



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation:

WALKING ARTISTS

Gehen in den performativen Künsten

Verfasser

Mag. Ralph Fischer

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Prof. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS

Danksagung.....	3
-----------------	---

I. ZUGÄNGE

Die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten

1.	NEULAND BETRETEN: Bruce Naumans <i>Life/ Taped Video Corridor</i>	6
2.	Gehkünste und Kunstgänge.....	8
3.	Gehen als Zu-Gang zur Welt.....	16
4.	Die Kinetik der Entschleunigung.....	19
5.	Schritte im multizentrisch-relationalen (Erfahrungs-) Raum.....	29

II. INSZENIERTE ABWESENHEIT

Die Walking Art des Richard Long

1.	SCHRITTE SETZEN: <i>A Line Made By Walking</i>	37
2.	<i>'Dialogue' between foot and ground</i> : Die Korrelation zwischen Subjekt und Natur bei Richard Long.....	43
3.	FUßSTAPFEN: Die Kunst des Spurensetzens.....	54
4.	STERBEN LERNEN: Die Kunst der Vergänglichkeit	64

III. DIE SZENOGRAPHIE DER SCHRITTE

Teil 1

1.	SZENENWECHSEL: Geh-Versuche auf Asphalt	73
2.	VOYEUR-GOTT UND FUßGÄNGER: Gehen als Gegenkultur zum Prinzip des Panoptismus.....	75
3.	SUBVERSIVE GEH-KÜNSTE: <i>Dérive</i> und Psychogeography	82
4.	DIE RHETORIK DES GEHENS: Michel de Certeau:	95
5.	“A MIS-GUIDE TO ANYWHERE”: <i>Wrights & Sites</i> und die Kunst des Verirrens.....	104
6.	“WALK WITH ME”: Mit <i>Lone Twin</i> auf Wanderschaft.....	110
7.	GRENZGÄNGE: Francis Alÿs.....	115
8.	GREAT WALL WALK oder DER LANGE WEG ZUM ABSCHIED: Ullay und Marina Abramovic.....	119

Teil 2

1.	DIE NÄHE DES FREMDEN: Vito Acconci, Sophie Calle	
----	--	--

	und die Kunst der Beschattung	124
2.	GESPENSTER AUF ASPHALT: Die Unheimlichkeit der Großstadt.....	127
3.	AUF DEN SPUREN DES EWIGEN WANDERERS: Edgar Allan Poes <i>Mann der Menge</i>	132
4.	AUF SCHRITT UND TRITT: <i>Following Piece</i> und <i>Suite Vénitienne</i>	135

IV. DIE KINETIK DES HINKENS

Geh-Versuche einer neuen Bewegungsästhetik

1.	Das Gehen neu erlernen.....	145
2.	RASENDES SCHNECKENTEMPO: Samuel Becketts <i>Watt</i>	151
3.	DIE RHETORIK DES HINKENS.....	160
4.	GEH-VERSUCHE: Bruce Naumans <i>Beckett Walk</i>	168
5.	DANCING GRAVITY: Erste Schritte zu einer prograven Bewegungsästhetik.....	177
6.	DIE SZENE DES PROGRAVEN: Der Sturz des Körpers bei Beckett und Nauman.....	180
7.	WALKING AND FALLING: Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton.....	183
8.	ABWÄRTSGANG: Trisha Browns Geh-Versuche an der Wand.....	190
9.	IM KRIECHGANG: Die <i>Crawling Pieces</i> des William Pope.L	195
10.	BODENPROBEN AUF WEIßEM TERRITORIUM: <i>The Great White Way</i>	200

V. HÖRGÄNGE

Janet Cardiffs *Her Long Black Hair*

1.	AM AUSGANGSPUNKT: <i>I want you to walk with me</i>	207
2.	Ambulatorische Dramaturgie.....	211
3.	TON-SPUREN: Schritte im Zwischenraum.....	217
4.	DIE KUNST, MIT DEN GESPENSTERN ZU WANDERN: Cardiffs Szenographien der Heimsuchung.....	222
5.	Auf Orpheus' Spuren wandelnd.....	232
VI.	EXIT: Der Schritt ins Offene.....	238
VII.	BIBLIOGRAPHIE.....	244
VIII.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	257
IX.	CURRICULUM VITAE	259
X.	ABBSTRACT	261

DANKSAGUNG

Mein Dank gilt all jenen Personen und Institutionen, die mich während des Arbeitsprozesses an meinem Dissertationsprojekt *Walking Artists: Gehen in den performativen Künsten* unterstützt und begleitet haben:

Dem *Internationalen Forschungszentrum für Kulturwissenschaften* (IFK) in Wien, das mein Projekt nicht nur mit einer großzügigen finanziellen Förderung unterstützte, sondern mir zugleich, im Rahmen eines IFK_Juniorfellowships, eine Plattform geboten hat, wo ich mit anderen WissenschaftlerInnen in einen interdisziplinären und internationalen Dialog treten konnte, gilt mein besonderer Dank. In fachlicher und menschlicher Hinsicht profitierte ich nachhaltig von den mannigfaltigen Feedbacks, Impulsen und Ermutigungen, die ich von Hans Belting, Lutz Musner, Viola Eichberger, Iris Därman, Christina Lechtermann, Klaus Müller-Richter, Peter Bräunlein, Franz Leander Fillafer, Alys X. George und zahlreichen anderen KollegInnen am IFK erhalten habe. Dieser wertvolle Austausch beschränkte sich nicht nur auf unsere Meetings und Tagungen, sondern fand auch in den Kaffeepausen in unseren Gemeinschaftsbüros oder während unserer geselligen Abende seine Fortsetzung. Die Erfahrung, Mitglied dieser aufgeschlossenen und progressiven Gemeinschaft von Forschenden zu sein, aus der nicht nur ein akademisches Netzwerk, sondern auch feste Freundschaften für mich gewachsen sind, erfüllt mich mit Freude und Dankbarkeit.

Das IFK bot mir auch die Möglichkeit, im Rahmen eines IFK_Abroadfellowships, am Sonderforschungsbereich *Kulturen des Performativen* der Freien Universität Berlin und am *Department of Performance Studies* der New York University, nicht nur mein Projekt weiterzuentwickeln, sondern zugleich meinen wissenschaftlichen und menschlichen Wissens- und Erfahrungshorizont zu erweitern.

Dem *SFB- Kulturen des Performativen* danke ich für die Gastfreundlichkeit, die mir nicht nur durch die Bereitstellung eines Arbeitsplatzes zuteil wurde, sondern auch durch die Möglichkeit zur Teilnahme an internen Sitzungen. Besonders produktiv waren meine Fachdiskussionen mit Erika Fischer-Lichte und Gabriele Brandstetter, für deren Offenheit und Gesprächsbereitschaft ich mich recht herzlich bedanken möchte.

Mein besonderer Dank gilt Richard Schechner, André Lepecki, Barbara Kirshenblatt-Gimblett und Karen Shimakawa, deren fachliche Unterstützung und Diskussionsfreude nachhaltig dazu beigetragen hat, einen fundierten Einblick in den Bereich der Performance Studies zu nehmen, mein Projekt weiterzuentwickeln und meinen Aufenthalt am *Department of Performance Studies* der New York University zu einer schönen und produktiven Zeit zu gestalten.

Richard Schechners schier unerschöpfliches Wissen, insbesondere seine fundierten Kenntnisse der New Yorker Kunst- und Theaterlandschaft, zu deren wichtigsten Protagonisten Schechner selbst gezählt werden muss, boten für mich einen unerschöpflichen Fundus an Informationen und ich kann mit Recht sagen, dass mein Projekt nicht das geworden wäre, was es ist, ohne meine Gespräche mit Richard Schechner, den ich nicht nur wegen seines Wissens und seines analytischen Scharfsinns, sondern auch wegen seiner Herzlichkeit, seinem Humor und seinen vielen anderen bewundernswerten Qualitäten, zu den interessantesten Persönlichkeiten zähle, denen ich bislang begegnen durfte.

Meine Gespräche mit André Lepecki trugen nachhaltig zur Fokussierung der theoretischen Ausrichtung meines Projekts bei und ich danke ihm ganz besonders für die zahlreichen wertvollen Impulse, die mein Verständnis bezüglich dessen, was Bewegung, Tanz und Choreographie sein kann, nachhaltig bereichert hat.

Monika Meister vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien möchte ich danken, dass sie mich während meines Studiums immer wieder aufs Neue für die Theaterwissenschaft begeisterte, was mich zur Aufnahme eines Dissertationsstudiums motivierte und zu dem Entschluss führte, eine wissenschaftliche Laufbahn einzuschlagen. Als Betreuerin meines Projekts hat Monika Meister durch ihre Klarheit und Fairness, aber auch durch ihre produktive Kritik, mir zu dem Reifegrad verholfen, für den ich ihr heute dankbar bin.

Dorothea Rebecca Schönsee, Daniela Pillgrab und Alys X. George danke ich für die gründliche Lektüre meines Manuskripts und für den jahrelangen gedanklichen Austausch, sowie für all die Tipps und Anregungen, mit denen sie meinen Arbeitsprozess begleitet haben, nicht zuletzt auch für ihren sonnigen Humor und vor allem für die Gabe der Freundschaft, mit der sie mir, in schwierigen Schreibphasen, immer wieder geholfen haben, meinen Glauben an mich selbst und an mein Projekt nicht zu verlieren.

Meinen Eltern danke ich dafür, dass sie mich nicht nur finanziell unterstützt haben, sondern auch immer viel Geduld für meine großen und kleinen Mutlosigkeiten und Zweifel hatten und mir durch Liebe und Verständnis geholfen haben meinen Weg zu finden und zu gehen.

I. ZUGÄNGE

Die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten

Die Geschichte beginnt zu ebener Erde, mit den Schritten.

Michel de Certeau

Keiner hat meinen Gang.

Heiner Müller

Nimmt es nicht tatsächlich wunder zu sehen, daß der Mensch nun schon so lange geht und sich noch niemand gefragt haben sollte, warum er geht, wie er geht, ob er geht, ob er nicht besser gehen könnte, was er beim Gehen macht, ob es nicht möglich wäre, seinen Gang zu regeln, zu verändern, zu analysieren: Fragen, die sämtliche philosophischen, psychologischen und politischen Systeme betreffen, mit denen die Welt sich beschäftigt hat.

Honoré de Balzac

1. NEULAND BETRETEN:

Bruce Naumans *Life/ Taped Video Corridor*

Was soll man bloß damit anfangen?

Im März 1970 präsentiert der US-amerikanische Konzept- und Medienkünstler Bruce Nauman, in der Nicholas Wilder Gallery in Los Angeles, ein künstlerisches Artefakt, das zunächst Rätsel aufgibt: Ein schmaler, aus Holzwänden gefertigter Korridor steht im Innenraum der Galerie. Das Publikum ist verunsichert: Wie soll man sich gegenüber diesem unkonventionellen künstlerischen Gegenstand verhalten?

Von Außen betrachtet wirkt die, aus Holzplatten gefertigte Raumkonstruktion (Maße: 394 x 50, 8 x 975) weder sonderlich interessant, noch ästhetisch anregend. Ein simpler, schmaler Gang. Weiter Nichts. Was die meisten Besucher nicht wissen: Naumans *Life/ Taped Video Corridor*¹ ist nur dann als Kunstwerk zugänglich, wenn er betreten, durchschritten und erkundet wird. Der Rezipient muss sich in der Rauminstallation bewegen, in ein physisch-korrelatives Verhältnis treten, Teil des performativen Erfahrungsraumes werden.

Damit betritt er zugleich ästhetisches Neuland, denn Nauman vollzieht mit seiner Korridorarbeit einen signifikanten Bruch mit der konventionellen Rezeptionsästhetik: Der Künstler präsentiert kein Werk, das aus sicherer Distanz betrachtet werden kann. Allein das Betreten des Korridors, unter Aufgabe der ästhetischen Distanz, verschafft Zugang zum Werk. *Life/ Taped Video Corridor* wendet sich nicht an ein distanziertes Betrachtersubjekt, sondern an einen aktiven, mobilen und physisch- involvierten Teilnehmer. Das Gehen ist die Schlüsselqualifikation im Akt der Rezeption.

Wagt der Besucher den entscheidenden Schritt in die Enge des Korridors, so befällt ihn zumeist ein unbehagliches Gefühl, denn die Rauminstallation ist mit ästhetischen Fallen präpariert, in die der Rezipient unweigerlich hineintappt: Nauman verwendet Videotechnik und schalldämmendes Material zur Irritation der Wahrnehmung. Der lediglich 50,8 cm breite Gang kann das Gefühl der Enge evozieren, das sich beim tieferen Vordringen in den 9,75 m langen Korridor bis zur klaustrophoben Beklemmung steigern kann. Die Wände des Korridors sind mit schalldämmendem Material ausgekleidet, wodurch ein Druckgefühl in den Ohren entsteht, das die Empfindung der räumlichen Enge zusätzlich verstärkt. Die Struktur der

¹ Bruce Naumans *Life/Taped/Video Corridor* ist 1969 entstanden und 1970 erstmals ausgestellt worden. Der Videokorridor gehört zu Naumans so genannten *Closed – Circuit* – Installationen.

Rauminstallation provoziert also ein intensives haptisches und taktiles Erspüren der eigenen Körperlichkeit.

Am Eingang des Korridors ist eine Kamera montiert, die den Rezipienten bei seinem Gang durch die lang gezogene, schmale Rauminstallation filmt. Zwei übereinander gestapelte Monitore schließen den Raum nach hinten ab. Auf dem unteren Monitor wird ein vorproduziertes Videotape abgespielt, auf dem der leere Korridor zu sehen ist. Der obere Bildschirm zeigt dagegen das aktuelle Geschehen in der Rauminstallation: Wenn der Besucher sich den beiden Monitoren frontal nähert, so kann er sich auf dem oberen Bildschirm in Rückenansicht sehen– aus der Perspektive der am Eingang montierten Kamera. Nauman setzt den realen, den aktuell sich ereignenden Raum und die virtuelle, videotechnisch reproduzierte Räumlichkeit in ein paradoxes Spannungsverhältnis: Je weiter der Rezipient in den Korridor vordringt, desto kleiner wird sein virtuelles Abbild auf dem Monitor, da er sich – Schritt für Schritt- von der, am Eingang montierten, Kamera entfernt.

„Das Gefühl des Eingeschlossenseins“, so berichtet Wulf Herzogenrath, „steigert sich durch das Gefühl, von sich selbst wegzugehen, je weiter man sich in den Raum hineinbegibt, zu einem befremdlichen Gefühl, das jeden Besucher bedrückt“².



Abbildung 1

Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor*, Los Angeles, 1970.

² Wulf Herzogenrath, 1989, S. 43.

Beim tieferen Vordringen in den Korridor kommt es zum sukzessiven Verschwinden des virtuellen Abbildes auf dem Bildschirm, zugleich verstärkt sich jedoch, aufgrund der räumlichen und akustischen Struktur der Rauminstallation, das Bewusstsein der eigenen physischen Präsenz. Naumans *Life/Taped/Video Corridor* induziert also eine haptische und multisensorische Erfahrung. Die Rauminstallation ist kein Kunstwerk, das aus der Distanz betrachtet werden kann. Nauman organisiert mit seiner Korridorarbeit vielmehr einen Handlungs- und Wahrnehmungsraum, der durch physische Partizipation überhaupt erst hervorgebracht wird: Der Rezipient erzeugt den performativen Raum, indem er ihn betritt – Schritt für Schritt- erkundet, erschließt und gestaltet. Er ist kein distanziertes und statisches Betrachtersubjekt, sondern ein mobiler Internaut, der seine Position permanent verändert und sein Verhältnis zum Kunstwerk mit jedem Schritt, jedem Wechsel von Standpunkt und Perspektive, neu bestimmt. Das mediale Closed Circuit System reagiert auf alle seine Bewegungen. Die Rauminstallation offeriert also ein bestimmtes Inventar von Möglichkeiten, das vom Rezipienten realisiert werden kann, wobei die Enge des Raumes seinen Handlungen zugleich klare Grenzen setzt.

Life/Taped/Video Corridor ist kein Kunstwerk, gemäß der traditionellen Definition, im Sinne eines zeitlosen und geschlossenen Ganzen, es ist ein offener, künstlerisch-performativer Prozess, der unmittelbar mit der Körperlichkeit des Rezipienten verbunden ist. Das Gehen steht im Zentrum des Kunstaktes, den Bruce Naumans Rauminstallation organisiert.

Naumans *Life/Taped/Video Corridor* ist ein paradigmatisches Beispiel einer signifikanten Tendenz in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts: Die Entdeckung des Gehens im Kontext performativer Ästhetik.

2. GEHKÜNSTE UND KUNSTGÄNGE

Der Prototyp menschlicher Fortbewegung wird, in dem genannten Zeitraum, zum Forschungsobjekt experimenteller Ästhetik im Spannungsfeld zwischen Theater, Tanz, Performance Art und Bildender Kunst.

Protagonisten aus den Bereichen *Performance-* und *Conceptual Art* wie Vito Acconci, Bruce Nauman, Richard Long, aber auch Choreographen, Tänzer, Dramatiker und Regisseure wie Robert Wilson, Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer und Samuel Beckett beginnen mit Gangarten und Schrittmustern zu experimentieren.

Die Genese von Gattungsbezeichnungen wie *Walking Art*, *Pedestrian Dance* und *Walking Performance* verdeutlicht die zentrale Stellung pedestrischer Praktiken innerhalb der ästhetischen Diskurse in den Sechzigern.

Die Auseinandersetzung mit dem Gehen im Kontext von Tanz, Theater und Performance ist nicht neu: Der Prototyp menschlicher Fortbewegung gehört zum motorischen Grundvokabular performativer Kunst, denn: „Alle kodifizierten Darstellungsformen enthalten eine Deformation der Alltagstechnik „Gehen“, des Sichbewegens im Raum“³, schreibt der Theateranthropologe Eugenio Barba.

Theater und Tanz, Performance und Happening, Prozession und Singspiel – alle Formen theatralischer Kunst und performativer Ästhetik stehen in enger Relation zur Bewegung der menschlichen Füße. Peter Brook bringt das Theater auf die minimalistische Grundformel: „Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles was zur Theaterhandlung notwendig ist“⁴.

Brook begreift explizit das Gehen im (Bühnen-)Raum als Essenz des Theaters und nicht etwa Dialog, Fabel und Figurenkonzeption. Eine Theaterhandlung beginnt also, dies bestätigt auch der japanische Regisseur Tadashi Suzuki, sobald der Protagonist die Bühne *betritt*, mit seinen Füßen den Boden berührt und Kontakt zum Untergrund herstellt:

A performance begins when the actor's feet touch the ground, a wooden floor, a surface when he first has the sensation of putting down roots, [...]. The Performer indeed proves with his feet that he *is* an actor.⁵

Theater beginnt also in jenem spannungsgeladenen Augenblick des Auftritts, wenn die Füße des Performers den Boden berühren und jener Prozess der Verwurzelung einsetzt, der dem Darsteller die nötige Stabilität verleiht. Der Dialog zwischen Fuß und Untergrund bildet daher, gemäß Suzuki, die Grundlage aller anderen Bühnenhandlungen. Ein guter Schauspieler ist an seiner Fußtechnik zu erkennen: Am stabilen Stand und am geschmeidigen Gang.

Die elementare Bedeutung des Gehens für die Bühnenkunst wird evident angesichts der Häufigkeit, mit der jene simple Körpertechnik in Schriften über die Kunst des Theaters thematisiert wird. So betont etwa Konstantin Stanislawski in seinem Werk *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, dass dem Gehen auf der „Bühne außerordentliche Bedeutung zukommt“⁶ und dass ein „schöner, natürlicher Gang“⁷ zur technischen Grundausbildung des

³ Eugenio Barba, 1986, S. 83.

⁴ Peter Brook, 1969, S. 9.

⁵ Tadashi Suzuki, 1986, S. 8.

⁶ Konstantin Stanislawski, 1996, S. 30.

Schauspielers gehört. Jerzy Grotowski bezeichnet die Füße (und nicht etwa das Gesicht!) als das „Zentrum der Expressivität“⁸ des Darstellers.

Auch der Tanz, aus dem sich das Theater, gemäß Aristoteles, entwickelt hat⁹, basiert auf dem rhythmischen Bewegungsmuster des menschlichen Ganges, denn „schließlich ist Tanz die Kunst, Schritte (pas) zu setzen“¹⁰, wie Gabriele Brandstetter recht treffend definiert.

Das Gehen ist also immer die Grundlage performativer Ästhetik gewesen – jede Aufführung basiert auf Schritten, auf Bewegungen im Raum – doch im Zuge der programmatischen Reduktion und Umstrukturierung der ästhetischen Zeichensysteme in den sechziger Jahren, erhält der Prototyp menschlicher Fortbewegung eine neue Wertigkeit in den performativen Künsten: Jene elementare Körpertechnik wird nicht als untergeordnetes Element verwendet, sondern in den Status einer autonomen künstlerisch-performativen Handlung gehoben. Patrick Primavesi spricht von einer „neuere(n) Geschichte des Gehens in *walking performances*, die kaum mehr etwas mit Rollenspiel und dramatischer Handlung zu tun haben.“¹¹

Eine vorläufige Erklärung für die Entdeckung des Gehens als autonomer künstlerischer Akt könnte in der radikalen Besinnung auf die Essenz, die Wurzeln von Theater und Theatralität, zu finden sein: Die Theater- und Tanzavantgarden wollen zu den Grundbausteinen ihrer Kunst vordringen, das Formenvokabular radikal reduzieren, um das Theater von den Wurzeln ausgehend, neu zu definieren. Dabei entdecken sie jene simple Körpertechnik, die als Basis aller kodifizierten Darstellungsformen betrachtet werden kann: Das Gehen.

Die Kategorien „Körperlichkeit“, „Räumlichkeit“, „Lautlichkeit“ und „Zeitlichkeit“ sind, gemäß Erika Fischer-Lichte, die Grundkomponenten performativer Ästhetik.¹² In der Verquickung dieser Elemente wird die flüchtige und ephemere Materialität von Aufführungen erzeugt. Das Gehen enthält alle diese elementaren Bestandteile performativer Ästhetik: Gehen ist ein rhythmisch- alternierender Prozess, der sich räumlich, zeitlich, lautlich entfaltet und unmittelbar an die Körperlichkeit eines Subjekts gebunden ist, eine Bewegung in Raum und Zeit, ein flüchtiger Prozess, der gemäß des ephemeren Charakters performativer Ästhetik, im Augenblick - Schritt für Schritt - entsteht und verschwindet und allenfalls Abdrücke erzeugt, (Fuß-)Spuren in der Oberfläche des Bodens hinterlässt.

Doch nicht nur auf dem Gebiet von Theater, Tanz und Performance Art wird das Gehen zum Objekt intensiver Reflexion, auch Protagonisten aus der Bildenden Kunst entdecken den

⁷ Ders. S. 31.

⁸ Jerzy Grotowsky, 1986, S. 155.

⁹ Aristoteles, 1994, S. 15.

¹⁰ Gabriele Brandstetter, 2000, S. 118.

¹¹ Patrick Primavesi, 2006, S. 91.

¹² Vgl: Erika Fischer-Lichte, 2004, S. 127- 129.

menschlichen Gang: Künstler wie Richard Long und Hamish Fulton, erklären das Gehen sogar zur Grundlage ihres Schaffens und betreten damit einen Bereich, der bislang ästhetisches Niemandsland gewesen ist: Die Möglichkeit mit Gehen Kunst zu machen. Dabei ist besonders signifikant, dass diese Kunstschaaffenden ihren eigenen Körper als Material benutzen. Das Gehen fungiert als einfache Methode zur Erforschung der Korrelation zwischen Körper, Zeit und Raum, zur Erkundung multipler topographischer Systeme (Wüsten, Steppen, Gebirge, etc.), sowie zum Markieren der eigenen physischen Präsenz in der Landschaft: Dem Setzen von Fußabdrücken im Untergrund.

Die Organisation physischer, kinetischer und raumzeitlicher Prozesse steht im Zentrum der Praktiken von Richard Long und Hamish Fulton. Ihre Kunst ist daher von dezidiert performativem Charakter: Das Gehen, jener rhythmisch- alternierende Prozess, der sich räumlich, zeitlich, lautlich und körperlich entfaltet, bildet die motorische Basis des künstlerischen Schaffens der beiden *Walking Artists*.

Die Aufwertung des Gehens zur zentralen künstlerischen Praktik im Spannungsfeld von Theater, Tanz, Performance und Conceptual Art führt zu signifikanten Homologien zwischen Arbeiten unterschiedlicher Kunstgenres: Während Richard Long und Hamish Fulton den menschlichen Gang zur Grundlage ihres künstlerischen Schaffens deklarieren, entwickeln Protagonisten im Bereich des *Postmodern Dance* wie Yvonne Rainer, Trisha Brown und Steve Paxton Choreographien, bei denen der simple Akt des Gehens im Zentrum steht.

Das motorische Grundvokabular performativer Ästhetik wird zur elementaren ästhetischen Geste im Kontext der radikalen Selbstreflexion der Künste in den sechziger und siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts.

Gehen als künstlerische Praktik wird inzwischen als eigenständige Tendenz in den Künsten wahrgenommen: Kunstaustellungen wie *Gehen Bleiben* (2007) im Kunstmuseum Bonn, *Walking and Falling* (2006) im Magasin 3 in Stockholm oder die Wanderausstellung *Walk Ways*, die 2002 bis 2004 in den USA zu sehen war, verweisen auf die Bedeutung des Gehens im Kontext zeitgenössischer Kunst.

Auch einige kulturwissenschaftliche Studien beschäftigen sich mit diesem Phänomen. So verweist die US- amerikanische Essayistin Rebecca Solnit in ihrem Werk *Wanderlust. A History of Walking* auf die Entdeckung des Gehens in den Künsten: „But one new realm of walking opened up in the 1960s, walking as art”.¹³ Auch Ulrich Giersch macht in seinem Essay *Der gemessene Schritt als Sinn des Körpers: Gehkünste und Kunstgänge* auf die intensive Beschäftigung mit dem Prototyp menschlicher Fortbewegung in den Künsten

¹³ Rebecca Solnit, 2000, S. 267.

aufmerksam. Giersch stimmt weitgehend mit Solnit überein, die das Gehen als ästhetische Gegenreaktion zur Beschleunigung der sozialen Lebenswirklichkeit, durch den Einzug der Technik, begreift. „Durch die tägliche Benutzung von Rolltreppen und Laufbändern wird unser Körper regelrecht entzweit“, schreibt Ulrich Giersch. „Die Beine hinken der vorwärtshastenden Bewegung des Auges, dem längst schon anvisierten Ziel, immer mehr nach.“¹⁴ In einer von modernen Verkehrsmitteln dominierten Kultur, wird der Verlust taktiler Sinneseindrücke und der Eintritt raumzeitlicher Desorientierung zur realen Bedrohung. Die technologisch induzierte Veränderung der Lebenskultur hat die körpereigene Fortbewegung des Menschen in einen neuen Kontext gestellt. „So gesehen liegt es durchaus nahe“, schlussfolgert Giersch, „dass Künstler unserer Zeit den Gehenden nicht mehr wie gewohnt zur Darstellung bringen, sondern das traditionelle Motiv vor allem am eigenen Körper erproben.“¹⁵

Die vorliegende Untersuchung liegt konform mit Rebecca Solnit und Ulrich Giersch, da die Entdeckung des Gehens in der Kunst als Reaktion zum Wandel der Lebenswirklichkeit innerhalb einer technisierten und mobilisierten Kultur begriffen wird, allerdings soll der Gegenstandsbereich weiter gefasst werden. Bislang liegt nämlich noch keine kulturwissenschaftliche Arbeit vor, die das Gehen als künstlerische Praktik im Spannungsfeld zwischen Tanz, experimentellem Theater, Performance- und Conceptual Art untersucht. Die Beschäftigung mit jener alltäglichen Körpertechnik wurde bislang entweder als singuläres, auf das Schaffen einzelner Künstler begrenztes, Phänomen betrachtet oder nur als Diskurs innerhalb der jeweiligen Kunstsparten begriffen. Diese Lücke, soll mit der vorliegenden Studie geschlossen werden. Ziel meiner Untersuchung ist daher sowohl das Aufzeigen zentraler Schlüsseltendenzen der künstlerischen Beschäftigung mit dem Gehen, als auch die Einbettung dieses Phänomens in einen ästhetik- und kulturgeschichtlichen Gesamtzusammenhang.

Die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten – so meine These - steht in Relation zum Wandel des Raumbegriffs, innerhalb einer technisierten und mediatisierten soziokulturellen Lebenswirklichkeit: Die Beschleunigung der Fortbewegung durch die modernen Fahrzeug- und Transporttechniken, sowie die Expansion der Wahrnehmungs- und Kommunikationsmöglichkeiten, in Folge des Einzugs der Medientechnologien in den Alltag, haben die körpereigene Fortbewegung des Menschen in einen neuen kulturellen Kontext gestellt. Gehen als Kunstform kann sowohl als Entwurf einer ästhetischen Gegenkultur gegen

¹⁴ Ulrich Giersch, 1984, S. 273.

¹⁵ Ders. S. 273.

das Prinzip der Beschleunigung, das den Prozess der Moderne nachhaltig gestaltet hat, begriffen werden, als auch als Methode zur Erforschung performativer und medialer Räume, in denen die Grenzen zwischen realem und virtuellem Raum hybrid geworden sind – Räume, die erst im Zuge der radikalen technologischen Umstrukturierungsprozesse im Zeitalter der Moderne und Postmoderne wahrnehmbar und erfahrbar geworden sind.

Das Spannungsverhältnis zwischen Subjekt und Raum, Anwesenheit und Abwesenheit, Realität und Virtualität spielt bei zahlreichen Geh-Versuchen und ambulatorischen Performances eine zentrale Rolle. Die Positionierung und Orientierung des Menschen in einer Lebenswirklichkeit, die nicht mehr mit tradierten Raum- und Bildkonzepten adäquat erfasst und beschrieben werden kann, ist das elementare Anliegen pedestrischer Ästhetik und diese Verortung und Neuorientierung erfolgt durch die Besinnung auf den Prototyp menschlicher Fortbewegung, dem Urakt des In-Beziehung- Tretens zur Welt: Dem menschlichen Gang.

In meiner Studie untersuche ich diese ambulatorischen Experimente aus einer theaterwissenschaftlichen und performancetheoretischen Perspektive, wobei ich auch Ansätze aus der Raumtheorie (Michel de Certeau) und der postmodernen Philosophie (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida) in meine Untersuchungen einbeziehe. Gehen als Kunstform begreife ich als Beispiel einer dezidiert postmodernen Ästhetik, einer Ästhetik, die als Reaktion auf die Emergenz einer heterochronischen und heterotopischen Lebenswirklichkeit betrachtet werden muß, in deren komplexen Netzwerken die Kategorien Präsenz und Absenz, Realität und Virtualität permanent miteinander interagieren, interferieren und kollidieren.

Zwischen Aufführungsanalyse und philosophischer Reflexion oszillierend, soll eine ästhetische Logik entfaltet werden, die das Gehen als Dispositiv einer kritisch-subversiven Ästhetik begreift, deren Fokus sowohl auf das programmatische Über-Schreiten traditioneller ästhetischer Konzepte, als auch auf das Destabilisieren der in Körper, Bewegung und Raum eingeschriebenen Machtstrukturen, gerichtet ist. In der experimentellen Auseinandersetzung mit dem Gehen wird eine kritische Reflexion bezüglich der Grenzen und Möglichkeiten performativen Handelns in Kunst und Alltag, wie dem Verhältnis zwischen Bewegung und Raum, Werk und Betrachter, Langsamkeit und Beschleunigung entfaltet. Die subversiven Geh-Experimente beschränken sich nicht auf den konventionellen Rahmen von Kunst und Theater, sondern finden auch auf den Bühnen der kulturellen Aufführung statt: Orte des öffentlichen Raums – Strassen und Parks, Dächer und Hauswände, Ruinen und Baustellen – werden zum Schauplatz und Forschungsfeld von *Pedestrian Dances* und *Walking Performances*.

Diese Tendenz zum Pedestrischen bleibt nicht auf den Zeitraum der sechziger und siebziger Jahre – jener Zeit des intensiven Experimentierens – beschränkt. Vielmehr bildet die spielerische Erforschung des Gehens, das in der Konzeptkunst, etwa von Richard Long und Hamish Fulton, in der Performance Art, von Bruce Nauman, Marina Abramovic, Vito Acconci und Sophie Calle, im Kontext der Situationistischen Internationale und im Postmodern Dance, von Trisha Brown, Yvonne Rainer und Steve Paxton, betrieben wird, den Auftakt zu einer sehr produktiven ästhetisch-performativen Auseinandersetzung, deren Früchte in Kunst und Theater der Gegenwart zu finden sind: Die *Walking Performances* der britischen Performancegruppen *Lone Twin* und *Wrights & Sites*, die subversiven Stadtspaziergänge des belgisch-mexikanischen Künstlers Francis Alÿs, die *Crawling Pieces* des US-amerikanischen Konzept- und Performancekünstlers William Pope.L und die Audio Walks der kanadischen Konzeptkünstlerin Janet Cardiff beweisen, neben einer breiten Fülle anderer Arbeiten, die hier, um den Rahmen dieser Untersuchung nicht zu sprengen, nicht behandelt werden können, dass der Akt des Gehens noch immer als Gegenstandsbereich von hoher ästhetischer Produktivität zu erachten ist.

Folgende Künstler und Performancegruppen stehen im Zentrum der vorliegenden Studie: Richard Long (Konzeptkünstler/ Großbritannien), Guy Debord (Essayist, Künstler, Filmemacher/ Frankreich), *Wrights & Sites* (Performanceduo/ Großbritannien), *Lone Twin* (Performancegruppe/ Großbritannien), Francis Alÿs (Konzeptkünstler/ Belgien, Mexiko), Marina Abramovic und Ulay (Performanceduo/ Kroatien, Deutschland), Vito Acconci (Performance- und Konzeptkünstler/ USA), Sophie Calle (Konzeptkünstlerin/ Frankreich), Samuel Beckett (Autor und Regisseur/ Irland), Bruce Nauman (Medien- und Konzeptkünstler/ USA), Trisha Brown (Tänzerin, Choreographin/ USA), Yvonne Rainer (Tänzerin, Choreographin/ USA), Steve Paxton (Tänzer, Choreograph/ USA), William Pope.L (Konzept- und Performancekünstler/ USA), Janet Cardiff (Medien- und Konzeptkünstlerin/ Kanada).

Meine Studie bezieht sich auf Arbeiten, in denen das Gehen nicht bildlich – etwa in Form von Malerei und Skulptur – dargestellt, sondern als performativer Akt, als physische Handlung in Raum und Zeit ausgeführt wird. Alle künstlerischen Projekte und Konzepte, die im Folgenden besprochen werden, begreife ich als Beispiele einer Ästhetik des Performativen, gemäß der Definition Erika Fischer-Lichtes, nämlich im Sinne einer Kunst, die sich nicht durch die Erschaffung beständiger Werke, sondern durch die Realisierung von Aufführungen definiert: Eine durch Prozesshaftigkeit und Ephemeralität ausgezeichnete Ästhetik, die sich räumlich,

zeitlich, lautlich, körperlich entfaltet und so transitorisch ist, wie der Akt des Gehens selbst. Es entspricht daher offenbar einer historischen und ästhetischen Logik, dass die Entdeckung des Gehens als Kunstform in einem Zeitraum geschieht, der von fundamentalen Umstrukturierungsprozessen innerhalb der ästhetischen Systeme geprägt ist, ein Prozess, der mit den Worten von Erika Fischer-Lichte als „performative Wende“¹⁶ bezeichnet werden kann. Die Tendenz zum Ereignishaften und Flüchtigen ist ein signifikantes Merkmal dieser Entwicklung: „Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer und Zuschauer involviert sind“¹⁷, so Fischer-Lichte. Auch innerhalb der bildenden Kunst vollzieht sich, insbesondere durch das Aufkommen der Aktions- und Performance-Kunst, „ein Wandel vom Werk zur Aufführung“.¹⁸

Bruce Naumans *Life/ Taped Video Corridor*, der am Beginn dieses Kapitels beschrieben wurde, kann als ein signifikantes Beispiel des Performativisierungsschubes innerhalb der Künste betrachtet werden. Bruce Nauman stellt kein kohärentes und konstantes Werk zur Schau, er organisiert stattdessen einen performativen Raum, mit spezifischem Handlungs- und Wahrnehmungspotential, der erst dann in seiner ästhetischen Dimension erfahrbar wird, sobald der Rezipient ihn betritt, erkundet, durchquert. *Life/ Taped Video Corridor* realisiert sich als Ereignis, als Prozess, als Aufführung, die untrennbar mit der Körperlichkeit, der „Leibzeit“¹⁹, dem Leiblichen-Sein, der gelebten und geatmeten Zeit des Rezipienten verquickt ist, wobei dieser gleichermaßen als Zuschauer, wie auch als Akteur fungiert: Eine Transformation vom Rezipient zum Partizipant findet statt. Der *Life /Taped Video Corridor* ist eine theatralisch-performative Versuchsanordnung, eine leere Bühne, die auf ihre Protagonisten wartet, eine operative Fläche, die der Rezipient mit seinen Schritten erforschen, durchmessen und gestalten muss.

Durch die Kombination von räumlicher Struktur und Videotechnik wird der Rezipient in eine spezifische Bewegungs- und Verhaltenschoreographie gefügt: Er bewegt sich in die Tiefe der Rauminstallation, deren Enge seine Handlungs- und Bewegungsmöglichkeiten einschränkt, dabei sieht er, wie sein virtuelles Abbild auf dem Korridor, bei jedem Schritt, mit dem er sich dem Gerät am Ende des Ganges nähert, immer kleiner wird, bis es schließlich ganz

¹⁶ Erika Fischer-Lichte, 2004, S. 29.

¹⁷ Dies. S. 29.

¹⁸ Dies. S. 57.

¹⁹ Hilarion Petzold entwickelt in seinem Essay „Leibzeit“ einen relationalen und anthropologischen Zeitbegriff, der sich in Bezug auf performative Ästhetik als äußerst produktiv erweist: „Das Organ, das die Zeit erlebt, ist mein Leib- *Leibzeit*. Das ist die relevante, ja die einzig mögliche Zeit. Zeit, die mein Leib nicht *hat*, sondern die mein Leib *ist* – Zeitleib.“ Hilarion Petzold, 1982, S. 68.

verschwindet. Bei diesem multisensorischen Erkunden der Rauminstallation praktiziert der Rezipient jene Körpertechnik, die als motorisches Grundvokabular des Theaters und aller anderen performativen Künste betrachtet werden kann: Er geht.

Dieses pedestrische Erforschen performativer Erfahrungsräume und topographischer Systeme ist paradigmatisch für die Auseinandersetzung mit dem Gehen im Kontext performativer Ästhetik: Gehen fungiert sowohl als Instrument einer haptischen Form der Wahrnehmung, als auch als Methode zur Inszenierung von Situationen, die sowohl ästhetischer, als auch politisch-subversiver Natur sein können.

Die Aufwertung des Gehens ist einerseits eng verbunden mit dem Exodus der Künste aus dem konventionellen Institutionen, dem Verlassen der Bühnen, Ateliers und Galerien, andererseits steht sie aber auch im Zusammenhang mit den Bestrebungen die Paradigmen der Kunst - wie zum Beispiel das Verhältnis zwischen Werk und Betrachter - innerhalb des konventionellen Rahmens, auf der Bühne oder in der Galerie, neu zu definieren. Bruce Naumans *Life/ Taped Video Corridor* ist ein Beispiel dieser Tendenz: Der Künstler präsentiert sein Werk innerhalb der traditionellen Sphäre der Kunst setzt allerdings Rezipient und künstlerisches Artefakt in ein radikal verändertes Verhältnis.

3. GEHEN ALS ZU-GANG ZUR WELT

Die Fokussierung auf das Gehen ist nicht nur ein Rückgriff auf das motorische Grundvokabular performativer Ästhetik, sondern auch eine Besinnung auf eine genuin menschliche Eigenschaft: Dem aufrechten Gang, den der Paläontologe André Leroi Gourhan als elementare anthropologische Voraussetzung zur Entwicklung menschlicher Intelligenz, Kultur und Identität begreift²⁰.

Der Anthropologe Christoph Wulf teilt diesen Prozess in folgende Entwicklungsschritte ein:

Während sich beim Vormenschen der aufrechte Gang herausbildet, entwickelt sich beim Urmenschen mit der Nutzung von Steinen allmählich eine Werkzeugkultur, mit der eine flexiblere Anpassung an die Umwelt und eine wachsende Unabhängigkeit mit ihr einhergehen.²¹

Die Geschichte des Menschen hätte demnach ihren Anfang nicht etwa im Kopf, sondern von den Füßen an genommen. Die Aufrichtung der Körperachse bewirkt eine fundamentale Veränderung der Wahrnehmungsperspektive, ermöglicht den Gebrauch von Werkzeugen, die

²⁰ Vgl. André Leroi-Gourhan, 180, S. 86- 92.

²¹ Christoph Wulf, 2004, S. 138.

sukzessive Emanzipation der menschlichen Spezies von der Umwelt und schließlich die radikale Umgestaltung des Lebensraumes nach menschlichen Vorstellungen. Aus anthropologischer Perspektive kann die Aufrichtung der Körperachse und die Emergenz der zweibeinigen Fortbewegung daher als Urakt der Menschwerdung betrachtet werden.

Die Philosophie des antiken Griechenlands definiert den Menschen anhand seines Ganges – *Ánthrōpos*, das altgriechische Wort für Mensch, bedeutet wörtlich Zweibeiner. Der Mensch ist am aufrechten Gang zu erkennen, der ihn von allen Lebewesen unterscheidet.

Daher entspricht es einer historischen und philosophischen Logik, dass das Rätsel der vierbeinigen Sphinx, die Frage nach dem Wesen mit dem wandelbaren Gang, von Füßen handelt: „Was besitzt eine Stimme und bewegt sich auf vier, zwei und drei Beinen?“²² Ausgerechnet Ödipus kennt die richtige Antwort: „Der Mensch ist gemeint, denn das Kind kriecht auf allen Vieren, danach steht er auf zwei Beinen, und im Alter nimmt er als drittes einen Stock zur Hilfe.“²³ Offenbar entspricht es einer ästhetischen und mythopoetischen Logik, dass Ödipus, der Hinkende, dem das Gehen mit seinen geschwollenen Füßen Mühe bereitet (*Oidipous* bedeutet wörtlich Schwellfuß), das Rätsel der Sphinx beantworten kann. Ödipus, der Hinkende, kennt des Menschen Gang, jene Körpertechnik, die eng mit der Idee des Menschen selbst, jenes Zweibeiners mit Verstand, verknüpft ist.

Man braucht bloß unserer Sprache zuzuhören, um zu erkennen wie eng die Selbst- und Weltwahrnehmung des Menschen mit der körpereigenen Fortbewegung verbunden ist. Das Verb „Gehen“ eignet sich, gemäß des Essayisten Aurel Schmidt „vortrefflich, um die halbe Welt zu erklären“.²⁴ Podologische und ambulatorische Metaphern finden sich in den meisten Sprachen. Im Deutschen fragen wir unser Gegenüber: „Wie geht’s?“ „Danke, es geht uns gut, denn wir machen gute Fortschritte, die Dinge laufen heute wie von selbst“, könnte eine mögliche Antwort lauten. Aber vielleicht geht es uns auch schlecht, da wir mit einer Aufgabe nicht so recht weiterkommen oder der Zeit hinterher hinken. Das Gehen fungiert auch als Metapher für existentielle Grenz- und Schwellenzustände: Wir können beherzten Schrittes in die Welt stolzieren: „Drum, mein Genius! tritt nur/ Bar ins Leben, und Sorge nicht!“²⁵, lautet ein Vers aus Friedrich Hölderlins Gedicht *Blödigkeit*. Wir können *ins Leben treten*, wir können aber auch *zu Grunde gehen* – *hinübergehen* ins Jenseits. Pedestrische und podologische Metaphern beziehen sich auf die mannigfaltigen physischen und psychischen Zustände, die das Subjekt *durchläuft*. Das Spannungsverhältnis zwischen Welt und Mensch, an dessen

²² Der neue Pauly, Bd. 9. 2000, S. 1129.

²³ Vgl.: Gerhard Fink: *Who's who in der antiken Mythologie*, 1999, S. 287.

²⁴ Aurel Schmidt, 2007, S. 15.

²⁵ Friedrich Hölderlin, 2000, S. 359.

äußeren Rand Geburt und Tod aufscheinen, wird auf eine konkrete physische Ebene übersetzt: Das Verhalten der Schritte spricht von der Vergänglichkeit des Da-Seins, vom Übergang in die Abwesenheit, in das unbestimmte Jenseits des Wahrnehmungshorizontes. Nur die Spuren, die Abdrücke, die unsere Schritte im weichen Untergrund hinterlassen haben, verweisen noch auf unsere vorgängige Präsenz. Der Akt des Gehens ist also eng mit der Idee des Menschen verknüpft.

Wenn „Sein Orientiert- Sein heißt“²⁶, wie Maurice Merleau- Ponty in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* konstatiert, dann kann das Gehen als physio- motorische Grundlage zur Orientierung und Positionierung in Raum und Zeit betrachtet werden. Der Anthropologe Christoph Wulf bezeichnet den menschlichen Gang als eine „Form taktiler Wahrnehmung“²⁷, während der Phänomenologe Martin Schmitz das Gehen als eine Form des “motorischen Sehens” begreift, dem er auch das “Ausüben aller anderen optisch gesteuerten motorischen Kompetenzen”²⁸, wie das Ausweichen, Greifen und Springen, zuordnet.

Per pedes installiert das Subjekt seinen Zu-Gang zur Welt, gehend beginnt es seine Lebenswirklichkeit – Schritt für Schritt - zu erkunden und zu gestalten: Beziehungen werden hergestellt und aufgehoben, Distanzen aufgebaut oder überbrückt, Grenzen respektiert oder überschritten.

Jeder Schritt ist ein kleines Experiment, ein Vorstoß ins Ungewisse. Der Gehende testet die Beschaffenheit des Bodens, misst den Raum mit seinen Schritten aus, liest das Territorium mit seinen Füßen. Gehen bedeutet: Sich hinausbegeben, den Standpunkt wechseln, die sichere Position verlassen. Mit jedem Schritt öffnet sich der Gehende zum Raum und strebt dem Neuen, dem Unbekannten entgegen. Im Gehen werden Grenzen überschritten und Möglichkeiten erprobt. Das Gehen entspricht dem Gestus des Experiments – als Schritt ins Ungewisse, als Vorstoß in unerforschtes Terrain.

Der experimentelle Modus des Gehens spielt eine zentrale Rolle bei der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Prototyp menschlicher Fortbewegung: Der Akt des Gehens kann als Signatur der experimentell-performativen Ästhetik gelten, die in den Sechzigern entsteht. Einer Ästhetik, die auf die Überschreitung der tradierten Genre Grenzen abzielt, neue Möglichkeiten erprobt, in unbekanntes Gebiet vordringt, um sich, Schritt für Schritt, neu zu erfinden.

²⁶ Maurice Merleau- Ponty, 1966, S. 295.

²⁷ Christoph Wulf, 2004, S. 180.

²⁸ Wolfgang Schmitz, 2002, S. 434.

4. DIE KINETIK DER ENTSCHEUNIGUNG

Die Beschäftigung mit dem menschlichen Gang in den Künsten steht, so meine These, im Zeichen einer fundamentalen Neu- und Umorientierung innerhalb einer radikal veränderten Lebenswirklichkeit, in der die Stellung des Menschen in der Welt fragwürdig geworden scheint: Der Mensch ist, gemäß Richard Schechner, vor dem Hintergrund der Probleme und Risiken des neuen Zeitalters, an dessen äußersten Rand der „globacide“²⁹, eine technisch-induzierte Katastrophe globalen Ausmaßes aufscheint, nicht mehr das Maß aller Dinge: „All this seems to be saying that the Age of Humanism is finished. Man is no longer the measure of all things“³⁰, schreibt Richard Schechner über das postmoderne Zeitalter, wobei er den Terminus „postmodern“ parallel zu „postwar“ setzt und somit den kulturgeschichtlichen Einschnitt als unmittelbare Konsequenz der fundamentalen Erschütterungen humanistischer Werte durch die Gräueltaten des zwanzigsten Jahrhunderts begreift.³¹ Das Zeitalter der Moderne führt zwar zur Expansion der technischen, wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und medienkommunikativen Möglichkeiten des Menschen, mündet aber schließlich in zwei großen Kriegen von bislang unbekanntem Ausmaß, deren Grausamkeit das zivilisatorische Selbstverständnis der westlichen Staaten erschüttert. Die Schattenseiten des Projekts der Moderne werden nicht nur angesichts der katastrophalen Folgen der Weltkriege evident, sondern auch anhand einer Vernichtungstechnologie, deren Zerstörungskraft, die mehrfache Auslöschung allen Lebens auf der Erde technisch möglich werden lässt, sowie durch die verheerenden Schäden, welche die industrielle und postindustrielle Gesellschaft in der Umwelt verursacht: Die Umgestaltung der Lebenswirklichkeit, auf Basis der Prinzipien des Fortschritts, führt zu verschmutzten Gewässern und sterbenden Wäldern, erzeugt Ozonlöcher und bringt Tierarten zum Verschwinden, lässt die Pole schmelzen und droht einen irreversiblen Wandel des Klimas herbeizuführen, kurz: Der Eingriff in die Rhythmen und Gesetze des Planeten könnte in letzter Konsequenz die Zerstörung allen Lebens auf der Erde zur Folge haben. Die Einsicht, dass der Wille des Menschen, insofern man die Errungenschaften der Technik als Produkte dieses Willens begreift, nicht nur zur Verbesserung der Lebensumstände der menschlichen Spezies beiträgt, sondern zugleich zur Vernichtung sämtlicher Lebensgrundlagen führen kann, fordert eine fundamentale Revision der Stellung des Menschen in der Welt. Die Suspension des anthropozentrischen Weltbilds, die Wolfgang Iser als wesentlicher Indikator der Postmoderne begreift - kann als

²⁹ Ders. S. 112.

³⁰ Ders. S. 95.

³¹ Vgl.: Ders. S. 94.

Konsequenz dieser Erschütterung des moralischen und zivilisatorischen Selbstverständnisses betrachtet werden, als Reaktion auf eine Moderne, die ihr Heilsversprechen auf eine bessere Zukunft nicht eingelöst hat. Richard Schechner schreibt: „The modernist program was humanist – extraordinarily noble and optimistic. But it didn’t work out so well for whales, forests and billions of human beings born outside of Europe, North America, Japan, and a few other domiciles of superiority, economically/military speaking”.³² Der Prozess der Moderne, der einst so euphorisch gefeiert wurde, da er eine nachhaltige Verbesserung der Lebensumstände versprach, führt letztlich in eine Lebenswirklichkeit, die noch nie so komplex und unergründlich gewesen zu sein scheint. Der dynamische Prozess der Erneuerung in den Bereichen der Technik, Wissenschaft, Industrie, Ökonomie, Politik und der Alltagskultur ist mit radikalen Einschnitten und Veränderungen verknüpft, doch die Welt scheint nicht besser, sondern komplexer, vielschichtiger und unüberschaubarer geworden zu sein. Das Scheitern der Moderne bedingt den postmodernen Zweifel.

Die Postmoderne ist also, wie Wolfgang Welsch es ausdrückt, „nicht die Verabschiedung der Moderne, sondern deren radikale Befragung“³³, denn: „Alles Überkommene, selbst wenn es nur von gestern ist, muss hinterfragt werden“³⁴, schreibt Jean-François Lyotard, „der bedeutendste Theoretiker der Postmoderne“³⁵, gemäß Welsch.

Die Kategorie der Geschwindigkeit steht, als eine der elementaren Triebkräfte des Modernisierungsprozesses, im Fokus kritischer postmoderner Reflexion. Die Moderne ist, gemäß Peter Sloterdijk, mit einer genuin kinetischen Utopie verknüpft: Der Idee des Fortschritts, denn: „Fortschritt ist Bewegung zur Bewegung, Bewegung zur Mehrbewegung, Bewegung zur gesteigerten Bewegungsfähigkeit.“³⁶ Sloterdijk beschreibt und kritisiert die Moderne mit kinetischen Metaphern, als ein Prozess der globalen „Mobilmachung“³⁷, der allerdings nicht in eine bessere Zukunft führt, sondern in eine „unkontrollierbare katastrophale Heteromobilität“³⁸ abgleitet.

Die zunehmende Beschleunigung der soziokulturellen Wirklichkeit ist in der Tat ein zentraler Indikator des Modernisierungsprozesses. Die Errungenschaften der Technik führen zu einer nie da gewesenen Mobilität und transformieren den modernen Menschen, also jenen Teil der Menschheit, der am Prozess des industriellen Fortschritts teilnehmen kann, vom Fußgänger

³² Richard Schechner, 1982, S. 120.

³³ Wolfgang Welsch, 2006, S. 79.

³⁴ Jean-François Lyotard, 1999, S. 45.

³⁵ Wolfgang Welsch, 2006, S. 201.

³⁶ Peter Sloterdijk, 1989, S. 36.

³⁷ Ders. S. 47.

³⁸ Ders. S. 24.

zum Passagier: Mit der Eisenbahn und später mit dem Automobil, hält eine Fahrzeugtechnologie Einzug in das alltägliche Leben, die, bei zunehmender technischer Weiterentwicklung, die motorische Kompetenz des menschlichen Körpers bei Weitem übertrifft. Während die Fortbewegung zu ebener Erde, mit Hilfe der motorisierten Vehikel immer rascher erfolgt, ermöglichen Montgolfiere, Zeppelin und schließlich das Flugzeug die Eroberung des Luftraumes. Das Fliegen, eine Form der Fortbewegung, die in der Geschichte der Menschheit bislang nur in Phantasie und Mythos ihren Platz hatte, wird zur kulturellen Praxis und ermöglicht die Expansion des Menschen ins All: Selbst der Mond wird erreichbar und betretbar: “One small step for a man, one giant leap for mankind”³⁹, so kommentiert Neil Armstrong seinen Mondspaziergang, wohl wissend, dass seine bedeutungsschweren Schritte als Symbol des technologischen Fort-Schrittes der Menschheit zu betrachten sind.

Der Prozess der Beschleunigung erfasst jedoch nicht nur die Transporttechnologie, sondern auch die Medienkommunikation: Das Telefon und andere telekommunikative Apparate ermöglichen Gespräche mit Personen, die sich weit außerhalb der Reichweite der menschlichen Wahrnehmungsorgane befinden. Bildmedien wie Photographie, Kinematographie und schließlich das Fernsehen führen zu einer immer rascheren Zirkulation von Bildern. Neue Generationen digitaler Technologien bewegen Informationen, deren Quantität und Dichte die Speicherkapazität des menschlichen Gedächtnisses übersteigt, in rasender Geschwindigkeit durch das globale Netzwerk des World Wide Web und suggerieren einen unendlichen Informationsraum.

Die rasche technische Weiterentwicklung mündet in jenen Prozess den Peter Sloterdijk “die Mobilisierung des Planeten”⁴⁰ nennt: Schallmauern werden gebrochen, Zeitzonen innerhalb weniger Stunden durchquert und Datenströme in sekundenschnelle um den Globus bewegt.

Wurde die Beschleunigung der Lebenswirklichkeit, durch den Einzug der neuen Technologien, in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zumeist noch euphorisch begrüßt, so wird dieser kulturelle Prozess in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zunehmend aus einer kritischen und kulturpessimistischen Perspektive betrachtet. So spricht etwa Wolfgang Welsch von der “mikroelektronischen Metastase namens ›technologisches Zeitalter‹”⁴¹. Paul Virilio, der das Verhältnis zwischen Geschwindigkeit und Raum aus kulturphilosophischer Perspektive untersucht, diagnostiziert eine fundamentale Krise der Wahrnehmung in Folge der Mobilisierung der soziokulturellen Lebenswirklichkeit:

³⁹ Duden, Zitate und Aussprüche, 2002.

⁴⁰ Peter Sloterdijk, 1989, S. 30.

⁴¹ Wolfgang Welsch, 2006, S. 19.

Das Verschwinden der Einzelheiten der Welt im Flimmern der Geschwindigkeit lässt die gleichen Symptome fühlbar werden: Ohrensausen, Sichtstörungen, Bild- und Farbausfälle. In hohen Dosen, das heißt bei hoher Geschwindigkeit, führt das Autofahren an den Rand der Bewusstlosigkeit – zu schneller Ortswechsel ist mit Vorsicht zu genießen.⁴²

Der Rausch der Geschwindigkeit führt zum Schwinden der Sinne und mündet in raumzeitliche Desorientierung - das Unbehagen des Subjekts in der Kultur der Geschwindigkeit.

Die Dominanz des Beschleunigungsprinzips steht also, gemäß Virilio, nicht nur im Zeichen einer Erfolgsgeschichte – des Sieges des menschlichen Ingenieurgeistes über Zeit und Raum – sondern auch im Schatten eines Verlusts: Paul Virilio spricht vom fortschreitenden „Verschwinden des anthropologisch- geographischen Bezugsraums“⁴³:

Der Verlust kinetischer und taktile Eindrücke, von Geruchseindrücken, wie sie die direkte Fortbewegung noch lieferte, lässt sich nicht durch eine vermittelte, eine Medien-Wahrnehmung, durch das Vorbeiziehen der Bilder an der Windschutzscheibe des Autos, auf der Kinoleinwand oder gar dem Fernsehbildschirm ersetzen.⁴⁴

Die Geschwindigkeit der Fortbewegung schafft eine Kluft zwischen Subjekt und Umgebung und bewirkt eine radikale Umstrukturierung der Wahrnehmungsparadigmen: Unbeweglich sitzt der Passagier im Gehäuse des Fahrzeuges, ihm bleibt nur der flüchtige Blick auf die Landschaft, die hinter der Windschutzscheibe, als eine Folge bewegter Bilder, an ihm vorüber zieht. Die technologische Fortbewegung führt zur Herrschaft des Visuellen bei gleichzeitiger Verkümmern der Nahsinne. Die Wahrnehmung des Autofahrers nähert sich der medial-filtrierte Wahrnehmung des Fernsehzuschauers an. Während die Ferne immer näher rückt, die räumlichen Distanzen sukzessiv schrumpfen und das Tempo der Fortbewegung steigt, droht die Nähe - der kinästhetisch und multisensorisch wahrnehmbare Raum der gelebten Erfahrung - zu verschwinden, denn: „Die schnelle Bewegung hat die Erfahrung des durchquerten Bereichs mit Eis überzogen, die Tatsachen haben sich aufgelöst, wie in der Wüste haben wir keinen Anhaltspunkt mehr außer uns selbst.“⁴⁵ Der beschleunigte Mensch verliert seine Verbindung zur Umgebung. Die Loslösung von allen lokalen Verwurzelungen ist die Voraussetzung seiner Flexibilität und Mobilität. Doch die technologische Beherrschung von Zeit und Raum führt zur „Aufgabe des Lebendigen zugunsten der LEERE

⁴² Paul Virilio, 1990, S. 52.

⁴³ Ders. 1997, S. 134.

⁴⁴ Ders. S. 62.

⁴⁵ Ders. S. 52.

der Geschwindigkeit.“⁴⁶ Paul Virilio weist in seinen kritischen Reflexionen keinen Ausweg aus dem „Rasenden Stillstand“⁴⁷ des beschleunigten Zeitalters. Vielleicht liegt die Lösung im Körper, jenem, im Schatten der modernen Beschleunigungstechnologie schwerfällig, fragil und obsolet erscheinenden Grundmaterial menschlicher Existenz. Die Wiederentdeckung der Nähe, die Rückeroberung des anthropologisch-geographischen Erfahrungsraumes und die Überwindung der geschwindigkeitsinduzierten Desorientierung könnte ihren Anfang in der Besinnung auf den Körper und seiner kinästhetischen, motorischen und multisensorischen Qualitäten nehmen:

Der Psychologe Hilarion Petzold schreibt:

Wir sind von der Dunkelheit des Raumes und der undurchschaubaren Vielfalt der sozialen Welt umgeben. Das sind unsere Horizonte, und der einzig feste Ort ist unser Leib und der Leib eines Mitmenschen, an den wir uns – haltend und gehalten – klammern können.⁴⁸

Die Beschäftigung mit dem Körper wird zur kulturellen Herausforderung im Zeitalter der Geschwindigkeit. Der Körper, der angesichts der Erzeugnisse moderner Fortbewegungstechnologie langsam und schwerfällig erscheint, bildet also, in seinen motorischen und sensorischen Kompetenzen noch immer einen unentbehrlichen anthropologischen Maßstab zur räumlichen und zeitlichen Orientierung.

In der Postmoderne rückt jedoch gerade die vielgeschmähte Kategorie der Langsamkeit in den Mittelpunkt ästhetischer Reflexion: „Der Griff nach der Notbremse“, ist gemäß des Philosophen Dietmar Kamper, das Wichtigste, was die Kunst im „Schwindel der Geschwindigkeit“⁴⁹ zu leisten vermag. Während die Protagonisten der Moderne das Auftauschen der Geschwindigkeitsmaschinerie noch mit hoffnungsvoller Naherwartung betrachten, so suchen postmoderne Denker das Heil in der Langsamkeit, in Stockungen und Stillständen. Dem Körper kommt im Kontext dieser postmodernen Sehnsucht nach Entschleunigung eine besondere Position zu: Die Langsamkeit des Körpers wird nicht als motorisches Defizit, sondern als Qualität von revolutionärer Dimension betrachtet, denn: „Revolutionen wären Versuche, irdisch zu bleiben, und einen Körper zu behalten. Der Körper selbst stellt nämlich die Bremse.“⁵⁰ Die Besinnung auf den Körper wäre, gemäß Dietmar Kamper, eine notwendige Entschleunigungsstrategie in einer beschleunigten Welt, ein Versuch der Relokalisierung des Subjekts, ein Widerstand gegen das Verschwinden des

⁴⁶ Ders. 1997, S. 135.

⁴⁷ *Rasender Stillstand* lautet der Titel eines Essays Paul Virilios. In: Paul Virilio, 1997, S. 126- 153.

⁴⁸ Hilarion Petzold, 1982, S. 78.

⁴⁹ Dietmar Kamper, 1999, S. 76.

⁵⁰ Ders. S. 77.

Raumes im Rausch der Geschwindigkeit. In der Kultivierung der Nahsinne, dem Wahrnehmen der auditiven, taktilen und olfaktorischen Reize des topographischen Umfelds könnte die Schlüsselqualifikation zur Wiederentdeckung des gelebten Raums der unmittelbaren Erfahrung liegen. Die körpereigene Fortbewegung des Menschen spielt dabei eine zentrale Rolle: Der Rhythmus des menschlichen Ganges, der ebenso wie Herzschlag und Atem als eine leibliche Zeiteinheit zu betrachten ist – fungiert als unentbehrliches Instrument zur raumzeitlichen Orientierung. Gehen ist eine bewußte Entscheidung zum langsamen Ortswechsel im Zeitalter der motorisierten Fortbewegung. Eine Methode zur Wiederentdeckung der Nähe, des anthropologischen Um-Raums, mit all seinen taktilen, auditiven, visuellen und olfaktorischen Reizen.

Im Diskurs der postmodernen Philosophie mehren sich also die Rufe nach einer Kultur der Langsamkeit, die allein durch die Auseinandersetzung mit dem Körper entwickelt werden kann und dieser Körper “kann aber nicht mehr theoretisch, er kann nur noch wahrnehmend beschränkt werden, wahrnehmend die Zeichen, die Spuren, die Äußerungen eines ersticken Lebens der Sinne”⁵¹, schreibt Dietmar Kamper.

Auch Peter Sloterdijk konstatiert, dass eine angemessene Kritik der Moderne mit kinetischen Metaphern operieren muss und stellt seine philosophische Reflexion in den Dienst einer Suche nach Ruhe und Langsamkeit. “Auch für die Philosophie gilt es eine Langsamkeit zu entdecken”⁵², denn:

Nur als ruhige Theorie der Bewegung, nur als stille Theorie der lauten Mobilisierung kann eine Kritik der Moderne noch vom Kritisierten verschieden sein – alles andere ist rationale Kosmetik des Mitmachens, bewußtes oder unbewußtes Anstoßen ohnehin fahrender Züge [...].⁵³

Die Kategorien Bewegung und Geschwindigkeit werden also zu Aspekten von politischer, ontologischer und ästhetischer Tragweite innerhalb der Kritik der Moderne durch postmoderne Denker. Sloterdijks Plädoyer zur Genese einer “ruhigen Theorie der Bewegung” kann als Indiz eines philosophischen Paradigmenwechsels betrachtet werden, als Ausdruck dessen, was Wolfgang Iser “ästhetisches Denken”⁵⁴ nennt, ein Denken, das mit Wahrnehmungsprozessen operiert. Ein “KörperDenken”⁵⁵, um es mit einem Terminus Dietmar Kammers auszudrücken. Ein Denken, das sich auf die physische Existenz des Menschen in einer radikal gewandelten Welt konzentriert, ein Denken, das sich vom Visualprimat und

⁵¹ Ders. S. 41.

⁵² Peter Sloterdijk, 1989, S. 17.

⁵³ Ders. S. 53

⁵⁴ Wolfgang Iser, 2006, S. 111.

⁵⁵ Dietmar Kamper, 1999, S. 8.

Logozentrismus der Aufklärung abwendet und sich auf die Aktivität aller menschlichen Sinne konzentriert. Dieses wahrnehmende Denken ist ein „der gegenwärtigen Wirklichkeit (der schier nichts mehr gewachsen ist) noch am ehesten, nämlich stellenweise gewachsenes Denken“⁵⁶, schreibt Wolfgang Welsch.

Auch in den Künsten wird dieses ästhetische KörperDenken verhandelt und erprobt: In der Konzentration auf die multisensorischen Prozesse des Merkens, des Spürens, des Gewährwerdens und im Erforschen des Körpers, als Instrument zur Kontaktaufnahme und zur Gestaltung des geographisch-anthropologischen Umraums.

Die Entdeckung des Gehens als künstlerische Praktik wird in der vorliegenden Studie, sowohl als Methode zur Erforschung des korrelativen Verhältnisses zwischen Körper und Raum, als auch als eine Form des ästhetischen Widerstands gegen die sukzessive Beschleunigung der Lebenswirklichkeit begriffen. Gehen als Kunstform ist Schauplatz und Forschungsfeld jener *ruhigen Theorie der Bewegung*, die Sloterdijk postuliert, ein KörperDenken, das sich räumlich, zeitlich, körperlich und lautlich entfaltet. Ein physio-kinetisches Reflektionsniveau, das mit motorischen und sensorischen Prozessen operiert. Eine Kinetik der Entschleunigung zur Erzeugung performativer Räume mit hohem Wahrnehmungs- und Handlungspotential – eine Szenographie der Langsamkeit.

Pedestrische Ästhetik arbeitet am Entwurf einer kinetischen Gegenkultur zur globalen „Mobilmachung“⁵⁷, die Peter Sloterdijk als Signatur des modernen Zeitalters begreift. Gehen als Kunstform kann also, so meine These, als Ausdruck einer postmodernen Ästhetik des Widerstands gegen die Beschleunigung der soziokulturellen Lebenswirklichkeit und des damit verbundenen Verlusts der anthropologisch- geographischen und multisensorischen Erfahrungsräume begriffen werden.

“Walking in particular drifting or strolling, is already – within the speed culture of our time – a kind of resistance”⁵⁸, äußert der belgische Künstler und erklärter Stadtpaziergänger Francis Alÿs, dessen Performances zumeist aus seinen Gängen durch die Strassen seiner Wahlheimat Mexiko City und durch andere Städte hervorgehen. Pedestrische Ästhetik steht also zumeist in kritischer Opposition zu einer Kultur technologischer Mobilität. Guy Debord, der zentrale Protagonist der Situationistischen Internationale, betrachtet bereits Ende der fünfziger Jahre “die schnell wachsende Anzahl von motorisierten Fahrzeugen”⁵⁹ als das Hauptproblem des Urbanismus und entwickelt seine “Theorie des Umherschweifens” – eine Methode des

⁵⁶ Ders. S. 110.

⁵⁷ Peter Sloterdijk, 1989, S. S. 47.

⁵⁸ Francis Alÿs, hier zitiert nach Russel Ferguson, 2007, S. 63.

⁵⁹ Guy Debord, 1995, S. 17.

subversiven Gehens im öffentlichen Raum, ein Instrument zur Rückeroberung der Stadt als Erfahrungsraum, ein Mittel des Widerstands gegen die Entfremdung und Funktionalisierung des urbanen Systems. Auch die britische Performancegruppe *Wrights & Sites* spricht in ihren theoretischen Schriften von der „aggressive armoured invasion of the car“⁶⁰, der es eine „New Walking Culture“⁶¹ entgegen zu stellen gilt.

Der Widerstand gegen die Besetzung des Raumes durch jene „unkontrollierbare katastrophale Heteromobilität“⁶², die Peter Sloterdijk als zentraler Indikator des modernen Zeitalters begreift, beginnt offenbar *per pedes*, in der Langsamkeit der körpereigenen Fortbewegung.

Die Arbeiten von Richard Long, Marina Abramovic, Wiliam Pope.L, Francis Alÿs, Lone Twin, *Wrights & Sites*, Samuel Beckett, Bruce Nauman, Trisha Brown und Janet Cardiff, denen das Interesse dieser Studie gilt, können als Beispiele einer Ästhetik, die sich Zeit nimmt betrachtet werden, eine Kunst, die in der Langsamkeit der körpereigenen Fortbewegung eine Chance sieht, eine Möglichkeit zur Wiederentdeckung des gelebten Raumes, zur Kultivierung der Sinne und zur Erforschung der Korrelation zwischen Subjekt und Raum, Bewegung und Wahrnehmung.

Langsamkeit und Dauer sind Eckpunkte des künstlerischen Schaffens Richard Longs, dessen Arbeiten zumeist aus seinen wochen- und monatelangen Wanderungen hervorgehen: Der *Walking Artist* durchquert offene Naturlandschaften – Steppen, Wüsten, Gebirge – er tritt in unmittelbaren Kontakt zur Topographie des Landes. Long erfährt die geographischen und klimatologischen Qualitäten der Landschaften am eigenen Körper, er setzt sich Hitze und Kälte, Regen und Wind aus und bahnt seinen Weg durch unwegsames Gelände. Er muss Hindernisse überwinden und unter freiem Himmel übernachten – ein Unternehmen, das paradox erscheint im Zeitalter technologischer Mobilität. Richard Longs *Walking Sculptures* gehen aus dem unmittelbaren Kontakt des Künstlers mit der Umgebung hervor: Durch das Setzen von Fußspuren, das Erzeugen von ephemeren Abdrücken im Untergrund, markiert er seine Präsenz.

Marina Abramovic und Ullay wandern bei ihrem Projekt *The Lovers. Great Wall Walk* über die komplette Länge der chinesischen Mauer. Die beiden Künstler beginnen zur gleichen Zeit eine Wanderung auf der großen Mauer, wobei Marina am südlichen Ende, am chinesischen Meer und Ullay am nördlichen Ende der Mauer, der Wüste Gobi, startet. Die beiden Performer gehen –Schritt für Schritt– einander entgegen, bis sie sich schließlich, irgendwo in der Mitte des gewaltigen Bauwerks, begegnen. Die Wanderung dauert neunzig Tage, die

⁶⁰ Dies. S. 116.

⁶¹ *Wrights & Sites*, 2006, S. 116.

⁶² Peter Sloterdijk, 1989, S. 24.

beiden Künstler treten in physischen Kontakt zu einem der größten Bauwerke der Menschheit und erreichen dabei die Grenzen ihrer physischen Leistungsfähigkeit.

Der US-amerikanische Konzept- und Performancekünstler William Pope.L unternimmt sogenannte *Crawling Pieces*, wo er kriechend, also im dezidiert langsamen Bewegungsmodus, Orte des öffentlichen Raums durchquert. Bei seinem Projekt *The Great White Way. 22 miles, 5 years, 1 street* bewegt sich der Künstler im Kriechgang über die komplette Länge des Broadways in New York. Der in Etappen aufgeteilte *Crawl* erstreckt sich über einen Zeitraum von fünf Jahren. Die Langsamkeit der Fortbewegung und der verstärkte taktile Kontakt zum Boden ermöglicht ein intensiveserspüren der durchquerten Umgebung und erzeugt zugleich eine subversiv-humoristische Szene auf der Strasse: Der afroamerikanische Künstler trägt ein Superman-Kostüm, während er über den harten Asphalt der Großstadtstrasse robbt und provoziert dadurch diverse Reaktionen bei Passanten, wobei Popes Hautfarbe in den meisten Fällen im Mittelpunkt steht. Popes Kriechgang über den *Great White Way* dient offenbar auch der Untersuchung der politischen Implikationen des Bodens, der kriechend überquert wird, einem Untergrund, der noch immer Nährboden für rassistisches Gedankengut bietet. Das durchquerte Territorium ist zugleich eine Geographie des Konflikts, ein Ort, der mit rassenideologischem Ballast beladen ist, eine Ruhmesstrasse der "Weißen": *The Great White Way*. Pope übersetzt die Gravitation der Unterdrückung, die Menschen zu spüren bekommen, deren Hautfarbe nicht dem normativen Diskurs des "Weißen" entspricht, auf eine konkrete physiomotorische Ebene: Er legt sich auf den Boden und kriecht.

Gehen als Kunst steht also immer im Zeichen des Experiments: *Per Pedes* werden anthropologisch-geographische, historisch-architektonische und soziokulturell-politische Räume untersucht, Handlungs- und Erfahrungsmöglichkeiten erprobt. Gehen zählt zu den einfachsten Mitteln, um sich zum Raum, in seiner materiellen Beschaffenheit, seiner geographischen und klimatischen Bedingungen, aber auch seiner sozialen, politischen und emotionalen Implikationen in ein physisch-korrelatives Verhältnis zu setzen. Aber auch Beziehungen zwischen Subjekten im Raum sind Teil der künstlerischen Geh-Versuche: So ist etwa der *Great Wall Walk* von Ullay und Abramovic sowohl das Experiment einer Beziehung zwischen zwei Menschen, als auch ein Ausloten der Relationen zwischen Mensch und Bauwerk, Körper und Raum, Distanz und Dauer. Gehen als künstlerische Praktik ist also stets ein Körperdenken in Bewegung, das Schritt für Schritt, vorgefundene Räume erforscht, neue performative Räumlichkeiten entwirft, Situationen konstruiert, Beziehungen herstellt, Handlungsgrenzen überschreitet und komplexe Dramaturgien in Raum und Zeit entfaltet:

Eine Szenografie der Schritte, die mit jedem Heben und Senken des Fußes entsteht und verschwindet, eine performative Ästhetik, so flüchtig und ephemere, wie der Akt des Gehens selbst. Das Verb „Gehen“ ist von der indogermanische Wurzel „ghe[i]“ abgeleitet, das sowohl „spreizen“ und „schreiten“, aber zugleich auch „klaffen, leer sein, verlassen, [fort]gehen“ bedeuten kann. Gehend wird der Raum gestaltet, in Abstands- und Lagebeziehungen unterteilt. Distanzen werden verringert und vergrößert. Gegenstände und Personen werden in der Tiefe des Raumes zurückgelassen. Schritt für Schritt entfernt sich der Gehende, vielleicht bleibt ein Fußabdruck zurück. Wenn die Spur im Untergrund erscheint, ist der Fußgänger bereits weitergegangen, nicht mehr da, abwesend. Denn jede Bewegung, jeder Schritt, jeder Ortswechsel des Körpers produziert Verschwinden. Wer geht ist mit einem Bein bereits *woanders*, er ist aufgebrochen, *unterwegs*, in Bewegung und solange er geht, ist er nirgends angekommen, wandelt er im unbestimmten Zwischen.

Walking Art ist eine Kunst des Ver-Gehens, die Verschwinden produziert, Abwesenheit erzeugt und allenfalls Spuren in der Oberfläche des Untergrunds hinterlässt: Die *Walking Sculptures* von Richard Long – Abdrücke im Boden, Indizien einer vorgängigen Präsenz in der Landschaft.

Pedestrische Ästhetik kann also als Beispiel einer Kunst betrachtet werden, die den Dingen auf den Grund geht, indem sie den Kontakt zum Untergrund sucht, gehend, stampfend und kriechend seine Materialität erspürt und seine sozialen, ontologischen und politischen Qualitäten hinterfragt. Gehen als Kunst ist Beispiel einer radikalen postmodernen Ästhetik⁶³, die sich auf die elementarste Körpertechnik des Zweibeiners mit Verstand besinnt, um in Auseinandersetzung mit dieser motorischen Basis raumzeitlicher Verortung und Orientierung, die Stellung des Menschen in der Welt zu reflektieren.⁶⁴

⁶³ „Radikal“ benutze ich hier in Anspielung auf das lateinische Substantiv „radix“ = Wurzel. Eine radikale Ästhetik besinnt sich auf die raumzeitlichen, ontologischen und ökonomischen Grundlagen ihres Schaffens und stellt diese Wurzeln ihres Seins radikal in Frage.

⁶⁴ Diese performative Verquickung zwischen Praxis und Theorie, Bewegung und Reflexion knüpft an alte Traditionen des Denkens an: Die Peripatetiker, die Schüler der 335 v. Chr. von Aristoteles gegründeten Schule der *Peripatos*, waren dafür bekannt, dass sie ihre philosophischen Debatten im Gehen führten. Peripatetiker, leitet sich von „peripatein = spazieren“ ab. Das allmähliche Verfertigen der Gedanken findet per pedes statt: Gehend entfaltet der Philosoph seine Gedanken–Schritt für Schritt- in geordneter Reihenfolge: Der Rhythmus der Schritte, der Gang der Gedanken. In der Philosophie ist immer wieder gegangen worden: Jean-Jacques Rousseau, Karl Marx, Henri David Thoreau, Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard gehören zur Riege der gehenden Denker.

5. SCHRITTE IM MULTIZENTRISCH-RELATIONALEN (ERFAHRUNGS-) RAUM

In seinem Essay *Zur Beantwortung der Frage, was ist postmodern?* konstatiert Jean-François Lyotard das "Schwinden der Wirklichkeit"⁶⁵ als Grunderfahrung postmoderner Subjektivität. Die Verabschiedung des "Phantasma[s] der Umfassung der Wirklichkeit"⁶⁶ bildet, gemäß Lyotard, nicht nur den Nukleus des postmodernen Denkens, sondern ist zugleich auch ein zentraler Indikator moderner und postmoderner Kunst.

Der Verlust der Wirklichkeit, den Lyotard diagnostiziert, hat die Erschütterung jener etablierten Kategorien zur Folge, mit denen die Realität beschrieben und erfahren wird: Raum und Zeit können nicht mehr mit dem konventionellen theoretischen Instrumentarium begriffen werden. Bereits 1967 verweist Michel Foucault in seinem Essay *Andere Räume* auf den radikalen Wandel der Raumvorstellungen im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts:

Unsere Zeit ließe sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen. Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten. Die Welt wird heute nicht so sehr als ein großes Lebewesen verstanden, dass sich in der Zeit entwickelt, sondern als ein Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden.⁶⁷

Michel Foucaults Vorstellung des Raumes als ein relationales Netzwerk entspricht nicht mehr dem Konzept des absoluten und kohärenten Raumes, das sich im Zeitalter der Aufklärung, insbesondere durch die Lehren Isaac Newtons (1643- 1727) durchgesetzt hat, ein Modell, das den Raum als unveränderliche und unbewegliche Größe begreift. Der absolute Raum umschließt die Körper und Gegenstände, die sich in ihm befinden, kann aber auch unabhängig von ihnen existieren.⁶⁸ Das Konzept des absoluten Raumes korrespondiert mit der Vorstellung von einer absoluten Zeit. Michel Foucault begreift den Raum nicht als einheitliches Ganzes, sondern als heterotopisches Geflecht, als relationales Netzwerk, als Nebeneinander von Gegensätzen. Er entwirft somit ein Raumkonzept, das dem Zerfall des Ganzen, dem Zerschneiden der Realität in Mikroeinheiten, das Lyotard konstatiert, entspricht.

Während das Konzept des absoluten Raumes Stabilität und Homogenität suggeriert, so setzt mit der Emergenz der heterotopischen Realität, die Foucault theoretisch formuliert, eine Dynamisierung der Raumvorstellungen ein:

Die Funktion der Relation zwischen den im Raum befindlichen Subjekten und Gegenständen, die durch Position und Motion definiert und modifiziert sind, ist vermutlich wichtiger, als der Begriff der Lage,

⁶⁵ Jean-François Lyotard, 1999, S. 42.

⁶⁶ Ders. S. 48.

⁶⁷ Michel Foucault, 1998, S. 317.

⁶⁸ Vgl.: Markus Schroer, 2006, S. 35-39.

der einen statischen Zustand suggeriert, während der Begriff „Relation“ einen dynamischen Prozess impliziert.⁶⁹

Während das *Zentrum* den Nukleus des neuzeitlich- absoluten Raumes bildet, so ist die Kategorie der *Relation* als zentrales Ordnungsprinzip des postmodernen- heterotopischen Raumes zu begreifen. In diesem relationalen Netzwerk spielt die Kategorie der Motion eine signifikante Rolle: Durch Bewegungen werden die Beziehungen, der im Raum befindlichen Güter und Personen generiert und variiert.

Dieses Raummodell, das Foucault beschreibt, ist nicht nur relational, sondern auch performativ strukturiert. Im Gegensatz zum absoluten Raum, der unabhängig von den Gegenständen und Wesenseinheiten, die er umschließt, existieren kann, ist der performative Raum untrennbar mit der physischen Handlung- und Erfahrungsdimension verquickt. Der performative Raum besitzt keine dem Handeln vorgängige Materialität, er wird durch die Formen seiner Nutzung erst hervorgebracht, verändert und variiert oder, um es mit Michel de Certeau zu sagen: „Insgesamt ist *der Raum ein Ort*, mit dem man etwas macht.“⁷⁰

Der Körper besitzt somit eine weltkonstituierende Funktion innerhalb eines performativen Raummodells: Er bringt den Raum hervor, indem er ihn betritt.

Der französische Historiker und Philosoph Michel de Certeau veranschaulicht das Prinzip des performativen Raumes am Beispiel des topographischen Systems der Großstadt, das allein durch die Bewegungen und Handlungen der Fußgänger, also durch physische Aktionen und Interaktionen, in einen Raum verwandelt wird:

Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. [...] So wird zum Beispiel die Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt.⁷¹

Die Suspension der Vorstellung eines kohärenten Raumes, zu Gunsten eines performativen Raumkonzepts, führt zum Verlust des Zentrums, das bislang als zentrale Ordnungsinstanz und elementarer Bezugspunkt fungierte. Diese Dezentrierung des Raumes, kann in Referenz zur Verwerfung des anthropozentrischen Weltbildes begriffen werden. Richard Schechner schreibt: “Man is no longer the measure of all things. The cosmos is multicentered, which means it is centered nowhere, or everywhere”⁷². Der Mensch steht nicht mehr im Mittelpunkt,

⁶⁹ Michel Foucault, 2006, S. 318.

⁷⁰ Michel de Certeau, 1988, S. 218.

⁷¹ Ders. S. 218.

⁷² Richard Schechner, 1982, S. 109.

ist nicht mehr das Maß aller Dinge, sondern Teil eines relationalen Gefüges, das Schechner wie folgt definiert:

It is multicentric. Everything, or nothing, is at the center. Experience exists without frames, giving time/space a sense of "insideness" of being in-it. Because there is no center there must instead be an order of relations, not a hierarchy or a pyramid or a circle with a center point, but more what the earth's atmosphere looks like from a close space: whorls, and constantly shifting but totally interrelated patterns of movements.⁷³

Der Verlust des Zentrums, der traditionellen Ordnungsinstanz des Raumes, bewirkt eine Enthierarchisierung und Dynamisierung aller im Raum befindlichen Elemente. Schechner beschreibt den Übergang vom zentralperspektivischen, statischen und absoluten Raum der Moderne zum multiperspektivischen, korrelationalen, flexiblen Raumgefüge, ein Raum, der nicht aus der Distanz *betrachtet*, sondern *durchquert*, *erfahren* werden muss. Innerhalb dieses relationalen Netzwerkes gibt es keinen distanzierten Betrachter, sondern nur Partizipanten. Multizentrismus und Korrelation können daher als Eckpunkte der postmodernen Raumvorstellung betrachtet werden.

Dieser Paradigmenwechsel in der Raumvorstellung korrespondiert, gemäß Schechner, mit der Wandlung der räumlichen Struktur in den performativen Künsten der Postmoderne:

In the modern period people could correctly speak of absolutes. In the postmodern each set of relationships generates transformations that hold true for this and that operation. As modern seeing becomes postmodern experiencing, postmodern performance leaves the proscenium theatre and takes places in a multiplicity of spaces.⁷⁴

In der Postmoderne sind die absoluten Größen obsolet geworden: Es gibt keine großen Welterklärungsmodelle mehr, keine absolute Zeit, keinen absoluten Raum, keine absolute Wahrheit. Die Wirklichkeit ist nicht mehr als Ganzes fassbar. Das Subjekt steht nicht mehr im Zentrum und lässt seinen Blick über klare Formen und Konturen schweifen. Es ist mitten drin, in einem mobilen, dynamischen und fragmentierten Interaktionsgefüge. Dort gibt es keine Vorherrschaft des Blicks: Das ist der Moment, in dem das *moderne Sehen*, zum *postmodernen Erfahren*, zum multisensorischen Erkunden,erspüren, Erfühlen multizentrischer Relationsgefüge wird.

Schechner beschreibt nicht nur einen Wandel in der Realitätswahrnehmung, sondern er markiert auch eine signifikante Zäsur in der Rezeptionsästhetik, einen Paradigmenwechsel, den er nicht nur als Theoretiker beschrieben, sondern auch als Leiter der *Performance Group*

⁷³ Ders. S. 120.

