Denken], wie es der Philosoph und Soziologe Claude Lévi-Strauss formuliert hat. Was lassen deine Filme erleben?

Robert Seidel: Ich möchte Emotionen evozieren, vielleicht sogar provozieren. Meine Filme und Bilder haben einen hohen Durcharbeitungsgrad, der im Akt der Betrachtung die Ahnung verschiedener, verdeckter Ebenen weckt, um in der Überlagerung und Wiederholung das Moment des Sublimen aufzurufen. Technik, Mythos, Politik, Kunst, Geschichte und gleichzeitig ihr Scheitern und Versagen in dieser Gegend, die sich über das Erzgebirge bis nach Ronneburg in Thüringen erstreckt, vermischen sich zu komplexen (Ge)Schichten. Je nachdem, welchen Ausschnitt man fokussiert, ergibt sich ein anderes Bild und ein neues Thema. Die Gegend zwischen Freiberg und Johanngeorgenstadt durchzieht ein ober- wie unterirdisch verlaufendes rhizomatisches Geflecht. Ich versuche Bilder zu schaffen, die anregen, einen gedanklichen Faden aufzunehmen, eine Scholle anzuheben, in einen Schacht hinabzusteigen, den Strecken und Richtungsänderungen zu folgen und unvorbereitet zu schauen, was passiert. Das funktioniert nicht, wenn man alles vorher schon offenlegt ...

UP: Lévi-Strauss schreibt auch, „daß der Künstler gleichzeitig etwas vom Gelehrten und etwas vom Bastler hat: mit handwerklichen Mitteln fertigt er einen materiellen Gegenstand, der gleichzeitig Gegenstand der Erkenntnis ist.“<sup>41</sup> Welchen Anteil von „Bastelei“ [Bricolage] und Erkenntnis, also „wildem“ und „rationalem“ Denken, haben deine Arbeiten?

RS: Wissenschaftler\*innen und Künstler\*innen haben es in einem seit Jahrhunderten fortgeführten Prozess geschafft, Werkzeuge und Denksysteme zu entwickeln, um Eigenschaften von Objekten, Subjekten, des ganzen Universums, präzise wie allgemein zu beobachten und darzustellen. Dem Mikroskop zum Beispiel liegen die abstrahierten anatomi-

schen Merkmale des menschlichen Wahrnehmungsapparats zugrunde und es wurde entlang der zu untersuchenden physikalischen Eigenschaften des zu betrachtenden Systems entwickelt. So ist der Apparat sowohl das Ergebnis eines Gedankenprozesses als auch jener „wilden“ Bastelei des Ausprobierens. Heutige Variationen, etwa Rasterelektronen- oder Rasterkraftmikroskope, funktionieren nicht mehr mit einem System geschliffener Linsen, aber sie tragen die Idee eines Mikroskops mit gläserner Optik weiter in sich. Dies ist ein historiografisches Rudiment der Wissenschafts- und Bildwiedergabeevolution, die ich als Idee im künstlerischen Experiment aufgreife. Dabei ist der glückliche Zufall des „Bastelns“ ein wichtiges Element, denn ich habe das Privileg, meinen Schaffensprozess jederzeit zu ändern und einem unerwarteten Resultat der digitalen Prozesskette zu folgen. Das faszinierendste Element schafft es am Ende durch die bewusste Auswahl und wird ins Gesamte gefügt. Ich nutze für meine Arbeiten einige für wissenschaftliche Forschungen entwickelte Techniken, wie Voxel-Modellierung, physikalische Simulationen, 3D-Scanning, Photogrammetrie, Motion Capturing oder Image Stacking, die eine vollkommen neue Betrachtung der Welt ermöglichen und nie zuvor Gesehenes hervorbringen können.

UP: Mit der digitalen Kunst hast du eine Möglichkeitsform gefunden, sich dieser Idee im Realraum anzunähern?

