

Franziska Linhardt

GESTEN DER BERÜHRUNG, ZONEN DES TRANSFERS – JOSEPHINE PRYDES *HANDS (FÜR MICH)**

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70764

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7076>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007076>

CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS

Goethe-Universität Frankfurt am Main
Hochschule für Bildende Künste–Städelschule

* Der vorliegende Essay ist Teil der Publikationsreihe CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS. Dabei handelt es sich um Essays, die auf hervorragende Masterarbeiten zurückgehen. Die 2019 eingereichte Arbeit wurde von Antje Krause-Wahl und Burcu Dogramaci betreut.

ABSTRACT: Die Geste der Berührung begleitet eine gewisse Vorstellung von Relationalität – denn wer/was berührt wen/was? Inwiefern konstituieren sich Beziehungen erst durch haptischen Austausch und was fühlen wir dabei? Der Essay widmet sich der fotografischen Serie *Hands (Für mich)* (2014–2016) der Künstlerin Josephine Pryde und fokussiert diejenigen Fotografien, welche die spezifische Verbindung zwischen Fingerspitzen und berührungssensiblen Technologien zeigen. Die Berührung wird darin als Mittlerin des Kontakts verstanden – sie lässt Dichotomien zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Körperlichkeit und Virtualität, zwischen Abstoßen und Affizieren fluide werden.

SCHLAGWÖRTER: Josephine Pryde – Berührung – Cyborg

ABSTRACT: Touch as a gesture is associated with a certain conception of relationality – for, who/what touches whom/what? To what extent can relationships be said to be constituted only through a haptic exchange and what do we feel when this is the case? The essay is devoted to the artist Josephine Pryde's series of photographs *Hands (Für mich)* (2014–2016), focusing on those photographs that depict the specific connection between fingertips and touch-sensitive technologies. Touch is understood in these photographs as being a mediator of contact – thus making dichotomies between subject and object, the physical and virtual, repulsion and affection, to become fluid.

KEYWORDS: Josephine Pryde – Touch – Cyborg

In seinem Bestseller *Petit Poucette* reflektiert der französische Epistemologe Michel Serres über die „vernetzte Generation“ der digitalisierten Gesellschaft: Der kleine Däumling oder die kleine Däumeline der Gegenwart, so seine spielerische Metapher, bewegten sich mit ihren flinken Fingern in anderen Welten und anderen Sprachen als die ihnen vorangegangenen Generationen.¹ Dieser Wandel ihrer Lebenswirklichkeit habe aus ihnen völlig ‚neue‘ Menschen mit einem anderen Verständnis für die eigene Körperlichkeit gemacht. Denn das Streichen, Wischen, Tippen ihrer technologischen Gefährtinnen wirke sich nicht nur auf den semiotischen Körper und sein gestisches Spektrum aus – die mentalen Prozesse hätten sich bis in die Fingerspitzen verlängert: Die „Petit Poucettes“ des 21. Jahrhunderts trügen ihre Köpfe förmlich in den Händen.

Wenn Finger im Austausch mit smarten Materialien das Denken übernehmen und wenn sich die virtuelle Welt über die Körper gestülpt hat, dann halten Josephine Prydes Fotografien einen spezifischen Moment fest, in dem die berührenden, haltenden und zeigenden Hände sich nicht nur auf die Suche begeben. Zwischen 2014 und 2016 fotografierte die Künstlerin eine Serie, die aus etwa 46 gleichformatigen Makroaufnahmen mit dem Fokus auf Händen in Interaktion mit Objekten, Körpern und Texturen besteht.²

¹ Serres 2012.

² Eine Übersicht zu den Fotografien der Serie bietet Ausst.Kat. San Francisco u. a. 2018.

Als seriell angelegtes – im Folgenden unter dem Titel *Hands (Für mich)*³ gefasstes – Werk hängen die einzelnen Fotografien meist in gleichem Abstand zueinander an der Wand des jeweiligen Ausstellungsorts.⁴ Teil der Präsentation von *Hands (Für mich)* ist oft ein Zug auf Schienen, auf welchem die Ausstellungsbesuchenden durch den Raum und an den Bildern entlangfahren und die Fotografien in gleichbleibender Geschwindigkeit nahezu filmisch rezipieren können.⁵ Die einzelnen Fotografien ziehen dann in Sequenzen vorbei und mit ihnen Finger mit grellem Nagellack unterschiedlichster Couleur: ein scheinbar vom Meer angerautes Treibholz haltend, die Hand auf der Brust eines Rollkragenpullover tragenden Torsos spreizend, behutsam die Struktur eines Kiefernzapfens ertastend, über die metallene Basis einer Lampe gleitend.

In ihrer Serialität bieten die Aufnahmen einen gestischen Code der Berührung, der sich durch die Verbindung und Verbundenheit von Hand und materieller Umwelt auszeichnet. Denn mit dem Fokus auf menschliche Glieder sowie auf Dinge und Materialien handeln Prydes Fotografien nicht nur vom „In-der-Welt-sein“⁶, sondern vor allem von einem Austausch mit dieser Welt, von einem Miteinandersein. Die Hände als Referentinnen eines anonymen Individuums oder als eigenständige Akteurinnen suchen Kontakt zu ihrem materiellen und körperlichen Umfeld mit seinen diversen Oberflächen.

Hands (Für mich) umfasst auch einen Teil von Fotografien, in welchen die Hände im Austausch mit digitalen Geräten wie Smartphones oder Tablets porträtiert sind, mit Objekten also, die geradezu paradigmatisch für eine vernetzte Gesellschaft stehen. Hier strecken sich Finger – bereit zum Kontakt – berührungssensiblen Bildschirmen entgegen. Diese omnipräsenten smarten Gerätschaften und ihre sensitiven Oberflächen eröffnen ihren Nutzerinnen und Nutzern durch die sanfteste Berührung ‚neue‘ Welten.