⁷⁴ Ders. S. 121

und als Regisseur wegweisender Inszenierungen, wie *Dionysus 69*, nachhaltig mitgestaltet hat. Die Arbeit an der Auflösung der traditionellen Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum, Werk und Betrachter ist ein zentraler Indikator dieses Veränderungsprozesses.

Mit der Entwicklung der *Installationskunst*, der *Site Specific Art* und des *Environmental Theatres* beginnen Künstler ihre Werke als performative Räume, mit hohem Wahrnehmungs- und Handlungspotential zu organisieren, die nur dann als Kunstwerk erfahrbar sind, wenn sie, unter Aufgabe der ästhetischen Distanz, betreten und erkundet werden. Die Ästhetik der Installation und des Environments vollzieht einen deutlichen Bruch mit der traditionellen, frontal ausgerichteten und nach den Gesetzen der Zentralperspektive organisierten Kunst, die sich an ein distanziertes und kontemplatives Betrachtersubjekt richtet. Der Rezipient muss in eine unmittelbare räumliche, zeitliche und körperliche Beziehung zum Kunstwerk treten, das durch seine Partizipation überhaupt erst hervorgebracht wird.

Diesem Prinzip entspricht auch Bruce Naumans *Life/ Taped Video Corridor*, der eingangs beschrieben worden ist: Der Rezipient kann das künstlerische Artefakt nicht aus der Distanz betrachten, er muss es betreten, gehend erkunden und erforschen. Er wird vom Rezipient zu Partizipant, von Betrachter zum Fußgänger. Das Moderne Sehen wird vom postmodernen Erfahren, dem physisch- multisensorischen Erspüren des performativen Raumgefüges abgelöst.

Das Moment der *postmodernen Erfahrung (Postmodern Experiencing)*, das, gemäß Schechner, den Nukleus postmoderner Ästhetik bildet, liegt als elementares Prinzip jenen Geh-Experimenten und Kunstgängen zugrunde, die in den folgenden Kapiteln untersucht werden. Ganz gleich ob die Gänge von Rezipienten oder von den Kunstproduzenten selbst ausgeführt werden, immer steht die Erforschung des Handlungs- und Wahrnehmungspotentials performativer Erfahrungsräume im Vordergrund. Diese Prozesse des Erforschens und Erkundens finden stets *per pedes* statt.

Die folgenden Kapitel können in beliebiger Reihenfolge gelesen werden, aber ich sollte zunächst die thematische Ausrichtung und die argumentative Logik meiner Studie kurz vorstellen:

Im zweiten Kapitel *Inszenierte Abwesenheit* steht die *Walking Art* des Richard Long im Mittelpunkt: Der *Walking Artist* entdeckt die offene Naturlandschaft der Wüsten, Steppen, Moorgebiete und Gebirge als Gehraum und Forschungsfeld. In Referenz zu Paul Carters

Terminus der „politics and poetics of the ground“⁷⁵, wird Richard Longs Schaffen als Entwurf einer postmodernen Kinetik der Entschleunigung begriffen, einer Gegenkultur zu jenem soziokulturellen Prozess, den Peter Sloterdijk als „Mobilisierung des Planeten“⁷⁶, als technisierte Kultur der Geschwindigkeit im Zeichen eines aggressiven Profit- und Fortschrittsstrebens begreift. Der Fußabdruck, die ephemere Markierung, die im Untergrund zurückbleibt, bildet das symbolische Zentrum der Kunst Richard Longs: Die Hohlform im Boden deute ich als Ausdruck jenes Kontakts zwischen Subjekt und Untergrund, den Paul Carter als ‚dialogue‘ between foot and ground“⁷⁷, konstatiert: Als ein Symbol der Abkehr vom anthropozentrischen Weltbild, als Entwurf einer Neudefinition des Verhältnisses zwischen Körper und Raum, Subjekt und Umwelt, Mensch und Natur.

Die Hohlform im Untergrund impliziert nicht nur das „Vorbeigangensein von jemandem oder etwas“⁷⁸, sondern auch das *Vergehen* der Zeit, die *Vergänglichkeit* des Lebens, das Verschwinden des Subjekts, das stirbt, vergeht und Landschaft wird. Gehend entfaltet Richard Long eine Ästhetik des Verschwindens. Zurück bleiben nur Spuren, ephemere Abdrücke im Untergrund: *Inszenierte Abwesenheit*.

Das dritte Kapitel *Die Szenographie der Schritte* beschäftigt sich mit dem urbanen Territorium als Gehraum und Forschungsfeld pedestrischer Praktiken. Das Kapitel ist in zwei Teile gegliedert: Der Fokus des ersten Teils richtet sich auf das Gehen als eine Form der subversiven Stadtbenutzung im Kontext experimentell- performativer Kunst. Guy Debords *Theorie des Umherschweifens* und Michel de Certeaus Traktat über das *Gehen in der Stadt* sind zentrale theoretische Bezugspunkte meiner Untersuchung. Am Beispiel ausgewählter Arbeiten von Wrights & Sites, Lone Twin, Francis Alÿs und Marina Abramovic werden die vielfältigen Möglichkeiten des Gehens, als künstlerische Praktik im öffentlichen Raum und als Taktik zur subversiven Stadtbenutzung vorgestellt.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit dem Phänomen der Masse, jenem Strom von Passanten, der durch die Strassen der Großstadt fließt und als prototypischer Erfahrungsraum des modernen Zeitalters begriffen werden kann. Vito Acconcis *Following Piece* und Sophie Calles *Suite Vénitienne*, beides ambulatorische Performances, die den Strom der Menge als Forschungsfeld einer experimentellen performativen Ästhetik nutzen, stehen im Zentrum der Untersuchung. Vito Acconci und Sophie Calle treten bei ihren Kunstgängen in die Fußstapfen

⁷⁵ Paul Carter, 1996, S. 301.

⁷⁶ Peter Sloterdijk, 1989, S. 30.

⁷⁷ Paul Carter, 1996, S. 358.

⁷⁸ Sybille Krämer, 2007, S. 14.

anderer großer Fußgänger der Kulturgeschichte: Der Flaneure und Detektive, den Spurensuchern und Fährtenlesern der Großstadt.

Die pedestrischen Praktiken, die in diesem Kapitel untersucht werden, begreife ich als Beispiele einer spezifischen Szenographie, die außerhalb der traditionellen Sphären von Kunst und Theater, inmitten des öffentlichen und sozialen Raumes, mit seinen vielschichtigen normativen, sozialen und politischen Implikationen, entfaltet wird: Eine Szenographie der Schritte.

Am Beginn des vierten Kapitels *Kinetik des Hinkens* steht eine kurze Lektüre von Samuel Becketts *Watt*, wobei die kuriosen Gehgewohnheiten des Hauptprotagonisten aus Becketts Roman im Fokus stehen. Watts Gang wird, in Referenz zu Jean-François Lyotard, als eine spezifische Form des Hinkens begriffen, ein Hinken, das, gemäß Lyotard, „etwas ziemlich Verrücktes an sich hat, was in Wirklichkeit die Weisheit selber ist“⁷⁹. Watts devianter Gang ist, so meine These, Beispiel eines kinetischen Reflexionsprozesses, Ausdruck eines Körper- und Bewegungskennens, das alle etablierten Kategorien der Wirklichkeitswahrnehmung Raum, Zeit, Körper, ja selbst den Boden, der hinkenden Schrittes überquert wird, mit einem permanenten Zweifel belegt. Dieses Körperdenken, das dem postmodernen Imperativ des Zweifels entspricht, bezeichne ich als Kinetik des Hinkens.

Mit Samuel Becketts *Watt* als argumentativen Leitfaden, analysiere ich die ästhetische Logik von Bruce Naumans *Slow Angle Walk* (1969), Trisha Browns *Man Walking Down the Side of a Building* und William Pope.L's *Great White Way*. Diese ausgewählten Arbeiten aus den Bereichen *Performance Art* und *Postmodern Dance* begreife ich, homolog zur Ästhetik des Hinkens, die Beckett in *Watt* entwickelt, als Entwürfe einer subversiven kinetischen Strategie, die, auf Basis verfremdeter Gehtechiken, konventionelle Wahrnehmungsgewohnheiten und Wirklichkeitsvorstellungen – von den Paradigmen des Raumes bis zur Ordnung der Körper - in Frage stellt und aus dem Gleichgewicht bringt. Eine Bewegungsästhetik des Hinkens.

Her Long Black Hair, eine ambulatorische Performance der kanadischen Konzeptkünstlerin Janet Cardiff steht im Zentrum des fünften Kapitels *HörGänge*. Die Verquickung zwischen Hören und Gehen ist, wie im Titel des Kapitels bereits angedeutet, ein zentraler Aspekt meiner Analyse: Mit Tonbandgerät, Kopfhörern und einem Bündel Photographien ausgerüstet, wird der Rezipient auf eine Wanderung durch den Central Park in New York geschickt, wobei Janet Cardiffs Stimme, die auf der Tonspur zu hören ist, die Richtung seiner Schritte leitet. Die Route folgt den Spuren einer unbekanntenen Frau mit langem schwarzen Haar, die auf den Photos zu sehen ist und führt nicht nur in die verschlungenen Wege des

⁷⁹ Jean-François Lyotard, 1986, S. 25.

Central Park, sondern zugleich auch einen spektralen Grenzbereich, in dem sich der vorab aufgezeichnete Klang-Raum auf der Ton-Spur, der Bild-Raum der Photographie und der aktuell sich ereignende Raum zu einer komplexen intermedialen Szenographie formieren.

Cardiff nutzt Tonspur und Photographie zur Inszenierung medialer Zwischenräume, in denen sich Anwesendes und Abwesendes, Vergangenes und Gegenwärtiges zu einer komplexen Textur verdichten, die ich, in Referenz zu Jacques Derridas *Hantologie*⁸⁰ - der Lehre vom Gespenstlichen - als eine Szenografie der Heimsuchung bezeichne.

In den folgenden Kapiteln sollen also zentrale Aspekte und Schlüsseltendenzen des Gehens als künstlerische Praktik aufgezeigt werden, sie können aber auch, unabhängig von diesem thematischen Fokus, als Auseinandersetzung mit dem Werk der jeweiligen Künstler gelesen werden.

⁸⁰ Hantologie: abgeleitet von frz. »hanter« (heimsuchen). Hantologie bedeutet im Deutschen etwa »Lehre der Heimsuchung«.

II. INSZENIERTE ABWESENHEIT

Die Walking Art des Richard Long

Ich gehe weiter in die Landschaft,
die keine andere Arbeit hat,
als auf das Verschwinden des Menschen zu warten.

Heiner Müller

nur mut!-
ein ganzer schritt,
der fuss ist fort:
das gehen steht alleine da.

Franz Josef Czernin

1. SCHRITTE SETZEN:

A Line Made By Walking

Im Jahre 1967 setzt der britische Künstler Richard Long (* 2. Juni 1945 in Bristol, England), einen wegweisenden Schritt. Er verlässt das Atelier, betritt die offene Landschaft und erschließt ein Arbeitsfeld, das bis dahin ästhetisches Niemandsland gewesen ist: Gehen als Kunst.

Über die Möglichkeiten von Kunst nachdenkend, geht der damals 22-jährige Kunststudent, auf einer Wiese auf und ab. Seine Schritte hinterlassen Spuren im Grass. Eine Spur, eine temporäre Linie von Abdrücken, zeichnet sich im Untergrund ab und markiert die Richtung der Bewegung. Diese Schritte im Grass sind der Beginn von Richard Longs Laufbahn als Walking Artist: Er entdeckt die Möglichkeit mit Gehen Kunst zu machen.

A Line Made by Walking - Longs erstes, aus dem Akt des Gehens hervorgegangenes künstlerisches Artefakt, entsteht an jenem Tag im Juli 1967: Eine Linie im niedergetretenen Grass - ein künstlerischer Gegenstand, so flüchtig und ephemeral wie der Akt des Gehens selbst. Auch die Spur im Grass verschwindet wieder, sobald sich die niedergedrückten Grashalme erneut aufrichten. Allein die Photographie, die der Künstler von der Linie im Grass fertigt, verweist auf das, was bereits verschwunden ist.



Abbildung 2:

Richard Long: *A Line Made by walking*, England, 1967

A Line Made by Walking steht am Anfang einer ganzen Reihe von Arbeiten, die aus dem Gehen und dem damit verbundenen Setzen von Fußspuren, entstanden sind. Richard Long bezeichnet seine künstlerischen Artefakte als *Walking Sculpture*:

I started working outside using natural materials like grass and water, and this evolved into the idea of making a sculpture by walking. [...] Walking also enabled me to extend the boundaries of sculpture, which now had the potential to be deconstructed in the time and space of walking long distances.⁸¹

Die *Walking Sculptures* sind unmittelbar mit dem kinetischen Prozess des Gehens verknüpft: Der künstlerische Akt entsteht und vergeht im Augenblick, mit jedem Heben und Senken des Fußes, er ist so flüchtig und transitorisch wie die Bewegung selbst und produziert kein zeitbeständiges und fest geformtes Werk, sondern allenfalls Spuren, die sich für begrenzte Zeit in der Oberfläche des Bodens abzeichnen.

Der Prototyp menschlicher Fortbewegung bildet seitdem die Basis von Richard Longs künstlerischem Schaffen: Der Künstler unternimmt lange Wanderungen in verschiedenen Ländern und Kontinenten, in Gebirgen, Wüsten und Moorlandschaften und verwendet ausschließlich Material das er in der Landschaft vorfindet - Holz, Schlamm, Steine und natürlich das eigene Gehen zur Fertigung seiner künstlerischen Arbeiten. „My intention was to make a new art which was also a new way of walking: walking as art“⁸², schreibt Long über seine Entdeckung des Gehens als künstlerische Praxis.

In diesem Kapitel soll die Frage diskutiert werden, inwiefern die *Walking Art* des Richard Long als Entwurf einer performativen Ästhetik der Abwesenheit gedeutet werden kann. Die Kategorie des Abdrucks ist, in ihrer Funktion als Spur eines kinetischen Prozesses, als Markierung einer Abwesenheit, die auf das Verschwinden des Subjekts in der Bewegung verweist, von zentraler Bedeutung.

Mit Paul Carters postkolonialen Studien, Georges Didi- Hubermans Untersuchungen über die Modernität des Abdrucks und Dietmar Kampers leibphilosophischen Reflexionen als zentrale theoretische Referenzen, soll gezeigt werden, dass Richard Long anhand des Gehens, als elementare operative Geste und symbolisches Zentrum seines Schaffens, eine ästhetische Logik entfaltet, in der Subjekt und Umgebung, Bewegung und Geschwindigkeit, Präsenz und Absenz in ein radikal neues Verhältnis gesetzt werden.

⁸¹ Richard Long, 2002, S. 68.

⁸² Ders. S. 68.

PRAKTIKEN UND ARBEITSFELDER EINES GEHENDEN KÜNSTLERS

Richard Long dokumentiert seine ausgedehnten, manchmal monatelangen Wanderungen durch Photographien, sowie durch Karten- und Textarbeiten. Er photographiert Fußabdrücke und skulpturale Arbeiten aus Felsen und Holz, die er in der Landschaft herstellt, beschreibt in seinen Textarbeiten Streckenabschnitte, Zeiteinheiten und Eindrücke der Wanderungen oder zeichnet die Routen seiner *Walks* auf Karten ein. Die Wanderung, die flüchtige Bewegung in der Landschaft, ist der primäre Kunstakt, alle anderen Arbeiten sind Spuren des genuin künstlerischen Prozesses.

Der Künstler erschließt die offene Landschaft, die freie, von menschlichen Einflüssen möglichst unberührte Natur als Arbeitsfeld und folgt damit einer Tendenz, die sich ab Mitte der sechziger Jahre, innerhalb der verschiedenen Kunstsparten abzeichnet: Die programmatische Loslösung der künstlerischen Praxis aus dem konventionellen Rahmen der Kunst und die daraus resultierende experimentelle Erkundung der Außenwelt: Orte im urbanen Raum wie Strassen und Parks, Hinterhöfe und Dächer werden ebenso zu Schauplätzen und Experimentierfeldern einer neuen Ästhetik, wie die offenen Naturlandschaften der Wüsten und Gebirge, Steppen und Wälder.

Während Künstler wie Vito Acconci oder Guy Debord die Strassen der Großstadt, den sozial kulturell- codierten Raum erkunden, zieht es Richard Long in die Weite der Landschaft, dort wo er unbehelligt von der Hektik des modernen Lebens in Kontakt zu den Kräften der Natur, den Phänomenen des Wetters, der geologischen Struktur der Umgebung und den Materialien des Bodens treten kann.

Richard Long betont die archaische Einfachheit seines künstlerischen Schaffens:

All my work is simple. I like the primal energy of just handprints and fingerprints. It's like cave paintings. My materials are elemental: stone, water, mud, days, nights, rivers, sunrises. And our bodies are elemental: We are animals, we make marks, we leave traces, we leave footprints.⁸³

Longs Wanderungen können auch als eine Suche nach dem Ursprünglichen, den Wurzeln menschlicher Existenz begriffen werden, als eine Reise, die den Künstler bis zu den Anfängen des künstlerischen Schaffens überhaupt führt: Die Markierung der eigenen Präsenz durch das Setzen von Hand- und Fußabdrücken.

Richard Longs Interesse am aufrechten Gang, der archaischsten Art menschlicher Fortbewegung, die sich bereits beim Vormenschen⁸⁴ entwickelt hat, kann ebenso im Kontext

⁸³ Richard Long, 2007, S. 52- 53.

⁸⁴ Vgl.: Christoph Wulf, 2004, S. 138.

seiner Suche nach dem Elementaren begriffen werden, wie seine Rückbesinnung auf den Erdboden, dem „Anfang und Ende jeglichen Daseins“⁸⁵, gemäß Anne Seymour.

Long setzt sich also mit jenen elementaren Formen, Materialien, Phänomenen und Techniken auseinander, die bereits vor der Entwicklung menschlicher Kultur existierten. Auch die Strukturen seiner Arbeiten basieren, gemäß der programmatischen Einfachheit und Ursprünglichkeit seiner Ästhetik, fast ausschließlich auf simplen geometrischen Grundformen, wie Kreise, Spiralen und Linien: So ordnet der Künstler etwa einige Felsen auf einem Hochplateau in Kreisform an, legt in einer Galerie Kieselsteine zu zirkulären Strukturen, geht auf sandigem Wüstenboden solange mit schleifenden Schritten im Kreis, bis sich eine Markierung im Boden abzeichnet oder er wirft einen Stein in einen Teich, so dass sich konzentrische Kreise bilden.

Der britische Künstler wandert bevorzugt in Landschaften, die weitgehend unberührt vom Prozess der Zivilisation geblieben sind; die Sandwüste der Sahara, die Moorlandschaften Dartmoors, die Hochplateaus Perus - Gegenden, die nicht begradigt, planiert und asphaltiert sind, wo die Konsistenz des Bodens nuancenreicher ist und weich genug, um Fußabdrücke hinterlassen zu können. Richard Long schafft seine *Walking Sculptures* in Schlamm, Asche, Geröll, Sand, Grass und Schnee. Gehend nimmt der Walking Artists Kontakt zur Oberfläche des Bodens auf, die kreisförmigen oder linearen Abdrücke, die seine Schritte im Untergrund zurücklassen, sind Spuren der flüchtigen Berührung zwischen Fuß und Untergrund. Auf Basis dieser simplen und reduzierten Handlungen entfaltet Richard Long eine komplexe Auseinandersetzung mit der raumzeitlichen Verortung des menschlichen Subjekts: „Thus walking-as-art provided an ideal means for me to explore relationships between, time, distance, geography and measurement.“⁸⁶ Gehen kann als Urakt des In- Beziehung- Treten zur Welt betrachtet werden, als simples Mittel zur Herstellung eines komplexen Netzwerks materieller Beziehungen: Der Gehende tritt in Relation zu Raum und Zeit, Geographie und Physiologie. Das Gehen ermöglicht das Erkunden des räumlichen Umfelds mit seinen multisensorischen und multiperspektivischen Qualitäten, das Ertasten der Oberfläche des Bodens, das unmittelbare Erspüren von Lichtverhältnissen und Witterungsbedingungen. Der Gehende bringt seinen Körper in seinen Grenzen und Möglichkeiten in Beziehung zur Landschaft: Per pedes wird der Ort abgemessen, durchquert, angeeignet, in Dauer und Distanz, in Nähe und Ferne, Wegstrecken und Grenzen unterteilt. Das Gehen gliedert die

⁸⁵ Anne Seymour, 1994, S. 16.

⁸⁶ Richard Long, 2002, S. 68.

Umgebung in Raum-Zeiteinheiten, die unmittelbar mit den motorischen, physiologischen und biometrischen Maßstäben des menschlichen Körpers verknüpft sind.

Richard Long ist nicht der einzige Walking Artist geblieben: Hamish Fulton (* 21. Juli 1946, London, Großbritannien), der gemeinsam mit Long am Central Saint Martins College of Art and Design in London studierte, betrachtet das Gehen ebenfalls als elementare Basis seines künstlerischen Schaffens: „Walking is the constant. The art medium is the variable“⁸⁷, schreibt Hamish Fulton, der das Gehen, konform zu seinem Kollegen Richard Long, als den genuin künstlerischen Akt begreift: „Walking is an artform in its own right“⁸⁸.

Fulton unternimmt ebenfalls wochen- oder monatelange Wanderungen in offener und möglichst menschenleerer Naturlandschaft, in verschiedenen Ländern- und Kontinenten und dokumentiert seine Wanderungen durch Photos und Texte. Im Gegensatz zu Richard Long malt Fulton auch großflächige Wandbilder, die in Bezug zu seinen Wanderungen stehen. Auf seinem Wandgemälde *The Flow of Water. A 2838 Kilometre Coast Walking Journey* (2002) malt Hamish Fulton mit kartographischer Präzision die Route seiner Wanderung von der Mündung des Flusses Nervion, an der Küste des Atlantik, bis zur der Mündung des Rheins, an der Nordsee. Fulton setzt die Route seiner Wanderung in Beziehung zum Lauf der Flüsse. Die Bewegung des Wassers bringt er in Relation zur Bewegung des menschlichen Körpers.

Während Richard Long seine Präsenz in der Landschaft bewusst markiert, versucht Hamish Fulton auf seinen Wanderungen keine Spuren zu hinterlassen, als Ausdruck tiefer Achtung gegenüber der Natur. Fulton will nicht in die Landschaft eingreifen, sondern vielmehr die Landschaft auf sich einwirken zu lassen. Richard Longs Werk ist dagegen durch das Setzen von Spuren in der Umgebung geprägt. „Während Long sich bewegt bleiben seine Werke oft als Spuren in der Umwelt zurück“⁸⁹, schreibt Ian Wightman über das programmatisch transitorische und ephemere Schaffen Richard Longs.

Der Erdboden ist die elementare Bezugsgröße der Arbeit Richard Longs; damit steht der britische Künstler nicht allein: In den sechziger Jahren entdeckt eine neue Generation von Künstlern den Erdboden und all die Materialien, die darin enthalten sind - Gestein, Erde, Knochen - als Schauplatz und Experimentierfeld einer neuen Ästhetik. Im US-amerikanischen Kontext entsteht mit der *Land Art*, der Richard Long zuweilen zugerechnet wird, eine neue Form von Landschaftskunst, zu deren bekanntesten Protagonisten Michael Heizer, Andy Goldworthy, Robert Smithson und Christo gehören. Wüsten und andere entlegene Gegenden sind primäre Arbeitsfelder der Land Art Künstler, die ihre Werke, die auch als *Earth Works*

⁸⁷ Hamish Fulton, 2002, S. 13.

⁸⁸ Ders. 2008, S. 134.

⁸⁹ Ian Wightman, 2005, S. 63.

bezeichnet werden, unmittelbar in der Landschaft, zumeist unter Verwendung der dort vorgefundenen Materialien produzieren. Zahlreiche *Earth Works* haben monumentale Ausmaße und sind zumeist mit Hilfe von Maschinen (Baggern und Bulldozern) geschaffen worden. Die Werke stehen in Relation zu den spezifischen faktisch-topologischen Indikatoren, Qualitäten und Intensitäten der Umgebung, sie sind untrennbar mit der Landschaft, in der sie entstanden sind, verbunden.

Richard Longs Arbeitsweise unterscheidet sich deutlich von *Land Art* Künstlern wie etwa dem US-Amerikaner Robert Smithson, der für den Bau seines berühmten Land Art Projekts *Spiral Jetty* (1970) – einer monumentalen, spiralenförmigen Mole in einem Salzsee in der Wüste von Utah – gewaltige Erd- und Felsmassen bewegt und somit aktiv in die Struktur der Landschaft eingreift.⁹⁰ Richard Long hinterlässt zwar Spuren, doch er unternimmt keine fundamentalen Veränderungen im topologischen System der Umgebung. Wenn er Materialien wie Steine, Treibholz oder Schlamm aus der Landschaft entfernt, um sie für skulpturale Arbeiten in Museen und Galerien zu verwenden, dann nur in geringen Mengen, um den Charakter des Ortes nicht zu beeinflussen. Alle Skulpturen, die in der Landschaft geschaffen werden, sei es nun ein Abdruck im Boden oder eine Steinsetzung, werden fotografiert und anschließend Wind und Wetter überlassen. Die Arbeit verschwindet allmählich wieder und verschmilzt mit der Umgebung. Manchmal zerstört Long den ästhetischen Gegenstand sogar selbst, um kein dauerhaftes Zeichen seiner Präsenz in der Landschaft zu hinterlassen. Bei den so genannten Steinsetzungen, wo der Künstler Steine nach bestimmten Mustern in der Landschaft positioniert, legt er diese anschließend an ihren ursprünglichen Standort zurück. Longs künstlerische Artefakte sind also weniger als Produkte eines aggressiven Eingreifens und aktiven Umgestaltens des topographischen Systems zu verstehen, sondern vielmehr als Ausdruck eines Dialogs, eines korrelativen Austauschs zwischen Subjekt und Umgebung,

⁹⁰ Über Robert Smithsons Projekt „Spiral Jetty“, siehe gleichnamigen Essay des Künstlers in: Robert Smithson, 2001, S. 176- 184.

2. 'DIALOGUE' BETWEEN FOOT AND GROUND:

Die Korrelation zwischen Subjekt und Natur bei Richard Long

Richard Long tritt auf seinen ausgedehnten Wanderungen in Dialog zur Landschaft. Gehend setzt der Walking Artist Orte, Zeiträume, Distanzen, Materialien, Naturphänomene und seinen eigenen Körper in Relation zueinander: So schafft er etwa bei seinem Walk *Crossing Stones* eine symbolische Verbindung zwischen der West- und der Ostküste Englands, indem er einen Stein, den er in Aldeburgh an der Westküste aufgesammelt hat, zum Strand von Aberystwyth an der Ostküste bringt, dort sammelt er wiederum einen Stein auf und wandert zurück zur Ostküste, um diesen dort an den Strand zu legen. Die Figur des Kreises, ein Grundmotiv in der Kunst Richard Longs, liegt auch der Arbeit *Crossing Stones* als chronotopische Struktur zugrunde, da der Prozess des Hin- und Herwanderns zwischen Ost- und Westküste, als ein endloser Kreislauf imaginiert werden kann. Die Zweckfreiheit der Bewegung ist ein wesentliches Element dieser kinästhetischen Kunst: Das Gehen steht nicht in seiner Funktion als Technik zur Fortbewegung, sondern in seiner ästhetischen Dimension im Vordergrund. Nicht die möglichst rasche Bewältigung einer bestimmten Wegstrecke ist die Intention des Künstlers, sondern die Herstellung einer korrelativen Verbindung zwischen zwei Orten, die durch das Wandern von Küste zu Küste und das Austauschen von Steinen geschaffen wird. Die Erforschung von Territorien und die Generierung von Relationen zwischen Orten, Zeitabschnitten und Naturphänomenen, durch die simple Körpertechnik des Gehens, steht im Zentrum von Richard Longs Schaffen, das als Beispiel einer „Ästhetik des Nomadischen“ betrachtet werden kann, die Gilles Deleuze und Félix Guattarie in ihrem Werk *1000 Plateaus* generieren. Deleuze und Guattarie unterscheiden in diesem Kontext zwischen dem glatten Raum, dem „Raum des Nomaden“⁹¹ und dem gekerbten Raum, „dem Raum des Sesshaften“⁹²:

Das Glatte scheint uns Gegenstand einer nahsichtigen Wahrnehmung par excellence und zugleich Element eines haptischen Raumes zu sein (der gleichermaßen visuell, auditiv und taktil sein kann). Das Gekerbte verweist dagegen auf eine eher fernsichtige Anschauung und auf einen optischen Raum – auch wenn das Auge nicht das einzige Organ ist, das diese Fähigkeit hat.⁹³

⁹¹ Gilles Deleuze, 2005, S. 658.

⁹² Ders. S. 658.

⁹³ Ders. S. 682

Longs künstlerisches Schaffen konfiguriert sich nicht im gekerbten Raum, „dem Raum des Sesshaften“⁹⁴, der, laut Deleuze und Guattarie, mit „messbaren visuellen Qualitäten“⁹⁵ ausgestattet ist, sondern in einem glatten Raum, einem nomadische Erfahrungsraum, der „von Intensitäten, Winden und Geräuschen besetzt“ ist, „von taktilen und klanglichen Kräften und Qualitäten, wie in der Steppe, in der Wüste oder im ewigen Eis.“⁹⁶ Richard Longs pedestrische Ästhetik operiert gemäß der Logik des Nomadischen: Der Künstler bezieht nicht die Position eines distanzierten und souveränen Betrachtersubjekts, sondern er betritt und durchquert die Landschaft, die, in ihren taktilen, auditiven, olfaktorischen, visuellen Qualitäten und Intensitäten, zu ihm in ein umhüllendes Verhältnis tritt. Die unmittelbare physische und kinetische Relation zwischen Künstler und Umgebung ist konstitutiv für den ästhetischen Prozess. Der Raum, den der Künstler mit seinen Schritten ausmisst, ist kein euklidisch-mathematischer Raum, der sich berechnen und auf Landkarten eintragen läßt, kein gekerbter Raum des „Sesshaften“⁹⁷, der aus sicherer Distanz betrachtet werden kann, sondern ein mit multiplen Qualitäten und Intensitäten angereicherter haptischer, affektiver und multizentrischer Erfahrungsraum: Die Pfade des Walking Artist führen zumeist durch unwegsames Gelände, durch Wüsten, Steppen und Gebirgsgegenden, wo er unmittelbar der Witterung, Wind und Regen, Hitze und Kälte ausgesetzt ist, unter freiem Himmel zeltet und Distanzen und Höhenunterschiede allein, auf Basis seiner körperlichen Leistungsfähigkeit bewältigt. Dieser physische Prozess, der Long oft an die Grenze der Erschöpfung treibt, ermöglicht ein intensives kinästhetisches Erleben der durchquerten Umgebung, eine Fülle von Begegnungen und Erfahrungen mit der offenen Naturlandschaft, die dem Reisenden, der isoliert im Metallgehäuse eines Automobils oder eines Zuges das Land durchquert, verschlossen bleibt.

Wandernd bringt Richard Long die Kategorien des Raumes und der Zeit, das topographische System der Landschaft und seinen eigenen Körper in ein korrelatives Verhältnis, seine skulpturalen Arbeiten, die *Walking Sculptures* und Steinsetzungen, seine Karten- und Textarbeiten, sowie sein photographisches Werk können als Destillate dieses komplexen Interaktionsgefüges betrachtet werden. Langsamkeit und Taktilität sind zentrale Kategorien der Walking Art Richard Longs: Arbeiten wie *A Line Made by Walking* sind dezidiert aus dem taktilen Kontakt zwischen Fußsohle und Untergrund entstanden: Der Druck, den der Körper auf den Untergrund ausübt, erzeugt die Vertiefung im Grass und die Richtung der

⁹⁴ Ders. S. 658.

⁹⁵ Ders. S. 664.

⁹⁶ Ders. S. 664.

⁹⁷ Ders. S. 658.

Bewegung bringt die Linie hervor. Die Linie verweist auf das, was im Augenblick ihres Erscheinens bereits vorbei ist: Der Akt des Vorübergehens und die damit verbundene flüchtige Berührung zwischen Fuß und Boden. Die *Walking Sculpture* ist also Ausdruck eines unmittelbaren taktilen Kontakts zwischen Körper und Untergrund, der durch den Ortwechsel des Körpers, das rhythmische Heben und Senken des Fußes generiert wird.

Während bei *A Line Made by Walking* die Taktilität des Gehens im Vordergrund steht, so ist bei Richard Longs großem Projekt *A Thousand Miles A Thousand Hours A Clockwise Walk in England Summer 1974* die Langsamkeit der Bewegung von zentraler Bedeutung: Richard Longs wochen- und monatelange Wanderungen wirken befremdlich im Zeitalter der motorisierten Fortbewegung. Der Künstler nimmt sich 1000 Stunden Zeit, um eine Distanz von 1000 Meilen zu bewältigen, eine Wegstrecke, die mit Hilfe technischer Verkehrsmittel innerhalb weniger Stunden zurückgelegt werden könnte⁹⁸. Long setzt die Kategorien Dauer (1000 Stunden) und Distanz (1000 Meilen) in ein kongruentes Verhältnis, der verbindende Faktor ist das Gehen. Die relativ hohe Dauer, die zur Überwindung einer verhältnismäßig kurzen *Distanz* beansprucht wird, lässt den Aspekt der Geschwindigkeit, die *Langsamkeit* der körpereigenen Fortbewegung des Menschen in den Vordergrund treten.

Diese Entscheidung zur Langsamkeit ist, wie die US-amerikanische Essayistin Rebecca Solnit hervorhebt, bemerkenswert in einem zeit- und kulturgeschichtlichen Kontext, der maßgeblich durch die Kategorie der Geschwindigkeit definiert wird:

Yet it is enough to know that in 1974, as life seemed to get more complicated, crowded, and cynical, someone found the time and space to engage in such an arduous and apparently satisfying encounter with the land in quest of alignment between geography, body, and time.⁹⁹

Die Langsamkeit des Gehens birgt ein bislang kaum beachtetes politisch subversives Potential der Walking Art Richard Longs: Long ist der Protagonist einer Kunst, *die sich Zeit nimmt* und dadurch einen kinetischen Kontrapunkt zum Prinzip der Geschwindigkeit setzt, jener „kinetischen Utopie“¹⁰⁰, in der das Projekt der Moderne, gemäß Peter Sloterdijk, gründet. Richard Long nutzt seine körpereigene Fortbewegung, zur Genese eines Zeit-Raumes der

⁹⁸ Der *Clockwise Walk* wird durch eine Zeichnung repräsentiert, auf der eine rechteckig-strukturierte Spirale und der Titel der Arbeit *A Thousand Miles A Thousand Hours A Clockwise Walk in England Summer 1974* zu sehen sind. Die Zeichnung dokumentiert also Zeitpunkt (1974), Ort (England), Dauer (1000 Tage), Streckenlänge (1000 Meilen) und Bewegungsrichtung (Gehen im Uhrzeigersinn) der Wanderung. Richard Long beschränkt sich auf die präzise Beschreibung der chronotopischen Struktur des *Walks*, unter Verzicht auf alle weiteren Details, es gibt auch keine Hinweise auf Reiseerlebnisse, Landschaften, Witterung usw. Bezüglich einer Abbildung der Zeichnung siehe: Richard Long, 1994, S. 26.

⁹⁹ Rebecca Solnit, 2001, S. 271.

¹⁰⁰ Peter Sloterdijk, 1989, S. 23.

Langsamkeit, inmitten eines Zeitalters, das, laut Sloterdijk, durch eine „unkontrollierbare, katastrophale Heteromobilität“¹⁰¹ geprägt ist.

Die Entwicklung neuer Technologien, der Ausbau des modernen Verkehrswesens und die daraus resultierende Beschleunigung der Lebenswirklichkeit, haben die körpereigene Fortbewegung des Menschen in einen neuen Kontext gestellt: Die Leistungsfähigkeit des menschlichen Körpers erscheint, in Bezug auf Geschwindigkeit und Ausdauer, verhältnismäßig gering, im Vergleich zu den Produkten moderner Fahrzeug- und Fortbewegungstechnologie, wie dem Zug, dem Automobil oder dem Flugzeug.

Die Beschleunigung der Raumdurchquerung, infolge moderner Fahrzeugtechnologien, führt allerdings auch zu einer Ruhigstellung des menschlichen Gliedmaßen. Michel de Certeau beschreibt diese Situation sehr pointiert am Beispiel der Zugreise:

Eingesperrt reisen. Unbeweglich im Abteil sitzend die unbewegten Dinge vorübergleiten sehen. Was geschieht? Weder innerhalb noch außerhalb des Zuges bewegt sich etwas.

Während er unbeweglich bleibt, wird der Reisende verstaubt, nummeriert und kontrolliert im Planquadrat des Waggons, dieser vollkommenen Verwirklichung einer rationalen Utopie.¹⁰²

Moderne Verkehrsmittel sind offenbar geprägt durch die Modi der Distanz und der Kontrolle: Das Subjekt wird auf die Rolle des passiven Betrachters reduziert, der bewegungslos und isoliert im Abteil sitzt. Ihm bleibt lediglich der Blick auf die Landschaft, die wie eine Folge bewegter Bilder vor dem Abteiffenster vorüber zieht. Die Zugreise erzeugt eine Kluft zwischen Subjekt und Landschaft und führt, laut Michel de Certeau, zu einer „Enteignung der Hand, zugunsten eines größeren Schweifens des Auges“¹⁰³. Die Zugreise basiert, gemäß Michel de Certeau, auf dem „Modul der Einschließung, das die Herstellung einer Ordnung ermöglicht, eine abgeschlossene und autonome Inselhaftigkeit – nur so etwas kann den Raum durchqueren und sich von seinen lokalen Verwurzelungen unabhängig machen.“¹⁰⁴ Die Zugreise führt also zu einer Entfremdung zwischen Passagier und Landschaft und diese Entwurzelung ist Grundlage seiner Mobilität und Flexibilität.

Während die Beschleunigung der Lebenswirklichkeit zunächst euphorisch gefeiert wurde, mehren sich in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, als die Schattenseiten dieses kulturellen Prozesses, in Form von verschmutzter Luft, sterbenden Wäldern und Ozonlöchern immer evidenter werden, die kritischen Stimmen.

¹⁰¹ Ders. S. 24.

¹⁰² Michel de Certeau, 1990, S. 209.

¹⁰³ Ders. S. 210- 211.

¹⁰⁴ Ders. S. 209.

Die kritische Reflexion der Beschleunigung kann als zentraler Indikator postmodernen Denkens begriffen werden, das sich in Opposition zu den Ideen der Moderne setzt, die laut Sloterdijk, als „kinetische Utopie“¹⁰⁵ bezeichnet werden kann. Die Besinnung auf den Körper, auf die Langsamkeit der körpereigenen Fortbewegung, kann als postmoderne Gegenreaktion zur Geschwindigkeitstechnologie der Moderne begriffen werden. Das Gehen fungiert in diesem Kontext als ein Akt von ästhetischer, politischer und ontologischer Dimension, als Basis einer kinetischen und kinästhetischen Gegenkultur zum Prinzip der Beschleunigung.

Taktilität und Langsamkeit, jene beiden zentralen Indikatoren der körpereigenen Fortbewegung des Menschen, sind zentrale Aspekte von Paul Carters postkolonialer Studie *The lie of the land*, in dem der britische Kulturwissenschaftler und Performancekünstler den Prototyp menschlicher Fortbewegung, den er als „largely symbolic activity“¹⁰⁶ begreift, in einen dezidiert politisch-kulturellen und ästhetisch-ontologischen Kontext stellt.

Carter konstatiert, dass das Fortschrittsdenken der Neuzeit, mit all seinen negativen Auswirkungen, insbesondere dem Kolonialismus, auf einer repressiven Haltung gegenüber der Natur, der Landschaft, dem Erdboden gründet:

The opening of the woods, the clearing of the ground—these historical activities are cognate with the process of intellectual enlightenment, the ideology of progress. To remove the bushes, to render the ground as smooth as a billiard table, is to enclose the land within a permanent ring of light. [...] Progress, it seems, is built on the ruins of process: in order to stand erect the man must, it seems, stamp the earth flat, turning it into a passive planisphere.¹⁰⁷

Die Ideologie des Fortschritts setzt, so Carter, einen Prozess in Gang, der als „planarization of time and space“¹⁰⁸ begriffen werden kann: Der Erdboden (ground) wird seiner spezifischen Eigenschaften beraubt, gerodet, planiert – auf eine leere und neutrale Ebene reduziert.

Die verlorene Verbindung des westlichen Subjekts zum Erdboden ist, gemäß Carter, die Ursache einer fundamentalen Identitätskrise, die schließlich in die radikale Ausbeutung und Zerstörung der Natur mündet:

Indigenous people say that Westerners have lost their dreaming. [...] Even Westerners often buy into this view: we are replete with histories with show European greed and brutalization in unholy symbiosis with the historical forces of capitalism and industrialization. Around the time the cannon was invented – or it may have been the printing press, or linear perspective – European shuffled off the last vestiges of spiritualism; they became rootless rationalists. Colonialism was the consequence: a people without a

¹⁰⁵ Paul Sloterdijk, 1989, S. 23.

¹⁰⁶ Paul Carter, 1996, S. 359.

¹⁰⁷ Ders. S. 9.

¹⁰⁸ Ders. S. 358.

dreaming, without attachment to the land, were machines for free movement. They were robots or ghosts, these landless wanderers.¹⁰⁹

Die Mobilität und Flexibilität des westlichen Subjekts steht also in Relation zu dessen Entfremdung von seiner natürlichen Umgebung oder – metaphorisch gesprochen – dessen Entwurzelung vom Erdboden. Großstädte und Schnellstrassen können ebenfalls als Produkte der „Poetics of colonization“¹¹⁰ betrachtet werden, die Carter in seinem Werk *The Lie of the Land* analysiert. Die asphaltierten und neutralisierten Oberflächen der Highways leisten der Bewegung des Fahrzeugs keinen Widerstand - Carter spricht von „non-places, grounds without physiognomies“¹¹¹. Planiert und geglättet ist der Boden zum reinen Träger von Geschwindigkeit geworden - zur Bühne des Fortschritts, auf der die Errungenschaften der Technik in Szene gesetzt werden.

In Opposition zu diesem neutralisierten Boden setzt Carter das „difficult country“¹¹², ein Land, das Hürden und Hindernisse bietet, aus unwegsamem Gelände besteht, das noch nicht der „ideology of progress“¹¹³ zum Opfer gefallen ist. Vielleicht gibt es Pfützen, die übersprungen werden müssen oder spitze Steine, die es zu meiden gilt, vielleicht führt auch ein Teil der Wanderung über moosigen Waldboden, auf dem es sich angenehm gehen lässt, vielleicht muss aber auch auf Äste geachtet werden, die am Boden liegen und zu Stolperfallen werden können. Der Boden des „difficult country“¹¹⁴ ändert ständig seine Qualität und Konsistenz: Er kann weich und hart, feucht und trocken, porös und fest sein und unterscheidet sich deutlich von der Oberfläche des planierten und neutralisierten Bodens der Strassen und Städte, dessen Funktion darauf reduziert ist, die Fortbewegung zu zulassen.

Paul Carter entwickelt, anhand der Metapher des Gehens in unberührter Naturlandschaft, eine „new theory of orientation, of way-finding, and place learning in the environment“¹¹⁵, die er in Opposition zu den Prinzipien neuzeitlichen Fortschrittdenkens setzt.

Das Gehen auf unplaniertem Boden birgt, gemäß Carter, das Potential zur Entwicklung eines neuen Verhältnisses zwischen Subjekt und Erdboden, es bildet die Basis einer „postcolonial polity and poetry“¹¹⁶:

¹⁰⁹ Ders. S. 363- 364

¹¹⁰ Ders. S. 292.

¹¹¹ Ders. S. 312.

¹¹² Ders. S. 292.

¹¹³ Ders. S. 5.

¹¹⁴ Ders. S. 292.

¹¹⁵ Ders. S. 304.

¹¹⁶ Ders. S. 304.

Footsteps make a discontinuous line. As a trace of movement, they are read for their elemental properties of depth, irregular pressure, direction, and for the drift of weather across them. Footsteps move and have no edges; they do not cut across or edge along but maintain a balanced rhythm with the ground.¹¹⁷

Die körpereigene Fortbewegung wird von Carter als Ausdruck eines korrelativen Verhältnisses zwischen Subjekt und Landschaft, Körper und Erdboden, Bewegung und Raum betrachtet: Während die moderne Verkehrstechnologie die Landschaft mit Schienen- und Straßennetzen zerschneidet, so organisieren die Schritte des Wanderers im „difficult country“ ein rhythmisches Gleichgewicht mit der Struktur des Bodens.

Das Gehen wird, weit über seine Funktion des Ortswechsels hinaus, zum Akt des unmittelbaren In-Beziehung-Tretens mit der Erdoberfläche, zur Handlung von politischer, ästhetischer und ontologischer Dimension, in der sich ein neues, postkoloniales Verhältnis zwischen Subjekt und Umgebung abzeichnet. Paul Carter bezeichnet das Gehen im „difficult country“¹¹⁸, der naturbelassenen Landschaft, als „’dialogue’ between foot and ground“¹¹⁹: Das rhythmische Heben und Senken des Fußes ist auf den Rhythmus des „ever-changing ground“¹²⁰ abgestimmt – in der ureigensten Fortbewegung des Menschen liegt das Potential eines komplexen Tanzes mit den natürlichen Rhythmen der Umgebung, ein Tanz, der nicht auf dem planierten Boden des westlichen Logos stattfindet. Richard Longs *Walking Art* kann als Beispiel einer „environmental poetic“¹²¹ gelten, die Paul Carter in seinem Essay postuliert.

Die taktile Dimension des Gehens, das Moment der Berührung zwischen Fuß und Erde oder - um es mit Paul Carters Worten zu sagen - der „’dialogue’ between foot and ground“¹²², ist von zentraler Bedeutung im Werk Richard Longs: *Walking Sculptures*, wie *A Line Made by Walking* können als Produkt dieses Dialogs zwischen Fuß und Erdboden, Körper und Untergrund betrachtet werden. Gehend tritt der Künstler in Kontakt zur Materialität des Bodens, auf den er seinen Fuß setzt. Er ertastet die Struktur und Konsistenz des Untergrundes, verlagert sein Körpergewicht, variiert seine Bewegungsrichtung und übt Druck auf den Boden aus: Die Abdrücke im Untergrund verweisen auf diesen Dialog, der beim Gehen zwischen Erde und Körper stattgefunden hat.

¹¹⁷ Ders. S. 359.

¹¹⁸ Ders. S. 292.

¹¹⁹ Ders. S. 358.

¹²⁰ Ders. S. 333.

¹²¹ Ders. S. 332.

¹²² Ders. S. 358.

Richard Longs ästhetisch aufgeladene Wanderungen, führen jenseits der befestigten Strassen, durch „difficult country“¹²³, durch Wüsten, Steppen, Wälder und Mooregebiete, über Bergeskämme, durch Sand, Schlamm und Schnee, über Stock und Stein, durch Dickicht, Flüsse und Fliegenschwärme, Regengüsse und Windböen. Richard Long erschafft seine Arbeiten nicht auf dem „metaphysical ground“¹²⁴, dem planiertem Boden „without physiognomies“¹²⁵ auf dem die traditionellen westlichen Künste, gemäß Paul Carter, gedeihen. Die Kunst Richard Longs entfaltet sich also in einem haptischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum, der, im Gegensatz zum optischen Raum, nicht aus der Distanz betrachtet, sondern betreten und durchwandert werden muss, einem nomadischen Raum, jenseits des befestigten Untergrunds der Strassen und Städte. Seine skulpturalen Arbeiten aus Stein, Treibholz oder aus Fußabdrücken wirken wie Spuren, die vorübergehend den Pfad eines Wanderers markieren und wieder verschwinden, um vollständig mit der Landschaft zu verschmelzen.

Die *Walking Art* des Richard Long kann als Beispiel einer Kunst gelten, die jenen „’dialogue’ between foot and ground“¹²⁶ generiert, den Carter als elementaren symbolischen Akt zur Entwicklung einer neuen „politics and poetics of the ground“¹²⁷ begreift, einer Neudefinition der Relation zwischen Subjekt und Umwelt, Mensch und Natur. Das Gehen fungiert in diesem Kontext also, weit über seine Funktion als Fortbewegungstechnik hinaus, als Geste von ästhetischer, politischer und ontologischer Dimension: Langsamkeit und Taktilität des Gehens ermöglichen die Wiederherstellung des Kontaktes zwischen Körper und Erdboden, der im Prozess der „planarisation of time and space“¹²⁸ abzureißen droht.

Richard Long tritt bei seinen Walks in offener Naturlandschaft nicht nur in Dialog mit dem „ever changing ground“¹²⁹ der offenen Naturlandschaft, sondern auch mit den Rhythmen des Wetters und der Gezeiten, der Bewegung der Himmelskörper, dem Wechsel der Tages- und Jahreszeiten und dem Lauf der Flüsse.

Die Textarbeit *Walking to a Lunar Eclipse* dokumentiert einen *Walk*, der exakt auf ein seltenes astronomisches Ereignis abgestimmt ist: Auf die totale Mondfinsternis im Jahre 1996.

¹²³ Ders. S. 292.

¹²⁴ Ders. S. 292.

¹²⁵ Ders. S. 312.

¹²⁶ Ders. S. 358.

¹²⁷ Ders. S. 301.

¹²⁸ Ders. S. 358.

¹²⁹ Ders. S. 333.



Abbildung 3

Walking to a Lunar Eclipse basiert auf einer präzisen chronotopischen Struktur: Der Walking Artist bewältigt 366 Meilen in 8 Tagen, seine Wanderung beginnt um die Mittagszeit bei Flut, an der Küste zu Avonmouth und endet um Mitternacht, zum Zeitpunkt der absoluten Mondfinsternis, dem End- und Höhepunkt der Reise. Long bezeichnet seine Wanderung als *Leap Year Walk*: Die Anzahl der Meilen, die der Künstler bewältigt, entspricht der Anzahl der Tage des Schaltjahres 1996.

Richard Longs Wanderung kann als Dialog mit den Strukturen und Rhythmen des Planeten Erde, dem Wechsel der Tages- und Nachtzeiten, den Zyklen des Mondes und dem damit verbundenen Wandel von Ebbe und Flut begriffen werden.

In der thematisch verwandten Arbeit *Dry Walk* setzt Richard Long die Wanderung in Relation zu ephemeren Phänomenen des Wetters – zu Regen und Trockenheit.

DRY WALK
 113 WALKING MILES
 BETWEEN ONE SHOWER OF RAIN AND THE NEXT
 AVON ENGLAND 1989

Abbildung 4

Regenschauer folgt auf Trockenperiode, Ebbe folgt auf Flut, auf Tag folgt Nacht, ein Schritt folgt dem anderen. Das Schaffen des Künstlers ist assoziativ mit den zyklischen Prozessen der Natur, den Gezeiten, der Planetenbewegung und dem Wandel der Jahreszeiten verknüpft: Dem Rhythmus des Gehens und dem rhythmischen Wechsel der Tagezeiten, Mondzyklen,

Gezeiten, etc. Long orientiert sich an diesen Naturprozessen, arbeitet mit ihnen und gerade die Langsamkeit und Taktilität des Gehens ermöglicht ein intensives Wahrnehmen dieser Vorgänge. Wenn das Gehen selbst die Möglichkeit eines komplexen Tanzes beinhaltet, wie Paul Carter in seinem Essay erwägt, so entfaltet Richard Long einen Tanz mit den Rhythmen des Kosmos.¹³⁰

Gerade aus der Einfachheit, die Richard Long, in Bezug auf sein Schaffen, gerne betont, ziehen seine Werke ihre Komplexität und archaische Kraft. Es scheint, als wolle der britische Künstler, in dessen Heimatland England die industrielle Revolution im späten achtzehnten Jahrhundert ihren Ursprung genommen hat, jener Prozess, der mit den Worten Paul Carters zur „planarization of time and space“¹³¹ und zur Trennung zwischen Mensch und Erde geführt hat, wieder Kontakt mit den elementaren Materialien, Gesetzen und Rhythmen des Planeten aufnehmen, indem er sich mit all jenen Phänomenen beschäftigt, die nicht nur lange vor dem Beginn des industriellen Zeitalters, sondern vor der Entstehung der menschlichen Spezies überhaupt existiert haben: Stein, Schlamm, Sand, Wasser, Holz, der Rhythmus von Tag und Nacht, der Wandel des Wetters und der Jahreszeiten, die Gesetze der Schwerkraft; die Qualitäten, Intensitäten und Strukturen der Landschaft - Licht, Geruch, Klang, Temperatur, die Beschaffenheit des Bodens und der Lauf der Flüsse. Die Radikalität der Ästhetik Richard Longs basiert auf der radikalen Besinnung auf die Wurzeln (lat. radix) menschlicher Kultur und Identität. Ian Whiteman verweist zu Recht auf die Ähnlichkeit der Kunst Richard Longs zu den frühesten Zeugnissen menschlicher Kultur¹³²: Der paläolithischen Kunst, den Abdrücken menschlicher Füße und Hände an Höhlenwänden.¹³³ Der Künstler greift nicht nur auf archaische Formen (Kreise, Spiralen, Linien) und ursprüngliche Materialien zurück (Steine, Schlamm, Sand), sondern er verwendet auch Techniken (Gehen, Greifen, Sammeln), die sich bereits bei den vormenschlichen Spezies entwickelt hatten. Longs künstlerisches Schaffen kann also als Besinnung auf den Urgrund menschlicher Kultur und Identität betrachtet werden. Diese Suche nach dem Ursprünglichen führt unweigerlich zum Erdboden (humi positio), zur Terra Mater, zum Anfangs- und Endpunkt allen Lebens.¹³⁴

¹³⁰ Vgl.: Paul Carter, 1996, S. 295.

¹³¹ Ders. S. 358.

¹³² Ian Wightman, 2005, S. 48-50.

¹³³ Die einfachsten Formen der Höhlenkunst waren Hand und Fingerabdrücke in einer weichen Lehmschicht auf dem Gestein von Höhlen. Der Begriff „paläolithische Kunst“ bezieht sich auf die Kunst zwischen 30.000 bis ca. 8.000 v. Chr.

¹³⁴ Der Glaube, dass die Erde den Menschen mit Energie versorgt, ist tief in den Mythen und Religionen der Völker und Kulturen verhaftet. In der griechischen Antike wurde die Erde Gaia genannt: Die Urmutter, die alles Leben aus ihrem Innern geboren hat. Der Riese Antäus, ein Sohn Gaias, gilt als unbesiegbare, weil seine Mutter

„In vielen Sprachen heißt der Mensch „aus der Erde Geborener“¹³⁵, schreibt der Religionswissenschaftler und Philosoph Mircea Eliade. Humanus, das lateinische Wort für „menschlich“¹³⁶, geht auf das Wort „Humus“ (irdisch, Erde, Erdboden) zurück. Der Glaube, dass der Mensch aus der Erde geboren wird, ist tief im Bewusstsein der verschiedensten Kulturen verankert. Nach seinem Tode kehrt der Mensch wieder in die Erde zurück – der Erdboden ist gleichzeitig „Ort des Grabes und Humus des Lebens“¹³⁷, so der Kunsthistoriker Gerhard Wolf.

Die *Walking Art* des Richard Long umkreist die Idee des Menschen als ein körperliches, ein irdisches, also erdgebundenes Wesen. Die ästhetische, ontologische und politische Dimension seiner Kunst liegt in der Besinnung auf das Verwurzel-Sein des Menschen mit dem Erdboden, dem Urgrund des Seins, denn: „Revolutionen wären Versuche, irdisch zu bleiben und einen Körper zu behalten“¹³⁸, schreibt der Philosoph Dietmar Kamper. Irdisch zu bleiben bedeutet menschlich, human, erdgebunden (lat. Humus) zu sein. „Der Griff nach der Notbremse, die der Körper ist“¹³⁹, die Entschleunigung und die Wiederherstellung des abgerissenen Kontaktes zwischen Mensch und Erdboden wird zu einer politischen, philosophischen und ästhetischen Herausforderung und die Notbremse, von der Kamper spricht, liegt im Körper mit seinen multimotorischen und multisensorischen Kompetenzen.

Die motorisierte Fluchtgeschwindigkeit verursacht einen Riss zwischen Subjekt und Raum, Bewegung und Untergrund, Umgebung und Wahrnehmung.

Die Kontaktaufnahme zur Mutter Erde, dem Anfang und Ende allen Daseins, findet dagegen *per pedes* statt, im rhythmischen Heben und Senken des Fußes, der Berührung zwischen Körper und Boden, dem „’dialogue’ between foot and ground“¹⁴⁰.

ihn stets mit Energie versorgt. Herakles greift, im Kampf gegen Antäus, jedoch zu einer List: Er stemmt Antäus in die Höhe und trennt ihn vom Erdboden. Mit dem Kontakt zu Gaia verliert Antäus auch seine Kraft und wird von Herakles besiegt. Dieser Mythos kann als Appell an den Menschen des beginnenden 21. Jahrhunderts gelesen werden: Die Trennung und Entfremdung vom Erdboden birgt fatale Konsequenzen.

¹³⁵ Mircea Eliade, 1998, S. 123.

¹³⁶ Vgl.: das engl. Substantiv „Human“.

¹³⁷ Gerhard Wolf, 2001, S. 502.

¹³⁸ Dietmar Kamper, 1999, S. 77.

¹³⁹ Ders. S. 77.

¹⁴⁰ Paul Carter, 1996, S. 358.

3. FUBSTAPPEN: Die Kunst des Spurenssetzens

Richard Long generiert bei seinen Kunstgängen nicht nur einen „'Dialogue' between foot and ground“¹⁴¹, sondern auch eine Ästhetik der Abwesenheit.

Während seiner ästhetisch- aufgeladenen Wanderungen bleibt der Künstler, wie Ann Seymour richtig hervorhebt, quasi unsichtbar, doch er erzeugt Spuren, um seine Abwesenheit sinnlich erfahrbar zu machen und sein Verschwinden in der Landschaft in Szene zu setzen:

Gelegentlich erhaschen wir einen Blick auf seinen Schatten, seinen Rucksack, seine Stiefel, aber ansonsten sind wir auf die von ihm hinterlassenen Spuren angewiesen, auf die mit dem Stiefelabsatz eingedrückte Spirale, die auf der Landkarte eingezeichnete Linie, die Zahl der zurückgelegten Kilometer, das Aufklatschen des ins Wasser geworfenen Steines, den Saum von Bäumen, die Pfeilfolge, die die Richtung der seinen Leib beutelnden Windböen markiert.¹⁴²

Der *Walking Artist* verwendet diverse Medien, um seine Wanderungen zu dokumentieren und seine vorgängige Präsenz in der Landschaft zu markieren: Photographie, Karten- und Textarbeiten. Long fotografiert seinen Schatten, der sich im Wasser eines Baches abzeichnet, erzeugt Fußabdrücke im Boden, zeichnet die Routen seiner Wanderungen auf Karten ein und schafft Textarbeiten, in denen die chronotopischen Strukturen seiner Wanderungen, sowie Reise- und Natureindrücke geschildert werden. Er beschäftigt sich mit der Inszenierung künstlerisch induzierter Spuren.

Der Künstler begibt sich bei seinen Wanderungen hinaus in die offene Naturlandschaft, setzt sich Wind und Wetter aus und bewältigt enorme Wegstrecken, doch seine Präsenz erscheint so flüchtig, wie all jene ephemeren Naturphänomene - die Wolkenformationen, Windböen, Regengüsse, Gezeiten und Mondfinsternisse - mit denen er sich beschäftigt. Long generiert eine Kunst des Spurenssetzens, dabei greift er auf das Gehen zurück „die Urszene [...] des Spurenlegens und Spurenverfolgens:“¹⁴³ gemäß Mirjam Schaub. Wer geht hinterlässt unweigerlich Spuren, darauf verweist selbst die Etymologie: Das deutsche Substantiv „Spur“ entstammt dem althochdeutschen „spor“, was ursprünglich „Fußabdruck“ bedeutet hat.

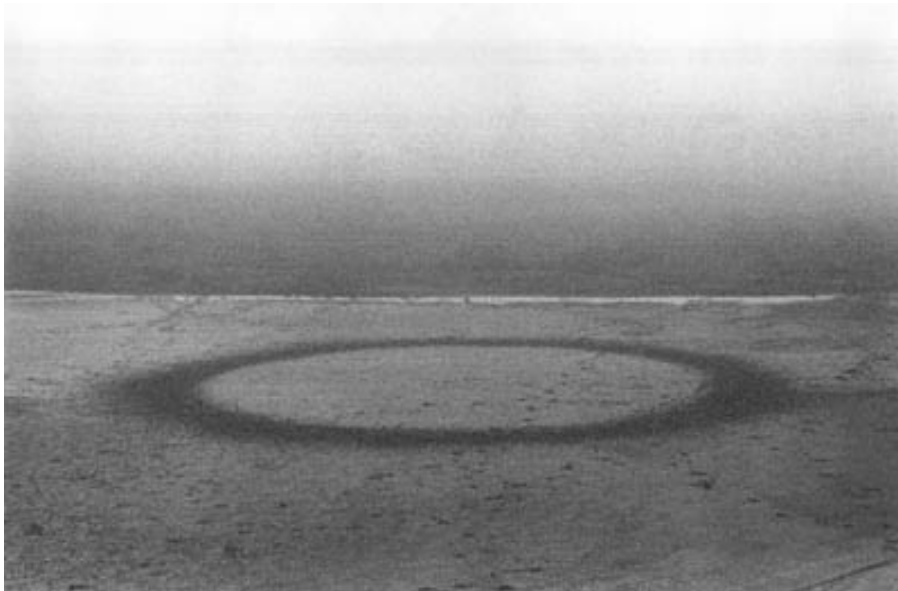
Der Fußabdruck, die Markierung, die auf einen kinetischen Prozess verweist, der im Augenblick, wenn die Spur im Untergrund erscheint bereits vorbei – *vorübergegangen* - ist, bildet das symbolische Zentrum von Richard Longs Ästhetik der Abwesenheit.

¹⁴¹ Ders. S. 358.

¹⁴² Anne Seymour, 1994, S. 7.

¹⁴³ Mirjam Schaub, 2007, S. 131.

Die Inszenierung von Spuren gehört zu den zentralen künstlerischen Praktiken Richard Longs. Die Arbeit *Walking a Circle in Mist* (1986) ist ebenfalls durch die Gehbewegung des Künstlers entstanden, der solange im Kreis läuft bis sich ein zirkulärer Abdruck in der dünnen Schneedecke abzeichnet.



WALKING A CIRCLE IN MIST SCOTLAND 1986

Abbildung 5

Richard Long photographiert die kreisförmige Vertiefung, bevor sie im Nebel verschwindet, von neuem Schneefall verdeckt oder vom Wind verweht wird. Das entstandene Artefakt ist nicht von Dauer, sondern so flüchtig wie die Berührung zwischen Fuß und Untergrund, aus der es hervorgegangen ist.

Richard Longs *Walking Sculptures* können der ältesten künstlerischen Technik überhaupt zugeordnet werden: Dem Abdruck. Der Abdruck ist, gemäß Georges Didi-Huberman, zunächst eine Markierung, die „durch den Druck eines Körpers auf eine Oberfläche“¹⁴⁴ hervorgebracht wird, die „Geste des Abdrucks“¹⁴⁵, die „aus einer Berührung ein visuelles Ergebnis hervorbringt“ und die „Markierung einer Anwesenheit“¹⁴⁶ zurücklässt, ist das operative Zentrum jenes technischen Dispositivs. Die Berührung, der unmittelbare taktile

¹⁴⁴ Georges Didi-Huberman, 1999, S. 14.

¹⁴⁵ Ders. S. 18.

¹⁴⁶ Ders. S. 24.

Kontakt eines Körpers mit einem materiellen Substrat, ist das zentrale Charakteristikum des Abdrucks, als dessen archaischste Form der Fußabdruck betrachtet werden kann:

Vergeblich hält der Abdruck uns den Kontakt vor, aus dem er hervorgegangen ist – diese Berührung wird letztlich fast zwangsläufig als Trennung, als Verlust, als Abwesenheit aufgefaßt. Damit ein Fußabdruck entsteht, damit der Prozeß stattfindet, muß der Fuß sich in den Sand einsenken, muß der Gehende da sein, an genau dem Ort, wo er seine Spur hinterläßt. Doch damit der Abdruck als Resultat erscheint, muß der Fuß sich wieder heben, sich vom Sand ablösen und sich entfernen, um anderswo andere Abdrücke zu erzeugen; der Gehende ist dann offenkundig nicht mehr da.¹⁴⁷

Der Abdruck ist das Resultat von Berührung und Trennung, Annäherung und Verschwinden, die Spur einer vorgängigen Anwesenheit, die paradoxe Präsenz der Absenz: Die Hohlform des Abdrucks in der Oberfläche des Bodens verwandelt die Abwesenheit in eine „*formgebende Kraft*“¹⁴⁸. Das was sich zeigt, verweist auf das was bereits vergangen ist, denn die „Anwesenheit der Spur“, schreibt Sybille Krämer, „zeugt von der Abwesenheit dessen, was sie hervorgerufen hat“¹⁴⁹.

Der Abdruck verweist auf das Vergangene, den Akt des Vorübergehens, das Verschwinden des Körpers in der Bewegung:

In der Hohlform des Abdrucks, mit der eine Bewegung in der Zeit sich zur Konfiguration im Raum auskristallisiert, zeigt sich das Vorbeigangensein von jemandem oder etwas.¹⁵⁰

Der Abdruck, die Vertiefung im Boden, transformiert die Leere, die das Verschwinden des Subjekts hinterlassen hat, zu einem Phänomen im Raum und verleiht der Abwesenheit eine machtvolle Gegenwart. „Die Spur“, schreibt Gerald Siegmund, „spaltet die Präsenz“¹⁵¹, denn „ihre Eigenschaft ist es, anwesend-abwesend zu sein, kein Sein zu haben, das sie als sie selbst zur Erscheinung brächte. [...] Die Spur markiert jenen Ort der Abwesenheit innerhalb der Präsenz“.¹⁵²

Richard Long nutzt diesen paradoxen Charakter der Spur zur Entfaltung einer performativen Ästhetik der Abwesenheit: Der Walking Artist erzeugt Spuren, Abdrücke, Vertiefungen in der Oberfläche des Bodens, Topographien der Absenz, die das Verschwinden des Körpers in der Bewegung in eine Hohlform im Raum übersetzen. „Marking time with muddy footprints“¹⁵³

¹⁴⁷ Ders. S. 190.

¹⁴⁸ Ders. S. 32.

¹⁴⁹ Sybille Krämer, 2007, S. 14.

¹⁵⁰ Dies. S. 14.

¹⁵¹ Gerald Siegmund, 2006, S. 60.

¹⁵² Ders. S. 60.

¹⁵³ Richard Long, 2005, S. 26.

– eine Aussage aus Richard Longs Textarbeit *a walk of thirteen days in the swiss alps* könnte als Motto seines künstlerischen Schaffens gelten. Der flüchtige kinetische Prozess kristallisiert sich zu einem indexikalischen Phänomen in der Oberfläche des Erdbodens, das die Zeitlichkeit markiert, das Vergehen der Augenblicke ins Bewusstsein rückt.

Es scheint einer eigenen physischen, symbolischen und ontologischen Logik zu entsprechen, dass die indogermanische Wurzel des Verbs „Gehen“ (ghe[i]), sowohl „spreizen“ und „schreiten“, als auch „klaffen, leer sein, verlassen, [fort]gehen“ bedeuten kann.

„Gehen bedeutet, den Ort zu verfehlen“, schreibt Michel de Certeau. „Es ist der unendliche Prozeß, abwesend zu sein und nach einem Eigenen zu suchen.“¹⁵⁴ Was ist damit gemeint? Wieso verfehlt der Gehende den Ort? Warum ist das Gehen immer auch ein Akt des Überganges in die Abwesenheit? Die Antwort scheint im transitorischen Charakter der Körperbewegung selbst begründet zu sein: Der Gehende muss fortgehen, sich entfernen, in die Abwesenheit übergehen, Orte und Menschen zurücklassen, um woanders anzukommen. Der Fuß löst sich vom Boden und wird an anderer Stelle wieder abgesetzt. Ein Ortswechsel des Körpers, ein Prozess der Annäherung und der Entfernung hat stattgefunden. Deshalb ist Gehen immer auch ein *Vorübergehen*: Der Gehende ist nicht mehr ganz *da*, ist mit einem Fuß bereits *woanders*, nirgends vollständig präsent: Gehend, permanent den Standpunkt wechselnd, verfehlt er den Ort, entzieht er sich der Festlegung, produziert er Verschwinden. Ortswechsel sind immer mit Aufbruch, Abschied und Reise verbunden. Jeder Schritt ist eine Geste des Öffnens: Im Gehen hat man sich aus seiner sicheren Position herausgewagt und wendet sich dem Neuen, Offenen und Ungewissen zu. Schritt, lateinisch *passus*, kommt von *pando*: öffnen, spreizen. Das Bein erhebt sich und schwingt nach vorne, Gewicht wird verlagert, Spannung und Balance aufgebaut. Dieser Prozess ist mit Risiken verbunden, denn jede Bewegung ist am Rande des Scheiterns angesiedelt, jeder Schritt öffnet einen gähnenden Abgrund¹⁵⁵, über dem der Gehende balancieren muss. Wer geht muss mit Zwischenfällen rechnen, auf Stolperfallen und Fußangeln achten, damit sein Gang nicht in einen Sturz mündet.

Das Gehen öffnet und strukturiert den Raum, erzeugt eine Nähe und eine Ferne. Der Aufbau von Distanz ermöglicht die Erfahrung der Abwesenheit: Orte, Menschen und Gegenstände werden in der Tiefe des Raumes zurückgelassen, bis sie nicht mehr sinnlich wahrnehmbar, verschwunden sind. Gleichzeitig kann der Gehende sich selbst zum Verschwinden bringen,

¹⁵⁴ Michel de Certeau, 1988, S. 197.

¹⁵⁵ Das Verb deutsche „Gehen“ steht in etymologischer Verwandtschaft mit „Gähnen“, da beide auf die idg. Wurzel *ǵhē* (gähnen, klaffen) zurückgehen. Das idg. Verb für „gehen“ lautet *ǵhēi* und das ahd. Verb für „Gähnen“ lautet *geinōn*. Vgl.: Duden. Das Herkunftswörterbuch, 2001.

Schritt für Schritt entfernen, aus dem Sichtfeld des Anderen treten, bis er nicht mehr *da*, sondern *fort*, in die Abwesenheit übergegangen, ist.

Die Bewegung in Raum und Zeit produziert also Verschwinden, doch sie ermöglicht gleichzeitig Begegnungen und Entdeckungen. Doch beim Erkunden eines neuen Terrains ist eine gute Orientierung notwendig, ansonsten droht die Gefahr des Verirrens. Der Gehende kann in den Weiten der Landschaft oder im Getümmel der Strassen buchstäblich *verloren gehen* – verschwinden in den labyrinthischen Verflechtungen eines räumlichen Gefüges, dessen Komplexität sein Orientierungsvermögen übersteigt.

Das Gehen kann als Metapher der Zeitlichkeit des Seins betrachtet werden: Der flüchtige Prozess des Gehens – ein Schritt folgt dem Andern- verweist auf das Verrinnen der Augenblicke. Die meisten menschlichen Kulturen stellen sich das Leben als eine Reise vor – der Weg ins Leben beginnt mit einem beherzten Schritt - aber auch das Sterben wird oft mit pedestrischen Metaphern beschrieben: Sterben wird als ein *Hinübergehen* ins Jenseits vorgestellt. Jeder Schritt verweist auf ein radikales Moment des Zwischen, einen Über-Gang-zwischen den Polen menschlicher Existenz. Der alternierende Rhythmus der Beine übersetzt die Bipolarität von Nähe und Distanz, Anwesenheit und Abwesenheit, Geburt und Tod auf eine physisch-kinetische Ebene: Das Verhalten der Schritte impliziert das *Vergehen* der Zeit.

Wenn es richtig ist, wie Michel de Certeau, in Referenz zur Freudschen Psychoanalyse argumentiert, dass mit dem Verlassen des mütterlichen Körpers „die Möglichkeit eines Raumes und einer Lokalisierung des Subjekts“¹⁵⁶ entsteht, so bringt die Geburt und die damit verbundene körperliche Trennung zwischen Kind und Mutter auch die Kategorien Nähe und Distanz, Präsenz und Absenz hervor: Die Mutter, deren Körper den Säugling zuvor umschlossen hat, wird zu einer *anderen* Person, die sich, als eigenständige körperliche Wesenseinheit, räumlich von dem Kind unterscheidet, die, im Gegensatz zum Säugling, Nähe und Distanz aufbauen kann, die weggehen und womöglich nicht wiederkehren – verschwinden - kann. Die Urszene der Abwesenheit beginnt mit der Erfahrung des Raumes, denn „in einem Raum existieren, ein Punkt, ein Individuum in einem Raum sein, heißt sich unterscheiden, unterschiedlich sein [...]“¹⁵⁷, schreibt Pierre Bourdieu. Mit dem Raum entsteht also die Distanz und mit der Distanz keimt auch die Angst vor dem Verlust der Mutter. Denn der Säugling kann der Mutter nicht folgen, immobil muss er auf ihre ungewisse Rückkehr warten. Die Mutter hat sich ihm, durch ihr Fortgehen, entzogen, sie ist *jenseits* seines Wahrnehmungsfeldes und „ein sehr kurzer Augenblick trennt“, schreibt Roland Barthes, „die

¹⁵⁶ Michel de Certeau, 1988, S. 207.

¹⁵⁷ Pierre Bourdieu, 2006, S. 361

Zeit, in der das Kind seine Mutter noch für abwesend hält, von der, in der es sie bereits tot glaubt“¹⁵⁸.

„Die Abwesenheit ist die Figur der Entbehrung“¹⁵⁹, das radikal Unverfügbare, das sich entzieht und eine klaffende Lücke, eine unbehagliche Leere hinterlässt, die auf den Tod „die radikalste Abwesenheit“¹⁶⁰, gemäß Gerald Siegmund, verweist. Abschied, Trennung und Distanz sind mit Vorsicht zu genießen, da ein Wiedersehen niemals garantiert werden kann, jeder Abschied birgt die Gefahr des endgültigen Verlusts „da der Andere“, laut Roland Barthes, „aus der Abwesenheit kurzerhand in den Tod stürzen könnte.“¹⁶¹

Die Erfahrung der Abwesenheit, an deren Horizont der Tod, der ultimative Verlust, aufscheint, erfordert die Entwicklung spezifischer Bewältigungsstrategien.

Sigmund Freud beschreibt in seinem Werk *Jenseits des Lustprinzips* (1920), anhand des Spieles seines eineinhalbjährigen Enkels mit einer Holzspule, ein frühes Beispiel des Umganges mit Abwesenheit:

Das Kind hatte eine Holzspule, die mit einem Bindfaden umwickelt war. Es fiel ihm nie ein, sie am Boden zum Beispiel hinter sich herzuziehen, also Wagen mit ihr zu spielen, sondern es warf, die am Faden gehaltene Spule mit großem Geschick über den Rand seines verhängten Bettchens, so dass sie darin verschwand, sagte dazu ein bedeutungsvolles *o-o-o-o* und zog dann die Spule am Faden wieder aus dem Bett heraus, begrüßte aber deren Erscheinen mit einem freudigen >Da<. Das war also das komplette Spiel, Verschwinden und Wiederkommen, wovon man meist nur den ersten Akt zu sehen bekam, und dieser wurde für sich allein unermüdlich als Spiel wiederholt, obwohl die größte Lust unzweifelhaft dem zweiten Akt anhing.¹⁶²

Freud deutet das Spiel mit der Spule als symbolische Entschädigung für das Verschwinden der Mutter. Die Lautäußerung *o-o-o-o*, die das Kind beim Wegwerfen der Spule äußert, deutet er als Synonym für „Fort“, das Heranziehen wird mit einem freudigen >Da< begleitet. Das Kind gliedert seine Wirklichkeit also in die bipolaren Kategorien von Da und Fort, Nähe und Ferne, Anwesenheit und Abwesenheit. Im Gegensatz zu der Erfahrung des Fortgehens der Mutter, kann das Kind das Verschwinden des Objekts selbst steuern, denn es entscheidet selbst, wann es die Spule über den Rand seines verhängten Bettchens wirft, also symbolisch zum Verschwinden bringt. Auch die Rückkehr des Gegenstandes unterliegt einzig seinem Willen. Die Abwesenheit scheint manipulierbar geworden zu sein.

Sigmund Freud schreibt:

¹⁵⁸ Roland Barthes, 1988, S. 30.

¹⁵⁹ Ders. S. 30.

¹⁶⁰ Gerald Siegmund, 2006, S. 22.

¹⁶¹ Roland Barthes, 1988, S. 30.

¹⁶² Sigmund Freud, 1999, S. 12- 13.

Die Deutung des Spiels lag dann nahe. Es war im Zusammenhang mit der großen kulturellen Leistung des Kindes, mit dem von ihm zustande gebrachten Triebverzicht [...] das Fortgehen der Mutter ohne Sträuben zu gestatten. Es entschädigte sich gleichsam dafür, indem es dasselbe Verschwinden und Wiederkommen mit den ihn erreichbaren Gegenständen selbst in Szene setzte.¹⁶³

Das Spiel mit der Spule ähnelt einer Theatersituation. Eine Bühne öffnet sich, auf der die rhythmische Oszillation zwischen Verschwinden und Wiederkommen, Annäherung und Entfernung, *fort* und *da*, Absenz und Präsenz in Szene gesetzt wird.

Beim Spiel mit der Spule beginnt, gemäß Michel de Certeau, der Umgang mit dem Raum, denn:

Mit dem Raum umzugehen bedeutet also, die fröhliche und stille Erfahrung der Kindheit zu wiederholen; es bedeutet am Ort *anders* zu sein und zum *Anderen* überzugehen.¹⁶⁴

Das Spiel der Schritte steht demnach in Referenz zum Spiel mit der Spule: Der Gehende generiert, um es mit den Worten Michel de Certeaus zu sagen, „im Verhältnis zu seiner Position eine Nähe und eine Ferne, ein *hier* und ein *da*“¹⁶⁵. Er spielt Verschwinden und Wiederkommen, Annäherung und Entfernung, *fort* und *da*, wobei er sich dabei nicht der Holzspule, sondern seines eigenen Körpers bedient. Der Gehende kann sich mit seinen Schritten entfernen, um Personen, Objekte und gleichzeitig sich selbst in der Weite des Raumes verschwinden zu lassen. Der Gehende entzieht sich, baut Distanz auf, tritt aus dem Sichtfeld und geht schließlich in die Abwesenheit über. Zugleich kann er aber auch näher kommen, in Erscheinung treten und womöglich einen starken Auf-Tritt haben. Schritt für Schritt erzeugt der Gehende Nähe und Distanz, Trennung und Annäherung, Absenz und Präsenz. Auf dieser rhythmischen Bewegung, dem Heben und Senken der Füße, dem Aufsetzen und Abstoßen der Sohle basieren alle ästhetischen Bewegungssysteme, wie etwa der Tanz, denn „schließlich ist der Tanz die Kunst, Schritte (*pas*) zu setzen“¹⁶⁶, schreibt Gabrielle Brandstetter. Die Flüchtigkeit des Gehens entspricht der ästhetischen Logik performativer Kunst, denn auch Theater, Tanz, Performance etc. operieren im Spannungsfeld zwischen Erscheinen und Verschwinden, Präsenz und Absenz, Werden und Vergehen. Am Ende des performativen Geschehens steht die Abwesenheit, denn: „Performance’s being

¹⁶³ Ders. S. 13.

¹⁶⁴ Michel de Certeau, 1988, S. 208.

¹⁶⁵ Ders. S. 191.

¹⁶⁶ Gabriele Brandstetter, 2000, S. 118.

becomes itself through disappearance¹⁶⁷“, schreibt Peggy Phelan in ihrem Werk *Unmarked. The Politics of Performance*,

Das Gehen entfaltet sich, entsprechend dem Wesen performativer Ästhetik, räumlich, zeitlich, lautlich und körperlich¹⁶⁸ – es ist ein flüchtiger Prozess, der nichts Beständiges hinterlässt, sondern allenfalls Abdrücke in der Oberfläche des Bodens, die vom Vergehen dessen sprechen, was sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit ereignet hat.

Richard Long beschäftigt sich also mit dem elementaren motorischen Grundvokabular performativer Ästhetik: Dem Gehen, aus dem sich alle ästhetischen Bewegungssysteme entwickelt haben. Die geometrischen, chronotopischen Strukturen, die der Künstler mit seinen Schritten in den Raum bzw. in die Oberfläche des Bodens zeichnet, können als einfache Formen choreographischer Bewegungsmuster betrachtet werden: Die wiederholt beschrifteten Wegfiguren erzeugen allmählich Vertiefungen im Boden, wodurch die Richtung der Bewegung markiert wird: Kreise, Spiralen und Linien erscheinen im Untergrund.

Dieser Prozess kann als eine Aufführung ohne Publikum begriffen werden: Richard Long wählt eine bestimmte Fläche, definiert eine Bühne, auf der er eine äußerst reduzierte Choreographie aufführt.

In *Dusty Boots Line*, wählt Richard Long die Sahara, die menschenleere Weite einer Wüstenlandschaft, als Schauplatz seines Kunstganges.



DUSTY BOOTS LINE THE SAHARA 1988

Abbildung 6

¹⁶⁷ Peggy Phelan, 1993, S. 146.

¹⁶⁸ Die Kategorien der Räumlichkeit, Lautlichkeit, Körperlichkeit, Zeitlichkeit sind die Grundkomponenten performativer Ästhetik gemäß Erika Fischer-Lichte. Vgl.: Erika Fischer-Lichte, 2004, S. 127- 128.

Allein die Photographie, die der Künstler von der Linie im Sand fertigt, ermöglicht die Rezeption zu einem späteren Zeitpunkt.

In dem Augenblick, wenn der Künstler die Markierung photographiert, ist das Wesentliche bereits vorbei: Der Akt des Vorübergehens. Die Hohlform im Boden verweist auf einen Bewegungsprozess, der bereits vergangen, einen Körper, der bereits verschwunden ist. Dieser Über-Gang in die Abwesenheit ist, gemäß Peggy Phelan, ein zentraler Indikator performativer Ästhetik: „The disappearance of the object is fundamental to performance; it rehearses and repeats the disappearance of the subject who longs always to be remembered.”¹⁶⁹ Performance basiert also auf der Dialektik von Erscheinen und Verschwinden, Anwesenheit und Abwesenheit. Sie besteht aus einer Kette von flüchtigen Prozessen. Die Spurlosigkeit ist, gemäß Peggy Phelan, ein elementares Charakteristikum performativer Kunst:

In performance art spectatorship there is an element of consumption: there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in. Without a copy, live performance plunges into visibility – in a maniacally charged present – and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control.¹⁷⁰

Richard Long operiert mit diesen „left-overs“, mit jenen Spuren, die der transitorische, kinetische Prozess der Performance hinterlässt und generiert somit eine performative Ästhetik, die nicht der Definition Peggy Phelans entspricht. Richard Long vollführt eine Performance, die ihr eigenes Gewesen-Sein, ihr Vergehen, ihren Über-Gang in die Absenz antizipiert. Der Betrachter bekommt nur die Spuren einer Aufführung zu sehen: Eine Inszenierung von Abwesenheit.

Der Performer hat die Szene bereits verlassen, in dem Augenblick, in dem der Auslöser der Kamera gedrückt wird. Richard Long steht hinter der Kamera, ist nicht im Bild. Die Bühne ist leer. Allein die Hohlform des Abdrucks deutet auf den Prozess hin, der sich zuvor an Ort und Stelle ereignet hat. Das Auge der Kamera repräsentiert, in dem Augenblick, da Richard Long den Auslöser drückt, das Publikum, aber auch die Kamera „sieht“ nicht den Prozess, sondern nur die Spuren, die dabei erzeugt worden sind: Die Markierung im Untergrund lässt die Abwesenheit in Erscheinung treten.

Richard Long nutzt die Photographie also nicht, um den flüchtigen kinetischen Prozess auf Bild zu bannen, sondern er photographiert nur die Spuren, die davon zurückgeblieben sind.

¹⁶⁹ Peggy Phelan, 1993, S. 147

¹⁷⁰ Dies. S. 148.

Die Photographie kann, laut Susan Sontag, selbst als Spur, als Index des Realen, begriffen werden:

Such images are indeed able to usurp reality because first of all a photograph is not only an image (as a painting is an image), an interpretation of the real; it is also a trace, something directly stenciled off the real, like a footprint or a death mask.¹⁷¹

Während Fußabdruck und Totenmaske Destillate einer unmittelbaren Berührung sind, so ist die Photographie der Beweis der Anwesenheit des Photographen zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort und weist somit eine reale Nähe zum abgebildeten Objekt auf. Demnach bestünde eine Relation zwischen dem Setzen von Schritten und dem Drücken des Auslösers der Kamera. Während die Berührung zwischen Fuß und Untergrund eine Spur im Raum erzeugt, so produziert der Mechanismus der Kamera eine Spur auf der Bildfläche der Photographie. Fußabdruck und Photographie wären somit Spuren einer Präsenz, die erst dann lesbar wird, wenn das Subjekt, das die Spur erzeugt hat, bereits verschwunden ist.

Mit dem Drücken des Auslösers erzeugt Richard Long also eine weitere Spur: Die Photographie ist die Bild-Spur der materiellen Spur in der Oberfläche und markiert somit eine doppelte Abwesenheit: Die Abwesenheit des Performers, der die Spur erzeugt und die Abwesenheit der Spur selbst, denn die Linie im Sand ist längst verschwunden, wenn der Rezipient das Photo betrachtet. Die Photographie verweist auf das Gewesensein der Spur, die selbst wiederum „das Vorbeigangensein von jemandem oder etwas“¹⁷² markiert hat.