RS: Das Digitale ist gegenüber analogen Kunstformen dimensionslos und relativ ressourcenarm. Es hat keine manifeste Ebene und funktioniert nur mit bestimmten Voraussetzungen, zum Beispiel dem Vorhandensein einer Stromquelle, eines Abspielgerätes und Screens. Ohne Dimension und Manifestation sind die Präsentationsformen

fluide. Meine Arbeiten können auf einer 100 Meter breiten Medienfassade oder gleichwertig auf dem Screen eines Smartphones laufen. Aber auch die Werkzeuge, die ich verwende, sind nicht auf eine Funktion oder ein Ergebnis festgelegt. Sie sind von unzähligen Entwickler\*innen für verschiedenste Anwendungen geschaffen worden und laufen auf mehr oder weniger einer Plattform. In dieser digitalen Werkkammer modelliere, entwerfe, male, zeichne, deformiere, zerstöre und rekombiniere ich. Es sind mannigfaltige Transformationen zwischen statischem und bewegtem Bild oder gar Ton möglich. Tonfrequenzen können Bilder erzeugen und aus Farben entstehen Töne — es ist alles offen, fragmentarisch, skalierbar und erweiterbar.

UP: Die Formen des Denkens und Beobachtens, die du beschreibst, haben ihre Ursprünge in der Zeit der Romantiker\*innen um 1800. Das ist eine Zeit, aus der unser heutiges Kunstverständnis hervorgegangen ist, aber auch die modernen Wissenschaften. Die Landschaft des Erzgebirges scheint das alles miteinander zu verbinden: eine mythische und tiefreligiöse Welt mit Geschichten, Bräuchen, christlichen Festen und durch den Bergbau gleichzeitig ein Ort der menschlichen Extreme zwischen Natur und Technik. Das sind Quellen, die für Friedrich von Hardenberg bedeutend gewesen sein mussten, als er 1797 in Freiberg begann, Montanwissenschaften, also Bergbau, zu studieren. Er schrieb als Novalis in dieser Zeit das Roman-Fragment „Heinrich von Ofterdingen“, dessen Hauptfigur als Alter Ego zu verstehen ist. Heinrich trifft auf seiner Wanderschaft von Eisenach nach Augsburg auf einen Bergmann, der sein Leben und Arbeiten im böhmischen Eula beschreibt und vom Glückszustand beim Einfahren in den Schacht, von Dunkelheit und absoluter Stille erzählt. Später schreibt Hardenberg 5

im „Blüthenstaub“-Fragment „nach Innen geht der geheimnisvolle Weg“<sup>2</sup>, die Losung der Frühromantiker\*innen. Das hat etwas Tröstliches und gleichzeitig Absolutes, Erschreckendes. Bei deiner Arbeit kehrt diese Zweiheit wieder: Schönheit und Faszination, aber auch Schrecken und Überwältigung. Die Sackgassenhaftigkeit des Stollengangs ist ein Sinnbild dafür. Und die Frage: Was ist, wenn aus dem Berginneren etwas so Gefährliches zutage tritt, wie Uran?

RS: Ich würde so weit gehen, das Element Uran als eine Metapher für unsere schizophrene Gegenwart zu betrachten, mit all seiner Schönheit, Nützlichkeit und Grausamkeit. Ursprünglich wurde das Mineral Uraninit von sächsischen Bergleuten als „Pechblende“ bezeichnet, da sie keine Verwendung für die pechschwarzen Steine hatten, welche das Versiegen von Silbererz anzeigten und die vermeintlich metallfreie Blende auf Halden ablagerten. Seit dem 18. Jahrhundert wurde mit diesen Mineralien des Erzgebirges international wissenschaftliche Grundlagenarbeit betrieben: Martin Heinrich Klaproth isolierte das Element Uran aus Johanngeorgenstädter Pechblende, auch Marie und Pierre Curie verwendeten Uraninit aus Sankt Joachimsthal, dem heutigen Jáchymov in Tschechien, für ihre Forschungen. Dass man Radioaktivität einmal für die grausamste Waffe der Welt einsetzen würde, davon ahnten die Pionier\*innen der Atomforschung wie Henri Becquerel und die Curies noch nichts. Dafür brauchte es das Team um den Physiker Robert Oppenheimer, das mit dem selbsttätig strahlenden Element Uran die erste funktionstüchtige Atombombe entwickelte. Auch diese Themen haben etwas mit dem Erzgebirge zu tun: Das hier abgebaute Uran diente vor allem dem Bau sowjetischer Atombomben und war Teil der Kriegsreparation. Der erste Schacht „Objekt 01“ wurde 1946 in