³ Ein finaler Titel für eine Serie zeugt von einer Abgeschlossenheit und einem Narrativ, welche die Künstlerin in *Hands (Für mich)* nicht anstrebt (Gespräch zwischen der Künstlerin und der Autorin, Dezember 2018).

⁴ *Hands (Für mich)* wurde bislang u. a. bei Arnolfini in Bristol (2014), im CCA Wattis Institute in San Francisco (2015), im ICA in Philadelphia (2016), im Rahmen von Josephine Prydes Turner Prize-Nominierung in der Tate in London (2016) sowie auf der 9. Berlin Biennale in Berlin (2016) gezeigt. Weitere Prints der Serie wurden jüngst in der Galerie Neu in Berlin (2020) präsentiert.

⁵ Der Zug fungiert hier ebenso als künstlerische Reflexion der Rezeptionstandards wie als phänomenologische Wahrnehmung des Ausstellungsraums als solchen. Vgl. Stevens 2018, S. 89–91.

⁶ „In-der-Welt-sein“ ist Martin Heidegger zufolge das, was die menschliche Existenz im eigentlichen Sinne ausmacht. Dasein geschehe nur im Kontext und somit in der Auseinandersetzung mit der Welt. Vgl. Heidegger 2006.

Diese Fotografien der Serie, welche die Verbindung mit dem Kontaktflächen von Technologien fokussieren, werden im Folgenden im Mittelpunkt stehen.

Dieser Essay konzentriert sich in diesen auf den Moment der Berührung, den Pryde selbst als „the join“⁷ charakterisierte, um ihn als Untersuchungswerkzeug und Denkmodell zu nutzen. In *Hands (Für mich)* wird auf die Verbindung zwischen Fingerspitzen und reagierender Umwelt fokussiert und gefragt, wo sich dieser Kontakt lokalisiert und wie er vermittelt wird. In seiner fotografischen Genese wird der Gestus der Berührung in Prydes Fotografien als Stifter komplexer, polyvalenter und wechselseitiger Beziehungen betrachtet, um, mit den Worten der Medientheoretikerin Karin Harrasser, „zu verbinden, was er trennt, Fremd- und Selbstbezüge zu schaffen, Affekte zu modulieren und Wahrnehmung zu transformieren. Innen und Außen zu reorganisieren, [...] ihn als Sonde zur Historisierung und Differenzierung [...] zu verwenden.“⁸ Die Berührung begleitet eine gewisse Vorstellung von Mittelbarkeit.⁹ Doch wer/was berührt hier wen/was? Inwiefern konstituieren sich Beziehungen erst durch haptischen Austausch? Die dargestellte Motivation des zarten Tastens wird nicht nur Beziehungsstifterin, sondern könnte sogar Werkzeug für die „Verlängerung der Existenz bis in die Enden und Oberflächen [eines] fremden Körpers hinein“¹⁰ sein.

Finger auf Devices – berührungssensibel und süchtig nach Kontakt

Der Hand als distanzüberwindender Schnittstelle des Menschen zur Außenwelt werden diverse Funktionen und Kräfte zugesprochen: Als aristotelisches „Instrument der Instrumente“¹¹, Zeichen von Besitz und Macht, Mittel zur Kommunikation sowie Navigationswerkzeug einer (haptischen) Welterfahrung und Authentifizierung wird sie zur elementaren Vermittlerin zwischen Denken und Handeln erhoben.¹² All diesen Funktionen gemein ist ihre Rolle als konkrete und symbolische Schnittstelle zwischen Mensch und Umwelt. Denn im westlichen und durch die Erkenntnistheorie geprägten Verständnis von Welt wird der Mensch als denkendes und bewusstes Subjekt in ihr Zent-

⁷ Klein 2016, S. 114–119.

⁸ Harrasser 2017, S. 9.

⁹ Kolesch 2010, S. 230.

¹⁰ Lotze 1923, S. 210.

¹¹ Aristoteles beschreibt gerade den Tastsinn – nicht nur bezogen auf Innen und Außen des Leibes – als einen Vermittler; als *koiné aisthesis* vermittelt er zwischen den Sinnen (Aristoteles, *De anima/Über die Seele*, 423b3).

¹² Eine Zusammenfassung zur mehrdimensionalen Kunst-, Kultur- und Medizingeschichte der Hand bieten u. a. Gadebusch Bondio 2010. Bickenbach u. a. 2003.

rum gesetzt und seinen Händen eine vermittelnde Aufgabe zwischen ihm und der ihn umgebenden Dingwelt zugewiesen. Die berührende Hand ist Teil und ausführende Kraft, durch die der Mensch mit der Welt kommuniziert und in Austausch tritt.

Auch in *Hands (Für mich)* scheinen die – meist vermeintlich *weiß* und weiblich gelesenen – Hände eines anonymen Subjekts in der haptischen Kommunikation mit einem spezifischen Umfeld eingefangen worden zu sein. In Prydes Fotografie *Here Do You Want To* ist die dargestellte Szene eindeutig dem Akt der Berührung zwischen den anonymen Fingerspitzen und dem dunklen Bildschirm gewidmet (Abb. 1). Sanfter Einfall warmen – von links kommenden – Lichtes setzt die Interaktion in Szene und verwandelt die scheinbar alltägliche Situation und ihre Geste in eine Inszenierung eines bewussten Austauschs zwischen zwei Körpern. Indem die Finger sich zur Oberfläche recken und den Kontakt suchen, entsteht eine Nähe, die sich in den dargestellten Berührungen manifestiert und mit ihnen sichtbar gemacht wird. Unterstrichen wird dieser Prozess des haptischen Kontakts durch die fotografische Inszenierung und durch die Betonung der Oberflächen.