Die Photographie ist, laut Roland Barthes, der „Inbegriff des Stillstands“¹⁷³, sie ist geprägt durch den Drang zur bildlichen Fixierung des flüchtigen Ereignisses in Raum und Zeit, dem Willen zur Konservierung des Augenblicks. Die Bildwerdung des Subjekts im Akt des Photographiert- Werdens impliziert ein spezifisches Unbehagen:

In der Phantasie stellt die Photographie [...] jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im Kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst.¹⁷⁴

Die Photographie generiert ein Abbild, das unabhängig von der Körperlichkeit des fotografierten Subjekts existiert und sogar über dessen Tod hinaus Bestand hat: Die

¹⁷¹ Susan Sontag, 1990, S. 154.

¹⁷² Sybille Krämer, 2007, S. 14.

¹⁷³ Roland Barthes, 1989, S. 101.

¹⁷⁴ Ders. S. 22.

Bildwerdung nimmt den Tod bereits vorweg, das Subjekt wird „GANZ UND GAR BILD“, [...] „das heißt der TOD in Person“¹⁷⁵.

Um das photographische Abbild zu erzeugen, ist die Erfahrung des Todes im Kleinen, die Barthes so eindrucksvoll beschreibt, notwendig: Der Moment des Abtötens, des Erstarrens und des Fixierens kann als Urakt der Bildwerdung betrachtet werden. Barthes vergleicht das photographierte Subjekt in diesem Zusammenhang mit aufgespießten Schmetterlingen¹⁷⁶: Der lebendige Augenblick wird, wie ein vorbeihuschendes Insekt gefangen, getötet, fixiert – eingerahmt und ins Bild gerückt.

Die Photographie ist deshalb, gemäß Roland Barthes, „das tote Theater des Todes“¹⁷⁷. Richard Long subvertiert das Prinzip der Photographie, indem er nicht seine (vergangene) Präsenz, sondern seine Absenz ins Bild rückt: Nur seine Spuren, die Abdrücke, die seine Schritte im sandigen Untergrund zurückgelassen haben, sind auf dem Photo zu sehen. Das, was sich zeigt, verweist auf das, was sich entzogen hat. Der Betrachter erblickt nur die Spuren einer Aufführung - eine Inszenierung der Abwesenheit.

4. STERBEN LERNEN: Die Kunst der Vergänglichkeit

In Richard Longs Arbeit *Dusty Boots Line* kann der Abdruck im sandigen Boden, inmitten der kargen Wüstenlandschaft der Sahara auch als Symbol des Todes¹⁷⁸ gedeutet werden. Richard Longs Inszenierung der Abwesenheit verweist auf die Sterblichkeit, das Vergehen der menschlichen Existenz, das Verschwinden und Dahinschwinden des Subjekts, den Übergang in die radikalste Form der Abwesenheit.

Diese Assoziation wird durch die räumliche Inszenierung des künstlerischen Artefakts verstärkt, denn Wüstenlandschaften werden oft mit den Kategorien Tod, Abwesenheit und Leere in Referenz gesetzt. Die paradoxe Fülle an Abwesenheit ist, gemäß der US-amerikanischen Essayistin Rebecca Solnit, der zentrale Indikator der Wüste:

It wasn't particular things but the space between them, that abundance of absence, that is the desert's invitation. There the geology that underlies lush landscapes is exposed to the eye, and this gives it a

¹⁷⁵ Roland Barthes, 1989, S. 23.

¹⁷⁶ Ders. S. 66.

¹⁷⁷ Roland Barthes, 1989, S. 101.

¹⁷⁸ Zum Zusammenhang zwischen Abdruck und Tod, vgl.: Georges Didi-Huberman, 1999, S. 70- 84.

skeletal elegance, just as its harsh conditions- the vast distances between water, the many dangers, the extremes of heat and cold – keep you in mind of your mortality.¹⁷⁹

Richard Long betreibt mit *Dusty Boots Line* eine Inszenierung von Abwesenheit, deren ultimativer Horizont der Tod ist, inmitten einer Landschaft, die, gemäß Solnit, durch eine „abundance of absence“¹⁸⁰ charakterisiert ist.

Die gewaltigen Weiten, die extremen klimatischen Bedingungen, der Mangel an Wasser, die karge Vegetation, all diese Qualitäten und Intensitäten prägen das extreme topographische System der Wüste, das Jean Baudrillard als „eine verzückte Kritik aller Kultur, eine verzückte Form des Verschwindens“¹⁸¹ bezeichnet. Die Gefahr in der Wüste, jener Geologie der Absenz, die dem Auge kaum Orientierungspunkte bietet, den Weg zu verlieren, verloren zu gehen, zu verschwinden ist groß. Die Nähe des Todes scheint in der Wüste, dem „Negativ jeder Kultur“¹⁸², gemäß Baudrillard, jener Landschaft, die sich der Durchquerung, Nutzung und Bebauung widersetzt und wo die Biologie nur ein geduldeter Gast ist, sinnlich spürbar zu sein. Jean Baudrillard bezeichnet die Wüste als „die formale Abstraktion aller Landschaften“¹⁸³, Rebecca Solnit spricht von der „skeletal elegance“¹⁸⁴ der Wüstenlandschaft, deren Strukturen und Konturen, aufgrund der Abwesenheit von Vegetation, offen gelegt, bis aufs Skelett reduziert sind.

Die radikale Reduktion des topographischen Systems korrespondiert mit dem strengen Formalismus von Richard Longs *Walking Sculpture*: Auf dem Photo ist eine Spur zu sehen, eine Linie von Abdrücken im körnigen Untergrund, eine Hohlform im Boden, die sich in Richtung des Horizonts bewegt, um sich schließlich in der Weite der kargen Wüstenlandschaft zu verlieren. *Dusty Boots Line* markiert eine Bewegung, die ins unbestimmte Leere, ins Nirgendwo, ins Verschwinden führt: Absenz in Szene gesetzt.

Bereits der Herstellungsprozess der *Walking Sculptures* formiert sich im Spannungsfeld zwischen der Produktion und Extinktion von Fußabdrücken: Richard Long wählt eine Fläche im Untergrund, auf der er sich, in einem spezifischen chronotopischen Muster so lange bewegt, bis seine Schritte eine Markierung im Boden erzeugen.

Mit jedem wiederholten Überqueren der ausgewählten Stelle vertieft der Künstler seine Abdrücke, doch zugleich exstinguiert er aber auch das individuelle Profil seiner Fußspuren,

¹⁷⁹ Rebecca Solnit, 2005, S. 129.

¹⁸⁰ Dies. S. 77.

¹⁸¹ Jean Baudrillard, 1992, S. 86.

¹⁸² Ders. S. 86.

¹⁸³ Ders. S. 86.

¹⁸⁴ Rebecca Solnit, 2005, S. 129.

deshalb weißt Longs Artefakt *Dusty Boots Line* keinerlei Ähnlichkeit zum Profil eines menschlichen Fuß- bzw. Stiefelabdrucks auf. Die Linie, die Markierung einer Präsenz in der Landschaft, basiert auf dem Akt der Selbstausslöschung der individuellen Fußabdrücke des Künstlers.

Spuren werden im Diskurs der westlichen Philosophie als Zeichen der Identität des Subjekts betrachtet und das Verwischen der Spuren kann daher mit der symbolischen Auslöschung der eigenen Existenz gleichgesetzt werden, denn: „If you leave no traces, or if someone follows you to wipe them out, you are as good as dead“¹⁸⁵, schreibt Jean Baudrillard.

Somit entspricht es vielleicht einer historisch-ontologischen Logik, wenn Johann Wolfgang Goethe seinen Faust kurz vor dessen Tode jene berühmten Worte sprechen lässt: „Es kann die Spur von meinen Erdentagen/ nicht in Äonen untergehen.“¹⁸⁶

Der Drang zur Erzeugung möglichst großer und beständiger Spuren ist ein signifikantes Charakteristikum der westlichen Kultur. Ulrich Gaier deutet Faust „als den Repräsentanten der neuzeitlichen Menschheit [...], an dessen Erfahrungen, Strebungen und Misserfolgen der Gang der Neuzeit nachvollzogen wird“¹⁸⁷. Der faustische Drang, der Erde auf ewig, die Spuren des eigenen Schaffens einzuprägen, führen zu gewaltsamen Eingriffen in die Natur, zur Eindämmung des Meeres, der radikalen Umstrukturierung des Landes und münden schließlich in „Enteignung, Zwangsumsiedelung, Mord und Brand“¹⁸⁸.

Faust kann also als Repräsentant jenes Prozesses bezeichnet werden, den Paul Carter als „planarization of time and space“¹⁸⁹ bezeichnet, die destruktive Umgestaltung der Erde gemäß der Prinzipien des Fortschritts. „Progress, it seems, is built on the ruins of process; in order to stand erect, man must, it seems, stamp the earth flat, turning it into a passive planisphere.“¹⁹⁰

Der Versuch, eine Spur zu schaffen, die in Äonen nicht untergeht, kann als Artikulation des Wunsches nach Unsterblichkeit betrachtet werden, doch dieses faustische Streben mündet in letzter Konsequenz in Tod und Zerstörung.

Die Ästhetik Richard Longs steht in kritischer Opposition zu diesem Drang zur Erzeugung dauerhafter Markierungen der eigenen Präsenz in der Welt. Die programmatische Flüchtigkeit seines Schaffens artikuliert ein spezifisches Einverständnis mit der Extinktion der eigenen

¹⁸⁵ Jean Baudrillard, 1988, S. 78.

¹⁸⁶ Johann Wolfgang Goethe, 1999, Vers 11583- 11586.

¹⁸⁷ Ulrich Gaier, 2000, S. 16.

¹⁸⁸ Ders. S. 52.

¹⁸⁹ Paul Carter, 1996, S. 358.

¹⁹⁰ Ders. S. 9.

Spuren in der Landschaft. So inszeniert der Walking Artist weniger seine Präsenz, als vielmehr sein Verschwinden, sein Ver-Gehen, seinen Übergang in die Absenz.

Richard Longs Ästhetik der Abwesenheit ist also auch eine Beschäftigung mit der Sterblichkeit des Menschen und rührt damit an eine physische Realität, die insbesondere innerhalb des westlichen Kulturkreises mit großem Unbehagen wahrgenommen wird.

Der Drang zur Überwindung des Todes bringt, so der Philosoph Dietmar Kamper, den Wunsch hervor „sich einen anderen Körper zu konstruieren, der vor allem eins nicht ist, nämlich sterblich“.¹⁹¹ Doch dieser Wille den Tod, als äußersten Horizont des Seins, zu vergessen, führt zum Verlust der Orientierung:

Wer aber den Tod vergisst oder vergessen will, verliert schließlich jede Orientierung im Raum und auch in der Zeit. [...] Wer sich dagegen sein Einverständnis mit der eigenen Sterblichkeit nicht nehmen lässt, kennt den Stand der Dinge und weiß die Richtung.¹⁹²

Dieser „Traum der Vernunft von der Unsterblichkeit, vom Über-Leben, vom Gewinn der Ewigkeit“ führt, gemäß Kamper, zum „Zwang zur Abstraktion vom Körper“¹⁹³ und im weiteren Sinne, zur Verwüstung des Planeten. Kamper plädiert deshalb für eine versöhnliche Haltung gegenüber der eigenen Sterblichkeit, denn „Heilung wäre die Akzeptanz des sterblichen Lebens“¹⁹⁴. Die Entwicklung eines „KörperDenkens“¹⁹⁵, in dessen Zentrum die Akzeptanz der eigenen Sterblichkeit steht, ist eine Herausforderung von ästhetischer, politischer und ontologischer Dimension. Das Sterben muss, gemäß Kamper, neu gelernt werden, damit „die Menschen die Angst vor der Angst verlieren und angesichts der eigenen Sterblichkeit endlich wieder erwachsen werden können.“¹⁹⁶ Die Kunst gehört, laut Kamper, zu jenen Bereichen innerhalb der Kultur, in denen dieser Lernprozess stattfinden kann, denn „die Kunst dient dem Leben, nicht dem Überleben. Sie ist Agent der Erde, nicht des Himmels.“¹⁹⁷

Richard Longs Kunst des Gehens artikuliert ein Einverständnis mit der Vergänglichkeit des Lebens, das im Auslösen der Spuren des Künstlers und im Verschwinden des künstlerischen Gegenstandes in der Weite der Landschaft symbolisch in Szene gesetzt wird. Dieser gelassene Habitus, dieses Zu-Lassen der Extinktion der eigenen Existenz, ermöglicht

¹⁹¹ Dietmar Kamper, 1999, S. 39.

¹⁹² Ders. S. 58.

¹⁹³ Ders. S. 7.

¹⁹⁴ Ders. S. 46

¹⁹⁵ Ders. S. 8.

¹⁹⁶ Ders. S. 56.

¹⁹⁷ Ders. S. 182.

jene spezifische Korrelation zwischen Körper, Raum und Zeit, die Richard Long in seinem Schaffen generiert: Die Akzeptanz der Sterblichkeit führt zu einer Kunst der Raumorientierung, einer Ästhetik des „dialogues between foot and ground“¹⁹⁸ und zu einer radikalen Besinnung auf das elementare Material der menschlichen Existenz: Den Körper.

Auch der Kreis, das elementare Formenvokabular Richard Longs, verweist auf den Kreislauf von Werden und Vergehen: Als der Künstler im Jahr 2003 im Stammesland der Warli im indischen Maharashtra unterwegs ist, zieht er, mit seinen Schritten, einen Kreis in einen Flecken brandgerodeter Erde. Die Kinder des nahen Dorfes, die diesen Vorgang zunächst scheu aus der Ferne beobachtet haben, nähern sich der kreisförmigen Vertiefung im Boden und beginnen schließlich darin herum zu laufen. Richard Longs *Walking Sculpture* ist zum Schauplatz eines Kinderspiels geworden. Mit diesem überraschenden Ereignis verändert sich auch der Charakter des Werkes: Die Arbeit *A walking and running circle* ist entstanden.



A WALKING AND RUNNING CIRCLE

WARLI TRIBAL LAND

MAHARASHTRA INDIA 2003

Abbildung 7

Die Abdrücke der Kinder vermischen sich mit den Abdrücken des Künstlers: Eine neue, eine gemeinsame Spur entsteht. Die Transformation des Werkes verweist auf den offenen Charakter von Longs Schaffen. „Meine Arbeit schließt ein, nicht aus“, sagt Long. „Ich habe kein geschlossenes System, im Gegenteil, es ist sehr offen. Was ist offener als ein Kreis?“¹⁹⁹ Aufgrund dieser programmatischen Offenheit kann es, während des Herstellungsprozesses,

¹⁹⁸ Paul Carter, 1996, S. 360.

¹⁹⁹ Richard Long, zitiert nach Jacqueline Schärli, 2005, S. 19.

zu Interaktionen mit der Umgebung kommen, die den Charakter des künstlerischen Gegenstands maßgeblich beeinflussen: Der ästhetische Gegenstand ist kein geschlossenes Werk, sondern ein offener Prozess, der in den Kreislauf von Werden und Vergehen eingebettet ist.



A WALKING AND RUNNING CIRCLE

WARLI TRIBAL LAND

MAHARASHTRA INDIA 2003

Abbildung 8

Das Prinzip des Setzens und Auslöschens von Spuren liegt auch in der Arbeit *A walking and running circle* zugrunde: Schauplatz ist ein Flecken brandgerodeter Erde - Boden, über den das Feuer hinweg gegangen ist und alles, was dort Bestand hatte ausgelöscht hat.

Richard Long arbeitet mit dem Material, das von dem Flammen zurückgelassen worden ist: Der Künstler zieht mit seinen Schritten zunächst einen Kreis in die Asche.

Die Spur in der Asche kann als Symbol der Vergänglichkeit gedeutet werden, doch in dem Augenblick, in dem die Kinder den Kreis betreten und mit ihren Schritten gestalten, wird sie zum Schauplatz des Neuen, des Unerwarteten, des Werdens.

Bei diesem Ereignis zeigt sich der ambiguitive Charakter der Spur im Werk Richard Longs, auf den Anne Seymour hingewiesen hat:

Von solchen Spuren, solchen Überresten geht etwas Machtvolles, Faszinierendes, Geheimnisvolles aus, sind sie doch bei aller materiellen Kargheit Symbole der enteilenden Zeit und der Vergänglichkeit des Lebens. [...] Wenn etwas in sich vollkommen und abgeschlossen ist, bleibt nichts übrig, ist es zu Ende.

Bleibt jedoch ein Rest, dann ist es nicht zu Ende. Also ist der Rest Keimzelle und materielle Ursache des Fortbestehenden.²⁰⁰

Die Spur des Vergangenen ist zur Keimzelle des Fortbestehenden geworden - auf Auslöschung folgt Erneuerung - der Kreis beginnt sich zu schließen.

Auch der Erdboden, der zentrale Bezugspunkt von Richard Longs künstlerischem Schaffen, symbolisiert Anfang und Ende, Geburt und Tod.

Der Fuß ist das Körperteil, das den Kontakt zum Erdboden aufnimmt, dem „Ort des Grabes und Humus des Lebens“²⁰¹, laut Gerhard Wolf, weshalb der Tätigkeit der Füße, gemäß dem Psychoanalytiker Carl Gustav Jung, Fruchtbarkeitsbedeutung zukommt²⁰²:

Die Regression der Libido bringt es mit sich, dass die rituelle Handlung des Tretens im Tanzschritt etwas wie eine Wiederholung des infantilen 'Strampelns' zu sein scheint. Letzteres ist mit Lustgefühlen verbunden und stellt zugleich jene Bewegung dar, die bereits intrauterin geübt wird. Dem Fuß und dem Treten kommt zeugende Bedeutung zu, respektive die des Wiedereintrittes in den Mutterleib, das heißt der Rhythmus des Tanzes versetzt den Tänzer in einen unbewussten Zustand („Mutterleib“).²⁰³

Der Prototyp menschlicher Fortbewegung birgt offenbar ein signifikantes Paradoxon: Das Gehen, bringt den Raum hervor, erzeugt Distanzen und ermöglicht dadurch die Erfahrung der Abwesenheit, die, gemäß Freud, mit dem Weggehen der Mutter beginnt, gehend tritt das Subjekt aber auch in Kontakt zur Terra Mater.

Longs künstlerisches Schaffen setzt sich mit dieser Verbindung zwischen Erdboden und Subjekt auseinander: Das Spiel der Schritte, das rhythmische Aufsetzen des Fußes auf den Untergrund und der dabei ausgeübte Druck, mit dem der Künstler seine *Walking Sculptures* produziert, kann in Referenz zu rituellen Tänzen gesehen werden, die gemäß C. G. Jung, als symbolischer Wiedereintritt in den Mutterleib zu begreifen sind. Schleifenden und stampfenden Schrittes ertastet und bearbeitet Richard Long den Erdboden, übt Druck aus und gräbt sich per pedes ins Erdreich ein. Die Bezugnahme zur Erde impliziert die Rückkehr zum Urgrund des Lebens: Der Kreis hat sich geschlossen.

Jean Baudrillard spricht in einem Interview mit Wilfried Dickhoff von der Notwendigkeit in der Kunst „Zonen des Verschwindens zu schaffen, die nicht im Zeichen der Trauer stehen, sondern im Gegenteil Zonen des Werdens sind“²⁰⁴. Richard Longs performative Ästhetik der

²⁰⁰ Anne Seymour, 1991, S. 24- 25.

²⁰¹ Gerhard Wolf, 2001, S. 502.

²⁰² Vgl.: C. G. Jung, 1995, S. 403.

²⁰³ Ders. S. 403.

²⁰⁴ Jean Baudrillard, 2002, S. 210.

Abwesenheit kann als ein Beispiel jener Kunst betrachtet werden, die Baudrillard postuliert. In der Vertiefung im Boden, der Hohlform des Abdrucks, die der *Walking Sculpture* Form und Struktur verleiht, wird die Leere, die durch das Verschwinden des Subjekts hervorgebracht wird, sinnlich erfahrbar: Inszenierte Abwesenheit. Eine Zone des Verschwindens, eine Zone des Werdens.

Diese Kunst beginnt zu ebner Erde, mit den Schritten.

III. DIE SZENOGRAPHIE DER SCHRITTE

Denn die Menge ist die Daseinsweise der Geisterwelt.

Walter Benjamin

Der Aufstand beginnt als Spaziergang.

Heiner Müller.

Gehen bedeutet, den Ort zu verfehlen.

Es ist der unendliche Prozeß, abwesend zu sein
und nach einem Eigenen zu suchen.

Michel de Certeau

DIE SZENOGRAPHIE DER SCHRITTE. TEIL 1

1. SZENENWECHSEL:

Geh-Versuche auf Asphalt

Ein Passant überquert eine Strasse in Manhattan. Eine männliche Person folgt ihm mit sicherem Abstand. Der Passant hat von seinem Verfolger bislang noch keine Notiz genommen, doch er könnte sich jederzeit umwenden...

Die Szene könnte Teil einer kriminalistischen Handlung sein: Welche Absichten verfolgt der Beschatter? Ist er ein Detektiv, der einen Verdächtigen observiert oder ein Krimineller, der auf Beute hofft? Diese Straßenszene, von der uns eine Photographie Kenntnis gibt, ist auf das Jahr 1969 datiert. Der Beschatter ist der Konzept- und Performancekünstler Vito Acconci, der in seiner Performancereihe *Following Piece*, Passanten, denen er zufällig in den Strassen begegnet, heimlich folgt, solange, bis diese den öffentlichen Raum verlassen.



Vito Acconci: *Following Piece*
New York, USA, 1969.

Abbildung 9

„The streets were ours“²⁰⁵, schreibt Vito Acconci rückblickend über den Beginn seiner künstlerischen Karriere in den späten sechziger Jahren. Ausgedehnte Streifzüge durch die

²⁰⁵ Vito Acconci, 2001, S. 353.

Strassen Manhattans waren elementarer Bestandteil dieser Zeit: „We took our cue from the song of a few years before: why don't we do it in the road?“²⁰⁶

Acconci ist nicht der einzige Künstler, der den urbanen Raum als Schauplatz und Experimentierfeld seines künstlerischen Schaffens entdeckt. Protagonisten aus den Bereichen Conceptual- und Performance Art, aus Tanz, Medienkunst und experimentellem Theater begeben sich auf die Strasse, um die ästhetische Kraft, die Möglichkeiten und Qualitäten des öffentlichen Raums zu erkunden.

Dabei spielt das Gehen, die Schlüsselqualifikation zur kinetischen und kinästhetischen Erkundung topographischer Systeme, eine zentrale Rolle. Im Gegensatz zu Künstlern wie Richard Long und Hamish Fulton, deren bevorzugter Geh- und Arbeitsraum die offene, zumeist menschenleere Naturlandschaft ist, begeben sich Vito Acconci, Guy Debord, Sophie Calle oder Francis Alÿs in den sozialen und kulturell- codierten Raum der Stadt, jenes urbane Territorium, das im Gegensatz zu Naturlandschaften, als Ausdruck und Repräsentant multipler Normen und Hierarchien, Regeln und Möglichkeiten begriffen werden kann.

Das vorliegende Kapitel untersucht die Funktionen und Bedeutungen des Gehens als eine künstlerische Praktik im öffentlichen Raum. Der Gang meiner Untersuchung gliedert sich in zwei Haupttrouten:

Der erste Teil *Subversive Gangarten* fokussiert auf das Gehen in seiner Dimension als Technik zur subversiven Stadtbenutzung im Kontext experimentell- performativer Kunst. Dabei sollen zunächst Guy Debords *Theorie des Umherschweifens* und Michel de Certeaus Traktat über das *Gehen in der Stadt* vorgestellt werden, zwei elementare theoretische Texte, die nicht nur den theoretischen Diskurs befruchteten, sondern auch wesentliche Impulse für die künstlerische Beschäftigung mit dem Gehen geliefert haben. Anschließend werden mit ausgewählten Arbeiten von Wrights & Sites, Lone Twin, Francis Alÿs und Marina Abramovic Beispiele, für die vielfältigen Möglichkeiten der Nutzung des Gehens, als künstlerische Praktik im öffentlichen Raum und als Taktik zur subversiven Nutzung kulturell-codierter Topographien und ihren normativen, sozialen und politischen Implikationen vorgestellt.

Der zweite Teil des Kapitels führt in die Strassen der Großstadt auf den Spuren des Benjaminschen Flaneurs und anderer detektivischer Beobachter: In Vito Acconcis *Following Piece* und Sophie Calles *Suite Vénitienne* steht eine elementare Technik detektivischer Arbeit im Mittelpunkt: Die Beschattung. Die Künstler wählen Passanten, denen sie im Strom der Menge zufällig begegnen und folgen ihnen heimlich auf ihrem Gang durch die Strassen. Das Gehen wird in diesem Fall zum Experiment einer Beziehung zwischen zwei einander

²⁰⁶ Ders. S. 353.

unbekannten Personen im öffentlichen Raum, bei dem die konventionellen sozialen Grenzen von Nähe und Distanz, Fremdheit und Vertrautheit überschritten werden. Vito Acconci und Sophie Calle nehmen mit ihren ambulatorischen Performances Bezug auf einen historisch-bedeutenden Protagonisten innerhalb der Kulturgeschichte des Gehens: Dem Flaneur, dem mit detektivischen Blick ausgestattetem, Nomaden der Großstadt.

2. VOYEUR-GOTT UND FUBGÄNGER: Gehen als Gegenkultur zum Prinzip des Panoptismus

Michel de Certeau beginnt seinen Essay *Gehen in der Stadt* mit einem Blick vom Panoramadeck des ehemals höchsten Gebäudes der Welt:

Von der 110. Etage des World Trade Centers *sehe* man auf Manhattan. Unter dem vom Wind aufgewirbelten Dunst liegt die Stadt-Insel. Dieses Meer inmitten des Meeres erhebt sich in der Wall-Street zu Wolkenkratzern und vertieft sich dann bei Greenwich; bei Midtown ragen die Wellenkämme dann wieder empor, am Central Park glätten sie sich und jenseits von Harlem wogen sie leicht dahin. Eine Dünung aus Vertikalen. Für einen Moment ist die Bewegung durch den Anblick erstarrt. Die gigantische Masse wird unter den Augen unbeweglich. Sie verwandelt sich in ein Textgewebe, in der die Extreme des Aufwärtsstrebens und des Verfalls zusammenfallen [...] Der Betrachter kann hier in einem Universum lesen, das höchste Lust hervorruft.²⁰⁷

Der erhöhte Aussichtspunkt versetzt das Betrachtersubjekt in eine privilegierte Perspektive:

Seine erhöhte Stellung macht ihn zu einem Voyeur. Sie verschafft ihm Distanz. Sie verwandelt die Welt, die einen behexte und von der man "besessen" war, in einen Text, den man vor sich unter den Augen hat. Sie erlaubt es diesen Text zu lesen, ein Sonnenauge oder Blick eines Gottes zu sein.²⁰⁸

Die Erfahrung des panoramatischen Über-Blicks über die umliegende Stadtlandschaft ist mit großem Lustgefühl verbunden, da sich das Betrachtersubjekt in der Position des Mächtigen wähnt, in den Status eines Gottes erhoben fühlt. Denn die Welt mit einem Blick zu erfassen bedeutet, sie symbolisch beherrschen zu können. Die Lust am Überblick korreliert also mit dem Willen zur Macht. Dem Betrachter, der hoch über dem Geschehen thront, der von oben in die dunklen Häuserschluchten hinab blickt, der dem unruhigen Treiben der Großstadt, dem Gedränge der Passanten, der Hektik des Straßenverkehrs enthoben ist, dem scheint die Welt zu Füßen zu liegen. Diese Utopie des Blickes, die Michel de Certeau anhand des Blicks vom

²⁰⁷ Michel de Certeau, 1988, S. 179.

²⁰⁸ Ders. S. 179.

Panoramadeck des World Trade Centers beschreibt, wird zunächst auf der Bildfläche konstruiert, bevor sie mit technischen Mitteln auf dem Gebiet der Architektur realisiert werden kann, denn:

Der Wille, die Stadt zu sehen, ist den Möglichkeiten seiner Erfüllung vorausgeeilt. Die Malerei des Mittelalters und der Renaissance zeigte die Stadt aus der Perspektive eines Auges, das es damals noch nicht gab. Die Maler erfanden gleichzeitig das Überfliegen der Stadt und den Panoramablick, der dadurch ermöglicht wurde. [...] Die Benutzer der architektonischen Schöpfungen werden immer noch von dem gleichen skopischen Trieb geleitet, indem sie heute die Utopie verwirklichen, die früher nur gemalt war.²⁰⁹

Jener skopische Trieb kann als ein elementarer Motor des kulturellen Prozesses der Neuzeit betrachtet werden, durch den die Dispositive von Kunst und Wissenschaft, sowie die Paradigmen kulturell- codierter Wahrnehmungs- und Darstellungstechniken nachhaltig beeinflusst wurden. So operiert etwa die neuzeitliche, zentralperspektivisch- organisierte Landschaftsmalerei, wie die Kunsthistorikerin Elke Bippus gezeigt hat, gemäß den Prinzipien des distanzierten Über-Blicks:

Die Zentralperspektive zeigte zwar in den Blickachsen die Verbindung zwischen Subjekt und Objekt an, sie unterschlug jedoch den Boden, auf dem wir stehen. Also die zeitliche, räumliche und körperliche Ebene, von der aus wir uns in ein Verhältnis mit dem Geschehen stellen.²¹⁰

Die Zentralperspektive lässt „den *Erfahrungsraum* weitgehend unberührt. Sie ist vornehmlich an den Sehsinn adressiert.“²¹¹ Die Betrachter werden „von der Natur distanziert“ und nehmen, so Elke Bippus, „einen exzentrischen Standpunkt vor dem Bild ein, das ihnen als ein *vertikales System gegenüber* steht“²¹². Die zentralperspektivische Landschaftsmalerei bringt also keinen multisensorischen und multiperspektivischen Erfahrungsraum zur Darstellung, sondern einen homogenen und absoluten Bildraum, der von dem distanzierten Betrachter überblickt, aber nicht betreten werden kann. Der Betrachter wird auf Distanz gerückt, aus dem Raum der unmittelbaren, gelebten Erfahrung ausgeschlossen, fixiert und zur Passivität verurteilt, zu Gunsten eines besseren Überblicks – er wird in die Position des de Certeauschen „Voyeur-Gottes“ emporgehoben. Er kann die Landschaft mit seinem Blick erfassen, doch

²⁰⁹ Ders. S. 181.

²¹⁰ Elke Bippus, 2005, S. 13.

²¹¹ Dies. S. 9.

²¹² Dies. S. 9.

zugleich muss er „sich aus den alltäglichen Verflechtungen des alltäglichen Tuns heraushalten und ihm fremd werden.“²¹³

Anhand der metaphorischen Darstellung des gottähnlichen Betrachtersubjekts auf dem Dach des Wolkenkratzers, übersetzt Michel de Certeau, die Prinzipien, die den Diskursen der westlichen Kultur (Politik, Wissenschaft, Kunst) zugrunde liegen, in ein konkretes Bild: Der skopische Trieb, von dem de Certeau spricht, ist Ausdruck einer Weltsicht, die Überblick und Distanz mit Macht und Einfluss gleichsetzt und dem Auge die oberste Position in der Hierarchie der Sinnesorgane zubilligt. Auch die Produktion und Strukturierung von Wissen ist maßgeblich nach optischen Prinzipien strukturiert: Der wissenschaftliche Blick versucht sich einen Überblick zu verschaffen, indem er Distanz bezieht und die Welt von einem erhöhten Standpunkt herab betrachtet: Untersuchungsobjekte und Forschungsfelder werden eingegrenzt, analysiert und klassifiziert.

Michel de Certeau setzt den Ort des göttergleichen Über-Blicks, auf dem sonnengefluteten Panoramadeck des Wolkenkratzers, in Opposition zu den Strassen, die tief unten, im Schatten der Gebäudegiganten liegen: „Muss man danach wieder in den finsternen Raum zurückfallen, in dem sich die Massen bewegen, die sichtbar von oben – dort unten nicht sehen? Der Sturz des Ikarus.“²¹⁴ Anhand dieses Szenenwechsels - dem Abstieg vom erhöhten Aussichtspunkt in die Tiefe der Häuserschluchten - inszeniert Michel de Certeau zwei paradigmatisch entgegen gesetzte Wahrnehmungs- und Handlungsmodelle: Der absolute, statische und zentralperspektivische Raum, der maßgeblich nach optischen Prinzipien gegliedert ist, wird dem haptischen, performativen, multizentrischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum entgegen gestellt.

Während das Betrachtersubjekt auf dem erhöhten und distanzierten Aussichtspunkt die umliegende Stadt, „diesen maßlosesten aller menschlichen Texte zu „überschauen“, zu überragen und in Gänze aufzufassen“²¹⁵ vermochte, so taucht es, wenn er in die Strassen hinab steigt in die „undurchschaubare und blinde Beweglichkeit der bewohnten Stadt“²¹⁶ ein. Die Strasse impliziert eine andere Raumwahrnehmung, „eine anthropologische, poetische und mythische Erfahrung des Raumes“²¹⁷ gemäß Michel de Certeau.

Unten zu sein bedeutet, den Überblick zu verlieren. Wenn das Betrachtersubjekt seinen exzentrischen Standpunkt auf dem Panoramadeck verlässt und eintaucht in den Strom der

²¹³ Michel de Certeau, 1988, S. 181.

²¹⁴ Ders. S. 180.

²¹⁵ Ders. S. 180.

²¹⁶ Ders. S. 182.

²¹⁷ Ders. S. 182.

Passanten, der „jede Identität von Produzenten oder Zuschauern mit sich fortreißt und verwischt“²¹⁸, so verliert es jenen göttergleichen Über-Blick, es kann den Raum nicht mehr als ein absolutes Ganzes erfassen, da ihm die nötige Distanz zum Geschehen fehlt, es verliert sich in den labyrinthischen Verflechtungen der Handlungen, Relationen und Interaktionen. Als Prototyp dieser Erfahrung des Umherschweifens im haptischen und multizentrischen Erfahrungsraum der Stadt nennt Michel de Certeau das Gehen:

Die gewöhnlichen Benutzer der Stadt aber leben „unten“ (*down*), jenseits der Schwellen, wo die Sichtbarkeit aufhört. Die Elementarform dieser Erfahrung bilden die Fußgänger, die Wandersmänner (Silesius), deren Körper dem mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen „Textes“ folgen, den sie schreiben, ohne ihn lesen zu können.²¹⁹

Der Fußgänger, der unten, in den Häuserschluchten über den Asphalt der Strassen hastend, mit dem Geschehen verwoben ist und dieses aktiv mitgestaltet, steht in Opposition zum Voyeur-Gott, der in seiner erhöhten Position der Dynamik der Straßen enthoben, zum passiver Leser des städtischen Textes geworden ist. Während die Aussichtsplattform eine vorwiegend optische Wahrnehmung der Stadt induziert, so eröffnet der Bereich der Strasse einen haptischen, relationalen und multisensorischen Erfahrungsraum, der sich insbesondere an die Tätigkeit des Gehens richtet. Der Voyeur-Gott bezieht Distanz zum Geschehen, die ihm einen panoptischen Überblick verschafft, der Fußgänger taucht dagegen in den Trubel der Strassen ein, so dass er zum urbanen Umfeld in ein umhüllendes Verhältnis tritt; er folgt einer „blicklosen“ Form der Wahrnehmung. Der Voyeur-Gott erblindet sobald er in den Strom der Passanten auf den Strassen und Boulevards der Großstadt eintaucht. Kein allumfassender Blick ist möglich, kein Aussichtspunkt erlaubt ihm „ein Sonnenauge oder Blick eines Gottes zu sein“²²⁰. Der Bereich der Strasse ist stattdessen geprägt durch Motion, Relation und dem permanenten Wechsel der Perspektive. Der Panoramastadt, dem zentralperspektivischen Schau-Raum des distanzierten und fixierten Betrachtersubjekts, wird die Stadt der Benutzer, der performative Handlungs- und Erfahrungsraum der Fußgänger entgegen gesetzt. Anhand des Abstiegs vom lichtdurchfluteten Panoramadeck in die Tiefe der Häuserschluchten und das Labyrinth der Strassen setzt Michel de Certeau einen signifikanten Paradigmenwechsel in der Raumwahrnehmung wirkungsvoll in Szene: Den Übergang vom neuzeitlich- absoluten Raum, zum postmodern- relationalen Raum, einem flexiblen, dynamischen und interaktiven

²¹⁸ Ders. S. 180.

²¹⁹ Ders. S. 181- 182.

²²⁰ Ders. S. 180.

Netzwerk, das nicht der Zusammenschau des Auges unterworfen werden kann, sondern umherschweifend erkundet und mittels Praktiken gestaltet werden muss.

Konzepte von korrelativer und performativer Räumlichkeit sind in den Diskursen der postmodernen Philosophie intensiv diskutiert worden, diese komplexe Debatte kann im Rahmen dieser Untersuchung nur angedeutet werden: Michel Foucault plädiert in seinem Essay *Andere Orte* für einen korrelativen und heterogenen Raumbegriff:

Wir sind in einer Epoche, in der sich uns der Raum in der Form von Lagerungsbeziehungen darbietet. [...] Der Raum, in dem wir leben, durch den wir aus uns herausgezogen werden, in dem sich die Erosion unseres Lebens, unserer Zeit und unserer Geschichte abspielt, dieser Raum, der uns zernagt und auswischt, ist selber auch ein heterogener Raum.²²¹

Innerhalb dieses heterogenen und relationalen Raumgefüges spielt die Kategorie der Bewegung, die Position und Relation der im Raum befindlichen Elemente eine entscheidende Rolle:

Die Funktion der Relation zwischen den im Raum befindlichen Subjekten und Gegenständen, die durch Position und Motion definiert und modifiziert sind, ist vermutlich wichtiger, als der Begriff der Lage, der einen statischen Zustand suggeriert, während der Begriff „Relation“ einen dynamischen Prozess impliziert.²²²

Die Opposition zwischen dem statischen und absoluten Raum – dem gekerbten Raum des Sesshaften- und dem performativen- relationalen Raumgefüge, dem glatten Raum des Nomaden, ist auch ein zentraler Topos in *1000 Plateaus* von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Der glatte Raum, wird als „Raum reiner Verbindung“²²³ vorgestellt, der „eher an eine haptische als an eine optische Wahrnehmung“²²⁴ gerichtet ist:

Der haptische, glatte Raum mit naher Anschauung hat einen ersten Aspekt, nämlich die kontinuierliche Variation seiner Richtungen, seiner Anhaltspunkte und seiner Annäherungen; er operiert von nah zu nah. [...] Die Anhaltspunkte haben kein visuelles Modell, durch das sie austauschbar und in einer starren Kategorie zusammengefasst würden, die einem unbeweglichen äußeren Beobachter zugeordnet werden könnte.²²⁵

Der glatte Raum kann folglich keiner panoptischen Betrachtung unterworfen werden. Es gibt kein Zentrum als zentrale Ordnungsinstanz, keine fixen Orientierungspunkte und keinen

²²¹ Michel Foucault, 1998, S. 38.

²²² Ders. 2006, S. 318.

²²³ Gilles Deleuze, 2006, S. 683.

²²⁴ Ders. S. 664.

²²⁵ Ders. S. 683.

Horizont, durch den das Heterotop zum geordneten Ganzen gerahmt wird. Der glatte Raum des Nomaden kann nicht aus der Distanz betrachtet, sondern er muss nomadisch erkundet und durchwandert werden, so dass Subjekt und Landschaft in ein physisch- korrelatives Verhältnis gesetzt werden. Der glatte Raum ist ein Raum der Nähe, der unmittelbaren Erfahrung und der taktilen Wahrnehmung.

Das Gekerbte ist, im Gegensatz zum glatten Raum des Nomaden, der Raum des Sesshaften, „der Raum, der vom Staatsapparat geschaffen wird“²²⁶:

Der gekerbte Raum wird dagegen durch die Erfordernisse einer Fernsicht definiert: Beständigkeit einer Richtung, Veränderlichkeit des Abstands durch den Austausch von starren Anhaltspunkten, Annäherung durch das Versinken in der Umgebung, Schaffung einer Zentralperspektive.²²⁷

Der gekerbte Raum entspricht also der panoptischen Wahrnehmung des de Certeauschen „Gott Voyeurs“: Das Gekerbte ist dem panoptischen Blick eines souveränen Betrachtersubjekts unterworfen, ein Raum, der von dem allsehenden Auge als Ganzes erfasst und überblickt werden kann.

Als glatte Räume definieren Deleuze und Guattari das Meer, sowie Wüsten und Steppen, sie beziehen sich also auf jene geologischen und topographischen Systeme, die nicht von der menschlichen Kultur domestiziert worden sind, fügen jedoch hinzu: “man kann eingekerbt in Wüsten, Steppen oder Meeren wohnen; man kann sogar geglättet in Städten wohnen, ein Stadt-Nomade sein [...]“.²²⁸ Die Opposition zwischen dem Glatten und dem Gekerbten darf also nicht synonym mit der Dichotomie zwischen urbanem Raum und Naturlandschaft gesetzt werden. Deleuze und Guattarie beschreiben mit diesem Begriffspaar vielmehr zwei paradigmatisch entgegengesetzte Modelle der Raumnutzung und Raumwahrnehmung: Der absolute, zentralperspektivische Raum, der sich an ein distanzierendes Betrachtersubjekt wendet und den heterogenen, multizentrischen und haptischen Erfahrungsraum.

In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts werden diese fragmentarischen und haptischen Erfahrungsräume nicht nur in den philosophisch-theoretischen Diskursen, sondern auch in den Künsten untersucht: Kunstwerke und Aufführungen werden intensiv in Bezug auf ihre räumliche Inszenierung und dem darin implizierten Verhältnis zwischen Werk und Betrachter/ Performer und Zuschauer reflektiert. Während der traditionellen Dichotomie zwischen Werk und Betrachter ein spezifisches Distanzverhältnis eingeschrieben ist, so entstehen in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts künstlerische Artefakte, die

²²⁶ Ders. S. 658.

²²⁷ Ders. S. 684.

²²⁸ Ders. S. 668.

nicht aus der Distanz betrachtet werden können, sondern durchschritten werden müssen, so dass Werk und Betrachter in ein physisch- korrelatives Verhältnis treten. Der Rezipient befindet sich nicht in der Position des „Gott- Voyeurs“, den Michel de Certeau als Prototyp des neuzeitlich souveränen Betrachtersubjekts beschreibt: Der Rezipient ist mit dem Geschehen verwoben, er wird Teil des multizentrisch- performativen Raumgefüges, das er nicht als ein Ganzes überblicken kann.

Während die Bildende Kunst an der Schaffung installativer Erfahrungsräume arbeitet, wie etwa die *Corridor Pieces* von Bruce Nauman, jene langen Korridore, die unter Auflösung jeglicher ästhetischer Distanz betreten und durchschritten werden müssen, so arbeitet auch das Theater an der Zertrümmerung der vierten Wand: Der traditionellen Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum.

Richard Schechner deutet den Wandel der ästhetischen Formen und Praktiken in den performativen Künsten in Relation zum Übergang von der modernen, primär optisch strukturierten Wahrnehmung, zu einer postmodernen, multisensorischen Erfahrung in Relation zum Wandel der ästhetischen Formen und Praktiken in den performativen Künsten:

In the modern period people could correctly speak of absolutes. In the postmodern each set of relationships generates transformations that hold true for this or that operation. As modern seeing becomes postmodern experiencing, postmodern performance leaves the proscenium theatre and takes place in the multiplicity of spaces.²²⁹

Im Kontext dieses Paradigmenwechsels vom optisch-absoluten Raum der Moderne zum postmodern haptischen Erfahrungsraum wird in den Künsten der Akt des Gehens interessant: Das Gehen fungiert in diesem Kontext experimenteller Ästhetik als Geste des Hinausbegehens in ästhetisch unerschlossene Räume, als programmatisches Über-Schreiten des traditionellen Rahmens künstlerischer Produktion, als ein Verlassen etablierter Orte künstlerischen Schaffens wie der Bühne und dem Atelier und als Überschreiten der traditionellen Trennung zwischen Werk und Betrachter/ Performer und Zuschauer.

Dieser Imperativ der Grenzüberschreitung richtet sich sowohl an die Rezipienten, die aufgefordert sind ihr Distanz- Nähe Verhältnis zum künstlerischen Artefakt neu zu bestimmen, als auch an die Kunstproduzenten: Während Künstler wie Richard Long und Hamish Fulton ihre *Walks* in den offenen Naturlandschaften der Wüsten, Wälder und Sümpfen unternehmen, so entdecken andere Protagonisten postmoderner Ästhetik wie Vito Acconci, Sophie Calle und Francis Alÿs die Städte, die Strassen, Plätze, Dächer und Brücken als Geh- und Erfahrungsraum. Das Gehen wird, als elementare Technik zur Durchquerung

²²⁹ Richard Schechner, 1982, S. 121.

und Erkundung topographischer Systeme, zumeist in Opposition zum distanzierten Betrachten gesetzt. Der menschliche Gang wird zur Signatur postmoderner Ästhetik, die sich konsequent von den Paradigmen der neuzeitlichen Darstellungs- und Wahrnehmungsparadigmen abwendet. Der Voyeur-Gott, den Michel de Certeau beschreibt und der als Prototyp des neuzeitlichen Betrachtersubjektes begriffen werden kann, das die Welt aus der Distanz betrachtet, wird im Zeitalter der Postmoderne durch den Helden des Alltags, den Fußgänger, der das Geschehen aktiv mitgestaltet, abgelöst. Per Pedes wird die Welt in den performativen Künsten aufs Neue entdeckt.

So entspricht es wohl einer historischen und ästhetischen Logik, dass die Technik des *dérive*, eine Form des Umherschweifens im urbanen Raum und Taktik der subversiven Stadtbenutzung, zu den zentralen Praktiken der *Situationistischen Internationalen* zählt, die, als die letzte große Avantgarde des zwanzigsten Jahrhunderts, die Wende zur postmodernen Ästhetik markiert.

3. SUBVERSIVE GEH-KÜNSTE: Dérive und Psychogeography

„Der Aufstand beginnt als Spaziergang“²³⁰ – jenes berühmte Zitat aus Heiner Müllers Theatertext *Die Hamletmaschine* impliziert die politische Dimension des Gehens. Das Verlassen der häuslichen Intimität, der Schritt in die Öffentlichkeit wird in Zeiten politischer Unruhen zur Handlung von hoher symbolischer und politischer Dimension, die oftmals mit einem hohen Risiko für die eigene Sicherheit verbunden ist: Wer auf die Strasse geht *tritt* aktiv für eine Sache ein. Gehen kann zum Ausdruck politischen Protests werden: Große Demonstrationen bilden sich aus einzelnen Fußgängern, die sich allmählich zu Gruppen zusammenschließen und sich schließlich zu einem großen Protestmarsch formieren. Große politische Führer wie Mahatma Gandhi und Martin Luther King unternahmen zusammen mit ihren Anhängern lange Märsche. „Die Strasse gehört den Fußgängern“²³¹ in Zeiten der Unruhe und des politischen Umbruchs, um erneut mit Heiner Müller zu sprechen. Das gemeinsame Gehen und Marschieren politisch motivierter Gruppen bedeutet: Öffentlich, also auch gegenüber politischen Gegnern und staatlicher Exekutive, als organisierte Gruppe in Erscheinung zu treten und gegebenenfalls mit Konsequenzen rechnen zu müssen. Das

²³⁰ Heiner Müller, 2001, S. 550.

²³¹ Ders. S. 550.

gemeinsame Marschieren kann als kollektives, öffentliches Bekenntnis zu den Ideen und Absichten der jeweiligen politischen Bewegung betrachtet werden – ein Bekenntnis, das mit den Füßen geleistet wird – eine Geste zur Bereitschaft aktiv für ein politisches Anliegen *einzutreten*. In Zeiten des Aufstands wird der öffentliche Raum zum Schauplatz des Politischen, die Strasse zum Ort, an dem die Konflikte Gestalt annehmen.

Dem Akt des Gehens scheint jedoch, unabhängig von explizit politisch motivierten Protestmärschen und Demonstrationen, ein spezifisches subversives Potential immanent zu sein. Der Flaneur des neunzehnten Jahrhunderts gehört, gemäß Walter Benjamin, zu jenen Protagonisten der Moderne, der quasi *per pedes* gegen die zunehmende Betriebsamkeit der urbanen Lebenskultur Widerstand leistet und damit einen kinetischen Kontrapunkt zu den Prinzipien und Techniken des kapitalistisch- industriellen Gesellschaftssystems setzt, in dem ein möglichst reibungsloser, rascher und effizienter Fluss von Menschen, Waren, Finanzen und Informationen oberste Maxime ist: „Der Flaneur protestiert mit seiner ostentativen Gelassenheit gegen den Produktionsprozeß²³²“, schreibt Walter Benjamin und berichtet:

Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen pas lernen müssen.²³³

Der Flaneur setzt dem Prinzip der Geschwindigkeit, das dem Prozess der Moderne zugrunde liegt, die Langsamkeit der Schildkröte entgegen. Sein Gang im Schildkrötentempo durch die Passagen von Paris artikuliert eine Form des Widerstandes auf kinetischer Ebene. Er schafft einen Raum der Langsamkeit und Ruhe inmitten der Geschwindigkeit und des Lärms des modernen Lebens, des Stroms der Passanten und Fuhrwerke, der Zirkulation von Waren und Finanzen. Er inszeniert eine nicht-zielgerichtete und zweckfreie Bewegung im Zeitalter der Moderne, jener Zeit der Beschleunigung, die gemäß Sloterdijk, als „reines Sein-zur-Bewegung“²³⁴ charakterisiert werden kann. Der Flaneur widersetzt sich mit seiner ostentativen Langsamkeit und Gelassenheit also der Ideologie des Fortschrittes. Der Prototyp menschlicher Fortbewegung fungiert also als operative Geste im Dienste einer kinetischen Gegenkultur zum Prinzip der Beschleunigung, denn „Fortschritt ist Bewegung zur Bewegung, Bewegung zur Mehrbewegung, Bewegung zur gesteigerten Bewegungsfähigkeit“²³⁵, so Sloterdijk. Während die Ideologie des Fortschritts stets eine Steigerung von Tempo und

²³² Walter Benjamin, 1974, S. 175.

²³³ Ders. S. 52- 53.

²³⁴ Peter Sloterdijk, 1989, S. 37.

²³⁵ Ders. S. 36.

Effizienz anstrebt, so intendiert der Benjaminsche Flaneur beim Gang mit der Schildkröte die Verlangsamung seiner Schritte.

Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts generieren die Situationisten ebenfalls eine subversive Form des Gehens im öffentlichen Raum: Den *dérive*. Jene experimentelle und subversive Form des Umherschweifens im öffentlichen Raum gehört zu den zentralen Techniken und Methoden der *Situationistischen Internationale (SI)*.

Die Entdeckung des Gehens als subversive Praktik und Instrument zur Entwicklung einer veränderten Wahrnehmung des städtischen Raumes, korrespondiert mit der kategorischen Ablehnung des Automobils, das als Statussymbol eines auf Konsum und Warenfetischismus basierenden kapitalistischen Gesellschafts- und Wertesystem betrachtet wird. Die S.I. richtet sich kritisch gegen den Ausbau des modernen Verkehrsnetzes und der daraus resultierenden Einschränkung der Lebensqualität in den Städten: „[...] das Paris von Haussmann [ist] eine Stadt voll sinnlosem Lärm und Gedränge“²³⁶ kritisiert Guy Debord und fügt hinzu:

Heute liegt das größte, vom Urbanismus zu lösende Problem, in der Herstellung guter Verkehrsmöglichkeiten für eine schnell wachsende Anzahl von motorisierten Fahrzeugen. [...] Im Übrigen ist der aktuelle Überfluß an Autos nichts anderes als das Ergebnis der ständigen Propaganda, mit der die kapitalistische Produktion die Masse überzeugt – und das ist einer ihrer verblüffendsten Erfolge –, dass der Besitz eines Autos gerade zu den Vorrechten zählt, die unsere Gesellschaft ihren privilegierten Mitgliedern reserviert.²³⁷

Die *Situationistische Internationale (S.I.)* wurde 1959, um den Autor, Filmemacher und Künstler Guy Ernest Debord (*1931, + 1994) gegründet und war ein Zusammenschluss von kritischen Künstlern, Intellektuellen, Aktivisten und Schreibern mit dezidiert politischer Ausrichtung: „Wir meinen zunächst, dass die Welt verändert werden muss. Wir wollen die größtmögliche emanzipatorische Veränderung der Gesellschaft und des Lebens, in die wir eingeschlossen sind“²³⁸, schreibt Guy Debord in seinem *Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz* (1957), das oft als Gründungsmanifest der S.I. bezeichnet wird. Die S.I. strebt also nach einem radikalen Umsturz der bestehenden Verhältnisse, wobei das urbane System und der Bereich des Alltags als Ort des Politischen und Keimzelle der revolutionären Veränderung betrachtet werden, denn:

²³⁶ Guy Debord, 1995.

²³⁷ Ders. S. 17.

²³⁸ Ders. S. 23.

Das alltägliche Leben ist der Maßstab für alles: für die Erfüllung oder vielmehr Nicht-Erfüllung der menschlichen Beziehungen; für die Anwendung der erlebten Zeit; für die künstlerischen Forschungen; für die revolutionäre Politik.²³⁹

Deshalb fokussieren sowohl die theoretischen Arbeiten, als auch die öffentlichen Aktionen der Situationisten auf die Bereiche des Alltags und des öffentlichen Lebens in der Großstadt. Der Bereich der Strasse, der Ort des öffentlichen urbanen Lebens ist Forschungsfeld und erklärter Kampfplatz der S.I. Die primäre Intention dieser revolutionären Bewegung zielt zunächst auf die Entwicklung alternativer Wahrnehmungs- und Handlungskonzepte, die allmählich zur Generierung einer Gegenkultur zum Konsum und Warenfetischismus des bestehenden kapitalistischen Gesellschafts- und Wertesystems und schließlich zur „Revolution der Lebensgewohnheiten“²⁴⁰ führen sollen. Im Kontext der angestrebten Umgestaltung der Lebenswirklichkeit spielt die *Psychogeographie* eine signifikante Rolle. Guy Debord definiert die Psychogeographie, in seinem 1955 erschienenen Essay *Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie*, wie folgt:

Die Psychogeographie würde sich die Erforschung der genauen Gesetze und exakten Wirkungen des geographischen Milieus zur Aufgabe machen, das, bewusst eingerichtet oder nicht, direkt auf das emotionale Verhalten des Individuums einwirkt.²⁴¹

Die *Psychogeographie* ist also eine Wissenschaft, die sich mit der Korrelation zwischen Subjekt und Stadtraum, Emotion und Topographie, Lebenswirklichkeit und Stadtplanung, Raum und Machtstruktur beschäftigt. Gemäß der revolutionären Bestrebungen der S.I. sollen die psychogeographischen Methoden und Techniken zur Rückeroberung des städtischen Raumes genutzt werden, der als besetzt erachtet wird von einer feindlichen Macht: Dem Kapitalismus mit all seinen Modifikationen und Konsequenzen – der Beherrschung der modernen Großstadt durch die Kräfte des Verkehrs, des Konsums, des Warenfetischismus und des Spektakels und der daraus resultierenden Isolation der Bevölkerung, dem Verlust unmittelbarer Erfahrungsmöglichkeiten, der zunehmenden Einschränkung kreativer Freiräume und der Verkümmern der Gefühlskultur.

Der *dérive*, jene subversive Technik des Umherschweifens, ist eine unentbehrliche Methode psychogeographischer Feldforschung: „Die Lehren des Umherschweifens ermöglichen es erstmals, die psychogeographische Gliederung einer modernen Stadt aufzuzeichnen“²⁴²,

²³⁹ Ders. S. 99.

²⁴⁰ Ders. S. 40.

²⁴¹ Ders. S. 17.

²⁴² Ders. S. 67.

schreibt Guy Debord in seiner *Theorie des Umherschweifens*. Die Erkundung der atmosphärischen Qualitäten des Terrains steht im Zentrum des Experiments:

Der plötzliche Stimmungswechsel auf einer Strasse in einer Entfernung von nur wenigen Metern; die offensichtliche Aufteilung einer Stadt in einzelne, scharf unterscheidbare psychische Klimazonen; die Richtung des stärksten Gefälles (ohne Bezug auf den Höhenunterschied), dem alle Spaziergänger ohne bestimmtes Ziel folgen müssen); der anziehende oder abstoßende Charakter bestimmter Orte – all dies wird scheinbar nicht beachtet, jedenfalls wird es nie als abhängig von den Ursachen beachtet, die man durch eine tiefgreifende Analyse aufdecken und zunutze machen kann.²⁴³

Das Gehen ist die Schlüsselqualifikation des *dérive*. Die körpereigene Fortbewegung fungiert sowohl als Instrument der Wahrnehmung, als auch als Mittel zur Aneignung und Gestaltung des topographischen Systems. Die Technik des *dérive* organisiert eine Form der Wahrnehmung, die dem panoptischen Blick, den Michel de Certeau anhand der Metapher des „Voyeur-Gottes“ beschreibt, paradigmatisch entgegen gesetzt ist, denn die „psychogeographische Gliederung“²⁴⁴ der Stadt entzieht sich der „Zusammenschau des Auges“²⁴⁵ und fordert einen unmittelbaren, haptischen und multisensorischen Kontakt zur Umgebung. Die Psychogeographie gewinnt ihre Erkenntnisse nicht durch distanzierte Betrachtung, sondern durch das Betreten der ausgewählten Gebiete, durch das offenbar ziellose, aber dennoch methodische Umherschweifen und Erkunden eines Erfahrungsraumes. Die Psychogeographie untersucht also jenen Bereich, den der Soziologe und Philosoph Henri Lefebvre, der in intensivem Dialog mit der S. I. steht, als den „gelebten Raum“²⁴⁶ bezeichnet. Die Psychogeographie operiert nicht in einem homogenen Raum, der als ein geordnetes Ganzes überblickt und erfasst werden kann, nicht in einem mathematisch-geographischen Raum, der sich auf Stadtplänen eintragen lässt, sondern in einen heterogenen und multizentrischen Affekt-Raum, der von Atmosphären, Emotionen und Erinnerungen überlagert ist. Die Teilnehmer eines Umherschweifexperiments betreten, mit Michel de Certeau gesprochen, „die undurchschaubare und blinde Beweglichkeit der bewohnten Stadt“²⁴⁷, einen performativen und relationalen Erfahrungsraum, der in seinen Qualitäten und Intensitäten, seinen Grenzen und Möglichkeiten, erst dann wahrnehmbar ist, sobald er betreten wird. Denn das psychogeographische Bodenprofil von Städten ist nicht mit dem

²⁴³ Ders. S. 18.

²⁴⁴ Ders. S. 67.

²⁴⁵ Michel de Certeau, 1988, S. 182.

²⁴⁶ Henri Lefebvre, 2006, S. 336.

²⁴⁷ Michel de Certeau, 1988, S. 182.

Auge zu entziffern, es entzieht sich der Kontrolle des panoptischen Blicks und ist nur im Gehen, mit den Fußsohlen lesbar:

Vom Standpunkt des Umherschweifens aus haben die Städte ein psychogeographisches Bodenprofil mit beständigen Strömen, festen Punkten und Strudeln, die den Zugang zu gewissen Zonen oder ihr Verlassen sehr mühsam machen.²⁴⁸

Die Psychogeographie interessiert sich auch für den historischen Kontext von Städten und seine Wirkungen auf die Gegenwart des Ortes. Die Spuren des Vergangenen, die im Stadtbild noch immer lesbar und atmosphärisch wahrnehmbar sind, spielen eine zentrale Rolle beim experimentellen Erkunden von Strassen und Stadtvierteln. Gilles Ivain, der neben Guy Debord als Hauptbegründer der Psychogeographie betrachtet wird, weiß in seinem Essay *Formular für den neuen Urbanismus* (1953) darauf hin, dass im psychogeographischen Profil von Städten, die Vergangenheit und die Gegenwart des Ortes, Anwesendes und Abwesendes gleichermaßen vorhanden sind, so dass es zu einer paradoxen, einer gespenstischen Präsenz von Abwesendem kommt, das die Atmosphäre des Schauplatzes bestimmt:

Allen Städten haftet etwas Geologisches an, und bei jedem Schritt begegnet man Gespenstern, bewaffnet mit dem ganzen Zauber ihrer Legenden. Wir bewegen uns in einer *geschlossenen* Landschaft, deren Markierungen uns ständig zur Vergangenheit hinziehen.²⁴⁹

Der öffentliche Raum wird also als ein Trägermedium von Spuren begriffen. Die Geschichte und Geschichten kristallisieren sich zu Spuren in der morphologischen und atmosphärischen Struktur von Orten.

Das Konzept des Umherschweifens zielt nicht nur auf die „Erkundung von Wirkungen psychogeographischer Natur“²⁵⁰, sondern auch auf die Produktion „eines konstruktiven Spielverhaltens [...]“²⁵¹, das letztlich zur Entwicklung einer alternativen Stadtbenutzung, zur Heranbildung neuer Verhaltensweisen und schließlich zu einer „neuen[n] Wirklichkeit“²⁵² führen soll, „die durch die situationistischen Konstruktionen geleistet wird“.²⁵³

Der Technik des *dérive* sind also sowohl analytisch-explorative Aspekte, als auch subversiv-konstruktive Komponenten immanent. Das Umherschweifen ist sowohl Experiment, als auch kritische Intervention in die etablierte Ordnung. Die Methoden der SI basieren auf einem Konzept von Räumlichkeit, in dem der soziale und architektonische Raum der Städte als

²⁴⁸ Guy Debord, 1995, S. 64.

²⁴⁹ Gilles Ivain, 1995, S. 52.

²⁵⁰ Guy Debord, 1995, S. 64.

²⁵¹ Ders. S. 64.

²⁵² Ders. S. 48.

²⁵³ Ders. S. 48.

Produkt und Repräsentant politisch-sozialer Machtmechanismen begriffen wird: Städte werden dezidiert als politisch aufgeladene Orte, in deren Strukturen sich die diskursiven Praktiken von Machtsystemen eingeschrieben haben, begriffen. „Man wohnt nicht in einem Stadtviertel, sondern in der Macht. Man wohnt irgendwo in der Hierarchie“²⁵⁴, schreibt der Situationist Constant und weißt somit kritisch darauf hin, dass die räumliche Organisation von Gütern und Menschen im Raum stets mit einer räumlichen Manifestation eines Machtgefüges und Hierarchiegefälles verbunden ist.²⁵⁵ Denn der „Raum ist ein Ordnungsmodell“²⁵⁶, wie die Architektin Konstanze Noack anmerkt. Die Positionierung des Subjekts im Raum ist Ausdruck einer Wirkungsdynamik der Macht. Normen und Ordnungen gerinnen in den Städten zu festen Formen aus Stein, Beton und Asphalt.

Aufgrund dieses Konzepts von Räumlichkeit als Träger des Politischen, betrachteten die Situationisten die Strasse als den Ort der Revolution. Die Passanten, denen gemäß Debord, die Zukunft gehört, sind die Hoffnungsträger auf eine neue Morgendämmerung der Revolution. Das konstruktive Spielverhalten, das für ein erfolgreiches Umherschweifexperiment Voraussetzung ist, zielt auf eine „Eroberung oder Rückeroberung des verlorenen oder an den Feind abgetreten Terrains [...]“, so Vincent Kaufmann, der *dérive* ist demnach „eine Technik der subjektiven Wiederaneignung des funktionalisierten gesellschaftlichen Raumes.“²⁵⁷ Die SI wendet sich also kritisch gegen die radikale Umgestaltung der Städte nach funktionalistischen Prinzipien, insbesondere gegen die Anpassung des urbanen Raums an die Bedürfnisse des Straßenverkehrs. Aggressive Eingriffe in die traditionelle Struktur von Stadtvierteln und die Einschränkung der Lebensqualität der ansässigen Bevölkerung sind die Konsequenzen des Ausbaus des Verkehrsnetzes, so die Kritik der Situationisten. Constant beklagt sich in seinem Essay *Eine andere Stadt für ein anderes Leben* über die „trübe und sterile Stimmung unserer Umwelt“. Die neuen Stadtviertel, die im Zuge der stadtplanerischen und städtebaulichen Tendenzen der 50er Jahre entstanden sind, bezeichnet er als „Friedhöfe aus Stahlbeton [...] in denen sich große Bevölkerungsmassen zu Tode langweilen müssen“²⁵⁸.

Constant diagnostiziert folgende Ursachen für diese „Krise des Urbanismus“²⁵⁹:

²⁵⁴ Constant, 2006, S. 96.

²⁵⁵ Constant hieß eigentlich Constant Anton Nieuwenhuys (* 21. Juli 1920 in Amsterdam; † 1. August 2005 in Utrecht). Er war niederländischer Maler und Bildhauer. Constant war von 1957- 1960 Mitglied der Situationistischen Internationalen.

²⁵⁶ Konstanze Noack, 2009, S. 27.

²⁵⁷ Vincent Kaufmann, 2003, S. 12

²⁵⁸ Constant, 1995, S. 80.

²⁵⁹ Ders. S. 80.

In den alten Vierteln sind die Strassen zu Autobahnen geworden, während die Freizeitbeschäftigungen durch Tourismus kommerzialisiert und entstellt werden. Dort werden soziale Beziehungen unmöglich. In den neugebauten Vierteln beherrschen zwei Themen alles: Der Autoverkehr und der Komfort zuhause. Sie sind erbärmliche Ausdrucksformen des bürgerlichen Glücks, und jedes Interesse am Spiel fehlt ihnen.²⁶⁰

Der Anstieg des Konsumverhaltens wächst, gemäß Constant, proportional mit dem Abbau sozialer Kontakte. Guy Debord spricht von einer „Gesellschaft der Entfremdung“²⁶¹:

Diese Gesellschaft zielt darauf ab, die Leute zu isolierten Konsumenten zu atomisieren und die Kommunikation zu verbieten. So ist das alltägliche Leben Privatleben, das Gebiet der Trennung und des Spektakels.²⁶²

Im sukzessiven Rückzug der Einzelnen in die Intimität der vier Wände des bürgerlichen Eigenheims, der Erziehung zum Konsum und dem Absterben des Stadtraums als sozialer Raum, als Ort von Begegnung, Interaktion und Dialog liegt, so die Überzeugung Debords, das Dilemma der Gesellschaft der Nachkriegszeit. Die Entfremdung zwischen Subjekt und Umgebung wird, gemäß Debord, durch den technischen Komfort im Alltag zusätzlich verstärkt, denn:

Klar ist aber, dass diese fortschreitende Einführung der Technik ins alltägliche Leben im großen und ganzen mehr in die Richtung einer Einschränkung der Unanhängigkeit und der Kreativität der Leute geht, da sie letztlich in die Rationalität des modernen bürokratisierten Kapitalismus eingepasst ist.²⁶³

Die Technik fungiert demnach nur vordergründig zur Unterhaltung oder zur Hilfe beim Bewältigen von Arbeitsabläufen, sie ist primär Träger eines intensiven Entfremdungseffekts, durch den die Isolation des Einzelnen forciert wird. Insbesondere das Automobil, die Ikone des neuen bürgerlichen Wohlstandes, das „Allerheiligste der Moderne“²⁶⁴, gemäß Sloterdijk, steht im Zentrum der Kritik der Situationisten:

Der Situationist Attila Kotanyi²⁶⁵ schreibt:

Der Verkehr ist die Organisation der Isolation aller und insofern das Hauptproblem der modernen Städte. Als das Gegenteil von Begegnung absorbiert er alle Energien, die ansonsten der Begegnung oder jeder anderen Form von Beteiligung zur Verfügung ständen.²⁶⁶

²⁶⁰ Ders. S. 80.

²⁶¹ Guy Debord, 1995, S. 102.

²⁶² Ders. S. 101.

²⁶³ Ders. S. 101.

²⁶⁴ Peter Sloterdijk, 1989, S. 42.

²⁶⁵ Attila Kotanyi lebte in Budapest und floh nach seiner Beteiligung am Volksaufstand nach Brüssel. In den Jahren 1960- 1963 war er Mitglied der SI.

Der moderne Straßenverkehr organisiert also einen möglichst effizienten und friktionsfreien Fluss von Fahrzeugen, der allerdings nicht nur zur Beschleunigung der Fortbewegung, sondern auch zur Isolation des Subjekts führt: Umhüllt von der Karosserie des Automobils bewegt sich der Einzelne schnell, flexibel und isoliert durch den öffentlichen Raum, ohne aktiv am öffentlichen Leben teilzunehmen. Begegnungen mit Anderen ereignen sich nur noch als Störungen, als Zu- und Unfälle.

Die kulturkritischen Reflexionen der SI, die sowohl in den Kultur- und Sozialwissenschaften, als auch im Bereich der Kunst reichlich Zuspruch gefunden haben, scheinen bis in unsere Gegenwart von erstaunlicher Brisanz. Der US-amerikanische Soziologe Richard Sennett gelangt in seiner Untersuchung *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität* zu analogen Ergebnissen. Auch Sennett erkennt eine massive Reduktion des öffentlichen Lebens, die er in enger Referenz zum Anwachsen des Verkehrsaufkommens begreift. „Die Zerstörung von lebendigem öffentliche Raum“ reduziert das urbane System, gemäß Sennett, zum „Funktionselement von Bewegung [...] das man durchquert, worin man sich nicht aufhält“²⁶⁷.

Richard Sennett schreibt:

Damit gewinnt die Stadtstrasse eine merkwürdige Funktion, nämlich die Fortbewegung zuzulassen; wenn sie die Fortbewegung durch Ampeln, Einbahnstraßen und dergleichen allzu sehr hemmt, werden die Autofahrer nervös und zornig.²⁶⁸

Die „ungehemmte Bewegungsfreiheit des Individuums“ wird, gemäß Richard Sennett, als „absolutes Recht“²⁶⁹ begriffen und der Personenwagen ist das „natürliche Instrument zur Ausübung dieses Rechts“²⁷⁰. Diese Freiheit zur maximalen Beweglichkeit, die das Automobil ermöglicht, geht also mit einem Verlust des öffentlichen Lebens einher und es ist daher „kein Zufall, dass die Autos brennen, wenn die Strasse wieder zum sozialen Raum wird“²⁷¹, wie Jean Baudrillard kritisch anmerkt.

Die Psychogeographie generiert also ein subversives Gegenkonzept zum funktionalistischen Gebrauch des urbanen Systems, dessen Wiederaneignung und Rückeroberung per pedes stattfindet. Der öffentliche Raum, der im modernen Urbanismus auf seine Funktion als Träger

²⁶⁶ Attila Kotanyi, 1995, S. 96.

²⁶⁷ Richard Sennett, 2000, S. 28- 29.

²⁶⁸ Ders. S. 29.

²⁶⁹ Ders. S. 29.

²⁷⁰ Ders. S. 29.

²⁷¹ Jean Baudrillard, 1998, S. 225.

von Geschwindigkeit reduziert ist, wird im Kontext der Umherschweifexperimente in seinen haptischen, atmosphärischen und multisensorischen Erfahrungsqualitäten –Schritt für Schritt– wieder entdeckt.

In Kapitel II habe ich, im Rahmen meiner Untersuchung der *Walking Art* des Richard Long, eine Lektüre von Paul Carters Essay *Drift Lanes* vorgenommen, in dem der Kulturwissenschaftler und Performancekünstler das Gehen in offener Naturlandschaft als Entwurf einer Gegenkultur zur Repression der Natur durch die Ideologie des Fortschritts deutet. Carter begreift das Umherstreifen in so genanntem „difficult country“, das Wandern in Landschaften, die noch nicht den aggressiven Eingriffen der Industriegesellschaft ausgesetzt waren, das Gehen auf unplanierem und undomestizierten Erdboden als „'dialogue' between foot and ground“²⁷²: Als unmittelbaren Austausch zwischen Körper und Untergrund, durch den die abgerissene Verbindung zwischen Mensch und Erdboden wiederhergestellt wird.

Das Konzept des *dérive* scheint sich zunächst von Carters „'dialogue' between foot and ground“²⁷³ grundlegend zu unterscheiden, da die Umherschweifexperimente der Situationisten nicht in der Natur, sondern dezidiert im kulturell- codierten Raum des urbanen Systems, auf den asphaltbedeckten Strassen der Großstadt stattfinden. Dennoch weisen die ideologische Ausrichtung der psychogeographischen Methoden signifikante Homologien zu Carters post-kolonialen Reflexionen auf: Die Kritik der SI wenden sich, ebenso wie Carter, kritisch gegen die massive Reduktion der Erfahrungsmöglichkeiten, durch die Funktionalisierung des Lebensraumes im Zuge einer radikalen Ideologie des Fortschritts. Die Organisation eines Dialogs zwischen Subjekt und Umgebung steht dabei stets im Mittelpunkt der ästhetischen und ideologischen Überlegungen der Situationisten.

Das Konzept des *dérive* kann als ein operatives Konzept betrachtet werden, dessen Funktion auf die Regeneration der verlorenen Verbindung zwischen Subjekt und Umgebung fokussiert ist. Die Experimente der Situationisten stehen also im Dienst der „Suche nach einer neuen Lebensweise“²⁷⁴, inmitten der „Gesellschaft der Entfremdung“²⁷⁵. „Die revolutionäre Umgestaltung der Welt“²⁷⁶ ist das erklärte Ziel der situationistischen Ästhetik des Widerstandes. Die revolutionäre Veränderung liegt jedoch nicht in einem einzigen,

²⁷² Paul Carter, 1996, S. 360.

²⁷³ Ders. S. 360.

²⁷⁴ Ders. S. 17.

²⁷⁵ Guy Debord, 1995, S. 102.

²⁷⁶ Ders. S. 18.

gewaltsamen Umsturz, sondern in der „bewussten Änderung des alltäglichen Lebens“²⁷⁷. Der Alltag ist also Schauplatz des Politischen und Keimzelle gesellschaftlichen Wandels.

Guy Debord bezeichnet den *dérive* als „Rohentwurf einer neuen Verhaltensweise“²⁷⁸, eine vorläufige Lösung im langfristigen Prozess der ersehnten „Revolution der Lebensgewohnheiten“²⁷⁹, eine Methode zur Erzeugung, Rückeroberung und Verteidigung kreativer Freiräume im öffentlichen Raum, die von den homogenisierenden und funktionalisierenden Wirkungsdynamiken von Konsum und Verkehr bedroht werden.

Doch was sind die Charakteristika des *dérive*?

Guy Debord gibt in seiner *Theorie des Umherschweifens* folgende Anleitung:

Eine oder mehrere Personen, die sich dem Umherschweifen widmen, verzichten für eine mehr oder weniger lange Zeit auf die ihnen im Allgemeinen bekannten Bewegungs- und Handlungsmotive, um sich den Anregungen des Geländes und den ihm entsprechenden Begegnungen zu überlassen.²⁸⁰

Das temporäre Ablegen automatisierter Routinen und konventioneller Verhaltensmuster bildet die Grundvoraussetzung für die erfolgreiche Durchführung eines Umherschweifexperiments. Die Nutzung des öffentlichen Raumes muss ihrer konventionellen Mechanismen und Funktionen enthoben sein und darf vor allem nicht mit den alltäglichen Praktiken von Arbeit und Konsum verbunden werden. Die Intensivierung der Wahrnehmung und die Entwicklung eines konstruktiven Spielverhaltens, durch den Verzicht auf die „im Allgemeinen bekannten Bewegungs- und Handlungsmotive“²⁸¹, ist die zentrale Intentionen eines Umherschweifexperiments. Die zeitliche Dauer ist für den Prozess des Umherschweifens von elementarer Bedeutung: „Der Tag als Zeitspanne zwischen zwei Schlafperioden macht die durchschnittliche Dauer des Umherschweifens aus“²⁸², schreibt Debord und fügt hinzu, dass „sich einige Experimente des Umherschweifens mit einer ausreichenden Intensität drei bis vier Tage oder sogar länger hingezogen“²⁸³ haben. Er berichtet sogar dass „eine Reihe von Umherschweifexperimenten [...] fast zwei Monate lang ohne nennenswerte Unterbrechung durchgeführt worden“²⁸⁴ sind. Damit übertrifft die Dauer des Umherschweifens alle konventionellen Aktivitäten im öffentlichen Raum (Konsum, Freizeitbeschäftigungen, Arbeitswege).

²⁷⁷ Ders. S. 98.

²⁷⁸ Ders. S. 41.

²⁷⁹ Ders. S. 40.

²⁸⁰ Ders. S. 64.

²⁸¹ Ders. S. 64.

²⁸² Ders. S. 65.

²⁸³ Ders. S. 66.

²⁸⁴ Ders. S. 65.

Eine weitere elementare Komponente des Umherschweifens liegt in der „vollkommenen Nichtbefolgung üblicher Empfehlungen“²⁸⁵, ein operatives Konzept, für das Guy Debord folgendes Beispiel liefert: „Ein Freund erzählte mir kürzlich, er habe anhand eines Londoner Stadtplans, dessen Anweisungen er blindlings gefolgt sei, den Harz durchquert.“²⁸⁶ Der Stadtplan, der im weitesten Sinne als kartographischer Wegweiser für ein spezifisches urbanes Territorium betrachtet werden kann, wird also in einem anderen geographischen Kontext verwendet. Damit wird die konventionelle Funktion des Gegenstandes überschritten – ein klassisches Beispiel für die situationistische Praktik der Zweckentfremdung (*détournement*). Die Wanderung im Harz, mit Hilfe des Stadtplans von London, wird unvermeidlich zu einem Umherirren, einem intendierten Verlaufen auf fremdem Territorium. Vielleicht ist dieses, eher anekdotische Beispiel, auch metaphorischer Natur: Das Verlassen der breiten Pfade der Konvention induziert eine ungewöhnliche Situation mit hohem Wahrnehmungs- und Handlungspotential.

Die Überschreitung des konventionellen Zeit- und Handlungsrahmens, die Langsamkeit der körpereigenen Fortbewegung und die physische Erschöpfung, in Folge des langen Umherschweifens, gehört zu den elementaren Komponenten eines erfolgreichen *dérive*, da dadurch eine Verschiebung der Wahrnehmung provoziert und eine unkonventionelle Situation konstruiert wird, die das funktionalisierte topographische System der Stadt in einen dialogisch- relationalen Erfahrungsraum transformiert. Durch das programmatische Überschreiten des normativen Rahmens entsteht eine spielerisch-kreative Situation, die zur Keimzelle der „revolutionären Umgestaltung der Welt“²⁸⁷ werden kann. Das Umherschweifen steht auch im Zeichen der Zweckentfremdung des funktionalisierten städtischen Raumes und versetzt diesen in die Sphäre des Spiels und des Experiments. Im Zentrum steht die Konstruktion von Situationen - der Nukleus situationistischer Theorien und Praktiken:

Unser Hauptgedanke ist der einer Konstruktion von Situationen – d.h. der konkreten Konstruktion kurzfristiger Lebensumgebungen und ihrer Umgestaltung in eine höhere Qualität der Leidenschaft.²⁸⁸

Der *dérive* ist also eine Technik zur Konstruktion von Situationen, die Debord einerseits als „eine Verhaltenseinheit in der Zeit“²⁸⁹ und andererseits, als „kollektive psychogeographische

²⁸⁵ Ders. S. 19.

²⁸⁶ Ders. S. 19.

²⁸⁷ Ders. S. 18.

²⁸⁸ Ders. S. 39.

²⁸⁹ Ders. S. 48.

Stimmungen“²⁹⁰ definiert. Debord begreift die Situation, demnach als eine konstruierte, also planmäßig induzierte, ephemere Erfahrung in Raum und Zeit, die von den Teilnehmern des psychogeographischen Experiments unmittelbar, das heißt physisch wahrgenommen und erfahren wird. Das Umherschweifen dient zugleich auch der Exploration und Expansion des Wahrnehmungs- und Handlungspotentials des städtischen Raums. Der *dérive* induziert eine ästhetische Erfahrung, außerhalb der Sphäre der Kunst, wobei Ästhetik in diesem Kontext nicht als Lehre des Schönen, sondern im Sinne ihres griechischen Wortursprungs, als *Aisthesis*, als Lehre der Wahrnehmung, zu begreifen ist. Doch die Methode des Umherschweifens zielt nicht nur auf die Intensivierung der Wahrnehmung, sondern auch auf die performative Umgestaltung des wahrgenommenen psychogeographischen Milieus. Die Keimzelle zur Veränderung der sozialen Lebenswirklichkeit liegt in der Situation, jener ephemeren Handlungseinheit in Zeit und Raum. Die „revolutionäre Umgestaltung der Welt“²⁹¹, das erklärte Ziel der SI, beginnt in den kleinsten Einheiten des menschlichen Handelns: Dem experimentellen Umherschweifen im sozialen Raum der Stadt, dem Erspüren und Erforschen psychogeographischer Stimmungen und dem programmatischen Bruch mit den Normen und Konventionen des topographischen Systems. Die Praktiken der Situationisten basieren auf einem dezidiert performativen Realitätskonzept: Die Lebenswirklichkeit wird durch die Routinen, Praktiken und Handlungen geformt, gestaltet und verändert, deshalb ist die „Revolution der Lebensgewohnheiten“²⁹², gemäß Debord, die Voraussetzung zur Veränderung des politischen und soziokulturellen Gesamtzusammenhangs. Die Methode des Umherschweifens zielt auf die Genese einer neuen Kultur des Wahrnehmens und Handelns, einem alternativen Handlungsmodell, das in kritische Opposition zu den Prinzipien des Konsums und des Spektakels gesetzt wird.

Die Technik des *dérive* operiert im Spannungsfeld zwischen der Wahrnehmung des psychogeographischen Bodenprofils urbaner Territorien und der Konstruktion (potentiell revolutionärer) Situationen.

Die Technik des *dérive* basiert also auf einer spezifischen Poetik – eine Poetik des Umherschweifens, die sich performativ, räumlich, zeitlich, lautlich und körperlich entfaltet.²⁹³

²⁹⁰ Ders. S. 41.

²⁹¹ Ders. S. 18.

²⁹² Ders. S. 40.

²⁹³ *Poetik* ist in diesem Kontext im Sinne seines griechischen Wortursprungs als „Technik, Bauform“ und zu begreifen: Bei den situationistischen Experimenten geht um die planmäßige Konstruktion von potentiell revolutionären Situationen, die schließlich – in letzter Konsequenz- die revolutionäre Umgestaltung der Lebenswirklichkeit bewirken sollen.

Beim Umherschweifen steht die Konstruktion von Situationen, von ephemeren Wahrnehmungs- und Handlungseinheiten im Zentrum. Dieser regelhafte Prozess des Hervorbringens und Gestaltens soll in letzter Konsequenz „die größtmögliche emanzipatorische Veränderung der Gesellschaft und des Lebens“²⁹⁴ bewirken: Die Erzeugung einer neuen Lebenswirklichkeit.

Und diese Veränderung beginnt im Gehen, bei jenem scheinbar ziellosen, aber dennoch regelhaften Umherschweifen durch die Städte, das Debord als „Rohentwurf einer neuen Verhaltenweise“²⁹⁵, begreift. Die Technik des *dérive* kann deshalb als utopisch aufgeladener Entwurf einer neuen Kultur des Wahrnehmens und Handelns betrachtet werden. Eine Poetik der Schritte, die den Weg in eine neue Lebenswirklichkeit öffnet.

4. DIE RHETORIK DES GEHENS:

Michel de Certeau

Das Gehen in der Stadt ist ein zentraler Topos in Michel de Certeaus *Kunst des Handelns* (1980), das der französische Soziologe, Kulturwissenschaftler und Philosoph dem „Helden des Alltags“²⁹⁶ widmet. Michel de Certeau untersucht in seinem kulturphilosophischen Werk den Alltag als performative Praxis: Im Zentrum der Studie stehen „die Aktivitäten von Verbrauchern, die angeblich zu Passivität und Anpassung verurteilt sind“²⁹⁷. Die „alltäglichen Gebärden des Gehens, des Essens und des Schlafens“ sind de Certeaus Auffassung gemäß, von hohem politisch-subversivem Potential, da in ihnen „einstige Revolutionen enthalten sind“²⁹⁸ - „Vergangenes schlummert in ihnen“²⁹⁹. Michel de Certeau konzentriert sich also auf die Praktiken, Handlungsweisen, Routinen und Mechanismen des alltäglichen Lebens, er will die „Kombinationsmöglichkeiten von Handlungsweisen herausarbeiten, die auch (aber nicht ausschließlich) zur Bildung einer „Kultur führen“.³⁰⁰

Der Alltag, die soziale Lebenswirklichkeit, die performative Praxis des Handelns, des Herstellens und des Austauschs begreift Michel de Certeau als Ort der „Antidisziplin“³⁰¹, wo

²⁹⁴ Ders. S. 28.

²⁹⁵ Ders. 41.

²⁹⁶ Michel de Certeau, 1988, S. 9.

²⁹⁷ Ders. S. 11.

²⁹⁸ Ders. S. 205.

²⁹⁹ Ders. S. 205.

³⁰⁰ Ders. S. 12.

³⁰¹ Ders. S. 16.

sich die „Beherrschten“³⁰², also die Konsumenten, die Protagonisten des Alltags durch den Einsatz von Finten, Tricks und Taktiken der panoptischen Überwachung des etablierten Machtsystems subversiv widersetzen. Dieses dezidiert politisch-subversive Konzept der Alltagskultur steht in enger geistiger Verwandtschaft zur Situationistischen Internationale, die den Alltag ebenfalls als Anwendungsfläche und Kampfplatz des Politischen begreift. Revolution ist deshalb, für Guy Debord, nur als „revolutionäre Umwandlung des alltäglichen Lebens“³⁰³ denkbar.

