

Hans-Christian Lotz  
26.01.–11.03.2018

Die Arbeit von Hans-Christian Lotz setzt beim Alltäglichen, vermeintlich Normalen an. Bei aller Vertrautheit ihrer Elemente und Milieus – gängige Technologien, Informationssysteme oder generische Objekte – sind seine Installationen durch eine kalkulierte Unzugänglichkeit gekennzeichnet. Als wären die lakonischen Arbeiten selbst autonome, intelligente Systeme, die sich der menschlichen Kognition entziehen.

Lotz' Ausstellung im Kunstverein entwirft das Skelett einer kargen Welt aus Glasfassaden, Fraktalen, Ideologien und halluzinierenden Quellcodes. Ausgehend von mathematischen Strukturen und gewöhnlichen, technischen Systemen, die unsere Lebenswelten durchdringen, lässt die Ausstellung immer wieder das vermeintlich Normale und Vertraute ins radikal Fremde und Undurchsichtige umschlagen. Verfahren der Verschlüsselung und Abstraktion legen sich wie ein Filter über die ausgestellten Bilder und Objekte. Sie werden Teil einer Reflexion über die spezifisch historische Praxis des Ausstellens und ihre mögliche, nichtanthropozentrische Zukunft. Dabei nähert sich Lotz dem Künftigen nicht über grelle Marker der gerade aktuellsten Gegenwart, sondern über der nahen Vergangenheit entstammenden Alltagsphänomenen, die den Keim einer möglichen Zukunft in sich tragen.

## Halle

Im Zentrum der Ausstellung steht eine Videoinstallation mit einem interaktiven Mechanismus. Er beruht auf einem einfachen technischen Prinzip, das ebenso landläufig wie unspektakulär ist, hier jedoch für einen Effekt des Verdeckens und Entziehens eingesetzt wird. Auf der linken Wand und an der Stirnseite der Ausstellungshalle werden zwei Videomonitor jeweils neben Elementen einer geschlossenen Glasfassade präsentiert. Mit Abnutzungs- und Demontagespuren, aber auch in ihrer Massivität und der braun-bronzenen Legierung wirken die modularen Aluminium-Rahmen wie Relikte einer Vergangenheit, die noch allgegenwärtig ist. Sie könnten aus den 1970er- oder 80er-Jahren stammen, aus der Straßenfront einer Versicherung oder Genossenschaftsbank. Als vertrautes Stück Allerweltsarchitektur, das die Ladenzeilen deutscher Einkaufsstraßen prägt, suggerieren sie Transparenz und Durchlässigkeit, dienen als eine Membran oder Öffnung auf etwas Dahinterliegendes oder ein Innen. Jedoch sind sie verschlossen und öffnen den Blick lediglich auf die dahinterliegende Wand, einer Darstellung vergleichbar, deren Träger gewöhnlich unbemerkt bleibt, die hier aber ins Leere läuft. Oder wie es der Neurophilosoph Thomas Metzinger in Bezug auf die menschliche Wahrnehmung formuliert: „Transparenz ist eine besondere Form von Dunkelheit.“

Die Videoinstallation knüpft an eine ältere Arbeit von Lotz an, bei der automatische Schiebetüren an Wänden aufgehängt waren. Sie öffneten sich, wenn ihre Sensoren Betrachter\*innen registrierten. Die neue, invertierte Variante im Kunstverein spinnt die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter\*in, zwischen Zeigen und Verdecken, Erkennen und Nichterkennen, fort. Die Monitore zeigen Kugeln, die nebeneinander gereiht liegen und sich langsam drehen. Ihre Oberflächen sind schwarz und weiß eingefärbt, so dass sich mit der Drehung der Kugeln wie aus Pixeln eine geometrische Struktur zusammensetzt. Die Steuerung der 3D-Animation

basiert auf einem Programm, das mit einer Sensorik verschaltet ist: Nähert man sich einem Monitor, dann drehen sich die Kugeln ins Schwarze und das Bild verschließt sich.

Aus dem Zusammenspiel der Messdaten eines Lasers, zweier Kameras und Ultraschallsensoren errechnet das Programm, ob sich ein Körper dem Monitor nähert. Die Sensoren registrieren physikalische Merkmale ihrer Umgebung und wandeln sie in elektrische Signale um, die in Informationsprozessen weiterverarbeitet werden können. Sie funktionieren wie Rezeptoren oder Wahrnehmungsapparate, über die informationsverarbeitende Systeme und „smarte Objekte“ Daten aus ihrer Umwelt erfassen.