Hands (Für mich) spielt rhetorisch wie inhaltlich mit zeitgenössischen Codes professioneller Studio- und Werbefotografie, die den Einsatz solcher Stilmittel längst entdeckt hat, um die Oberflächen der Warenwelt reizvoll und zugänglich zu inszenieren. Indem Pryde diese Werkzeuge visueller Bildproduktion einsetzt, re-konfiguriert und transformiert, durchleuchtet sie ihr eigenes Medium, seine Geschichte und seine Wirkmacht.¹³ Doch in *Hands (Für mich)* wird das Gerät nicht (nur) als fetischisiertes verzaubertes Objekt inszeniert, das berührt wird, sondern ebenso als eins, das auf diese Berührung zu reagieren scheint, das gleichsam ‚zurückberührt‘. Eingefangen wird hier nicht nur eine im „consuming act“¹⁴ liegende Relation, sondern eine affizierende Reaktion zwischen den beiden Entitäten: der Beziehungen der Menschen zu den Dingen oder – vice versa – der Dinge zu den Menschen, die gerade in techno-animistischen Strömungen eine neue Aktualisierung erfährt.¹⁵ In *For Myself 2* macht sich der unmittelbar

¹³ Rebentisch 2015, S. 63. Zu Prydes Spiel mit der fotografischen Rhetorik und dem Einsatz von Bildproduktion siehe u. a. Gilligan 2012. Lee 2001.

¹⁴ Boehme 2016, S. 33.

¹⁵ Wenngleich die wissenschaftliche Einführung der Allbeseeltheit der Dinge des Religionstheoretikers Edward B. Tylor (1871) aktuell kritisch betrachtet wird, erfährt der Animismus in den letzten Jahren gerade hinsichtlich techno-ökologischer Infrastrukturen und ihrer Hinterfragung einer ‚passiven‘ Dingwelt interdisziplinäre Beachtung. Vgl. Tylor 2010. Albers, Franke 2012. Davis 2014.



Abb. 1: Josephine Pryde, *Here Do You Want To*, 2014, Giclée-Print, 60 × 40 cm,
Serie: *Hands (Für mich)* (2014–2016)

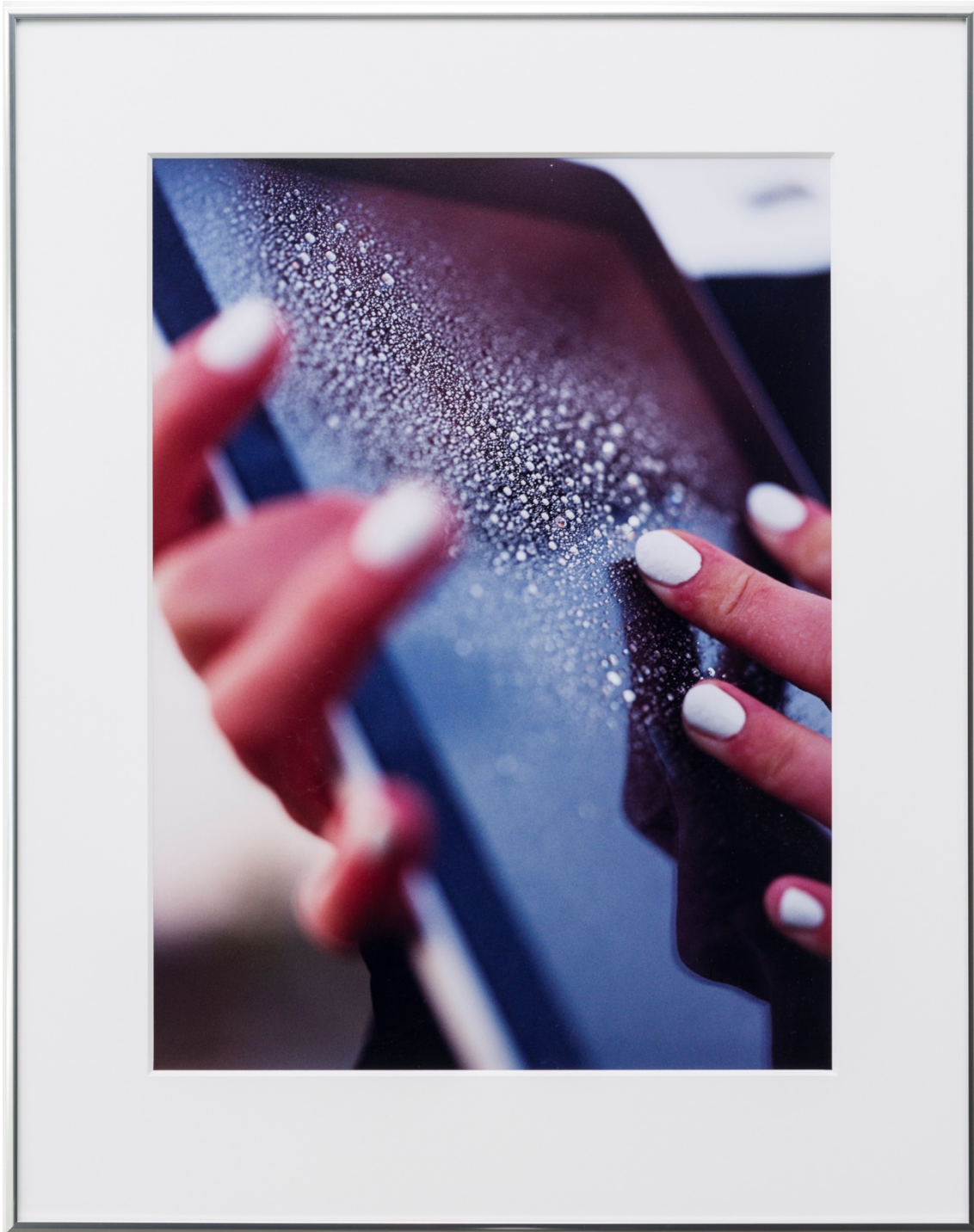


Abb. 2: Josephine Pryde, *For Myself 2*, 2016, C-Print, 60 × 44,5 cm,
Serie: *Hands (Für mich)* (2014–2016)

bevorstehende Austausch zwischen Subjekt und Objekt nicht nur durch die ‚beseelende‘ Fingergeste bemerkbar. Aufgenommen zur scheinbar ‚blauen Stunde‘ ist die Szenerie in kaltes, nahezu unwirkliches (Bildschirm-)Licht getaucht und zeigt Finger mit weiß lackierten Nägeln, die ein Tablet halten und berühren (Abb. 2). Der Bildschirm auf der Fotografie bleibt jedoch dunkel, seine schwarze Oberfläche ist von einer irisierenden