Michel de Certeau entfaltet seine Argumentation auf Basis der Hypothese, dass die soziale Lebenswirklichkeit, in all ihren Phänomenen und Manifestationen, als Produkt und Effekt eines panoptisch strukturierten Machtsystems zu begreifen ist, das alle Bereiche von Gesellschaft und Kultur strukturiert und kontrolliert. Mit dem Begriff des Panoptismus bezieht er sich auf Michel Foucaults Werk *Überwachen und Strafen*, in dem Foucault die Entwicklung der modernen Strafgesellschaft untersucht. Das Modell des panoptischen Gefängnisses, das von Jeremy Bentham Anfang des 18. Jahrhunderts entwickelt worden ist, nimmt eine Schlüsselposition in Foucaults Kulturgeschichte des Überwachungs- und Disziplinierungssystems im Zeitalter der Neuzeit ein: Das Panopticon ist in zwei Gebäudetrakte gegliedert: Im Zentrum der zirkulär strukturierten Gefängnisanlage befindet sich ein Aussichtsturm, der von einem ringförmigen Bau, dem Zellentrakt, umschlossen wird. Der Turm ist mit breiten Fenstern ausgestattet, die sich zur Innenseite des Ringes öffnen. Die Zellen erstrecken sich durch die gesamte Tiefe des ringförmigen Gebäudes, an dessen Innen- und Außenwand große Fenster angebracht sind. Die Zellen sind von Licht durchdrungen, so dass sich die Silhouetten der Zelleninsassen abzeichnen. Die Gefangenen sind daher jederzeit sichtbar und diese „Sichtbarkeit ist eine Falle“³⁰⁴, da die Wachinstanz im Aussichtsturm, die komplette Anlage überblicken und kontrollieren kann. Die transluzente Struktur des Zellentraktes gewährleistet keinen Schutz vor dem kontrollierenden Blick der Aufsicht³⁰⁵: Die Zelleninsassen sind in einer panoptischen Überwachungsmaschine eingeschlossen, in deren Zentrum der mächtige Blick der Beobachtungsinstanz steht. Totale Sichtbarkeit bedeutet völlige Überwachung. Das panoptische Gefängnis liegt, gemäß Michel Foucault, der Entwicklung des modernen Gesellschaftssystems, der „Gesellschaft der Überwachung“³⁰⁶ als Modell zugrunde. Alle gesellschaftlichen Bereiche und Institutionen (Erziehung, Produktion,

³⁰² Ders. S. 16.

³⁰³ Guy Debord, 1995, S. 105.

³⁰⁴ Michel Foucault, 1994, S. 257.

³⁰⁵ Vgl.: Ders. S. 257.

³⁰⁶ Ders. S. 278.

Heilung, Bestrafung) organisieren sich gemäß des Prinzips der panoptischen Überwachungs- und Disziplinierungsmaschinerie.³⁰⁷

Michel de Certeau begreift seine *Kunst des Handelns* „als eine Fortsetzung oder auch als ein Gegenstück zu Foucaults Analyse der Machtstrukturen [...]“³⁰⁸, wobei er seinen Fokus nicht auf die Techniken und Strategien des panoptischen Verwaltungs- und Überwachungsapparates von Machtsystemen richtet, sondern auf die performative Praxis des alltäglichen Lebens, dem Bereich der „Handlungsweisen“, der „abertausend Praktiken“³⁰⁹, mittels derer sich die Menschen den Raum wieder aneignen, „der durch die Techniken der soziokulturellen Produktion organisiert wird.“³¹⁰ Michel de Certeau glaubt nicht an die völlige Überwachung der Gesellschaft durch eine panoptische Ordnungsmacht, er ist vielmehr davon überzeugt, dass die „Verbraucher“³¹¹, die Menschen des Alltags, „der Disziplin entkommen, ohne jedoch ihren Einflußbereich zu verlassen“.³¹²

Wesentlich ist dabei die Art und Weise, wie das Subjekt von dem disziplinär erzeugten Raum Gebrauch macht, denn die Praktiken und Routinen des Alltags enthalten, gemäß de Certeau, ein breit gefächertes Repertoire an Möglichkeiten zur Erschließung kreativer Freiräume, die nicht von der panoptischen Überwachung erfasst werden können. Somit begreift Michel de Certeau, ebenso wie Guy Debord, ausgerechnet den viel geschmähten Alltag als einen Bereich von hohem revolutionärem Potential und kreativer Energie. Auf Basis der Analyse von Alltagspraktiken und alltäglichen Handlungsweisen entfaltet Michel de Certeau eine Theorie des subversiven Widerstands in deren Zentrum die Opposition zwischen Strategie und Taktik steht: „Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie muß mit dem Terrain fertigwerden, das ihr so vorgegeben wird, wie es das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert.“³¹³ Da die Taktik über keinen eigenen Bereich verfügt, ist sie von der Zeit abhängig: Der Taktiker „profitiert von Gelegenheiten“³¹⁴, er muss den günstigen Augenblick abwarten und schnell zuschlagen. Die Taktik entspricht also der operativen Logik des Konsumenten, des „Helden des Alltags“.

Den Begriff der *Strategie* definiert Michel de Certeau als „eine Berechnung von Kräfteverhältnissen, die in dem Augenblick möglich wird, wo ein mit Macht und Willenskraft

³⁰⁷ Vgl.: Ders. S. 265.

³⁰⁸ Michel de Certeau, 1988, S. 186.

³⁰⁹ Ders. S. 16.

³¹⁰ Ders. S. 16.

³¹¹ Ders. S. 12.

³¹² Ders. S. 187.

³¹³ Ders. S. 89.

³¹⁴ Ders. S. 89.

ausgestattetes Subjekt (ein Eigentümer, ein Unternehmen, eine Stadt, eine wissenschaftliche Institution) von einer „Umgebung“ abgelöst werden kann“³¹⁵. Die Strategie verfügt, im Gegensatz zur Taktik, über den Ort. Sie kontrolliert und gestaltet das räumliche und sozio-politische Umfeld, auf das sie sich bezieht. Der Begriff der „Strategie“ bezeichnet also die Machtprinzipien der modernen Überwachungsgesellschaft „in politischer, militärischer und wissenschaftlicher Hinsicht“³¹⁶, die wesentlich durch panoptische Praktiken, durch „Beherrschung der Orte durch das Sehen“³¹⁷ strukturiert sind.

Die Strategie ist die Vorgehensweise eines etablierten Machtsystems, das die Fixierung und Konservierung der bestehenden Verhältnisse intendiert. Die Taktik arbeitet dagegen an der Rückeroberung des strategisch besetzten Umfeldes und der Umgestaltung des bestehenden Status Quo. Die Strategie entspricht also den Prinzipien der Macht, die Taktik ist dagegen die Operationsform des Schwächeren.

Die Strategie verfügt über den Ort, der Taktiker zeichnet sich dagegen durch einen „geschickten Gebrauch der Zeit, der Gelegenheiten“³¹⁸ aus, da er sich durch ein Terrain bewegt, das von einem strategisch organisierten Machtsystem gestaltet und beherrscht wird. Michel de Certeaus Begriff der *Taktik* kann als Handlungsmodell für die kreative und subversive Nutzung des Handlungs- und Möglichkeitspotentials des Alltags begriffen werden und weißt daher starke thematische Referenzen zu den Konzepten der Situationistischen Internationale auf, allerdings zielt der Taktiker nicht auf die revolutionäre Umgestaltung der Welt ab, das erklärte Ziel der SI, stattdessen steht, weniger revolutionär, aber dennoch politisch-subversiv die Überlistung der panoptischen Ordnungsmacht im Vordergrund.

Die Fußgänger gehören, gemäß Michel de Certeau, zu den Taktikern des Alltags.

Im Gegensatz zum „Gott- Voyeur“, dem distanzierten Betrachtersubjekt auf der Aussichtsplattform des Wolkenkratzers, der die Stadt „zu „überschauen“, zu überragen und in Gänze aufzufassen“³¹⁹ vermag und somit das Prinzip des Panoptismus verkörpert, befindet sich der Fußgänger tief unten, in den Niederungen der Strassen, in „den undurchschaubaren Verflechtungen des alltäglichen Tuns“.³²⁰ Der Fußgänger hat, gemäß dem Prinzip des Taktischen, keine Möglichkeit sich einen Überblick über das Gesamtgeschehen zu verschaffen. Er ist Teil der Massen, die durch die Strassen strömen.

³¹⁵ Ders. S. 23.

³¹⁶ Ders. S. 88.

³¹⁷ Ders. S. 88.

³¹⁸ Ders. S. 92.

³¹⁹ Ders. S. 180.

³²⁰ Ders. 181.

Im Gegensatz zum distanzierten Betrachtersubjekt, das sich auf dem erhöhten Aussichtspunkt einen göttergleichen Überblick verschafft, befindet sich der Fußgänger in der Position des Schwächeren, doch er ist keineswegs, wie Michel de Certeau betont, zur Passivität verurteilt. Denn das Gehen ist auch ein Stil der „kinesischen Aneignung“³²¹ des topographischen Systems, das per pedes durchquert wird: Der Fußgänger bestätigt also nicht nur die normativ-vorgeschriebenen Wege und Muster mit seinen Schritten, sondern er nutzt den Raum der Stadt auf seine Art, ver- und entwendet ihn und erfindet gehend neue räumliche Möglichkeiten, denn: „Die Spiele der Schritte“, schreibt Michel de Certeau, „sind Gestaltungen von Räumen. Sie weben die Grundstruktur von Orten.“³²² Der Fußgänger ist also kein passiver Konsument, der einzig die räumlichen Möglichkeiten nutzt, die ihm vorgegeben werden, sondern er ist auch ein Produzent des räumlichen Gefüges: Der Gehende transformiert den Ort, den er durchwandert, Schritt für Schritt, in einen Raum.

Michel de Certeau unterscheidet zunächst zwischen den Kategorien *Ort* und *Raum*: „Ein *Ort* ist die Ordnung (egal, welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. [...] Ein *Ort* ist eine momentane Konstellation von festen Punkten.“³²³

Der *Ort* wäre damit zunächst eine lokalisierbare Größe, ein topographisches System mit Grenzen und Möglichkeiten, zu dem das Subjekt, mittels Bewegungen in Relation treten kann. Ein *Raum* entsteht unter folgenden Voraussetzungen: „Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen.“³²⁴

Das Konzept von Räumlichkeit, das Michel de Certeau generiert, vollzieht einen radikalen Bruch mit der Vorstellung des Raumes als homogener Behälter, der unabhängig von den Dingen und Körpern, die in ihm enthalten sind, existiert. Der Raum, von dem Michel de Certeau spricht, wird performativ erzeugt, denn: „Insgesamt *ist der Raum ein Ort*, mit dem man etwas macht. So wird zum Beispiel die Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt.“³²⁵ Der Ort ist also ein Modell von Möglichkeiten, das durch Formen der Nutzung räumlich realisiert bzw. verändert werden kann.

Dieser performative Raumbegriff, den Michel de Certeau generiert, entspricht nicht dem absoluten Raum, ein Konzept das Isaac Newton (1643- 1727) entwickelte. Der absolute Raum

³²¹ Ders. S. 188.

³²² Ders. S. 188.

³²³ Ders. S. 217- 218.

³²⁴ Ders. S. 218.

³²⁵ Ders. S. 218.

ist an die Vorstellung eines homogenen und unendlichen Behälters geknüpft, „der aufgrund seiner Natur ohne Beziehungen zu irgend etwas außer ihm existiert“, dieser Raum bleibt unberührt von der Realität der Körper, er „bleibt sich immer gleich und unbeweglich.“³²⁶

Der Raum, von dem Michel de Certeau in seiner *Kunst des Handelns* spricht, ist keine von den Körpern und Dingen unabhängige Größe, sondern er wird durch Handlungen, Bewegungen und Interaktionen überhaupt erst hervorgebracht. Dieser performative und relationale Raum ist gleichermaßen räumlich als auch zeitlich strukturiert und unmittelbar mit dem Körper verbunden, durch den er erzeugt und strukturiert wird - ein Raum, der von Bewegungen und Begegnungen, Relationen und Affekten, Spuren und sensorischen Reizen überlagert wird.

Dieser performative Erfahrungsraum kann nicht als Ganzes erfasst und daher auch nicht der Allmacht des panoptischen Blickes unterworfen werden, da er nicht an optische, sondern an haptische Formen der Wahrnehmung gerichtet ist, nicht in feste Formen gegliedert, sondern von transitorischem Charakter, nicht rational verständlich, sondern intuitiv und multisensorisch erfahrbar ist. Michel de Certeau spricht von „unsichtbaren Räumen“, in denen sich die Stadtbenutzer „ebenso blind auskennen, wie sich die Körper von Liebenden verstehen“.³²⁷ Das Leben in den Strassen bringt also haptische Erfahrungsräume hervor, die keine klaren Umrisse, kein Zentrum, keinen Horizont aufweisen und folglich nicht überblickt werden können, performative Raumgefüge, die als Netzwerke von Beziehungen und Interaktionen organisiert sind.

Diese Räume, von denen Michel de Certeau spricht, befinden sich also innerhalb der Stadt, dem „eingekerbte[n] Raum par excellence“³²⁸, gemäß Deleuze, „der vom Staatsapparat geschaffen wird“³²⁹. Dennoch weisen diese performativen Raumgefüge, in denen die Fußgänger, die Benutzer der Stadt sich bewegen, deutliche Bezüge zum glatten Raum der Nomaden auf, der „durch örtlich begrenzte Operationen mit Richtungsveränderungen geschaffen wird“³³⁰ und „eher aus Symptomen und Einschätzungen als aus Maßeinheiten und Besitztümern“³³¹ besteht. „Es gehen also auch glatte Räume von der Stadt aus“³³², schreiben Deleuze und Guattarie und schlussfolgern, dass es „ein nomadisches Gehen im glatten Raum

³²⁶ Isaac Newton, 1988, S. 44.

³²⁷ Michel de Certeau, 1988, S. 184.

³²⁸ Gilles Deleuze, 2006, S. 441.

³²⁹ Ders. S. 434.

³³⁰ Ders. S. 437.

³³¹ Ders. S. 437.

³³² Ders. S. 441.

gibt“³³³. Dieses nomadische Gehen öffnet Lücken im gekerbten Raum, schafft tote Winkel im panoptischen Überwachungsapparat.

Michel de Certeau setzt das nomadische Gehen im performativen Erfahrungsraum dem panoptisch- distanzierten Betrachten gegenüber und skizziert dadurch den Übergang vom modernen zum postmodernen Raum- und Wahrnehmungsmodell. Während also das moderne Sehen einen Ort voraussetzt, der nach optischen Prinzipien, klaren Maßeinheiten, Lage- und Abstandbezeichnungen strukturiert ist, einen Ort, in den ein souveränes Betrachtersubjekt, wie in eine Guckkastenbühne hinein blicken kann, so ist die postmoderne Wahrnehmung mit der multisensorischen Erfahrung des Raumes verbunden. Das Gehen kann als Signatur der postmodernen Raumerfahrung betrachtet werden: Der alternierende Rhythmus der Füße organisiert ein Hinausbegeben in die Netzwerke von Bewegungen, Handlungen und Interaktionen. Der Gehende betritt ein multizentrisch-performatives Raumgefüge: Den relationalen Raum der Postmoderne. Und dieser Raum besitzt keine, den performativen Prozessen des Machens und Herstellens, vorgängige Materialität. Das Subjekt erzeugt diesen performativen Erfahrungsraum, indem es ihn betritt.

Michel de Certeau bringt das Setzen von Schritten in Relation zur Artikulation von Worten:

Der Akt des Gehens ist für das urbane System das, was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache oder für die formulierte Aussage ist. [...] Das Gehen kann somit fürs erste wie folgt definiert werden: es ist der Raum der Äußerung.³³⁴

Mit dieser Deutung des Gehens als eine Sprache, die sich räumlich entfaltet, nimmt Michel de Certeau Bezug auf John L. Austins Werk *How to do Things with Words* (1961), in dem Austin erstmals den Begriff des Performativen in den Diskurs der Geistes- und Kulturwissenschaften einbringt: Austin unterscheidet zwischen dem System der Sprache (*langue*) und dem Sprechakt (*parole*), der performativen Realisierung sprachlicher Möglichkeiten durch einen Sprecher. Analog zu Austins performativem Modell der Sprache, deutet Michel de Certeau das Gehen als einen Akt der räumlichen Realisierung von Orten:

Wenn es also zunächst richtig ist, dass die räumliche Ordnung eine Reihe von Möglichkeiten (z. B. durch einen Platz, auf dem man sich bewegen kann) oder von Verboten (z. B. eine Mauer, die am Weitergehen hindert) enthält, dann aktualisiert der Gehende bestimmte dieser Möglichkeiten. Dadurch verhilft er ihnen zur Existenz und verschafft ihnen eine Erscheinung. Aber er verändert sie auch und erfindet neue Möglichkeiten, da er durch Abkürzungen, Umwege und Improvisationen auf seinem Weg bestimmte räumliche Elemente bevorzugen, verändern oder beiseite lassen kann.³³⁵

³³³ Ders. S. 442.

³³⁴ Michel de Certeau, 1988, S. 189.

³³⁵ Ders. S. 190.

Der Fußgänger aktualisiert also nicht nur konventionelle räumliche Möglichkeiten innerhalb der normativen Grenzen der räumlichen Ordnung, sondern er überschreitet durch das kreative Spiel seiner Schritte auch den festgelegten Rahmen der räumlichen Ordnung und erweitert das Handlungspotential des topographischen Systems. Das Gehen wäre demnach nicht nur ein Mittel zur Fortbewegung, sondern auch eine Methode zur Wiederaneignung und zur kreativen Nutzung des Stadtraums.

Nachdem Michel de Certeau das Gehen dem Modell der Sprache angenähert hat, setzt er den Prototyp menschlicher Fortbewegung in Referenz zu poetologischen und rhetorischen Verfahren:

Das Verhalten des Passanten, der sich durch eine Reihe von Drehungen und Wendungen seinen Weg bahnt, kann mit den "Redewendungen" oder "Stilfiguren" verglichen werden. Es gibt eine Rhetorik des Gehens.³³⁶

Die Rhetorik des Gehens realisiert sich inmitten der sozio-politischen und architektonischen Topographie der Stadt. Die Gesetze und Normen, die dieser räumlichen Ordnung eingeschrieben sind, sind weniger eine Einschränkung des Handlungspotentials, als vielmehr eine stimulierende Konfliktspannung, die den Rhetoriker des Gehens zu neuen Formen der räumlichen Nutzung animiert: Rasenflächen werden überquert, Mauern überstiegen, Abkürzungen gefunden – die Fußgänger folgen anderen Routen, als die Strategien der Stadtplanung vorgesehen haben. Die Rhetorik des Gehens entfaltet sich situativ, als flüchtige Szenen auf der Strasse, ephemere Räume unauffälliger Kreativität, die durch das Spiel der Schritte gestaltet werden.

Jenes subversive und kreative Spiel mit dem Handlungs- und Möglichkeitspotential im öffentlichen Raum, das Michel de Certeau als *Rhetorik des Gehens* bezeichnet, steht im Zentrum der im Folgenden vorgestellten Arbeiten zeitgenössischer Konzept- und Performancekünstler. Das Gehen dient als elementare operative Geste zur künstlerischen Auseinandersetzung mit kulturell codierten Orten, sowohl in ihren konkret architektonisch-geographischen Dimensionen, als auch ihren abstrakt symbolischen und politischen Implikationen.

Die britischen Performancegruppen *Wrights & Sites* und *Lone Twin* konzentrieren sich bei ihren ambulatorischen Experimenten, bei denen sie an Praktiken und Methoden der *Situationistischen Internationale* anknüpfen, auf den urbanen Raum: Gehend werden Strassen,

³³⁶ Ders. S. 192.

Shoppingmeilen und Fußgängerbrücken erkundet, konventionelle Formen räumlicher Nutzung hinterfragt, Begegnungen gesucht und unkonventionelle Wahrnehmungs- und Handlungsmuster erprobt. Weggefährten und Wanderkameraden sind auf diesen performativen Entdeckungsreisen, die in ein unbestimmtes Nirgendwo, jenseits der eingefahrenen Routinen und Handlungsmuster führen sollen, jederzeit willkommen.

Zäsuren, Grenzen und Blockaden innerhalb von topographischen Systemen stehen ebenfalls im Zentrum pedestrischer Experimente: So unternimmt der belgisch-mexikanische Künstler Francis Alÿs eine Wanderung entlang der Staatsgrenze zwischen Israel und Jerusalem, während Marina Abramovic und Ulay die monumentalste Grenzbefestigung der Menschheit – die chinesische Mauer – zum Schauplatz eines performativen Experiments wählen.

Die konventionellen Zuschreibungen von Orten, sowie Grenzen und Verbote innerhalb der räumlichen Ordnung, werden in diesen ambulatorischen Experimenten als kreative Konfliktspannung funktionalisiert. Gehend werden unkonventionelle Möglichkeiten räumlicher Nutzung erprobt, topographische Systeme erforscht, Beziehungen hergestellt und Grenzen überschritten.

Dabei entsteht eine spezifische Szenographie, die sich außerhalb der traditionellen Sphäre von Kunst und Theater, inmitten des öffentlichen und sozialen Raumes entfaltet. Wegemuster und Raumfiguren entstehen, Relationen und Situationen werden erzeugt, performative Räume werden gehend und umherschweifend gestaltet. Orte der sozialen Wirklichkeit – von der Brücke in der schwedischen Kleinstadt, über die so genannte grüne Grenze, bis hin zur chinesischen Mauer – werden Bestandteil der szenographischen Anordnung, die allein mittels Gehen hervorgebracht wird: Eine Szenographie der Schritte.

5. "A MIS-GUIDE TO ANYWHERE"³³⁷:

Wrights & Sites und die Kunst des Verirrens

Das Gehen im öffentlichen Raum steht im Zentrum der ambulatorischen Performance-Projekte³³⁸ von *Wrights & Sites*. Die britische Gruppe wurde 1997 im englischen Exeter gegründet und besteht aus den Mitgliedern Stephen Hodge, Simon Persighetti, Phil Smith, Cathy Turner und Tony Weaver. *Wrights & Sites*, die sich selbst als *artist researchers* begreifen, intendieren in ihren Arbeiten, die sich im Spannungsfeld zwischen Konzeptkunst, Performance und Site Specific Art entfalten, eine programmatische Verquickung zwischen kritischer Theorie und künstlerischer Praxis.

Die ambulatorischen Performances von *Wrights & Sites* führen mitten hinein in die Räume des Alltags: Strassen, Supermärkte und Wartehallen an Flughäfen werden Objekte einer szenografischen Versuchsanordnung:

The city has its dramaturgy, its scenography. Urban explorers trespass into the backstage areas of commerce and behind scenes (the painted hoardings) of reconstruction and demolition.

We can ignore or rewrite the rules of particular places. What do we see if we enter a supermarket with no intention of buying?³³⁹

Die Geh-Experimente von *Wrights & Sites* dienen nicht nur der Erforschung, sondern auch der kritischen Intervention in das Geschehen der Stadt, das als eine spezifische Szenographie, also als Effekt einer performativen Praxis, als Produkt einer inszenatorischen Strategie begriffen wird. Die explorativen Gänge durch den Stadtraum stehen im Zeichen einer Suche nach alternativen Handlungs- und Erfahrungsmöglichkeiten, jenseits der konventionellen Routen von Kommerz und Konsum. Dabei wandeln die *artist researchers* von *Wrights & Sites* auch in den Fußstapfen der Situationistischen Internationale, die mit der Technik des *dérive*, dem experimentellem Umherschweifen in der Stadt, eine Methode zur unkonventionellen Nutzung des öffentlichen Raums entwickelt haben. So erinnert der Vorschlag von *Wrights & Sites* beim Besuch eines Supermarktes nicht dem Konsum zu fröhnen, sondern jenen Ort stattdessen als „hyper-real museum to consumerism“³⁴⁰ zu

³³⁷ „A Mis- Guide to Anywhere“ lautet der Titel einer Buchpublikation der britischen Truppe, aus dem Jahr 2006.

³³⁸ Den Terminus *Ambulatorische Performance* gebrauche ich in Referenz zum lateinischen Verb „ambulare“ (umherwandern), da das Gehen als elementare operative Geste im performativen Prozess fungiert.

³³⁹ *Wrights & Sites*, 2006, S. 61.

³⁴⁰ Dies. S. 116.

begreifen und somit gegen den konventionellen Regel- und Verhaltenskanon zu verstoßen, unweigerlich an Guy Debords Vorschlag zur „vollkommenen Nichtbefolgung üblicher Empfehlungen“³⁴¹. Die veränderte Haltung stellt auch den Ort mit seinen symbolischen und sozio- politischen Funktionen und Implikationen in einen neuen Kontext: Der *Urban Explorer* betritt den Supermarkt nicht als Konsument, sondern in der Haltung eines Museumsbesuchers. Er betrachtet diesen Ort, mit all seinen inszenatorischen Strategien - der räumlichen Struktur, der Auslagen der Waren, der Beleuchtung, der Präsentation von Sonderangeboten - mit kritischem Interesse, ohne sich zum Kauf animieren zu lassen. Dieser programmatische Bruch mit den konventionellen Alltagsroutinen und Verhaltensmustern ermöglicht eine veränderte Wahrnehmung des Ortes: Die Shoppingkathedrale wird zum Schauplatz des Potentiellen. Eine Unterbrechung in der Routine des Konsumverhaltens findet statt, die vielleicht die Keimzelle zur Veränderung der bestehenden Verhältnisse ist, denn: „Extraordinary changes will begin with disruptions in the ordinary“³⁴², so lautet das Motto der britischen Truppe.

Der Akt des Gehens steht, in seiner Funktion als eine Form der motorischen Wahrnehmung und der kinetischen Aneignung von Orten, als elementare operative Geste im Zentrum der pedestrischen Ästhetik der britischen Truppe.

Anlässlich der *Sixth International Conference on Walking in 21th Century*, im Jahr 2005, präsentieren *Wrights & Sites* ihr *Manifesto for a new walking culture: 'dealing with the city'*.

Step on the cracks and find the gaps and make new tracks. Extend your walking territory becoming more aware of restrictions being imposed upon you by signs and surfaces and the aggressive armoured invasion of the car. Extend your experience by habitually eroding the controls of speed and commerce.

Walk a new walking culture to write the city with your bodies.³⁴³

Der Fußgänger wird, analog zu den Theorien Michel de Certeaus, als Schreiber der Stadt und der Akt des Gehens als aktives Gestalten der urbanen Lebenswirklichkeit begriffen.³⁴⁴ Gehen fungiert als elementare Geste einer subversiven Gegenkultur gegen die Besetzung und Funktionalisierung des Stadtraumes durch die Kräfte von Kommerz und Verkehr. *Wrights & Sites* knüpfen mit dieser konsumkritischen Haltung an die Ideologien der Situationistischen Internationale an, die sich vehement gegen die „kapitalistische Zivilisation“³⁴⁵ richtet, in der die Menschen, gemäß Guy Debord, „zu isolierten Konsumenten“³⁴⁶ erzogen werden. Die

³⁴¹ Guy Debord. 1995, S. 19.

³⁴² *Wrights & Sites*, 2006, S. 119.

³⁴³ Dies. S. 116.

³⁴⁴ Michel de Certeau, 1988, S. 181- 182.

³⁴⁵ Guy Debord, 1995, S. 104.

³⁴⁶ Ders. S. 101.

„Revolution der Lebensgewohnheiten“³⁴⁷ ist daher das zentrale Anliegen der Situationisten und diese Revolution beginnt im Alltag – womöglich im Supermarkt, dem Tempel des Konsums.

Wrights & Sites inszenieren in den ersten Jahren ihres Bestehens ortsspezifische Theaterarbeiten, bis sie schließlich eine signifikante Änderung ihres künstlerischen Konzepts vornehmen:

We share Brecht's impulse to make the familiar strange, to engage in the movement of the world, to be flexible, to be open. However in our work together we have drawn different conclusions, finding it necessary to abandon the theatre space [...] and to walk with people rather than to perform in front of them.³⁴⁸

Das Konzept der Verfremdung, das Bertolt Brecht in seinen theoretischen Schriften, seinem dramatischen Werk, sowie seiner praktischen Theaterarbeit entwickelt, liefert einen starken theorie-ästhetischen Impuls für das Schaffen der *artist researchers*.

Brecht gibt in seinen Schriften folgende Definition des Prinzips der Verfremdung:

Eine verfremdete Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt.³⁴⁹

Das allgemein Bekannte, das sich von selbst versteht, das Einleuchtende und deshalb Unbeachtete, muss also im Rahmen des ästhetischen Prozesses der Sphäre des Selbstverständlichen und Natürlichen enthoben werden, damit die Strukturen, Regeln und Wirkungsmechanismen, die bislang unter der Schwelle der Wahrnehmung verborgen lagen, aufgedeckt werden können. Denn nur das was wahrgenommen wird, kann erkannt, hinterfragt und schließlich geändert werden. *Wrights & Sites* haben sich zur Aufgabe gesetzt den Verfremdungseffekt nicht in einem Theatergebäude, also innerhalb der traditionellen Sphäre der Kunst durchzuführen, sondern mitten im Bereich des vermeintlich Bekannten und Selbstverständlichen: Dem Alltag. Die alltäglichen Vorgänge und Routinen sollen subversiv hinterfragt und verfremdet werden. Wieso ist der Gang zum Supermarkt stets mit dem Akt des Kaufens verbunden? Welche alternativen Handlungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten stünden zur Verfügung? Die Verfremdung des Gewöhnlichen ist die Voraussetzung einer spielerischen Auseinandersetzung mit dem Wahrnehmungs- und Handlungspotential von Orten. *Wrights & Sites* verlassen also das Theatergebäude und entdecken den öffentlichen

³⁴⁷ Ders. S. 40.

³⁴⁸ *Wrights & Sites*, 2006, S. 119- 120

³⁴⁹ Bertolt Brecht, Werke, Bd. 23, S. 81.

Raum als Schauplatz und Forschungsfeld ihrer experimentellen Ästhetik. Der Akt des Gehens kann in diesem Kontext dezidiert als Ausdruck einer veränderten Auffassung von Theater und Theatralität begriffen werden. Das Theater ist zumeist als ein Ort der Schau begriffen worden: Das griechische Wort „thèā“ bedeutet „Betrachtung, Anschauung, Schau“³⁵⁰. Auch die Bühnenarchitektur dient zumeist der Konstituierung von Schau-Räumen: Der Darsteller wird von der Masse der Zuschauer isoliert und gleichzeitig hervorgehoben. Insbesondere das Konzept der Guckkastenbühne basiert auf einer frontalen Form der Darstellung und einer strikten Trennung zwischen Performer und Publikum: Der Zuschauer sitzt im abgedunkelten Auditorium, inmitten der Zuschauermenge und beobachtet das Geschehen, das sich vorne, auf der hell erleuchteten Bühne abspielt, aus sicherer Distanz. Die Aufhebung dieser Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum, die Zertrümmerung der so genannten vierten Wand, gehörte zu den zentralen Anliegen der Theateravantgarden des 20. Jahrhunderts. Dieser Kampf gegen die Guckkastenbühne führt in den sechziger Jahren schließlich zum Aufsuchen und Erproben alternativer Spielorte. Die Streifzüge der britischen Gruppe *Wrights & Sites* durch die Strassen der Großstadt können in Relation zu dieser theaterhistorischen Entwicklung begriffen werden: „The pavement is our sinhaz, our stadttheater, our Institute of Contemporary Arts.“³⁵¹ *Wrights & Sites* führen den Rezipienten also hinaus aus der Sicherheit des abgedunkelten Zuschauerraums, auf die multiperspektivischen und multisensorischen Bühnen der Strassen.

Im Rahmen der *Performance Studies International* Konferenz, die im November 2007 an der New York University stattfand, hatte ich die Gelegenheit bei einem ambulatorischen Performance- Projekt von Simon Persighetti von *Wrights & Sites* teilzunehmen: Beim gemeinsamen Gang durch die Umgebung von Greenwich Village in Manhattan, hatte jeder Teilnehmer eine Aufgabe zu erfüllen. So wurden etwa Photos verteilt und die Teilnehmer aufgefordert, innerhalb der unmittelbaren räumlichen Umgebung, Orte, Personen oder Gegenstände ausfindig zu machen, die assoziativ mit dem Motiv auf der Photographie in Verbindung stehen. Während einer anderen Übung wurden verschiedene Gegenstände verteilt und die Aufgabe bestand nun darin, für diese Utensilien einen geeigneten Ort zu finden. So kam es zu kuriosen und humoristischen Situationen, als einige Teilnehmer sich im Washington Square Park, nahe der New York University, um einen geeigneten Verbleib für eine große Tintenfischspielfigur bemühten und diese schließlich in einem großen Springbrunnen plazierten. Diese Aktion erregte nicht nur Aufmerksamkeit, sondern

³⁵⁰ Vgl.: Duden. Bd. 7. Das Herkunftswörterbuch, 2001, S. 845.

³⁵¹ *Wrights & Sites*, 2006, S. 119.

provozierte auch das interaktive Verhalten von Passanten. So wurden etwa einige Teilnehmer der ambulatorischen Performance von einem Straßenkünstler zu einem Wettstreit mit Holzschwertern aufgefordert. Die spielerisch-humoristische Atmosphäre, die im Prozess der ambulatorischen Performance generiert wurde, rief Guy Debords Plädoyer zur Entwicklung eines „konstruktiven Spielverhaltens“³⁵² in Erinnerung.

Wenn die performative Ästhetik der britischen Gruppe *Wrights & Sites* noch als Theater begriffen werden kann, dann als *Theatrum Mobilis*, das sich nicht an einen distanzierendes und fixiertes Betrachtersubjekt wendet, sondern an einen flexiblen Teilnehmer, der sich physisch am performativen Prozess beteiligt. Der Partizipant beobachtet das Geschehen nicht aus sicherer Distanz, sondern er bewegt sich *per pedes* durch einen heterogenen, multizentrischen und multisensorischen Erfahrungsraum und verschmilzt somit mit dem Geschehen: Er betritt jenen Bereich, den Michel de Certeau „die undurchschaubare und blinde Beweglichkeit der bewohnten Stadt“³⁵³ nennt: Gehend, wahrnehmend und spielerisch in die Routinen des Alltags intervenierend, entfalten *Wrights & Sites* bei ihren Gängen durch die Stadt, eine spezifische performative Ästhetik: Eine Szenographie der Schritte. Ein Theater der Fußgänger.

Das Verlassen der konventionellen Routen von Funktionalismus und Konsum ist auch zentraler Inhalt der Buchveröffentlichungen *An Exeter Mis-Guide* (2003) und *A Mis-Guide to Anywhere* (2006), in denen *Wrights & Sites* dem Leser Tipps und Anweisungen zur spielerischen Zweckentfremdung von Orten und zur subversiven Wiederentdeckung der Stadt als Erfahrungs- und Wahrnehmungsraum liefern. Im Zentrum steht das Konzept des *Mis-Guide*, das als eine Taktik zur produktiven Irre-Führung verstanden werden kann, die den Leser/Fußgänger zu einer verfremdeten Wahrnehmung des Alltags verhelfen und zur kreativen Nutzung des urbanen Raumes ver-führen sollen:

The kaleidoscopic unsettling of the senses comes rapidly once we move from the passive gaze of tourist to the intrusive, naughty, performative and inquisitive behaviour of the mis-guided. To break the pattern of moving in a functional manner through the urban environment is to suddenly feel vulnerable to and free from the laws, lores and regulations of place. This sense can be uncomfortably heightened when one considers the obsessions and prohibitions built around the idea of property, race, sovereignty and security.³⁵⁴

Das Konzept des *Mis-Guide* entspringt also dem Bewusstsein, dass der öffentliche Raum als ein Ort des Politischen zu begreifen ist, der durch Normen und Gesetze begrenzt und

³⁵² Guy Debord, 1995, S. 64.

³⁵³ Michel de Certeau, 1988, S. 182.

³⁵⁴ Dies. S. 60.

reguliert wird. Während konventionelle City-Guides auf eine touristische und konsumorientierte Nutzung der Stadt fokussieren, so entfaltet das Konzept des *Mis-Guide* eine alternative Kultur der Nutzung des urbanen Systems, jenseits von Sightseeing und Kaufrausch.

Wrights & Sites liefern dem Leser von *A Mis-Guide to Anywhere* konkrete Vorschläge zum Ver-irren im vertrauten Territorium der eigenen Stadt:

What happens if you overlay a map of Moscow onto your own city? What do you find where the Kremlin should be? Look for references to Russia. Stop in bars and drink vodka.

What about Bagdad?

Or fictional spaces? (Narnia, streets in soap operas, etc.)

Take guidebooks from one place and use them in another.

Exchange maps with other friends from other cities.³⁵⁵

Diese *Mis-Guide* Anweisung ist offensichtlich von Guy Debords *Einführung in die Kritik der städtischen Geographie* inspiriert; dort berichtet Debord von der Wanderung eines Freundes, der, „anhand eines Londoner Stadtplans, dessen Anweisungen er blindlings gefolgt sei, den Harz in Deutschland durchquert“³⁵⁶ hat.

Das Konzept des *Mis-Guide* von *Wrights & Sites* operiert also mit ästhetischen Irreführungen, die den Rezipienten/Fußgänger abseits von den konventionellen Touristenrouten, Arbeits- und Einkaufswegen führen, damit er im Umherirren im verfremdetem Territorium des urbanen Systems kreative Freiräume erschließen und neue räumliche Möglichkeiten entdecken kann. Das Verirren und Abirren von den breiten Pfaden der Konvention ist die Voraussetzung zur Entdeckung des Neuen.

³⁵⁵ Wrights & Sites, 2006, S. 17.

³⁵⁶ Guy Debord, 1995, S. 19.

6. “WALK WITH ME”³⁵⁷:

Mit *Lone Twin* auf Wanderschaft

Die performative Erforschung urbaner und ruraler Gebiete steht im Zentrum der Arbeiten von *Lone Twin*. Das Performance-Duo wurde 1997 gegründet und zählt mittlerweile zu den international-renomiertesten britischen Performancegruppen. Rucksack, Wetterjacke und festes Schuhwerk gehören zum elementaren Equipment von Gregg Whelan und Gary Winters, die sich als *Pedestrians* bezeichnen und deren Performances zumeist mit langen Wanderungen verbunden sind, die sich stets über lange Zeiträume von 12 bis 24 Stunden oder etappenweise über mehrere Tage erstrecken. *Lone Twin* entwickeln performative Versuchsanordnungen, in denen das Verhältnis zwischen Szenographie, Geographie und sozialer Lebenswirklichkeit untersucht und reflektiert wird. Die Konstruktion alternativer Handlungsmuster und Wahrnehmungsformen, sowie die unkonventionelle Nutzung des öffentlichen Raumes, steht im Zentrum des Schaffens von *Lone Twin*. Das besondere Interesse der Performance-Gruppe liegt im Erforschen und Überqueren von Schwellen und Grenzen und zwar auf abstrakt-symbolischer Ebene, als auch in konkret- physischer und spatialer Hinsicht: Bei ihren Performances durchwateten *Lone Twin* den Fluss Chelmer, überqueren zwei Twin Bridges, die über den Floss Glømma führen, immer und immer wieder, über einen Zeitraum von achtzehn Stunden oder sie versuchen die englische Kleinstadt Colchester, mit einem Telegraphenmast im Gepäck, in gerader Linie zu durchqueren. Das Ausloten und Erproben der Grenzen und Möglichkeiten von Orten, steht ebenso im Zentrum dieser Geh-Experimente wie die Grenzen der physischen Belastungsfähigkeit und Bewegungskompetenz der beiden Performer, die mit spielerisch-humoristischen Mitteln darauf hinweisen, dass der gelebte Raum der ruralen und urbanen Landschaften dem menschlichen Handeln ständig Grenzen setzt, so dass es etwa Mühe bereitet einen Fluss zu überqueren oder die Innenstadt von Colchester mit einem langem Holzmast zu durchwandern. Aber nicht nur das Überschreiten physischer und räumlicher Grenzen, sondern auch das subversive Spiel mit den symbolisch-normativen Grenzen, die Orten des öffentlichen Lebens eingeschrieben sind und das Handlungs- und Wahrnehmungsvermögen limitieren, gehört zu den zentralen Intentionen von Gregg Whelan und Gary Winters.

³⁵⁷ *Walk With Me Walk With Me Will Somebody Please Walk With Me* lautet der Titel einer Lecture Performance von *Lone Twin* (Premiere: 2000). In dieser Lecture Performance berichten Whelan und Winters von ihren experimentellen und subversiven Kunstgängen, wobei sie ihre Erzählungen durch Videoaufzeichnungen ergänzen.

Zwei Twin Bridges, die, nahe der norwegischen Kleinstadt Kongsvinger, über die Glømma, dem größten Fluss Norwegens führen, sind Schauplatz der Walking Performance *Glømma Action*, aus dem Jahr 2000:

Wearing clothes appropriate for a long walk. After the spring thaw in Kongsvinger, Norway, walk across one of the towns two bridges. On reaching the other side turn and walk back over the bridge. Repeat this action for eighteen hours. Make friends with the people you meet during this time, where appropriate ask questions and share information about the river Glømma beneath you. On completing eighteen hours, leave the bridge and walk towards the ruins of the town's first bridge. Carefully take your socks and boots off and lower your feet into the Glømma. Try and stay in contact with the friends you make.³⁵⁸

Die Performer überqueren die Brücke, kehren um und überqueren die Brücke erneut. Der Vorgang wird über einen Zeitraum von achtzehn Stunden wiederholt. Jeder der beiden *Lone Twins* widmet sich jeweils einer der beiden *Twin Bridges* und jeder sammelt seine eigenen Erfahrungen, macht seine eigenen Bekanntschaften mit Passanten, die ihm auf seinem Weg begegnen. Die *Walking Performance* ist also eine intensive Auseinandersetzung mit dem Wahrnehmungs- und Handlungspotential des Schauplatzes. Die ungewöhnliche Form der Nutzung der Architektur, der exzessiv wiederholte Akt des Überquerens der beiden Brücken, verschiebt auch die Parameter der Perzeption. In dieser ästhetisch-aufgeladenen Situation wird die Aufmerksamkeit auf den Akt des Gehens und auf den spezifischen Charakter der Architektur gelenkt: Eine Brücke markiert eine Schwelle zwischen zwei Ufern. Jenes transitorische Raumelement über-brückt ein Hindernis, schafft eine Verbindung zwischen zwei räumlich getrennten Bereichen und ermöglicht dadurch einen Akt des Überganges. Denn ein Fluss markiert zunächst eine Grenze, eine Zäsur in der Landschaft, die mit Hilfe von Architektur und Technik überwunden werden kann. Auf symbolischer Ebene kann die Überquerung einer Brücke als eine Schwellensituation, als Prozess der Wandlung und des Übergangs begriffen werden. Die Bewegung von einem Ufer zum Anderen, verweist auf die Wanderung zwischen Leben und Tod, dem radikalsten Über-Gang, dem Hinübergehen ins Jenseits – dem Überqueren des Flusses Styx, der in der griechischen Mythologie zum Hades, dem Reich der Toten führt. Die Walking Performance von *Lone Twin* organisiert ein bewegtes Verharren an einem Durchgangsort, ein permanentes Pendeln zwischen den beiden Flussufern, die auf die Bipolarität der menschlichen Existenz verweisen, eine Reise ohne Ankunft.

³⁵⁸ Lone Twine, 2001, S. 7.

Lone Twin entfalten, auf Basis des wiederholten Überquerens der Brücke, eine komplexe Reflexion der Kategorien Bewegung und Zeit, Wiederholung und Wandlung. Die repetitive Struktur der Wanderung korrespondiert mit dem repetitiven Rhythmus der Schritte und das Fließen des Wassers korrespondiert mit dem Fluß der Bewegungen. Während des Bewegungsexperimentes kommt es zu Begegnungen und Überraschungen: Passanten und Freunde schließen sich der Brückenwanderung an. Gary Winters erzählt von einem Passanten, der ihn fast die ganze Nacht auf seiner Wanderung begleitet und sich, obwohl er am nächsten Tag arbeiten muss, nicht dazu bewegen läßt nach Hause zu gehen, um ausgeschlafen an seinem Arbeitsplatz zu erscheinen. Witze werden erzählt, Erfahrungen ausgetauscht und Lieder gesungen. Die *Walking Performance* entfaltet eine Situation der Begegnung und des Dialogs. Die Brücke, jener funktionalisierte Durchgangsort, jenes transitorische Raumelement am Rande der Kleinstadt Kongsvinger, wird im Rahmen des performativen Prozesses in einen sozialen und dialogischen Raum transformiert. *Lone Twin* konstruieren eine Situation im öffentlichen Raum, in der Begegnungen stattfinden, Freundschaften geschlossen und Distanzen überbrückt werden können. Die Kunstgänge von *Lone Twin* sind immer offen für Begegnungen am Rande des Weges. Weggefährten und Wanderkameraden sind jederzeit willkommen: *Walk With Me Walk With Me Will Somebody Please Walk With Me* - der Name einer Lecture- Performance von *Lone Twin* ist Programm: Gehen ist Ausdruck einer performativen Kunst, die sich nach Außen wendet, in die soziale Lebenswirklichkeit begibt und Kontakte zu Menschen sucht, jenseits des konventionellen Verhältnisses zwischen Performer und Zuschauer. Und Begegnungen ereignen sich unterwegs - Kontakte werden geschlossen beim gemeinsamen Gehen.

In der *Walking Performance Totem*, aus dem Jahr 1998, unternehmen *Lone Twin* den Versuch, die englische Kleinstadt Colchester in einer geraden Linie zu durchqueren. Um eine möglichst präzise Bestimmung der Bewegungsrichtung zu gewährleisten, führen die beiden Performer auf ihrer Wanderung einen Telegraphenmast mit sich. Im Cowboy-Kostüm, einen langen Mast mitschleppend, erzeugen die Beiden eine humoristische und aufsehenerregende Situation auf der Strasse. *Lone Twin* haben die geradelinige Durchquerung der Innenstadt zunächst mit einem Zeichenstift auf einem Stadtplan ausgeführt, ein Vorgang, der sich, wie die beiden Performer mit ironischem Augenzwinkern berichten, als vollkommen mühelos erwiesen hat. Bei der Umsetzung des Projekts im architektonischen Raum der Stadt stoßen *Lone Twin* allerdings auf zahlreiche Widerstände: Gebäude versperren den Weg und Strassen können, mit dem sperrigen Telegraphenmast im Gepäck, nur mühsam überquert werden. Es gelingt Whelan und Winters schließlich dennoch, nach Absprache mit den Anwohnern, die ihnen die

Erlaubnis zur Durchquerung ihrer Häuser und Geschäfte erteilen, die Innenstadt in einer geraden Linie zu durchwandern. *Lone Twin* benötigen 8 Tage für diesen Prozess, der ausgeführt mit dem Bleistift auf der Karte, nur wenige Sekunden dauerte. Das Bewegungsexperiment erweist sich als komplexes Spiel mit Grenzen und Gegensätzen: Die Walking Performance reflektiert die Opposition zwischen dem dreidimensionalen Stadtraum und seiner Repräsentation auf dem zweidimensionalen Medium der Karte. Auch die Grenzen zwischen Privat und Öffentlich, Innen und Außen werden einer spielerisch-subversiven Exploration unterzogen: Die Durchquerung der Innenstadt in linearer Bewegungsrichtung erfordert das Eindringen und Durchqueren privater Innenräume. *Lone Twin* müssen in Kontakt mit den Eigentümern von Häusern und Geschäften treten, Absprache halten und um Erlaubnis zur Durchquerung ihrer Gebäude bitten, dadurch entsteht ein Moment des Dialogs. Whelan und Winters ritzen die Namen all jener Anwohner, Ladenbesitzer und Passanten in den hölzernen Telegraphenmast, die den Beiden, bei der Vollendung ihrer Reise durch Colchester behilflich waren. Die *Walking Performance* entfaltet also ein komplexes Spiel mit den Grenzen und Möglichkeiten der räumlichen Ordnung, sowie der Grenzen und Möglichkeiten der körperlichen Leistungsfähigkeit der Performer. Beide Grenzbereiche werden überschritten: Die Dauer der Performances – die Überquerung der Brücke über einen Zeitraum von achtzehn Stunden und die Durchquerung der Innenstadt von Colchester, die volle 8 Tage beansprucht - treibt *Lone Twin* an die Grenze zur Erschöpfung, an den Rand des Zusammenbruchs. Doch auch Distanzgrenzen fallen in diesem Prozess, Schwellen werden überschritten, Gedanken, ausgetauscht, Freundschaften geschlossen: *Lone Twin* durchqueren bei ihren Performances nicht nur den geographischen und architektonischen Raum der Stadt, sondern sie erzeugen zugleich auch einen sozialen und interaktiven Raum der Begegnung, des Dialog und des Spiels. Die Performances von *Lone Twin* und die Geschichten, die sie später bei ihren Lecture Performances erzählen, beginnen also – Schritt für Schritt- im Gehen. Die Worte, die Gary Winters an sein Publikum richtet, bevor er *per pedes* den Fluss Chelmer durchquert, artikulieren die essentielle und polysemantische Bedeutung des Gehens für *Lone Twin*:

I think we should get into the River Chelmer near Chelmsford in Essex in England and walk from one side to the other. We will leave things we do not want or think are unhelpful on one side and walk towards helpful things on the other side. We will walk towards happiness, friendship, community, clean air and money. We will walk towards knowledge, understanding and patience. We will walk toward hard work and blood and sweat and tears. We will walk towards being good people and changing things for better. [...] We will walk towards the weather, towards punishing rain and low cloud. With wet legs and

dirty faces we will walk towards all of the above and everything that follows with open arms. Come on Gregg, take my hand and walk with me.³⁵⁹

Gary Winters Worte verweisen auf eine elementare Bedeutung des Gehens: Wer geht begibt sich hinaus, in den heterogenen Raum der Erfahrungen und Enttäuschungen, der Begegnungen und Konflikte, der Zu- und Unfälle, der Chancen und Risiken. Mit jedem Schritt öffnet sich der Körper zum Raum, strebt der Gehende einer ungewissen Zukunft entgegen. Gehen bedeutet Unsicherheit, Risiko, aber auch Veränderung, Lebendigkeit, Wandlung. Denn am Ende kommt Alles anders, kommt man an einer anderen Stelle an, als man sich zuvor, beim Planen der Route ausgemalt hatte. Und immer kommt etwas dazwischen. Doch der Zwischenfall kann sich am Ende als Hinweis auf einen neuen Weg, als Durchgang und Passage zu einer neuen Erfahrung, einer neuen Sicht auf die Wirklichkeit, erweisen. Gehen ist eng mit der Vorstellung des Lebens als Reise und Lebensweg verbunden und daher mit der Idee des Menschen verknüpft: Jenem vergänglichen Wesen mit dem wandelbaren Gang.

Geschichten entstehen im Gehen, beim Beachten der Einzelheiten am Rande des Weges, bei der Auseinandersetzung mit Hindernissen, beim Durchlaufen physischer und emotionaler Zustände - diese Auffassung hat sich tief in die ästhetische Logik von *Lone Twin* eingeprägt. *Lone Twin* nutzen das Gehen als Geste des In-Beziehung-Tretens zur Welt, als Instrument zur Erkundung der materiellen, sozialen und symbolischen Ebenen des Ortes, als kinetisches Mittel zur Erforschung der eigenen Körperlichkeit und zur Herstellung von Begegnungen und Dialogen. Alles was geschieht - die Zufälle, die sich ereignen, die Erfahrungen, die gemacht werden, die Grenzen, die überwunden und die Freundschaften, die geschlossen werden, all die Anekdoten und Geschichten, die beim Umherschweifen und Wandern entstehen - sind Teil jener komplexen Szenographie der Schritte, die *Lone Twin* in ihren Performancearbeiten entfalten.

³⁵⁹ Lone Twine, 2001, S. 2.

7. GRENZGÄNGE: Francis Alÿs

Francis Alÿs (*1959 Antwerpen, Belgien) bezeichnet sich selbst als Künstler und Stadtspaziergänger. Sein breitgefächertes Schaffen umfasst die Bereiche Malerei, Skulptur, Film und Performance Art. Alÿs verwendet alltägliche Handlungen und Bewegungen, insbesondere den Akt des Gehens, um abstrakte Kategorien auf eine konkret anatomisch-kinetische Ebene zu transformieren. Das primäre Arbeits-, Aktions- und Forschungsfeld des Künstlers ist der öffentliche Raum, das alltägliche Leben auf den Strassen und Plätzen. Das Schaffen des Künstlers weist deutliche Bezüge zu den Theorien, Methoden und Praktiken der Situationistischen Internationale auf, nicht zuletzt deshalb, weil sein Werkkatalog mit kritisch-ästhetischen Interventionen in die Routinen des Alltags und kleinen spielerischen Verstößen gegen die bestehende Ordnung angereichert ist. Francis Alÿs Stadtspaziergänge können als subversive Form der Aneignung des urbanen Systems mit performativen Mitteln betrachtet werden, als Widerstand gegen die Funktionalisierung des öffentlichen Raums und als Beitrag zur Entwicklung eines "konstruktiven Spielverhaltens"³⁶⁰, das Guy Debord als die zentrale Intention der situationistischen Umherschweifexperimente definiert. Francis Alÿs betont, dass der Akt des Gehens selbst bereits spezifisch- subversives Potential enthält:

Walking in particular drifting, or strolling, is already – within the speed culture of our time – a kind of resistance. But it also opens to be a very immediate method for unfolding stories. It's an easy, cheap act to perform.³⁶¹

Das Gehen gehört also zu den elementaren Praktiken des Künstlers, dessen Arbeiten oft aus seinen Wanderungen durch Mexiko City oder aus seinen pedestrischen Erkundungen anderer Städte und Landschaften hervorgehen. Alÿs betrachtet das Gehen als eine Form des kinetischen Widerstands gegen die zunehmend als beschleunigt erlebte Lebenswirklichkeit und setzt somit die Langsamkeit der körpereigenen Fortbewegung in kritische Opposition zur Fortbewegung in motorisierten Vehikeln. Daher kann das Gehen auch im Kontext der Kunst Francis Alÿs als Geste und Ausdruck einer kinetischen Gegenkultur zum Prinzip der Beschleunigung begriffen werden. Gehend erkundet der Künstler und Stadtspaziergänger die urbanen und ruralen Gebiete, die er durchstreift, per pedes inszeniert er spielerisch-subversive Situationen im öffentlichen Raum, Schritt für Schritt entfaltet er seine kleinen Geschichten, die er durch Photo und Video dokumentiert.

³⁶⁰ Guy Debord, 1995, S. 64.

³⁶¹ Francis Alÿs, hier zitiert nach Russel Ferguson, 2007, S. 63.

In der Performance *Re-enactment* (2000) inszeniert der Künstler, bei einem Gang durch Mexiko City, eine Bedrohung der öffentlichen Ordnung: Francis Alÿs kauft sich in einem Waffenladen eine 9mm Berreta. Anschließend geht er mit der geladenen Pistole in der Hand durch die Strassen der Millionenmetropole. Passanten beobachten den Bewaffneten – Wachsamkeit, Irritation und Furcht spiegelt sich in ihren Blicken. Schließlich wird Francis Alÿs von einer Polizeistreife festgenommen. Sein langjähriger Mitarbeiter Rafael Ortega filmt den bewaffneten Spaziergang, vom Waffenkauf bis zur Festnahme. Durch das Time Display auf dem Videoband wird der zeitliche Ablauf der Performance exakt nachvollziehbar: Zwischen Waffenkauf und Festnahme liegen 11 Minuten und 54 Sekunden. Der Künstler wiederholt die Performance am nächsten Tag, wobei er diesmal keine echte Pistole, sondern ein Replikat verwendet. Erneut kommt ein Polizeiauto herbeigeeilt, um den Pistolenläufer festzunehmen, allerdings sind die Polizisten diesmal über den inszenatorischen Charakter der Situation in Kenntnis gesetzt und fungieren somit als Akteure und Mitspieler innerhalb des performativen Prozesses. Während Alÿs bei seinem ersten Gang durch die Stadt eine richtige Waffe verwendet und – beim Zugriff der Polizei - einem realen Sicherheitsrisiko ausgesetzt ist, handelt es sich bei der Wiederholung des Vorgangs, um ein inszeniertes und daher ungefährliches Spiel. Francis Alÿs betreibt in *Re-enactment* also ein subversives Spiel mit dem Verhaltenskodex im öffentlichen Raum: Der Performer erwirbt eine Beretta, in einem Waffenladen in Mexiko City. Ein legaler Geschäftsvorgang, denn der Erwerb und Besitz von Schußwaffen ist in Mexiko erlaubt. Als er allerdings, mit der Waffe in der Hand, auf die Strasse geht, überschreitet er eine signifikante Grenze: Er wird zur potentiellen Bedrohung. Alÿs konstruiert also, bei seinem ersten Gang mit der echten Waffe, eine Situation, die nicht eindeutig kalkuliert werden kann: Er provoziert einen rigiden Zugriff der Polizei. Der Spaziergang mit der Waffe führt zu einer Kollision zwischen dem Raum der Kunst, den der Künstler im Prozess der Performance erzeugt und dem öffentlichen Raum der Normen, der Gesetze und der Überwachung. Der Künstler begibt sich in einen Grenzbereich zwischen künstlerischer Aktion und Straftat. Er entfaltet eine Szenographie der Provokation und des Risikos, deren performative Kraft sich aus dem Verstoß gegen die bestehende Ordnung speist. *Re-enactment* wird in Galerien und Ausstellungen als Doppelprojektion präsentiert, so das beide Performances - Original und Wiederholung - gleichzeitig zu sehen sind. Der fundamental unterschiedliche Charakter der beiden Aktionen lässt sich auf Basis des präsentierten Bildmaterial nicht erkennen: Auf beiden Projektionen scheint die gleiche Geschichte – vom Waffenkauf bis zur Festnahme – erzählt zu werden. Die mediale Inszenierung der beiden Performances stellt die Beweiskraft von Bildern in Frage, indem sie

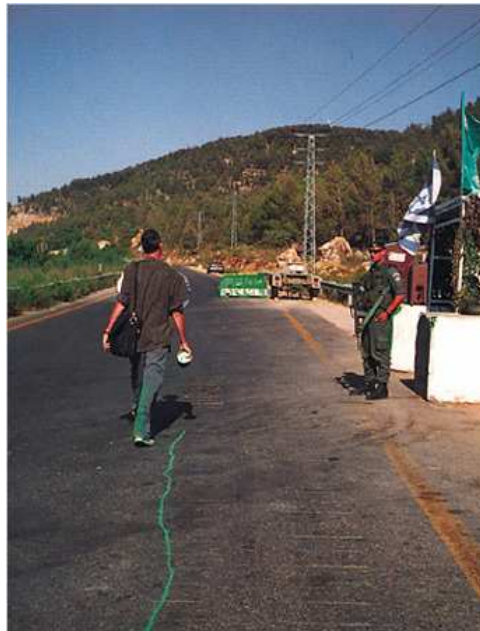
die Manipulierbarkeit und Reproduzierbarkeit von Ereignissen und deren medialer Repräsentation offen legt: Die Grenzen zwischen Original und Kopie, Realität und Fiktion werden brüchig.

In *Paradox of Praxis* (1997) betreibt Francis Alÿs eine sehr produktive Auseinandersetzung mit der Kategorie der Spur im Kontext des performativen Prozesses: Alÿs schiebt einen großen Kubus aus Eis durch die Straßen von Mexiko City. Eine wässrige Schleifspur bleibt auf dem Pflaster der Großstadtstrasse zurück. Im Laufe der ca. neunstündigen Performance wechselt der Eisblock allmählich Aggregatzustand und Form. Das Verrinnen der Zeit und die Flüchtigkeit des Bewegungsprozesses wird durch das Dahinschmelzen des Eisblockes sichtbar: Im Laufe der Performance wird der Kubus allmählich so klein, dass Francis Alÿs ihn mit seinen Füßen lässig vor sich her schieben kann. Am Ende bleibt nur noch eine kleine Wasserlache auf dem Gehsteig zurück, die schließlich auch verdampft - verschwindet. "Sometimes making something leads to nothing"³⁶² – mit diesen Worten kommentiert Alÿs seine Performance. Der Gang mit dem Eisblock produziert Verschwinden. Die feste Form des Kubus schmilzt, schrumpft, verdampft. Am Ende des neunstündigen Ganges bleibt wortwörtlich Nichts übrig. Der Performer bleibt mit leeren Händen zurück. Mit *Paradox of Praxis* verdeutlicht Francis Alÿs die Flüchtigkeit kinetischer Prozesse und damit zugleich auch den ephemeren und transitorischen Charakter performativer Kunst, die auf flüchtigen Bewegungsprozessen basiert und damit Verschwinden produziert, in die Abwesenheit übergeht. Die Praxis des Spurenlegens findet, insbesondere in ihrer Funktion als Markierung kinetischer Prozesse, auch in anderen Arbeiten von Francis Alÿs Verwendung: In der Performance *The Leak* (1995) wandert Alÿs durch São Paulo. Er trägt eine perforierte Farbdose in der Hand, aus der permanent blaue Farbe auf den Asphalt der Strasse tröpfelt. Während in *Paradox of Praxis* die Entsubstanzialisierung eines konkreten materiellen Gegenstandes (Eisblock) demonstriert wird, so wird in *The Leak* eine dauerhafte, materielle Markierung des flüchtigen Bewegungsprozesses geschaffen: Eine blaue Linie bleibt im Untergrund zurück und markiert die Richtung, die der Künstler, bei seinem Gang durch die Strassen von São Paulo genommen hat.

In seiner Performance *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic* (2004) arbeitet Alÿs ebenfalls mit einer durchlöcherten Farbdose, wobei er diese ästhetische Verfahrensweise in einem dezidiert politischen Kontext anwendet: Schauplatz des Geschehens ist ein politisches Grenzgebiet: Die

³⁶² Francis Alÿs, zitiert nach Russel Ferguson, 2007, S. 55.

sogenannte Grüne Linie, die zwischen Ost- und Westjerusalem verläuft und ihren Namen deshalb trägt, weil Moshe Dayan, am Ende des Palästina-Krieges im Jahre 1948, mit einem grünen Stift die Grenzlinie auf einer Karte von Jerusalem markiert hat. Mit dieser symbolischen und politisch bedeutsamen Linie, wurden die Grenzen des neuen Staates Israel abgesteckt. Dieses Grenzgebiet ist im weiteren Verlauf der historischen Ereignisse immer wieder zum Krisenherd, zum Schauplatz politischer Konflikte geworden. Alÿs unternimmt eine Wanderung auf der Grenzlinie des geteilten Jerusalems. Er ist mit einer durchlöcherichten Farbdose bewaffnet, die mit grüner Farbe gefüllt ist. Farbe tröpfelt auf den Boden, eine Linie entsteht, die seine Route markiert. Mit seinem Grenzgang verschafft der Künstler der Grünen Linie eine konkrete Erscheinung und übersetzt somit die symbolische und politische Ordnung des Raumes in ein visuell-erfahrbares Bild. Alÿs setzt sich, bei seiner Wanderung entlang des Grenzverlaufs, zwischen Israel und dem Westjordanland, mit der Funktion des Raumes als Repräsentant politischer Ordnungen und Konflikte auseinander: Eine Grenze kann als topographische Manifestation politischer Differenzen betrachtet werden. Eine Demarkationslinie grenzt ab, schafft eine topographische Zäsur in der Landschaft und begrenzt Handlungsmöglichkeiten: Kein Durchgang! Das Überschreiten von Grenzen ist nur unter spezifischen Bedingungen möglich.



Francis Alÿs: Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic, Jerusalem, 2004.

Foto: David Zwirner.

Abbildung 10

Auf einer Photographie ist Alÿs zu sehen, als er gerade einen Wachposten passiert. Die Präsenz des bewaffneten Soldaten läßt das angespannte politische Klima und die latent vorhandene Atmosphäre der Gewalt spürbar werden. Alÿs tritt mit seiner fünfzehn Meilen langen Wanderung in körperlichen Kontakt zu jenem Landstrich, an dem ein brisanter politischer Konflikt räumliche Gestalt angenommen hat. Sein Gang auf der Grenzlinie wird zur politischen Handlung: *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Poetic*.

8. GREAT WALL WALK oder DER LANGE WEG ZUM ABSCHIED: Ullay und Marina Abramovic

Im Juli 1976 werden die Besucher der Biennale in Venedig Zeuge eines denkwürdigen Ereignisses: Auf einer weitgehend leeren Bühne bewegen sich zwei unbekleidete Performer mit zügigen Schritten aneinander vorbei, es kommt zu einer flüchtigen Berührung im Vorbeigehen. Der Vorgang wird wiederholt und bei jeder Begegnung verringert sich die physische Distanz, bis die beiden Performer schließlich frontal miteinander kollidieren. Anschließend gehen sie wieder auf Distanz, um sich erneut im raschen Tempo zu nähern und schließlich aufeinander zu prallen. Dieser Bewegungsprozess wird, in regelmäßig rhythmischer Folge, über einen Zeitraum von 58 Minuten wiederholt. Der Rhythmus der Schritte kontrastiert mit dem lauten klatschenden Geräusch, das im Augenblick des Aufpralls zu hören ist.

Relation in Space lautet der Titel dieser ersten gemeinsamen Performance von Marina Abramovic (* 1946/Belgrad, Kroatien) und Ullay (Uwe Laysiepen, *1943 Solingen/Deutschland). Manchmal droht Abramovic, während der Kollision, das Gleichgewicht zu verlieren. Ullay fängt ihren taumelnden Körper mit seinen Händen auf und verhindert dadurch einen Sturz – die Zärtlichkeit dieser Geste steht in Kontrast zur Gewalt des ungebremsten, frontalen Zusammenpralls. Annäherung und Abstoßung, Zärtlichkeit und Gewalt verschmelzen im Augenblick der kurzen Berührung zwischen den beiden Körpern. Die Performance ist eine Versuchsanordnung: Die Beziehung zweier Subjekte in ihrer physischen, zeitlichen und räumlichen Dimension steht im Zentrum des Experiments. Diese Beziehung wird durch den Akt des (Entgegen-) Gehens hergestellt. Mit jedem Schritt verringert sich die räumliche Distanz zwischen den beiden Partnern, doch in dem Augenblick,

in dem die physische Nähe am stärksten ist und es zu einer Berührung, einem taktilen Kontakt kommt, stoßen sich die Körper voneinander ab und vergrößern somit wieder ihre Distanz. Die Berührung führt nicht zur Verschmelzung, sondern zur heftigen und vermutlich schmerzhaften Kollision. Marina Abramovic und Ulay wiederholen den Vorgang und erhalten immer das gleiche Resultat: Der Aufbau von Nähe, erzeugt unweigerlich Distanz. Der Raum der Begegnung, den die beiden Performer mit ihren Schritten generieren, ist zugleich der Raum der Konflikte, der Spannungen und des Schmerzes. Die Erschöpfung, die sich im Laufe des Prozesses bei Abramovic und Ulay einstellt, kann auch als Verweis auf den Mangel an alternativen Bewegungs- und Handlungsmustern begriffen werden. Die Performer erschöpfen sich im Ausführen der immergleichen Bewegungsfolgen. Alternative Bewegungs- und Handlungsmuster werden nicht erprobt. Ein bewegter Stillstand entsteht. Ein Zeit-Raum bar jeglichen Handlungs- und Wandlungspotentials: Eine Szenographie der Erschöpfung. Das Bewegungs- und Beziehungsexperiment stellt ein kinetisches Paradoxon zur Schau: Die Annäherung führt zur Abstoßung, wenn sie zu rasch ausgeführt wird. Der Aufbau von Nähe ist offenbar mit Vorsicht zu genießen. *Relation in Space* kann als performative Metapher begriffen werden: Die Schwierigkeiten, Hindernisse und Konflikte, die sich bei menschlichen Kontakten - zwischen einzelnen Subjekten, aber auch zwischen Volksgruppen und Staaten einstellen - werden auf eine konkrete physische Ebene übersetzt: Begegnung bedeutet auch Zusammenprall von Gegensätzen, Nähe bedeutet auch Spannung, Austausch bedeutet auch Konflikt. Das Bewegungsexperiment ist Teil der *Relation Works*, einer langen Phase der Kooperation zwischen Marina Abramovic und Ulay, die neben ihrer künstlerischen Zusammenarbeit auch durch eine Liebesbeziehung miteinander verbunden sind.

Am Ende ihres gemeinsamen Weges als Künstler und Liebende unternehmen Marina Abramovic und Ulay ihr bislang größtes Projekt: *The Lovers. Great Wall Walk*. Wie zu Beginn ihrer *Relation Works* bewegen sich die Beiden wieder aufeinander zu, allerdings vergrößern sie ihre Distanz um viele tausend Kilometer. Der Schauplatz der Performance gilt als das größte Bauwerk der Menschheit: Die chinesische Mauer.



Marina Abramovic: *The Lovers. Great Wall Walk*, China, 1988.

Abbildung 11

Die beiden Künstler beginnen zum gleichen Zeitpunkt eine Wanderung auf der gewaltigen Befestigungsanlage, wobei Marina am südlichen Ende, am chinesischen Meer und Ullay am nördlichen Ende der Mauer, der Wüste Gobi, startet. Die beiden Performer gehen – Schritt für Schritt - einander entgegen, bis sie sich schließlich, irgendwo in der Mitte des gewaltigen Bauwerks, begegnen. Zwischen den beiden Künstlern liegt eine Wegstrecke von über viertausend Kilometern. Sie durchqueren Wüstengegenden, erklimmen Bergeskämme, wandern viele Tage und Wochen auf dem porösen Untergrund der jahrhundertalten Befestigungsanlagen, sind Hitze und Kälte, Regen und Wind ausgesetzt – ein ungewöhnliches Unternehmen im Zeitalter motorisierter Mobilität, ungewöhnlich auch das Maß an Zeit und Anstrengung, das Abramovic und Ullay auf sich nehmen, bis sie sich schließlich, irgendwo auf der Mauer treffen. Der Akt des Gehens ist die elementare Geste, mittels derer die beiden Performer ein Netzwerk von materiellen und symbolischen Beziehungen herstellen: Durch den Akt des Entgegen- Gehens wird eine abstrakt- symbolische als auch eine konkret- physische Verbindung zwischen Abramovic und Ullay geschaffen. Die beiden Performer bewältigen eine gewisse Wegstrecke in einem bestimmten Zeitraum, bis sie schließlich aufeinander treffen. Jeder Schritt verringert ihre räumliche Distanz, bringt die beiden Partner einander näher. Dadurch entsteht ein physisch- korrelatives Verhältnis zwischen den beiden Performern, aber auch eine Verbindung zu dem historisch und symbolisch hoch aufgeladenen Bauwerk, das sie auf ihrer langen Reise überqueren. Die beiden Künstler treten in physische Relation zu einem der monumentalsten Bauwerke der Menschheit und schreiten die Grenze eines der größten Länder der Erde mit ihren Füßen ab: Der *Great Wall Walk* dauert neunzig Tage und jeder der beiden Performer bewältigt eine gewaltige Strecke von ca. 2000

Kilometern. „Reading the earth’s landscape with the soles of my feet. Yet finding myself a stranger. Who am I to establish contact?“³⁶³ schreibt Ullay in sein Reisetagebuch. Die Wanderung auf der Mauer ist zugleich eine Konfrontation mit der eigenen Identität und ein Erspüren der Grenzen der physischen Belastbarkeit. Eine Suche nach einer verloren geglaubten Verbindung zur Erde. Gehend, beim Erkunden der fremden Landschaften, beim Durchlaufen physischer und psychischer Extremzustände entfaltet sich eine „choreography of existence“³⁶⁴, an deren End- und Höhepunkt die Begegnung mit dem Partner steht, der sich vom anderen Ende der Mauer –Schritt für Schritt- nähert.

Die Geschichte der großen Mauer ist eine Geschichte des Konflikts: Bereits Mitte des siebten Jahrhunderts v. Chr. begannen die Staaten Qin, Wei, Zhao, Yan, Chu und Qi mit dem Bau eines Gitterwerks von Mauern, einerseits zum Schutz gegen andere Staaten und andererseits zur Abschottung der chinesischen Ländereien gegen nomadische Reitervölker aus den Steppen im Norden.³⁶⁵ Julia Lovell weist in ihrer kulturgeschichtlichen Studie *Die große Mauer. China gegen den Rest der Welt* darauf hin, dass der Bau von Mauern tief im kulturellen Selbstverständnis Chinas verhaftet ist und betont, dass die lange Geschichte der Großen Mauer nicht nur im Zeichen des Schutzes vor äußeren Feinden, sondern auch im Sinne einer aggressiven imperialistischen Politik der Aneignung von Ländereien anderer Völker stand.³⁶⁶ Dieser Drang zur Begrenzung und Abgrenzung des chinesischen Herrschaftsgebietes führte schließlich zum Bau der größten Befestigungsanlage der Menschheit: Im zweiten Jahrhundert vor Christi wurde, unter Qin Shihuangdi, dem ersten chinesischen Kaiser, erstmals eine große Mauer gebaut, die weite Teile des Reiches umschloss und insbesondere im Dienste einer Politik der Abschottung stand. Die chinesische Mauer, die in den folgenden zweitausend Jahren immer wieder zum Schauplatz kriegerischer Auseinandersetzungen zwischen den Chinesen und den nomadischen Völkern aus dem Norden wurde, kann als monumentales Exempel einer Topographie des Konfliktes betrachtet werden. Sie ist Zeugnis einer Historie, die zumeist durch gewaltsamen Zusammenprall von Gegensätzen und nicht durch Annäherung und Dialog geprägt war. Die Mauer ist sowohl in ihrer konkreten architektonischen Struktur, als auch in ihrer abstrakt- symbolischen Dimension ein Symbol der Trennung: Während eine Brücke einen Weg öffnet und die Überquerung etwa eines Flusses möglich macht, so hindert eine Mauer am Weitergehen. Sie

³⁶³ Abramovic, Marina, 1989, S. 36.

³⁶⁴ Dies. S. 36.

³⁶⁵ Vgl.: Julia Lovell, 2007, S. 42.

³⁶⁶ Vgl.: Dies. S. 23-24 und S. 42- 45.

entspricht dem Prinzip der Grenze, sie limitiert Handlungsmöglichkeiten. Marina Abramovic und Ullay betreiben beim *Great Wall Walk* eine Inversion der räumlichen Codes: Die Mauer wird im performativen Prozess zur Brücke, zum architektonischen Leitfaden, der die beiden Liebenden miteinander verbindet und die nötige Orientierung im Raum schafft. Dem Lauf der Mauer folgend, finden die beiden Wanderer zueinander: *The Lovers. Great Wall Walk*.

Marina Abramovic und Ullay planten den *Great Wall Walk* bereits 1983, doch der lange Prozess der Verhandlungen mit der chinesischen Regierung verzögert die Umsetzung des aufwendigen Unternehmens. Erst 1988 kann das Projekt schließlich realisiert werden, allerdings mit einer bedeutenden konzeptuellen Veränderung: Ursprünglich sollte am Ende der langen Wanderung die Hochzeit von Marina Abramovic und Ullay stehen, doch inzwischen haben sich die Verhältnisse geändert: Das Paar hat beschlossen fortan getrennte Wege zu gehen und so steht am Ende der Wanderung nicht die Eheschließung, sondern die Trennung. Die Performance ist also für beide Beteiligte mit unmittelbaren persönlichen Konsequenzen verbunden: Der Akt des Entgegengehens, über die komplette Länge der chinesischen Mauer hinweg, wird zum Abschiedsritual. Abramovic und Ullay betreiben eine paradoxe Verquickung von Gegensätzen: Die Mauer, jene Topographie der Abgrenzung und des Konflikts, wird zur Brücke, auf der die beiden Performer einander entgegen wandern. Doch in dem Augenblick, in dem die räumliche Distanz zwischen den Beiden am geringsten ist, wird die Trennung vollzogen– hier zeigt sich eine signifikante inhaltliche und strukturelle Referenz zu *Relation in Space*, am Beginn ihrer langen Phase des gemeinsamen Arbeitens und Zusammenlebens als Künstler und als Paar: Die Annäherung führt zum Aufbau von Distanz. Ankunft und Abschied, Begegnung und Trennung kollidieren in dem Augenblick als Marina und Ullay auf der Mauer zusammen treffen.

Das Ziel des langen Fußmarsches ist zugleich das Ende ihres gemeinsamen Weges als Künstler und Liebende.

DIE SZENOGRAPHIE DER SCHRITTE. TEIL 2

1. DIE NÄHE DES FREMDEN:

Vito Acconci, Sophie Calle und die Kunst der Beschattung

Mit Vito Acconcis *Following Piece* (1969) und Sophie Calles *Suite Vénitienne* (1983) stehen zwei Performancearbeiten im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung, die sich mit einem elementaren Handlungs- und Erfahrungsraum der Moderne und Postmoderne beschäftigen: Dem Phänomen der Menschenmenge. Der wogende Strom der Passanten, der durch die Strassen und Passagen der modernen Metropolen zirkuliert, ist Untersuchungsobjekt und Forschungsfeld von Vito Acconcis und Sophie Calles experimentellen Arbeiten.

Das Gehen ist die elementare operative Geste beider Performances, wobei der Prototyp menschlicher Fortbewegung hier im Kontext des Observierens und Ver-Folgens zu verstehen ist: Die Beschattung unbekannter Passanten in der Menschenmenge der Großstadt ist zentraler Inhalt von *Following Piece* und *Suite Vénitienne*. Auf Basis dieser, auf detektivische Ermittlungen referierenden Beobachtungstaktik, untersuchen Acconci und Calle das Handlungs- und Wahrnehmungspotential der urbanen Lebenswirklichkeit, die zumeist, wie der Soziologe Markus Schroer anmerkt, „als Ort, an dem sich Fremde begegnen gedacht worden ist“.³⁶⁷ Diese Topographie der Fremdheit, der Differenz und der Anonymität, die insbesondere im wogenden Strom der Menschenmenge ihre radikalste Ausprägung findet, ist zugleich auch ein Ort der „Übergänge zwischen dem Vertrauten und dem Unvertrauten, dem Bekannten und dem Unbekannten, dem Eigenen und dem Fremden“³⁶⁸, gemäß Markus Schroer. Dieses heterogene soziale Spannungsfeld, das die moderne Großstadt erzeugt, ist, mit seinen vielfältigen Kontakt- und Interaktionsangeboten, bei gleichzeitiger Möglichkeit zur Wahrung anonymer Distanz, ein reizvolles Forschungsfeld experimenteller Ästhetik.

Die Beschattung ist eine Taktik des Beobachtens, die, wie in den folgenden Ausführungen, unter anderem durch einen Exkurs in die Kultur des Flanierens und durch eine kurze Lektüre von Edgar Allan Poes Short Novel *Der Mann der Menge* gezeigt werden soll, eng mit dem Charakter der Menschenmenge verbunden ist, einem genuin modernen soziokulturellen Phänomen, das untrennbar mit den Prozessen der Urbanisierung und Industrialisierung in Zusammenhang steht. Beschattung als performative Praktik ist, wie anhand der Projekte von Acconci und Calle deutlich werden wird, ein Experiment mit den Distanzgrenzen und

³⁶⁷ Markus Schroer, 2006, S. 244.

³⁶⁸ Ders. S. 244.

Verhaltensnormen im urbanen Raum. Beide Künstler nutzen die Technik des detektivischen Beobachtens, allerdings zu unkonventionellen Zwecken: Beim Beschatten fremder Passanten steht insbesondere die Konstituierung einer unkonventionellen Relation zwischen Fremden im öffentlichen Raum im Vordergrund, denn die stunden- oder tagelangen Verfolgungen führen zu einer paradoxen Vertrautheit mit dem Beschatteten, den der Beobachter bei all seinen Gängen und Wegen durch das Labyrinth der Strassen heimlich begleitet.

MASSEMENSCH

All that is solid melts into air - Marshall Berman benennt seine kulturkritische Studie über den Prozess der Moderne nach einem zentralen Satz aus dem *Manifest der kommunistischen Partei*: Ein radikaler Prozess der Umstrukturierung, der alle kulturellen Felder - Ökonomie, Technologie, Wissenschaft, Produktion und Alltagskultur erfasst, führt zur Hybridisierung aller etablierten Schranken, Maßstäbe und Ordnungen, wie bereits Marx und Engels betonten. Das Tradierte und vermeintlich Beständige verdampft, verschwindet, löst sich in Luft auf. Diese Dynamik der Veränderung spiegelt sich auf den Bühnen der Moderne wieder – auf den Strassen, Plätzen und Boulevards. „Die großstädtische Moderne ist ein Paradigma der Mobilität, nicht nur von Waren, Kapital, Information und Wissen, sondern auch von Menschen“³⁶⁹, schreibt Lutz Musner. Der Strom der Passanten, in dem ein komplexes Gefüge von Körpern und Bewegungen zu einem reibungslosen und funktionalisierten Ganzen organisiert wird, kann als eine kinetische Metapher des Prozesses der Moderne begriffen werden: Die Zirkulation von Menschen in den Strassen korrespondiert mit der Zirkulation von Geldern, Waren und Informationen. Doch die moderne urbane Lebenswirklichkeit wird oftmals als anonym, kalt und unbehaglich erfahren: So ist etwa die Emergenz der Mobilitätstechnologien mit einem massiven Anstieg des Lärmpegels verbunden. Aber auch das Eintauchen in die Menschenmenge, die ein beziehungsloses Nebeneinander von Subjekten organisiert, wird vom Gefühl des Unbehagens begleitet: Die Fußgänger hasten aneinander vorbei, ohne ein Wort zu tauschen, womöglich ohne einen Blick zu wechseln. Begegnungen und Interaktionen finden in dieser Topographie der Distanz zumeist nur als Zu- und Unfall statt, etwa beim versehentlichen Anrempeln in der Menge, das den reibungslosen Fluss von Körpern für einen Augenblick stört.

Marshall Berman begreift die schockartige Erfahrung der dynamischen Lebenswirklichkeit der Großstadt, die wie ein Strom, ein Strudel aus Bewegungen, Körpern und sensorischen Reizen erlebt wird, als Urszene der Moderne:

³⁶⁹ Lutz Musner, 2007, S. 86.

The archetypal modern man, as we see him here, is a pedestrian thrown into the maelstrom of modern city traffic, a man alone contending against an agglomeration of mass and energy that is heavy, fast and lethal.³⁷⁰

Der Fußgänger ist also der Prototyp des modernen Subjekts - ein Passant, der durch eine hektische und reizüberflutete Lebenswirklichkeit hastet und im Gedränge der Strassen und Passagen, der Bahnhöfe und der öffentlichen Verkehrsmittel jene paradoxe Einsamkeit inmitten der Menschenmenge spürt, die als elementare Erfahrung des modernen Subjekts bezeichnet werden kann. Die moderne Lebenswirklichkeit wird, gemäß Marshall Berman, stets ambiguitiv wahrgenommen:

To be modern is to find ourselves in an environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world – and, at the same time, that threatens to destroy everything we have, everything we know, everything we are. Modern environments and experiences cut across all boundaries of geography and ethnicity, of class and nationality, of religion and ideology: in this sense, modernity can be said to unite all mankind. But it is a paradoxical unity, a unity of disunity: it pours us all into a maelstrom of perpetual disintegration and renewal of struggle and contradiction, of ambiguity and anguish. To be modern is to be part of a universe in which, as Marx said, “all that is solid melts into air.”³⁷¹

Der Prozess der Moderne konstituiert sich also im Spannungsfeld zwischen Befreiung und Entfremdung, Vereinigung und Trennung, Wachstum und Verlust, Chance und Bedrohung, Beschleunigung und Erschöpfung, Euphorie und Überreiztheit.

Die Menschenmassen in den urbanen Metropolen, entsprechen den Prinzipien der Beschleunigung, Vereinzelung und Entfremdung, die als zentrale Indikatoren der Moderne betrachtet werden können: Die Großstadtmenge organisiert einen kollektiven Bewegungsrhythmus, eine paradoxe Einheit von Gegensätzen, ein Nebeneinander isolierter Einzelkämpfer, eine Vielzahl kleiner Einsamkeiten im Gedränge der Strassen: Menschen unterschiedlicher Nationalität, Klasse und Ethnizität eilen aneinander vorbei, sitzen sich in den öffentlichen Verkehrsmitteln gegenüber, ohne in unmittelbare soziale Interaktion zu treten. Die Masse ist das Produkt einer Kultur der Differenz, die sich im Prozess der Moderne heranzubildet. Das Eintauchen in den Strom der Menge ist mit Risiken und Nebenwirkungen verbunden: Die Flut von Menschen, Fahrzeugen, Informationen und sensorischen Reizen rüttelt nicht nur am Nervenkostüm des gestressten Großstädtlers, sondern auch an den Identitätsgrenzen des Subjekts, denn der Strom der Menge, ist gemäß Michel de Certeau, eine

³⁷⁰ Marshall Berman, 1988, S. 159.

³⁷¹ Ders. S. 15.

anonyme Kraft, „die jede Identität von Produzenten und Zuschauern mit sich fortreißt und verwischt“³⁷². Walter Benjamin spricht vom „Verschwinden der Menschen in den Massen der großen Städte“³⁷³. In der Anonymität der Menge ist der Passant radikal auf sich zurückgeworfen. Isoliert, mobil und flexibel durchwandert er einen sozialen Raum, der durch das Paradoxon eines scheinbar beziehungslosen Nebeneinanders einzelner Subjekte geprägt ist. Die viel gescholtene Anonymität und Beziehungslosigkeit des soziokulturellen Lebens scheint sogar die Bedingung für die Flexibilität des Subjekts zu sein. Die dörfliche Lebenskultur ist dagegen, mit den Worten von Markus Schroer ausgedrückt, durch die „Unmöglichkeit der Kontaktvermeidung“³⁷⁴ geprägt. Die starke soziale Kontrolle, die aus dieser Form des Zusammenlebens resultiert, wird oftmals vom Gefühl der Enge begleitet. Niklas Luhmann spricht gar vom „Gemeinschaftsterror des dörflichen Zusammenlebens“³⁷⁵. Die Loslösung aus den engen Banden der Dorfgemeinschaft und das Eintauchen in die großstädtische Anonymität wird jedoch oftmals von einem Gefühl des Unbehagens, der Isolation und der Furcht begleitet. Die fundamentale Krise des modernen Subjekts spiegelt sich in dieser paradoxen Befindlichkeit wieder. Die Großstadt wird zum Babylon des modernen Zeitalters, in dem sich eine Kultur der Unterschiede, der Verständigungsprobleme, der Isolation und der kollektiven Entfremdung entfaltet.