Die Ultraschallsensoren arbeiten mit dem gleichen Prinzip wie die Echolotortung, mit der sich Fledermäuse im Raum orientieren und Insekten orten. 1974 veröffentlichte der Philosoph Thomas Nagel seinen einflussreichen Aufsatz *What is it like to be a bat? (Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?)*. Er entwickelt darin ein Gedankenexperiment, um ein grundlegendes Problem von Theorien des menschlichen Bewusstseins aufzuzeigen, die mentale Phänomene wie Wahrnehmen, Empfinden oder Denken auf physikalische oder neuronale Vorgänge reduzieren. Solche physikalistischen oder reduktionistischen Ansätze können eine wesentliche Eigenschaft von Bewusstseinszuständen nicht erklären, nämlich wie es ist, etwas zu sein, das diese Bewusstseinszustände hat. Wir gehen davon aus, dass Fledermäuse ihre Umgebung wahrnehmen und so etwas wie Erlebnisse und Bewusstsein haben. Die Art, wie Fledermäuse durch Echolotortung ihre Umwelt wahrnehmen, ist zwar eine Art der Wahrnehmung, aber eine, die sich grundlegend von menschlichen Sinnen unterscheidet. Wir können deshalb annehmen, dass es irgendwie ist, eine Fledermaus zu sein. Wir können aber unmöglich wissen, wie es ist, eine Fledermaus zu sein. Wir können zwar die Echolotortung verstehen, aber dennoch nicht die Innenperspektive einer Fledermaus einnehmen. Im Vergleich zu Fledermäusen ist der Unterschied zwischen Menschen und technologischen Systemen in vielerlei Hinsicht größer. Selbst wenn es gute Gründe für die Annahme gibt oder

wir es uns vorstellen können, dass es irgendwie ist, eine Maschine zu sein, könnte dieser Standpunkt ein so radikal anderer sein, dass wir ihn nicht einnehmen können, nicht verstehen oder nachvollziehen können, wie es ist, eine Maschine – ein Heizungssystem, die Steuerung einer Schiebetür, oder ein künstliches neuronales Netz – zu sein. Nagels Gedankenexperiment stellt nicht nur ein Problem für einen umfassend objektiven Standpunkt dar, wie ihn eine physikalistische Theorie des Bewusstseins einnehmen müsste, sondern stellt auch die Frage nach der Möglichkeit nicht-anthropozentrischer Standpunkte. Wie ist es, die Welt durch die Sensoren eines Computers oder die Augen eines Esels wahrzunehmen? Wie ist es, etwas zu sein, das digitale Datenströme verarbeitet und Rechenschritte durchführt, oder ist es überhaupt irgendwie, so zu sein?

Im oberen Drittel der Bildschirme von Lotz' Videoinstallation läuft der Code des Video-Programms. Die Textzeilen wurden jedoch durch einen Algorithmus verschlüsselt, so dass hinter dem Pixelrauschen allenfalls die Textbalken erkennbar sind. Tatsächlich wurde die Repräsentation des Codes nur in einen anderen Code übertragen, zu dem uns lediglich der Schlüssel fehlt. Beiden liegt letztlich der binäre Code von Computern zugrunde. Dieser funktioniert wie Geld als ein universeller „Gleichmacher“, der alles in seine eigene Sprache überträgt, damit zugleich aber auch Hierarchien einreißt und alle Formen der Repräsentation und des Ausdrucks auf ein Level aus Nullen und Einsen nivelliert. Immer wieder gebraucht Lotz in der Ausstellung die digitale Verschlüsselungstechnik als ein generisches Verfahren der Bildproduktion im Grenzbereich zwischen Erkennbarkeit und Rauschen.

Steht niemand vor den Bildschirmen der Videoinstallation stellen die Kugeloberflächen geometrische Strukturen dar. Einer der Monitore zeigt dann eine Cantor-Menge. Sie wird konstruiert, indem man aus einem Intervall der Länge 1 das mittlere Drittel entfernt, so dass zwei kürzere Intervalle übrigbleiben. Aus diesen wird wieder das mittlere Drittel entfernt. Dieser Prozess wird unendlich wiederholt.