Tropfenformation übersät, die von ihm abzuperlen scheinen. Sie deutet auf den Transfer zwischen Körpern hin: Das Display ist beschlagen, Flüssigkeit kondensiert, körperliche Wärme lässt es transpirieren. Möglicherweise übernimmt das Gerät hier selbst die Attribute eines lebendigen Organismus – der Bildschirm schwitzt und verdeckt den Zugang zu virtuellen Welten.

Sei es das Schwitzen des Devices oder die Übertragung der (menschlichen) Wärme auf den Bildschirm, die resublimierte Flüssigkeit – gewissermaßen der Tod eines jeden technischen Geräts – wird zum irritierenden Moment und Mittel der Bildproduktion. Dargestellt sind Körper im Kontakt, in einer intimen Verbindung, einem human-körperlichen Austausch, der mit einer sanften Berührung, einem Fingerabdruck beginnt und in überschüssiger Wärme und vermeintlichem Schweiß endet. Aller Entfremdung zum Trotz schreibt sich der menschliche Körper nicht nur in die neueren Technologien ein – die unmittelbare und körperbezogene Kontaktaufnahme und das responsive Potenzial des Geräts werden übersteigert. Der Bildschirm reagiert weder durch Leuchten noch durch Bewegung im Interface auf die Berührung – er bleibt dunkel und in seiner ‚Ding für den Menschen‘-Rolle augenscheinlich unbelebt und unnütz. Der Apparat verharrt in einer stummen Verweigerung und konstatiert ein imaginiertes „I would prefer not to“.¹⁶ Er macht nicht das, was ihm aufgetragen wurde und verrät nicht, was er tut und was unter seiner Oberfläche geschieht. In *For Myself 2* antwortet das technologische Material anders als erwartet: Es reagiert durch dem menschlichen Organismus inhärente Reaktionen auf eine Annäherung (des Menschen). Die beschlagene Oberfläche ist hier Mittel und Potenzierung eines intimen, warmen Kontakts und körperlichen Austauschs zwischen Zeigefinger und Apparat, zwischen Mensch und Objekt.

Eine weitere Fotografie der Serie mit dem Titel *Your Secure and Private Path* zeigt einen schräg von oben fotografierten Ausschnitt eines Touchscreens, dessen leuchtende Oberfläche von Fingern mit orangeroten Nägeln in einer Geste des Zoomens berührt und gestreift wird (Abb. 3). Auf seinem gläsernen Display und außerhalb des digitalen, aber innerhalb des fotografischen Gefüges perlt ein großer Tropfen transparenter Flüssigkeit, der das Licht bricht und das Darunterliegende verzerrt. Die Nähe

¹⁶ Mit seinem höflichen, aber konstanten „I would prefer not to“ verweigert sich der Anwaltsgehilfe Bartleby in Herman Melvilles 1853 entstandener Erzählung erst seiner Arbeit an der New Yorker Wall Street, dann bald jeglicher Kommunikation und Nahrung. Vgl. Melville 2007.



Abb. 3: Josephine Pryde, *Your Secure and Private Path*, 2015, C-Print, 60 × 44,5 cm,
Serie: *Hands (Für mich)* (2014–2016)

des Bildschirms zum menschlichen Körper weckt Assoziationen an eine einsame Träne auf dem kalten und glatten Material. Auch hier sind es also Finger und eine scheinbare menschliche ‚soziale Körperflüssigkeit‘, die den Austausch, die Interaktion zwischen ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ nicht nur darstellen, sondern potenzieren. Das digitale und/oder

das fragmentierte menschliche Wesen zeigt Emotionen, der (körperliche) Affekt manifestiert sich in einem (Tränen-)Tropfen auf der berührungssensiblen Oberfläche.

Prydes spielerischer und dialektischer Umgang mit der periodischen Aufregung über das Verwachsen von Körper und Technik und deren gegenseitige Beeinflussung lässt an die ironisch-gebrochenen Artikulationen Donna Haraways zu ihrer soziotechnischen Hybridisierungsfigur der/des „Cyborg“ denken.¹⁷ Bereits 1985 definierte Haraway das menschliche Wesen als fluid formbar und als absolut von seiner kulturellen und technologischen Umgebung bestimmte Entität.¹⁸ In ihrem *Manifesto* proklamiert sie durch die Figur der/des Cyborg einen Möglichkeitsraum der Mensch-Technik-Fusion, die allgemeine Dichotomien der abendländisch-patriarchalen Geistesgeschichte der Moderne aufbrechen sollte.¹⁹ Gleichzeitig thematisiert Haraway nahezu prophetisch das von Technologisierung und Digitalisierung geprägte Netzwerk und Verschmelzungspotenzial von Existenzen.²⁰ Dieses Wesen, das bei Haraway zwischen Mensch, Tier und Maschine oszilliert und das weder eine tiefere Wahrheit noch eine identitäre Logik zulässt, breitet sich ausschließlich an der Oberfläche aus und zielt als Denkmodell darauf ab, eine post-gender und -repräsentative Existenz einzuführen und zu mythologisieren.²¹ Denn die/der Cyborg überwindet in seiner Kurzform des *cybernetic organism* die für eine anthropologische Betrachtungsweise gängigen Oppositionen von Organismus/Maschine oder physisch/nicht-physisch.²² In Prydes Fotografien ist die von Haraway angekündigte Welt der Vernetzung und (haptischen) Verbindung zwischen Technik und Mensch längst erreicht. Das smarte technologische Material rückt immer dichter an den menschlichen Körper heran, in *Hands (Für mich)* wird es berührt und berührt zurück.