Johanngeorgenstadt „geteuft“, wie die Bergleute sagen. Zu dieser Zeit befand sich die Entwicklung von US-amerikanischen und sowjetischen Atomwaffen auf dem Höhepunkt. Die Bergbauregionen in der sowjetischen Besatzungszone wurden nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gezielt nach Uranvorkommen untersucht und ihr Abbau dort angesiedelt, wo es nicht nur Traditionen und wissenschaftlich unterfütterte Erfahrungen gab, etwa durch die Bergakademie Freiberg, sondern die Menschen die Gefährlichkeit und die Zerstörungskraft des Bergbaus schon seit Jahrhunderten akzeptierten. Die „Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft Wismut“, wie der Tarnname des Uranabbauunternehmens lautete, wurde anfänglich von Zwangsarbeiter\*innen unter größter Lebensgefahr aufgebaut. Mit dem Erfolg des Bergwerks als drittgrößtem Uranproduzenten der Welt kamen auch Chancen für die „Sonnensucher“, die wegen der strengen Geheimhaltung nichts von der eigentlichen Verwendung ihres Urans wussten. Die Wismut zahlte ab den 1950er Jahren gute Löhne, ermöglichte Forschung und Karrieren, errichtete Siedlungen, Kulturhäuser und legte eine der umfangreichsten Kunstsammlungen der DDR an. Gleichzeitig wurden die Lungen der Bergleute mit radioaktivem Staub vergiftet, die Landschaft umgewühlt, Biotope zerstört, das Grundwasser für Jahrtausende verseucht. Jeder wissenschaftliche oder technische Fortschritt hat erhebliche Disruptionen zur Folge, die unsere Geschichte neu- und umschreiben. Heute ist das Bergbaugesamt für Milliarden Euro zum Teil renaturiert worden und wird als ein Vorbild für die Sanierung jener zerwühlten Landschaften betrachtet, die überall in der Welt existieren.

UP: Der Titel deiner Ausstellung rekuriert auch auf den Uranbergbau?

RS: In Crossen bei Zwickau gab es das sogenannte „Objekt 101“, eine Uranaufbereitungsanlage. In dieser wurde aus dem abgebauten und zerkleinerten Erz, jener mystischen Pechblende, mittels Schwefelsäure das Uran ausgewaschen. Das dabei entstehende, pulverförmige Konzentrat wurde wegen seiner gelben Farbe „Yellowcake“ genannt. Erst im letzten Jahr wurde das Kapitel „Objekt 101“ abgeschlossen. Rund 40 Jahre Erzgewinnung stehen 30 Jahre Bestimmungslosigkeit und anschließende Sanierung gegenüber. Das sind die Zeitdimensionen, mit denen wir es hier zu tun haben.

UP: Die Ausbeutung von Kultur und Natur erinnert mich an die Erzählung deiner neueren Arbeiten, bei denen du zur Bilderweiterung Algorithmen einer Künstlichen Intelligenz eingesetzt hast, wie zum Beispiel in deinem Film HYSTERESIS. Um was geht es dir hier?

RS: Um die Algorithmen der KI, genauer des Machine Learnings zu trainieren, werden massenhaft Informationen verarbeitet, die vornehmlich aus dem Internet extrahiert werden, egal ob Bilder, Texte oder Musik. Die KI erzeugt daraus unter gewissen Vorgaben angepasste Variationen, die wegen der einverlebten Informationen unweigerlich an unser kulturelles, westliches Gedächtnis und dessen Vorlieben anknüpfen. Was passiert aber, wenn es meine eigenen Bilder sind, welche die KI weiterentwickelt? Damit ist auch die Frage verbunden, was mit den Arbeiten anderer, nichteuropäischer oder nordamerikanischer Kultursphären passiert. Mit dem Film HYSTERESIS wollte ich das als Künstler in beinahe wissenschaftlichen Testreihen herausfinden. Meine eigenen Zeichnungen, die ich auf den Körper der Performerin Tsuki projiziert und ihre verschmolzenen Bewegungen gefilmt