Die entstehende Struktur wird auch „Cantor-Staub“ genannt, da sich die Intervalle immer weiter ausdünnen, ohne je ganz zu verschwinden. Ein ähnlicher geometrischer Prozess liegt der Figur auf dem anderen Bildschirm zugrunde. Hier sind es Kreise, aus denen immer wieder zwei kleinere Kreise entfernt werden, so dass unendlich viele Kreise ineinander gepackt sind. Beiden Strukturen liegt ein wohldefinierter, geometrischer Prozess zugrunde, der losgelöst von einer menschlichen Ausführung oder Anschauung unendlich fortsetzbar ist. Die Cantor-Menge gehört zur Familie der Fraktale. Diese besonderen Gebilde entstehen durch die Wiederholung wohldefinierter geometrischer Prozesse und haben meist einen hohen Grad an Selbstähnlichkeit und Skalenunabhängigkeit, d.h., auch wenn man immer weiter in sie hinein zoomt ähnelt die Struktur ihrer ursprünglichen Form. Fraktale weisen eine gebrochene Dimension auf, sind also beispielsweise nicht ein- oder zwei- oder dreidimensional. Diese Formen außerhalb der euklidischen Geometrie galten deshalb auch als monströs, als etwas, das die menschliche Vorstellung übersteigt. Seit ihrer Popularisierung ab den 1970er Jahren hat die fraktale Geometrie auch den Ruf, eine Geometrie natürlicher Phänomene bereit zu stellen.

Ergänzend zu der Videoinstallation zeigt Lotz auf der rechten Wand eine Videoarbeit, deren Bilder wieder mit der Verschlüsselungstechnik bearbeitet wurden. Die ursprüngliche Videodatei entstammt einem Dokumentarfilm, der von einer überregionalen deutschen Tageszeitung produziert und im Internet veröffentlicht wurde. Darin lesen Schauspieler in einer nüchtern gehaltenen Inszenierung Ausschnitte aus den Protokollen des NSU-Prozesses vor. Der Versuch einer Aufklärung der NSU-Verbrechen durch eine neutrale und objektive Instanz erscheint hier als kaum lösbare Aufgabe.

Zugleich weist die Institution des Gerichts und ihr Versuch einer öffentlichen Wahrheitsfindung Parallelen zur Praxis des öffentlichen Ausstellens und Sichtbarmachens auf. So bemerkt der Kulturwissenschaftler Tony Bennett in seinem Aufsatz *The Exhibitionary Complex (Der Aus-*

stellungskomplex) von 1988, dass sich beide Institutionen mit der Etablierung bürgerlicher Gesellschaften von einer geschlossenen zu einer offenen Einrichtung entwickelten. Wobei Ausstellungen auch über architektonische Mittel bestimmte Blickregime und Techniken des Sehens und Gesehenwerdens, des Überwachens und der Selbstkontrolle implementierten. Einen erhobenen Kontrollblick auf das Geschehen in der Ausstellungshalle erlaubt die Galerie im Obergeschoss. Von hier aus lassen sich die zwei 3D-Animationen auf den Monitoren betrachten und womöglich andere Besucher\*innen, die sich den Sensoren nähern.

Im Aufgang zur Galerie im ersten Obergeschoss hängen zwei Schaukästen mit Offset-Drucken. Der digitale Code dieser Bilder wurde verschlüsselt, dennoch erkennt man schematisch das ursprüngliche Motiv. Es entstammt Bibelillustrationen für Kinder, mit denen der Künstler Kees de Kort ab Ende der 1960er Jahre eine Bildsprache schuf, die sich wie ein visueller Ohrwurm aus den Kinderstuben der Nach-68er-Generationen in das kollektive Gedächtnis dieser Milieus eingeschrieben hat. Wie auch in anderen biblischen Erzählungen tritt in dem Gleichnis vom barmherzigen Samariter ein Esel als stumme Nebenfigur auf.

## Galerie

Auf dem Boden der Galerie liegen vier weitere Vitrinen aus Plexiglas, die auf rohe Holzbretter montiert sind und als musterartige Realitätsausschnitte funktionieren. Eine Vitrine enthält das Modul einer Fußbodenheizung – ein rätselhaftes geometrisches Raster, das Teil der unbemerkten Infrastrukturen ist, die uns umgeben und unterstützen. In der zweiten Vitrine sieht man ein „gebasteltes“ Objektbild, das Elemente eines stark abstrahierten Modells einer Landschaft oder einer beschaulichen Kleinstadt enthält. Die Oberflächen der blauen Styrodurquader sind mit hakenkreuzartigen, vierarmigen Fraktalen bedruckt. Ein Plexiglaskasten ist mit Holzkugeln gefüllt,

wie die Demonstration eines geometrischen Verfahrens, bei dem Körper mit Kugeln aufgefüllt werden. In der vierten Vitrine werden Teile von Modellen einer T-Shirt-Kanone präsentiert. Das sind Druckluftpistolen, mit denen beispielsweise auf Football-Matches Fan-Shirts in die Massen geschossen werden. Zuletzt überfiel der Hollywood Star Bill Murray mit einer T-Shirt-Kanone die Late Show von Stephen Colbert und schoss als wahnsinnig gewordener Uncle Sam T-Shirts ins Publikum.