2. GESPENSTER AUF ASPHALT:

Die Unheimlichkeit der Großstadt

„Im Verlauf der Entwicklung des modernen urbanen Individualismus ist das Individuum in der Stadt verstummt“³⁷⁶, schreibt der Soziologe Richard Sennett. Die massive Reduktion der verbalen Kommunikation in der modernen urbanen Lebenskultur führt, gemäß Lutz Musner, zur Vorherrschaft des Visuellen: „Das Visuelle mehr als das Akustische bestimmt urbane Wahrnehmungsformen, die aus der Notwendigkeit des Einzelnen entstehen, für längere Zeit sein Gegenüber in den öffentlichen Verkehrsmitteln zu taxieren, ohne dabei ein Wort zu verlieren.“³⁷⁷ Grußgeste und Gespräch fallen weg und der taxierende Blick tritt stattdessen in den Vordergrund. „Die Straße, das Café, das Kaufhaus, die Eisenbahn, der Bus und die U-

³⁷² Michel de Certeau, 1988, S. 180.

³⁷³ Walter Benjamin, 1974, S. 45- 46.

³⁷⁴ Markus Schroer, 2006, S. 245.

³⁷⁵ Niklas Luhmann, 2006, S. 813.

³⁷⁶ Richard Sennett, 1997, S. 442.

³⁷⁷ Lutz Musner, 2007, S. 86.

Bahn sind zu Orten des Schauens geworden, nicht mehr der Unterhaltung.“³⁷⁸ Das Symptom der paradoxen Einsamkeit in der Großstadt ist Ausdruck dieser Kultur der Beobachtung, sie ist das Gegenteil von Begegnung und Dialog. Die radikale Umstrukturierung des öffentlichen Lebens und die daraus resultierende Verunsicherung des Subjekts steht in Relation zur Erschütterung und Umwälzung des gesamten Wertesystems der westlichen Kultur. Denn der Prozess der Modernisierung entfaltet sich nicht nur im Zeichen des Fortschritts, sondern auch im Schatten des Verlusts: Friedrich Nietzsche deklariert den Tod Gottes. Dort, wo einst eine allgegenwärtige Allmacht herrschte, klafft nun eine machtvolle Abwesenheit, eine gewaltige Lücke, eine gähnende Leere, in der alle tradierten Werte, Ordnungen und Muster zu verschwinden drohen. Durch diesen Verlust entsteht aber auch ein neuer sozialer, wissenschaftlicher und ästhetischer Frei- und Spielraum, der sowohl als Befreiung, als auch als existentielle Bedrohung erlebt wird. Die Krise des Menschen im Strudel der Menge spiegelt die Krise der Kultur wieder, in deren leeren Zentrum der Tod Gottes steht. Mit dem Verlust des Zentrums zerbricht auch das Konzept der Totalität: Die Welt ist nicht mehr als ein in sich geschlossenes Ganzes erfassbar. Die Kategorien der Realität zerbrechen in Mikroeinheiten. Wo einst eine absolute Zeit und ein absoluter Raum herrschten, bilden sich nun heterochronische und heterotopische Strukturen. Der Mensch ist nicht mehr das Maß aller Dinge, sondern nur Bestandteil einer relationalen und multizentrischen Realität, die noch nie so flexibel und beweglich war. Mit dem Verlust des Zentrums, als zentrale Ordnungsinstanz, verschwindet auch der panoptische Blick des souveränen Betrachtersubjekts: Es gibt keine kohärente, nach klaren Maßstäben gegliederte und nach festen Formen organisierte Wirklichkeit mehr, die der Betrachter mit einem Blick erfassen könnte, sondern Strudel und Netzwerke von Bewegungen, Relationen und Interaktionen. Die Erfahrung des Subjekts im Strom der Menge ist dem Prinzip des Panoptismus, das Michel de Certeau anhand des Blickes vom Aussichtsdeck des World Trade Centers beschreibt, paradigmatisch entgegen gesetzt. Der „Voyeur-Gott“³⁷⁹ ist abwesend im Gedränge der Menge. Der machtvolle Überblick des souveränen Betrachtersubjekts, das die Welt mit einem Blick erfassen kann, ist der Blicklosigkeit des Passanten gewichen, der durch ein modernes Labyrinth des Daedalus irrt. „Denn die Menge ist die Daseinsweise der Geisterwelt“³⁸⁰, in jenem Satz aus Walter Benjamins berühmtem Essay über Charles Baudelaire spiegelt sich das Unbehagen, dass dem Strom der Großstadtmenge entgegen gebracht wird. Die Heimeligkeit der bürgerlichen Stadtkultur ist der Unheimlichkeit der modernen Metropolen gewichen.

³⁷⁸ Richard Sennett, 1997, S. 442.

³⁷⁹ Michel de Certeau, 1988, S. 181.

³⁸⁰ Walter Benjamin, 1974, S. 61.

Wodurch erhält die Masse ihren gespenstischen Charakter? Ein wesentlicher Aspekt ist die bereits erwähnte Anonymität dieses kollektiven Erfahrungsraumes: Die Menge erscheint amorph und gesichtslos. Die Fußgänger eilen aneinander vorbei, ohne in unmittelbarem Kontakt zu treten. Jeder Einzelne, ein Fremder unter Fremden. Die Menschenmenge ist kein Ort der Begegnung und des Verharrens, sondern ein Ort des Durchgangs, eine Passage, ein performativer Zwischen-Raum, der durch die Bewegung des Gehens – das eilige Dahinhasten über Pflaster und Asphalt - erzeugt und strukturiert wird. Doch dieser transitorische Raum bleibt nicht, entzieht sich, ist so flüchtig wie die Bewegung des Gehens selbst: Er entsteht und entschwindet im Augenblick. Denn die Bewegung erzeugt Verschwinden. Gehen ist stets, wie die Etymologie des Wortes bereits andeutet, ein verlassen und zurücklassen³⁸¹.

Die Großstadtstrasse ist ein Ort des permanenten Kommens und Gehens, des Erscheinens und Verschwindens. Die „Verwischung der Spuren des Einzelnen in der Großstadtmenge“³⁸² ist ein zentrales Charakteristikum dieses modernen Lebensraumes, gemäß Walter Benjamin. Der Einzelne tritt im Strom der Menge nur für Augenblicke in Erscheinung, um dann schattenhaft in der wogenden Masse der bewegten Körper oder, wie Walter Benjamin es ausdrückt, im „unergründliche[n] Dunkel des Massendaseins“³⁸³ zu verschwinden. Vielleicht kommt es zu einem kurzen Blickkontakt, einem Augen-Blick der Begegnung in der Menge – Richard Sennett spricht von „Schnappschüssen des Lebens“³⁸⁴. Der deutsche Journalist und Dichter Kurt Tucholsky reflektiert in seinem Gedicht *Augen in der Großstadt*, aus dem Jahr 1930, die Flüchtigkeit des sozialen Lebens im urbanen Raum:

Zwei fremde Augen, ein kurzer Blick,
die Braue, Pupillen, die Lider -
Was war das? vielleicht dein Lebensglück...
vorbei, verweht, nie wieder.³⁸⁵

„Vorbei, verweht, nie wieder“ – der Einzelne taucht aus dem Strom der Passanten auf, um nach einigen Augenblicken wieder darin zu verschwinden. Begegnung und Abschied verschmelzen zu einem kurzen Augen-Blick, ein flüchtiger Blick-Kontakt im Vorübergehen. Die komplette Dramaturgie von Liebesgeschichten – Begegnung, geballte Aufmerksamkeit, Anziehung, Trennung und Verlust – komprimiert sich zu jenem Moment der Begegnung in

³⁸¹ Das Verb „Gehen“ ist von der indogermanische Wurzel „ghe[i]“ abgeleitet, das sowohl „spreizen“ und „schreiten“ bedeutet, aber zugleich auch „klaffen, leer sein, verlassen, [fort]gehen“.

³⁸² Walter Benjamin, 1974, S. 42.

³⁸³ Ders. S. 63.

³⁸⁴ Richard Sennett, 1997, S. 441.

³⁸⁵ Kurt Tucholsky, 1991, S. 491.

der Menge: „Was war das? vielleicht dein Lebensglück...“ Eine Liebe auf den ersten und zugleich letzten Blick. Die Ephemeralität des sozialen Lebens in den Strassen, das rasche Abgleiten des Gegenübers in die Abwesenheit, eröffnet einen imaginativen Raum - ein Kopf(t)raumtheater, in dem das Subjekt seine Phantasien, Ängste und Sehnsüchte projizieren kann. Die Menge ist also ein phantasmagorisch aufgeladener Ort: Die Strassen sind bevölkert von Phantomen und Phantasmen. Der Marxsche Ausspruch „alles Ständische und Stehende verdampft“³⁸⁶ findet in der Großstadtmenge seine soziokulturelle Übersetzung. Alles Bestehende scheint in einem permanenten Stadium der Auflösung begriffen zu sein, alles entzieht sich, verschwindet, löst sich auf in der wogenden Menge: Das was sich zeigt, ist das, was sich entzieht. Die Menge ist ein Ort der paradoxen Präsenz von Abwesendem, ein Schattenreich, die Daseinsweise der Geisterwelt“³⁸⁷.

Das Unbehagen, das dem urbanen Raum entgegen gebracht wird, korrespondiert, gemäß Berman, mit der Furcht vor dem eigenen Seelenleben. Überall treten dem modernen Subjekt Gespenster entgegen:

This atmosphere – of agitation and turbulence, psychic dizziness and drunkenness, expansion of experimental possibilities and destruction of moral boundaries and personal bonds, self-enlargement and self-derangement, phantoms in the street and in the soul – is the atmosphere in which modern sensibility is born.³⁸⁸

Die gespenstische Vereinzelung in der Menge, die Erfahrung des Fremd-Seins unter Fremden, steht im Zusammenhang mit der Entwicklung moderner Subjektivität: Dem Gefühl der Fremdheit gegenüber der eigenen Psyche.

Der neue Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum der modernen Metropolen wird als kalt, fremd und unheimlich empfunden, er bietet zugleich aber auch eine große Fülle experimenteller Möglichkeiten, die in der Enge des kleinstädtisch-bürgerlichen Lebens nicht möglich sind. Ein soziales und ästhetisches Neuland ist aufgetaucht, das von Protagonisten des modernen Lebens erkundet und gestaltet wird.

Dazu gehört auch der Flaneur, den Lutz Musner als „Parasit der großstädtischen Menge“, bezeichnet „in ihr verliert er sich, sie ist gleichermaßen sein Objekt wie seine Schutzhülle.“³⁸⁹

Die Passagen, jene Durchgangsräume und Nicht-Orte der kontinuierlichen Mobilität, des permanenten Kommens und Gehens, sind der bevorzugte Lebensraum dieses Nomaden der Großstadt, der sich durch hohe Menschenkenntnis und einen detektivischen Instinkt

³⁸⁶ Karl Marx, 2002, S. 23.

³⁸⁷ Walter Benjamin, 1974, S. 61.

³⁸⁸ Marshall Berman, 1988, S. 18.

³⁸⁹ Lutz Musner, 2007, S. 86.

auszeichnet - Eigenschaften, die sich aufgrund der hohen Anonymität des großstädtischen Raumes entwickelt haben, denn: „Je weniger geheuer die Großstadt wird, desto mehr Menschenkenntnis, so dachte man, gehört dazu, in ihr zu operieren“³⁹⁰, schreibt Walter Benjamin. Die Anonymität der Städte und der damit verbundene Mangel an Kontrolle, bringt einen weiteren Protagonisten der Moderne hervor: Den Detektiv, „des Flaneurs Zwilling“³⁹¹ - ein Beobachter und Fährtenleser des Großstadtschungels. „Der ursprüngliche gesellschaftliche Inhalt der Detektivgeschichte ist die Verwischung der Spuren des Einzelnen in der Großstadtmenge“³⁹², schreibt Walter Benjamin. Die Flüchtigkeit des sozialen Lebens innerhalb der Dynamik moderner Mobilität erfordert neue Strategien der Spurensicherung: Honoré de Balzac (1799-1850), selbst ein Flaneur mit detektivischem Blick, entfaltet in seinen scharfzüngigen Schilderungen und Beobachtungen von Passanten auf dem Pariser Boulevard ein System, mittels dessen er den Charakter einer Person am Gang zu erkennen glaubt: Während die Physiognomen des 17. und 18. Jahrhunderts noch glaubten den menschlichen Charakter an den Gesichtszügen ablesen zu können, so konzentriert sich Balzac auf den menschlichen Gang, denn: „Der Gang ist die Physiognomie des Körpers“³⁹³, schreibt Balzac in seiner *Theorie des Gehens*. Ausgiebige Studien der Gesichtszüge waren in den Strassen der Metropolen des neunzehnten Jahrhunderts offenbar nicht mehr möglich - dazu hatte der Beobachter auf dem Pariser Boulevard im 19. Jahrhundert wahrscheinlich zu wenig Zeit. Zu schnell treibt der Strom der Passanten an ihm vorbei, als dass er sich in die Physiognomie eines Einzelnen versenken kann. Die Menge ist gesichtslos geworden. Nicht im Gespräch – von Angesicht zu Angesicht – sondern im Vorübergehen - en passant - präsentiert sich der moderne Mensch. Beobachter wie Honoré de Balzac mussten sich daher auf den Gang der vorbeihuschenden Passanten konzentrieren, denn die Bewegungen einer Person, das Setzen seiner Schritte, die Wahl seines Weges und seine Körperhaltung können auch aus der Distanz beobachtet werden. „Deshalb setzte ich mich tags darauf auf den Boulevard de Gand, um den Gang all jener Pariser zu studieren, die das Pech hatten, an mir vorbeizugehen“³⁹⁴, schreibt Balzac, dessen *Theorie des Gehens* auf die Anonymität und Dynamik des modernen Großstadtlebens abgestimmt ist. Kein Gespräch, kein unmittelbarer Kontakt findet statt, sondern allenfalls ein flüchtiger Blickwechsel, kurz vor dem Verschwinden in der gesichtslosen Menge: Die Daseinsweise der Geisterwelt.

³⁹⁰ Walter Benjamin, 1978, S. 38.

³⁹¹ Lutz Musner, 2007, S. 87.

³⁹² Walter Benjamin, 1978, S. 42.

³⁹³ Honoré de Balzac, 2002, S. 102.

³⁹⁴ Ders. S. 117.

3. AUF DEN SPUREN DES EWIGEN WANDERERS:

Edgar Allan Poes *Mann der Menge*

Der Strom der anonymen Menge, der sich durch die Strassen, Passagen und Boulevards der modernen Metropolen drängt, verwischt nicht nur die Spuren des Subjekts, sondern er begünstigt zugleich den detektivischen Blick. Neue Taktiken der Beobachtung und des Spurenverfolgens werden entwickelt, dazu gehört auch die Technik der Beschattung: Die heimliche Verfolgung und Beobachtung eines Observierungsobjektes in den überfüllten Strassen der Großstadt. Die Menschenmenge bieten dem Beschatter den notwendigen Schutz: Er kann sich an die Fersen des Observierungsobjektes heften und ihm auf seinem Gang durch die Strassen folgen, ohne selbst entdeckt zu werden. Der Beschatter ist ein Teil der Menge. In ihr kann er jederzeit verschwinden, sobald der Beschattete sich umwendet. Er ist ein Schatten unter Schatten.

Die Beschattung ist ein zentrales Motiv in Edgar Allan Poes Short Novel *The man of the crowd*, aus dem Jahre 1830, die Walter Benjamin als „das Röntgenbild einer Detektivgeschichte“³⁹⁵ bezeichnet. Poes Kurzgeschichte beschäftigt sich mit einer elementaren Erfahrung des Subjekts in der modernen Großstadt: Das Umherschweifen in der gespenstisch anmutenden Menschenmasse. Im Zentrum steht ein Beschattungsexperiment – der Erzähler berichtet von seinem unheimlichen und lustvollen Erlebnis der Verfolgung eines dämonisch anmutenden Fremden in den nächtlichen Strassen von London.

Edgar Allan Poe skizziert sehr präzise die Methode des Beschattens, mit der Vito Acconci und Sophie Calle in ihren Performances operieren. Der *Mann der Menge* könnte gar als *Following Piece* avant la lettre gelten. Aufgrund dieser strukturellen Verwandtschaft zwischen Poes *Mann der Menge* und den Beschattungsprojekten von Calle und Acconci, werde ich im Folgenden eine kurze Lektüre der *Short Novel* vornehmen:

Zu Beginn sitzt der Hauptprotagonist und Erzähler der Geschichte in einem Kaffeehaus und beobachtet das bunte Treiben, das sich draußen, auf dem Boulevard, abspielt. Der Poesche Berichterstatter verfügt über die typischen Eigenschaften und Kenntnisse des Flaneurs: Er ist ein Kenner der Menge. Mit analytisch- geschultem Blick beobachtet er die bunte Revue des urbanen Lebens, wobei er die vorbeieilenden Protagonisten der Strasse in verschiedene Kategorien einordnet: Soziale Schicht, Beruf und psychische Gestimmtheit, nichts entgeht dem wachsamem Blick des Beobachters, der die spezifischen Eigenschaften der Passanten stets mit scharfer Zunge schildert. Mit geschultem Blick vermag er sofort die redliche

³⁹⁵ Walter Benjamin, 1974, S. 46.

Bevölkerung - die „Aristokraten, Kaufleute, Rechtsanwälte, Händler und Börsenmakler“³⁹⁶ und die „Zunft der Angestellten“ von „jener Rasse hamsterartiger Taschendiebe“³⁹⁷ und der Gruppe der Falschspieler zu unterscheiden. Mit Einbruch der Dämmerung und dem Entfachen der Gaslaternen, die „ein flackerndes Licht über alle Gegenstände“³⁹⁸ werfen, legt sich eine gespenstische Atmosphäre über die Szenerie der Strasse. Die „Stunde des Lasters“³⁹⁹ ist angebrochen und der Boulevard wird bevölkert von zwielichtigen Gestalten. Schließlich erblickt der Poesche Erzähler einen Passanten im Strom der Menge, dessen sonderbare Erscheinung sofort seine ganze Aufmerksamkeit gefangen nimmt: „Nie zuvor war mir ein Gesichtsausdruck begegnet, der auch nur entfernt an diesen gemahnt hätte“⁴⁰⁰, versichert er. Der Erzähler fühlt sich beim Anblick dieses Mannes an die „bildlichen Verkörperungen des Satans“⁴⁰¹ erinnert und in seinem Innern erwächst „der brennende Wunsch, den Mann weiter vor Augen zu haben, mehr über ihn zu erfahren.“⁴⁰² Der Erzähler verlässt die Sicherheit des Kaffeehauses und begibt sich in den Strom der nächtlichen Menge, um den dämonisch anmutenden Passanten auf seinem Gang zu folgen. Dies ist der Beginn einer langen, nächtlichen Beschattung durch das Labyrinth der Strassen Londons. Das Getümmel der Menge vereinfacht die heimliche Verfolgung des teuflisch anmutenden Fremden. Der Erzähler folgt ihm die ganze Nacht und den kompletten nächsten Tag hindurch, auf seinen Streifzügen, die entlang großer Verkehrsstrassen, über Plätze, durch Basare und Elendsviertel führen. Zunächst ist er über das Verhalten dieses Mannes sehr verwundert, der offenbar ziellos und ohne bestimmte Absicht durch die belebten Strassen schweift. Schließlich stellt er fest, dass der geheimnisvolle Fremde stets die Gesellschaft der Menge sucht. Er meidet einsame Straßen und Plätze. Das Alleinsein scheint ihm Unbehagen zu bereiten. Als die Strassen zu vorgerückter Stunde immer menschenleerer werden, sucht er fiebrig nach Menschenansammlungen in Seitengassen, bis er schließlich, im Morgengrauen, in den Strom der wiedererwachten Hauptstrassen eintauchen kann. Von seinem Beschatter nimmt der rastlose Wanderer keine Notiz, selbst dann nicht, als dieser sich ihm schließlich, erschöpft von der langen Odyssee durch das Gewirr der Strassen, direkt in den Weg stellt. Er setzt seinen Weg unbeirrt fort. Dem Poeschen Erzähler gelingt es dennoch, die innere Logik des dämonisch- anmutenden Fremden zu entschlüsseln: „Dieser alte Mann [...] ist das Abbild und

³⁹⁶ Edgar Allan Poe, 1973, S. 69.

³⁹⁷ Ders. S. 70.

³⁹⁸ Ders. S. 72.

³⁹⁹ Ders. S. 72.

⁴⁰⁰ Ders. S. 72.

⁴⁰¹ Ders. S. 72.

⁴⁰² Ders. S. 72.

der Genius tiefen Schuldbewusstseins. Er flieht vor dem Alleinsein. Er ist der Mann der Menge.“⁴⁰³ Der unheimliche Wanderer ist offenbar jemand, „dem es in seiner eigenen Gesellschaft nicht geheuer ist“⁴⁰⁴, schreibt Walter Benjamin. Er begreift die „Masse als das Asyl, das den Asozialen vor seinen Verfolgern schützt“⁴⁰⁵, denn die Menge verbirgt, schützt vor Blicken, verwischt Spuren, bringt das Individuum symbolisch zum Verschwinden. Umgeben von Menschen, befindet sich der Mann der Menge dennoch in völliger Isolation. Offenbar sucht er die paradoxe Einsamkeit in der Menge, um schließlich im Strom der Passanten Vergessen zu finden, wie in den Fluten des Flusses Lethe. In der wogenden Masse, die, gemäß Michel de Certeau, „jede Identität von Produzenten und Zuschauern mit sich fortreibt und verwischt“⁴⁰⁶, sucht der Mann der Menge Erlösung von der Bürde seiner schuldbeladenen Identität. Doch diese symbolische Auflösung der eigenen Existenz erfordert ein rastloses Umherschweifen in der amorphen und gesichtslosen Menge, das Eintauchen in den permanenten Strom aus Körpern und Bewegungen, der gemäß Walter Benjamin, der „Daseinsweise der Geisterwelt“⁴⁰⁷ entspricht. „Der Mann der Menge ist kein Flaneur“, schreibt Walter Benjamin. „In ihm hat der gelassene Habitus einem manischen Platz gemacht“⁴⁰⁸. Sein Gang ist eine rastlose Suche nach Vergessen und Erlösung.

Dieser manische Habitus könnte ein wesentlicher Grund sein, warum sich der Poesche Berichterstatter beim Anblick des Mannes der Menge, an das Antlitz des Teufels erinnert fühlt. Satan wird in zahlreichen Mythen und Volkssagen als ewiger Wanderer bezeichnet, der seit seiner Verstoßung aus dem Himmel zum ruhelosen Umherschweifen verdammt ist.

Daniel Defoe schreibt in seiner *Political History of the Devil*:

Satan, being thus confined to a vagabond, wandering unsettled condition, is without any certain abode; for though he has, in consequence for his angelic nature, a kind of empire in the liquid waste of air, yet it is certainly part of his punishment, that he is [...] without any fixed place, or space, allowed him to rest the sole of his feet upon.⁴⁰⁹

Das rastlose Umherstreifen ist auch das Schicksal des Mannes der Menge, in dem Edgar Allan Poe offenbar das Portrait des modernen Satans gezeichnet hat: Verdammt zum rastlosen Umherschweifen im Zwischen-Sein der gespenstischen Menge, ohne festen Ort, ohne Ziel, ohne soziale und moralische Bindungen. Der Strom der Masse, das endlose Wogen des

⁴⁰³ Ders. S. 77- 78.

⁴⁰⁴ Walter Benjamin, 1974, S. 46.

⁴⁰⁵ Ders. S. 38.

⁴⁰⁶ Michel de Certeau, 1988, S. 180.

⁴⁰⁷ Walter Benjamin, 1974, S. 61.

⁴⁰⁸ Ders. S. 122.

⁴⁰⁹ Daniel Defoe, 2006, S. 73- 73.

Kommen und Gehens, das alle Spuren und Identitäten verwischt, ist der Lebensraum des ewigen Wanderers: Ein unbestimmter Zwischenraum - der Limbus der Moderne.

4. AUF SCHRITT UND TRITT:

Following Piece und Suite Vénitienne

Das Beschatten, Verfolgen und Beobachten von Personen in den Strassen der Großstadt ist Inhalt zahlreicher Kriminal- und Detektivgeschichten. Die Motive sind vielseitig: Detektive beschatten potentielle Kriminelle, Kriminelle beschatten potentielle Opfer und Liebende folgen heimlich der geliebten Person. Auch der Flaneur, der „Botaniseur des Asphalts“ und „Detektiv wider Willen“⁴¹⁰, bedient sich zuweilen dieser modernen Technik des Fährtenlesens und Spurenverfolgens auf dem Pflaster der Großstadtstrassen. Der Poesche Berichterstatter, der dem Mann der Menge aus absichtslosem Interesse durch die nächtlichen Strassen Londons folgt, kann der Gruppe der Flaneure zugeordnet werden. In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts - lange nach dem Verschwinden des Flaneurs - wird die Beschattung von Passanten in den Strassen der Großstadt als performative Taktik und soziales Experiment im Kontext ambulatorischer Performancearbeiten entdeckt:

Der US-amerikanische Performance und Medienkünstler Vito Acconci, untersucht in seiner Reihe *Road Works* die künstlerischen Qualitäten und Möglichkeiten der Strassen von New York, wobei er in *Following Piece*, aus dem Jahr 1969, eine Urszene der Moderne zitiert: Die heimliche Beschattung einer Person in der Menge.

Each day I pick out, at random, a person walking in the street.

I follow a different person everyday; I keep following until that person enters a private place (home, office, etc.) where I can't get in.⁴¹¹

Die Struktur der Performance ist einfach: Acconci folgt einer Person solange, bis diese den öffentlichen Raum verlässt. Die Performance zitiert das Moment detektivischer Beschattung, wobei Acconci dem Observierungsobjekt lediglich aufgrund eines unbestimmten Interesses folgt. Er lässt sich von einem Assistenten bei seinem *Following Pieces* fotografieren. Der Einsatz der Photographie dient hier, anders als bei der detektivischen Ermittlungsarbeit, nicht zur Sicherung von Beweisen, sondern zur Dokumentation des performativen Prozesses.

⁴¹⁰ Lutz Musner, 2007, S. 86.

⁴¹¹ Vito Acconci, 2001, S. 78.

Following Piece ist ein experimentelles Spiel mit den Möglichkeiten des Wahrnehmungs- und Erfahrungsraumes der Großstadtstrasse. Der Strom der Menge wird zum Experimentierfeld und Untersuchungsobjekt einer neuen Ästhetik des Performativen. Die Beschattung organisiert ein komplexes Spiel mit der Ökonomie der Aufmerksamkeit zwischen Beschatter und Beschattetem. Die Dialektik von Nähe und Distanz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Privat und Öffentlich strukturiert die Performances in einen klaren Kanon von Regeln und Möglichkeiten: Der Beschatter darf dem Observierungsobjekt nicht zu nahe kommen, um nicht entlarvt zu werden, zugleich darf die Distanz nicht zu groß werden, damit er den Beschatteten nicht aus den Augen verliert. Die beschattete Person bestimmt Route und Dauer der Performance, allerdings ohne sich ihrer Rolle bewusst zu sein. Sobald sie den öffentlichen Raum verlässt endet das *Following Piece*. Der Beschatter weiß nicht, wohin ihn sein Observierungsobjekt führen wird, er muss deshalb die Fähigkeit besitzen sich flexibel auf das Verhalten des Beschatteten einzustellen.

Die Schlüsselqualifikation der Beschattung ist das Gehen, eine der „Urszenen« des Spurenlegens wie des Spurenverfolgens“⁴¹², gemäß Mirjam Schaub. Der Beschatter heftet sich an die Fersen eines Unbekannten und folgt dessen Spuren, bevor sie vom Strom der Menge verwischt werden. Durch den Prozess der Beschattung wird eine paradoxe Nähe zwischen Verfolger und Verfolgtem hergestellt. Acconci hat den unbekanntem Passanten eine gewisse Zeit auf seinen Wegen begleitet und deshalb ähnliche Eindrücke gesammelt. Er hat seine Bewegungen, Begegnungen, Handlungen beobachtet und Lebenszeit mit ihm verbracht: Eine paradoxe Kenntnis dieser Person stellt sich ein. Auch der Erzähler von Poes *Short Novel* konnte das Wesen des Mannes der Menge erkennen, ohne ein Wort mit ihm gewechselt oder auch nur einen Blick getauscht zu haben. Durch den gemeinsamen Gang durch die Strassen ist eine spezifische Beziehung zwischen den beiden Protagonisten aufgebaut worden, ohne dass die Kluft der Anonymität überwunden worden ist. Das Verschwinden des Beschatteten ist fixer Bestandteil der Beschattung. Keine dauerhafte Relation zwischen den beiden Protagonisten entsteht, die Begegnung ist nur flüchtig, schattenhaft und entspricht daher der Logik der Menge, dem Strom der Passanten, dem Ort des permanenten Kommens und Gehens, der Flüchtigkeit und Schattenhaftigkeit.

SOPHIE CALLE: *SUITE VÉNITIENNE*

Die französische Konzept- und Performancekünstlerin Sophie Calle (* 1953 Paris, Frankreich) beschäftigt sich ebenfalls mit dem Motiv der Beschattung. Schauplatz ihrer

⁴¹² Mirjam Schaub, 2007, S. 131.

ambulatorischen Performancearbeiten sind die Strassen von Paris: Die Heimatstadt des Flaneurs:

For months in 1979 I followed strangers on the street. For the pleasure of following them, not because of they particularly interested me. I photographed them without their knowledge, took note of their movements, then finally lost sight of them and forgot them.⁴¹³

Sophie Calle beschattet und fotografiert also Passanten in den Strassen von Paris, um ihre Lust, am Beobachten fremder Menschen, zu befriedigen. Nach einer Weile verliert sie ihr Observierungsobjekt aus den Augen. Der Beschattete sinkt zurück in die Anonymität der Menge und gerät in Vergessenheit. Doch eines Abends passiert etwas Außergewöhnliches:

At the end of January 1981, on the streets of Paris, I followed a man whom I lost sight of a few minutes later in the crowd. That very evening, quite by chance, he was introduced to me at an opening. During the course of our conversation, he told me he was planning an imminent trip to Venice.⁴¹⁴

Diese zufällige Begegnung ist der Auftakt von Sophie Calles Projekt *Suite Vénitienne*: Im Gespräch erfährt Sie, dass der Fremde in den folgenden Tagen eine Reise nach Venedig plant. Sie beschließt ihm, von dem sie kaum mehr weiß, als das sein Name Henri B ist, heimlich nach Venedig zu folgen, um ihn bei seinem Gang durch die Lagunenstadt zu beschatten und zu photographieren. In ihrem Tagebuch berichtet Sophie Calle akribisch über den Ablauf ihres Projektes *Suite Vénitienne*, wobei sie großes Gewicht auf präzise zeitliche und örtliche Angaben der Beschattungs-Performance legt. Sie berichtet aber auch über persönliche Empfindungen, von zufälligen Begegnungen und scheinbar Nebensächlichem. Fotos und Stadtpläne, auf denen die Routen ihrer Streifzüge mit einem Filzstift eingezeichnet sind, dokumentieren das Projekt.

Sophie Calle erreicht Venedig am 12. Februar 1981 – es ist die Zeit des venezianischen Karnevals, die Zeit der Masken und Kostüme. Verkleidung spielt auch eine zentrale Rolle in Calles Projekt: Nachdem sie sich mit blonder Perücke, Sonnenbrille und Hut getarnt hat, ist sie bereit für die Beschattung. Doch die Suche nach Henri B erweist sich als schwierig: Nachdem sie auf ihren langen Streifzügen durch die Strassen vergeblich nach ihm Ausschau gehalten hat, ruft sie sämtliche Hotels und Pensionen in Venedig an, um sich nach einem Gast namens Henri B zu erkundigen. Nach einer viertägigen Suche und beim 125sten Anruf in Pensionen und Hotels, wird Sophie Calle schließlich fündig: Henri B wohnt im *Casa de Stefani*, einer Pension, die nur ungefähr hundert Meter von ihrer eigenen Unterkunft entfernt

⁴¹³ Sophie Calle, 1999, S. 68-69.

⁴¹⁴ Dies. S. 76- 77.

liegt. Dennoch muss sie zunächst zwei Tage vor der Pension warten, bis sie schließlich, am 18. Februar beobachtet, wie ihr Observierungsobjekt, zusammen mit einer Begleiterin, die Pension verlässt. Die Beschattung kann endlich beginnen: Sophie Calle folgt Henri B durch die Gassen, über die Brücken, Kanäle und Plätze Venedigs. In ihren Aufzeichnungen gibt sie detaillierte Angaben bezüglich der Route der Wanderung. Sie macht Schnappschüsse von Henri B und fotografiert, sobald dieser ein Foto macht, anschließend das gleiche Motiv. Sophie Calles Beschattungs-Projekt ist das Experiment einer spezifischen Beziehung zwischen zwei Menschen in Raum und Zeit: Der Versuch in den Spuren eines Anderen zu wandeln, zum Schatten der fremden Person zu werden, indem man sich an ihre Fersen haftet und sie auf ihren Wegen – Schritt für Schritt – begleitet. Sophie Calle folgt Henri B auf seinem Gang durch die engen und verwinkelten Gassen und Strassen Venedigs, bleibt stehen, wenn er stehen bleibt, geht weiter, wenn er weiter geht, fotografiert die gleichen Motive und tritt metaphorisch gesprochen in seine Fußstapfen. Sie wandelt damit zugleich auch auf den Spuren der Flaneure und Detektive, jenen Augen auf zwei Beinen, denen die Spurensuche auf Pflaster und Asphalt zur Obsession geworden ist, jenen Nomaden der Moderne, die mit ihrem Spürsinn und ihrem analytischen Blick gegen den Spurverlust und das allzu leichte Verschwinden des Einzelnen im Gedränge der Menge ankämpfen. Die Beschattung ist eine simple Methode, um die Spur eines Individuums in der Menge zu verfolgen: Der Beschatter verhindert das Verschwinden des Anderen, indem er ihm auf Schritt und Tritt folgt. Er ist Träger des Blickes, während der Beschattete blick- und ahnungslos ist. Die Lust am Beschatten entspringt offenbar dem voyeuristischen Trieb, einen Blick in das Leben einer anderen Person zu werfen. Das heimliche Photographieren der beschatteten Person doppelt die Blick-Macht des Beschatters: Drei Augen beobachten das Observierungsobjekt. Die Kamera fängt dessen Spuren ein, bevor sie von der Menge verwischt werden und verleiht ihnen somit ein beständiges Abbild. Die Beschattung entspricht dem de Certeauschen Terminus der Taktik: Der Beschatter operiert mit Tricks und Finten. Er „muß andauernd mit den Ereignissen spielen, um “günstige Gelegenheiten“ daraus zu machen.“⁴¹⁵ Der Taktiker verschafft sich Vorteile durch die geschickte Nutzung von Gegebenheiten und Situationen. Gemäß des Prinzips der Taktik, nutzt der Beschatter das Gedränge in den Strassen der Großstadt, um unentdeckt seinem Observierungsobjekt folgen zu können. Doch diese Unternehmung kann jederzeit eine unerwartete Wendung nehmen: Der Beschatter kann die Spur des Anderen verlieren oder vom Beschatteten entdeckt werden. Sophie Calle kann die Balance zwischen Nähe und Distanz, die Voraussetzung einer erfolgreichen Beschattung ist,

⁴¹⁵ Michel de Certeau, 1988, S. 23.

nach einigen Tagen des heimlichen Verfolgens von Henri B nicht mehr aufrechterhalten. Sie schreibt in ihr Tagebuch: „I'm getting too close to him, I am becoming careless.“⁴¹⁶ Diese Unvorsichtigkeit hat Konsequenzen: Am dritten Tag der Beschattung, am 19. Februar, wird Sophie Calle von Henri B erkannt und zur Rede gestellt. Die Rollen sind vertauscht worden. Henri B ist nun Träger des Blickes. Der Beschattete hat das Spiel durchschaut und seinen Beschatter entlarvt. Henri B zeigt zwar Verständnis für Sophie Calles Projekt, verbietet ihr aber, ihn weiterhin zu beschatten und zu photographieren. Sophie Calle lässt für die nächsten Tage von Henri B ab. Als sie jedoch erfährt, dass er nach Paris zurückkehren wird, beschließt sie ebenfalls die Rückreise nach Frankreich anzutreten. Am Sonntag, den 24. Februar um 10.08 Uhr, wartet Sophie Calle vor dem Bahnhofsgebäude auf Henri B und photographiert ihn zum letzten Mal heimlich.

Sie schreibt in ihr Tagebuch:

I photograph him one last time as he passes through the station gate. I will go no further. He moves away; I loose sight of him. *After these last thirteen days with him, our story comes to a close.*

10: 10 A.M. I stop following Henri B.⁴¹⁷

SCHATTENDASEIN

Nachdem wir Vito Acconci, Sophie Calle und dem Berichterstatter aus Edgar Allan Poes *Mann der Menge* bei ihren verdeckten Verfolgungen durch die Strassen gefolgt sind, stellen wir noch einmal die Frage nach dem Wesen der Beschattung.

Die Schlüsselqualifikation der Beschattung ist das Gehen: Der Beschatter folgt dem Beschatteten auf Schritt und Tritt. Er heftet sich an die Fersen des Observierungsobjektes und wird so zum Schatten des Anderen. Er folgt seinen Spuren, wie der nomadische Jäger der Fährte des Wildes folgt. Das überraschende Umwenden des Verfolgten ist ein signifikanter Wende-Punkt im Prozess des Beschattens: Der Beschatter muss verschwinden, zum Schatten werden, um seiner Entlarvung zu entgehen. Dieser Augen-Blick erinnert, wie Jean Baudrillard sehr richtig anmerkt, an den entscheidenden Kulminationspunkt im Mythos von Orpheus und Eurydike: Orpheus ist es gelungen die Götter der Unterwelt zur Freigabe von Eurydike zu bewegen. Beim Durchqueren der Passage zwischen dem Reich der Schatten und der Welt der Lebenden, ist es ihm allerdings verboten, sich nach ihr umzuwenden. Orpheus bricht dieses Verbot. Eurydike, die ihm als Schatten gefolgt ist, muss wieder in den Hades zurückkehren. Sie verschwindet, geht in die Abwesenheit über, wird zum Schatten unter Schatten.

⁴¹⁶ Sophie Calle, 1999, S. 104.

⁴¹⁷ Dies. S. 121.

Die Menge, jener permanente Strom aus Körpern, in dem die Beobachtungstechnik des Beschattens ihre Anwendung findet, ist oft assoziativ mit dem Reich der Schatten in Verbindung gebracht worden: „Denn die Menge ist die Daseinsweise der Geisterwelt“⁴¹⁸, schreibt Walter Benjamin. Auch das Moment des Verschwindens nimmt, gemäß Jean Baudrillards, beim Beschatten, das er als „the art of making the other disappear“⁴¹⁹ bezeichnet, eine Schlüsselposition ein:

No, murder is more subtle: It consists of following someone step by step, of erasing his traces along the way, and no one can live without traces.⁴²⁰

Die Beschattung wäre demnach ein symbolischer Mord, der durch das systematische Verwischen der Spuren des Beschatteten ausgeübt wird, denn: „If you leave no traces, or if somebody takes it upon himself to wipe them out, you are as good as dead.“⁴²¹

Baudrillards Deutung ist geprägt vom abendländischen Drang zur Erzeugung möglichst deutlicher Spuren, die über das Verschwinden ihres Erzeugers hinaus, von dessen Existenz sprechen. Wer Spuren setzt markiert seine Präsenz, wer dagegen keine Spur hinterlässt, der fristet nur ein Schattendasein.

Die Kunst des Beschattens steht allerdings, wie Baudrillard mit Blick auf *Calles Suite Vénitienne* ausführt, im Zeichen einer doppelten Auslöschung:

The powerful blond figure behind the scenes leaves no traces as she follows him: She has lost herself in the other's traces. But she steals his traces.⁴²²

Die Beschatterin fristet eine parasitäre Schattenexistenz: Sie raubt die Spuren des Anderen, indem sie in dessen Fußstapfen tritt und damit die Markierungen seiner Existenz verwischt. Sie selbst hinterlässt zugleich aber keine eigene Spur, sondern verliert sich in den Spuren des Beschatteten. Die Anfertigung von heimlichen Schnappschüssen ist eine weitere Methode des Raubens von Spuren. Susan Sontag hat bereits in ihrem Werk *On Photographie* auf den räuberischen Charakter jenes Bildmediums hingewiesen:

Still, there is something predatory in the act of taking a picture. To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns

⁴¹⁸ Walter Benjamin, S. 61.

⁴¹⁹ Jean Baudrillard, 1988, S. 76.

⁴²⁰ Ders. S. 78.

⁴²¹ Ders. S. 78.

⁴²² Ders. S. 78.

people into objects that can be symbolically possessed. Just as the camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a sublimated murder – a soft murder, appropriate to a sad, frightened time.⁴²³

Die Kamera verleiht dem Beschatter eine spezifische Blick-Macht über den Anderen: Er beobachtet ihn nicht nur, sondern entwendet zugleich sein Abbild. Der Begriff „Schnapp-Schuss“ verweist auf den räuberischen Charakter der Photographie: Die Kamera ist ein Auge, das zuschnappt, Beute ergreift, Augen-Blicke einfängt und auf der Bildfläche fixiert. Jean Baudrillard begreift die Photographie im Kontext von *Suite Vénitienne* nicht als „souvenir snapshot of a presence“, sondern als “shots of an absence, the absence of the followed, that of the follower, that of their reciprocal absence“⁴²⁴. Sophie Calle nutzt die Macht dieses Mediums geschickt, indem sie nicht nur Henri B, sondern auch alle Motive, die er fotografiert ablichtet und somit nicht nur sein Abbild raubt, sondern auch seine Blickperspektive okkupiert.

Jean Baudrillard begreift die Photographie nicht als Medium zur Dokumentation von Präsenz, sondern als die Kunst des Verschwindens:

[...] and photography is itself an art of disappearance, which captures the other vanished in front of the lens, which preserves him vanished on film, which, unlike a gaze, saves nothing of the other but his vanished presence [...].⁴²⁵

Es gilt die paradoxe Struktur der Photographie zu betonen: Die Kamera fängt das fotografierte Objekt, während es vor der Linse verschwindet und bannt sein Verschwinden auf Film. Doch das Wesen der Beschattung ist paradox: „To shadow another is to give him, in fact, a double life, a parallel existence“.⁴²⁶ Der Beschatter löscht zwar die Spuren des Beschatteten aus, er doppelt aber zugleich auch dessen Existenz. Die Beschattung kann mit der Metapher des Fußabdruckes im weichen Untergrund verglichen werden: In die Fußstapfen eines Anderen zu treten bedeutet: Ein Vor-Bild zu haben, an dem man sich orientiert, dem man nacheifert, von dem man sich führen lässt, um vielleicht irgendwann dessen Nach-Folge anzutreten. Setzt man seinen Fuß in eines Anderen Fußstapfen, so wird das individuelle Profil beider Fußabdrücke verwischt, zugleich entsteht aber auch eine gemeinsame Spur, die aus der Vermischung der beiden Abdrücke hervor geht: Die Markierung eines Miteinanders.

Die Beschattung entfaltet ein korrelatives Verhältnis im Spannungsfeld zwischen Auslöschung und Verschmelzung, Distanz und Nähe. Sie ist das Experiment einer paradoxen

⁴²³ Susan Sontag, 1977, S. 14- 15.

⁴²⁴ Jean Baudrillard, 1988, S. 78.

⁴²⁵ Ders. S. 87.

⁴²⁶ Ders. S. 78-79.

Verbindung zwischen zwei Fremden im öffentlichen Raum. Die Beschattung ist zunächst geprägt durch die Modi der Distanz: Die beiden Personen treten nicht in unmittelbare Kommunikation, denn sobald sich die beiden Beteiligten von Angesicht zu Angesicht gegenüber stehen, endet auch die Beschattung. Dennoch organisiert der Prozess der Beschattung eine komplexe Relation zweier Subjekte in Raum und Zeit. Das Observierungsobjekt liefert mit seinen Routen, denen es folgt, seinen Bewegungen und Handlungen, die es ausführt eine Choreographie, die der Verfolger mit seinem Körper nachvollzieht. Choreographie begreife ich hier, gemäß der Definition Gabriele Brandstetters, als die „Beschreibung jenes Raumes, der die Bewegung des Körpers stets schon aus sich entlassen hat“.⁴²⁷ Der Beschatter tritt in die Spuren, die der Andere zurücklässt und füllt die Leere, die das Weitergehen des Beschatteten erzeugt hat, mit seinem eigenen Körper: Eine gemeinsame Spur entsteht.

Der Beschatter folgt dem Beschatteten auf allen seinen Wegen, verbringt Lebenszeit mit ihm, wandert in seinem Schatten, vollzieht die Choreographie seiner Existenz mit seinen Schritten nach: “One shouldn’t say, ‘God exists, I met him,’ but rather ‘God exists, I followed him.’“⁴²⁸ Warum ist nun die Beschattung ein besserer Beweis für die Existenz eines Subjekts? „Identität lässt sich nur in Veränderungen entfalten“⁴²⁹, schreibt Rudolf zur Lippe. Die Identität eines Subjektes ist nicht statisch, sondern performativ, sie entfaltet sich mit jedem Schritt und sie wird lesbar in der Spur, die dabei hervor gebracht wird. *Ambulo, ergo sum.*

Der Mensch ist, nach Friedrich Nietzsche, das “noch nicht festgestellte Tier”⁴³⁰. Er ist nicht durch Instinkte determiniert und muss deshalb erst lernen, wie man sich in der Welt bewegt, er muss sich Schritt für Schritt neu erfinden. Peter Strasser schreibt: „Mit der Verstoßung aus dem Paradies wurden wir mobilgemacht. Jetzt heißt es, sich tüchtig bewegen.“⁴³¹ Strasser beschreibt anhand der Metapher des Paradieses das Schicksal des Menschen, der keinen festen Platz in der Welt hat, nicht verankert ist und sich deshalb seine Identität in seinen Handlungen, Wanderungen und den Spuren, die er dabei hinterlässt, selbst erschaffen muss. Dieses Los des ewigen Umherschweifens teilt der Mensch der Moderne mit dem Mann der Menge in Edgar Allan Poes Kurzgeschichte: Der Segen der Mobilität wird zum Fluch der Rastlosigkeit und der Entwurzelung. Der besondere ästhetische Reiz der Beschattungsperformances von Vito Acconci und Sophie Calle liegt darin, dass sie in den

⁴²⁷ Gabriele Brandstetter, 2000, S. 102.

⁴²⁸ Ders. S. 84.

⁴²⁹ Rudolf zur Lippe, 1982, S. 31.

⁴³⁰ Friedrich Nietzsche, Werke, Bd. 2, S. 623.

⁴³¹ Peter Strasser, 2007, S. 49.

Strassen der Großstadt, dem Gedränge der Menschenmenge, der Geographie der Geschwindigkeit, der Topographie der Anonymität und der Beziehungslosigkeit, das Experiment einer Beziehung vornehmen. Die Performer unternehmen den Versuch zum Schatten eines Anderen zu werden, um an seinem Leben teilzunehmen und im kontinuierlichen Verfolgen seiner Spuren eine gemeinsame Spur zu hinterlassen:

Die Markierung eines Miteinanders inmitten der Topographie der Anonymität und der Isolation.

IV. DIE KINETIK DES HINKENS

Geh-Versuche einer neuen Bewegungsästhetik

Was man sich nicht erfliegen kann,
das muss man sich erhinken.

Sigmund Freud

Hinken und Fallen ist nicht ein Ding,
sagte der lahme Teufel.

Deutsches Sprichwort

Der hinkende Vogel verfremdet den Flug.

Heiner Müller

1. DAS GEHEN NEU ERLERNEN

Es erscheint so einfach: Ein erster Schritt. Die Fußsohle löst sich vom Boden und das Bein schwingt nach vorne. Das andere Bein stabilisiert währenddessen die Bewegung und sichert den Kontakt zum Untergrund. Anschließend wird der Fuß mit der Ferse aufgesetzt und über den Fußballen abgerollt. Muskelspannung, Verlagerung von Körpergewicht und eine kontrollierte Kippbewegung bewirken den Ortswechsel des Körpers. Ein einfacher Schritt, nichts Besonderes und dennoch ein Prozess von hoher Komplexität, der in der frühen Kindheit mühevoll erlernt wird.

Walter Benjamin berichtet in seinem autobiographischen Werk *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* von seinem Traum das Gehen neu zu erlernen:

So kann ich davon träumen, wie ich einmal das Gehen lernte. Doch das hilft mir nichts. Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr.⁴³²

Der Traum das Gehen neu zu erlernen gibt dem Wunsch Ausdruck, die Wirklichkeit - Schritt für Schritt - neu zu entdecken und zu gestalten. Die Wiederentdeckung der Wirklichkeit ist eine zentrale Ambition der Künste der sechziger Jahre. Dieser Prozess der Neu- Entdeckung führt, wie Allan Kaprow bereits 1958 in seinem berühmten Essay *The Legacy of Jackson Pollock* prognostiziert, über die Beschäftigung mit den (vermeintlich) banalen Phänomenen des Alltags.

Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second Street. [...]. Young artists of today need no longer say, "I am a painter" or "a poet" or "a dancer". They are simply artists. All of life will be open to them. They will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness. They will not try to make them extraordinary but will only state their real meanings. But out of nothing they will devise the extraordinary and maybe nothingness as well. People will be delighted or horrified, critics will be confused or amused, but these, I am certain, will be the alchemies of the 1960s.⁴³³

Kaprow sollte Recht behalten: In den Sechzigern entdecken die Künste den Alltag mit all seinen Objekten, Räumen und Praktiken. Das Sichtbarmachen des Alltäglichen rückt in den Fokus des ästhetischen Schaffens. „Man verzeihe, dass ich erwähne, was offensichtlich ist“⁴³⁴, dieser Satz aus Samuel Becketts Stück *Geistertrio* ist programmatisch für die

⁴³² Walter Benjamin, 2006, S. 97.

⁴³³ Allan Kaprow, 2003, S. 9.

⁴³⁴ Samuel Beckett, 1996, S. 19.

Entwicklung der Künste in diesem Zeitraum: Nicht das Außergewöhnliche, sondern das Alltägliche, das Offensichtliche, das Naheliegende und gerade deshalb Unbeachtete und Übersehene rückt ins Blickfeld experimenteller Ästhetik.

Rebecca Solnit schreibt:

In retrospect, it seems as though these artists were remaking the world, act by act, object by object, starting with the simplest substances, shapes, gestures. One such gesture – an ordinary one from which the extraordinary can be derived – is walking.⁴³⁵

Im Kontext dieser intendierten (Wieder-)Entdeckung und Neugestaltung der Welt, ist seit den sechziger Jahren, der Prototyp menschlicher Fortbewegung interessant geworden, „the most obvious and the most obscure thing in the world“⁴³⁶, gemäß Rebecca Solnit, jene elementare Bewegungstechnik, mittels derer das Subjekt sich seine Realität, zunächst kriechend, dann unsicheren Schrittes und schließlich mit sicherem und festem Gang erschließt. Wenn das erlernte Bewegungsmuster zum routinierten und automatisierten Prozess geworden ist, rückt es zumeist erst im Falle einer funktionalen Beeinträchtigung wieder ins Bewusstsein, nämlich dann, wenn das Gleichmaß der Schritte ins Stocken gerät, der Gehende in ein Stolpern verfällt oder zu hinken beginnt.

Können erlernte Bewegungsmuster, um erneut Benjamins Gedanken aufzugreifen, wieder vergessen und verlernt werden? Diese Frage bildet einen Leitfaden durch das folgende Kapitel, in dem künstlerische Geh-Versuche von Samuel Beckett, Bruce Nauman, Trisha Brown und William Pope.L im Mittelpunkt stehen. Arbeiten, die sich mit unkonventionellen Gehtechniken und dem systematischen Ver- und Wiedererlernen der Alltagstechnik „Gehen“ beschäftigen. In den vorigen Kapiteln wurden Arbeiten untersucht, in denen die Relation zwischen Fortbewegung und topographischem Kontext (Naturlandschaft, urbaner Raum) im Vordergrund steht. Die folgende Untersuchung konzentriert sich primär auf die Dimension des Gehens als eine „Technik des Körpers“⁴³⁷, gemäß der Definition von Marcel Mauss, worunter der französische Soziologe und Ethnologe „die Weisen, in der sich die Menschen, in der einen wie der anderen Gesellschaft, traditionsgemäß ihres Körpers bedienen“⁴³⁸ begreift. Die Techniken des Körpers „stellen eine soziale Eigenheit dar“⁴³⁹, sie folgen einem

⁴³⁵ Rebecca Solnit, 2000, S. 269

⁴³⁶ Dies. S. 3.

⁴³⁷ Marcel Mauss, 1978, S. 199.

⁴³⁸ Ders. S. 199.

⁴³⁹ Ders. S. 202.

normativen Schema. So gibt es, gemäß Marcel Mauss, etwa auch eine „Erziehung zum Gehen“⁴⁴⁰.

Im Zentrum der im Folgenden vorgestellten Bewegungsexperimente stehen Gangmuster, die, um mit Marcel Mauss zu sprechen, gegen die konventionelle „Erziehung zum Gehen“ verstoßen. Es handelt sich um Geh-Versuche einer neuen Bewegungsästhetik, die im Zeichen der programmatischen Verwerfung der konventionellen Körper- und Bewegungstechniken stehen, um dadurch das komplexe Spannungsverhältnis zwischen Körper und Welt, Bewegung und Raum mit all seinen anthropologischen, ontologischen, ästhetischen und politischen Implikationen auf neue Art erfahrbar und wahrnehmbar zu machen.

Am Beginn dieses Kapitels steht die Lektüre einer signifikanten Passage aus Samuel Becketts *Watt*, aus dem Jahr 1953: Watt, der Hauptprotagonist in Becketts Roman, hat einen höchst kuriosen Gang, den ich als eine spezifische Form des Hinkens, nach der Definition Jean-François Lyotards begreife: Ein Hinken, „das etwas ziemlich Verrücktes an sich hat, was in Wirklichkeit die Weisheit selber ist“⁴⁴¹, eine deviante Form der Fortbewegung, die ein fundamentales Misstrauen gegenüber den Paradigmen der Realität artikuliert und damit exakt dem Dispositiv postmoderner Ästhetik entspricht. Der Hinkende, schreibt Lyotard, „weiß nicht recht wo der Boden ist. Ja, ich würde sogar sagen: Er misstraut dem Boden.“⁴⁴² Der Hinkende bewegt sich im Raum wie ein Fremder, nichts versteht sich für ihn von selbst. „Jeder Schritt wird zum Problem“⁴⁴³, so Lyotard, man könnte aber auch sagen: Jeder Schritt wird zu einem kleinen Experiment auf unbekanntem Terrain. Das Hinken ist ein permanenter Geh- Versuch, als würde das Gehen, wie in Walter Benjamins Beispiel, neu erlernt werden.

Das Hinken generiert also eine Verquickung zwischen retardierter Fortbewegung und kritischer Reflexion, die alle Konstanten des durchquerten Raumes, selbst den Boden, die Grundlage allen Seins, in Frage stellt. Watts Gang begreife ich als Entwurf einer kritischen Kinetik, die alle tradierten Kategorien, vom konventionellen Bewegungskanon bis zur traditionellen Ordnung des Raumes, mit einem permanenten Zweifel belegt.

Samuel Becketts Kinetik des Hinkens kann somit als wegweisend für die Entwicklung der kritisch-subversiven Bewegungskünste in den folgenden Jahren betrachtet werden. Deshalb entspricht Bruce Naumans Beschäftigung mit den kuriosen Gangarten, die Samuel Beckett in seinem Roman *Watt* entwirft, einer eigenständigen ästhetischen und historischen Logik. Seine Videoperformances *Slow Angle Walk* oder *Beckett Walk* (1968) und *Revolving Upside Down*

⁴⁴⁰ Ders. S. 202.

⁴⁴¹ Jean-François Lyotard, 1986, S. 25.

⁴⁴² Ders. S. 25.

⁴⁴³ Ders. S. 25

(1969) sind paradigmatische Beispiele einer Ästhetik, die das Offensichtliche augenfällig und das Gewöhnliche außergewöhnlich werden lässt: Bruce Nauman bewegt sich in einem stilisiert hinkenden Gang durch sein Studio, wobei er den Prozess mit einer Videokamera dokumentiert. Die Manipulation der Kameraperspektive ruft die Illusion hervor, als hätten die Ausrichtungsparameter des Raumes -Vertikale und Horizontale- ihre Plätze getauscht, als wäre die traditionelle Ordnung des Raumes aus den Fugen geraten.

Mit Bruce Naumans *Beckett Walk* (1968) und Trisha Browns *Man Walking Down The Side Of A Building* (1969) werden zwei Arbeiten aus dem Bereich von Performance und Postmodern Dance analysiert, die ein kritisch-subversives Spiel mit der Relation von Körper und Raum, Bewegung und Schwerkraft betreiben: Trisha Brown lässt in *Man Walking Down The Side Of A Building* einen Tänzer, mit Hilfe einer Bergsteigerausrüstung, die Fassade eines siebenstöckigen Gebäudes hinuntergehen und transformiert somit die vertikale Fläche zum Tanzplatz und Forschungsfeld einer neuen Ästhetik des Tanzes. Auf Basis der experimentellen Beschäftigung mit der simplen Körpertechnik „Gehen“ organisieren diese Arbeiten ein subversives Spiel, in dem die traditionellen Konstanten des Raumes destabilisiert und invertiert werden.

Am Abschluss des Kapitels stehen die *Crawling Performances* von William Pope.L: Mit seinen Kriechgängen im öffentlichen Raum reflektiert der afroamerikanische Konzept- und Performancekünstler die kulturellen, sozialen und politischen Implikationen von Bewegung und Raum, indem er seine Schwierigkeiten demonstriert, in einem soziokulturellen Umfeld, das noch immer Nährboden für rassistisches Gedankengut bietet, aufrecht gehen zu können. Pope findet ein ausdrucksstarkes Bild, um die Bürde der sozialen Ungleichheit und der Unterdrückung auf eine kinetisch-physiologische Ebene zu transformieren: Er legt sich auf den Asphalt der Strasse und bewegt sich im Kriech-Gang. Die horizontale Fläche wird zum Schauplatz eines kritisch-subversiven Bewegungsexperiments.

Meine Untersuchung orientiert sich zunächst an einem etablierten Diskurs in den Performance- und Dance Studies: Im Zuge der Neudefinition der Tanz- und Bewegungskunst zu Beginn der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, kommt es zu einer radikalen Verwerfung des Konzepts der Virtuosität, so dass auch elementare Körpertechniken und Praktiken des Alltags wie Stehen, Sitzen, Liegen, Gehen, zum zentralen Inhalt von Tanzstücken werden können.⁴⁴⁴ Diese Entwicklung bringt schließlich jene

⁴⁴⁴ Vgl.: Sally Banes: *Reinventing Dance in the 1960s. Everything was possible*, Wisconsin: 2003.

Bewegungsästhetik hervor, die Gabriele Brandstetter als „Phänomenologie des Lapsus“⁴⁴⁵ bezeichnet, eine Kinästhetik, die sich nicht auf die Inszenierung virtuoser Körperbeherrschung konzentriert, sondern auf die Untersuchung der Grenzen und Möglichkeiten menschlicher Bewegungskompetenz, so dass auch das Scheitern von Bewegungsprozessen zum Element der Aufführung wird. Brandstetter weist darauf hin, „dass etwa bei Kritikern eines Forsythe-Stücks der Eindruck eines „virtuosen Hinkens“, oder, wie bei Meg Stuart, eines „körperlichen Stotterns“⁴⁴⁶ entsteht. Gleichgewichtsstörungen und Stürze sind von zentralem Stellenwert in dieser paradoxen Bewegungsästhetik:

Die Illusion des Schwebens auf der Spitze, die die Aura der Ballerina im 19. Jahrhundert ausstrahlte, ist nunmehr gebrochen. Denn das Kippen etwa aus der labilen Pose der Arabeske wird nicht – wie im klassischen Ballett- vermieden, sondern im Gegenteil, zur Quelle einer Bewegungsfortsetzung, deren Form wiederum aus dem Energieüberschuß des Falls und aus dem noch ungewissen Ziel dieser Fallbewegung hervorgeht.⁴⁴⁷

Der Sturz unterbricht den freien Fluss der Bewegung: Der Körper kehrt zum Boden, dem Anfangs- und Endpunkt aller Bewegung zurück. André Lepecki begreift die programmatische Unterbrechung des Bewegungsflusses, das er als „kinesthetic stuttering“⁴⁴⁸ bezeichnet, als Signatur des experimentellen Tanztheaters der Gegenwart. Dieses kinästhetische Stottern kann als Artikulation eines veränderten Körper- und Bewegungsdenkens begriffen werden, das sich konsequent vom Konzept der Virtuosität und der Grazie abwendet.

Das Hinken, eine Form des defizitären Gehens, nimmt eine zentrale Position innerhalb dieser kritischen Bewegungsästhetik ein: Durch die Abweichung von der Norm, wird die Aufmerksamkeit auf die simple Mechanik des Gehens gerichtet. „Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt“⁴⁴⁹, konstatiert G. W. F. Hegel in der Einleitung zur *Phänomenologie des Geistes* (1807). Das Bekannte muss also fremd werden, damit es wieder ins Bewusstsein rückt. Das Hinken kann als Verfremdungsprozess auf physio-motorischer Ebene betrachtet werden. Der Defekt lässt die vertraute Bewegung wieder augenfällig werden. Das Hinken ist aber auch eine Bewegung, die sich permanent selbst unterbricht und zum Stocken bringt, ein „kinesthetic stuttering“⁴⁵⁰. In diesem Moment der Unterbrechung, und hier referiere ich erneut auf Lyotards Deutung des Hinkens als Bewegungsmodus der

⁴⁴⁵ Gabriele Brandstetter, 2000, S. 126.

⁴⁴⁶ Dies. S. 124.

⁴⁴⁷ Dies. S. 122.

⁴⁴⁸ André Lepecki, 2006, S. 1.

⁴⁴⁹ G. W. F. Hegel, 1999, S. 31.

⁴⁵⁰ André Lepecki, 2006, S. 1.

Weisheit, werden Zwischenräume geöffnet, in denen die anthropologischen, ontologischen und politischen Dimensionen von Bewegungsprozessen reflektiert werden können.

DIE MYTHOPOETIK DES HINKENS

In Mythos und Sage hinken zumeist die Außenseiter, diejenigen, die außerhalb der Ordnung, am Rande der Gesellschaft stehen. Carlo Ginzburg deutet, in seiner kulturgeschichtlichen Studie *Hexensabbat*, das Hinken als Indikator „einer ständigen oder zeitweiligen Verbindung zur Welt der Toten“⁴⁵¹. Der Hinkende ist ein Grenz-Gänger, ein Wanderer zwischen Diesseits und Jenseits, der aufgrund dieser Eigenschaft, mit keiner der beiden Welten vollständig verwurzelt ist. Ginzburg lässt in seiner Untersuchung einen großen Reigen hinkender Gestalten aus Märchen, Ritus und Mythos aufmarschieren: Aschenputtel, die ihren Schuh verloren hat und deshalb ins Hinken verfällt; Achill, mit seiner verwundeten Ferse; Hephaistos, der hinkende Gott der Schmiede; Ödipus, der schwellfüßige Rätsellöser; auch Philoktet, der beste Bogenschütze des griechischen Heeres, dessen Fuß durch einen Schlangenbiss verwundet worden ist. „Mehr als die Hälfte der Helden dieser mythischen Serie sind durch Besonderheiten gekennzeichnet, die mit dem Gehen verbunden sind“⁴⁵², konstatiert Ginzburg. Der asymmetrische Gang impliziert besondere Fähigkeiten: So kann ausgerechnet Ödipus, mit seinen verkrüppelten Füßen, das Rätsel der Sphinx lösen. Ginzburg hebt hervor, dass „das Geh-Ungleichgewicht in Griechenland in besonderer Weise mit einer Gottheit verbunden“⁴⁵³ ist: Mit Dionysos - ebenfalls ein Wanderer zwischen Diesseits und Jenseits, Leben und Tod. Der Gott des Weines, der Raserei und des Theaters ist „ein Gott, der schwanken macht oder stolpern lässt“⁴⁵⁴. Im Kontext der Märchen und Mythen markiert das Hinken also als eine limnologische Erfahrung, einen Akt des radikalen ÜberGangs, eine Wanderung zwischen den Polen Leben und Tod, Ordnung und Chaos.

Auch der Teufel hinkt, sein asymmetrischer Gang verweist auf seine diabolische Natur: Diabolisch geht auf die griechischen Worte δίαβολος (*diabolos*) "Teufel" und auf διαβάλλειν (*diaballein*) zurück, was im Griechischen "durcheinander werfen" bedeutet. Der Diabolos wirft die Dinge durcheinander, bringt die Ordnung aus dem Gleichgewicht, stellt die Welt auf den Kopf, schafft Chaos. Die Unordnung, die der Teufel bringt, deutet sich im Ungleichgewicht seiner Schritte bereits an.

⁴⁵¹ Carlo Ginzburg, 1990, S. 242.

⁴⁵² Ders. S. 229.

⁴⁵³ Ders. S. 239.

⁴⁵⁴ Ders. S. 239.

Der diabolische Charakter, der dem hinkenden Gang im Kontext von Mythos und Sage anhaftet, bildet eine wichtige Referenz bei der analytischen Auseinandersetzung mit performativ-ästhetischen Arbeiten, in denen verfremdete Formen des Gehens im Mittelpunkt stehen. Auch im Rahmen kritischer Bewegungsästhetik kann das Hinken als diabolisch begriffen werden, als Ausdruck einer Ästhetik, die alle Konventionen kritisch hinterfragt, aus dem Gleichgewicht bringt.

Die Paradigmen der Wirklichkeit, des Raumes, der Zeit, des Körpers, der Bewegung werden im Laboratorium einer kritischen Ästhetik des Performativen quasi *hinkenden Schrittes* in Frage gestellt.

2. RASENDES SCHNECKENTEMPO:

Samuel Becketts *Watt*

BECKETTS GÄNGE

Samuel Beckett (*1906, Dublin, Irland, + 1989, Paris, Frankreich) übt mit seinem spartenübergreifenden Werk, das neben seinem breit gefächerten literarischen Schaffen, für das er 1969 den Literatur-Nobelpreis erhält, auch Filme, Hörspiele, Fernsehstücke und Theaterinszenierungen umfasst, nachhaltigen Einfluss auf die Kunstlandschaft des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts aus. Der Akt des Gehens bildet eine zentrale Thematik in Becketts Werk, die in ihrer komplexen Fülle an dieser Stelle nur angedeutet werden kann. Deviante und defizitäre Bewegungsformen werden besonders häufig beschrieben: Becketts Protagonisten hinken und stolpern, sinken in sich zusammen oder stürzen abrupt zu Boden, bewegen sich schwankend, kriechend oder mit Krückstock vorwärts oder sie sitzen, fast gänzlich bewegungsunfähig, im Rollstuhl.

In seinem Roman *Molloy* (1951) steht ein Protagonist im Zentrum, der an einer fortschreitenden Lähmung seiner Beine leidet und sich daher nur humpelnd fortbewegen kann. Wladimir und Estragon, die beiden Hauptprotagonisten aus Becketts Theaterstück *Warten auf Godot*⁴⁵⁵ (1952) bewegen sich ebenfalls hinkenden Schrittes über die Szene: Wladimir bewegt sich „auf gespreizten Beinen, mit kurzen steifen Schritten“⁴⁵⁶ und verfällt, nachdem Lucky ihm einen Tritt gegen das Schienbein gegeben hat, vollends ins Hinken. Estragon humpelt, wegen seiner Füße, von denen zunächst der eine, dann der andere schmerzhaft anschwillt.

⁴⁵⁵ Titel der Originalausgabe: *En attendant Godot*

⁴⁵⁶ Samuel Beckett, 2006, S. 7.

In Becketts Werk entfalten sich Bewegungsprozesse zumeist am Rande von Zusammenbruch und Stillstand: Mit Molloy entwirft Beckett einen Protagonisten, der immer wieder hinstürzt, in sich zusammensinkt, dem Zug der Schwerkraft erliegt. In *Warten auf Godot* stürzt Lucky zu Boden und reißt Pozzo mit sich. Beim Versuch ihnen beim Aufrichten zu helfen, stürzt auch Wladimir. Estragon will Wladimir behilflich sein und landet schließlich selbst am Boden. Als keiner der Protagonisten sich wieder aufzurichten vermag, scheint auch der Gang der Handlung zusammenzubrechen. Wiennie, die Protagonistin in Becketts Solostück *Glückliche Tage*⁴⁵⁷, steckt bis zur Brust in einem Sandhaufen, in dem sie, im Laufe des Stückes, immer tiefer versinkt. In *Endspiel*⁴⁵⁸ stecken Nagg und Nell, die beide keine Beine mehr haben, in Mülleimern und sind somit jeglicher Möglichkeit der Fortbewegung beraubt. Hamm sitzt unbeweglich „in einem mit Röllchen versehenen Sessel“⁴⁵⁹ und nur Clov bewegt sich mit „steifen, wankenden Schritten“⁴⁶⁰ über die Bühne und beklagt sich fortwährend über den Schmerz in seinen Beinen. Sein steifer Gang impliziert die sukzessive Lähmung seiner unteren Gliedmaßen. „Du wirst mich nicht verlassen können“⁴⁶¹, lautet Hamms lakonischer Kommentar über Clovs physische Verfassung.

Neben diesen Inszenierungen von Zusammenbruch und Stillstand entwirft Beckett auch Szenerien, in denen der Akt des Gehens, im Sinne eines rast- und ziellosen Hin- und Herschweifens, quasi bis zum Exzess getrieben wird: In seinem Theatertext *Footfalls*, aus dem Jahr 1975 (dt. Titel: *Tritte*), entwirft Beckett eine Geh-Choreographie für eine Schauspielerin: May schreitet auf einem Gehstreifen, der parallel zur Rampe platziert ist, hin- und her, von rechts nach links und von links nach rechts. Sie wiederholt diesen Vorgang über die komplette Länge des Stückes. In den Regieanweisungen gibt Beckett genaue Instruktionen bezüglich Ausrichtung, Zahl und Länge der Schritte. Er wünscht sich ein „deutlich hörbares rhythmisches Auftreten“⁴⁶². Die insgesamt schwach gehaltene Bühnenbeleuchtung konzentriert sich auf den Gehstreifen, der Rest der Bühne liegt im Dunkeln. Die unteren Partien des Körpers der Schauspielerin sind stark und die oberen Partien nur mäßig beleuchtet, wodurch die Bewegung der Beine deutlich hervorgehoben wird. Beckett führt bei der Deutschlandpremiere von *Tritte*, in der Werkstatt des Schiller Theaters, im Jahre 1976, selbst Regie. Bei den Proben kommt es zunächst zu Verständigungsschwierigkeiten zwischen Beckett und der Schauspielerin Hildegard Schmahl. Schmahl zeigt sich irritiert, dass sie beim

⁴⁵⁷ Originaltitel: *Happy Days*, Uraufführung New York 1961.

⁴⁵⁸ Originaltitel: *Fin de Partie*, entstanden 1954- 1956; veröffentlicht 1957.

⁴⁵⁹ Samuel Beckett, 1974, S. 9.

⁴⁶⁰ Ders. S. 9.

⁴⁶¹ Ders. 67.

⁴⁶² Ders. 1986, S. 55.

Gehen auf der Bühne ihre Schritte betonen soll. Sie vermisst eine psychologische Motivation dieser Handlung, während Beckett sich eine mechanische und rein physische Form der Darstellung wünscht. Beckett betont, dass das Stück sich allein aus der Idee des Schrittesetzens entwickelt habe und dass auch die Schauspielerin über diese physische Aktivität in die Rolle hineinfinden müsse.⁴⁶³

Samuel Beckett realisiert im Jahr 1981, am Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart, das Projekt *Quadrat I und II*, ein zweiteiliges Fernsehspiel, in dessen Zentrum eine szenische Handlung steht, die, unter vollständigem Verzicht auf gesprochene Sprache, sich gänzlich auf den Akt des Gehens konzentriert. Schauplatz des Geschehens: Ein Quadrat.

In *Quadrat I* bewegen sich vier verhüllte Protagonisten (Helfrid Foron, Jürg Hummel, Claudia Knpfer und Susanne Rehe) in konkaver Körperhaltung und mit schleifenden Schritten über eine quadratische Grundfläche. Den Spielern sind jeweils eine Farbe (Rot, Blau, Gelb, Weiß), sowie ein Perkussionsinstrument zugeordnet. Anzahl, Länge und Geschwindigkeit der Schritte sind genau festgelegt. Die Gehbewegungen verlaufen vollkommen synchron und folgen einer reduzierten, aber zugleich äußerst präzisen Choreographie, die auf geometrischen Strukturen basiert: Kreise, Parallelen und Diagonalen werden durch die raschen und präzisen Bewegungen der Protagonisten, die ihre Mitspieler weder beachten, noch behindern, auf der quadratischen Spielfläche sichtbar.

Während der gesamten Spieldauer gibt es keine Veränderungen und Abweichungen in diesem äußerst reduzierten Bewegungs- und Handlungsmuster. Die Handlung scheint sich in der Wiederholung des Immergleichen zu erschöpfen, auffällig ist jedoch, dass die kreisförmige Öffnung im Zentrum des Quadrats stets gemieden wird: Die Spieler steuern zwar immer wieder auf diese „danger zone“ zu, ändern jedoch kurz vorher ihre Richtung. Keiner scheint den entscheidenden Schritt zu wagen: Das Zentrum des Quadrats wird nicht betreten.

Es gibt keine Begegnungen oder Veränderungen, stattdessen ein sinnenleertes Wiederholen des Immergleichen, szenisch vergegenwärtigt durch ein zielloses Hin- und Hergehen, ein unaufhörliches Setzen von Schritten, ein endloses Abschreiten der immer gleichen Wegstrecke.

Samuel Beckett produziert eine Fortsetzung des ereignislosen Geschehens. *Quadrat II*, das er mit folgenden Worten kommentiert: „It´ s 100.000 years later“⁴⁶⁴. In diesem langen Zeitraum hat sich offensichtlich nicht viel geändert - *Quadrat II* ist, was Choreographie und Struktur betrifft, eine Wiederholung von *Quadrat I*, allerdings ist das Geschehen in schwarzweißer

⁴⁶³ Vgl.: Jonathan Kalb, 1989, S. 62.

⁴⁶⁴ Samuel Beckett, zitiert nach: Samuel Beckett, Bruce Nauman, Ausstellungskatalog, 2000, S. 188.

Bildqualität und ohne Perkussionsbegleitung. Die Spieler folgen der gleichen Choreographie, allerdings in einem deutlich geringeren Tempo, was auf Ermüdung schließen lässt. Schleppenden Schrittes beschreiten sie noch immer die gleichen Wege. Durch den Verzicht auf die Perkussionsbegleitung tritt das rhythmisch-monotone Geräusch der schleifenden Schritte deutlich hervor und entfaltet eine unheimliche Atmosphäre. *Quadrat II* wirkt wie eine gespenstische Wiederholung von *Quadrat I*.

Quadrat I und *Quadrat II* haben eine Spieldauer von 15 min bzw. 5 min - die zyklische Struktur der Stücke suggeriert allerdings einen Ablauf ohne Anfang und Ende: Die rhythmisch- repetitive Struktur der Schritte korrespondiert mit der repetitiv- monotonen Struktur der Handlung: Der wachsende Grad der Ermüdung und die vagen Spuren, die sich im Laufe des Spiels auf den Diagonalseiten des Quadrats abzeichnen, sind die einzigen Symptome der Zeit in der ereignislosen Handlungsfolge. Kein Drama findet statt, stattdessen ein sinnentleertes Weitermachen. Beckett nutzt den Akt des Gehens, um einen bewegten Stillstand in Szene zu setzen.

Auch in Becketts Roman *Watt* (entstanden 1942-1943, veröffentlicht 1953) ist der Akt des Gehens ein zentrales Motiv: Watt, der Hauptprotagonist in Samuel Becketts gleichnamigen Roman, vollführt auf offener Strasse einen höchst außergewöhnlichen Gang:

Watts Gewohnheit, geradewegs, zum Beispiel, nach Osten zu gehen, bestand darin, daß er seinen Oberkörper so weit wie möglich nach Norden drehte und gleichzeitig sein rechtes Bein so weit wie möglich nach Süden schleuderte, dann seinen Oberkörper so weit wie möglich nach Süden drehte, und gleichzeitig sein linkes Bein so weit wie möglich nach Norden schleuderte, dann wieder seinen Oberkörper so weit wie möglich nach Norden drehte und sein rechtes Bein so weit wie möglich nach Süden schleuderte, dann wieder seinen Oberkörper so weit wie möglich nach Süden drehte und sein linkes Bein so weit wie möglich nach Norden schleuderte, und so weiter, immer und immer wieder, viele, viele Male, bis er sein Ziel erreichte und sich hinsetzen konnte. So zuerst auf einem Bein und dann auf dem anderen stehend, bewegte er sich in rasendem Schneckentempo in gerader Linie voran.⁴⁶⁵

Die Textpassage inszeniert sowohl inhaltlich als auch formal, eine kuriose und zugleich streng stilisierte Gehtechnik. Die rhythmisch- repetitive Struktur der Satzgefüge korrespondiert mit dem Rhythmus der Schritte. Der US-amerikanische Konzept- und Performancekünstler Bruce Nauman (*1941, Fort Wayne, Indiana) entwickelt, in den Jahren 1968 und 1969, seine Videoperformances *Slow Angle Walk* oder auch *Beckett Walk* genannt und *Revolving Upside Down*, in denen er dezidiert Bezug auf Becketts *Watt* nimmt. Samuel Beckett und Bruce Nauman verbindet, wie Steven Connor sehr richtig bemerkt, eine signifikante

⁴⁶⁵ Samuel Beckett, 1995, S. 30- 31.

Gemeinsamkeit: Sie sind „vom Akt des Gehens besessen“⁴⁶⁶. Nauman benutzt zumeist seinen eigenen Körper als Material seiner künstlerischen Geh-Versuche, aber auch Beckett, dessen primäres Medium die Schrift ist, zeigt großes Interesse an der szenischen Realisierung seiner Texte, was sich nicht zuletzt in seiner Arbeit als Regisseur äußert⁴⁶⁷. Auch in der Passage aus dem Roman *Watt* ist die kinetisch- anatomische Präzision auffällig, mit der Beckett Watts Gang beschreibt. Der Text entfaltet eine komplexe Bewegungsschrift, eine Choreographie, die auf der leeren Bühne des weißen Blattes in Szene gesetzt wird. Einige Jahre nach dem Erscheinen von Becketts Roman, wird Bruce Nauman Becketts Geh-Choreographie mit Hilfe seines eigenen Körper-Materials in eine szenographische Textur übersetzen, die sich räumlich, zeitlich, lautlich und körperlich entfaltet. Diese Studie untersucht Watts Gang also mit Fokus auf Bruce Naumans performativer Interpretation und Realisation des Textes.

Watts Gang unterscheidet sich deutlich von der konventionellen Technik des Gehens. In der Absicht, „geradewegs, zum Beispiel, nach Osten zu gehen“⁴⁶⁸, „schleudert“ Watt sein rechtes Bein „so weit wie möglich nach Norden“, während er seinen Oberkörper dagegen „so weit wie möglich nach Süden“⁴⁶⁹ dreht. Sein Gang ist kein lineares Vorwärtsschreiten, sondern ein Widerstreit zwischen zwei einander entgegen gesetzten Kräften. Die Bewegung des Kopfes, der „sich bei jedem Schritt steif auf seinem steifen Nacken unter seinem Hut hin- und herdreht [...]“, mindestens um 90°⁴⁷⁰, verstärkt den kuriosen Charakter von Watts Gang.

Beckett liefert noch weitere kinetische Details:

Die Knie beugten sich bei diesen Gelegenheiten nicht. Sie hätten es tun können, aber sie taten es nicht. Keine Knie konnten sich besser beugen als Watts, wenn es ihnen beliebte, Watts Knien fehlte nichts, wie sich vielleicht erweisen wird. Aber wenn sie spazierengingen, beugten sie sich nicht, aus irgendeinem dunklen Grund.⁴⁷¹

Die steifbeinige Gehtechnik verleiht Watts Gang etwas dezidiert Mechanisches. Diese Fortbewegungstechnik, bis zur letzten Konsequenz ausgeführt, müsste eigentlich dazu führen, dass Watt permanent um die eigene Körperachse rotiert. Das Standbein funktioniert wie der

⁴⁶⁶ Steven Connor, 2000, S. 85.

⁴⁶⁷ 1971 inszeniert Samuel Beckett *Glückliche Tage* am *Schiller Theater* in Berlin.

Die Fernsehstücke *Geister-Trio* und *...nur noch Gewölk* inszeniert er 1977 für den SDR Stuttgart. Diese Inszenierungen bilden den Auftakt einer ganzen Reihe von Fernsehstücken für den Südwestdeutschen Rundfunk, in denen Beckett Regie führt:

1979 *He, Joe*

1983 *Quadrat* und *Nacht und Träume*

1986 *Was wo*

⁴⁶⁸ Samuel Beckett, 1995, S. 30- 31.

⁴⁶⁹ Ders. S. 30.

⁴⁷⁰ Ders. S. 32.

⁴⁷¹ Samuel Beckett, 1995, S. 30- 31.

Schenkel eines Zirkels: Während der Oberkörper und das andere Bein sich in der Luft drehen, sichert das Standbein den Kontakt zum Boden und verleiht der Bewegung die nötige Stabilität. Watt hält seinen Oberkörper beim Gehen nicht aufrecht, sondern dreht ihn mit jedem Schritt entweder nach Norden oder nach Süden. Damit vollzieht Watt einen Bruch mit dem Modell des aufrechten Ganges, jener charakteristischen Fortbewegungstechnik des Menschen, die, gemäß des Anthropologen André Leroi-Gourhan, als elementare Voraussetzung der menschlichen Evolution betrachtet werden kann.⁴⁷²

Watt generiert eine alternative Bewegungstechnik, die dem Prinzip der linearen Fortbewegung und dem Modell des aufrechten Ganges paradigmatisch entgegen gesetzt ist. Becketts Protagonist erlebt die Welt, in gebeugter Haltung und um die eigene Achse rotierend, aus einer anderen Perspektive.

Der französische Ethnologe und Soziologe Marcel Mauss begreift als „Techniken des Körpers“⁴⁷³ „eine traditionelle und wirksame Handlung [...] Es ist notwendig, dass sie traditionell und wirksam ist. Es gibt keine Technik und keine Überlieferung, wenn es keine Tradition gibt“.⁴⁷⁴ Gesten, Bewegungen und Handlungen unterliegen somit starken sozialen Nivellierungen und Normierungen. Deshalb wird in verschiedenen Kulturen unterschiedlich gegangen:

Die Stellung der Arme, der Hände während des Gehens, stellen eine soziale Eigenheit dar und sind nicht einfach ein Produkt irgendwelcher rein individueller, fast ausschließlich psychisch bedingter Handlungen und Mechanismen.⁴⁷⁵

Marcel Mauss zieht folglich den Schluss: „Also gibt es ebenso eine Erziehung zum Gehen“⁴⁷⁶. Samuel Beckett beschreibt in seinem Roman *Watt* einen Fußgänger dessen Gang offenbar eine schlechte Erziehung genossen hat. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Watts Bewegungen Irritation und Befremden hervorrufen:

Lady McCann, die hinter ihm herankam, glaubte noch nie auf offener Straße so außergewöhnliche Bewegungen gesehen zu haben, und wenige Frauen hatten eine größere Erfahrung der offenen Straße als Lady McCann. Daß sie nicht vom Alkohol herrührten, bewiesen ihre Regelmäßigkeit und Zielstrebigkeit. Watts Gang war ein seiltänzerischer Taumel.⁴⁷⁷

⁴⁷² Vgl.: André Leroi-Gourhan, 1980, S. 89- 90.

⁴⁷³ Marcel Mauss, 1975, S. 199.

⁴⁷⁴ Ders. S. 205.

⁴⁷⁵ Ders. S. 202.

⁴⁷⁶ Ders. S. 202.

⁴⁷⁷ Samuel Beckett, 1995, S. 31.

Lady McCann vergrößert zunächst ihre Distanz zu „der hohen stampfenden Masse“⁴⁷⁸, deren Anblick ihr offensichtlich Unbehagen bereitet, obwohl sie, wie Beckett betont, „dank ihrer Abstammung von Katholiken und Militärs eigentlich nicht ängstlich“⁴⁷⁹ ist. Dieses Unbehagen ist primär darin begründet, dass Watts Verhalten nicht mit konventionellen Kategorien zu erklären ist. Während der taumelnde Gang eines Betrunkenen, allein auf die alkoholische Beeinträchtigung der Bewegungsfähigkeit zurückgeführt werden kann, so basiert Watts „seiltänzerischer Taumel“⁴⁸⁰ offenbar auf einer paradoxen Gesetzmäßigkeit.