habe, wurden schrittweise transformiert. Die KI erzeugte visuelle Hybride, die an Gemälde von Sandro Botticelli und gleichzeitig an die Figuren von Hans Bellmer erinnern, um im nächsten Schritt zu abstrakten Tableaus zu werden, die den Geist von Hilma af Klint oder Cy Twombly in sich tragen. Entlang meiner präzisen Anweisungen halluziniert HYSTERESIS Mischformen westlicher Kunststile, die ich anschließend sehr genau ausgewählt und arrangiert habe. Mir war es wichtig, aus der Pastichehaftigkeit der KI etwas

Tonfrequenzen können  
Bilder erzeugen und aus Farben  
entstehen Töne — es ist alles  
offen, fragmentarisch, skalierbar  
und erweiterbar.

Einzigartiges zu destillieren. Das ist nicht nur faszinierend, sondern wirft brennende Fragen auf. Nicht allein die nach der kulturellen Sphäre, die sich hier in einem digital-kulturellen Neokolonialismus durchzusetzen scheint, sondern auch: Wenn die Maschine aus der Essenz des Gelernten und einigen Eingaben etwas „Neues“ generiert, was bedeutet das für die prekären Bereiche mit hohem Anteil kreativer Arbeit, wie Illustration, Bildbearbeitung, Übersetzung, Synchronisation, Musik oder Kunst, aber auch der Wissenschaft im Generellen? Werden sich Betrachter\*innen oder auch Auftraggeber\*innen in Zukunft zwischen

den unendlichen Variationen technischer Perfektion oder der auratischen Individualität kreativer Menschen entscheiden? Ich fürchte die Antwort und gleichzeitig ist es eine extrem aufregende Zeit. Momentan beobachte ich, dass Großkonzerne sich mit ihren Trainingssets an der gesamten Kreativität der Menschheit bereichern und immer mehr Produkte anbieten. Nicht umsonst spricht man bei der Analyse von massiven Datenkonvoluten von „data mining“

## Entlang meiner präzisen Anweisungen halluziniert HYSTERESIS Mischformen westlicher Kunststile [...] Mir war es wichtig, aus der Pastichehaftigkeit der KI etwas Einzigartiges zu destillieren.

[Datenschürfen]. Solange kulturelle und auch wissenschaftliche Leistungen als gegebene Ressourcen missverstanden werden, sind nicht nur ganze Branchen bedroht, sondern auch in ihrer Weiterentwicklung verhindert und durch eine äußere Macht in ihrer Zukunft definiert. Wollen wir Firmen aus dem sagemumwobenen Silicon Valley darüber entscheiden lassen, was Kunst oder Kreativität ist? Insgesamt  
8 erinnert mich die Situation nicht nur an den Raub-

bau des Uraninit in Sachsen und Thüringen, sondern auch an die Situation der Arbeiter\*innen und Ingenieur\*innen der Wismut, deren Opfer, Mut und Forscher\*innengeist plötzlich durch die politisch-ökonomische Wende 1989/1990 obsolet wurden. Wo sind ihre Entwicklungen und Leistungen geblieben? Auch wenn diese globale Revolution für die breite Masse erstmal im Verborgenen stattfindet, wird die KI viele Bereiche so dramatisch verändern, dass eine „Renaturierung“ in den Ursprungszustand unmöglich sein wird. Wird daraus etwas Neues und Nachhaltiges wachsen? Dies sind einige der großen, globalen Fragen der nächsten Jahre.

UP: Das Erzgebirge als Schicksalslandschaft hat nicht nur vor über 200 Jahren den jungen Novalis oder naturwissenschaftliche Pionierforschung inspiriert. Im beschaulichen Annaberg-Buchholz arbeitete in einer Souterrainwohnung unter dem Gloria Filmpalast in selbstauferlegter, monastischer Isolierung zwischen 1933 und 1993 auch der Bilderphilosoph, Akustikliterat und Textzeichner Carlfriedrich Claus. In der Annaberger „Clausur“ – halb unter Tage – schuf Claus ein Weltwerk, das weit über seine Lebenszeit hinaus bedeutend ist. Und auch er verwendete Bergbaumetaphern: „Annaberg - Buchholz = Denkgänge über unter Tage“ (1984/1986), wie eines seiner Mappenwerke heißt. Wieviel Claus(ur) steckt in deiner Arbeit?