In den letzten Jahren wurden über die Entwicklung künstlicher neuronaler Netze bahnbrechende Fortschritte im maschinellen Lernen und der künstlichen Intelligenz erzielt. Im „Deep Learning“ sind zahlreiche „versteckte“ Ebenen zwischen Eingabe- und Ausgabeschicht geschaltet. Aus riesigen Datenmassen können solche Systeme wie ein Kind bestimmte Fähigkeiten durch Ausprobieren in einem offenen Prozess erlernen. Wobei es aufgrund der großen Komplexität oft nicht mehr möglich ist, nachzuvollziehen, was zwischen den verschiedenen Levels passiert. Solche Systeme werden mittlerweile sehr erfolgreich von IT-Konzernen in der Sprach-, Bild- und Mustererkennung eingesetzt und auch Googles Programm AlphaGo, das 2016 den weltbesten Spieler im Go besiegte, beruht auf Deep Learning. Mittlerweile sind Fortentwicklungen von AlphaGo innerhalb von wenigen Stunden in der Lage, Schach und Go zu lernen und jeden menschlichen Spieler und ältere Programme zu besiegen. Ähnlich wie ein heranwachsendes Kind sind selbstlernende Systeme den Wertesystemen, Interessen und Standpunkten ausgesetzt, die ihrem Datenpool und den Eingaben ihrer Entwickler eingeschrieben sind. Technologie und Ideologie drehen sich hierbei in iterierten Feedbackschleifen in die Zukunft. In der jüngsten Vergangenheit war diese Entwicklung mit der viralen Verbreitung rassistischer und nationalistischer Denkmuster verbunden, die aus Medienräumen des Internets ins öffentliche Bewusstsein und an die Schaltstellen der politischen Macht drängen.

Vor diesem Hintergrund könnte die Ausstellung von Hans-Christian Lotz auch das Psychogramm eines

programmierenden Teenagers oder „Nerds“ nachzeichnen, der ideologisch geprägt an der Entwicklung neuer Technologien beteiligt ist, die sich komplett verselbständigen und uns hinter sich lassen werden. So, als würde, bezogen auf die Ausstellung, die Autorenschaft von einem menschlichen zu einem nicht menschlichen-Akteur übergehen, dessen Signale sich nicht mehr an menschliche Betrachter\*innen richten.

Hans-Christian Lotz (\* 1980, Hamburg) lebt in Berlin. Er hat in Leipzig, Frankfurt a.M. und in Wien studiert.

Einzelausstellungen (E) und Gruppenausstellungen (G)  
(Auswahl):

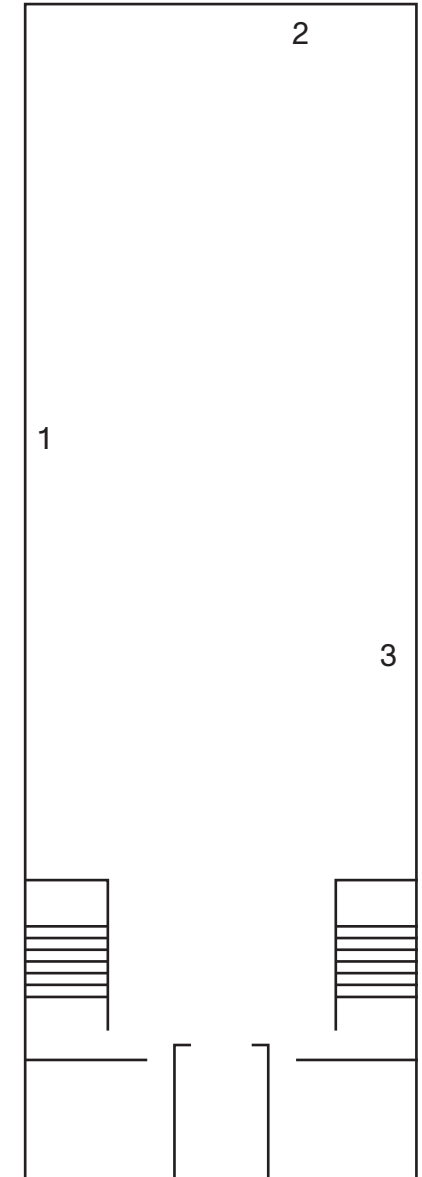
2017: Christian Andersen, Kopenhagen; *Two A.M.*, Daniel Buchholz, Berlin (E mit Loretta Fahrenholz);  
2016: Galerie der Stadt Schwaz, Österreich (E mit Anita Leisz); Dominique Lévy, New York; Liszt, Berlin (E mit Alexander Hempel); *Km Temporaer at 83 Pitt St*, New York; *Stuttgart*, Francesca Pia, Zürich (E); 2015: David Lewis, New York (E); 2014: *Lettere dall'interno del*, Midway Contemporary Art, Minneapolis (E); 2012: Diana Lambert, Wien (E); 2011: Lars Friedrich, Berlin (E); 2009: *Dying to Death*, Wiels Project Space, Brüssel (E).