Watts Gang kann als Entwurf einer subversiven Bewegungsästhetik gelesen werden. Doch dieses Bewegungsexperiment birgt Konsequenzen: Lady McCann wirft, nachdem sie Watts Erscheinung zunächst mit großer Verwunderung beobachtet hat, einen Stein nach ihm, der jedoch, Dank einer „glückliche[n] Fügung“⁴⁸¹, nur seinen Hut trifft. Offenbar betrachtet die unerschrockene Lady Watts außerordentlichen Gang als eine Bedrohung. Sie scheint sein Verhalten nicht als Gefahr für ihre eigene Sicherheit zu betrachten, sondern vielmehr als Angriff auf den normativen Bewegungs- und Verhaltenskanon, als Bedrohung der bestehenden Ordnung.⁴⁸² So ist es wohl Watts Verstoß gegen die gute Erziehung des Gehens, der den Zorn der stolzen Lady provoziert. Lady McCann, die, wie Beckett hervorhebt, von Katholiken und Militärs abstammt, fungiert in dieser Straßenszene demnach als Agent einer normativen Ordnungsmacht. Der Steinwurf kann als ein Akt der Maßregelung eines sozialen Sonderlings durch eine autoritäre Instanz begriffen werden. Watt, der glücklicherweise unverletzt bleibt, nimmt den Vorfall mit stoischer Gefasstheit hin, „was aber“, wie Beckett betont, „kein besonderer Verdienst war, sondern einfach nur ein Gewöhnungseffekt, der sich, aufgrund der Häufigkeit solcher Vorfälle eingestellt hat.“⁴⁸³

Samuel Beckett generiert in dieser Straßenszene eine ästhetische Logik, die das Paradigma experimentell-subversiver Kunst seit den sechziger Jahren maßgeblich bestimmt: Das Gewöhnliche, das Alltägliche und vermeintlich Bekannte wird im Rahmen des ästhetischen Prozesses augenfällig. Watts kurioser Gang folgt dem ästhetischen Imperativ des Auffällig-

⁴⁷⁸ Ders. S. 32.

⁴⁷⁹ Ders. S. 32.

⁴⁸⁰ Ders. S. 31.

⁴⁸¹ Ders. S. 32.

⁴⁸² In Samuel Becketts Werk gibt es auch andere Situationen, in denen Protagonisten, deren Verhalten aus dem Rahmen fällt, in Konflikt mit Vertretern der Ordnungsmacht geraten. So wird Molloy, in Becketts gleichnamigem Roman, verhaftet, als er gerade eine Rast auf seinem Fahrrad einlegt: „Ich begriff schließlich, dass meine Art mich auszuruhen, meine Stellung während des Ausruhens, nämlich rittlings über meinem Fahrrad, die Arme auf der Lenkstange, den Kopf auf den Armen, ein Attentat auf irgendetwas etwas, woran ich mich nicht mehr erinnere, die Ordnung oder die guten Sitten darstellte.“ Samuel Beckett, 1995, S. 26.

⁴⁸³ Samuel Beckett, 1995, S. 33.

Machens: Die unkonventionelle Organisation der Bewegung lenkt die Aufmerksamkeit auf die simple Bewegungstechnik des Gehens.

In den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts entwickeln Protagonisten der *Performance Art* und des *Postmodern Dance*, soviel sei bereits im Vorgriff auf den weiteren Gang der Studie gesagt, ebenfalls Strategien, um simple Gesten, Bewegungen und Handlungen des alltäglichen Lebens auf neue Art sichtbar und erfahrbar zu machen. Der Terminus *Pedestrianism*⁴⁸⁴ avanciert zum Leitbegriff eines radikalen Umstrukturierungsprozesses in der US-amerikanischen Tanz- und Performanceszene der sechziger Jahre. Praktiken des täglichen Lebens wie Stehen, Sitzen, Liegen und Gehen, werden zum zentralen Inhalt von Choreographie und Performance.⁴⁸⁵ Auch Bruce Naumans performative Realisierung von Watts Gang in seiner Videoperformance *Slow Angle Walk* (1968) kann im Kontext dieser Entwicklung begriffen werden.

Sally Banes setzt die ästhetischen Taktiken, die der *Postmodern Dance* verwendet, um die Phänomene und Praktiken des Alltäglichen wieder sichtbar und auf neue Art erfahrbar zu machen, in Zusammenhang zu Bertolt Brechts Konzept der Verfremdung.⁴⁸⁶

Bertolt Brecht beschreibt den Prozess der Verfremdung wie folgt:

Was ist Verfremdung?

Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.⁴⁸⁷

Die Ökonomie der Aufmerksamkeit steht also im Fokus von Brechts Theorie: Die Verfremdung macht sichtbar, was bislang unter der Schwelle der Wahrnehmung verborgen lag. Watts außergewöhnlicher Gang bewirkt solch einen Effekt, den Brecht als Verfremdung bezeichnet: Durch seine außergewöhnlichen Bewegungen nimmt er dem alltäglichen Vorgang des Gehens das „Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende“ und erzeugt „Staunen und Neugierde“.

In der Einleitung habe ich, im Rahmen einer kurzen Lektüre des Mythos des Ödipus, auf den Zusammenhang zwischen deviantem Gang und verfremdeter Wahrnehmung verwiesen. Das Hinken lenkt die Aufmerksamkeit auf den alltäglichen Vorgang des Gehens – die vertraute

⁴⁸⁴ Der Begriff *Pedestrianism* geht auf das lateinische Wort „Pedes“ (=Fuß) zurück und verweist zugleich auf das englische Substantiv „pedestrian“ (=Fußgänger). „Pedestrianism“ wurde hauptsächlich im Kontext des Judson Dance Theaters gebraucht und bezeichnet eine Bewegungsästhetik, deren Fokus auf das Alltagsleben gerichtet ist.

⁴⁸⁵ Vgl. Sally Banes, 2003, S. 3- 5.

⁴⁸⁶ Dies. S. 4- 5.

⁴⁸⁷ Bertolt Brecht, Werke 22.1, S. 554-555.

Bewegung wird auffällig und sticht ins Auge. Der Gang des Hinkenden ist permanent aus dem Gleichgewicht, off- Balance, in Schräg-Lage⁴⁸⁸. Ödipus könnte gerade deshalb zur Lösung des Rätsels der Sphinx qualifiziert sein, weil sein schiefer Gang seinen Blick auf die Welt verändert – verfremdet: Er, der Hinkende, mit den geschwollenen Füßen, dem jeder Schritt Mühe bereitet, erkennt das Wesen, das am Morgen vierfüßig, am Mittag zweifüßig und am Abend dreifüßig erscheint an seinem Gang: Der Mensch ist die Lösung.

Auch Watts Gang kann, gemäß Jean-François Lyotard, als ein Hinken gedeutet werden: „Hier wird genau beschrieben, wie jemand hinkt, sehr stark hinkt“⁴⁸⁹, schreibt Lyotard über Watts Gehteknik, die einem Stottern des Körpers gleicht, einem permanenten Unterbrechen des Bewegungsflusses, das ein fundamentales Misstrauen artikuliert:

Am Hinken wollte ich zeigen, dass es etwas ziemlich Verrücktes an sich hat, was in Wirklichkeit die Weisheit selber ist. Jemand, der hinken muß, weiß nicht recht, wo der Boden ist. Ja, ich würde sogar sagen: Er misstraut dem Boden. Sein Misstrauen ist weise und ohne Ressentiment, denn er geht ja trotzdem und kann vorwärts kommen, macht sich beim Gehen aber obendrein noch Gedanken über Horizontalität und Vertikalität.⁴⁹⁰

Watts Hinken entspricht der operativen Logik jener ästhetischen und theoretischen Praxis, die Lyotard als postmodern bezeichnet. „Alles Überkommene, selbst wenn es nur von gestern ist [...] muß hinterfragt werden“⁴⁹¹, schreibt Lyotard als Antwort auf die Frage: „Was ist postmodern?“⁴⁹². Das fundamentale Misstrauen gegenüber allen etablierten Kategorien erfordert eine kritische Reflexion der Fundamente von Kunst, Gesellschaft und Kultur in all ihren soziologischen, anthropologischen, ontologischen, ökonomischen und politischen Bedingungen. Es geht also um ein ästhetisches Denken, das durch kritische Distanz gegenüber allen etablierten Paradigmen und Kategorien gekennzeichnet ist und dieses Misstrauen findet im hinkenden Gang seinen kinetischen Ausdruck, denn der „Hinkende weiß nicht, ob er an die Zeit und an den Raum glaubt“⁴⁹³. Die radikale Reflexion von „allem Überkommenen“, um Lyotard zu paraphrasieren, führt zur Besinnung auf die elementaren Komponenten des menschlichen Handelns und der Grundlagen raumzeitlicher Orientierung. Die Auseinandersetzung mit dem Gehen liefert die Basis einer komplexen Reflexion der Idee des Menschen und seiner raumzeitlichen, ontologischen und politischen Verortung.

⁴⁸⁸ Das Verb *hinken* geht auf die idg. Wurzel *[s]keng* „schief“, „schräg“, „krumm“ zurück. Hinken bedeutet ursprünglich also: „Schräg gehen“.

⁴⁸⁹ Jean-François Lyotard, 1986, S. 26.

⁴⁹⁰ Ders. S. 25.

⁴⁹¹ Ders. 1999, S. 45.

⁴⁹² Ders. S. 33.

⁴⁹³ Ders. 1979, S. 87.

Samuel Beckett inszeniert, gemäß dem Postulat Lyotards, zur kritischen Reflexion des Überkommenen, einen Fußgänger, der alle etablierten Kategorien, selbst den Boden, den er überquert, die Grundlage und Grenze des Seins, in Frage stellt und alles Wahrgenommene mit einem permanenten Zweifel belegt.

Nichtsdestoweniger fielen die Füße, Ferse und Sohle zusammen, platt auf die Erde und hoben sich mit unverkennbarem Widerstreben wieder von ihr ab, um sich auf die unerforschten Luftwege zu wagen.⁴⁹⁴

Watt misstraut also dem unsicheren Boden, den er überquert. Nur zaghaft erhebt er seine Füße in die unerforschten Luftwege. Allen Gegebenheiten begegnet er mit Skepsis. Nichts versteht sich von selbst. „Jeder Schritt“, schreibt Lyotard, „wird zum Problem“⁴⁹⁵. Sein Gang ist ein Geh-Versuch auf fremdem Territorium, jeder Schritt ein kleines Experiment, ein Vorstoß ins Ungewisse. Dieses fundamentale Misstrauen, das Beckett anhand seines Protagonisten Watt inszeniert, wird die operative Logik experimenteller performativer Ästhetik in den sechziger Jahren maßgeblich bestimmen: Alle Komponenten des performativen Prozesses - Räumlichkeit, Zeitlichkeit, Lautlichkeit, Körperlichkeit – jene Elemente, die zugleich als Grundlagen menschlicher Realitätserfahrung gelten können, werden einer radikalen Reflexion unterzogen, um auf Basis dieses fundamentalen und produktiven Misstrauens, neue Handlungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten zu generieren

3. DIE RHETORIK DES HINKENS

Der hinkende Gang kann also, in Referenz zur Argumentation Lyotards, als kinetische Metapher des postmodernen Skeptizismus begriffen werden, einem Denken, das sich kritisch gegen gegen die Werte und Paradigmen der Moderne richtet. Die Künste sind ein Ort, an dem der Kampf gegen das moderne Wertesystem ausgetragen wird. Der Körper ist in diesem Kontext von besonderer Bedeutung, da er als Instrument betrachtet werden kann, mittels dessen sich das Subjekt in Relation zur Wirklichkeit setzt. Es geht um die Entfaltung eines subversiven Körperdenkens im Rahmen des ästhetischen Prozesses, das sich auch misstrauisch gegen den Körper selbst richtet, da auch er, in seiner Funktion und Materialität, als Produkt des normativen Diskurses gelten kann. Dieses Körperdenken soll im Folgenden als Kinetik des Hinkens begriffen werden. Mit Samuel Becketts *Watt* als argumentativen Leitfaden, soll ein theoretisches Instrumentarium erarbeitet werden, mittels dessen Arbeiten

⁴⁹⁴ Samuel Beckett, 1995, S. 31.

⁴⁹⁵ Jean- François Lyotard, 1986, S. 27.

wie Bruce Naumans *Slow Angle Walk* (1969), Tricha Browns *Man Walking Down the Side of a Building* und William Pope.L's *Great White Way* als Beispiele einer subversiven Bewegungsästhetik analysiert werden können, die, in Auseinandersetzung mit dem simplen Akt des Gehens, die Ordnung des Raumes und die Ordnung des Körpers, in ihren politischen und ontologischen Implikation aus dem Gleichgewicht bringt. Eine Bewegungsästhetik des Hinkens.

KINÄSTHETISCHE TAKTIKEN

Im Kapitel *Die Szenographie der Schritte* wurde Michel de Certeaus Konzept der *Rhetorik des Gehens* vorgestellt, worunter der französische Soziologe und Philosoph eine Taktik zur Erschließung kreativer Spielräume innerhalb des topographischen Systems der Großstadt versteht:

Wenn es also zunächst richtig ist, dass die räumliche Ordnung eine Reihe von Möglichkeiten (z. B. durch einen Platz, auf dem man sich bewegen kann) oder von Verboten (z. B. eine Mauer, die einen am Weitergehen hindert) enthält, dann aktualisiert der Gehende bestimmte dieser Möglichkeiten. Dadurch verhilft er ihnen zur Existenz und verschafft ihnen eine Erscheinung. Aber er verändert sie auch und erfindet neue Möglichkeiten, da er durch Abkürzungen, Umwege und Improvisationen auf seinem Weg bestimmte räumliche Elemente bevorzugen, verändern oder beiseite lassen kann.⁴⁹⁶

Michel de Certeau entwickelt in seiner *Kunst des Handelns* eine Poetik der subversiven Stadtbenutzung, wobei er den öffentlichen Raum dezidiert als Ort des Politischen begreift. Er bewegt sich in seinen kulturkritischen Reflexionen also in jenem Bereich, der seit den sechziger Jahren bereits von Protagonisten aus den Bereichen Performance- und Conceptual Art, Postmodern Dance und dem experimentellen Theater als performative Spielfläche und ästhetisches Laboratorium entdeckt worden ist: Den Alltag.

Michel de Certeau vertritt die Auffassung, dass die gewöhnlichen Benutzer der Stadt, sich im „Status von Beherrschten“⁴⁹⁷ befinden, da sie sich in einem Territorium bewegen, dass von einem etablierten Machtsystem strukturiert wird. Dadurch sind sie jedoch keineswegs zur Passivität verurteilt, denn durch „kreatives Vorgehen im Alltag“⁴⁹⁸ ist es den „Verbrauchern“ [...] möglich sich den Raum wiederanzueignen.⁴⁹⁹

Dieser Akt der Wiederaneignung geschieht in den Handlungsweisen:

⁴⁹⁶ Michel de Certeau, 1988, S. 190.

⁴⁹⁷ Ders. S. 12.

⁴⁹⁸ Ders. S. 15.

⁴⁹⁹ Ders. S. 16.

Diese "Handlungsweisen" sind die abertausend Praktiken, mit deren Hilfe sich die Benutzer den Raum wiederaneignen, der durch die Technik der soziokulturellen Organisation organisiert wird.⁵⁰⁰

Die Praktiken des Alltags, also alle Formen der Bewegung, der Interaktion, des Austauschens und Herstellens bergen demnach hohes politisch-subversives Potential, denn sie „bilden letztlich das Netz einer Antidisziplin“⁵⁰¹. Die Opposition zwischen *Strategie* und *Taktik* ist von zentraler Bedeutung in Michel de Certeaus kulturkritischen Reflexionen: Die Strategie, „setzt einen Ort voraus, der als etwas *Eigenes* umschrieben werden kann“⁵⁰², sie verfügt über eigene Bereiche Institutionen, Technologien, Städte. Das Bestreben der Strategie dient dem Erhalt des Status Quo. Zur Sicherung und Festigung der bestehenden Ordnung generiert sie einen ausgeklügelten Kontrollapparat. Die Taktik ist dagegen die Operationsform des Schwächeren, sie „hat nur den Ort des Anderen“⁵⁰³ und ist daher „von der Zeit abhängig“⁵⁰⁴. Die Taktik „muss andauernd mit Ereignissen spielen, um "günstige Gelegenheiten" daraus zu machen.“⁵⁰⁵ Deshalb verfügt der Taktiker über ein Inventar an Tricks und Finten mit denen er die panoptische Ordnungsmacht zeitweise überlisten kann, er schlägt im günstigen Augenblick zu, dann, wenn das Auge des panoptischen Überwachungsapparats gerade blinzelt. Selbst das Gehen kann, im Kontext von Michel de Certeaus operativer Logik, zum Akt des subversiven Widerstands werden, denn: „Das Gehverhalten spielt mit der Raumaufteilung, so panoptisch sie auch sein mag [...]“.⁵⁰⁶ Die Wiederaneignung des Ortes, der von einer anonymen panoptischen Machtinstanz besetzt wird, findet *per pedes* statt: Im Überschreiten der Grenzen und Bestimmungen des topographischen Systems und im Erfinden neuer räumlicher Möglichkeiten. Michel de Certeau bezeichnet diesen Prozess als die „Rhetorik des Gehens“⁵⁰⁷, dabei ist interessant, dass sich das subversive Potential im Prozess der Bewegung, Schritt für Schritt, entfaltet. Die Taktik, von der Michel de Certeau spricht, mittels derer sich der Konsument dem panoptischen Machtsystem entzieht, ist also eine kinetische Größe.

Der Terminus *Rhetorik des Gehens* impliziert Parallelen zwischen dem Akt des Gehens und dem Sprechakt: „Der Akt des Gehens ist für das urbane System das, was die Äußerung (der

⁵⁰⁰ Ders. S. 16.

⁵⁰¹ Ders. S. 16.

⁵⁰² Ders. S. 23.

⁵⁰³ Ders. S. 23.

⁵⁰⁴ Ders. S. 23.

⁵⁰⁵ Ders. S. 23.

⁵⁰⁶ Ders. S. 194.

⁵⁰⁷ Vgl.: Michel de Certeau, 1988, S. 190- 191.

Sprechakt) für die Sprache oder die formulierten Aussagen ist“⁵⁰⁸ schreibt Michel de Certeau. So wie poetische und rhetorische Verfahrensweisen mit den Strukturen und Gesetzen der Sprache spielen, so kann der Fußgänger mit den Strukturen und Gesetzen von Orten experimentieren:

Das Verhalten des Passanten, der sich durch eine Reihe von Drehungen und Wendungen seinen Weg bahnt, kann mit den “Redewendungen“ und “Stilfiguren“ verglichen werden. Es gibt eine Rhetorik des Gehens. Die Kunst Sätze zu drehen und zu wenden, hat als Äquivalent eine Kunst des Rundendrehens.⁵⁰⁹

Kann Watts Gang, den Samuel Beckett in seinem Roman so eloquent beschreibt, als Beispiel einer *Rhetorik des Gehens* betrachtet werden?

Während Michel de Certeau die *Rhetorik des Gehens* als ein subversives Spiel mit der topographischen Ordnung begreift, so entwirft Beckett einen Fußgänger, der einen ungewöhnlichen Gebrauch von seinem Körper macht, dem „erste[n] und natürliche[n] Instrument des Menschen“⁵¹⁰, laut Marcel Mauss. Doch kann das Subjekt über seinen Körper, wie über ein „Instrument“ verfügen? Judith Butler vertritt in ihrer kulturphilosophischen Schrift *Körper von Gewicht*⁵¹¹ die These, dass nicht nur die Form der Nutzung des Körpers – Gesten, Bewegungen und Handlungen – das Produkt eines normativen Diskurses ist, sondern auch die Materialität des Körpers selbst:

Die Materie der Körper wird neu gefasst als die Wirkung einer Machtdynamik, so dass die Materie der Körper nicht zu trennen sein wird von den regulierenden Normen, die ihre Materialisierung beherrschen, und von der Signifikation dieser materiellen Wirkungen.⁵¹²

Die körperlichen Handlungen, die Butler als performativ bezeichnet, konstituieren die Materialität des Körpers „im Dienste der Konsolidierung des heterosexuellen Imperativs“⁵¹³.

Butler definiert den Begriff der Performativität wie folgt:

Zunächst einmal darf Performativität nicht als ein einzelner oder absichtsvoller Akt verstanden werden, sondern als die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs seine Wirkung erzeugt, die er benennt.⁵¹⁴

⁵⁰⁸ Ders. S. 189.

⁵⁰⁹ Ders. S. 193.

⁵¹⁰ Marcel Mauss, 1975, S. 206.

⁵¹¹ Originalausgabe: *Bodies that Matter*, Routledge: New York, 1993.

⁵¹² Judith Butler, 1997, S. 22.

⁵¹³ Dies. S. 22.

⁵¹⁴ Dies. S. 22.

Butler begreift die Materialität von Körpern, als „die Wirkung einer Machtdynamik“⁵¹⁵. Die Materie der Körper ist deshalb nicht zu trennen „von den regulierenden Normen, die ihre Materialisierung beherrschen, und von der Signifikation dieser materiellen Wirkungen“.⁵¹⁶ Das Subjekt bewohnt also einen Körper, der Effekt und Wirkung einer fremden und anonymen Wirkungsdynamik der Macht ist. Sein Körper ist die Verkörperung des heteronormativen Diskurses. Das Subjekt fügt sich der Norm, es befindet sich in der Position des Unterworfenen.⁵¹⁷ Doch dieser repetitive Produktionsprozess normativer Körperlichkeit birgt eine signifikante Schwachstelle:

Daß diese ständige Wiederholung notwendig ist, zeigt, daß die Materialisierung nie ganz vollendet ist, daß die Körper sich nie völlig den Normen fügen, mit denen ihre Materialisierung erzwungen wird.⁵¹⁸

Verfügt das Subjekt also über Taktiken, die ihm ermöglichen, von seinem eigenen Körper subversiven Gebrauch zu machen? Da dieser Materialisierungsprozess niemals gänzlich abgeschlossen ist, Butler spricht von der „ständig wiederholende[n] Macht des Diskurses“⁵¹⁹, drängt sich die Frage auf, ob dieser Prozess nicht gerade deshalb empfänglich ist für Störungen, Interventionen und Variationen. Vielleicht kann eine kritisch-subversive Ästhetik des Performativen zum Schauplatz und Laboratorium einer Gegenkultur zum normativ-regulierenden Machtdiskurs werden, wo alternative Körper- und Bewegungskonzepte entworfen werden. Dieser Frage folgt Susan Leigh Foster in ihrem Essay *Walking and other choreographic tactics: danced inventions of theatricality and performativity*, wobei sie sich kritisch gegen Judith Butler wendet, da diese, gemäß Foster, ihre Schwierigkeiten hat, sich Performativität jenseits des Bereiches der Sprache vorzustellen, nämlich im non-verbalen Kontext des Verkörperns, der Bewegungen und Gesten.⁵²⁰ „Her performativity provides no framework for the analysis of bodily movement. Nor does it foresee any space within which the tactical might operate“,⁵²¹ kritisiert Susan Leigh Foster, den theoretischen Ansatz Judith Butlers und verweist auf Michel de Certeaus *Kunst des Handelns*, deren Fokus auf den Schauplätzen des Alltags liegt, dort, wo die diskursiven Praktiken, von denen Butler spricht, Gestalt annehmen, verkörpert werden, zu sprechen und zu handeln beginnen.

⁵¹⁵ Dies., S. 22.

⁵¹⁶ Dies., S. 22.

⁵¹⁷ Subjekt wird aus dem lat. sub-icere „darunter werfen, unterlegen, zugrunde legen“ abgeleitet.

⁵¹⁸ Dies., 21.

⁵¹⁹ Dies., S. 22.

⁵²⁰ „But for Butler it is difficult to envision how either performance or performativity extends beyond the realm into non-verbal dimensions of human action.“ Susan Leigh Foster, 2002, S. 137.

⁵²¹ Judith Butler, 1997, S. 138.

Michel de Certeau liefert, insbesondere mit dem Begriff der Taktik, ein effektives theoretisches Instrumentarium zur Analyse subversiver Körperlichkeit, wobei er die Taktik zunächst als die Vorgehensweise des Unterworfenen begreift:

Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie muss mit dem Terrain fertig werden, das ihr so vorgegeben wird, wie das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert.⁵²²

Wo beginnt der „Ort des Anderen“, von dem Michel de Certeau spricht? Im Außen-Raum des soziokulturellen Umfelds oder bereits im Innen-Raum des „eigenen“ Körpers? Folgt man Butlers radikal konstruktivistischem Ansatz, so ist selbst die Materialität des Körpers das Produkt einer Wirkungsdynamik der Macht und das Inventar der Gesten, Bewegungen und Handlungen stünde somit im Dienste der Konsolidierung einer normativ strukturierten Körperlichkeit.

Doch vielleicht öffnet das Taktische, das Michel de Certeau beschreibt, eine Lücke im geschlossenen System des normativen Diskurses, in dem sich eine subversive Körper- und Bewegungspolitik entfalten kann – ein Widerspruch und Widerstand gegen den etablierten Status Quo, der sich kinetisch artikuliert, permanent verändert, verlagert, der Festlegung und Festschreibung entzieht. Michel de Certeaus „rhetoric of resistance“⁵²³, mit der Körper- und Bewegungspolitik experimenteller performativer Ästhetik in Verbindung zu bringen, erscheint daher als ein besonders fruchtbares Unternehmen.

Im Kontext der *Dance- und Performance Studies* hat sich, insbesondere in den neunziger Jahren, ein Bewusstsein entwickelt, das Bewegung und Körperlichkeit stets als politische Größen zu begreifen sind. André Lepecki untersucht in seinem Werk *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement* (1996) die Bereiche Performance und Tanz in ihrer Funktion als Schauplatz einer kritischen Auseinandersetzung mit etablierten Bewegungs- und Körperkonzepten, die zugleich als Träger und Repräsentant philosophischer und politischer Diskurse zu betrachten sind. Lepecki hebt in seiner Analyse von Arbeiten im Bereich von Tanz und Performance ein kinetisches Schlüsselmoment hervor: Das Moment des Stillstands:

I suggest the perception of the stilling of movement as a threat to dance's tomorrow indicates that any disrupting of dance's flow – any choreographic questioning of dance's identity as a *being-in-flow* represents not just a localized disturbance of a critics capacity to enjoy dance, but, more relevantly, it performs a critical act of deep ontological impact.⁵²⁴

⁵²² Michel de Certeau, 1988, S. 89.

⁵²³ Susan Leigh Foster, 2002, S. 129.

⁵²⁴ André Lepecki, 1996, S. 1.

Lepecki deutet die programmatische Unterbrechung des Bewegungsflusses, die er als „kinesthetic stuttering“⁵²⁵ bezeichnet, nicht nur als eine Abkehr vom klassischen Konzept des Tanzes, sondern auch als eine fundamentale Kritik an der traditionellen Körper- und Bewegungspolitik:

The still-act, dance's exhaustion, opens up the possibility of thinking contemporary experimental dance's self critique as an ontological critique, moreover as a critique of dance's political ontology.⁵²⁶

Die Unterbrechung der Bewegung bildet also das symbolische Zentrum einer kritischen Körper- und Bewegungsästhetik, die sich dezidiert gegen die Ideologie der kontinuierlichen Bewegung, den Nukleus moderner Wertvorstellungen wendet:

If choreography emerges in early modernity to remachine the body so it can “represent itself” as a total “being-toward movement”, perhaps the recent exhaustion of the notion of dance as a pure display of uninterrupted dance movement participates of a general critique of this mode of disciplining subjectivity, of constitute being.⁵²⁷

Zeitgenössischer Tanz konstituiert demnach eine kinetische Gegenkultur: Dem Prinzip der ununterbrochenen Bewegung, das im Zeitalter der Moderne so euphorisch gefeiert wurde, werden Momente der Unterbrechung, der Entschleunigung und des Stillstands entgegengesetzt. Im Kontext dieser kritischen Politik der Bewegung fungieren retardierende Momente, Lapsi und Defekte wie Hinken, Stolpern und Stottern, als kinetische Taktiken mit hohem subversivem Potential. Momente der Instabilität und des Gleichgewichtsverlustes, also all jene motorischen Defekte und Lapsi, die den Fluss der Bewegung unterbrechen, verlangsamen und den Körper womöglich zu Fall bringen, sind seit den Sechzigern ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt und auch für die Avantgarde des Gegenwartstheaters von großer Bedeutung: Die Bewegung stockt, der Körper strauchelt, stürzt und fällt aus der Ordnung des normativen Diskurses. Der Körper widersetzt sich, indem er nicht funktioniert. Das Hinken kann als Prototyp dieser Kinetik der Entschleunigung gelten: Es formiert eine Abweichung von der Konvention und provoziert eine Unterbrechung des Bewegungsflusses. Watts hinkender Gang kann als Modell dieses kinetischen Verfahrens, als Entwurf einer Ästhetik des Hinkens, als Geh-Versuch einer kritisch-subversiven Bewegungskunst gelten:

Watts Gewohnheit, geradewegs, zum Beispiel, nach Osten zu gehen, bestand darin, daß er seinen Oberkörper so weit wie möglich nach Norden drehte und gleichzeitig sein rechtes Bein so weit wie

⁵²⁵ Ders. S. 1.

⁵²⁶ Ders. S. 16.

⁵²⁷ Ders. S. 7.

möglich nach Süden schleuderte, dann seinen Oberkörper so weit wie möglich nach Süden drehte, und gleichzeitig sein linkes Bein so weit wie möglich nach Norden schleuderte [...].⁵²⁸

Während Michel de Certeaus *Rhetorik des Gehens*, als ein Zerlegen des topographischen Systems und ein Erfinden neuer räumlicher Möglichkeiten im Gehen zu begreifen ist, so betreibt Becketts Watt eine *Rhetorik des Hinkens*, bei der die Bewegungen unterbrochen, die Elemente der Körpertechnik zerlegt und nach neuen Mustern zusammengesetzt werden. Watt verlässt hinkenden Schrittes die normative Ordnung des Körpers und dieser Angriff auf die Normalität provoziert eine aggressive Gegenreaktion von Seiten der allgegenwärtigen sozialen Überwachung: Der Steinwurf von Lady Mc Cann.

Warum steuert Watt, in der Absicht „geradewegs, zum Beispiel, nach Osten zu gehen“ nicht direkt in diese Richtung? Warum dreht er seinen „Oberkörper so weit wie möglich nach Norden“, während er „gleichzeitig sein rechtes Bein so weit wie möglich nach Süden“ schleudert? Offenbar kann Watt sich nicht entscheiden, welche Richtung er einschlagen will – er zweifelt, zögert, misstraut dem Boden, den er überquert. Dieser Konflikt spielt sich am Körper ab und blockiert die Fortbewegung. Watts Rhetorik des Hinkens erscheint aus dieser Perspektive wie ein taktisches Verfahren zur Verzögerung und Verlangsamung des Bewegungsflusses – ein „kinesthetic stuttering“⁵²⁹, um mit André Lepecki zu sprechen. Damit berührt Watts hinkender Gang eine elementare politische Dimension von Bewegung: Die Kategorie der Geschwindigkeit.

Der hinkende Gang produziert Langsamkeit und steht somit in Widerspruch zum Prinzip der Moderne, die aus ontologischer Sicht, gemäß Peter Sloterdijk, als „reines Sein-zur-Bewegung“⁵³⁰ begriffen werden muss. Die Moderne ist verknüpft mit der Idee des Fortschritts, der als zielgerichtete, lineare und sich kontinuierlich beschleunigende Bewegung vorgestellt wird, denn: „Fortschritt ist Bewegung zur Bewegung, Bewegung zur Mehrbewegung, Bewegung zur gesteigerten Bewegungsfähigkeit.“⁵³¹ In der Tat werden kulturelle Felder und Diskurse des modernen Zeitalters - Industrie, Ökonomie, Alltagskultur - nach kinetischen Kategorien strukturiert: Die Beschleunigung der Arbeitsabläufe ist höchste Maxime in der Industrie, auch beim Ausbau des modernen Verkehrswesens steht die Beschleunigung der Fortbewegung im Vordergrund, selbst der Krieg operiert mit kinetischen Kategorien, denn: “Mobilmachung ist eine Kategorie der Kriegswelt, sie umfasst die

⁵²⁸ Samuel Beckett, 1995, S. 30- 31.

⁵²⁹ André Lepecki, 1996, S. 1.

⁵³⁰ Peter Sloterdijk, 1989, S. 37.

⁵³¹ Ders. S. 36.

kritischen Prozesse, durch welche ruhende Kampfpotentiale zur Einsatzbereitschaft gebracht werden“⁵³², schreibt Sloterdijk. Die Kultur der Moderne formiert sich als ein permanenter Strom von Menschen, Waren, Finanzen und Informationen, als eine möglichst schnelle und reibungslos verlaufende, ziel- und gewinnorientierte Bewegung. Angesichts der Dominanz des Bewegungsprinzips, zieht Peter Sloterdijk den Schluss, dass eine adäquate Kritik dieses kulturellen Prozesses mit kinetischen Metaphern operieren muss:

Nur als ruhige Theorie der Bewegung, nur als stille Theorie der lauten Mobilisierung kann eine Kritik der Moderne noch vom Kritisierten verschieden sein – alles andere ist rationale Kosmetik des Mitmachens, bewußtes oder unbewußtes Anstoßen ohnehin fahrender Züge [...].⁵³³

In diesem Kontext wird die politisch-subversive Dimension der Kategorien des Stillstandes, der Retardation, der Langsamkeit evident: Jene Momente der Entschleunigung bergen das Potential zur Entwicklung einer Gegenkultur zum Prinzip der Beschleunigung.

Watt artikuliert mit seinen hinkenden Schritten ein „choreopolitical statement“⁵³⁴, um es mit den Worten André Lepeckis zu sagen, eine Form des kinetischen Widerstands gegen das Ideal der Schnelligkeit und Zielstrebigkeit. Die Rhetorik des Hinkens ist auch eine Rhetorik der Entschleunigung: Der hinkende Körper widersetzt sich, indem er einen Raum der Langsamkeit inmitten einer beschleunigten Welt generiert.

4. GEH-VERSUCHE:

Bruce Naumans *Beckett Walk*

ERSTE SCHRITTE IM LEEREN ATELIER

Der US-amerikanische Konzept- und Performancekünstler Bruce Nauman beginnt sich in den späten sechziger Jahren mit dem Akt des Gehens zu beschäftigen, wobei er für seine Arbeiten wesentliche Impulse aus dem Werk Samuel Becketts bezieht. Die Videoperformance *Slow Angle Walk* oder auch *Beckett Walk* (1968) genannt, kann als Hommage an den irischen Autor betrachtet werden.

Naumans Entdeckung des Gehens als künstlerische Praktik geschieht, am Anfang seiner Karriere, in der Einsamkeit seines leeren Ateliers:

⁵³² Ders. S. 48.

⁵³³ Ders. S. 53

⁵³⁴ André Lepecki, 2006, S. 93.

Nach dem Studium kam dann die erste eingreifende Änderung, als ich mir mein eigenes Atelier mietete. [...] Das Atelier war quasi leer, weil ich kaum Geld für Material hatte. So war ich gezwungen mich selbst zu erforschen und mich zu fragen, was ich da überhaupt machen sollte.⁵³⁵

Das begrenzte finanzielle Budget und der damit verbundene Mangel an Materialien zwingt Nauman zur radikalen Reduktion seiner künstlerischen Praktiken. Er beginnt mit den geringen Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, zu arbeiten.

Nauman berichtet in einem Interview mit Lorraine Sciarra:

Die ersten Sachen mit Performance, die ich filmte, waren das Herumsitzen im Studio oder was man sonst da tut. Es war schließlich so, dass ich ziemlich viel hin- und herging. Also habe ich das gefilmt. Das waren ganz einfache Sachen. Das Geräusch der Schritte interessierte mich und eben die Aktivität an sich.⁵³⁶

Das Atelier: Ein leerer Raum. Der Künstler: Allein. Herumsitzen. Auf- und Abgehen. Schritt für Schritt. Das Geräusch der Schritte hallt von den leeren Wänden wieder. Gehen. Vielleicht stehen bleiben. Hinsetzen. Nachdenken. Schließlich fällt die Aufmerksamkeit des Künstlers auf das, was er gerade macht: Gehen – Sitzen - Stehen.

Ich hatte auch die Vorstellung, dass alles was ich tat, wenn ich mich im Atelier aufhielt, Kunst war: zum Beispiel das Umhergehen.⁵³⁷

Bruce Nauman trifft eine signifikante Entscheidung: Auch das Gehen kann Kunst sein. So beginnt also sein langer Weg an die Spitze der internationalen Kunstszene mit seinen einsamen Gängen im leeren Atelier.

Die Videoperformance *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* entsteht in den Jahren 1967- 1968: Bruce Nauman bewegt sich in Kontrapost-Schritten, um ein Quadrat, das durch ein Klebeband, am Boden markiert ist. Er ist neutral gekleidet (Jeans und T-Shirt) und sein Atelier ist weitgehend leer. Der Künstler führt dieses Schrittmuster mit großer Konzentration über einen Zeitraum von zehn Minuten aus, wobei er den Prozess mit einer 16 mm Videokamera aufzeichnet. Nauman zitiert eine charakteristische Pose der Bildenden Kunst, die seit der Antike das Paradigma figürlicher Darstellung nachdrücklich bestimmen sollte: Die Kontrapoststellung. Der Künstler fügt seine Schritte in ein spezifisches Bewegungsmuster und dieser Vorgang verlangt offensichtlich Konzentration. Er muss seine Schritte auf unkonventionelle Art organisieren, eine neue Art des Gehens erlernen. *Walking in*

⁵³⁵ Bruce Nauman, 1996, S. 19.

⁵³⁶ Ders. S. 79.

⁵³⁷ Ders. S. 152.

an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square ist ein Geh-Versuch in klassischer Kontrapoststellung. Durch die radikale Reduktion der künstlerischen Mittel - ein leerer Raum und ein simples repetitives Bewegungsmuster - wird die Aufmerksamkeit, auf den Prozess der Bewegung gelenkt. Das Geräusch der Schritte, die Verlagerung von Körpergewicht und der rhythmische Wechsel von Standbein und Spielbein - all diese kinetischen Details werden auffällig im Prozess der Performance.

Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square bildet den Auftakt einer ganzen Reihe von Selbst- und Körperuntersuchungen, in denen der Künstler das Spannungsverhältnis zwischen Körper und Raum mit Hilfe der Videokamera untersucht. Nauman ist sowohl Untersuchungsobjekt, als auch Analytiker im Kontext seiner künstlerischen Geh-Versuche.

LEERE UND REDUKTION

Die Leere des Ateliers und das stark reduzierte Handlungsmuster sind elementare Komponenten von Naumans Bewegungsexperimenten. Die Einfachheit des Vorganges lenkt die Aufmerksamkeit auf die Details des Bewegungsprozesses.

Bruce Nauman ist nicht der einzige Protagonist dieser Ästhetik der Leere und der Reduktion - zahlreiche Theaterleute, Choreographen und Künstler beschäftigen sich, in den sechziger Jahren, mit diesen Aspekten: Der Regisseur Peter Brook bringt in seiner Schrift *Der leere Raum* (1968) das Theater auf eine minimalistische Grundformel: „Ein Mann geht durch den Raum, während ein anderer ihm zusieht, das ist alles, was zu einer Theaterhandlung notwendig ist“⁵³⁸. Brook betreibt eine radikale Reduktion des künstlerischen Vokabulars. Reduktion bedeutet auch: Etwas auf das richtige Maß zurückführen (aus lat. re-ducere), um dadurch wieder zu den Wurzeln einer Sache zu gelangen. Das Adjektiv „radikal“ entspringt dem lateinischen radix (=Wurzel). Peter Brook besinnt sich also auf die „Wurzeln“ des Theaters, um dieses „radikal“ zu erneuern: Er beschäftigt sich mit der Bewegung des Menschen im Raum und dem Blick des Zuschauers. Das Gehen kann als der Prototyp der menschlichen Bewegung im Raum betrachtet werden, auf dem alle anderen Fortbewegungsformen wie Springen und Rennen, aber auch alle ästhetische Bewegungssysteme, wie etwa der Tanz basieren. Die Beschäftigung mit dem Gehen im Kontext performativer Ästhetik, kann also als Auseinandersetzung mit dem motorischen Grundvokabular performativer Kunst betrachtet werden.

⁵³⁸ Peter Brook, 1969, S. 9.

Protagonisten aus dem Bereich des Postmodern Dance experimentieren, in den sechziger Jahren, ebenfalls mit der radikalen Reduktion des künstlerischen Vokabulars: Der Tänzer und Choreograph Steve Paxton (*1939 Tuscon, Arizona), der Begründer der *Contact Improvisation*, lässt in seinem Stück *Satisfyin Lover* (1967) eine Gruppe von Personen (zwischen dreißig bis achtundvierzig Teilnehmer), die nicht explizit als Tänzer trainiert sind, in ihrem individuellen Bewegungsmodus über eine leere Bühne gehen. Die Teilnehmer überqueren die Bühne hintereinander, von rechts nach links, in einer exakt festgelegten zeitlichen Abfolge. Es gibt keine Musikbegleitung, nur das rhythmische Geräusch der Schritte ist zu hören. Gelegentlich bleibt ein Performer stehen oder setzt sich für einige Sekunden auf einen der drei Stühle, die an der Rampe platziert sind und blickt ins Publikum.⁵³⁹ Paxtons Choreographie basiert also ausschließlich auf alltäglichen Praktiken und Bewegungen: Sitzen, Stehen, Gehen. Die starke Reduktion der künstlerischen Mittel: Der radikale Verzicht auf Bühnenbild, Musik, Kostüm und Handlung lenkt die Aufmerksamkeit auf den simplen Akt des Gehens.

Bruce Naumans Geh-Versuche finden also in einem zeitgeschichtlichen Kontext statt, der generell im Zeichen der Entdeckung des Prototyps menschlicher Fortbewegung als künstlerische Praktik steht. Da er seine Körperuntersuchungen und Geh-Versuche nicht vor Publikum, sondern in der Einsamkeit seines Ateliers durchführt, dokumentiert er seine Performance-Arbeiten auf 16 mm Filmen, in schwarz-weißer Bildqualität. Die statisch fixierte Kamera, die den Prozess in Bild und Ton aufzeichnet und eine Rezeption zu einem späteren Zeitpunkt ermöglicht kann als Repräsentant des Zuschauers für die Dauer der Performance betrachtet werden. Naumans Bewegungsexperimente weisen somit alle elementaren Komponenten einer Theaterhandlung, gemäß der Definition Peter Brooks, auf: Ein leerer Raum, ein Performer der darin umhergeht und das Auge der Kamera, das den real im Raum anwesenden Zuschauer ersetzt. In diesem stark reduzierten räumlichen Setting nimmt Nauman seine Körperuntersuchungen vor. Die starke Reduktion lässt die einzelnen Elemente des performativen Prozesses deutlich hervor treten und verstärkt den experimentellen Charakter der Situation.

⁵³⁹ In Sally Banes Publikation *Terpsichore in Sneakers* sind Steve Paxtons choreographische Notizen abgedruckt. Vgl.: Sally Banes, 1987, S. 71- 74.

GLEICHGEWICHTSÜBUNG IM VERKEHRTEN RAUM

Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square bildet den Auftakt zu einer ganzen Serie von Körperuntersuchungen, bei denen Nauman schließlich die Kameraperspektive zu manipulieren beginnt, um das Verhältnis zwischen Körper und Raum, Bewegung und Schwerkraft zu verfremden: In *Bouncing in the Corner* (1968) lehnt Nauman in einer leeren Ecke seines Ateliers. Er stößt sich mit beiden Armen von den Wänden ab, schwingt nach vorne, bis er die Standposition erreicht, danach lässt er sich wieder zurück in die Ecke sinken, um sich erneut abzustößen, nach vorne zu schwingen und der Prozess wiederholt sich aufs Neue. Nauman wiederholt diesen Prozess über eine Dauer von 60 Minuten. Der Künstler versetzt seinen Körper in ein rhythmisches Schwingen, er oszilliert zwischen lehrender und stehender Position, zwischen Abstoßen und des Zusammensinken. Die Kamera, die den Prozess aufzeichnet, ist um 90° gekippt. Auf dem Video ist der Performer daher in horizontaler Ausrichtung zu sehen. Kopf und Füße liegen außerhalb des Bildausschnitts.

In *Stamping in the Studio* (1968) bewegt sich Nauman stampfenden Schrittes, über eine Dauer von sechzig Minuten, durch sein Atelier. Das rhythmische Geräusch der Stampfschritte hallt laut durch den leeren Raum und lässt den Zug der Schwerkraft und das Gewicht des Körpers bewusst werden. Eine um 180° Grad gedrehte Kamera dokumentiert diesen Prozess aus einer erhöhten Perspektive.

In *Slow Angle Walk* (1968) ist die Kamera um 90° und in *Revolving upside down* (1969) um 180° gekippt, so dass der Eindruck hervorgerufen wird, als haben die Ausrichtungsparameter des Raumes ihre konventionelle Position verlassen. Die Performances wirken wie Gehversuche in einem aus den Fugen geratenen Raumkontinuum. Der Performer scheint mit merkwürdigen Zirkelschritten an einer Wand bzw. an der Decke zu balancieren.

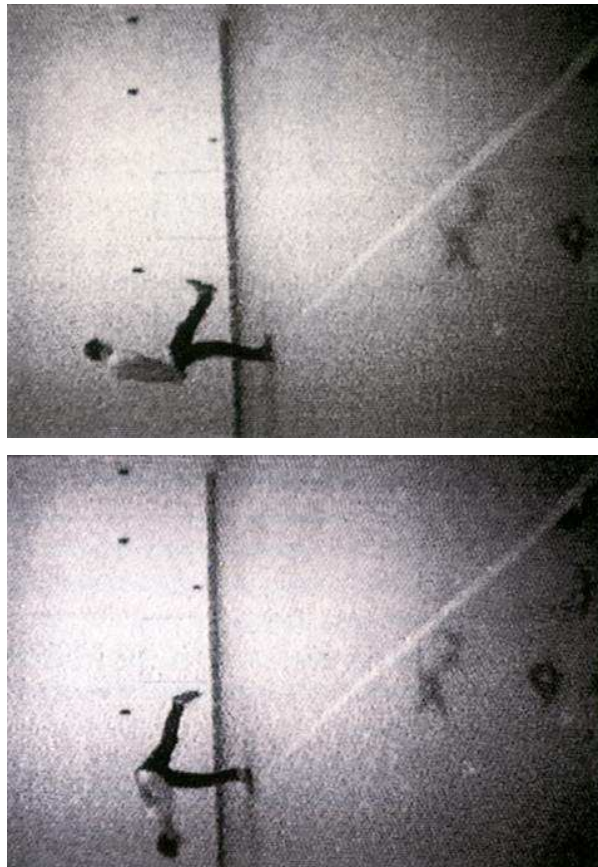
Nauman beschreibt das Bewegungsmuster des *Slow Angle Walk* (auch *Beckett Walk* genannt) wie folgt:

Diese Schritte entstehen durch das Anheben des Beines, ohne dass dabei das Knie gebogen würde, bis es zu einem rechten Winkel zum Körper steht, dann schwingt es 90 Grad in die im Diagramm angegebene Richtung [...] Der Körper fällt nun vorwärts auf den hochgehobenen Fuß, und das andere Bein wird hochgehalten, um wiederum eine gerade Linie mit dem Körper herzustellen (der jetzt eine T-form über dem Standbein bildet). Der Körper schwingt nun wieder in die Senkrechte, wobei das nichtstützende Bein durch die Vertikale und in die 90 Grad- Position schwingt, wie beim Beginn des Programms, und sich dann in die nächste 90 Grad-Position begibt, wie zu Anfang. Drei Schritte/

Drehungen nach rechts und dann drei ebensolche nach links bringt sie zwei Schritte nach vorne – mit jeweils drei Schritten geht man einen vorwärts.⁵⁴⁰

Nauman vollführt seinen *Beckett Walk* mit steifbeinigen Schritten und bewegt sich somit gemäß der Gangart *Watts*, von der Beckett schreibt: „Seine Knie beugten sich bei dieser Gelegenheit nicht, sie hätten es tun können, aber sie taten es nicht“.⁵⁴¹ Die Passage aus Becketts Roman bildet also die literarische Folie von Naumans choreographischem Experiment.

Der *Beckett Walk* beginnt wie folgt: Nauman ist im Seitenprofil zu sehen. Er steht in aufrechter Haltung, seine Arme sind hinter dem Rücken verschränkt und die Beine durchgestreckt. Er hebt sein rechtes Bein, bis es im rechten Winkel zur Körperachse steht, so dass Körperachse und Standbein eine gerade Linie bilden.



Bruce Nauman: *Slow Angle Walk* oder *Beckett Walk*,
Video still, 1968.

Abbildung 12

⁵⁴⁰ Bruce Nauman, 2000, S. 210.

⁵⁴¹ Samuel Beckett, 1995, S. 30- 31.

Anschließend läßt Nauman sich in einer 90° Drehung nach vorne kippen. Der Fuß wird mit der ganzen Sohle aufgesetzt, was von einem lauten Geräusch begleitet wird. Dieser kontrollierte Sturz entspricht einem Schritt nach vorne. Der Oberkörper ist nun in eine horizontale Ausrichtung gebracht worden. Ein Bein fungiert als Stütze, während der Oberkörper und das andere Bein eine Parallele zum Fußboden bilden. Insgesamt bildet der Körper eine T-Form. Der Performer dreht sich nun mit 90° um die eigene Achse. Oberkörper und ausgestrecktes Bein werden zu rotierenden Elementen, wobei das am Boden befindliche Bein die Bewegung stabilisiert und den Körper stützt. Nach der Drehung bringt der Performer seinen Oberkörper wieder in eine vertikale Ausrichtung, so dass das stützende Bein und der Rumpf wieder eine Linie bilden. Das in der Luft befindliche Bein schwingt währenddessen in einer pendelförmigen Bewegung nach vorne, bis es in einem 90° Winkel zur Körperachse steht. Der Performer ist somit wieder in die Ausgangsposition des *Beckett Walks* zurückgekehrt und der Bewegungsablauf wiederholt sich. Die Performance erstreckt sich über einen Zeitraum von sechzig Minuten.

Der *Beckett Walk* setzt sich aus kontrollierten Kippbewegungen, Rotationen um die Körperachse, sowie der Oszillation zwischen horizontaler und vertikaler Körperausrichtung zusammen. Der rechte Winkel ist das zentrale Element von Naumans *Slow Angle Walk* („langsamer Winkelgang“): Während des gesamten *Walks* befindet sich stets ein Bein im rechten Winkel zur Körperachse, beim Vorwärtsschreiten kippt der Performer in einer 90° Drehung nach vorne, anschließend erfolgt eine 90° Rotation um die eigene Achse. Die statische Kamera, die das Geschehen aufzeichnet, ist ebenfalls in einem 90° Winkel gekippt. Bruce Nauman betreibt also eine radikale Geometrisierung des Bewegungsvokabulars. Das winklig- zirkuläre Bewegungsmuster weicht nicht nur im hohen Maß von der konventionellen Technik des Gehens ab, sondern erschwert und verlangsamt auch den Ortswechsel des Körpers. Der *Slow Angle Walk* oder *Beckett Walk* kann als ein artifizielles Hinken begriffen werden. Nauman begibt sich in ein kinetisches Korsett, um die Möglichkeiten und Grenzen seines Körpermaterials zu erforschen:

Die Filme und einige der Performances, die ich danach für die Videotapes gemacht habe, handelten speziell von Balanceübungen. Ich behandelte diese Probleme als ein Ballettproblem, obwohl ich kein Tänzer war. Mich interessierten all diese Arten von Spannung, die entstehen, wenn man versucht, die Balance zu halten, und es nicht kann. Oder etwas ganz lange zu tun und dabei zu ermüden.⁵⁴²

⁵⁴² Bruce Nauman, 1996, S. 49.

Bruce Nauman begreift seine Übungen als „Ballettproblem“ und positioniert seine Gehversuche somit in der Nähe zum Tanz⁵⁴³. Nauman, der nicht explizit als Tänzer trainiert ist, inszeniert jedoch keine virtuose Körperbeherrschung, wie im klassischen Ballett, sondern er erforscht die Grenzen seiner individuellen Bewegungskompetenz. Ermüdungserscheinungen und Gleichgewichtstörungen werden nicht verdeckt, sondern offen zur Schau gestellt: Im Laufe des sechzig Minuten dauernden *Beckett Walks* wird es für Nauman sukzessiv schwieriger die Balance zu halten und seinen Körper zu stabilisieren. Die zunehmend unpräziser ausgeführten Bewegungssequenzen implizieren die wachsende Erschöpfung des Performers, dessen körperliche Leistungsfähigkeit an ihre Grenzen getrieben wird.

Protagonisten des Postmodern Dance wie Trisha Brown und Steve Paxton beschäftigen sich mit ähnlichen Themen und Aspekten: Erschöpfung und Gleichgewichtsverlust werden zum integralen Bestandteil einer Bewegungsästhetik, in der die Grenzen des körperlichen Leistungsvermögens und Momente des Scheiterns von Bewegungsprozessen nicht mehr verdeckt, sondern ostentativ zur Schau gestellt werden. Diese Ästhetik, kann als eine Kinetik des Hinkens begriffen werden.

„Was im eigentlichen Sinne des Wortes hinkt, was schlechthin hinkt“, schreibt Jean- François Lyotard, „ist der Tanz, denn dabei wird der Bezug des Körpers zum Raum so paradox wie möglich.“⁵⁴⁴ Lyotards Worte könnten als Grundformel einer Bewegungsästhetik gelten, die sich nicht auf die Darstellung von virtuoser Körperlichkeit konzentriert, sondern auf die Inszenierung kinetischer Paradoxa, die das Spannungsverhältnis zwischen Körper, Bewegung und Raum auf neue Art erfahrbar werden lassen. Naumans *Beckett Walk* kann als Exempel eines hinkenden Tanzes betrachtet werden. Das Bewegungsmuster ist insofern paradox, als das eine relativ große körperliche Anstrengung zur Bewältigung einer verhältnismäßig kurzen Wegstrecke benötigt wird. Die paradoxe Struktur des Ganges korrespondiert mit der Inversion der Raumparadigmen: Die Manipulation der Kameraperspektive ruft die Illusion hervor, als schreite der Performer im Zirkelgang an einer Wand entlang, als balanciere er auf einer vertikalen Fläche. Sein Gang kann - mit den Worten Samuel Becketts gesprochen – als „seiltänzerischer Taumel“⁵⁴⁵ betrachtet werden - als ein kinetisches Paradoxon. Die Illusion der Antigravität, die aufgrund der Manipulation der Betrachterperspektive evoziert wird, verstärkt den paradoxen Charakter des *Beckett Walks*. Zunächst scheint es, als bewege sich

⁵⁴³ Naumans Interesse an tänzerischen Problemen dürfte nicht zuletzt auf seinen Kontakt zur amerikanischen Sängerin, Choreographin, Tänzerin, Komponistin und Performance-Künstlerin Meredith Monk zurückzuführen sein. 1969 inszenieren Nauman und Monk eine Performance, im Rahmen einer Ausstellung, im Museum of Modern Art, MOMA, New York.

⁵⁴⁴ Jean-François Lyotard, 1986, S. 28.

⁵⁴⁵ Samuel Beckett, 1995, S. 31

Nauman in einem antigraven Raum, doch seine zunehmende Erschöpfung und das laute Geräusch seiner stampfenden Schritte lässt den Zug der Schwerkraft spürbar werden. Naumans *Beckett Walk* kann als künstlich hergestelltes, bewusst generiertes Hinken begriffen werden, ein Hinken, das laut Lyotard, Ausdruck einer skeptischen Haltung gegenüber der konventionellen Ordnung des Raumes ist, der durchquert wird:

Am Hinken wollte ich zeigen, dass es etwas ziemlich Verrücktes an sich hat, was in Wirklichkeit die Weisheit selber ist. Jemand, der hinken muß, weiß nicht recht, wo der Boden ist. Ja, ich würde sogar sagen: Er misstraut dem Boden. Sein Misstrauen ist weise und ohne Ressentiment, denn er geht ja trotzdem und kann vorwärts kommen, macht sich beim Gehen aber obendrein noch Gedanken über Horizontalität und Vertikalität.⁵⁴⁶

Das Hinken ist ursprünglich an die Vorstellung des Schrägen und Krummen geknüpft. Die indogermanische Wurzel des Verbes „hinken“ heißt [s]keng und bedeutet: Schräg, krumm, schief. Der schräge Gang führt zu einer ver-rückten Wahrnehmung der Welt und diese Verrücktheit ist der Schlüssel zur Weisheit, gemäß Lyotard. Der Hinkende kann die Wirklichkeit radikal in Frage stellen, weil er nicht in dem Maße mit ihr verwurzelt ist, wie der „gesunde Körper“, der, laut Lyotard, „eingebettet ist in den Schoß der Welt und der Wörter“.⁵⁴⁷ Der Hinkende misstraut dem Boden, den er mit schiefen Schritten überquert. Bruce Nauman setzt die Ver-rücktheit des Hinkens, die Lyotard beschreibt, durch die Ver-Rückung der Raumparadigmen performativ in Szene. Der Hinkende macht sich, laut Lyotard, Gedanken über Horizontalität und Vertikalität. Nauman reflektiert und destabilisiert die Ausrichtungparameter des Raumes, indem er Horizontale und Vertikale, durch die Manipulation der Kameraperspektive, miteinander vertauscht. Der Raum selbst kommt aus dem Gleichgewicht, gerät in eine Schräglage, verfällt in ein Hinken. Naumans Hinken ist diabolisch im Sinne des griechischen Wortursprungs: Der Teufel (*diabolo*) wirft die Dinge „durcheinander“ (*diaballein*). Der hinkende Teufel, der selbst permanent aus dem Gleichgewicht ist, destabilisiert die etablierte Ordnung und stellt die Welt auf den Kopf. Er, der ewige Wanderer, der nirgends wirklich verwurzelt ist, kann die Welt radikal (von lat. radix = Wurzel) in Frage stellen, entwurzeln, verkehren. Ver-Kehrt und auf den Kopf gestellt ist auch Naumans Atelier in *Revolving upside down* (1969): Die Kamera ist um 180° gedreht und der Performer scheint mit seinen stilisierten Zirkelschritten an der Decke zu balancieren - ein Gehversuch im diabolisch ver-kehrten Raum.

⁵⁴⁶ Jean-François Lyotard, 1986, S. 25.

⁵⁴⁷ Ders. S. 26.

Die subversive Bewegungsästhetik, die Nauman in seinen Körperuntersuchungen generiert, markiert einen radikalen Über-Gang in eine neue ästhetische Ordnung. Nauman entwirft eine Kunst des produktiven Scheiterns, eine Ästhetik, die allen Wahrnehmungsinhalten misstraut, eine Kunst, die die Dinge in Frage und auf den Kopf stellt, eine Kunst, die den Körper an seine Grenzen treibt, um in der Erschöpfung und Ausschöpfung des physischen Möglichkeitspotentials nach neuen Wahrnehmungs- und Darstellungsformen zu suchen. Eine Kinetik des Hinkens.

5. DANCING GRAVITY:

Erste Schritte zu einer prograven Bewegungsästhetik

KLEISTS SZENE DES ANTIGRAVEN

Heinrich von Kleist entwickelt in seinem philosophischen Aufsatz *Über das Marionettentheater* (1810) die Utopie eines vollkommenen Tänzers. Dieser Tänzer ist kein Mensch, sondern eine Marionette.

Kleist nennt zwei Gründe, warum der Gliedermann dem Menschen als Tänzer überlegen ist. Der erste Vorteil der Marionette liegt in ihrer Unbeseeltheit:

Der Vortheil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, dass sie sich niemals zierte. – Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgend einem anderen Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung.⁵⁴⁸

Der menschliche Tänzer strebt nach der Erzeugung möglichst anmutiger Bewegungen. Doch dieses Streben führt zur Blockade des Bewegungsflusses, denn die Seele sitzt immer falsch: „Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.“⁵⁴⁹ Die Glieder der Marionette sind dagegen „reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Theil unserer Tänzer sucht.“⁵⁵⁰

Der zweite Vorteil der Marionetten besteht darin, „dass sie antigrav sind“⁵⁵¹:

Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, stärker ist als jene, die sie an die Erde fesselt.⁵⁵²

⁵⁴⁸ Heinrich von Kleist, Heinrich von Kleist, 1973, S. 252.

⁵⁴⁹ Ders., S. 253

⁵⁵⁰ Ders., S. 252.

⁵⁵¹ Ders., S. 253.

Die Emanzipation des Körpers vom Erdboden ist ein zentraler Indikator der Bewegungsästhetik des Antigraven, die Kleist, anhand der Metapher der Marionette, entfaltet:

Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu streifen, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu ruhen, und uns von den Anstrengungen des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen.⁵⁵³

Die Marionette ist dem menschlichen Tänzer an „Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit“⁵⁵⁴ überlegen, weil sie nicht der Schwerkraft unterworfen ist. Während der menschliche Tänzer den Untergrund braucht, „um darauf zu ruhen“⁵⁵⁵, so braucht die Marionette den Boden nur, „um ihn zu streifen und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben“⁵⁵⁶. Kein Augenblick des Ruhens, des Stillstandes, der, gemäß Kleist, „selber kein Tanz ist“⁵⁵⁷, unterbricht den Fluss der Bewegung. Keine Körperschwere und kein Zug der Schwerkraft zwingt den Gliedermann dazu seinen Fuß auf den Erdboden zu setzen, wie es der menschliche Tänzer tun muss, um sich „von den Anstrengungen des Tanzes zu erholen“⁵⁵⁸. Der Maschinist, der die Marionette, mit Hilfe der Fäden, aufrecht hält und steuert, ermöglicht diese Emanzipation vom Erdboden.

Die Kinetik des Antigraven, die Kleist in seinem Marionettentheater generiert, kann als ein paradigmatisches Beispiel der westlichen Kultur der Neuzeit betrachtet werden, die maßgeblich durch das Prinzip der Geschwindigkeit und das Ideal des ununterbrochenen Bewegungsflusses geprägt ist, wie André Lepecki in seiner tanzwissenschaftlichen Studie *Exhausting Dance* gezeigt hat. Besonders im Ballett wird die Utopie der Überwindung der Erdschwere, von der Kleist spricht, durch vertikal orientierte Bewegungen, Sprünge und Torsionen eindrucksvoll in Szene gesetzt.

Die Utopie des Antigraven ist, gemäß Byung Chul Han, weit über den Kontext der Tanz- und Bewegungsästhetik hinausgehend, tief im Fundament der westlichen Kultur verhaftet, denn: „Die Antigravität ist Grundzug der *abendländischen Seele*, ja des abendländischen Denkens.“⁵⁵⁹ Antigravität und Vertikalität stehen offenbar in engem Zusammenhang: Kleists

⁵⁵² Ders. S. 253.

⁵⁵³ Ders. S. 253.

⁵⁵⁴ Ders. S. 252.

⁵⁵⁵ Ders. S. 253.

⁵⁵⁶ Ders. S. 253.

⁵⁵⁷ Ders. S. 253.

⁵⁵⁸ Ders. S. 253.

⁵⁵⁹ Byung Chul Han, 2007, S. 83.

Marionetten gleiten schwerelos über den Boden „dank der vertikalen Kraft, die sie nach oben zieht. Die Fäden verbinden sie bereits mit *Gott*, mit dem göttlichen Puppenspieler“⁵⁶⁰, schreibt Byung Chul Han. Die Vertikale birgt somit eine hohe metaphysische Aufladung: Jeder Sprung, jedes Vordringen in den Luftraum, wäre demnach ein Streben hinauf zum Himmel, empor zu Gott. Die Rückkehr zum Boden ist dagegen ein kleiner Verlust des Paradieses. Denn die Erde ist nicht nur der Ursprung des Lebens, sondern auch der Ort des Grabes. Erdgebundenheit ist gleichzusetzen mit Sterblichkeit. Das Konzept der Virtuosität entspringt dem Drang zur Überwindung der kinetischen und metaphysischen Grenzen des Menschen. Byung Chul Han schreibt:

Die Welt ist vor allem ein Widerstand, den es zu brechen gilt durch die Intensivierung des Bewusstseins. Der Virtuose hat die Trägheit der Materie zu *brechen* kraft seiner Maximierung des Tuns.⁵⁶¹

Der Traum von der Überwindung dieses Widerstandes, den die Welt bietet, kann zugleich als Ausdruck einer feindseligen Haltung gegenüber der Trägheit des Körpers betrachtet werden, die den Menschen an die Erde bindet. Der Körper muss zunächst beherrscht, geschult und diszipliniert werden, damit die Grenzen, die dem Menschen auferlegt sind, überwunden werden können:

Der Tänzer als tätiges Subjekt meistert seinen Körper. [...] Die Grazie ist das Resultat einer *Beherrschung*. Der Körper wird *beherrscht*, indem das Subjekt sich anstrengt, sich abmüht. Der Begriff „Virtuosität“ stammt ja von *virtus* (Tugend). Ihr moralischer Inhalt ist vor allem das Streben *nach* oder Streben *gegen*. Die Idee der Virtuosität ist als solche *antigrav*.⁵⁶²

In der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhundert zeichnet sich im Kontext experimenteller Bewegungsästhetik ein Paradigmenwechsel im Verhältnis zwischen Körper und Untergrund, Bewegung und Schwerkraft ab. Die Szenarien der taumelnden und stürzenden Körper im Werk Samuel Becketts und die Körperuntersuchungen Bruce Naumans sind paradigmatische Beispiele einer Ästhetik, die den Zug der Schwerkraft und die Trägheit des Körpers in Szene setzt. Auch im Kontext des Postmodern Dance emergiert eine prograve Bewegungsästhetik, in deren Kontext der Zug der Schwerkraft nicht durch virtuose Körperbeherrschung verdeckt, sondern vielmehr produktiv genutzt wird. Anstelle von virtuoser Körperlichkeit und heroischer Antigravität, tritt die programmatische Erforschung und Ostentation der Grenzen menschlicher Leistungsfähigkeit und Bewegungskompetenz. Sogar Momente des

⁵⁶⁰ Ders. S. 83.

⁵⁶¹ Ders. S. 86.

⁵⁶² Ders. S. 87.

Gleichgewichtsverlustes und des Sturzes, die den Zug der Schwerkraft ins Bewusstsein rücken, werden integraler Bestandteil von Tanz- und Performancearbeiten. Diese kinetischen Experimente inszenieren kein illusorisches Gleiten oder Schweben, was dem Bewegungsmodus der Kleistschen Marionette entsprechen würde, sondern sie organisieren einen intensiven Dialog zwischen Körper und Untergrund, Bewegung und Schwerkraft. Im Kontext dieser programmatischen Anti-Virtuosität erweist sich die simple Bewegungstechnik „Gehen“ als produktive Praktik im Kontext von Tanz, Choreographie und Performance.

6. DIE SZENE DES PROGRAVEN:

Der Sturz des Körpers bei Beckett und Nauman

Das Werk von Samuel Beckett und Bruce Nauman ist, wie Steven Connor recht treffend formuliert, durch eine „manchmal zärtliche Behandlung von Unbeholfenheit“⁵⁶³ gekennzeichnet. Anstelle des graziösen und anmutigen Körpers, den Kleist in seinem Marionettentheater inszeniert, rücken bei Beckett und Nauman defizitäre Körper und motorische Lapsi in den Vordergrund.

Eine Passage aus Samuel Becketts *Molloy* (1951) liest sich wie ein Kommentar zu Heinrich von Kleists *Marionettentheater*:

Denn von Zeit zu Zeit überraschte ich mich dabei, wie ich einen kleinen Luftsprung von wenigstens – zwei bis drei Fuß machte, ich, der ich niemals sprang. Es war, als ob die Schwerkraft aufgehoben sei. Und manchmal passierte es mir auch, was allerdings weniger überraschend ist, dass ich mitten im Gehen oder sogar dann, wenn ich mich gegen eine Stütze lehnte, mit einem Male hinsank, gleich einer Marionette deren Fäden man loslässt, und eine ganze Zeit liegen blieb, buchstäblich wie ein Sack.⁵⁶⁴

Der Bewegungsmodus von Becketts *Molloy* ist der Kleistschen Marionette paradigmatisch entgegen gesetzt: Er ist so schwerfällig und unbeholfen, dass er bereits einen kleinen Luftsprung als besonderes Erlebnis erfährt. Das plötzliche Zusammensinken, „gleich einer Marionette deren Fäden man loslässt“⁵⁶⁵, entspricht dagegen seinem eigentlichen Naturell. In Molloy's Welt gibt es keinen Maschinisten, der seinen Körper aufrecht hält. Becketts Protagonist gleicht einer Marionette mit erschlafften Fäden, die schutzlos dem Zug der Schwerkraft ausgeliefert ist. Ein Gliedermann ohne Verbindung zur vertikalen Kraft des

⁵⁶³ Steven Connor, 2000, S. 86.

⁵⁶⁴ Samuel Beckett, 1995, S. 74.

⁵⁶⁵ Ders. S. 74.

Puppenspielers. Ständig geht Molloy zu Boden. Er erschlaft, sinkt in sich zusammen oder stürzt:

Wogegen die Stürze, die ich bei Lousse tat, so waren, dass ich keine Zeit fand, ihnen entgegen zu wirken. Dennoch kamen sie mir weniger überraschend, sie schlugen mehr in mein Fach als die kleinen Sprünge.⁵⁶⁶

Der Akt des Springens kann als temporär begrenzte Emanzipation vom Erdboden gelten, der Sturz ist dagegen „die unfreiwillige und freiwillige Rückkehr zum Boden“⁵⁶⁷. Während die Kleistschen Marionetten den Boden lediglich brauchen, „um ihn zu streifen“⁵⁶⁸, benötigt Becketts *Molloy* den Untergrund als Halt und Stütze:

Ich meine, wenn ich wusste, dass ich im Begriff war zu fallen, legte ich mich nieder oder fasste mit solcher Geschicklichkeit Fuß, dass nur ein Erdbeben mich von der Stelle hätte bewegen können, und wartete ab.⁵⁶⁹

Molloy kehrt also zum Untergrund zurück, von dem sich der Mensch im Kindesalter erhebt, um, zunächst unsicheren Schrittes, die komplexen Gesetze des aufrechten Ganges zu erlernen. Doch die Aufrichtung der Körperachse ist mit einer gewissen Instabilität verbunden. Der zweibeinige Gang ist störungsanfällig, denn er erfordert ein hohes Maß an Balance, jeder Schritt ist daher am Rande des Sturzes angesiedelt. Molloy findet Sicherheit am Erdboden, dem Anfang und Ursprung aller menschlichen Existenz. Er kapituliert gegenüber der Macht der Schwerkraft, die, wie Steven Connor betont, Becketts Welt beherrscht:

In Becketts Welt ist die Anziehung des Bodens, der Zug nach unten immer spürbar, ja macht sie vielleicht überhaupt erst zur ‚Welt‘ – zu einer Welt, die ganz wesentlich von der Schwerkraft bestimmt, von ihrer eigenen Last erdrückt wird. Das Werk steuert immer wieder in erhofftermaßen neue Richtungen, vermag aber seine Umlaufbahn nicht zu verlassen.⁵⁷⁰

Immer wieder kehren Becketts Protagonisten zum Boden zurück, immer wieder müssen sie stolpern, straucheln und stürzen.

In *Warten auf Godot* inszeniert Beckett einen kollektiven Sturz als Kettenreaktion: Nachdem Lucky im Sturz Pozzo mit sich zu Boden gerissen hat, stolpert und fällt auch Wladimir, als er Pozzo beim Aufstehen behilflich sein will. Schließlich stürzt auch Estragon beim Versuch

⁵⁶⁶ Ders. S. 26.

⁵⁶⁷ Steven Connor, 2000, S. 82.

⁵⁶⁸ Heinrich von Kleist, 1973, S. 253.

⁵⁶⁹ Samuel Beckett, 1995, S. 26.

⁵⁷⁰ Steven Connor, 2000, S. 87.

Wladimir wieder auf die Beine zu helfen. „Man ist doch gut aufgehoben bei Mutter Erde“⁵⁷¹, lautet Estragons lakonischer Kommentar, als zunächst keiner der Protagonisten sich wieder zu erheben vermag.

Der hinkende, steifbeinige Gang, durch den zahlreiche Protagonisten (Molloy, Watt, Clov, Erstragon) in Becketts Figurenkosmos gekennzeichnet sind, verweist sowohl auf die Trägheit des Körpers, als auch auf die Macht der Schwerkraft: Der schleppende Schritt des Hinkenden impliziert den Sturz, die Rückkehr zum Boden, die Unterbrechung der Fortbewegung. Das Hinken ist eine Bewegung, die vom Scheitern überzogen ist. Der steifbeinige, schwerfällige Gang der Beckettschen Protagonisten steht in Opposition zum gleitenden Tänzerschritt der Kleistschen Marionette. Keine vertikale Kraft schützt Becketts Protagonisten vor der Macht der Gravitation. Die Verbindung zum göttlichen Puppenspieler ist abgerissen, die Fäden sind erschlafft. Nur Becketts *Molloy* erfindet schließlich eine List, um die Schwerkraft doch noch zu überwinden. Mit seinen Krücken begibt er sich auf eine Luftreise:

Die Bewegungen eines Menschen, der an Krücken geht, haben etwas an sich, das begeistert - oder begeistern sollte. Denn sie bestehen aus lauter kleinen Flügen, dicht über dem Erdboden. Man stößt sich ab, man landet wieder - inmitten der flinken Leute, die nicht wagen, mit einem Fuß den Boden zu verlassen, bevor sie nicht den anderen fest und sicher aufgesetzt haben. Und selbst ihr fröhlichstes Laufen ist keine Luftreise wie mein Humpeln.⁵⁷²

Beckett entfaltet eine Ästhetik der Unbeholfenheit und der Anti-Virtuosität, die sich wie ein ironischer Kommentar zu Kleists Marionettentheater liest: Während sich die Marionetten mit Hilfe der Fäden, die sie mit Maschinisten verbinden, vom Boden erheben, so begibt sich Molloy mit Hilfe seiner Krücken auf eine Luftreise.

Bruce Nauman beschäftigt sich ebenfalls mit der Wirkung der Schwerkraft auf den menschlichen Körper: In einer Performance, die Nauman im Jahre 1969, zusammen mit der Choreographin und Tänzerin Meredith Monk und seiner Ehefrau Judith, im Whitney Museum in New York durchführt, stehen die Performer jeweils in einer Ecke des Raumes und lassen sich in regelmäßigen Abständen nach hinten fallen, so dass es zum Kontakt zwischen Wand und Oberkörper kommt. Nach diesem kontrollierten Sturz begeben sich die Performer wieder in die Ausgangsposition und der Prozess wiederholt sich.

1970 partizipiert Nauman zusammen mit Richard Serra, an einer Performance der Choreographin und Tänzerin Meredith Monk in Santa Barbara. Nauman liegt parallel zum Bühnenrand und lässt sich irgendwann hinunterfallen. Er klettert wieder hoch, begibt sich in

⁵⁷¹ Samuel Beckett, 2006, S. 100.

⁵⁷² Ders. 1995, S. 88.

die ursprüngliche Position und wiederholt den Vorgang. Das Moment des Sturzes wird somit zum integralen Bestandteil der Performance.

In Naumans Videoinstallation *Clown Torture* (1987) verharren vier Performer, die als Clowns kostümiert sind, möglichst lange in einer unbequemen Position: Auf einem Bein stehend und das andere Bein übergeschlagen, imitieren sie die sitzende Position und erzählen eine fragmentarische Geschichte immer wieder aufs Neue: „Es war eine dunkle, stürmische Nacht. Drei Männer saßen am Lagerfeuer. Einer der Männer sagte ‚Erzähl uns eine Geschichte, Jack‘. Und Jack sagte: Es war eine dunkle, stürmische Nacht. Drei Männer saßen am Lagerfeuer. Einer der Männer sagte ‚Erzähl uns eine Geschichte, Jack‘“⁵⁷³.

Die Performance wird zum Balanceakt, zum aussichtslosen Kampf gegen die Schwerkraft, die am Ende den Sieg davonträgt: Die Clowns ermüden und stürzen schließlich zu Boden. Sobald einer der Performer zu Boden gegangen ist, begibt sich der nächste Clown in die gleiche paradoxe Sitzposition und beginnt die gleiche Geschichte immer wieder aufs Neue zu erzählen, bis auch er zu Boden geht und ein Anderer seinen Platz einnimmt. Die repetitive Struktur der Geschichte korrespondiert mit der repetitiven Struktur der Performance. Der Zug der Schwerkraft wird zur Körperfolter: *Clown Torture*. Momente des Stolperns und Stürzens gehören, neben anderen motorischen Lapsi, zur traditionellen Komik des Clowns. In *Clown Torture* reduziert Nauman diese Vorgänge allerdings auf ihre physikalisch- motorischen Elemente und lenkt somit einen analytischen Blick auf die Grenzen körperlicher Leistungsfähigkeit: Er zeigt, dass der Mensch immer wieder zum Boden zurückkehren muss oder – um es mit Steven Connors Worten zu sagen, „dass das menschliche Tun dem Fallen unterworfen ist“.⁵⁷⁴

7. WALKING AND FALLING:

Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton

Samuel Becketts und Bruce Naumans Szenarien des Stürzens und Stolperns, des Hinkens und Zusammensinkens können als paradigmatische Beispiele einer prograven Bewegungsästhetik betrachtet werden, die sich Anfang der sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts zu entwickeln beginnt. Dieser Paradigmenwechsel zeichnet sich spartenübergreifend, in der Konzept- und Performancekunst, als auch im Bereich des Tanzes ab. Im Tanz ist das veränderte Verhältnis zwischen Bewegung und Schwerkraft, Körper und Untergrund

⁵⁷³ Bruce Nauman, 1996, S. 176.

⁵⁷⁴ Steven Connor, 2000, S. 86.

besonders signifikant, da es einen konsequenten Bruch mit dem Dispositiv der Virtuosität markiert, welches das Paradigma des traditionellen Tanzes seit der Neuzeit prägte. Während das Bewegungsvokabular des klassischen Balletts aus primär vertikal orientierten Elementen besteht, so setzt sich der postmoderne Tanz intensiv mit dem Verhältnis des Körpers zur horizontalen Bodenfläche auseinander. Deshalb ist der Sturz, „die unfreiwillige und freiwillige Rückkehr zum Boden“⁵⁷⁵, gemäß Steven Connor, integraler Bestandteil choreographischer Arbeiten im Kontext des Postmodern Dance, während Arabeske und Sprung, das Streben nach oben, das Aufschwingen in den Luftraum, für das klassische Ballett charakteristisch sind.

Die US-amerikanische Tänzerin und Choreographin Trisha Brown (*1936, Aberdeen, Washington) zählt zu den bedeutendsten Protagonisten des Postmodern Dance. Brown studierte traditionellen und modernen Tanz am Mills College. Anfang der sechziger Jahre besuchte sie einen Sommerkurs an Anna Halprins *San Francisco Dance Workshop*, wo sie Yvonne Rainer, Simone Forti, La Monte Young, Terry Riley und Robert Morris kennenlernte. 1961 zog sie nach New York, wo sie die Kompositionsklasse von Robert Dunn am *Merce Cunningham Studio* besuchte. Brown zählt zu den Gründungsmitgliedern des *Judson Dance Theaters* (1962) und der *Grand Union* (1970) in New York. 1975 gründete Brown die *Trisha Brown Dance Company*, die bis heute zu den international renommiertesten Tanzgruppen zählt.

Browns Tanztheater wendet sich konsequent vom Paradigma des Antigraven ab, um sich der spielerischen Erforschung der Grenzen und Möglichkeiten der menschlichen Bewegungsfähigkeit zu widmen. Brown entwickelt eine prograde Bewegungsästhetik, deren kreatives und innovatives Potential auf der Akzeptanz und Erforschung der Schwerkraft basiert.

Trisha Browns Arbeit *Falling Duett*, aus dem Jahr 1968, entfaltet ein experimentelles Spiel mit dem Sturz des Körpers: Barbara Lloyd und Trisha Brown lassen sich immer wieder auf den Bühnenboden fallen. Nach jedem Sturz richten sich die Tänzerinnen auf, um sich erneut zu Boden stürzen zu lassen. Die Performerinnen wiederholen diesen Vorgang bis zur Erschöpfung. Der Tanz organisiert sich als Oszillation zwischen Aufstehen und Sturz, als rhythmischer Wechsel zwischen liegender und aufrechter Körperposition. *Falling Duett* basiert auf einem produktiven Einverständnis mit der Gravitation. Die Schwerkraft ist kein Widerstand, den es, durch virtuose Körperbeherrschung zu brechen gilt, sondern ein elementarer Faktor im Prozess der Performance: Der Zug der Schwerkraft ermöglicht erst den

⁵⁷⁵ Ders. S. 82.

rhythmischen Wechsel zwischen Stand und Sturz, zwischen vertikaler und horizontaler Ausrichtung des Körpers. *Falling Duett* ist kein Tanz gegen die Gravitation, sondern ein Tanz mit der Schwerkraft.

Der prograve Charakter dieses Tanzes zeigt sich insbesondere im Verhältnis zwischen Körper und Untergrund: Während die Marionetten auf Kleists Szene des Antigraven den Boden nur brauchen „um ihn zu streifen“⁵⁷⁶, so treten Barbara Lloyd und Trisha Brown in intensiven taktilen Kontakt zur Bodenfläche. *Falling Duett* kann, gemäß der Kleistschen Definition, nicht als Tanz betrachtet werden, da die „Trägheit der Materie“⁵⁷⁷, diese „dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften“⁵⁷⁸, als zentrale Komponente der Tanzperformance fungiert. Die Wirkung der Schwerkraft auf den menschlichen Körper wird sowohl im Sturz als auch in der zunehmenden Erschöpfung der Performerinnen sichtbar, denen es, gegen Ende der Aufführung, nicht mehr gelingt sich vom Untergrund zu erheben. Erschöpft verharren sie am Boden. Der Zug der Schwerkraft hat dem Bewegungsprozess ein Ende bereitet.

In ihrem Stück *Leaning Duets* (1969) untersucht Trisha Brown ebenfalls das Verhältnis zwischen Körper und Schwerkraft, wobei das Spannungsfeld zwischen Gleichgewicht und Gleichgewichtsverlust im Mittelpunkt steht: Die Tanzpartner stehen zunächst Schulter an Schulter. Sie nehmen Fußkontakt auf und fassen einander an den Händen. Anschließend lehnen sie sich, in einem Winkel von ca. 45°, schräg zur Seite. Die beiden Performer befinden sich nun in einer abgeschrägten Körperposition, lediglich der Fußkontakt und die Berührung der Hände verhindert, dass die beiden Partner seitlich zu Boden stürzen. In dieser kursiven Körperhaltung bewegen sich die Performer - gehend und fallend - durch den Raum, wobei sie permanent Fußkontakt bewahren.

Die besondere Herausforderung dieses Ganges liegt in der Entwicklung einer gemeinsamen Balance: Jede Bewegung, jede Verlagerung von Körpergewicht, jeder Schritt muss exakt auf die Bewegungen des Partners abgestimmt sein. Misslingt die Synchronisation des Bewegungsprozesses, verlieren beide ihr Gleichgewicht und stürzen zu Boden. Der Sturz ist allerdings kein schwerwiegender Lapsus, sondern integraler Bestandteil des Bewegungsexperiments.

PEDESTRIANISM

Im Zuge der radikalen Reflexion und Revision des traditionellen Bewegungsvokabulars des Tanzes, wenden sich die Protagonisten des *Postmodern Dance* den Gesten und Bewegungen

⁵⁷⁶ Heinrich von Kleist, 1973, S. 253.

⁵⁷⁷ Ders. S. 253.

⁵⁷⁸ Ders. S. 253.

des Alltags zu, den pedestrian movements. *Pedestrianism* bezeichnet eine Tendenz innerhalb des experimentellen Tanzes der Sechziger, in deren Kontext auch simple Praktiken wie Zähneputzen, Radfahren, Fegen oder elementare Körpertechniken wie Stehen, Sitzen, Liegen, Gehen, Rennen zum Inhalt von Tanzstücken werden können. Das *Judson Dance Theater*, dem unter anderem Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Deborah Hay, David Gordon, Simone Forti, Steve Paxton, Meredith Monk und Robert Rauschenberg angehören, spielt eine zentrale Rolle in dieser Entwicklung und wird sogar als Geburtsstätte des *Postmodern Dance* bezeichnet. Das *Judson Dance Theater* ist eine offene experimentelle Tanzgruppe, der nicht nur Tänzer und Choreographen, sondern auch Filmemacher, Musiker, Bildende Künstler, Komponisten und Schriftsteller angehören. Das *Judson Dance Theater* wird 1962 gegründet und hat seinen Probe- und Spielort in der *Judson Memorial Church*, einer progressiv-protestantischen Kirche am George Washington Square in Greenwich Village. Jener Stadtteil Manhattans ist in den Sechzigern Schauplatz einer vibrierenden urbanen Lebenskultur: Greenwich Village beherbergt eine breit gefächerte Kunst-, Film-, Tanz- und Performance Szene, der u. a. Andy Warhol, Yoko Ono, Sam Shepard, Brian De Palma, Harvey Keitel, Nam Jun Paik, Claus Oldenburg, Ed Sanders, sowie zahlreiche experimentelle Theatergruppen, wie etwa Richard Schechners *Performance Group*, das *Open Theater* und das *Living Theater* angehören. Sally Banes beschreibt in ihrem Werk *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body* die bunte Vielfalt künstlerisch-experimenteller und politisch-subversiver Energie in den frühen Sechzigern, die, Banes Auffassung gemäß, elementare Impulse zur Definition und Konstruktion jener Ästhetik liefert, die einige Jahre später als postmodern bezeichnet wird:

Here, in Greenwich Village in 1963, numerous small, overlapping, sometimes rival networks of artists were forming the multifaceted base of an alternative culture that would flower in the counterculture of the late 1960s, seed the art movement of the of the 1970s, and shape the debates about postmodernism and beyond.⁵⁷⁹

Diesem vielschichtigen künstlerischen Schaffen in den frühen Sechzigern liegt eine dezidiert experimentelle Haltung zugrunde: Neue künstlerische Kollektive und Praktiken werden entwickelt, neue Modi des Herstellens und Wahrnehmens von Kunst erprobt. Greenwich Village in den Sechzigern ist also ein Ort, an dem alternative Konzepte von Kultur und Gesellschaft reflektiert werden, jener Stadtteil in New York bietet somit einen günstigen Nährboden für die Neuerfindung des Tanzes aus dem Geiste des *Pedestrianism*: Alle traditionellen Komponenten des Tanztheaters - das Bewegungsvokabular, der Aufführungsort

⁵⁷⁹ Sally Banes, 1993, S. 2.

und das Verhältnis zwischen Tänzern und Publikum - werden im Kontext des *Judson Dance Theaters* einer kritischen Reflexion unterzogen. Im Zuge dieser Neudefinition des Tanzes entdecken die Protagonisten des *Judson Dance Theaters* alternative Spielorte: Strassen, Parks, Dächer und sogar Hauswände werden zum Schauplatz experimenteller Tanzaufführungen. Die radikale Abwendung vom traditionellen Bewegungsvokabular des Tanzes, führt zur Rückbesinnung auf den Prototyp menschlicher Fortbewegung: Dem Akt des Gehens, aus dem sich alle ästhetischen Bewegungssysteme entwickelt haben. „Gehen wird zum Paradigma des Postmodern Dance, der bekanntlich kein Tanz mehr sein will und dennoch Tanz als Performance reformuliert“⁵⁸⁰, schreibt Gabriele Brandstetter. Diese (Wieder)Entdeckung des Gehens als Tanz markiert den Paradigmenwechsel von einer antigraven zu einer prograven Bewegungsästhetik, denn das Gehen ist stets in der Nähe zum Sturz angesiedelt.