Das Smartphone weint, der Bildschirm schwitzt – nahkörperliche Technikverhältnisse reißen Barrieren ein und lassen sozio-technologische Hybride entstehen, die einer-

¹⁷ Haraway 2004. Diese Verbindung zwischen Prydes Fotografien und Haraway erwähnte bereits Melanie Gilligan in ihrer Untersuchung der Serien *It's not my Body* und *Conception* (beide 2011) der Künstlerin. Vgl. Gilligan 2012, S. 246.

¹⁸ Haraway 2004, S. 12–24.

¹⁹ Haraway 2004, S. 23.

²⁰ Haraways Cyborg ist eine zutiefst ambivalente wie auch visionäre Figur, die auch sehr früh ein bestimmtes Gender-, Rassen- und Klassenbewusstsein infrage stellte. Sie erfährt seit den 1990er Jahren große Beachtung, die bis ins 21. Jahrhundert anhält. Siehe u. a. Hayles 1999. Preciado 2018.

²¹ Haraway 2004, S. 8f.

²² Der *cybernetic organism* tauchte erstmals 1960 auf, um die biologische und technologische Optimierung des Menschen für außergewöhnliche Umweltbedingungen wie etwa diejenigen im Weltraum zu beschreiben. Vgl. Clynes, Kline 1995.

seits in ihrer haptischen Berührung und Verbindung auf eine leiblich-sinnliche Erfahrung verweisen und andererseits vernetzte Entität und ihre soziale Anschlussfähigkeit durch und in der Digitalität und der Virtualität begründen. „Cyborgs [...] sind süchtig nach Kontakt.“²³

Die in ihrer/ihrem Cyborg angelegten Möglichkeitsräume erweitert Haraway durch die Figur der „Gefährtin“ (*companion species*) – hier ist der (menschliche) Körper eine schon immer mit anderen Gemeinschaften verstrickte Spezies: „To be one is always to become with many.“²⁴ Existenz geschieht nur mit anderen und im Austausch. Subjekt und Objekt entstehen nicht unabhängig voneinander, sie sind Teil eines Systems an Entitäten, die sich begegnen und berühren und stets an ihren Grenzen arbeiten.²⁵ Nicht nur das Subjekt agiert dann, auch das Ding oder das (smarte) Material kann Aktantin sein. Als Teil des Netzwerks flacher Ontologien gewinnen die Objekte Eigenständigkeit zurück – sie sind nicht passiv und rein sozial konstituiert und besitzen eine bestimmte Eigendynamik und Handlungsfähigkeit.²⁶ Um das Miteinander verwobener Relationen des Werdens fassbar zu machen, schuf die Theoretikerin Karen Barad den Neologismus der „Intra-action“ – statt durch die übliche Interaktion in Kontakt zu treten und aufeinander zu reagieren, konstituieren sich Aktanten erst durch den Austausch, die Intra-Aktion.²⁷ In den Fotografien von *Hands (Für mich)* begründet sich die Kontaktaufnahme demnach durch eine Wechselseitigkeit, in der sich die beiden fotografisch eingefangenen Entitäten – Finger und Gerät – konstituieren. Erst der intra-aktive Austausch bedingt die Handlungsmacht von sowohl dinglicher als auch menschlicher Entität. Jede Berührung ist hier ein kleiner Knotenpunkt eines Netzwerks, durch die eine neue Verbindung von Aktanten, Quasi-Objekten, Hybriden oder Cyborgs geschaffen wird.

²³ „Cyborgs are not reverent; they do not remember the cosmos. They are wary of holism, but needy for connection“ (Haraway 2004, S. 9f.).

²⁴ Haraway 2007, S. 4.

²⁵ Latour 2005.

²⁶ Für eine Einführung in die Theorien des Neuen Materialismus siehe u. a. Stakemeier 2014. Folkers 2013.

²⁷ „[Intra-action] [...] signifies the mutual constitution of entangled agencies. That is, in contrast to the usual ‚interaction‘, which assumes that there are separate individual agencies that precede their interaction, the notion of intra-action recognizes that distinct agencies do not precede, but rather emerge through, their intra-action“ (Barad 2007, S. 33).