1  
o.T., 2018  
Aluminium, Kunststoff, Video,  
Hardware, Papier  
325×770×60 cm

2  
o.T., 2018  
Aluminium, Kunststoff, Video,  
Hardware, Papier  
300×810×100 cm

3  
o.T., 2018  
Video, 111 min

Halle



4  
o.T., 2018  
C-Print, Holz, Kunststoff  
105×100×9 cm

5  
o.T., 2018  
C-Print, Holz, Kunststoff  
105×100×9 cm

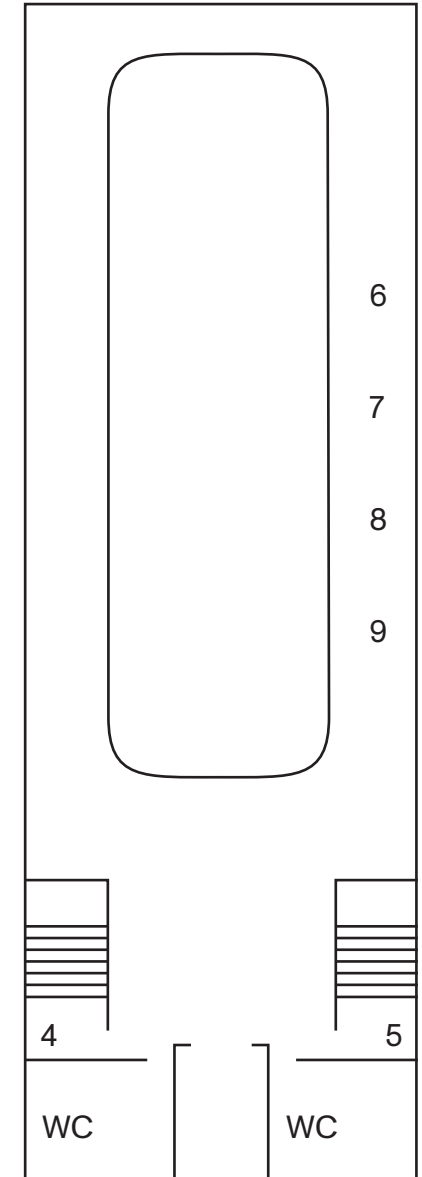
6  
o.T., 2018  
Holz, Keramik, Kunststoff,  
Baumwolle  
105×100×18 cm

7  
o.T., 2018  
Holz, Kunststoff  
105×100×18 cm

8  
o.T., 2018  
Holz, Keramik, Gips,  
Polystyrol, Metall,  
Papier, Kunststoff  
105×100×18 cm

9  
o.T., 2018  
Holz, Kunststoff  
105×100×18 cm

## Galerie



## Eröffnung

Fr, 26.01., 19 Uhr

Einführung: Heinrich Dietz, Direktor

## Öffnungszeiten

Di–So 12–18 Uhr

Mi 12–20 Uhr

Eintritt 2€ / 1,50€

Donnerstag gratis,

Mitglieder frei

## Programm

Do, 15.02., 19 Uhr

Kuratorenführung mit Heinrich Dietz

Do, 22.02., 19 Uhr

Führung mit Ann-Kathrin Harr

So, 04.03., 14–16 Uhr

Kinderworkshop (mit Anmeldung)

So, 11.03., 15 Uhr

Lesung mit Hans-Christian Lotz

Die Ausstellung wird  
unterstützt von:

STIFTUNG KUNSTFONDS

Der Kunstverein Freiburg  
wird gefördert durch:

Freiburg   
TM BREITSGAU

  
Baden-Württemberg

 Sparkasse