Die US- amerikanische Künstlerin, Sängerin und Komponistin Laurie Anderson, die zu den bedeutendsten Protagonisten der New Yorker Kunst- und Performanceszene der siebziger Jahre gehört und u. a. mit Trisha Brown zusammen gearbeitet hat, formuliert diese Verbindung in ihrem Song *Walking and Falling*:

You're walking. And you don't always realize it,
but you're always falling.
With each step, you fall forward slightly.
And then you catch yourself from falling.
Over and over, you're falling.
And then catching yourself from falling.
And this is how you can be walking and falling
at the same time.⁵⁸¹

Das Gehen konstituiert sich demnach aus einer Serie von kontrollierten Stürzen. Man beginnt zu Gehen, indem man fällt. Das Bein hebt sich vom Boden, während das andere Bein den Körper nach vorne drückt. Gewicht wird verlagert, der Körper kippt - fällt - nach vorne. Muskelspannung und Balance kontrollieren das fallende Gewicht und bewirken den Ortswechsel des Körpers.

Die simple Bewegungstechnik des Gehens ist dem utopischen Bewegungspotential der antigraven Marionetten, das Heinrich von Kleist in seinem Essay *Über das Marionettentheater* inszeniert, paradigmatisch entgegen gesetzt. Kleists Marionetten gleiten über den Boden, sie brauchen den Untergrund nur „um ihn zu streifen“⁵⁸². Kleists kinetische

⁵⁸⁰ Dies. S. 120.

⁵⁸¹ Laurie Anderson im Album *Big Science*, 1982.

⁵⁸² Heinrich von Kleist, 1973, S. 253.

Utopie entspricht dem Paradigma des klassischen Balletts, dessen primäre Intention auf die Inszenierung illusorisch- antigraver Körper gerichtet ist, die scheinbar schwerelos über den Boden schweben oder sich mit virtuosen Sprüngen in die Lüfte erheben. Der postmoderne Tanz arbeitet dagegen mit dezidiert anti-virtuosem Bewegungsmaterial, das Kleists Konzept der Grazie paradigmatisch entgegen gesetzt ist: Mit Stürzen, die das Unterworfensein des Menschen gegenüber der Macht der Schwerkraft zum Ausdruck bringen und mit alltäglichem Bewegungsvokabular wie Gehen, Stehen, Liegen, Sitzen.

„No to spectacle. No to virtuosity“⁵⁸³, exklamiert die Choreographin, Tänzerin und Filmemacherin Yvonne Rainer in ihrem *No-Manifesto* aus dem Jahre 1965. Yvonne Rainer, die zu den Gründungsmitgliedern des *Judson Dance Theaters* gehört und als eine der bedeutendsten Protagonistinnen des *postmodern dance* betrachtet wird, stellt simple Alltagshandlungen ins Zentrum ihrer Choreographien in den frühen sechziger Jahren. So basiert etwa das Bewegungsmuster von Rainers Tanzstück *We Shall Run* (1963) allein aus gewöhnlichem Laufen, bzw. Joggen: Joggend überqueren zwölf Tänzer, über einen Zeitraum von sieben Minuten, die Bühne. Die Gruppe trägt Alltagskleidung und besteht sowohl aus professionellen, als auch nicht-professionellen Tänzern. Das Publikum begegnet dieser programmatischen Anti-Virtuosität zunächst mit großer Irritation, wie Rainer in einem Interview berichtet:

People said of me, ‘She walks as though she’ s in the street!’ [...] if you walked as a dancer, you walked as though, you were a queen, an aristocrat, a character- someone who was *more* than ordinary, *more* than human.’⁵⁸⁴

Rainer nutzt die simple Alltagstechnik des Gehens zur Verwerfung der traditionellen Konvention des Tanzes. Keine Aura des Außergewöhnlichen und der Virtuosität („*more than ordinary, more than human*“) soll erzeugt werden, stattdessen soll das Gewöhnliche auf außergewöhnliche Art sichtbar gemacht werden. Die einfache Form menschlicher Fortbewegung, die von ausgebildeten Tänzern, als auch von Nicht-Tänzern, gleichermaßen praktiziert wird, erhält den Status einer eigenständig ästhetischen Handlung. Diese spezifische Nutzung jener universell menschlichen Körpertechnik schafft, gemäß Sally Banes, eine Verbindung zwischen Performern und Zuschauern:

Walking is something that everyone does, even dancers when they are not “on”. Walking is the sympathetic link between performers and spectators, a shared experience that allows for personal idiosyncrasies and individual styles. There is no single correct way of walking.⁵⁸⁵

⁵⁸³ Yvonne Rainer, 1979, S. 51.

⁵⁸⁴ Yvonne Rainer, zitiert nach Sally Banes, 2003, S. 3.

Das Gehen führt, wenn es in den Kontext des Tanzes gesetzt wird, zu einer symbolischen Aufhebung der Trennung zwischen Tänzer und Nicht-Tänzer, Kunst und Alltag, ein Prozess, der gemäß Sally Banes, auch politisch motiviert ist:

Rainer and several of her peers in the Judson Dance Theater and in other arts movements of the early 1960s were interested in expanding the possibilities of artmaking. But many of them had political as well as artistic motivations; They were interested in finding ways of moving (and other human actions and expressions) that would have meaning for the democratic majority, valuing the ordinary lives of ordinary people. [...] Thus for Yvonne Rainer, Steve Paxton, and several other choreographers of the time, simple actions such as walking became symbolically charged, revolutionary acts.⁵⁸⁶

Gehen wird zum revolutionären Akt. Gehen als Tanz stellt die traditionellen Paradigmen des Tanzes radikal in Frage und markiert zugleich eine Rückkehr zu den Wurzeln jener Körperkunst: Denn „schließlich ist Tanz die Kunst, Schritte (pas) zu setzen“⁵⁸⁷, so Gabriele Brandstetter. Gehen fungiert als demokratisierendes Element, als Erfahrung, die von Tänzern und Nicht-Tänzern gemeinsam geteilt wird. Keine heroische Virtuosität erhebt die Tänzer in die Aura des Außergewöhnlichen.

Steve Paxton, der als Begründer der *Contact Improvisation* besondere Bekanntheit erlangt, betreibt in seiner Choreographie *Satisfying Lover*, aus dem Jahr 1967, die bislang radikalste Verwendung des Gehens im Kontext des Tanzes: Sally Banes bezeichnet *Satisfying Lover* als die „Apotheosis of walking“⁵⁸⁸: Eine Gruppe zwischen dreißig und achtundvierzig Personen, unterschiedlichen Alters und Geschlechts, die allesamt keine tänzerische Ausbildung genossen haben, überqueren eine Bühne von rechts nach links. Die Bühne ist weitgehend leer, lediglich drei Stühle sind parallel zur Rampe platziert. Gelegentlich setzt sich einer der Tänzer für kurze Zeit auf einen Stuhl und blickt frontal ins Publikum.

Steve Paxton bezeichnet *Satisfying Lover* als Tanz „about walking, standing, and sitting“.⁵⁸⁹ Durch den radikalen Verzicht auf jegliche ästhetische Transformation der Bewegungen treten die individuellen Gangmuster, Körperhaltungen und Bewegungsqualitäten der Personen in den Vordergrund. Die starke Reduktion der Handlung lässt die simplen Gesten und Körpertechniken des Alltags, den Akt des Sitzens, des Gehens, des Stehen- Bleibens, auf neue Art wahrnehmbar werden.

⁵⁸⁵ Sally Banes, 1987, S. 60.

⁵⁸⁶ Dies. 2003, S. 18.

⁵⁸⁷ Gabriele Brandstetter, 2000, S. 118.

⁵⁸⁸ Dies. 1987, S. 60.

⁵⁸⁹ Steve Paxton, 1987, S. 74.

Steve Paxtons *Satisfying Lover* betreibt also keine ästhetische Transformation des Gehens und steht somit in Opposition zu Trisha Browns *Equipment Pieces*. In jenen Bewegungsexperimenten, die im Fokus der folgenden Untersuchung stehen, werden Körper und Raum, Bewegung und Schwerkraft in ein unkonventionelles Verhältnis gesetzt: Trisha Brown unternimmt performative Geh-Versuche an Mauern und Wänden.

8. ABWÄRTSGANG:

Trisha Browns Geh-Versuche an der Wand

MAN WALKING DOWN THE SIDE OF A BUILDING

Ein Mann erscheint auf dem Dach eines siebenstöckigen Gebäudes und beginnt langsam, mit dem Gesicht nach unten, die Fassade hinab zu schreiten. Eine Seilverspannung, die von einem Assistenten am Dach geführt wird, stabilisiert seine Bewegungen. Das Publikum steht unten im Hof und verfolgt seinen gefährlichen Gang an der Wand. Als er unten ankommt, wird ihm die Bergsteigerausrüstung abgenommen.

Diese kurze Szene, die sich am 18. April des Jahres 1969, in der Wooster Street in Manhattan abspielt, zählt zu den wichtigsten Ereignissen in Trisha Browns Karriere als Choreographin. Das Stück trägt den Titel: *Man Walking Down the Side of a Building*.

Trisha Browns Choreographie ist bei einigen Aspekten homolog zu Bruce Naumans Video-Performance *Slow Angle Walk* oder *Beckett Walk* (1968): Beide Arbeiten untersuchen das Verhältnis zwischen Körper und Untergrund, Bewegung und Schwerkraft, Horizontalität und Vertikalität, wobei das Gehen, als elementare Körpertechnik des Menschen, im Zentrum steht. Beide Bewegungsexperimente betreiben ein subversives Spiel mit den konventionellen Ausrichtungsparametern des Raumes: Die Kategorien *Oben* und *Unten*, *Vertikalität* und *Horizontalität* werden, im Rahmen des performativen Prozesses, invertiert. Die Vertikale wird zur horizontalen Fläche, zum begehbaren Untergrund. Die Ordnung des Raumes scheint aus den Fugen geraten, Opfer einer diabolischen Verkehrung geworden sein.

Während Nauman die Illusion des An-der-Wand-Gehens durch die Manipulation der Kameraperspektive induziert, so vollführt der Performer bei Trisha Brown einen realen Gang an der Wand – inklusive Bergsteigerausrüstung und realem Sicherheitsrisiko.

Bruce Nauman beschäftigt sich beim *Slow Angle Walk* mit einer hochgradig stilisierten Gehtechnik, bei Trisha Browns *Man Walking Down the Side of a Building* steht dagegen die Ausführung einer konventionellen Geh-Technik in einem hochgradig ungewöhnlichen räumlichen Kontext im Zentrum.



Trisha Brown: *Man Walking Down the Side of a Building*, Wooster Street, New York, 1969.

Foto: Carol Gooden

Abbildung 13

In einem Interview mit Marianne Goldberg beschreibt Trisha Brown die ästhetische Logik ihres Bewegungsexperiments:

BROWN: I learned a lot about counterweight and ballast from the equipment pieces. When you walk on a wall, if you actually were to just relax, everything would hang down. You don't have all the signals you get when you are upright about where your arm or your shoulder should be, so you have to invent that. [...] I'm willing to make a move which is off-center as if I am softly setting down, when in fact I'm in trouble.

GOLDBERG: So you're creating an illusion.

BROWN: Yes, physical illusions. I am able to subject myself to an idea in order to get an image across. That was learned by walking on the wall.⁵⁹⁰

Browns *Equipment Piece* erfordert ein hohes Maß an Körperbeherrschung: Körperhaltung und Bewegungen müssen in einem *unnatürlichen* räumlichen Kontext den Anschein von *Natürlichkeit* erwecken, um dadurch, um Trisha Browns Worte zu benutzen, eine „Physical Illusion“⁵⁹¹ zu erzeugen. Zur Verstärkung dieser illusorischen Natürlichkeit muss der Tänzer seine Arme im Rhythmus der Schritte hin- und her schwingen. Während die Pendelbewegung der Arme, sich beim Gehen auf einer horizontalen Fläche automatisch einstellt, muss der Tänzer beim Ausführen dieser Bewegung an der Wand gegen den Zug der Schwerkraft

⁵⁹⁰ Trisha Brown, 1986, S. 165- 166.

⁵⁹¹ Dies. S. 166.

arbeiten. Körper und Raum, Bewegung und Schwerkraft, Vertikalität und Horizontalität werden also in ein paradoxes Verhältnis gesetzt, dadurch wird die Aufmerksamkeit auf die simple Mechanik des Gehens gelenkt.⁵⁹² Das Einfache, das Bekannte, das Alltägliche wird auffällig, da es in einen unkonventionellen Kontext versetzt wird. Trisha Browns Geh-Versuch erinnert an Walter Benjamins Wunsch, das Gehen neu zu erlernen: „So kann ich davon träumen, wie ich einmal das Gehen lernte. Doch das hilft mir nichts. Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr.“⁵⁹³ Brown inszeniert solch einen traumartigen Zustand: Einen Gang an der Wand. Der Tänzer muss die Komponenten der Körpertechnik „Gehen“ in einem höchst ungewöhnlichen spatialen und gravimetrischen Kontext neu organisieren, rekonstruieren, erfinden, so als müsse er, wie in Walter Benjamins Traum, das Gehen neu erlernen.⁵⁹⁴

Man Walking Down the Side of a Building ist ein Bewegungsexperiment im diabolisch verdrehten Raum (διάβολος, *diabolos*: durcheinander werfen), einem Raum, in dem die konventionellen Ausrichtungparameter ihre Plätze getauscht haben, die Vertikale zur Horizontalen geworden ist. Die Schritte des Performers transformieren den Raum: Die Wand wird zur begehbaren Fläche, zur Bühne einer neuen Ästhetik des Tanzes.

Man Walking Down the Side of a Building destabilisiert nicht nur die Orientierungsachsen des Raumes, sondern auch das Verhältnis zwischen Performer und Zuschauer: Während das Publikum bei einer Guckkastenbühne frontal in den Bühnenraum hinein blickt, so muss das im Hinterhof versammelte Publikum bei *Man Walking Down the Side of a Building* seinen Blick in die Höhe richten. Auch der Performer erlebt eine Inversion der Blickachsen: Aus seiner Perspektive scheint es, als befände sich das Publikum auf einem höheren räumlichen Niveau, als blicken die, im Hof versammelten Zuschauer, zu ihm hinab.

Man Walking Down the Side of a Building bildet den Auftakt einer ganzen Reihe von Bewegungsexperimenten, die unter dem Überbegriff *Equipment Pieces* zusammengefasst werden. Es handelt sich also um Stücke, die mit besonderen technischen Hilfsmitteln, wie Seile, Kabel und Bergsteigerausrüstungen, arbeiten, um die Illusion einer natürlichen Bewegung in einem unnatürlichen Kontext zu inszenieren: Tänzer schreiten an der

⁵⁹² Im Jahre 1969 wurde ein Millionenpublikum Zeuge von Neil Armstrongs bedeutungsschweren Schritten auf dem Mond. Die Fortbewegung eines menschlichen Körpers in einer Umgebung, in der eine andere Gravitation herrscht als auf der Erdoberfläche, wurde damit zur kulturellen Erfahrung und dürfte daher auch das Denken über das Verhältnis zwischen Körper und Gravitation innerhalb von Tanz und Performance beeinflusst haben.

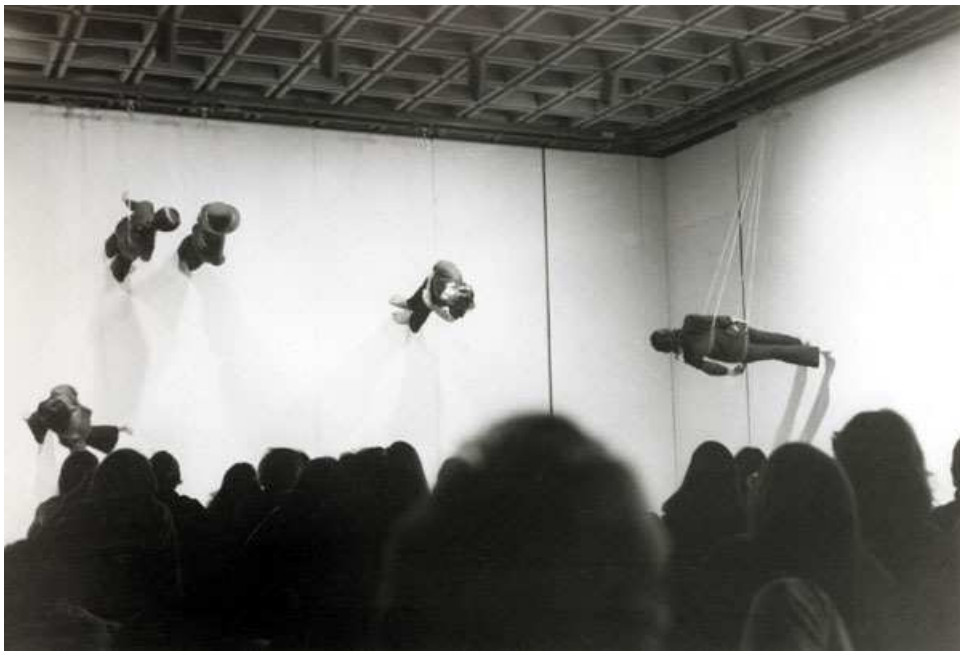
⁵⁹³ Walter Benjamin, 2006, S. 97.

⁵⁹⁴ Walter Benjamin schreibt: „So kann ich davon träumen, wie ich einmal das Gehen lernte. Doch das hilft mir nichts. Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr.“ Walter Benjamin, 2006, S. 97.

Außenfassade von Gebäuden hinunter, gehen an der Wand oder wandeln in spiralförmiger Bewegung einen Baumstamm hinunter.

WALKING ON THE WALL

Trisha Browns *Walking on the Wall* wird 1971 im *Whitney Museum of American Art* in New York aufgeführt. Der Schauplatz der Performance ist erneut eine vertikale Fläche: Die Tänzer gehen, rennen oder stehen entlang der Wände des Museumsraumes, während das Publikum von unten das Geschehen beobachtet.



Trisha Brown: *Walking on the Wall*, Whitney Museum of American Art, New York 1971.

Foto: Carol Gooden

Abbildung 14

Die Tänzer sind durch Seilverspannungen gesichert, die allerdings, im Unterschied zu *Man Walking Down the Side of a Building*, mit einer an der Decke montierten Schiene verhakt sind. Dieser technische Rahmen erlaubt andere Bewegungsmöglichkeiten: Während *Man Walking Down the Side of a Building* eine einmalige vertikale Abwärtsbewegung inszeniert, so zeigt *Walking on the Wall* eine horizontal verlaufende Bewegung auf einer vertikalen Fläche: Die Körperachsen der Tänzer bilden eine Parallele zum Boden. Es ist ihnen möglich an der Wand in horizontaler Richtung vor- und zurück zu gehen oder auch stehen zu bleiben. *Walking on the Wall* induziert eine radikale Verschiebung des Blickwinkels: Erneut scheinen die Orientierungsachsen des Raumes ihre Plätze getauscht zu haben. Die spezifische

räumliche Situation suggeriert den Zuschauern den illusorischen Eindruck, sie würden die Gänge an der Wand aus der Draufsicht beobachten, als blickten sie, etwa von einem Gebäude herab, auf das Geschehen auf der Strasse.

Die Seile, die eine Bewegung auf vertikaler Fläche überhaupt erst ermöglichen, erinnern unweigerlich an die Fäden, welche die Marionetten in Heinrich von Kleists Essay, mit dem Maschinisten verbinden. Müssen Browns *Equipment Pieces* als Beispiele einer antigraven Bewegungsästhetik betrachtet werden?

Immerhin zeigt Trisha Brown Körper, die sich jenseits ihrer konventionellen kinetischen Grenzen, auf Mauern und Wänden bewegen. Doch Stücke wie *Walking on the Wall* inszenieren kein illusorisches Schweben, keine Überwindung der Erdschwere durch virtuose Körperbeherrschung.

Die Kunstkritikerin Maurice Berger weiß zu recht darauf hin, dass Trisha Browns frühes choreographisches Werk im Besonderen durch die Akzeptanz der Grenzen der menschlichen Bewegungskompetenz geprägt ist:

The powerful humanity of Brown's dances is born of her deeply humanistic understanding of life and art. In the end, it is this humanism that allows her to dance as energetically and rigorously as ever, a humanism bounded by an unwavering respect for the human body and for the limits and changes imposed on it by gravity.⁵⁹⁵

Browns Geh-Versuche beziehen ihre Impulse aus dem Dialog mit der Schwerkraft und nicht aus dem Willen zur Überwindung derselben, deshalb sind sie der antigraven Ästhetik von Kleists Marionettentheater paradigmatisch entgegen gesetzt: Brown ist keineswegs bestrebt den Moment der Berührung zwischen Fußsohle und Untergrund, der gemäß Kleist, „selbst kein Tanz ist“⁵⁹⁶, „verschwinden zu machen“⁵⁹⁷. Ihre Arbeiten entstehen vielmehr aus dem Dialog zwischen Körper und Boden, auf den sich die Tänzer in *Falling Duets* immer wieder fallen lassen, der in *Leaning Duets* in labiler Schräglage überquert wird, bis schließlich, in den *Equipment Pieces*, auch die vertikale Fläche als Territorium für prograve Tanzexperimente erschlossen wird. Brown teilt nicht die Kleistsche Utopie einer transzendentalen Überwindung der Erdschwere. Der Zug der Schwerkraft ist kein Widerstand, den es zu brechen gilt, sondern eine produktive Kraft, der Motor ihrer künstlerischen Geh-Versuche.

⁵⁹⁵ Maurice Berger, 2002, S. 23.

⁵⁹⁶ Heinrich von Kleist, 1973, S. 253.

⁵⁹⁷ Ders. S. 253.

9. IM KRIECHGANG: Die *Crawling Pieces* des William Pope.L

GANZ UNTEN

„Der Betrachter kann hier in einem Universum lesen, das höchste Lust hervorruft“⁵⁹⁸. Mit diesen Worten beschreibt Michel de Certeau den Blick vom Panoramadeck des World Trade Centers. Die erhöhte Position „verwandelt die Welt [...] in einen Text“⁵⁹⁹ und macht den Betrachter, laut de Certeau, zum „Voyeur-Gott“⁶⁰⁰, der das Geschehen der Welt von oben herab beobachtet:

Auf die Spitze des World Trade Centers emporgehoben zu sein, bedeutet dem mächtigen Zugriff der Stadt entrissen zu werden. [...] Seine erhöhte Stellung macht ihn zu einem Voyeur. Sie verschafft ihm Distanz.⁶⁰¹

Michel de Certeau beginnt sein Traktat über das *Gehen in der Stadt* mit jenem lustvollen Über-Blick vom Dach des ehemals höchsten Gebäudes der Welt, bevor er sich den Niederungen des Alltags, den Straßenschluchten, dem Bereich der Fußgänger zuwendet:

Muß man danach wieder in den finsternen Raum zurückfallen, in dem sich die Massen bewegen, die sichtbar von oben – dort unten nicht sehen? Der Sturz des Ikarus.⁶⁰²

Das Verlassen des erhöhten Aussichtspunktes bedeutet zugleich auch den Verlust des göttergleichen Über-Blicks: Der Betrachter verlässt das von Sonnenlicht durchflutete Aussichtsdeck, wo er die Stadt mit einem Blick erfassen kann und steigt hinab in das Dunkel der Häuserschluchten, in die labyrinthischen Strassen, wo er vom Strudel des Alltags, vom Strom der Passanten, Fahrzeuge und Informationen erfasst wird: Der Betrachter, der sich auf dem Dach des Wolkenkratzers wie ein Gott fühlt, wird zum Passanten, zum Fußgänger, zu einem der unzähligen Akteure des Alltags – Ikarus nach dem Sturz.

Unten, in den dunklen Häuserschluchten, im Schatten der Wolkenkratzer, dort „wo die Sichtbarkeit aufhört“⁶⁰³, hat der Passant keine Möglichkeit sich einen Überblick über das Geschehen zu verschaffen. Er ist nicht mehr der distanzierte Betrachter, sondern ein Partikel im Strudel des Alltags. Er gehört nun zur Schar der Fußgänger „deren Körper dem mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen Textes folgen, den sie schreiben, ohne ihn

⁵⁹⁸ Michel de Certeau, 1988, S. 179.

⁵⁹⁹ Ders. S. 180.

⁶⁰⁰ Ders. S. 181

⁶⁰¹ Ders. S. 180.

⁶⁰² Ders. S. 180.

⁶⁰³ Ders. S. 181.

lesen zu können.“⁶⁰⁴ Der räumliche Niveauunterschied zwischen dem erhöhten Aussichtspunkt des Wolkenkratzers und den Niederungen der Strassen impliziert ein soziales Hierarchiegefälle: Ganz oben zu sein, bedeutet, die Position des Mächtigen einzunehmen, der souverän über dem Geschehen thronet. Die erhöhte Stellung verschafft ihm Überblick und erlaubt ihm „ein Sonnenauge oder Blick eines Gottes zu sein“⁶⁰⁵.

Ganz unten, in den Strassen, ist dagegen die Position des Untertanen, des Unterworfenen. Dort, auf den stein- und asphaltbedeckten Oberflächen der Großstadtstrassen, ist der Schauplatz der innovativen Performancearbeiten des William Pope.L (*1955, Newark, New Jersey). Der vielseitige Konzept- und Performancekünstler, ein Schüler Allan Kaprows, inszeniert seit den späten siebziger Jahren so genannte *Crawling Pieces*, in verschiedenen Städten und Ländern, in Berlin, Prag, Madrid, Budapest, Tokyo und in New York, bei denen er sich in kriechender Fortbewegung durch den öffentlichen Raum bewegt:

- *Meditation Square Pieces a. k. a. Times Square Crawl and Thunderbird Immolation*, New York. 1978.
- *Tompkins Square Crawl* (Teil der Performancereihe *How Much is That Nigger in the Window*) New York. 1991.
- *Shopping Crawl (crawl with balloon)*, Yoyogi Park, Shibuya, Tokyo, Japan, 2001.
- *The Great White Way: 22 miles, 5 years, 1 street*, 2002 Biennial, Whitney Museum of American Art, New York.

Pope begibt sich bei seinen *Crawls* in eine Position, die dem erhöhten Standpunkt von Michel de Certeaus „Voyeur-Gott“⁶⁰⁶ paradigmatisch entgegen gesetzt ist: Er legt sich auf dem asphaltbedeckten Untergrund der Strassen, bewegt sich kriechend und bricht damit mit dem Prototyp menschlicher Fortbewegung: Dem aufrechten Gang.

Der Künstler thematisiert in seinen *Crawling Pieces* seinen Status als Afroamerikaner innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft. Popes Performances können, mit den Worten André Lepeckis gesprochen, als „choreopolitical statement“⁶⁰⁷, als eine Form des kinetischen Widerstands gegen die soziale Benachteiligung dunkelhäutiger Bevölkerungsgruppen in den USA betrachtet werden. Der „Friendliest Black Artist in America“⁶⁰⁸ betreibt ein

⁶⁰⁴ Ders. S. 182.

⁶⁰⁵ Ders. S. 180.

⁶⁰⁶ Ders. S. 181

⁶⁰⁷ André Lepecki, 2006, S. 93.

⁶⁰⁸ Friendliest Black Artist in America©, so lautet das urheberrechtlich geschützte Markenzeichen William Pope.Ls.

subversives Spiel mit den ethnischen, sozialen und politischen Implikationen der Farben *Schwarz* und *Weiß*, wobei er seine eigene Hautfarbe als zentrale Komponente seiner Performancearbeiten im öffentlichen Raum verwendet. Der Kulturjournalist C. Carr hebt hervor, dass William Pope.L bei seinen extremen Arbeiten explizit als „black artist“ oder sogar als Repräsentant der schwarzen Bevölkerung in den USA wahrgenommen wird, so dass sich Popes *Crawls*, allein aufgrund der Hautfarbe des Performers, von den Arbeiten weißer Performancekünstler unterscheiden. C. Carr verweist auf Chris Burden, der bei seiner Performance *Through the Night Softly* (1973) auf offener Strasse durch Glasscherben gekrochen ist, ohne dabei als Repräsentant aller Weißen wahrgenommen zu werden.⁶⁰⁹ Die Opposition zwischen den Farben *Schwarz* und *Weiß* ist also von hoher ästhetischer und politischer Brisanz. „The fact of blackness“⁶¹⁰, ist sowohl soziales Stigma, als auch identitätsstiftendes Moment, innerhalb eines soziokulturellen Gefüges, dessen Machtdynamiken an der Stabilisierung der Vorherrschaft des weißen Subjekts arbeiten. Formen von rassistischer Gewalt beziehen sich zumeist auf die Hautfarbe eines Menschen, also auf seine unmittelbare physische und ethnische Identität: So kann etwa ein Passant in der U-Bahn verbal attackiert werden, *weil* er eine dunkle Hautfarbe hat. Die weiße Hautfarbe fungiert im Kontext rassistischen Denkens als normatives Paradigma mit Ausschlusscharakter. Im angloamerikanischen Sprachraum zirkuliert der Terminus *White Supremacy*, der als Sammelbezeichnung für rassistische Ideologien dient, die auf der Annahme einer biologischen Überlegenheit der „weißen Rasse“ basieren. Die Ideologie der *White Supremacy* kämpft für eine weiße Vorherrschaft, bei gleichzeitiger Unterdrückung aller Menschen mit dunkler Hautfarbe.

Pope operiert, mit vollem Körpereinsatz, in diesem explosiven Spannungsfeld zwischen Politik und Ethik, Ästhetik und Identität, Schwarz und Weiß. „A black body moves through a white field“⁶¹¹, so charakterisiert C. Carr die ästhetische und politisch-subversive Logik von Popes *Crawling Pieces*: Ein „schwarzer Körper“, schleppt sich mühsam durch ein weißes Territorium. Kriechend deckt er die subtilen Machstrukturen und Gewaltmechanismen auf, die dieser Topographie der Ausgrenzung eingeschrieben sind. Die Dynamik der Unterdrückung, die Menschen täglich zu spüren bekommen, deren ethnisches und physisches Erscheinungsbild nicht der Merkmalsmatrix des weißen-eurozentrischen Diskurses entspricht,

⁶⁰⁹ „White artist Chris Burden once crawled down a street through broken glass, but he had the privilege of being identified as an artist or- a lunatic – not the representative of all white people.“ C. Carr, 2002, S. 48.

⁶¹⁰ „The fact of blackness“ lautet die Kapitelüberschrift aus Frantz Fanons sozio-politischer Studie „Black Skin, White Masks“, in welcher der Philosoph, Mediziner und Psychoanalytiker, die Situation des dunkelhäutigen Menschen in einer „weißen Gesellschaft“ reflektiert.

⁶¹¹ C. Carr, 2002, S. 52.

wird auf eine konkrete physisch-anatomische Ebene übersetzt: Die Unterdrückung wird sichtbar als physischer Druck, der das Opfer der rassistischen Gewalt zu Boden drückt, zum Kriechen zwingt: Die Schwerkraft der Unterdrückung.

Im *Tompkins Square Crawl* (1991) bewegt sich Pope im Kriechgang durch eine Parkanlage in East Village, Manhattan. Er trägt einen schwarzen Anzug und hält einen Blumentopf in der rechten Hand. Er wird von einem weißen Kameramann begleitet, der den Prozess filmisch dokumentiert. Pope inszeniert eine spannungsgeladene Situation im öffentlichen Raum: Eine schwarze, männliche Person kriecht, zu Füßen eines Mannes mit weißer Hautfarbe, über den Bürgersteig. Das Mitführen eines Blumentopfes verleiht der Performance eine ironisch-humoristische Nuance - ein charakteristisches Stilmittel der Kunst von William Pope.L.

Ein afroamerikanischer Passant nähert sich Pope und seinem Kameramann und fordert, sichtlich aufgebracht, eine Erklärung für die kuriose Szene auf der Strasse. Ein Konflikt bahnt sich an, in dessen Zentrum die Hautfarben der beiden Protagonisten stehen:

UPSET MAN TO JIM/VIDEOGRAPHER: What are you doing?

JIM/VID: We're working together.

UPSET MAN: What are you doing?

JIM/VID: I'm filming him. We're working together.

UPSET: You're shooting him lying on the street with a flowerpot?

[...]

UPSET: Showing black people like this? Is that what you're doing? Is that what you're doing?⁶¹²

Der Kameramann muss sich also explizit in seiner Rolle als Weißer rechtfertigen. C. Carr spricht von „White Guilt“⁶¹³, einer spezifischen kollektiven Schuld, die auf allen Menschen mit weißer Hautfarbe lastet. Popes Assistent steht sofort unter Rassismus-Verdacht, obgleich er mehrfach beteuert, dass er keinerlei aggressive Absicht verfolgt, sondern lediglich seiner Arbeit als Kameramann nachgeht. „I'm doing work“⁶¹⁴, erklärt Pope dem zornigen Passanten, woraufhin dieser entgegnet: „What is the work. [...] crawling up to the white man?“⁶¹⁵ *Tompkins Square Crawl* funktioniert gemäß Popes künstlerischem Motto: „To bring fresh discomfort to an age-old problem“⁶¹⁶. Und genau dieses Unbehagen scheint den

⁶¹² William Pope.L, 2002, S. 174.

⁶¹³ Carr schreibt: „And there's white guilt [...] Then there's the fact that everyone assumes that the cameraman is in charge –the spectator (at first) and the cop who puts an end to it. Because he's holding a camera? Because he's white? C. Carr, 2002, S. 48- 49.

⁶¹⁴ William Pope.L, 2002, S. 175.

⁶¹⁵ Ders. S. 175.

⁶¹⁶ William Pope.L, zitiert nach Martha Wilson, 2002, S. 45.

aufgebrachten Passanten zu erfassen: Pope inszeniert eine Situation, die alte, schlecht verheilte Wunden im Körper der westlichen Kultur schmerzlich bewusst werden lässt. Das Bild des dunkelhäutigen Performers, der zu Füßen des weißen Kameramannes kriecht, erinnert an eine Geschichte der sozialen Ungleichheit und der Unterdrückung, eine Geschichte, deren Folgen für viele Angehörige der afro-amerikanischen Bevölkerung in den USA noch immer täglich spürbar sind. Der Passant holt schließlich einen Polizisten herbei, der den vorzeitigen Abbruch der Performance veranlasst. William Pope.L nimmt die starke emotionale Reaktion des Mannes als Beweis für das hohe politisch-subversive Potential seines *Crawling Pieces*.

DIE FORTBEWEGUNG NACH DEM STURZ

André Lepecki bezeichnet Popes *Crawling Pieces* als „Stumbling Dance“⁶¹⁷. Das Kriechen wäre, gemäß Lepecki, die Fortbewegungsform nach dem Sturz: “Giving up verticality is to be already fallen”⁶¹⁸. Lepecki entwickelt diese These in Referenz auf eine autobiographische Erzählung von Frantz Fanon. Der dunkelhäutige Psychiater und Autor berichtet wie er, bei einem Spaziergang durch eine Stadt in Frankreich, durch eine rassistische Bemerkung eines Jungen aus dem Gleichgewicht und schließlich zu Fall gebracht wurde: „Look A Negro!“ rief ein Junge auf der Strasse und deutete auf Fanon „Mama, a Negro. I’m scared!“ „I stumbled“, berichtet Fanon, „I burst apart“.⁶¹⁹

Der Akt des Stolperns wäre in diesem Kontext nicht einfach nur die Konsequenz einer motorischen Fehlleistung, sondern eine Reaktion auf eine verbale Form von rassistischer Gewalt. Der Boden ist keine neutrale Gegebenheit, sondern eine politische Größe. Lepecki spricht vom „racist terrain“⁶²⁰, ein von Rassismus durchtränktes Territorium, das Fundament einer „Weißen Kultur“, das Menschen, deren Hautfarbe nicht der normativen eurozentrischen Matrix entspricht, Widerstand bietet, Fußangeln und Stolperfallen stellt. Subjekte mit dunkler Hautfarbe spüren einen spezifischen sozialen Druck, wenn sie sich in diesem weißen Territorium bewegen - William Pope.L spricht von „White Weight“⁶²¹. Die Farbe Weiß erscheint als normative Last, die das dunkelhäutige Subjekt, metaphorisch gesprochen, nach unten zieht, zu Boden drückt, zum Kriechen zwingt: Die Schwerkraft der Unterdrückung.

⁶¹⁷ André Lepecki, 2006, S. 87.

⁶¹⁸ Ders. S. 103.

⁶¹⁹ Frantz Fanon, 1967, S. 106.

⁶²⁰ André Lepecki, 2006, S. 4.

⁶²¹ William Pope.L., hier zitiert nach Kristine Stiles, 2002, S. 39.

Pope entwickelt in seinen *Crawls* die Möglichkeit zur Artikulation dieser Erfahrung des Unterdrückt-Seins: Er legt sich auf Boden und bewegt sich langsam, unter Mühe und Schmerzen, vorwärts und findet dadurch einen physisch-kinetischen Ausdruck für den Druck, der auf Menschen mit dunkler Hautfarbe, innerhalb eines weißen Territoriums lastet. Die kriechende Fortbewegung übersetzt die rassistisch-soziale Unterdrückung ganzer Bevölkerungsgruppen, die in den USA auf eine lange Geschichte zurückblickt und bis heute spürbar ist, auf eine konkret kinetisch-anatomische Ebene.

Popes *Crawls* können aber auch als intensiver Dialog mit dem Boden sowohl in seiner materiellen Beschaffenheit (Temperatur, Konsistenz) als auch in seinen symbolischen, politischen und historischen Implikationen betrachtet werden: Kriechend tritt Pope.L in intensiven taktilen Kontakt mit einem Untergrund, der Stütze und Fundament einer Gesellschaft betrachtet werden kann, in der noch immer rassistisches Gedankengut gedeiht.

10. BODENPROBEN AUF WEIßEM TERRITORIUM:

The Great White Way

The Great White Way. 22 miles, 5 years, 1 street lautet der Titel von Popes bislang größtem *Crawl-Project*: In einem Zeitraum von fünf Jahren (2001-2006) bewältigt Pope.L, etappenweise, eine Strecke von ca. 26 Kilometern. Schauplatz der Performance ist die berühmteste Strasse New Yorks: Der Broadway, die Strasse des Ruhm, die auch *The Great White Way* genannt wird.⁶²² Pope beginnt seinen *Crawl* auf Ellis Island, einer Insel südlich vor Manhattan, von dort setzt er mit der Fähre über zur Südspitze Manhattans, wo er seine lange Wanderung im Kriechgang, über die komplette Länge des Broadway antritt, bis er schließlich die Wohnung seiner Mutter in der Bronx, dem nördlichsten Stadtteil New Yorks erreicht. Pope ist in ein Superman- Kostüm gekleidet, auf seinem Rücken ist ein Skateboard befestigt: Dreht sich der Performer auf den Rücken, so ist es ihm, aufgrund des Skateboards, möglich befahrene Strassen rasch zu überqueren, ohne die horizontale Position verlassen zu müssen. Pope.L betreibt, durch die Kombination von Superman- Kostüm und kriechender Fortbewegung, ein subversives Spiel mit einer Ikone der US-amerikanischen Popkultur: Er setzt sich als schwarzer Superman in Szene, der, ganz unten, auf dem schmutzigen Asphalt der Strassen New Yorks, in deutlicher Opposition zum weißen Superhelden steht, der hoch oben in den Lüften schwebend, die Position des De Certeauschen Gott-Voyeurs einnimmt.

⁶²² Das Crawling Project ist durch einen Videofilm dokumentiert.



William Pope.L: *The Great White Way*. 22 miles, 5 years, 1 street
Broadway, New York, USA, 2001-2006.

Abbildung 15

William Pope.L. überquert im Kriechgang symbolisch aufgeladenes Terrain mit mannigfaltigen historischen und politischen Implikationen: Popes *Crawl* beginnt auf Ellis Island. Die westlich der Südspitze Manhattan gelegene Insel erlangte Berühmtheit als Einwanderungsstation für Migranten, in den Jahren 1892 bis 1917. Die Insel wurde nicht nur zum Schauplatz „einer in der Menschheitsgeschichte nie da gewesenen Massenauswanderung“⁶²³, sondern fungierte gleichzeitig als „eine Fabrik zur Herstellung von Amerikanern.“⁶²⁴, gemäß der Historiker Georg Perec und Robert Bober. Amerika verkörperte für viele Migranten, die Hoffnung auf ein besseres Leben, ein „gelobtes Land [...] ein jungfräuliches Land, allen offen stehend, ein freies und fruchtbares Land, in dem die Verdammten des alten Kontinents die Pioniere einer neuen Welt werden können, die Gründer einer Gesellschaft ohne Unrecht und ohne Vorurteile.“⁶²⁵ Die Freiheitsstatue, die bei klarer Sicht, bis weit hinaus auf See zu sehen ist, bot vielen Einwanderern, nach langer und mühevoller Seereise, eine erste, imposante Impression der „Neuen Welt“. Doch mit der Ankunft auf Ellis Island war der Neuanfang in Amerika noch nicht sicher: Wer einreisen wollte musste sich zunächst strengen Befragungen und Gesundheitskontrollen unterziehen und für viele endete der Traum von einem besseren Leben in den USA auf der Einwanderungsbehörde auf Ellis Island. Der Schritt durch das „Golden Gate“ wurde ihnen verweigert: Sie mussten die Rückreise antreten. Deshalb wurde Ellis Island auch „Island of Tears“ genannt.

⁶²³ Georges Perec, 1997, S. 10.

⁶²⁴ Ders. S. 10.

⁶²⁵ Ders. S. 10.

Popes *Great White Way* kann als Reflexion und Kommentar dieses Kapitels amerikanischer Geschichte betrachtet werden: Er beginnt seinen langen Kriechgang am Sockel der Freiheitsstatue. Zu Füßen dieses monumentalen Symbols des US-amerikanischen Wertesystems kriecht der dunkelhäutige, in ein Supermankostüm gekleidete, Performer durch den Staub von Ellis Island. Popes *Crawl* verweist auf all jene, die vom amerikanischen Traum ausgeschlossen bleiben. Offenbar können nicht alle Mitglieder der US-amerikanischen Gesellschaft aufrecht und gleichgestellt leben, sondern nur diejenigen, die bestimmte ethnische Vorraussetzungen erfüllen. Der Amerikanische Traum wird für den schwarzen Superhelden zum Alpdruck: Langsam und mühevoll schleppt Pope sich über die Insel, bis er die Fähre erreicht, die ihn nach Manhattan bringt. Seine Anstrengungen können in Referenz zur Mühsal der Einwanderer gesetzt werden, die nach ihrer Ankunft, häufig in niederen sozialen Verhältnissen leben mussten: Das Leben in der Neuen Welt begann für viele ganz unten, am Boden der Gesellschaft.

In Manhattan angekommen, beginnt Popes 26 Kilometer langer Kriechgang über den Broadway, entlang vieler symbolisch-bedeutsamer Orte New Yorks: Financial District, Ground Zero, Times Square, Central Park. Die Strasse des Ruhmes ist ein von Geschichten und Mythen umranktes Markenzeichen der Stadt New York, ein Ort, der die Erfüllung des Amerikanischen Traumes suggeriert. Der Zweitname des Broadway *The Great White Way* ist um die Jahrhundertwende entstanden: Im *Theater District*, insbesondere am *Times Square*, wird, ab 1880 die erste elektrische Straßenbeleuchtung in den USA verwendet. Die moderne Beleuchtungstechnik taucht die Strasse des Ruhmes und der Unterhaltung zur Nacht in ein weißes Lichtermeer. Doch die Ambiguität des Namens *The Great White Way* ist offensichtlich: Verschiedene semantische Ebenen der Farbe „Weiß“, wie etwa weiße Rasse, weiße Hautfarbe und White Supremacy klingen darin an. Kann der Broadway, ein ehemaliger Indianerpfad, als eine architektonische Repräsentation einer weißen Kultur mit Ausschlusscharakter betrachtet werden? Steht die Straße des Ruhms nur den „Weißen offen? William Pope.L spielt mit der Doppeldeutigkeit dieses Namens: Er bewegt sich als schwarzer Superman auf weißem Terrain. Er legt sich auf den Boden und bringt seine Körperoberfläche, seine dunkle Haut, in engen, taktilen Kontakt zur Oberfläche des *Great White Way*. Die Begegnung ist schmerzhaft: Pope kriecht mit verzerrtem Gesicht über den Broadway – die Strasse des Ruhmes wird für ihn, der wortwörtlich ganz unten ist, zum Leidensweg: Der Boden ist hart und lässt Kälte und Nässe in seinem Körper hochsteigen. *The Great White Way* fügt dem schwarzen Körper, der sich auf ihm bewegt, Gewalt zu. Auch sein Superman-

Kostüm schützt ihn nicht vor dem „White Weight“⁶²⁶, der erdrückenden Übermacht der dominanten weißen Kultur, der Schwerkraft der Unterdrückung.

William Pope.Ls kriechender Gang durch New York kann zugleich auch als kinetischer Widerspruch gegen zwei zentrale Prinzipien des modernen Urbanismus betrachtet werden: Geschwindigkeit und Vertikalität. André Lepecki schreibt:

The giving up of verticality, the slow progression along the sagittal plane, is already a critique of the smooth kinetic functioning of the modern city, based on the ideals of efficient flow of bodies and commodities.⁶²⁷

Pope entfaltet mit seinem *Crawl* eine Ästhetik der Langsamkeit inmitten von New York, einer Stadt, die sich gerne über Metaphern der Geschwindigkeit definiert und nicht zuletzt deshalb als die Metropole der Moderne betrachtet worden ist. Sein Kriechgang generiert einen kinetischen Widerstand gegen das Prinzip der Beschleunigung, das den Prozess der Moderne, wesentlich geprägt hat.

Chris Thomson bezeichnet Popes *Crawls* als eine „Performance of horizontality“⁶²⁸.

Pope äußert in einem Interview:

In Western society, we are given examples of the vertical: The rocket, the skyscraper, Reagan's and Bush's Star-Wars system....it's all about up. I want to contest and challenge that. In the crawl pieces, like *Great White Way*, I'm suggesting that just because a person is lying on the sidewalk doesn't mean they've given up their humanity.⁶²⁹

Mit der freiwilligen Aufgabe der aufrechten Fortbewegung formuliert Pope einen fundamentalen Widerspruch zum Paradigma der Vertikalität, das der westlichen Kultur als zentrales Gestaltungsprinzip zugrunde liegt. Pope entfaltet eine „Performance of Horizontality“ inmitten der himmelstürmenden Architektur Manhattans, jener „Dünung aus Vertikalen“⁶³⁰, auf die Michel de Certeau das Betrachtersubjekt hinab blicken lässt, bevor es wieder in das Labyrinth der Strassen hinunter steigen muss: Der Sturz des Ikarus, der im Flug der Sonne zu nah gekommen ist.

Als Pope den Bereich nahe *Ground Zero* passiert, jenen Ort also, wo am 11. 09. 2001 die beiden Türme des World Trade Centers eingestürzt sind, kommt es zu heftigen Reaktionen

⁶²⁶ Pope reflektiert in einem theoretischen Text die rassenideologische Dimension der Farbe Weiß: „I could never see myself throwing that much white (weight) around..... He must think he's some kind of super-hero who only eats white food and only helps white people by making only white culture. William Pope. L, hier zitiert nach Kristine Stiles, 2002, S. 39.

⁶²⁷ André Lepecki, 2006, S. 97.

⁶²⁸ Chris Thomson, 2004, S. 73.

⁶²⁹ Ders. S. 73.

⁶³⁰ Michel de Certeau, 1988, S. 179.

von Passanten, die Popes Performance offenbar als Verspottung der Toten des 11. Septembers verstehen. Ein Polizeibeamter fordert den Performer zum Aufstehen auf und erst nach langem Verhandeln kann er seinen Kriechgang fortsetzen. Pope weckt, am Boden kriechend und in ein Superman- Kostüm gekleidet, großes Unbehagen. Er erinnert an einen hilflosen, zu Boden gestürzten Superman, der im deutlichen Kontrast zu jenem Superhelden steht, der in Komikbüchern und Filmen, stets alle Katastrophen abwenden kann und dieser Held ist an jenem Tag, als die beiden Türme kollabierten, nicht zur Hilfe geeilt. „Immer bleiben die Engel aus am Ende“⁶³¹, schrieb einst Heiner Müller. Die Anschläge des elften Septembers haben eine gewaltige Lücke, eine Wunde, in den Boden gerissen, auf dem Pope sich kriechend bewegt: Die Twin Towers des World Trade Centers brachen zusammen und zurück blieb *Ground Zero*. Eine gewaltige Abwesenheit, die auf das Verschwinden eines Symbols kapitalistischer Macht und US-amerikanischer Lebenskultur verweist: Die Twin Towers, „das monumentalste Beispiel für den westlichen Urbanismus“⁶³², laut Michel de Certeau. Zwei gewaltige, parallele Vertikalen, die in gerader Linie gen Himmel streben und, durch ihre Höhe, das Panorama der Millionenmetropole beherrschen. Eine geradlinige Bewegung nach oben. Ein Symbol der Potenz des westlich-kapitalistischen Systems.

Die privilegierte Position, die Michel de Certeau beschreibt, ist zusammen mit den beiden Türmen verschwunden, als Pope im Superman- Kostüm den *Great White Way* entlang kriecht. Allein der „Gott-Voyeur“ auf dem Panoramadeck des Wolkenkratzers vermochte es die Stadt New York, „diesen maßlosesten aller menschlichen Texte zu “überschauen“, zu überragen und in Gänze aufzufassen“⁶³³.

Obleich Pope, im Gegensatz zum distanzierte Betrachter das Gebiet nicht überblicken kann, so vermag er den urbanen Text dennoch zu lesen: Der Performer tritt in einen engen taktilen Kontakt mit dem Untergrund und unterzieht das Bodenprofil des *Great White Way* einer intensiven Untersuchung. Im Gegensatz zum distanzierten Betrachter liest er nicht nur mit den Augen, sondern mit seinem ganzen Körper. Die spezifischen Qualitäten des Bodens - Konsistenz, Geruch, Temperatur - werden im Kriechgang auf schmerzhaft Art erfahrbar. Die extreme Langsamkeit der Fortbewegung intensiviert die kinästhetische Wahrnehmung des räumlichen Umfeldes.

Die konkrete physische Auseinandersetzung mit dem Untergrund ist zugleich auch eine metaphorische Beschäftigung mit dem politischen, historischen und sozialen Bodenprofil der US-amerikanischen Kultur. Popes *Crawl* ist ein kinetisches Experiment am Fundament einer

⁶³¹ Heiner Müller, 1998, S. 45.

⁶³² Michel de Certeau, 1988, S. 183.

⁶³³ Ders., S. 180.

weißen Gesellschaft, ein Versuch der Annäherung: Pope bringt seine Körperoberfläche, seine dunkle Haut, in engen Kontakt zur Oberfläche des weißen Territoriums, als wolle er dem Boden, aus dem noch immer Rassismus keimt, seine eigene Spur einschreiben. Ein Akt des Austauschs, ein Versuch der Verwurzelung, eine Suche nach der eigenen Identität. Pope tritt in Dialog mit dem Untergrund und behauptet seine Präsenz als Schwarzer auf einem weißen Territorium: „I get down on my belly and crawl till I'm reality“⁶³⁴, schreibt Pope in seinem Essay *Notes on Crawling Piece* (1991). Kriechend wird er Teil des Bodens.

Der 22 Meilen lange schmerzhaftes Crawl über den *Great White Way* endet an einem Ort, der eng mit Popes persönlichen Wurzeln verbunden ist: In der Bronx, vor der Wohnung seiner Mutter.

Die *Crawling Pieces* des US-Bürgers William Pope.L sind eine Auseinandersetzung mit jenem Boden, auf dem er einst geboren wurde, auf dem er Gehen und Sprechen lernte, ein Boden, der für ihn nie ganz zur Heimat wird, weil er Teil eines weißen Territoriums ist. Der Akt des Kriechens ist auch eine Besinnung auf die Vorform des Gehens, eine Rückkehr zu den Wurzeln: Kriechend erkundet das Kind die Welt, bevor es schließlich das Gehen erlernt.

Die Kriechgänge des „Friendliest Black Artist in America“ können als Versuche betrachtet werden, sich den Boden neu zu erschließen, sich in den Untergrund, dem *Great White Way* einzuschreiben, seine Position, als dunkelhäutiger US-Bürger auf weißem Territorium zu festigen, um schließlich, mit sicheren Schritten, gehen zu lernen, sicher vor den Stolperfallen rassistischer Gewalt.

Das Gehen muss also, wie in Walter Benjamins Traum⁶³⁵, neu erlernt werden, damit der Boden für eine neue soziokulturelle Wirklichkeit bereitet werden kann.

⁶³⁴ William Pope.L, 1997, S. 66.

⁶³⁵ Walter Benjamin schreibt: „So kann ich davon träumen, wie ich einmal das Gehen lernte. Doch das hilft mir nichts. Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr.“ Walter Benjamin, 2006, S. 97.

V. HÖRGÄNGE

Janet Cardiffs *Her Long Black Hair*

Und immer geht der Tote meinen Schritt.

Heiner Müller

Was heißt das: einem Gespenst folgen?

Jacques Derrida

Es gibt nur Orte, die von zahlreichen Atmosphären und Geistern überlagert sind, welche dort schweigend bereitstehen und "heraufbeschworen" werden können oder nicht. Man kann nur an "heimgesuchten" Orten wohnen.

Michel de Certeau

1. AM AUSGANGSPUNKT:

I want you to walk with me

Am 30. 10. 2007 sitze ich, bei strahlendem Sonnenschein, auf einer Bank an der Südseite des Central Park in New York und blicke frontal in die Sixth Avenue, die sich in streng linearem Verlauf durch Midtown Manhattan zieht, umrahmt von himmelstürmender Architektur. Ein Gitterwerk aus Vertikalen und Horizontalen öffnet sich meinem Blick. Hinter mir liegt das *Artists' Gate*, einer der achtzehn Eingänge des Central Park. Mit einer Fläche von 314 Hektar, einer Länge von 4 Kilometern und einer Breite von 0,8 Kilometern fügt sich diese streng rechteckige Anlage in das orthogonal-geometrische Raster der Stadtlandschaft, dem so genannten *Grid*. Mit seinen gewaltigen Ausmaßen teilt der Central Park Manhattan in eine Ost- und eine Westhälfte. Nach Norden hin wird der Park von der 110. Strasse begrenzt, dort beginnt der Stadtteil Harlem. Hier, an der 59. Strasse, am südlichen Ende des Parks, geht es turbulent zu: Die Szene wird bevölkert von Touristen, Straßenhändlern und Pferdekutschen. Das hektische Verkehrsgeschehen wird dominiert von gelben Taxis, die als ein Markenzeichen New Yorks gelten, sowie von Krankenwagen und Polizeifahrzeugen deren Sirensignale laut durch die Straßenschluchten hallen und jenen charakteristischen Klang erzeugen, der oft als Soundtrack New Yorks bezeichnet wird.

Diese geschäftige Ecke in Manhattan ist der Ausgangspunkt einer Wanderung der besonderen Art: Janet Cardiffs Audio Walk *Her Long Black Hair* beginnt hier.

Ich trage ein Tonbandgerät mit Kopfhörern, eine Karte des Central Park und ein Bündel Photographien bei mir. Jetzt betätige ich die Play Taste: Donnergeroll und das Rauschen von Regen dringen durch die Kopfhörer in mein Ohr. Es regnet nicht, während ich hier auf der Bank sitze und dennoch stimuliert die Qualität der Aufnahme mein sensorisches Vorstellungsvermögen so stark, dass ich fast die Nässe auf meiner Haut zu spüren und den Geruch frischen Regens zu riechen glaube. Schließlich ertönt eine angenehme Frauenstimme: „It's just after rain. The streets are still wet. But I think it's stopped for awhile“⁶³⁶. Die Stimme kommt vom Tonband, doch es klingt als würde eine unsichtbare Person in meinem unmittelbaren räumlichen Umfeld zu mir sprechen. Das Prasseln des Regens wird allmählich von den charakteristischen Klängen und Geräuschen der lebhaften Straßenecke in Manhattan überlagert: Pferdegetrappel, Gesprächsfetzen, Autohupen und Polizeisirenen sind auf dem Tonband zu hören. Die Tonspur überlagert die akustische Landschaft meines realen

⁶³⁶ Janet Cardiff, 2005, S. 52.

räumlichen Umfelds und es ist schwierig die Quelle eines Geräusches zu lokalisieren. So blicke ich mich unwillkürlich nach einem Polizeiauto um, als der hohe lang gezogene Ton einer Polizeisirene aus den Kopfhörern dringt. „It’s loud here isn’t it? When you’re in a city like New York you have to think of all the sounds like a symphony otherwise you go a bit crazy“⁶³⁷, kommentiert die Stimme den hohen Geräuschpegel. “I have some photographs to show you“⁶³⁸, erklärt sie schließlich und fordert mich auf die erste Photographie der nummerierten Photoserie herauszuholen. Es ist eine Schwarz-Weiß Aufnahme.



Janet Cardiff: *Her Long Black Hair*, Central Park, New York, USA, 2004.
Photographie des Autors/ 30. 10. 2007

Abbildung 16

“It was 1965”, erklärt die Stimme. „Almost forty years ago. Line up the image to the scene in front of us. It’s taken from where we are sitting now. The tree is in blossom. Look at the Trump Building back then...and the women’s hats.“⁶³⁹ Ich betrachte die Menschenmenge, die auf dem Photo zu sehen ist, gekleidet in der Mode der Sechziger. Tatsächlich wurde die Photographie exakt aus dem gleichen Blickwinkel aufgenommen, von dem aus ich jetzt die Szene betrachte: Wenn ich geradeaus blicke, sehe ich die Fassade des Trump-Building mit ihren geschwungenen Fensterbögen; links von dem Gebäude beginnt die Sixth Avenue. Ich

⁶³⁷ Dies. S. 52.

⁶³⁸ Dies. S. 52.

⁶³⁹ Dies. S. 52.

bemerke die Veränderungen an der Fassade des Trump-Building. Der Baum, der die rechte Bildhälfte dominiert, ist inzwischen deutlich größer geworden. Die Betrachtung der Photographie lässt die Spuren der Zeit sichtbar werden. Nachdem ich den Schauplatz und seine mediale Repräsentation einige Augenblicke betrachtet habe, erhalte ich neue Instruktionen: „Put the picture away. I hope it doesn't rain again because I want you to walk with me, to show you some other photos”.⁶⁴⁰ Die Sprecherin redet mit leiser, aber zugleich eindringlicher Stimme. Obwohl mir natürlich bewusst ist, dass es sich um eine aufgezeichnete Stimme handelt, fühle ich mich unmittelbar angesprochen. Die Stimme klingt angenehm und suggeriert, obgleich mir die Sprecherin unbekannt ist, ein paradoxes Gefühl der Vertrautheit. „Get up. Go to the right. Try to walk to the sound of my footsteps so we can stay together”, fordert sie mich auf: “Walk past the statue. And then down the stairs...all the way to the bottom“⁶⁴¹. Ich setze mich in Bewegung. Auf der Tonspur ist nun das rhythmische Geräusch von Schritten zu hören und es scheint, als begäbe sich in der Tat eine unsichtbare Person mit mir auf eine Wanderung mit unbestimmtem Ziel.

Es bereitet mir zunächst Mühe meinen Gehrhythmus mit dem Metrum der Schritte auf der Tonspur zu synchronisieren. Auch der spezifische Einsatz des Audio Equipment ist zunächst eine Herausforderung an meine räumlich- akustische Wahrnehmung: Eine Kakophonie von Lauten und Geräuschen dringt auf mich ein – Gesprächsfetzen, Verkehrslärm, Pferdegetrappel. Welcher Laut entspringt meiner unmittelbaren räumlichen Umgebung und welcher dringt durch die Kopfhörer in mein Ohr? Als ich den Park durch das *Artist's Gate*⁶⁴² betrete, höre ich dicht hinter mir zwei Passanten miteinander sprechen. Ich drehe mich um, sehe aber niemanden: Die Stimmen kommen vom Tonband. „There's a woman below talking on a cell phone“⁶⁴³, behauptet die Stimme, statt der Frau mit dem Mobiltelefon sehe ich nur einen Parkwächter, der das Laub von den Stufen fegt. Als ich die lange Treppe hinab in den Park steige, ändert sich nicht nur *mein* Gehrhythmus, sondern auch der Rhythmus der Schritte vom Tonband und es klingt, als schreite tatsächlich eine unsichtbare Person mit mir gemeinsam die Stufen hinab. Ich befinde mich bereits in paradoxer Komplizenschaft mit einer unbekanntem Sprechinstanz, deren Identität und Intention mir unbekannt sind, deren

⁶⁴⁰ Dies. S. 52.

⁶⁴¹ Dies. S. 52.

⁶⁴² Alle Berufsfelder, die dazu beigetragen haben Amerika aufzubauen und das nationale Selbstverständnis zu stärken werden in der Benennung der achtzehn Eingänge zum Central Park erfasst und gewürdigt. So gibt es das *Merchants' Gate*, das *Artisans' Gate*, das *Scholars' Gate* und viele andere. Janet Cardiff wählte bezeichnenderweise das *Artist's Gate* als Startpunkt ihrer ambulatorische Performance.

Die Eingänge zum Park sind folglich von hohem symbolischem Gehalt: Jeder Besucher soll sich, beim Betreten des Parks, mit den Werten der amerikanischen Gesellschaft beschäftigen. Zur Benennung der Parkeingänge vgl.: Franziska Kirchner, 2002, S. 183- 191.

⁶⁴³ Janet Cardiff, 2005, S. 52.

angenehmer Tonfall jedoch Vertraulichkeit suggeriert und so gehe ich, Schritt für Schritt, einer neuen ästhetischen Erfahrung entgegen.

Die Stimme gehört der kanadischen Konzept- und Medienkünstlerin Janet Cardiff (*1957, Brussels, Ontario, Kanada). Zusammen mit George Bures Miller (* 1960, Vegreville, Alberta, Kanada) realisiert Cardiff, im Sommer 2004, ihr Projekt *Her Long Black Hair*. An einem Kiosk am südlichen Ende des Central Park kann das nötige Material für den 46 Minuten langen Audio Walk geliehen werden⁶⁴⁴: Der Rezipient wird mit Discman, Kopfhörern, Karte und einem Bündel Photographien ausgerüstet auf eine Wanderung entlang einer festgelegten Route im Central Park geschickt, wobei Cardiffs Stimme die Richtung seiner Schritte leitet.

Cardiffs *Walk* operiert mit einer spezifischen partizipatorischen Strategie, die den Rezipienten physisch in den performativen Prozess involviert und eine sehr individuelle Erfahrung im öffentlichen Raum provoziert.⁶⁴⁵ „The voices are talking to “you“ and you are not an abstract viewer, disassociated from the object of aesthetic perception“⁶⁴⁶, so beschreibt Daniela Zyman die Rezeptionserfahrung von Cardiffs Audio Walks. Der Rezipient wird zum Partizipant, zum Weggefährten einer unbestimmten Sprechinstanz. Das Gehen fungiert als elementare operative Geste im Akt der Rezeption.

Die Stimme, die ich im Folgenden *Janet* nennen werde, führt den Rezipienten nicht nur in die verschlungenen Wege des Central Park, sondern auch in einen spektralen Zwischenraum, in ein komplexes Labyrinth, in dem Assoziationen und Erinnerungen, Lokalgeschichte und Mythos, Anwesenheit und Abwesenheit zu einer komplexen szenographischen Textur vermischt werden.

Her Long Black Hair ist eine Spurensuche: Die Route folgt den Spuren einer unbekanntes Frau mit langem schwarzem Haar, die auf einigen der Photos zu sehen ist. Diese unbekanntes Frau bildet das leere Zentrum von *Her Long Black Hair*, eine machtvolle Abwesenheit, auf die sich alle Elemente des performativen Prozesses beziehen.

⁶⁴⁴ *Her Long Black Hair* ist vom 17. 06. bis 13. 09. 2004 in New York realisiert worden. Das Projekt wurde von der Public Art Foundation unterstützt und von Tom Eccles kuratiert.

Das Künstlerbuch *The Walk Book* von Janet Cardiff enthält alle Materialien von *Her Long Black Hair*: Eine Audio CD, die Photographien und eine Karte, auf der die Route der ambulatorischen Performance eingetragen ist. Mit Hilfe dieses Materials war es mir möglich, den Audio Walk im Central Park am 30. 10. 2007, lange nach dem offiziellen Ablauf des Projekts, zu unternehmen.

⁶⁴⁵ Den Einstieg in dieses Kapitel habe ich im Stil eines Erfahrungsberichtes geschrieben, um die unkonventionelle Erfahrung, die Cardiffs partizipatorische Strategie induziert, in meinem Schreiben über *Her Long Black Hair* zu markieren und zu reflektieren.

⁶⁴⁶ Daniela Zyman, 2005, S. 13.

Die Kategorie des *Gespentischen*, die Jacques Derrida in seinem Werk *Marx' Gespenster* als das paradoxe „Dasein eines Abwesenden oder Entschwundenen“⁶⁴⁷ definiert, ist eine zentrale theoretische Referenz bei meiner Analyse von *Her Long Black Hair*. Janet Cardiffs *Walk* generiert, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, eine szenographische Textur, die gemäß der „Logik der Heimsuchung“⁶⁴⁸ funktioniert, die Derrida beschreibt. Eine Szenographie, die sich im gespenstischen Grenz- und Zwischenraum von Präsenz und Absenz, Vergangenheit und Gegenwart, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Realität und Fiktion entfaltet. Eine Szenographie der Heimsuchung.

Der Akt des Gehens ermöglicht das Betreten dieser spektralen Grenz- und Zwischenräume, die in Cardiffs *Walk* offen gelegt werden. Wie dies im Einzelnen geschieht, soll im folgenden Kapitel gezeigt werden.

2. AMBULATORISCHE DRAMATURGIE

GEHEN

Janet Cardiff und George Bures Miller realisieren in den Jahren 1991 bis 2006 eine ganze Reihe von Audio- und Video Walks, die zumeist nicht im geschützten Rahmen von Museen oder Galerien stattfinden, sondern auf Strassen, Plätzen und in Parks.

Cardiff kombiniert in ihren *Walks* Komponenten verschiedener künstlerischer Genres und entzieht sich damit, wie Mirjam Schaub richtig bemerkt, einer klaren Gattungszuordnung: “These walks do not adhere to the common classifications of multi-media installation, performance art, the site-specific artwork, or the audioguide [...]”⁶⁴⁹

Cardiffs *Walks* entwickeln also eine eigene ästhetische Logik: Sie sind ortsspezifisch, da sie untrennbar mit den Schauplätzen und deren spezifischen topographischen Merkmalen und Qualitäten verbunden sind. Sie sind multimedial, da technisches Equipment (Tonspur, Kopfhörer, Photographie) eine zentrale Rolle spielt. Der künstlerische Prozess entfaltet sich räumlich, zeitlich, körperlich und lautlich, er ist flüchtig und transitorisch und weist somit alle Indikatoren performativer Ästhetik auf, gemäß der Definition *Erika Fischer-Lichtes*⁶⁵⁰. Doch Begriffe wie „Aufführung“ oder „Performance“ scheinen zunächst keine adäquaten Definitionen für Cardiffs *Walks* zu bieten: In *Her Long Black Hair* tritt kein Performer in

⁶⁴⁷ Jacques Derrida, 2004, S. 20.

⁶⁴⁸ Ders. S. 25.

⁶⁴⁹ Mirjam Schaub, 2005, S. 14.

⁶⁵⁰ Zur performativen Hervorbringung von Materialität vgl.: Erika Fischer-Lichte, 2004, S. 127- 239. Fischer-Lichte definiert die Kategorien der *Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit* als elementare Indikatoren des Performativen.

Erscheinung. Natürlich suggeriert die Stimme, die aus den Kopfhörern dringt, die Präsenz einer unbestimmten Sprechinstanz, doch es handelt sich um eine vorab aufgezeichnete und medial vermittelte Stimme. Der Rezipient sieht sich nicht mit einer real im Raum vorhandenen Person konfrontiert, sondern mit einem akustischen Speichermedium, auf dem (Ton-)Spuren einer vormaligen Präsenz gespeichert sind: Akustische Markierungen von Abwesenheit.

Der konventionelle Begriff der „Aufführung“, im Sinne einer „Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern“⁶⁵¹ oder gemäß der Definition Hans-Thies Lehmans, als eine „von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und verbrauchte Lebenszeit in der gemeinsam geatmeten Luft jenes Raumes, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen“⁶⁵², läßt sich auf *Her Long Black Hair* nicht anwenden. Die Materialität des performativen Kunstaktes wird nicht durch eine Interaktion zwischen Performern und Zuschauern erzeugt, sondern vielmehr durch die Interaktion zwischen der virtuellen Stimme auf der Tonspur und der physischen Präsenz des Rezipienten.

Her Long Black Hair ist eine Wanderung mit einer unbestimmten Sprechinstanz: Der Rezipient ist kein Betrachter oder Zuschauer, der ein künstlerisches Artefakt oder eine Aufführung aus sicherer Distanz betrachtet, vielmehr bringt er den künstlerischen Prozess, durch seine physische Partizipation, überhaupt erst hervor. Gehend realisiert er die szenographische Textur, die Cardiffs *Walk* organisiert. Allein durch sein Gehen kann sich *Her Long Black Hair*, als raumzeitliches Kunstwerk - Schritt für Schritt – entfalten: Eine Szenographie der Schritte.

Der Rezipient muss sein Tempo am Rhythmus der Schritte orientieren, die auf der Tonspur zu hören sind und gleichzeitig die Richtungsanweisungen beachten, die ihm *Janet*, durch die Kopfhörer souffliert. Seine Bewegungen in jenes präzise chronotopische Muster fügend, betritt der Rezipient „einen Raum, in dem sich die Kunst »die Bühne« mit zufälligen Ereignissen teilen muss“⁶⁵³. Der künstlerische Prozess findet in einem Rahmen statt, in dem Zufälle und Zwischenfälle nicht auszuschließen sind: Gesperrte Parkwege, Licht- und Witterungsbedingungen und andere Passanten können Einfluss auf den Verlauf der ambulatorischen Performance nehmen.

Auf seinem Gang mit der geisterhaften Stimme, ist der Rezipient mit mehreren Räumen gleichzeitig konfrontiert: Dem vorab aufgezeichneten Klang-Raum auf der Ton-Spur, dem

⁶⁵¹ Erika Fischer- Lichte, 2004, S. 47.

⁶⁵² Hans- Thies Lehman, 1999, S. 12.

⁶⁵³ Mirjam Schaub, 2007, S. 136.

Bild-Raum der Photographie und dem aktuell sich ereignenden Raum, dem öffentlichen Raum und dem Raum der Kunst – all diese Räume korrelieren, interferieren und kollidieren im Prozess der Performance.

Janet nimmt immer wieder Bezug auf die Umgebung, die der Rezipient gerade durchwandert: So erwähnt sie etwa den Verkehrslärm am südlichen Ende des Central Park, macht auf einen alten Baum aufmerksam, dessen mächtige Wurzeln in einen Felsen dringen oder mokiert sich über einen Eisstand, der die Sicht auf die *Bow Bridge* und die imposante Skyline von Central Park West ruiniert, dadurch kommt es immer wieder zu paradoxen Interferenzen zwischen den sensorischen Eindrücken des Rezipienten und den Wahrnehmungen *Janets* – einer Sprechinstanz, die sich nicht real im Raum befindet. Diese paradoxe Gemeinschaft mit der körperlosen Stimme ist ein besonderer ästhetischer Reiz von *Cardiffs Walk*.

Janet berichtet auch von früheren Spaziergängen durch den Central Park, erzählt von Erfahrungen und Begegnungen, Sehnsüchten und Ängsten, die für sie mit diesem Ort verbunden sind. Cardiff webt ein komplexes Netzwerk aus sensorischen Eindrücken, Assoziationen und fragmentarischen Geschichten, in dem Anwesendes und Abwesendes, Realität und Fiktion, Gegenwart und Vergangenheit, Mythos und Historie interferieren, ohne dass sich die einzelnen Elemente zu einem logisch-kausal strukturiertem Ganzen fügen lassen. Der durchquerte Raum ist kein homogen- geographisches Territorium, das sich auf Stadtplänen eintragen lässt, sondern ein in Erinnerung getränkter, heterogener Affekt-Raum, an dem sich Geschichten und Emotionen sedimentiert haben. Ein Ort, der von Erinnerungen heimgesucht wird.

PHOTOGRAPHIE UND TONSPUR

In *Her Long Black Hair* werden insgesamt fünf Photographien verwendet, auf denen allesamt Schauplätze am bzw. im Central Park zu sehen sind. Cardiff behauptet diese Photos auf dem Flohmarkt gefunden zu haben. Die Photos werden an den Schauplätzen betrachtet, an denen sie zu einem unbestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit aufgenommen wurden. Die photographischen Abbilder markieren die Abwesenheit der mysteriösen Frau mit dem langen schwarzen Haar: Die Stelle, an der sie zum Zeitpunkt der Aufnahme gestanden hat, ist jetzt leer.

Die Betrachtung der Photographie am Ort ihrer Entstehung bewirkt eine Kollision zwischen dem aktuell sich ereignenden Raum und seiner medialen Repräsentation und induziert eine paradoxe Präsenz von Abwesendem.



Janet Cardiff: *Her Long Black Hair*, Central Park, New York, USA, 2004.
Photographie des Autors/ 30. 10. 2007

Abbildung 17

Bei der Wanderung durch den Central Park, auf den Spuren der Frau mit dem langen schwarzen Haar, erhebt sich eine Polyphonie von Stimmen, so dass zuweilen der Eindruck entsteht, als begänne der Ort bzw. die Erinnerungen und Geschichten, die sich an ihm sedimentiert haben, selbst zu sprechen: Passagen aus Charles Baudelaires Anthologie *Les Fleurs du Mal* werden zitiert, in denen der Dichter und Flaneur seine schöne und gefährliche Geliebte mit langem schwarzen Haar besingt. Ein Passant, dem *Janet* „begegnet“, erzählt wie er als Kind von seiner Mutter, einer schwarzhaarigen Frau, verlassen wurde. *Black Hair* von Nick Cave dringt aus den Kopfhörern, eine Rockballade, in der die Trennung von einer ebenfalls schwarzhaarigen Schönheit beklagt wird. Auch der Rezipient folgt den Spuren einer Frau mit den besagten Merkmalen, deren Abwesenheit durch ihre mediale Präsenz auf den Photographien sinnlich erfahrbar wird. Die Photographie fungiert in Cardiffs ambulatorischer Performance nicht als Medium einer erweiterten Präsenz, sondern als mediale Markierung von Abwesendem.

Themen wie Abschied, Vergänglichkeit, Abwesenheit und die Unmöglichkeit den flüchtigen Augenblick festzuhalten, sind ständige Wegbegleiter auf dieser Wanderung und Spurensuche im Central Park. *Her Long Black Hair* kann als Beitrag zu einer Ästhetik der Abwesenheit betrachtet werden.

Der Mythos von Orpheus und Eurydike, den Cardiff als „a metaphoric tale about loss and voice and looking“⁶⁵⁴ bezeichnet, bildet die mythologische Folie der Performance. Die Unbekannte mit dem langen schwarzen Haar wird in Referenz zu Eurydike gesetzt: Im Mythos muss Eurydike wieder in den Hades, das Reich der Schatten zurückkehren, nachdem Orpheus ihr jenen verbotenen Blick zugeworfen hat. Cardiff vergleicht den Akt des Photographierens mit dem Blick des Orpheus. Die Frau mit dem langen schwarzen Haar ist, wie Eurydike, nur noch schattenhaft, als Bild-Spur, als Dasein eines Abwesenden, vorhanden.

SCHAUPLATZ

Cardiff und Miller realisieren ihr Projekt *Her Long Black Hair* an einem, im hohen Maß symbolisch aufgeladen Ort: Im Central Park, einem Markenzeichen der Stadt New York. Diese gewaltige, streng rechtwinklige Anlage, die in den Jahren 1859 bis 1873, nach einem Entwurf der Architekten Frederick Law Olmsted und Calvert Vaux gebaut wurde, gilt als eines der bedeutendsten Beispiele der Landschaftsarchitektur.

Die Geschichte des Central Park ist ein zentrales Element des komplexen intertextuellen Gewebes von *Her Long Black Hair*:

The realization of the park around the year 1858 is a keystone for the other elements in the script. It reaches from the Paris of 1857 when Baudelaire, the peripatetic poet with an irrational fear of photography, published *Les Fleurs du mal* and wrote obsessive poems about his black haired mistress, to the mystery of the black haired woman in the found photograph, and also to the other story of a mother with long black hair leaving her children.⁶⁵⁵

Die Route von *Her Long Black Hair* beruht auf strengen Kompositionsprinzipien. Janet Cardiff schreibt:

The first thing that we did for the piece was to visit the park for several times and make a video recording of the route. [...] George and I spent many days walking in the park, finding a route that winds both sideways as well as up and down and underground. Both the physicality and the contrasts are always very important for a walk. Just as a drawing needs variety and texture, a walk needs small spaces, big spaces, quiet and noisy parts.⁶⁵⁶

Cardiff und Miller nutzen Orte und Streckenabschnitte also in ihren spezifischen visuellen, akustischen, taktilen und olfaktorischen Qualitäten. Der Fokus ihrer ambulatorischen Dramaturgie ist auf die Kombination von topographischen Kontrasten gerichtet: So beginnt

⁶⁵⁴ Janet Cardiff, 2005, S. 34.

⁶⁵⁵ Dies S. 34.

⁶⁵⁶ Dies. S. 33.

die Wanderung an der 59. Strasse, einem Ort, mit sehr hohem Geräuschpegel und endet in den *Rambles*, einem waldigen Abschnitt des Parks, der sicherlich zu den ruhigsten Orten in Manhattan zählt. In diesem letzten Abschnitt des *Walks* spricht *Janet* fast im Flüsterton.

Die ambulatorische Performance führt durch eine ganze Reihe topographischer Kontraste, über Hügel und durch dunkle Unterführungen, über Treppen und Brücken, durch geräuscharme und geräuschintensive akustische Landschaften. Das Gehen ist die elementare operative Geste im Prozess der Performance. Die Bewegung des Körpers setzt die unterschiedlichen Orte in Relation zueinander. Das Gehen fungiert nicht nur als Fortbewegungstechnik, sondern auch als Instrument der Wahrnehmung. So ermöglicht etwa der Abstieg in den Park, zu Beginn der Wanderung, das Hinuntersteigen der langen Steintreppe ein intensives Erlebnis eines topographischen Kontrasts: Die starke Absenkung des Geländes und die Verdichtung der Vegetation dämpft den Lärm der Strasse und setzt somit eine signifikante akustische Zäsur in der Dramaturgie der Landschaft.

Die Tonspur intensiviert die akustische Wahrnehmung, die sich beim Betreten der Parkanlage einstellt: Je tiefer der Rezipient in den Park vordringt, desto mehr treten auch auf dem Tonband die Vogelstimmen in den Vordergrund. „It’s like we drop below the city here....right into nature“⁶⁵⁷, so kommentiert *Janet* die Veränderung in der räumlichen und akustischen Landschaft.⁶⁵⁸ Die akustischen Signale auf der Tonspur sind also auf die Klanglandschaft des räumlichen Umfelds abgestimmt. Cardiffs audioästhetische Strategie induziert eine Interferenz zwischen den virtuellen, vorab aufgezeichneten Klängen, die aus den Kopfhörern dringen und den Geräuschen, die der unmittelbaren räumlichen Umgebung entspringen. Diese Stratifizierung heterogener akustischer Signale provoziert eine Irritation der räumlich-akustischen Orientierung und erfordert vom Rezipienten ein hohes Maß an Konzentration.

Her Long Black Hair konzentriert sich auf die ältesten architektonischen Elemente der Parkanlage. Die Jugendstilpassage *The Terrace* (1858- 1864), die *Bethesda Fountain* (1873, ein Springbrunnen mit einer monumentalen Engelsstatue) und die *Bow Bridge* (1858- 1862, eine geschwungene Brücke im Art Deco Stil) existierten bereits lange bevor die himmelsstürmende Architektur der Wolkenkratzer das Gesicht Mannhattans radikal veränderte.

⁶⁵⁷ Dies. S. 52.

⁶⁵⁸ Diese starke Zäsur in der akustischen Landschaft ist, wie Franziska Kirchner in ihren Studien ausführt, explizit in der Struktur des Parks und seinem Verhältnis zur Stadt angelegt: „Das abrupt steil abgesenkte felsige Areal an der südlichen Parkmauer suggeriert eine Berglandschaft in Gestalt einer Hintergrundkulisse. Plötzlich befindet man sich in einem Tal. Und auch akustisch wird der Übergang von der Stadt in die Landschaft sofort spürbar. Durch die Absenkung wird nämlich der – heute ungleich stärkere – Geräuschpegel der Großstadt erheblich gedämpft, und man erfährt die Ruhe des von Olmsted [der Architekt des Parks - Anm. d. Verf.] propagierten Landlebens unmittelbar.“ Vgl.: Franziska Kirchner, 2002, S. 72- 75.

Die Auswahl der Schauplätze korrespondiert mit der thematischen Ausrichtung von *Cardiffs Walk*, bei dem immer wieder auf die Geschichtlichkeit des Ortes verwiesen wird.

Her Long Black Hair gleicht einem Ausflug in die Vergangenheit des Schauplatzes, einer Exkursion in das Gedächtnis des Ortes; Cardiff und Miller arbeiten mit einer spezifischen heterochronen Strategie, um die Geschichtlichkeit des Bodens, der überquert wird, sinnlich erfahrbar zu machen. Einander überlagernde Tonspuren induzieren eine alternative Wahrnehmung des Ortes, der durchwandert wird. (Erinnerungs-)Schichten und Geschichten, die sich im Gedächtnis des Ortes sedimentiert haben, scheinen plötzlich *hörbar* zu werden: So dringen etwa, als die Wanderung am Central Park Zoo vorbeiführt, plötzlich Schüsse aus den Kopfhörern. *Janet* erklärt daraufhin, dass die Schüsse den Schweinen und Ziegen gelten, die in den Strassen Manhattans gehalten werden, um den Müll zu fressen. Die Tiere haben allerdings den Park entdeckt, sie streunen darin herum und erregen dadurch den Missmut der Parkbesucher, so dass man sie jetzt erschieße. *Janet* bezieht sich auf Ereignisse aus der Entstehungszeit des Parks im 19. Jahrhundert. Im Central Park der Gegenwart schießt niemand auf streunende Tiere. Das Geräusch der Schüsse wirkt wie ein gespenstisches Echo vergangener Ereignisse. Dieser ästhetische Effekt, den Cardiff und Miller mit Hilfe der Audiotechnik erzeugen, evoziert den Eindruck, als wären mehrere Zeitebenen an einem Ort gleichzeitig präsent. Die Linearität der Zeit bekommt Risse.

Her Long Black Hair operiert mit einer heterochronischen Zeitstruktur: Der Rezipient betritt einen Raum, der sich in einem unbestimmten Zwischen formiert: Zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Präsenz und Absenz.

3. TON-SPUREN:

Schritte im Zwischenraum

Das tragbare und mit Kopfhörern ausgestattete Audio-Gerät, das in den achtziger Jahren erstmals auf dem Markt erschien und mit dem Produktnamen *Walkman* seinen Siegeszug in der Popularkultur antrat, ist die elementare technische Ausrüstung in Cardiffs ambulatorischer Ästhetik. Der *Walkman* hat seit den Achtzigern zahlreiche Modifikationen durchlaufen und ist bis heute, in Form von MP3-Playern und iPods, ein fester Bestandteil der Popularkultur.

Der japanische Kulturwissenschaftler Shuhei Hosokawa widmet dieser neuen Form des Musikgenusses in seinem Essay *Der Walkman-Effekt*, aus dem Jahr 1984, eine intensive Betrachtung aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. Hosokawa deutet das neue Audio

Medium als Ausdruck einer neuen urbanen Lebenskultur, „als Wirkungs- Ereignis in der pragmatischen und semantischen Transformation des Urbanen“.⁶⁵⁹ Die Möglichkeit des privaten Musikgenusses in der Öffentlichkeit ist, gemäß Hosokawa, ein Spezifikum des *Walkman*. Der Walkman Benutzer befindet sich in der Welt des „*Allein-Musik-Hörens*“⁶⁶⁰. Niemand kann an seinem akustischen Erlebnis partizipieren. Der Walkman Benutzer „lässt die Leute wissen, dass er einem Geheimnis zuhört [...] einem Geheimnis in Gestalt eines mobilen Klangs: einem offenen, öffentlichen Geheimnis“⁶⁶¹, schreibt Shuhei Hosokawa.

Die Verquickung von Musikgenuss mit der körperlichen Tätigkeit des Gehens ist, wie sein Name bereits nahe legt, ein weiteres signifikantes Charakteristikum des *Walkman*:

Der Walkman-Hörer erfindet die Kunst der Koordinierung von Körper und Musik im alltäglichen Leben, um sich mit der Umgebung, in der er lebt, kurzzuschließen.⁶⁶²

Janet Cardiff nutzt diese spezifische audioästhetische Strategie, die der *Walkman*, gemäß Hosokawa, entwickelt: Cardiff verquickt Gehen und Hören auf unkonventionelle Art. Der Rezipient wird von der Umgebung zumindest partiell akustisch isoliert, aber zugleich auch an sie herangeführt. Die akustische Landschaft wird, im Gegensatz zum konventionellen Walkman-Gebrauch, nicht von ortsfremden Klängen überlagert, sondern durch ortreferentielle Klänge verdoppelt. Diese audioästhetische Strategie bewirkt eine Irritation der Alltagswahrnehmung.