RS: Von dem Unspezifischen, Vorder- und Rückansichtigen der Bilder von Claus, seiner Arbeit mit Akustik und das stetig fortgesetzte Selbstgespräch, was durch die Blätter flüstert, aber noch so viel mehr Ebenen besitzt, als die sicht- und hörbaren, steckt hoffentlich einiges in meiner Arbeit. Landschaft von vorn, hinten, oben und unten – was passiert, wenn wir diesen gewohnten Blick neu ausrichten,

neue Farben, Geschwindigkeiten, Dimensionen einfügen? Claus hat nicht für ein Massenpublikum gearbeitet, möglicherweise hat er seine Werke nur für sich selbst geschaffen. Trotz dieser Rätselhaftigkeit kann man auf seinen Blättern Linien, Wörter, Zeichnungen erkennen, aber wir können nie sicher sein, in welche Elemente dieses wispernde Denk- und Schaugeflecht letztlich zerfällt.

Diese Dialektik von Zuständen und Verfallsprozessen, Lenkung und Zufall wird in meiner Arbeit zu einem unendlich fortsetzbaren Loop, der nicht einfach eine Wiederholung des Gleichen ist, sondern dessen Elemente sich partiell gegeneinander verschieben und so eine gewisse Selbsttätigkeit erreichen, ohne beliebig zu sein. Ich habe eine konzeptionelle Bildsprache entwickelt, die in jedem dieser Fragmente alles und nichts gleichzeitig sein kann. Sie soll eine Folie für alle Emotionen sein, zu denen wir befähigt sind – und zwar beim Anschauen, ähnlich dem Lesen oder Hören einer Erzählung, wie der vom Bergmann in Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“.

UP: Wo siehst du die allgemeine Rolle der Künstler\*innen in der heutigen Zeit?

RS: Wir selbst sind keine binären Wesen, dennoch ist die Welt von der Dyadik durchzogen. Das systemische „Alles und Nichts“, mit dem der barocke Philosoph und Mathematiker Gottfried Wilhelm Leibniz das Dualsystem und damit die operationale Grundlage der Computerarithmetik schuf, mit der rund zweihundertfünfzig Jahre später Konrad Zuse den ersten digitalen Rechenvorgang auslöste, ist elementarer und zeitloser Bestandteil unserer Weltbetrachtung geworden. Heutige Naturwissenschaftler\*innen haben in

ihrer Spezialisierung und dem exponentiellen Wissenszuwachs kaum noch Chancen, über die Nische ihrer eigenen technischen Abstraktionsebenen hinaus den Überblick zu wahren. Vielleicht ist es eine der Aufgaben gegenwärtiger Kunst, diese Experimente zu wagen. Ich finde es wesentlich, dass am Ende die Kunst keine Funktionsnotwendigkeit hat, auch wenn Künstler\*innen mehr oder weniger taugliche „Gegenstände der Erkenntnis“ mit analogen oder digitalen Handwerken individuell „basteln“, wie Lévi-Strauss es formuliert hat. Die Kunst ist für mich die einzige Möglichkeit, etwas in seiner eigenen Gegenwart zu schaffen, was frei von einem Ziel ist und wo sich Betrachtende ohne Vorwissen, Agenda, Anleitung oder Absicht hineinbegeben können, im besten Falle eine Möglichkeitssphäre, in der man für einen kurzen Moment überwältigt werden kann. Alles andere versucht etwas zu verkaufen oder zu vermitteln, zu sagen, was du denken sollst oder nicht denken darfst. Für mich ist diese Ausstellung ein Anfang, sich mit diesen nicht skalierbaren Verwerfungen unserer Gegenwart und den Sedimenten der Vergangenheit angemessen auseinander zu setzen.

Das Interview führte die Kunsthistorikerin Ulrike Pennewitz im August 2022 in Berlin.

- 1 Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1968, S. 36.
- 2 Novalis: *Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften*, Köln 1996, S. 103.