Korrespondierende Oberflächen und immersive Screens

In *Hands (Für mich)* sind die Oberflächen der smarten Materialien nicht nur Vermittlerinnen, sondern ebenso spiegelnde Demarkationslinien, die den Zugang zu einem anderen offenbaren und zugleich versperren.²⁸ Finger auf smarten Geräten verweisen auf die materielle Verbundenheit von Körpern und gleichzeitig auf die entmaterialisierte Vernetzung der Kommunikationstechnologien. Pryde inszeniert in ihren Fotografien einen Austausch mit den spiegelnden Oberflächen, die gerade im Gebrauch nie bewusst wahrgenommen werden. Denn der smarte Bildschirm verkörpert die Eintrittskarte in ein Feld des Nicht-mehr-Greifbaren, seine Oberfläche begrenzt das Feld des Tast- und Wahrnehmbaren. Nur durch die haptische Berührung und den Fingerabdruck auf dem (Spiegel-)Screen gelingt der Zugang zu den vernetzten Welten. In *For Myself 2* wird die Spiegeloberfläche des Tablets durch die vielen kleinen Tropfenformationen aufgebrochen – und auch die visuelle Fassbarkeit eines angekündigten menschlichen Gesichts in ihr gebrochen. Der Spiegel als Medium eines imaginären Ich-Ideals wird hier durch die schimmernden Glanzpunkte der Flüssigkeit perforiert und unterlaufen. Dabei könnten das Glitzern und Glänzen als komplexe Phänomene eine weitere Variabilität zwischen Subjekt und Objekt vorstellen und Auslöser für affektive Prozesse sein. Wie die Spiegelung ist Glanz ein vom Licht abhängiges visuelles und ebenso unfassbares Phänomen, anders als diese ist er jedoch ephemeral, seine Lokalisierung diffus und uneindeutig. In seiner Unfassbarkeit bietet er das Potenzial der sogenannten Diffraktion, die in physikalischen Kontexten die Beugung von (Licht-)Wellen charakterisiert, die auf Hindernisse treffen und sich von ihrer Normalbewegung abbringen lassen.²⁹ Sie gelangen dadurch in Bereiche und Konstellationen, die sie ohne dieses Hindernis nie erreicht hätten, und überlagern sich mit anderen Lichtwellen. Die kleinen Tropfen auf dem Device in Prydes Fotografie lassen auch hier den Spiegel zum Medium der Diffraktion werden, als Kollektiv werfen sie das Licht in unzählige Richtungen zurück. Ihr schimmernder Glanz durchlöchert und überlagert die dunkle (Selbst-)Reflektion im Bildschirm. Die visuellen Interferenzen destabilisieren dann nicht nur eine ästhetische Aufteilung, sie können ebenso für eine Rekonfiguration der Relationen zwischen Subjekten und Objekten stehen. Durch die Diffraktion überlagern sich bereits

²⁸ Lacan 1973.

²⁹ Angerer 2014, S. 30.

mit anderen verbundene Entitäten oder Subjekte und Objekte.³⁰ In *For Myself 2* verkompliziert das Stilmittel des Glanzes ein affektives Phänomen des Angeblicktwerdens. Das Bewusstsein von Körpern kann sich nicht mehr durch eine reine Reflexion vermitteln, sondern durch Brechung bzw. durch Beugung, durch Imitation, durch Nähe und Distanz – durch Berührung.

In seiner Filmproduktion *Orphée* (1949/1950) erzählt der französische Regisseur Jean Cocteau seine surrealistische Version des Orpheus-Mythos. Als Portal zwischen der Welt der Lebenden und der Toten fungiert hier ein Spiegel an der Wand, den Orpheus nicht zu passieren vermag – er prallt an der materiellen Welt ab, wird von dieser zurückgeworfen. Nur mittels des Überstülpens magischer Handschuhe gelingt ihm das Eintreten: Als seine Finger den Spiegel berühren, transformiert sich das feste Gefüge in ein flüssiges, die solide Oberfläche wirft durch den Kontakt Kreiswellen und lässt Orpheus in die unbekannte Unterwelt eintreten. Orpheus befindet sich dann jenseits des Sichtbaren. Der Spiegel ist hier die Schwelle zwischen unterschiedlichen Realitätsordnungen, seine mediatisierte Berührung lässt ihn zu einer Durchgangszone zu einer virtuellen Welt werden. In dieser Welt gilt keine oder eine andere sensorische Wahrnehmung – die Handschuhe als verhüllendes Zwischenmedium limitieren seinen Tastsinn. Auch in Cocteaus Version des Mythos verliert Orpheus Eurydike an die Unterwelt, sein Blick streift seine Gefährtin in einem Autorückspiegel und besiegelt damit ihr Schicksal. Die Ereignisse vor und hinter dem Spiegel rekonstruieren die Beziehung zwischen taktiler und visueller Wahrnehmung. Hinter Cocteaus filmisch inszenierter, spiegelnder Oberfläche findet sich eine Zone wieder, die von Konstellationen, Verschiebungen, Verknüpfungen und Verdichtungen – jenseits von Zeit und Ort, Logik und Kausalität – beherrscht wird. Das Schreiten durch die verflüssigte Oberfläche fungiert hier als Symbol für die Reflexion des allgemeinen Prozesses des Eintauchens in eine andere Welt oder Realitätsebene. Diese ‚Zone‘ beschreibt der Regisseur selbst als „Randgebiet des Lebens, ein Niemandsland zwischen Leben und Tod“³¹ und lässt damit an die Foucault’sche Heterotopie des Spiegels denken, die ebenjenen Zwischenzustand zwischen Realität und Virtualität, zwischen Diesseits und Jenseits markiert.³² Wenn gleich lange vor der Genese virtueller Umfelder und Realitäten entstanden, kündigt diese Auseinandersetzung Cocteaus mit einer ‚Parallelwelt‘ und deren immersivem

³⁰ Köppert 2017, S. 49–64. Barad 2013, S. 27–67.

³¹ Cocteau 1968, S. 9.

³² Foucault 1990, S. 39.

Charakter einen Diskurs zur Immersion an, der seit geraumer Zeit besonders in digitalen Medientechnologien zirkuliert.³³ Die schnelle Entwicklung und die Omnipräsenz der ‚virtuellen Welten‘ im Internet verweisen einerseits auf Immersion und das mentale und visuelle Hineingezogenwerden; andererseits findet in dieser Parallelwelt der verflüssigten Raumstruktur tatsächlich eine neuartige Form von Identität statt. Entitäten definieren sich nicht mehr durch ihre physischen oder geografischen Grenzen, materielle Körper zirkulieren lediglich als reine Datensammlungen.³⁴ Unter der schimmernden Oberfläche scheinen sich Identitäten – wie Orpheus in der Unterwelt – in einer Welt außerhalb von Raum und Zeit bewegen zu können.

In *Hands (Für mich)* findet durch den taktilen Kontaktpunkt Kommunikation statt: zwischen Hand und Objekt sowie – im ungreifbaren Raum des Digitalen und Virtuellen – zwischen Subjekten, Objekten, Algorithmen, Materie, dem World Wide Web. Die Displays sind dann nicht (nur) die abgeschlossene, die Welt reflektierende harte Oberfläche des sich erkennenden separierten Selbst. Sie versprechen förmlich Durchlässigkeit und verweisen auf ihre Funktion als ‚Interfaces‘, als Portale. Ihre Bildschirme bergen das Potenzial, in ein ‚Dahinter‘, ein ‚Darunter‘ und in sich verflüssigende oder sich auflösende Raumstrukturen einzutauchen.³⁵

Während das digitale Universum in Prydes Fotografien *For Myself 2* oder *Here Do You Want To 2* trotz der Berührung unter den kondensierten Oberflächen im Dunkeln bleibt, verspricht das leuchtende Display in *Your Secure and Private Path* in schwarzen Lettern auf weißem Grund den Zugang zu einem virtuellen privaten Netzwerk – kurz VPN (Abb. 3). Die Buchstaben vermitteln dem das Display berührenden Subjekt die als ‚Liquidity‘ definierte immateriell angelegte Vernetzung im virtuellen Raum hinter der Oberfläche.³⁶ In Prydes Fotografien schwingt diese virtuelle, andere Welt trotz oder gerade wegen des Fokus auf den schwitzenden, weinenden oder glänzenden Oberflächen mit. Der Bildschirm könnte hier die Bruchlinie darstellen, die den Übergang vom ‚realen‘ in den ‚virtuellen‘ Raum der Clouds markiert und der ebenso die Vorstellung einer Separierung zwischen der ‚materiellen‘ Realität und der ‚Welt der Zeichen‘ mittransportiert. Die Welt des abstrakten Nirgendwo ist hier unter der dunklen

³³ Orpheus' Übertritt in den Spiegel konstatierten bereits Burcu Dogramaci und Fabienne Liptay als Metapher für immersive Prozesse (Dogramaci, Liptay 2016, S. 1–7). Zur Geschichte der Immersion siehe u. a. Grau 2000.

³⁴ Latour 2005, S. 259–307.

³⁵ Dogramaci, Liptay 2016, S. 1–7. Deleuze, Guattari 2006, S. 434–443.

³⁶ Dogramaci, Liptay 2016, S. 1–3.

Oberfläche gegenwärtig. Der schwarze Bildschirm verweist auf ihre intransparente, unbeherrschbare und damit potenziell bedrohliche Tiefe. Das leuchtende Display wiederum unterstreicht dabei vor allem eines: Die Verbindung der Hand mit dem Gerät macht nur einen Bruchteil dieses Verbunden-Seins aus, das unter und über Interfaces mit einer Unzahl anderer Entitäten vernetzt und in ständiger Kommunikation begriffen zu sein scheint. Das Wesentliche des Netzwerks bilden seine vielfältigen korrespondierenden Oberflächen und ihre dahinterliegenden immateriellen Prozesse.

Doch lässt sich in dieser Situation noch von Abtauchen sprechen, wenn die distanzlose Verbundenheit präsent ist? „It is a matter of the mirror as an absence of depth, as a superficial abyss, which others find seductive and vertiginous only because they are each the first to be swallowed up in it.“³⁷ In Prydes Fotografien ist die Berührung zwischen zwei Körpern eingefangen, deren sensueller und sichtbarer Austausch sich mit dem immateriellen und unsichtbaren Austausch vermengt. Die virtuelle hat die materielle Welt nicht (nur) überlagert und das Körperliche in einen Bereich von Daten und Codes transferiert, sondern vor allem die Beziehungen zwischen Entitäten neu geordnet. Sie hat also nicht die reale Erfahrungswelt ausgehöhlt oder entfernt, sondern ihr im Gegenteil vielmehr etwas hinzugefügt.

Fazit: Berühren heißt berührt werden

In Prydes fotografischer Serie *Hands (Für mich)* heißt Berühren nicht lediglich habhaft machen, sondern meint vielmehr Beziehungen stiften und verbinden, was sie trennt.³⁸ Damit halten die Fotografien einen Zeitpunkt fest, in dem gerade die Geste der Berührung als Denkmodell und seine Auswirkung auf einen erweiterten Körperbegriff und damit einhergehenden Austausch eine steigende Relevanz erfährt. Denn durch die aktuelle Faszination für Entkörperlichung, Mediatisierung und Virtualisierung auf der einen Seite und die gleichzeitige Wiedereinschreibung des Körpers sowie das aufkeimende Interesse an Materialität auf der anderen Seite erfährt die Berührung eine neue Aufmerksamkeit und Relevanz, die sich schließlich in zeitgenössischen Artikulationen der künstlerischen (und kommerziellen) Bildproduktion manifestieren.

Die Berührung zwischen der glatten, schimmernden Oberfläche des Bildschirms und den organischen Fingern verwischt die Grenzen zwischen Inhalt und Oberfläche,

³⁷ Baudrillard 1990, S. 68.

³⁸ Harrasser 2017, S. 9.

zwischen materieller oder simulierter Welt und lässt die Frage, auf welcher Seite des Spiegels die wahre Wirklichkeit ist, obsolet erscheinen. Technologien und ihre Welten sind zu einem Teil von ‚uns‘ und ‚unserer‘ Materialität geworden. Auch hier realisiert sich das Subjekt-Objekt-Verhältnis nicht länger als Dichotomie.

LITERATURVERZEICHNIS

- Albers, Franke 2012** Irene Albers, Anselm Franke (Hg.), *Animismus. Revisionen der Moderne*, Zürich 2012.
- Angerer 2014** Marie-Luise Angerer, *Affekt und Repräsentation – Blick und Empfinden*, in: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur* 55 (2014), S. 26–37.
- Ausst.Kat. Braunschweig 2001** Ausst.Kat. Josephine Pryde. *Serena*, Kunstverein Braunschweig, 18.04.–10.06.2001, Hannover 2001.
- Ausst.Kat. San Francisco u. a. 2018** Ausst.Kat. Josephine Pryde. *Lapses in Thinking By the Person I Am*, CCA Wattis Institute, San Francisco, 05.05.–01.08.2015, ICA, Philadelphia, 16.05.2015–27.12.2016, Arnolfini, London, 21.11.2014–22.02.2015, Berlin 2018.
- Barad 2007** Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, London 2007.
- Barad 2013** Karen Barad, *Diffractionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht*, in: Corinna Bath, Hanna Meissner, Stephan Trinkaus, Susanne Völker, *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*, Münster 2013, S. 27–67.
- Baudrillard 1990** Jean Baudrillard, *Seduction*, Montreal 1990.
- Bickenbach u. a. 2003** Matthias Bickenbach, Annina Klappert, Hedwig Pompe (Hg.), *Manus Loquens. Medium der Geste der Medien*, Köln 2003.
- Boehme 2016** Hartmut Boehme, *Agency, Performativität und Magie der Dinge*, in: Judith Dörrenbächer, Kerstin Plüm (Hg.), *Beseelte Dinge. Design aus der Perspektive des Animismus*, Bielefeld 2016, S. 25–49.
- Clynes, Klein 1995** Manfred Clynes, Nathan Kline, *Cyborgs and Space*, in: Chris Hables Gray (Hg.), *The Cyborg Handbook*, New York, London 1995, S. 29–33.
- Cocteau 1968** Jean Cocteau, *Orphée-Drehbuch*, Frankfurt a. M. 1968.
- Davis 2014** Erik Davis, *TechGnosis. Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information*, London 2014.
- Deleuze, Guattari 2006** Gilles Deleuze, Félix Guattari, *1440 – Das Glatte und das Gekerbte*, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2006, S. 434–443.
- Dogramaci, Liptay 2016** Burcu Dogramaci, Fabienne Liptay, *Immersion in the Visual Arts and Media*, in: Fabienne Liptay, Burcu Dogramaci (Hg.), *Immersion in the Visual Arts and Media*, Leiden 2016, S. 1–17.

- Folkers 2013** Andreas Folkers, Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis, in: Tobias Goll, Daniel Keil, Thomas Telios (Hg.), *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster 2013, S. 16–33.
- Foucault 1990** Michel Foucault, Andere Räume, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 34–46.
- Gadebusch Bondio 2010** Mariacarla Gadebusch Bondio (Hg.), *Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte*, Berlin 2010.
- Gilligan 2012** Melanie Gilligan, The Overt and the Obstinate, in: Ausst.Kat. Josephine Pryde. *The Enjoyment of Photography*, Kunstverein Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 04.02.–09.04.2012, Kunsthalle Bern, 09.06.–12.08.2012, Zürich 2012, S. 237–250.
- Grau 2000** Oliver Grau, *Die Sehnsucht im Bild zu sein – Zur Kunstgeschichte der virtuellen Realität*, Berlin 2000.
- Haraway 2004** Donna Haraway, A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s, in: dies., *The Haraway Reader*, New York, London 2004, S. 6–45.
- Haraway 2007** Donna Haraway, *When Species Meet*, Minnesota 2007.
- Harrasser 2017** Karin Harrasser, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Auf Tuchfühlung. Eine Wissensgeschichte des Tastsinns*, Frankfurt a. M. 2017, S. 7–13.
- Hayles 1999** Katherine N. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, London 1999.
- Heidegger 2006** Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 2006.
- Klein 2016** Alex Klein, Josephine Pryde, in: *Aperture* (2016), S. 114–119.
- Köppert 2017** Katrin Köppert, Glanz. Zur Diffraction des Spiegels. Beyoncé und FKA Twigs als ‚glänzende‘ Beispiele des ‚Schwarzwerdens‘, in: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur* 63 (2017), S. 49–64.
- Kolesch 2010** Doris Kolesch, Gesten der Berührung, in: Erika Fischer-Lichte, Christoph Wulf (Hg.), *Gesten*, München 2010, S. 225–241.
- Lacan 1973** Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: ders., *Schriften I*, ausgew. u. hg. v. Norbert Haas, Olten, Freiburg i. Br. 1973, S. 61–70.
- Latour 2005** Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, New York 2005.
- Lee 2001** Pamela M. Lee, Vom Stilleben mit begrenzter Haltbarkeit. Josephine Prydes beschädigte Waren, in: Ausst.Kat. Braunschweig 2001, S. 13–16.
- Lotze 1923** Hermann Lotze, *Mikrokosmos. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie*, Leipzig 1923.
- Marx 1974** Karl Marx, Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis, in: ders., *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1: Der Produktionsprozeß des Kapitals, Berlin 1984, S. 85–98.
- Melville 2007** Herman Melville, *Bartleby, der Schreiber*, Frankfurt a. M. 2007.
- Preciado 2018** Paul B. Preciado, *Countersexual Manifesto. Subverting Gender Identities*, New York 2018.

- Rebentisch 2015** Juliane Rebentisch, 25 Künstlerinnen von 1990 bis 2015. Und jeweils ein Grund, warum sie in den Kanon von Texte zur Kunst gehören, in: *Texte zur Kunst* 100 (2015), S. 58–63.
- Serres 2012** Michel Serres, *Petit poucette. Le monde a tellement changé que les jeunes se doivent de tout réinventer*, Paris 2012.
- Stakemeier 2014** Kerstin Stakemeier, *Prothetische Produktionen. Die Kunst digitaler Körper. Über „Speculations on Anonymous Materials“* im *Fridericianum Kassel*, in: *Texte zur Kunst* 93 (2014), S. 167–181.
- Stevens 2018** Jamie Stevens, *Carrying Art*, in: *Ausst.Kat. San Francisco u. a. 2018*, S. 89–91.
- Tylor 2010** Edward B. Tylor, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Cambridge 2010.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–3: © the artist, Courtesy Josephine Pryde; Galerie Neu, Berlin, Reena Spaulings Fine Art, New York/Los Angeles, und Simon Lee Gallery, London/Hong Kong.