Cardiffs *Walks* stellen eine hohe Anforderung an den Rezipient, was die Koordinierung von Bewegung und akustischer Wahrnehmung betrifft: Der Rhythmus der Schritte auf der Tonspur schafft ein klares Metrum, an dem der Rezipient sein eigenes Gehtempo orientieren muss. Auch der Text den *Janet* spricht, ist sowohl in inhaltlichen, als auch rhythmischen Parametern auf die Bewegung des Gehens und auf das topographische System, das dabei durchwandert wird, abgestimmt.

Janet Cardiff schreibt:

Lines must ‘fit’ with the physical. It’s like writing in three dimensions. Spoken lines have to feel right in sequence as well as location and the pacing of lines has to be right with the footsteps.⁶⁶³

⁶⁵⁹ Shuhei Hosokawa, 1998, S. 230.

⁶⁶⁰ Ders. 232.

⁶⁶¹ Ders. S. 246- 247.

⁶⁶² Ders. S. 246.

⁶⁶³ Janet Cardiff, 2005, S. 35.

Cardiffs *Walks* entfalten also, auf Basis einer komplexen Verflechtung von Sprache und Bewegung, Text und Raum, eine Schrift im Raum, eine szenographische Textur, die der Rezipient mit seinen Schritten realisiert.

Die Kulturwissenschaftlerin und Kuratorin Daniela Zyman schreibt:

The space unfolds through the act of walking, just as the story unfolds in the process of narration. It is a dualistic experience that takes place on two intertwined levels of the body's movement in space and the continuity of the narrative form.⁶⁶⁴

Das Gehen ist die elementare operative Geste im Prozess der Performance: Der Rezipient bringt den künstlerischen Prozess durch sein Gehen, Hören und Schauen hervor. Mit seinen Schritten schreibt er einen chronotopischen Text, der ihm über Kopfhörer diktiert wird. Sein Gang folgt also einem kinetischen Muster, einer Choreographie.

Gabriele Brandstetter definiert Choreographie als „ein Schreiben an der Grenze von Anwesenheit und Nicht-mehr-da-Sein: eine Schrift der Erinnerung an jenen bewegten Körper, der nicht präsent zu halten ist.“⁶⁶⁵ Choreographie meint also, gemäß Brandstetter, sowohl die Notation von Bewegungsprozessen als „Gedächtnisarbeit, um die flüchtige Bewegung in Erinnerung zu behalten, als auch den „Text einer Bewegungskomposition“⁶⁶⁶. Cardiffs *Walk* kann insofern als choreographische Arbeit gelten, als das der Rezipient sich in ein exakt fixiertes Bewegungsmuster fügen muss, das ihm, durch Cardiffs Stimme und das Metrum der Schritte, vorgegeben wird. Sein Gang durch den Central Park folgt keiner individuellen kinetischen Struktur. Mit seinen Schritten wiederholt er eine Wanderung, die *Janet* zu einem unbestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit unternommen hat. Der Rezipient fügt sich in ein fremdes Bewegungsmuster und vollzieht eine vorgezeichnete Choreographie mit seinen Schritten nach. *Her Long Black Hair* entspricht Brandstetters Definition von Choreographie, als Erinnerungsarbeit, als Gedächtnisspeicher, als Bewegungsarchiv, das die Wieder-Holung (vergänger) Bewegungsprozesse erst möglich macht. In Cardiffs *Walk* fungiert das akustische Speichermedium als Bewegungsarchiv: Die Rhythmen der Schritte, die Cardiff während ihrer Gänge im Park aufgezeichnet hat, kombiniert mit den Richtungsanweisungen, die dem Rezipient über Kopfhörer vermittelt werden, können als akustische Notate des Bewegungsprozesses betrachtet werden. Die Ton-Spur des akustischen Speichermediums bewahrt Erinnerungsspuren des vergangenen kinetischen Prozesses. Cardiff und Miller nutzen

⁶⁶⁴ Daniela Zyman, 2005, S. 11.

⁶⁶⁵ Gabriele Brandstetter, 2000, S. 102.

⁶⁶⁶ Dies. S. 104.

das Audio Equipment - den Walkman - zur Entwicklung einer virtuell-akustischen Choreographie.

Janet Cardiff, die diesen Weg zuvor gegangen ist, die Route festlegt und die Geräusche aufgenommen hat, begleitet den Rezipienten nun als Stimme, die vom Körper getrennt worden ist. Der Rezipient wiederholt ihren Gang durch den Park, als ihr Stellvertreter und betritt somit jenen Raum, „der die Bewegung des Körpers stets schon aus sich entlassen hat“⁶⁶⁷ – den Raum der Choreographie, der von Anwesendem und Abwesendem gleichermaßen bewohnt wird. Der Akt des Gehens verbindet die aktuell erlebte Zeit des Rezipienten mit der Vergangenheit der körperlosen, virtuellen Stimme. Der Rezipient wandert mit einer Person, die den Weg bereits zu einem früheren Zeitpunkt gegangen ist und partizipiert dadurch an ihren Wahrnehmungen, Erinnerungen und Assoziationen. Er betritt einen Zwischenraum zwischen der Vergangenheit *Janets* und seiner aktuell- erlebten Gegenwart.

Dieser Zwischenraum formiert sich zwischen Präsenz und Absenz, Vergangenheit und Gegenwart, Leben und Tod. Dieses unbestimmte Zwischen ist zugleich auch der Raum der Choreographie:

Dass die Arbeit mit Bewegung – das Setzen von Schritten und ihr Vorbeigehen (Passieren) im Setzen – ein Betreten solcher Zwischenräume einschließt, das Choreographie das Setzen und Löschen von Erinnerungsspuren betreibt, hat sich dem Bewusstsein der Moderne tief eingepägt.⁶⁶⁸

Her Long Black Hair operiert mit der Dialektik des Setzens und Löschens von Erinnerungsspuren, denen der Rezipient mit seinen Schritten folgt, wobei er dabei selbst Spuren seiner ephemeren Präsenz in der Parklandschaft hinterlässt. Die Öffnung dieses choreographischen Raumes zwischen Anwesenheit und Abwesenheit im Prozess der Performance, bildet die Basis zur Transformation des äußeren Umfeldes, die Mirjam Schaub als Charakteristikum von Cardiffs Ästhetik begreift:

While guiding us gently across an invisible stage, Cardiff's audio tracks transform the world around us. [...] Our surroundings seem to be recreated entirely out of sound and this acoustic animation of the material world captures our imagination.⁶⁶⁹

Der öffentliche Raum wird also, um Mirjam Schaub's Theater- Metaphorik aufzugreifen, zur „unsichtbaren Bühne“, die nur vom Rezipienten wahrgenommen werden kann. Ein

⁶⁶⁷ Dies. S. 102.

⁶⁶⁸ Gabriele Brandstetter, 2000, S. 104.

⁶⁶⁹ Mirjam Schaub, 2005, S. 14.

signifikantes Spezifikum dieser Kunsterfahrung ist die Tatsache, dass der Rezipient die Bühne selbst betritt, überquert, durchwandert. Der Aufbau von Distanz zur äußeren Umgebung ist Voraussetzung des Transformationsprozesses:

Bei Cardiff folgen wir rein akustischen Spuren. Sie sind unser Ariadnefaden, der hinein in das Labyrinth einer unerhörten Welt führt. Durch die Kopfhörer ist der Kontakt zur Welt zwar gedämpft, jedoch nicht abgebrochen, so dass man sich in wenigstens zwei akustischen Räumen *zugleich* aufhält: dem vorab aufgezeichneten und dem sich aktuell ereignenden.⁶⁷⁰

Rezipient und Landschaft werden in ein paradoxes Verhältnis gesetzt: Der Rezipient wird auf akustischer Ebene zumindest partiell vom Umfeld isoliert, zugleich aber auf physischer Ebene in die Umgebung hineingeführt. Durch den Einsatz der Ton-Spur ist er, wie Schaub richtig bemerkt, mit zwei Räumen gleichzeitig konfrontiert: Dem aktuell sich ereignenden und multisensorisch erfahrbaren Raum und dem vergangenen Klang-Raum, der auf der Ton-Spur gespeichert ist - dem Raum der Abwesenheit. Der Gang des Rezipienten wird zu einer Reise im Zwischenraum von Absenz und Präsenz, der durch den spezifischen Einsatz der Ton-Spur geöffnet wird.

Die Ästhetisierung der Außenwelt ist, wie Shuhei Hosokawa in seinem Essay *Der Walkman-Effekt* ausführt, bereits in der Natur des tragbaren Audio Geräts angelegt:

Die praktische Bedeutung des Walkman besteht in der Distanz, die er zwischen der Wirklichkeit und dem Realen, der Stadt und dem Urbanen und insbesondere zwischen den Anderen und dem Ich entstehen lässt. Er zerstört den Kontext des bestehenden Textgefüges der Stadt und stellt gleichzeitig jedwede zusammenhanglose Situation in einen Kontext.⁶⁷¹

Die Distanz, die zwischen Walkman-Hörer und urbanem Umfeld aufgebaut wird, führt, gemäß Hosokawa, zu einer Ästhetisierung der Alltagswahrnehmung: Der äußere Geräuschpegel wird gedämpft, von einer spezifischen Musik überlagert und die Umgebung wird deshalb in einem neuen Kontext erfahren. Hosokawa spricht von einer „Theatralisierung des Urbanen“⁶⁷² durch den *Walkman*, den er als ein „offenes und mobiles Theater“⁶⁷³ bezeichnet.

Cardiff und Miller nutzen den Walkman auf besondere Art: Die spezifische Klanglandschaft (Verkehrslärm, Pferdegetrappel, Hundegebell) des durchwanderten Umfelds wird verdoppelt, zugleich aber auch mit akustischen Elementen gemischt (Geräusche, Stimmen, Lyrik, Musik),

⁶⁷⁰ Dies. 2006, S. 134.

⁶⁷¹ Shuhei Hosokawa, 1998, S. 238.

⁶⁷² Ders. S. 246.

⁶⁷³ Ders. S. 249.

die keine unmittelbare Ortsreferenz aufweisen. So wird etwa ein Tunnel, der während der Wanderung zu durchqueren ist, durch die Einspielung des Songs *Black Hair* von Nick Cave, mit einem spezifischen Soundtrack versehen. Die Tonaufnahme hat einen leichten Hall-Effekt, wodurch die akustische Illusion hervorgerufen wird, als entspringe die Musik, die aus den Kopfhörern dringt, der unmittelbaren räumlichen Umgebung, als hallen die Klänge von Nick Cave vom Tunnelgewölbe wider. Auf der *Bow Bridge* ist der Gesang eines Gondoliere zu hören, der unter der Brücke hindurch fährt. Als sich der imaginäre Sänger direkt unter der *Bow Bridge* befindet, mischt sich ein starker Echo-Effekt in seinen Gesang, der wieder verebbt, als sich die Gondel von der Brücke entfernt. Diese paradoxe Verquickung von ortsreferentiellen und ortsfremden Geräuschen führt zu einer ästhetischen Aufladung des durchquerten Territoriums.

Die akustische Distanzierung vom räumlichen Umfeld durch die Kopfhörer korrespondiert mit der Distanz, die der Rezipient zu seinem konventionellen Bewegungs- und Verhaltensmuster bezieht, indem er seinen Gang in das Metrum der Schritte auf der Tonspur fügt und sich von *Janets* Stimme sanft durch den Park dirigieren lässt. Dieser Akt der Distanzierung vom Raum des Alltäglichen ermöglicht erst das Betreten jenes mobilen, multizentrischen und multisensorischen Theaters, das *Cardiffs Walk* generiert. Ein Theater, das sich im Zwischenraum von An- und Abwesenheit, Vergangenheit und Gegenwart konstituiert, ein Theater, das nur *per pedes* rezipiert werden kann.

4. DIE KUNST, MIT DEN GESPENSTERN ZU WANDERN:

Cardiffs Szenographien der Heimsuchung

„Walking with her (via audio) is like walking with a ghost“⁶⁷⁴, schreibt der Kurator Stuart Horodner über Janet *Cardiffs Walks* und verweist damit auf die charakteristische Erfahrung, die *Cardiffs* ambulatorische Ästhetik induziert: Eine Wanderung mit einer Stimme, die nicht mit einem Körper verbunden ist.

Der Rezipient befindet sich in einer paradoxen Gemeinschaft mit einer Person, die sich nicht real im Raum befindet, deren Stimme ihn allerdings durch den Park, durch *sein* reales räumliches Umfeld leitet. Die abwesende Person, deren Worte auf der Ton-Spur gespeichert sind, erlangt für die Dauer der Performance eine unheimliche Gegenwärtigkeit. Der Rezipient ist mit der paradoxen Präsenz von Abwesendem konfrontiert. In der Tat, *Her Long Black Hair*

⁶⁷⁴ Stuart Horodner, 2002, S. 21.

gleich, um erneut Stuart Horodners Worte aufzugreifen, einer Wanderung mit einem Gespenst.

Doch was ist eigentlich ein Gespenst?

Jaques Derrida entwickelt, in seinem 1993 erschienenem Werk *Marx' Gespenster*⁶⁷⁵, die Lehre der Hantologie⁶⁷⁶ (von frz. hanter: heimsuchen), die Logik der Heimsuchung, die er in kritischer Opposition zur Ontologie, der traditionellen Seinslehre der westlichen Philosophie setzt. Mit dem Begriff des *Gespenstischen* liefert Derrida einen bedeutenden Impuls für Kulturphilosophie und Ästhetik. Derrida bezeichnet ein Gespenst als das „Anwesende ohne Anwesenheit“, das „Dasein eines Abwesenden oder eines Entschwundenen“⁶⁷⁷. Das Gespenstige hat „weder Substanz noch Essenz, noch Existenz [...]“⁶⁷⁸ und es ist „*niemals als solches präsent* [...]“⁶⁷⁹. Der Spuk öffnet demnach einen spektralen Grenz- und Zwischenraum zwischen Präsenz und Absenz, Sein und Nicht-Sein, Leben und Tod, *to be or not to be*; dieser spektrale Raum⁶⁸⁰, könnte auch als Raum des Theaters und der performativen Kunst gelten, jener flüchtigen und transitorischen Ästhetik, deren Materialität sich stets im Dazwischen von Werden und Vergehen formiert und evaporiert.

Her Long Black Hair basiert offenbar auf der Logik der Heimsuchung, die Derrida in *Marx' Gespenster* beschreibt: Der Rezipient ist während der Wanderung permanent mit der gespenstischen Präsenz von Abwesendem konfrontiert: Der Abwesenheit *Janets*, deren Stimme auf der Tonspur zu hören ist, der Abwesenheit der Frau mit dem langen schwarzen Haar, die auf den Photos zu sehen ist, auch die vorab aufgezeichneten Geräusche und Klänge, die aus den Kopfhörern dringen, verweisen auf Abwesendes.

Der Rezipient ist also mit Phänomenen konfrontiert, die nicht real vorhanden, aber dennoch sinnlich wahrnehmbar sind – auch dies entspricht den paradoxen Prinzipien des Gespensts, das Derrida als die „Sichtbarkeit des Unsichtbaren“⁶⁸¹ bezeichnet. Auch bei Cardiff ist der Rezipient mit einer „unsichtbaren“ Person konfrontiert, die ihn unmittelbar anzusprechen scheint. Diese Hör- Erfahrung evoziert das Gefühl, von einer unsichtbaren Instanz erblickt zu werden. Auch dies ist ein zentraler Indikator des Spuks, gemäß Derrida, denn „das Gespenst

⁶⁷⁵ Originaltitel: *Spectres de Marx*, 1993.

⁶⁷⁶ Hantologie: abgeleitet von frz. »hanter« (heimsuchen). Hantologie bedeutet im Deutschen etwa »Lehre der Heimsuchung«.

⁶⁷⁷ Jaques Derrida, 2004, S. 20.

⁶⁷⁸ Ders. S. 10.

⁶⁷⁹ Ders. S. 10.

⁶⁸⁰ Der Begriff „spektraler Raum“ impliziert sowohl „Spektrum“ (in der Vorstellung bestehende Erscheinung), als auch das franz. Substantiv „du spectre“ (Spuk) bzw. das Engl. „specters“ (Gespenst).

⁶⁸¹ Jacques Derrida, 2004, S. 141.

sieht zunächst einmal uns“.⁶⁸² Ein Unbehagen begleitet dieses unkonventionelle Hör-Erlebnis. „Das Ohr ist das Organ der Angst“, schreibt Mirjam Schaub, denn: „Während das Auge sucht (und Beute macht), lauscht das Ohr (auf das was uns erbeutet).“⁶⁸³

Der spezifische Einsatz der Stimme ist ein zentrales Moment der Heimsuchung, die Cardiff und Miller inszenieren:

I establish a sense of intimacy through what I write, but also in the way I record my voice. It's not an acted voice like a radio announcer's voice People aren't going to relate to that. When you're talking to them very closely – the way I record makes it sound like it's almost coming out of their head – it's like it's coming from between their ears. Then if I talk very calmly and talk as if I'm talking to myself and thinking to myself, it doesn't make it too creepy.⁶⁸⁴

Cardiff provoziert ein unheimliches Hör-Erlebnis. Die spezifische Qualität der Tonaufnahme, evoziert die Illusion, als töne die angenehme Stimme, die den Rezipient direkt anzusprechen scheint, aus dem Inneren seines Kopfes.

Die paradoxe Intimität zwischen Rezipient und Stimme ist, gemäß Hosokawa, bereits im technischen Dispositiv des *Walkman*, der bei Cardiff zum Einsatz kommt, angelegt:

Der Walkman funktioniert nicht als Verlängerung des Körpers [...], sondern wie ein eingebautes Teil oder – aufgrund seiner Intimität – wie eine eingepflanzte Prothese.⁶⁸⁵

Cardiff verstärkt diesen Effekt der prothetischen Verbindung, indem sie die Qualität ihrer Stimme auf der Tonspur so bearbeitet, dass die akustische Illusion aufgebaut wird, die Stimme habe ihren Sitz im Kopf des Rezipienten. Eine unheimliche Erfahrung stellt sich ein, ein Gefühl des Fremd-Seins im eigenen Körper und „sich in seinem Innern von einem fremden Gast *bewohnen*, das heißt, *heimsuchen* zu lassen“⁶⁸⁶, schreibt Jaques Derrida. Cardiffs ambulatorische Performance inszeniert einen solchen Moment der Heimsuchung: Der Rezipient wird in seinem Innern von einer fremden Instanz bewohnt. Die körperlose Stimme fristet eine parasitäre Zwischenexistenz im Körper des Rezipienten. *Janets* angenehme Stimme lässt das Gefühl des *Unheimlichen* jedoch schnell einer *heimeligen* Vertrautheit weichen. Ein paradoxes Gefühl der Intimität stellt sich ein. Der Akt der Heimsuchung wird zum gemeinsamen Spaziergang. Das Gespenst wird zum Weggefährten. „I

⁶⁸² Ders. 2004, S. 142.

Derrida spricht in diesem Kontext, in Referenz zur Geisterszene von Shakespeares Hamlet, vom Visier-Effekt. Vgl.: Jacques Derrida, 2004, S. 21 f.

⁶⁸³ Mirjam Schaub, 2007, S. 134.

⁶⁸⁴ Janet Cardiff, 2005, S. 16.

⁶⁸⁵ Shuhei Hosokawa, 1998, S. 246.

⁶⁸⁶ Jaques Derrida, 2004, S. 17.

want you to walk with me.“⁶⁸⁷, fordert *Janet* den Rezipienten auf: Sie steuert Richtung und Tempo seiner Schritte, bestimmt wo er stehen bleiben oder sich hinsetzen soll, lenkt seinen Blick, macht ihn auf Details am Rande des Weges aufmerksam, konfrontiert ihn mit ihren Wahrnehmungen und Assoziationen, erzählt ihm persönliche Erinnerungen, die mit den jeweiligen Schauplätzen verbunden sind und berichtet von Fakten aus der Lokalgeschichte der begangenen Orte.

Der Rezipient verbringt also (Lebens-) Zeit mit einer körperlosen Stimme und wird mit einem fremden Bewusstseinsstrom konfrontiert, der direkt aus seinem Innern zu sprechen scheint. Er folgt sowohl den Spuren der Frau mit dem langen schwarzen Haar, als auch *Janets* Route und fügt seine Schritte in eine exakt festgelegte Choreographie: Er orientiert sein Gehtempo am Rhythmus ihrer Schritte, die auf der Ton-Spur zu hören sind, befolgt ihre Richtungsanweisungen und tritt quasi in ihre Fußstapfen. *Her Long Black Hair* ist also die Wiederholung einer Wanderung, das wiederholte Beschreiten und Abschreiten von Erinnerungsspuren, eine Rückkehr zu Schauplätzen, die mit bestimmten Erinnerungen behaftet sind.

Momente der Rück- und Wiederkehr sind, gemäß Derrida, zentrale Indikatoren des *Gespentischen*, denn:

Ein Gespenst ist immer ein Wiedergänger. Man kann sein Kommen und Gehen nicht kontrollieren, weil es mit der Wiederkehr beginnt.⁶⁸⁸

Ein Gespenst ist also eine Instanz, die *postmortem* wiederkehrt und die Bipolarität von Leben und Tod, Diesseits und Jenseits, Vergangenheit und Gegenwart, Präsenz und Absenz in Frage stellt. Janet Cardiff's *Her Long Black Hair* inszeniert ein solches Szenario der (gespenstischen) Wiederkehr – eine Szenographie der Heimsuchung:

1. *Janet* kehrt als körperlose Stimme an jene Orte im Central Park zurück, die sie in der Vergangenheit besucht hat. Diese Rückkehr ist ihr nur aufgrund ihrer parasitären Verbindung mit dem Rezipienten, dessen Schritte sie steuert, möglich.

2. Auch die Geräusche und Klänge (Verkehrslärm, Gesprächsfetzen, Strassenmusik etc.), die auf der Tonspur gespeichert sind, kehren, während der ambulatorischen Performance, an den Ort ihres Ursprungs zurück. So ist etwa der Verkehrslärm, der zu Beginn von *Her Long Black Hair*, an der 59. Strasse, aus den Kopfhörern dringt, gemäß Cardiff, auch an dieser geschäftigen Ecke, südlich des Central Park aufgenommen worden. Cardiff setzt diese Rückkehr der Klänge in Referenz zum Vampirischen, einer Modifikation des

⁶⁸⁷ Ders. S. 52.

⁶⁸⁸ Ders. S. 26.

Wiedergängertums: „Sounds that belong to the past lead a greedy, vampire-like existence when returned to their place of origin“.⁶⁸⁹

3. Auch die Photographien kehren an die Schauplätze zurück, an denen sie aufgenommen wurden. Die Betrachtung der Aufnahmen am Ort ihrer Entstehung lässt die Bruchstellen zwischen dem räumlichen Umfeld und seiner medialen Repräsentation sichtbar werden. Die Photographie verleiht der abwesenden Frau mit dem langen schwarzen Haar eine machtvolle und gespenstische Gegenwart: „It’s almost like you can feel her right in front of you. Like she’s still here“⁶⁹⁰, kommentiert *Janet*, jene anwesend abwesende Sprechinstanz, auf der Tonspur. „A haunting presence that is the aftermath of an actual being there“⁶⁹¹, schreibt Jane Goodall. Diese gespenstischen Reste einer vorgängigen Präsenz treten in Cardiffs ambulatorischer Performance in Erscheinung. Die Parklandschaft wird zum heimgesuchten Ort. Das Medium der Photographie steht, gemäß Roland Barthes, generell im Zeichen einer gespenstischen Rückkehr: Barthes bezeichnet die Photographie als „die Wiederkehr der Toten“⁶⁹² und als das „tote Theater des Todes“⁶⁹³. Die Verwendung der Photographie in Cardiffs und Millers *Walk* steht im Zeichen einer doppelten Wiederkehr: Der gespenstischen Rückkehr der fotografierten Person im Bild und der Rückkehr der gespenstischen Photographie an den Ort ihrer Entstehung.

Her Long Black Hair steht also im Zeichen der Wiederholung und Wiederkehr. Der Rezipient folgt den Spuren der Frau mit dem langen schwarzen Haar und tritt in die Fußstapfen von *Janet*, die diese Wanderung selbst zu einem früheren Zeitpunkt unternommen hat. Mirjam Schaub bezeichnet diesen Prozess als „restaging the site“⁶⁹⁴. Das wiederholte Aufsuchen der Schauplätze korrespondiert mit der Wiederkehr der Photographien und Klänge. *Her Long Black Hair* generiert eine komplexe Textur aus Ton-, Bild- und Fußspuren - eine Szenographie der Heimsuchung - die dem Abwesenden eine gespenstische Präsenz verschafft. Michel de Certeau weist darauf hin, dass das Moment der Heimsuchung stets mit einer spezifischen Lokalität verhaftet ist:

Es gibt nur Orte, die von zahlreichen Atmosphären und Geistern
überlagert sind, welche dort schweigend bereitstehen und “heraufbeschworen“
werden können oder nicht. Man kann nur an “heimgesuchten“ Orten wohnen

⁶⁸⁹ Janet Cardiff, 2005, S. 18.

⁶⁹⁰ Aufgrund der Unvollständigkeit des Skriptum von *Her Long Black Hair*, das im *Walk Book* abgedruckt ist, habe einige, die in diesem Kapitel verwendeten Zitate, selbst transkribiert, dazu gehört auch das obige Zitat. Diese Zitate werde ich im Folgenden mit der Anmerkung „Transkription durch den Autor“ kennzeichnen.

⁶⁹¹ Jane Goodall, 2008, S. 112.

⁶⁹² Roland Barthes, 1989, S. 17.

⁶⁹³ Ders. S. 101.

⁶⁹⁴ Mirjam Schaub, 2005, S. 95.

ein Schema, das das genaue Gegenteil des Panopticons ist.⁶⁹⁵

Her Long Black Hair erweckt den Eindruck, als begännen die Orte selbst zu sprechen, als gäben die Geister der begangenen Schauplätze ihre Geheimnisse und Geschichten preis.

So scheint es, als wäre die Wanderung durch den Park zugleich auch eine Reise in das Gedächtnis des Schauplatzes, denn „Orte“, schreibt Michel de Certeau, „sind fragmentarische und umgekremelte Geschichten, der Lesbarkeit für Andere entzogene Vergangenheiten“.⁶⁹⁶ Im Prozess der Performance scheinen diese komplexen Schichten und Ge-Schichten, die sich im Boden sedimentiert haben, wahrnehmbar und lesbar zu werden. Der Prozess des Lesens dieser fragmentarischen Geschichten, von denen Michel de Certeau spricht, findet im Gehen statt. Die Wanderung ist ein Überqueren von porösem Boden. Brüche und Sprünge in der Struktur der Zeit sind nicht ausgeschlossen und zuweilen entsteht der Eindruck, als wären an einem Ort mehrere Zeitebenen gleichzeitig präsent, so behauptet *Janet* etwa an einer spezifischen Stelle der Wanderung:

It's evening now. It's so beautiful. The trees and buildings are disappearing into the thick mist. The lamps are reflected in the water. I'm a bit scared. A man is on the bench with all of his belongings in garbage bags waiting for the park to close.⁶⁹⁷

Analog zu dieser Aussage wird auch die Geräuschkulisse auf der Tonspur leiser: Der Gesang der Vögel verstummt und nur noch vereinzelte Stimmen und Geräusche dringen aus den Kopfhörern. Die akustisch evozierte Abendstimmung steht in Kontrast zur lebhaften Szenerie, die mich umfängt, als ich am Morgen des 30. 10. 2007, durch den Central Park spaziere, geführt von meiner unsichtbaren Begleiterin.

Einige Schritte später behauptet *Janet*: „It's daytime again“⁶⁹⁸ und der Geräuschpegel schwillt abrupt an. Vogelgesang und Stimmengewirr dringen aus den Kopfhörern. Die Nacht hat nur einige Schritte gedauert. Cardiff und Miller nutzen das Audio Medium zur Inszenierung einer heterochronischen Zeitstruktur, die der paradoxen Logik der Heimsuchung, gemäß Derrida, entspricht denn „das Gespenst kennt mehrere Zeiten“⁶⁹⁹:

Per definitionem gehen sie durch die Wand, diese Wiedergänger, Tag und Nacht, sie täuschen das Bewusstsein und überspringen Generationen.⁷⁰⁰

⁶⁹⁵ Ders. S. 205.

⁶⁹⁶ Ders. S. 206.

⁶⁹⁷ Janet Cardiff, 2005, S. 54.

⁶⁹⁸ Dies. S. 55.

⁶⁹⁹ Jacques Derrida, S. 139.

⁷⁰⁰ Ders. S. 50.

Spuk findet also stets zur Unzeit statt. Gespenster und Wiedergänger sind Wanderer zwischen den bipolaren Kategorien von Leben und Tod, Vergangenheit und Zukunft, Sein oder Nicht-Sein. Das Erscheinen des Gespensts ist also ein Symptom der Krise: Nicht nur die Zeit ist aus den Fugen, sondern die komplette ontologische Weltordnung ist erschüttert.

Das Betreten jener spektralen und heterochronischen Zwischenräume, die von den Lebenden und den Toten gleichermaßen bewohnt werden, findet bei *Her Long Black Hair* per pedes statt - beim Verfolgen und Erzeugen von Erinnerungsspuren. Der Gehende, so erklärt *Janet* beim Gang durch den Park, durchwandert einen Zwischenraum zwischen Vergangenheit und Zukunft.

Walking is very calming. One step after another, one foot moving into the future and one in the past. Did you ever think about that? Our bodies are caught in the middle. The hard part is staying in the present. Really being here.⁷⁰¹

Im Gehen, im rhythmischen Setzen von Schritten, im Akt des Vorübergehens entfaltet sich jene Szenographie der Heimsuchung, die Cardiffs ambulatorischer Performance zugrundeliegt.

Geführt von *Janets* Stimme, betritt der Rezipient einen spektralen Zwischenraum, der auch als Raum des Theaters und der performativen Kunst gelten könnte, jener flüchtigen und transitorischen Ästhetik, deren Materialität sich stets im Dazwischen von Werden und Vergehen, Erscheinen und Verschwinden, Anwesenheit und Abwesenheit formiert.

Das Gehen ist die Schlüsselqualifikation in Cardiffs *Walk*, der Prototyp menschlicher Fortbewegung ist zugleich das motorische Grundvokabular aller Bewegungskünste. Die Flüchtigkeit des Gehens, jene Bewegung, die sich ephemer in Raum und Zeit entfaltet und nichts Beständiges, sondern allenfalls Spuren in der Oberfläche des Bodens hinterlässt, entspricht dem transitorischen Charakter performativer Ästhetik.

Die Flüchtigkeit des Gehens impliziert das Ver-Gehen der Zeit und die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz. Im Gehen wird der Raum strukturiert, zugleich werden aber auch Distanzen aufgebaut und Abgründe geöffnet: Der Gehende kann sich Schritt für Schritt entfernen und schließlich in der Tiefe des Raumes verschwinden, in die Abwesenheit übergehen, in jenes unbestimmte Jenseits des Wahrnehmungshorizontes, das auf das ultimative Verschwinden des Subjekts im Tode verweist. Das Gehen impliziert auch existentielle Schwellenerfahrungen: Wanderungen in Grenz und Zwischenräumen - zwischen Diesseits und Jenseits, Leben und Tod. Gespenster und Wiedergänger sind Wanderer

⁷⁰¹ Janet Cardiff, 2005, S. 53.

zwischen Welten und Zeiten, die aus dem Jenseits wiederkehren. Sich mit einem Gespenst auf Wanderschaft zu begeben bedeutet: Einen spektralen Zwischenraum zu betreten, in dem das Abwesende, das nicht mehr Vorhandene, eine machtvolle Gegenwart erhält und genau dies ist die Erfahrung, die *Her Long Black Hair* von Janet Cardiff induziert.

Der Rezipient von *Her Long Black Hair* ist nicht der Erste, der sich auf Wanderschaft mit einem Gespenst begibt, er tritt in die Fußstapfen eines bedeutenden Protagonisten des Theaters: Shakespeares Hamlet folgt dem Geist seines Vaters, der zu mitternächtlicher Stunde umgeht, unwissend, wohin das Gespenst ihn führen wird. Schließlich beginnt die Erscheinung zu sprechen und berichtet Hamlet von der schweren Schuld, die auf dem Thron und dem Staat Dänemark lastet: *Something is rotten in the state of Denmark*.

Das Theater ist immer wieder von Geistern heimgesucht worden. „Ghosts like theaters“⁷⁰², schreibt Jane Goodall. Die Bühne ist der Ort, an dem die Krisen und Konflikte Gestalt annehmen, als Gespenst in Erscheinung treten. Heiner Müller, dessen Theatertexte von Gespenstern und Wiedergängern bevölkert sind, hat immer wieder darauf hingewiesen, dass das Theater im Grunde genommen Totenbeschwörung ist.

So wie das Gespenstige sich, gemäß Derrida, in jenem unbestimmten Zwischen von Anwesenheit und Abwesenheit manifestiert, so entfaltet sich auch die transitorische Kunst des Theaters und der Performance in jenem Moment zwischen Präsenz und Absenz, *to be or not to be*, denn die Kunst des Theaters entsteht und vergeht im Augenblick. Aufführungen, schreibt Erika Fischer- Lichte, „erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit, d. h. ihrem dauernden Werden und Vergehen.“⁷⁰³ Die ephemere Bewegung des Körpers auf der Bühne übersetzt die Flüchtigkeit des Lebens, das Dahinschwinden der menschlichen Existenz auf eine konkret physio-motorische Ebene. Der Performer tritt auf, erscheint und verschwindet schließlich wieder ohne Spuren zu hinterlassen: *Exit*. AbGang ins unbestimmte OFF, das stets auch auf den ultimativen Horizont menschlicher Existenz verweist: Den Tod.

Das Theater ist nicht nur ein heimgesuchter Ort, sondern auch, gemäß Marvin Carlson, eine „memory machine“⁷⁰⁴ und vielleicht ist die Bühne gerade deshalb zum Schauplatz einer „Politik des Gedächtnisses“⁷⁰⁵ prädestiniert, die gemäß Jacques Derrida, die Voraussetzung einer gerechten Gesellschaft bildet. Die Erscheinung eines Geistes ist stets mit dem Augenblick des Erinnerns verbunden: Die Geschichte erhebt sich aus dem Grab, sucht die

⁷⁰² Jane Goodall, 2008, S. 111.

⁷⁰³ Erika Fischer- Lichte, 2004, S. 127.

⁷⁰⁴ Vgl.: Marvin Carlson: *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

⁷⁰⁵ Jacques Derrida, 2004, S. 10.

Lebenden heim und erinnert an das, was noch nicht in Ordnung gebracht, noch nicht aufgearbeitet worden ist.

Heiner Müller stellt sein dramatisches Schaffen stets in den Dienst eines (produktiven) Dialogs mit den Toten, denn:

Das Tote ist nicht tot in der Geschichte. Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung – der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.⁷⁰⁶

Keine Zukunft, ohne Dialog mit den Toten. Das Theater ist nicht nur der Ort, an dem die Toten eine Stimme finden, sondern auch der Schau- und Tanzplatz des Potentiellen, ein Laboratorium sozialer Phantasie, in dem zukünftige Formen des Miteinanders vor-gestellt werden können. Keine Zukunft, ohne Vor-Stellung.

Das Theater besetzt also einen unbestimmten Zwischenraum zwischen Vergangenheit und Zukunft, Erinnerung und Phantasie, Erbe und Neuorientierung, der auch die Heimat der Gespenster ist, denn: „ein Phantom stirbt niemals, es bleibt stets zu-künftig und wieder-künftig.“⁷⁰⁷ Die Bühne ist der Ort, an dem die Phantome der alten Zeit und die Phantasmen des Neuen verkörpert werden können. Denn keine Verwandlung, keine Erneuerung ist möglich ohne die Auseinandersetzung mit den Gespenstern des Alten. Denn die Zukunft ruht auch in den Gräbern.

Jacques Derrida plädiert für einen offenen Dialog mit den Gespenstern:

Lernen, *mit* den Gespenstern zu leben, in der Unterhaltung, der Begleitung oder der gemeinsamen Wanderschaft, im umgangslosen Umgang mit den Gespenstern.⁷⁰⁸

Der Akt der Heimsuchung birgt die Chance auf eine bessere Zukunft. Es ist also wichtig dem Beispiel Hamlets zu folgen und mit den Gespenstern zu wandern, um zu hören, was sie zu sagen haben. Denn:

Keine Gerechtigkeit scheint möglich oder denkbar ohne das Prinzip einer *Verantwortlichkeit*, jenseits jeder *lebendigen Gegenwart*, in dem, was die lebendige Gegenwart zerteilt, vor den Gespenstern jener, die noch nicht geboren oder schon gestorben sind, seien sie nun Opfer oder nicht: von Kriegen, von politischer oder anderer Gewalt, von nationalistischer, rassistischer, kolonialistischer, sexistischer oder sonstiger Vernichtung [...].⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ Heiner Müller, 1990, S. 64.

⁷⁰⁷ Ders. S. 139.

⁷⁰⁸ Jacques Derrida, 2004, S. 10.

⁷⁰⁹ Ders. S. 11.

Die Kunst ist ein Ort innerhalb der Kultur, an dem der Dialog mit den Gespenstern stattfinden kann. Ein Spaziergang mit den Widergängern aus Mythos und Geschichte, vor denen wir uns so fürchten, weil sie uns mit unserer eigenen unsicheren und krisenanfälligen Identität konfrontieren. Geisterstimmen, raunt uns nicht ins Ohr, was wir nicht wissen wollen!

Vielleicht kann Cardiffs ambulatorische Performance als Entwurf einer solchen Kunst betrachtet werden – der Kunst, mit den Gespenstern zu wandern.

Der ortsspezifische Kontext von *Her Long Black Hair* hat einen besonderen Einfluss auf die hantologische Struktur der Performance. Denn die Theaterbühne ist, wie Jane Goodall in ihrem Essay *Haunted Places* ausführt, ein steriler Ort:

A stage is a place that has to be freed of local identity, so that it can be any place. [...] What this means, effectively, is that the stage becomes psychically sterile, a place where no local ghost can haunt, because it is specially prepared for a take-over by others kinds of presences.⁷¹⁰

Her Long Black Hair entfaltet seine Szenographie der Heimsuchung nicht auf einer neutralisierten und von jeglicher lokaler Identität bereinigten Bühnenfläche, sondern auf dem symbolisch und historisch bedeutsamen Boden des Central Park. Die Wanderung wird zum Dialog mit dem Schauplatz und seinen mannigfaltigen historischen und symbolischen Bedeutungen. *Janet* verweist immer wieder auf die Spuren der Geschichte, die sich in den Boden, der überquert wird, eingepägt haben: So macht sie den Rezipienten etwa auf eine Baumgruppe aufmerksam, die so alt ist, dass Soldaten aus der Zeit des amerikanischen Bürgerkrieges sie bereits gesehen haben könnten oder sie „sieht“ einen, vermutlich obdachlosen Mann, der auf einer Bank sitzt, woraufhin sie erzählt, dass in den zwanziger Jahren, in der Zeit nach dem großen Börsencrash, über zehntausend Menschen im Park übernachteten und ergänzt, dass bis heute tausende Obdachlose in unterirdischen Tunneln ihr Nachtsyl beziehen. Die Gespenster des Ortes verweisen auf die Geschichte der Vereinigten Staaten. „We cannot escape history“⁷¹¹, Abraham Lincolns Worte, die *Janet* während der Wanderung zitiert, könnten als Motto der ambulatorischen Performance gelten: Niemand entkommt der Vergangenheit, die Geschichte muss reflektiert und aufgearbeitet werden, sonst kehrt sie als Gespenst wieder. Der Boden fungiert als Träger und Speichermedium von Geschichte und Geschichten.

Bei Cardiffs *Her Long Black Hair* kreuzen noch andere Widergänger aus Geschichte, Kultur und Mythos unseren Weg: Verse des Dichters und Flaneurs Charles Baudelaire dringen aus den Kopfhörern und mit Sören Kierkegaard meldet sich ein weiterer großer Denker und

⁷¹⁰ Jane Goodall, 2008, S. 112- 113.

⁷¹¹ Janet Cardiff, 2005, S. 58.

Fußgänger europäischer Geisteskultur zu Wort. Aber auch ein afroamerikanischer Mann aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhebt seine Stimme. Sein Gang durch die Vereinigten Staaten steht in krassem Kontrast zum vergnüglichen Flanieren der europäischen Dichter und Philosophen: Er ist auf der Flucht vor seinem Sklavenhalter und Peiniger. Sein Ziel ist Kanada, wo die Sklaverei bereits abgeschafft worden ist. Die Tatsache, dass die Kunst des Flanierens auf dem Privileg der Freiheit basiert, wird ins Bewusstsein gerückt.

„As I listen, I walk, Janet walks, Baudelaire walks, the escaping slave walks to Canada. The shared activity plays a big part in bringing their three pasts into my present moment“⁷¹², schreibt Marla Carlson. Die physische Aktivität des Gehens verbindet die aktuelle die gelebte und geatmete Zeit des Rezipienten, mit der Zeit der Toten. Die heterogenen Zeitebenen verschmelzen zu einem einzigen Augenblick.

Her Long Black Hair demonstriert die Kunst mit den Geistern zu wandern. Und in dieser Verbindung, mit dem Erbe der Vergangenheit, liegt vielleicht die Chance zur Gestaltung einer neuen Gemeinschaft. Auch das Gehen, die elementare operative Geste im Prozess der Performance, verweist zugleich auf das Zukünftige, das Neue, das immer mit dem ersten Schritt beginnt.

5. AUF ORPHEUS' SPUREN WANDELND

Zu Beginn der Wanderung äußert *Janet* eine unbehagliche Vermutung: “I keep thinking I hear somebody behind us. But we can’t look back. That’s one of the rules today. He wasn’t supposed to but he did“⁷¹³. Der Rezipient wandert nicht nur mit Gespenstern, sondern er wird offenbar auch von einem gespenstischen Verfolger beschattet.

Das Geräusch der Schritte, das aus den Kopfhörern dringt, ruft plötzlich die Illusion hervor, als folge uns eine unbekannte Person auf Schritt und Tritt. Der gespenstische Verfolger ist nicht zu sehen, man hört nur seine Schritte. Wer oder was hat sich da an die Fersen des Rezipienten gehängt und wieso darf er sich nicht umwenden? Erst zu einem späteren Zeitpunkt der Wanderung wird klar, dass zwei bedeutende Protagonisten aus der griechischen Mythologie ihn auf seinem Gang begleiten: Orpheus und Eurydike. Als der Weg entlang einer Gruppe sehr alter und mächtiger Bäume führt, deren Wurzeln sich zwischen die Granitfelsen gedrängt haben, äußert *Janet*, dass diese mystisch anmutende Umgebung sie an die Unterwelt

⁷¹² Marla Carlson, 2006, S. 402.

⁷¹³ Janet Cardiff, 2005, S. 53.

erinnere, daraufhin ertönt eine Passage aus Christoph Willibald Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* (1762). Jener Ort im Central Park, mit seinen uralten Baumriesen, wird also assoziativ mit dem Hades, dem Reich der Toten in der griechischen Mythologie verknüpft. Der zentrale Moment des tragischen Mythos spielt sich ebenfalls während einer Wanderung ab: Beim Aufstieg aus der Unterwelt, hinauf in das Reich der Lebenden. Orpheus, dem Sänger war es gelungen, durch eine Darbietung seiner Kunst, Pluton, den Herrscher der Unterwelt zu überzeugen, seine Frau Eurydike aus dem Hades zu entlassen. Doch der Herr des Schattenreiches stellt ihm eine Bedingung: Er darf sich, auf ihrem gemeinsamen Weg in die Welt der Lebenden, nicht nach seiner Geliebten umwenden. Doch Orpheus wirft, besorgt, ob Eurydike ihm auch wirklich folgt, einen Blick zurück. Eurydike muss in den Hades zurückkehren. Sie sinkt zurück in die ultimative Abwesenheit, den Tod. Orpheus verliert seine Frau erneut.

Der Kulminationspunkt des Orpheus-Mythos ereignet sich also an einem heterotopischen Ort, in jenem Zwischenreich zwischen der Welt der Lebenden und dem Reich der Schatten. Auch Cardiffs *Her Long Black Hair* entfaltet sich in Momenten des Zwischen im Spannungsfeld von Leben und Tod, Präsenz und Absenz. Die abstrakte Thematik des Zwischen korrespondiert mit der konkreten Nutzung des räumlichen Umfelds in *Her Long Black Hair*, die durch eine intensive Verwendung transitorischer Architektur wie Treppen, Tunnel, Passagen und Brücken gekennzeichnet ist. Diese architektonischen Elemente fungieren als Vermittler zwischen zwei verschiedenen räumlichen Bereichen. So symbolisiert das *Artists' Gate*, an dem die Wanderung beginnt, etwa eine Schwelle zwischen *Drinnen* und *Draußen*, eine Brücke schafft eine Verbindung zwischen zwei Ufern und eine Treppe vermittelt zwischen einem räumlich höher gelegenen Bereich und einer tiefer gelegenen Ebene. Die Funktion dieser Raumelemente lässt sich also wie folgt zusammenfassen: Sie organisieren einen Akt des Überganges, einen Moment des Zwischen (zwischen draußen und drinnen, oben und unten, da und dort). Brücken, Tunnel und Treppen können aber auch als Metaphern des Überganges, als Schwellen *zwischen* verschiedenen Seinszuständen fungieren. So kann etwa das Überqueren einer Brücke den Übergang zwischen Leben und Tod, das Hinüber-Gehens ins Jenseits implizieren.

Janet leitet den Rezipienten schließlich zur *Bow Bridge*, die hinüber zu den *Rambles*, dem waldigen Teil des Parks führt, wo die ambulatorische Performance ihren End- und Höhepunkt erreicht. Auf diesem Meisterwerk der Brückenarchitektur wird die Thematik von Vergänglichkeit, Verlust und Tod weiter verdichtet. *Janet* weist darauf hin, dass diese Brücke zu jenen Orten im Park gehört, an denen täglich die meisten Photos gemacht werden. Es sei

aber unmöglich, fügt sie hinzu, die besondere Atmosphäre dieses Ortes durch den Akt des Photographierens einzufangen.



Die Bow Bridge (erbaut 1862) mit Blick auf das Panorama von Central Park West. In der linken Bildhälfte ist das Dakota Building zu sehen.

Photographie des Autors/ 30. 10. 2007

Abbildung 18

Das Verhältnis zwischen der Flüchtigkeit der Zeit und dem Akt des Photographierens ist, wie Cardiff in ihrem Produktionstagebuch anmerkt, eine zentrale Kategorie bei der Konzeption von *Her Long Black Hair*:

And why do people need to photograph themselves in the park? Perhaps to help them to see better, perhaps because of fears: fear of losing moments, fear of losing loved ones, fear of forgetting that they once went to New York City. Or maybe just doing the expected thing...that's what one does in Central Park.⁷¹⁴

Jede Betätigung des Auslösers ist daher eine kleine Erfahrung des Scheiterns, ein vergeblicher Versuch den flüchtigen Augenblick festzuhalten - ein Griff ins Leere.

Janet weißt darauf hin, dass auf der westlichen Seite des Sees das Dakota Building zu sehen ist, in dem John Lennon und Yoko Ono lebten. *Janet* fragt sich, wie Yoko Ono wohl vom Tod John Lennons erfahren habe, ob sie an jenem Tag wohl bei ihm gewesen sei oder telefonisch informiert worden war. Sie verweist damit auf den Tod, als radikalste Form der Abwesenheit,

⁷¹⁴ Janet Cardiff, 2005, S. 36.

wobei es sich im Falle John Lennons nicht nur um den individuellen Verlust eines geliebten Menschen handelt, sondern zugleich auch um den Verlust eines Idols einer ganzen Generation. Anschließend erzählt sie von einem Photo, auf dem ein irakischer Vater zu sehen ist, dessen drei Töchter durch eine Bombe getötet wurden. Der Mann fand den Arm einer Tochter von einem Laternenpfahl hängend. Auf dem Photo verdeckt der Mann sein Gesicht mit beiden Händen, berichtet *Janet* und fügt hinzu, dass sie beim Betrachten des Photos nicht das verdeckte Gesicht des Vaters gesehen hat, sondern den abgerissenen Arm der Tochter, „it’s fingers relaxed, draped on the lamp as it poses.“⁷¹⁵ Die individuelle Erfahrung des Verlusts ist mit der weit reichenden Spirale der Gewalt und der kulturellen Konflikte verbunden, zu deren Ausprägungen auch der Krieg im Irak gehört.

Der letzte Streckenabschnitt der Wanderung führt in die *Rambles*. In diesem waldigen und ruhigen Abschnitt des Parks wird jener tragische Moment, als Eurydike wieder in den Hades, das Schattenreich zurückkehren muss, als eine mythologische Urszene der Verlusterfahrung, thematisch verarbeitet. „They’re here, Orpheus and Eurydice.“, flüstert *Janet* während zugleich eine Arie aus Christoph Willibald Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* aus den Kopfhörern dringt. *Janet* erzählt, dass Orpheus und Eurydike hier, an dieser Stelle am Seeufer, die Welt der Lebenden betreten wollten, als Orpheus seiner geliebten Frau jenen verhängnisvollen Blick zuwarf. Der utopische Ort des Mythos und der reale Schauplatz der Performance beginnen einander zu überlagern. *Janet* stellt sich vor, dass Orpheus immer wieder die lange Wanderung zum Hades unternimmt und Eurydike immer wieder aufs Neue verliert. Eine Sisyphusarbeit. Orpheus wandelt demnach unentwegt im unbestimmten Niemandsland zwischen dem Reich der Lebenden und der Toten. Gerade weil er den Tod Eurydikens nicht akzeptieren kann, verliert er sie immer wieder aufs Neue. Eine gespenstische Wiederholung des ewig Gleichen.

Cardiffs Mythopoetik entfaltet eine Szenerie der gespenstischen Wiederholung des Immergleichen im Zwischenraum von Leben und Tod, Diesseits und Jenseits. *Her Long Black Hair* ist ein Spiel mit Wiederholungen. Der Gang mit der körperlosen Stimme ist das Wiederholen einer Wanderung, die *Janet* zu einem früheren Zeitpunkt, auf den Spuren der Frau mit dem langen schwarzen Haar unternommen hat. Der Rezipient folgt den Erinnerungsspuren, die *Janet* auf der Ton-Spur hinterlassen hat und wandelt dabei zugleich auf Orpheus’ Spuren. So wie Orpheus immer wieder in den Hades zurückkehrt, so kehren die Photographien und Klänge bei den ambulatorischen Performances immer wieder zum Ort

⁷¹⁵ Transkription durch den Autor.

ihres Ursprungs zurück, doch der Moment lebendiger Gegenwart, auf den die Medien verweisen, ist für immer vergangen.

Am Ende der Wanderung wird klar, warum *Janet* dem Rezipienten zu Beginn verboten hat, sich umzuwenden⁷¹⁶: Ein einziger Blick und Eurydike muss in den Hades zurückkehren.

Das letzte Photo zeigt die schwarzhaarige Frau in Rückenansicht. *Janets* Stimme dringt aus den Kopfhörern:

She stands with her back to us. I want her to turn around but she never will, frozen by the camera, forever facing the lake. My words are here now just as she was here. They'll disappear even though I try to record them, play them over and over in my attempts to hang on to time. They're just sound waves in the air dissolving and disappearing.⁷¹⁷



Janet Cardiff: *Her Long Black Hair*, Central Park, New York, USA, 2004.
Photographie des Autors/ 30. 10. 2007

Abbildung 19

Cardiff reflektiert die Unmöglichkeit die lebendige Erscheinung durch Aufzeichnungsmedien festzuhalten: Ihre Worte verschwinden, obwohl sie auf einer Ton-Spur aufgezeichnet worden sind. Die Frau mit dem langen schwarzen Haar ist verschwunden, obwohl ein Photo von ihr gefertigt wurde. Der Platz am Seeufer, an dem sie zum Zeitpunkt der Aufnahme stand, ist

⁷¹⁶ Janet sagt: „I keep thinking I hear somebody behind us. But we can't look back. That's one of the rules today. He wasn't supposed to but he did." Janet Cardiff, 2005, S. 53.

⁷¹⁷ Janet Cardiff, 2005, S. 62.

jetzt leer. Der Rezipient nimmt ihren Standpunkt ein, so dass sich ihre Spuren, auf symbolischer Ebene, vermischen.

Die Frau auf der Photographie hat sich abgewandt. Die Szene ist assoziativ mit dem Kulminationspunkt des Orpheus-Mythos verknüpft, nämlich jenem Moment, als Eurydike sich umwenden und wieder zum Hades zurückzukehren muss. Der See an dem die Frau, zum Zeitpunkt der Aufnahme gestanden hat ruft plötzlich Assoziationen zum Fluss Styx hervor, der die Welt der Toten von der Welt der Lebenden trennt. Der Ort am Seeufer wird zur potentiellen Schwelle zur Unterwelt.

„I think Orpheus final glance must have been very much like a snapshot. Burned into his retina forever“⁷¹⁸, sagt *Janet* mit leiser Stimme. Orpheus bleibt ein letzter flüchtiger Blick auf Eurydike, die ihm zum zweiten Mal genommen wird. Das Bild des Verlusts brennt sich in die Erinnerung ein, wie ein Schnappschuss, der das Verschwinden der flüchtigen Erscheinung auf Papier bannt. Doch die Betätigung des Auslösers der Kamera ist nur ein verzweifelter Versuch der Abwesenheit ein kleines Stück Präsenz abzurufen. Ein Griff ins Leere. Ein Schritt ins Nichts. Orpheus bleibt allein zurück.

Allein bleibt auch der Rezipient am Ende. Die Stimme auf der Ton-Spur verstummt. Doch zuvor verlangt *Janet* noch ein letztes Experiment: „Synchronize your breathing with mine“⁷¹⁹, fordert sie ihn auf. Das Geräusch der Atemzüge - der Rhythmus des Lebens - dringt deutlich aus den Kopfhörern, wird allmählich leiser und verstummt schließlich ganz. Auch die letzte Sequenz der Ton-Spur impliziert die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz. Kein Laut dringt mehr aus den Kopfhörern. Der Rezipient bleibt allein zurück, noch immer atmend, noch immer am Leben. Er muss, wie Orpheus, seinen Weg alleine fortsetzen und die Einsamkeit des Über-Lebenden erfahren.

Die Gespenster haben ihn verlassen. Der Spuk ist vorbei.

Der Rest ist Schweigen.

⁷¹⁸ Transkription durch den Autor.

⁷¹⁹ Janet Cardiff, 2005, S. 62.

VI. EXIT: Der Schritt ins Offene

Mit seinen Füßen sieht er jeden Stein, lacht über ihn.

Heiner Müller, Bildbeschreibung

Die vorliegende Studie verfolgte die Absicht das Gehen als ästhetische Geste und künstlerische Praktik im Spannungsfeld zwischen Conceptual- und Performance Art, Medienkunst und experimentellem Theater zu untersuchen, Schlüssel Tendenzen aufzuzeigen und die ästhetische Logik jenes Diskurses zu skizzieren, der sich seit den sechziger Jahren in den performativen Künsten abzuzeichnen beginnt.

Mit dem Ziel verschiedene Methoden der Nutzung des Gehens vorzustellen, folgte die Studie Künstlern, Performern, Tänzern und wagemutigen Rezipienten auf ihren Gängen durch mannigfaltige Geh- und Erfahrungsräume: Gehen wurde als Signatur einer Kunst gedeutet, die ihre konventionellen Grenzen und Kontexte überschreitet und nach alternativen Schaffensräumen, Handlungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten sucht. Gehen als Kunst steht im Zusammenhang mit dem Verlassen der etablierten Produktionsstätten künstlerischen Schaffens, dem Schritt hinaus in die Welt des Alltags und dem pedestrischen Erkunden multipler topographischer Systeme. So folgte die Studie dem *Walking Artist* Richard Long bei seinen wochen- und monatelangen Wanderungen durch die offenen, naturbelassenen Landschaften der Moore, Wälder, Wüsten und Gebirge, begleitete Künstler und Performancetruppen wie *Wrights & Sites*, Francis Alÿs, *Lone Twin*, Sophie Calle und Vito Acconci auf ihren ästhetisch aufgeladenen Streifzügen durch die Straßen der Großstadt, erkundete die Szenerien des Hinkens und Stolperns, die Samuel Beckett in seinem breit gefächerten Schaffen entwirft, skizzierte die subversive Ästhetik von Bruce Naumans künstlerischen Geh-Versuchen, wie dem *Slow Angle Walk* oder auch *Beckett Walk* genannt, jene kuriosen Gang-Arten, die wesentlich durch Naumans Beckett Lektüre inspiriert sind - den Gängen von *Watt* und *Molloy*, die hinkend und stolpernd die normative Ordnung der Körper verlassen und die Grundlage zur Entwicklung einer prograven und antivirtuosen Bewegungsästhetik liefern, einer Kinetik des Hinkens. Trisha Browns Bewegungsexperimente an Wänden und Hausfassaden, die als Geh-Versuche im diabolisch verkehrten Raum betrachtet wurden, einem Raum, in dem die traditionellen Ausrichtungparameter ihre Plätze getauscht haben, in dem die konventionelle Ordnung verkehrt, verdreht, auf den Kopf gestellt scheint, standen ebenfalls im Fokus dieser Untersuchung. Die Geh-Experimente, die Samuel Beckett in seinen Schriften entwirft, Bruce

Nauman in seinem Atelier erprobt und Trisha Brown im diabolisch-verkehrten Raum in Szene setzt, wurden als Beispiele einer Kinetik des Hinkens betrachtet, als Ausdruck einer kritischen Bewegungsästhetik, die – hinkenden Schrittes - alles Wahrgenommene und sei es der Boden, der betreten, überquert, beschritten wird, mit einem permanenten Zweifel belegt und somit den Paradigmen postmoderner Ästhetik entspricht, die dem Postulat Lyotards folgt: „Alles Überkommene, selbst wenn es nur von gestern ist, muss hinterfragt werden.“⁷²⁰

Das Abschreiten und Nachzeichnen der mannigfaltigen Wege, Spuren und Kreuzungen der pedestrischen Ästhetik führte auch zu den *Crawls*, den Kriechgängen des US-amerikanischen Konzept- und Performancekünstlers William Pope.L durch die Strassen von New York, bei denen Pope in taktilen Dialog mit dem asphaltbedeckten Untergrund der Großstadt mit seinen symbolischen und politischen Implikationen tritt, einem weißen Territorium, das noch immer Nährboden für rassistisches Gedankengut bietet.

Der Gang der Untersuchung führte schließlich in jene spektralen Zwischenräume zwischen Präsenz und Absenz, Vergangenheit und Gegenwart, die Janet Cardiff in *Her Long Black Hair* öffnet, jene Räume, die nur *per pedes* als Kunstwerk erfahren werden können.

Die Entdeckung des Gehens als Kunstform wurde im Zeichen einer Rückkehr zu den Wurzeln aller performativen Körperkünste begriffen: Denn performative Kunst beginnt mit dem ersten Schritt – der Schauspieler, Performer, Tänzer bringt die Szene hervor, indem er sie betritt, auf die Bühne geht und die Handlung in Gang setzt. Jedes Stück, jede Performance und jeder Tanz basiert auf dem Setzen von Schritten und ihrem Vorübergehen – der alternierende Rhythmus des Gehens impliziert die Dialektik von Auftritt und Abgang, Erscheinen und Verschwinden, Anfang und Ende.

Ausgehend von diesem motorischen Grundvokabular performativer Körperkunst, beginnen die Künste in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, die Mittel und Möglichkeiten ihres Schaffens – den räumlichen Kontext der Kunstproduktion, das Verhältnis zwischen Werk und Betrachter, das traditionelle Formen- und Bewegungsvokabular und schließlich das Verhältnis zwischen Kunst und Alltag einer radikalen Reflexion zu unterziehen – radikal, im Sinne einer Besinnung auf die Wurzeln (lat. radix). Doch dieser Reflexionsprozess bleibt nicht auf den Kontext der Kunst beschränkt: Gehend, Schritte setzend, Räume ausschreitend und Distanzen auslotend wird in den Künsten die Position des Menschen in der Welt reflektiert – des *Ánthrōpos*, des Zweibeiners mit Verstand, der, gemäß des Paläontologen André Leroi- Gourhan, erst dann zum Menschen wurde, als er sich

⁷²⁰ Jean-François Lyotard, 1990, S. 46.

aufzurichten begann und auf zwei Füßen gehend den Urakt der Menschwerdung vollzog. So nahm die Geschichte der Menschen ihren Anfang nicht im Kopf, sondern von den Füßen an. Gehen ist eng mit der Idee des Menschen verknüpft: In Auseinandersetzung mit jenem universellen menschlichen Phänomen beginnen Künstler, Performer und Theaterleute das Spannungsverhältnis zwischen Welt und Mensch zu reflektieren, jene Korrelation zwischen Subjekt und Um-Raum, die primär durch Bewegungen produziert, modifiziert und variiert wird. Gehen als Kunstform steht also im Zeichen eines Paradigmenwechsels in der Raumwahrnehmung, dem Übergang vom statischen Raum, zur performativen und ephemeren Räumlichkeit: Der Raum, in dem die künstlerischen Geh-Versuche stattfinden, ist kein statisch-absoluter Raum, sondern ein performativer Affektraum, ein Raum der gelebten Erfahrung, der unablösbar mit dem Körper verbunden ist, der ihn betritt, jener Körper, der den Raum, durch seine Bewegungen, überhaupt erst hervorbringt, performativ erzeugt und durch Bewegungen gestaltet und verändert.

Gehen als künstlerische Praktik fokussiert notwendigerweise nicht auf der Schaffung beständiger Werke, sondern vielmehr auf der Produktion von Erfahrungen, Situationen und Zuständen. Das Herstellen von Relationen, das Wieder-Finden und Neu- Erfinden der Beziehung zwischen Subjekt und Raum in einer veränderten soziokulturellen Lebenswirklichkeit steht im Zentrum der künstlerischen Geh-Versuche, jener ästhetischen Prozesse, die so flüchtig sind, wie der Akt des Gehens selbst.

Die Kunst reagiert damit auf eine Krise der Raumwahrnehmung, auf die Emergenz des performativen, fragmentarischen und multizentrischen Raumes, wie ich in Referenz zu Michel Foucaults Terminus der *Heterotopie*, zu Michel de Certeaus Konzept der *Rhetorik des Gehens* und zum Begriff des *nomadischen Raumes* von Gilles Deleuze und Félix Guattari gezeigt habe. Gehen als Kunstform enthüllt sein ästhetisches und politisches Potential erst im Dialog mit kritischer postmoderner Theorie: Als Ausdruck eines neuen „KörperDenkens“⁷²¹, einer Politik der Wahrnehmung, als eine Szenographie der Langsamkeit, inmitten einer beschleunigten Welt, als Schau- und Kampfplatz einer „ruhigen Theorie der Bewegung“⁷²², die Peter Sloterdijk als notwendige Maßnahme gegen die maßlose Acceleration der Gesellschaft fordert, als Ausdruck einer Kinetik der Entschleunigung, als Entwurf einer kritischen postmodernen Gegenkultur zur „Mobilisierung des Planeten“⁷²³, die, gemäß Sloterdijk, als Signatur der Moderne zu betrachten ist.

⁷²¹ Dietmar Kamper, 1999, S. 8.

⁷²² Peter Sloterdijk, 1989, S. 53.

⁷²³ Ders. S. 30.

Gehen als Kunst wurde, in Referenz zu Paul Carters Studie *The lie of the land*, als „'dialogue' between foot and ground“⁷²⁴ betrachtet, als Akt der Wiederherstellung des abgerissenen Kontakts zum Erdboden, jener Verbindung, die, gemäß Carter, im Zuge der radikalen Umstrukturierungsprozesse der Neuzeit, der Ausbeutung ganzer Völker, der aggressiven Eingriffe in die Natur, der Rodung der Wälder und der Planierung des Erdbodens verloren gegangen scheint. Der Boden ist, in einer Zeit, in der die Schattenseiten des Projekts der Moderne immer deutlicher hervor treten und Themen wie Klimawandel zur Aufgabe der Politik geworden sind, zu einer elementaren politischen und ästhetischen Größe mutiert. Die *Walking Art* des Richard Long wurde als Prototyp einer Ästhetik betrachtet, die sich intensiv mit dem Erdboden, der elementaren Bezugsgröße des Menschen beschäftigt: Gehend entfaltet Richard Long seinen „'dialogue' between foot and ground“⁷²⁵, per pedes entwirft er eine Kunst, die das Verhältnis zwischen Subjekt und Umgebung in ein radikal verändertes Verhältnis setzt. Gehend erschafft er seine *Walking Sculptures*, die einzig aus der flüchtigen Berührung zwischen Fuß und Untergrund hervorgehen. Mit den Spuren, die seine Schritte hinterlassen, betreibt er seine Inszenierungen der Abwesenheit. Long erzeugt hohle Markierungen im Untergrund, die auf das verweisen, was im Augenblick ihrer Betrachtung bereits vergangen ist: Der Akt des Vorübergehens.

Gehen als Kunst ereignet sich stets im Spannungsfeld zwischen Subjekt und Welt, beim Erkunden und Gestalten der menschlichen Lebenswirklichkeit: Gehen als ein Erforschen des „psychogeographischen Bodenprofils“⁷²⁶ von Stadtvierteln und als Methode der spielerisch-subversiven Konstruktion von Situationen – die Technik des *dérive*, die Umherschweifexperimente der Situationisten. Gehen als ein Erkunden und Erproben des Handlungs- und Wahrnehmungspotentials von Schauplätzen und Orten, als komplexes Experiment im Spannungsfeld von Körper, Geographie, Kunst und Politik. Gehen als eine spielerische Suche nach alternativen Routen durch das Labyrinth des Alltags. Gehen als Performance, als Kunst des Ver-Irrrens und Ab-Irrrens von den breitgetretenen Pfaden der Konvention. Gehen als Mittel gegen die Trostlosigkeit des Immer-Gleichen Trotts. Vielleicht beginnt „die revolutionäre Umgestaltung der Welt“⁷²⁷, das erklärte Ziel der situationistischen Ästhetik des Widerstandes, beim Gang zum Supermarkt, ohne etwas zu kaufen, beim spielerischen Verstoß gegen die Konventionen der Konsumgesellschaft. *A Mis-Guide to Anywhere*: Die ambulatorischen Performance-Arbeiten von *Lone Twin* und *Wrights & Sites*.

⁷²⁴ Paul Carter, 1996, S. 358.

⁷²⁵ Ders. S. 358.

⁷²⁶ Guy Debord, 1995, S. 64.

⁷²⁷ Ders. S. 18.

Gehen als ein spielerisches Ausloten und Erproben der Erfahrungsmöglichkeiten ruraler und urbaner Orte: Als ein immer wieder wiederholtes Überqueren von Brücken oder als Versuch eine britische Kleinstadt, mit einem Telegraphenmast im Gepäck, in gerader Linie zu durchqueren - die *Walking Performances* von *Lone Twin*. Gehen als ein subversives Spiel mit den Grenzen und Normen, die Orten und Architekturen eingeschrieben sind. Gehen als ein lustvolles Überschreiten von Handlungsgrenzen, sowie als Ausmessen und Ausloten von politischen Demarkationslinien: Francis Alÿs bei seinem bewaffneten Spaziergang durch die Innenstadt von Mexiko City oder beim Abschreiten der grünen Linie zwischen West- und Ostjerusalem, aus einer löchrigen Farbdose grüne Farbe, auf den politisch brisanten Boden träufelnd. Marina Abramovic und Ulay in *The Lovers. Great Wall Walk*, die monumentalste Befestigungsanlage der Menschheit mit ihren Füßen abschreitend, die Mauer zur Brücke transformierend, als architektonischen Leitfaden nutzend, um, nach neunzigtäglichem Fußmarsch zueinander zu finden, um sich, im Augenblick der Begegnung für immer zu trennen. Gehen als ein Erproben von Grenzen, als motorische Konstituierung von Korrelationen – zwischen Subjekt und Raum, Bewegung und Schwerkraft, Mensch und Mensch. Gehen als ein Experiment zwischen Fremden in der wogenden Menge, jene Masse der Passanten, die die Straßen der Großstadt durchströmt und die Spuren des Individuums auslöscht im permanenten Kommen und Gehen. Gehen als ein an die Fersen Heften, als ein Beschatten und Verfolgen von Passanten im Strom der Menge. Gehen als ein Setzen und Auslöschen von Spuren, als Erzeugen einer gemeinsamen Spur – die Markierung eines Miteinanders inmitten der Topographie der Fremdheit. Beschattung als Performance, als Experiment einer Beziehung zwischen Fremden im öffentlichen Raum der Großstadt, Beschattung als Methode zur Herstellung einer paradoxen Vertrautheit mit Fremden: Die *Following Pieces* von Sophie Calle und Vito Acconci.

Gehen als Wanderung mit einer unbestimmten Sprechinstanz, einer vorgängigen Präsenz, die ihre Ton-Spuren auf dem akustischen Speichermedium hinterlassen hat. Gehen als Betreten eines spektralen Zwischenraumes im Spannungsfeld zwischen Präsenz und Absenz, Vergangenheit und Gegenwart, Sein und Nicht-Sein. Gehen als Kunst, mit den Gespenstern zu wandern: Janet Cardiffs *Her Long Black Hair*.

Gehen als Kunst steht stets im Zeichen des Experiments, als ein Gestalten und (Wieder-) Erfinden des Verhältnisses zwischen Welt und Mensch. Gehen als eine postmoderne Form von Ästhetik, als Artikulation eines Körperdenkens in Bewegung, als Ausdruck einer Subjektivität, die sich in Bewegungen, in Veränderungen, Schritt für Schritt entfaltet. Gehen als ein Versuch ästhetisches Neuland zu betreten.

A Line Made by Walking – Richard Longs *Walking Sculpture* kann als das symbolische Zentrum einer solchen Kunst betrachtet werden: Eine Linie im Grass, eine Spur, die den Raum öffnet, ein Weg, der zum Horizont führt, dem Ungewissen entgegen. Der Gehende, der die Abdrücke erzeugt hat, ist bereits verschwunden, hat den Ort schon verlassen, seinen Fuß vom Boden gehoben, strebt dem Neuen entgegen, das jenseits des Horizonts liegt.

So öffnet jeder Schritt den Raum und schafft ein Netzwerk von Beziehungen. Pedestrische Ästhetik operiert in diesem Spannungsfeld, als ein Schritt ins Offene, als Herstellung von Relationen und als Bereitung des Bodens für neue Handlungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten.

Wagen wir also den nächsten Schritt:

VII. BIBLIOGRAPHIE

ABRAMOVIĆ, Marina: *The Lovers* / Marina Abramović, Ulay, Dorine Mignot. - Amsterdam: Stedelijk Museum, 1989.

ACCONCI, Vito: *Writings, works, projects* / edited by Gloria Moure. - Barcelona: Ed. Polígrafa, 2001.

AUSTIN, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with words)* / Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. – Stuttgart: Philipp Reclam, 2002.

ARISTOTELES: *Poetik* / Hrsg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann.- Leipzig: Reclam, 1994.

BALZAC, Honoré de: *Theorie des Gehens* / In: DERS.: *Pathologie des Soziallebens* / Honoré de Balzac. Hrsg. von Edgar Pankow. Aus d. Franz. übertr. von Christiana Goldmann. - Dt. Erstausgabe, 1. Auflage. Leipzig: Reclam, 2002, S. 98- 154. (Reclam Bibliothek Leipzig; 20019)

BANES, Sally [Hrsg.]: *Reinventing dance in the 1960s: everything was possible* / edited by Sally Banes. - Madison, Wisconsin. [u. a.]: University of Wisconsin Press, 2003.

BANES, Sally: *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (Wesleyan Paperback); with a new introduction / Sally Banes. - Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987.

BANES, Sally: *Greenwich village 1963: avant-garde performance and the effervescent body* / Sally Banes. – Durham, NC [u.a.]: Duke University Press, 1993.

BARBA, Eugenia: *Wiederkehrende Prinzipien*/ In: Pfaff, Walter [Hrsg.]: *Der sprechende Körper: Texte zur Theateranthropologie*; [anlässlich der Ausstellung *Tala, Mudra, Rasa - der sprechende Körper* im Museum für Gestaltung Zürich, 4. 12. 1996 bis 26. 1. 1997] / hrsg. von Walter Pfaff; Erika Keil; Beat Schläpfer; Catja Loepfe. - Berlin: Alexander-Verlag, 1996, S. 77- 98.

BARCK, Karlheinz [Hrsg.]: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*; Essais / - 6. durchgesehene Auflage. -Leipzig: Reclam, 1998. - (Reclam- Bibliothek; 1352: Kunstwissenschaften)

BARTHES, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe* / Roland Barthes. Aus dem Französischen übersetzt von Hans-Horst Henschen / - 1. Auflage. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. (Suhrkamp Taschenbuch ; 1586)

BARTHES, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie* / Roland Barthes. Aus dem Französischen übersetzt von Dietrich Leube / - 1. Auflage. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

BAUDRILLARD, Jean: *Please follow me* / translated by Danny Barash and Danny Hatfield. In:

CALLE, Sophie: *Suite vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988, S. 76- 87.

BAUDRILLARD, Jean: *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen* / In: BARCK,

Karlheinz [Hrsg.]: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais* / - 3. Auflage. -Leipzig: Reclam, 1991, S. 229- 251. (Reclam- Bibliothek ; 1352 : Kunstwissenschaften)

BAUDRILLARD, Jean: *Kunst und Singularität. Gespräch mit Wilfried Dickhoff und Heinz Peter Schwerfel* / In:

SCHWERFEL, Heinz Peter [Hrsg.]: *Kunst nach Ground Zero* / 1. Auflage. - Köln: DuMont- Literatur und Kunst-Verlag, 2002, S. 201- 214.

BAUDRILLARD, Jean: *Schweigen der Masse, Schweigen der Wüste* / In: KAMPER, Dietmar

[Hrsg.]: *Schweigen: Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit* / hrsg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. - Berlin: Reimer, 1992. - (Reihe Historische Anthropologie; 18)

BECKETT, Samuel: *Samuel Beckett, Bruce Nauman* / Kunsthalle Wien, 4. Februar - 30. April 2000 / [Hrsg.:

Kunsthalle Wien. Michael Glasmeier, u. a.]. - Wien: Kunsthalle, 2000.

BECKETT, Samuel: *Molloy* / Übersetzt von Erich Franzen / – 1. Auflage. - Frankfurt am

Main: Suhrkamp, 1995.

BECKETT, Samuel: *Watt* / Übersetzt von Elmar Tophoven. - 1. Auflage . - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

BECKETT, Samuel: *Der Namenlose* / Übersetzt von Elmar Tophoven und Erich Franzen. - 1. Auflage. - Frankfurt

am Main: Suhrkamp, 1979.

BECKETT, Samuel: *Quadrat. Geister-Trio [u.a.]: Stücke für das Fernsehen* / Samuel Beckett. Aus dem Engl. von

Elmar und Erika Tophoven / - 1. Auflage. - Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, 1996.

BECKETT, Samuel: *Tritte* / In: Ders: Werke Band V / in Zusammenarbeit mit Samuel Beckett herausgegeben von

Elmar Tophoven und Klaus Birkenhauer / Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

BECKETT, Samuel: *Warten auf Godot* / Samuel Beckett. Aus dem Engl. von Elmar Tophoven / - 1. Auflage. -

Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, 2006.

BENJAMIN, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert: Gießener Fassung* / Walter Benjamin. Hrsg. und mit

einem Nachwort von Rolf Tiedemann / 1. Auflage. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire* / Hrsg. und mit einem Nachwort von Rolf Tiedemann / 1. Auflage. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

BENJAMIN, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie* / In: Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* / 1. Auflage. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 47- 64.

BERGER, Maurice: *Gravity's rainbow* / In: *Trisha Brown: dance and art in dialogue, 1961 - 2001*; Roland Aeschlimann, Nancy Graves, Donald Judd, Fujiko Nakaya, Robert Rauschenberg, Terry Winters / publ. by the Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts. Ed. by Hendel Teicher. Essays by Maurice Berger, Cambridge, Mass. [u.a.]: The MIT Press, 2002, S. 16- 23.

BERMAN, Marshall: *All that is solid melts into air: the experience of modernity* / Marshall Berman. - New York, N.Y.: Penguin Books, 1988.

BIPPUS, Elke: *Landschaft – Karte – Feld. Felder zeichnen* / Bremen: Thealit, 2005.

BRANDSTETTER, Gabriele: *Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung* / In: DIES [Hrsg.]: *ReMembering the Body: Körper-Bilder in Bewegung*; [anlässlich der Ausstellung STRESS im MAK, Wien] / hrsg. von Gabriele Brandstetter und Hortensia Völckers. Mit STRESS, einem Bildessay von Bruce Mau mit Texten von André Lepecki. - Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000, S. 102- 134.

BRECHT, Bertolt: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bde. Berlin, Weimar: Aufbau, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988-1997.

BREJZEK, Thea [Hrsg.]: *Space and Truth/ Raum und Wahrheit*/ edited by Thea Brejzek, Wolfgang Greisenegger, Lawrence Wallen. - Züricher Hochschule der Künste, 2009.

BROOK, Peter: *Der leere Raum* / Hamburg: Hoffman und Campe, 1969.

BROWN, Trisha: *All of the Person's Person Arriving / An interview by Marianne Goldberg* / In: *The Drama Review: TDR*, Vol. 30, no. 1. Spring, 1986, S. 149- 170.

BROWN, Trisha: *Dialogue: On Dance / An interview with Douglas Dunn* / In: *Performing Arts Journal*, Vol. 1, No. 2, Autumn, 1976, S. 76- 83.

BROWN, Trisha: *Early Works 1966- 1979/ DVD*/ San Francisco: Artpix Notebooks, 2004.

BUTLER, Judith: *Körper von Gewicht: die diskursiven Grenzen des Geschlechts* / Judith Butler. Aus d. Amerikan. von Karin Würdemann / - 1. Auflage. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. - (Edition Suhrkamp; 1737 = N.F., 737: Gender studies)

CALLE, Sophie: *Double Game* / London: Violette Editions, 1999.

CALLE, Sophie: *Suite vénitienne* / Seattle: Bay Press, 1988.

CANCIK, Hubert [Hrsg.]: *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* / Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000.

CARLSON, Marla: *Looking, Listening, and Remembering: Ways to Walk New York after 9/11* / In: Theatre Journal - Volume 58, Number 3, October 2006, S. 395-416.

CARLSON, Marvin: *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. - Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

CARR, C.: *In the Discomfort Zone* / POPE, L, William: *The Friendliest Black Artist in America*; [exhibition: July 26 - October 17, 2002, Institute of Contemporary Art at Maine College of Art (ICA at MECA), Portland, Maine] / ed. by Mark H. C. Bessire. - Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press, 2002, S. 48- 54.

CARTER, Paul: *The lie of the land* / London/Boston: Faber and Faber, 1996.

CERTEAU, Michel de: *Kunst des Handelns* / Aus dem Französischen übersetzt von Roland Voullié / Berlin: Merve, 1988.

CHIONG, Kathryn: *Naumans Beckett Gang* / In: *Samuel Beckett, Bruce Naumann*. Katalog anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Wien, 04. 02. – 30. 04. 2000, [Hrsg.: Kunsthalle Wien. Michael Glasmeier], Wien Kunsthalle, 2000, S. 88-107.

CONSTANT, Anton Nieuwenhuys: *Eine andere Stadt für ein anderes Leben* / In: GALLISSAIRES, Piere [Übers.]: *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten* / aus dem Franz. übersetzt von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Robert Ohrt. - 1. Auflage. - Hamburg: Edition Nautilus, 1995, S. 80- 82.

CONNOR, Steven: *Auf schwankendem Boden* / In: *Samuel Beckett, Bruce Naumann*. Katalog anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Wien, 04. 02. – 30. 04. 2000. [Hrsg.: Kunsthalle Wien. Michael Glasmeier], Wien Kunsthalle, 2000, S. 81- 87.

CONRADY, Karl Otto [Hrsg.]: *Das große deutsche Gedichtbuch: von 1500 bis zur Gegenwart* / neu herausgegeben und aktualisiert von Karl Otto Conrady.- München; Zürich; Artemis und Winkler, 1991.

DEBORD, Guy: *Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie* / In: GALLISSAIRES, Piere [Übers.]: *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten* / aus dem Franz. übersetzt von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Robert Ohrt. - 1. Auflage. - Hamburg: Edition Nautilus, 1995, S. 17- 20.

DEBORD, Guy: *Gebrauchsanweisung für Zweckentfremdung!* / In: GALLISSAIRES, Pierre [Übers.]: *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten* / aus dem Franz. übersetzt von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Robert Ohrt. - 1. Auflage. - Hamburg: Edition Nautilus, 1995, S. 20- 26.

DEBORD, Guy: *Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz* / In: GALLISSAIRES, Pierre [Übers.]: *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten* / aus dem Franz. übersetzt von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Robert Ohrt. - 1. Auflage. - Hamburg: Edition Nautilus, 1995, S. 28- 44.

DEBORD, Guy: *Theorie des Umherschweifens* / In: GALLISSAIRES, Pierre [Übers.]: *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten* / aus dem Franz. übersetzt von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Robert Ohrt. - 1. Auflage. - Hamburg: Edition Nautilus, 1995, S. 64- 67.

DEBORD, Guy: *Perspektiven einer bewussten Änderung des alltäglichen Lebens* / In: GALLISSAIRES, Pierre [Übers.]: *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten* / aus dem Franz. übersetzt von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Robert Ohrt. - 1. Auflage. - Hamburg: Edition Nautilus, 1995, S. 98- 105.

DERRIDA, Jacques: *Marx' Gespenster: der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale* / Jacques Derrida. Aus dem Französischen übersetzt von Susanne Lüdemann. - Dt. Erstausgabe. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2004. (Fischer-Taschenbücher; 12380: ZeitSchriften)

DELEUZE, Gilles; Félix Guattari: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* / Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Roland Voullié, Hrsg. von Günther Rösch, 6. Auflage, Berlin: Merve Verlag, 2005.

DEFOE, Daniel: *The Political History of the Devil* / London: Hesperides, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* / Georges Didi-Huberman. Übersetzt aus dem Franz. von Christoph Hollender, Köln: DuMont, 1999.

DUDEN. *Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Dudenverlag, 2003.

DÜNNE, Jörg [Hrsg.]: *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* / hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch / Orig.-Ausgabe, 1. Auflage. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

ELIADE, Mircea: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen* / 1. Auflage.- Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 1998.

FANON, Frantz: *Black Skin, White Masks* / New York: Grove Press, 1967.

FERGUSON, Russell [Hrsg.]: *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal* / Hammer Museum, Los Angeles, [30 September 2007 - 20 February 2008], Göttingen: Steidl, 2007.

FINK, Gerhard: *Who`s who in der antiken Mythologie*. 8. Auflage. München: dtv, 1999.

FISCHER, Ralph: *Walking Artists: Der menschliche Gang in den performativen Künsten* / In: *Wespennest* 147, 2007, S. 58- 61.

FISCHER, Ralph: *Capturing Absence: Walking Performance and Photography* / In: *About Performance* No 8, 2008, S. 91 - 108.

FREUD, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips* / Fischer Verlag: Frankfurt am Main, 1999.
(Gesammelte Werke, Bd. 13)

FOUCAULT, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* / 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

FOUCAULT, Michel: *Andere Räume* / In: BARCK, Karlheinz [Hrsg.]: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*; *Essais* / 6. durchgesehene Auflage. - Leipzig: Reclam, 1998. - (Reclam-Bibliothek; 1352: Kunstwissenschaften)

FOSTER, Susan: *Walking and Other Choreographic Tactics. Danced Interventions of Theatricality and Performativity* / In: FÉRAL, Josette (ed.): *Substance XXXI Special Issue on Theatricality*, March 2002, S. 125-146.

GAIER, Ulrich: *Fausts Modernität* / Stuttgart: Reclam, 2000. (Universal- Bibliothek; 18072)

GALLISSAIRES, Piere [Übers.]: *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten* / aus dem Franz. übersetzt von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Robert Ohrt / 1. Auflage. - Hamburg: Edition Nautilus, 1995.

GINZBURG, Carlo: *Hexensabbat: Entzifferung einer nächtlichen Geschichte* / Carlo Ginzburg. Aus dem Italienischen von Martina Kempter. - Berli: Wagenbach, 1990.

GIERSCH, Ulrich: *Der gemessene Schritt als Sinn des Körpers: Gehkünste und Kunstgänge* / In: Kamper, Dietmar [Hrsg.]: *Das Schwinden der Sinne* / Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 261- 275.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil* / Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1999.

GOODALL, Jane: *Haunted Places* / In: MCAULEY, Gay [Hrsg.]: *Unstable Ground: Performance and the Politics of Place* / Gay McAuley (ed.). -Bruxelles; Wien [u.a.]: Lang, 2006, S. 111- 123. (Dramaturgies; 20)

HAN, Byung- Chul: *Abwesen* / Berlin: Merve, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes* / Stuttgart: Philipp Reclam, 1999.

HORODNER, Stuart [Hrsg.]: *Walk Ways* / Essay by Stuart Horodner/ Edited by Stephen Robert Frankel / New York: Independent Curators International (ICI), 2002.

HOSOKAWA, Shuhei: *Der Walkman- Effekt* / In: BARCK, Karlheinz [Hrsg.]: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*; Essais / 3. Auflage. -Leipzig: Reclam, 1991, S. 34- 46. - (Reclam-Bibliothek; 1352: Kunstwissenschaften)

IVAIN, Gilles: *Formular für einen neuen Urbanismus* / In: GALLISSAIRES, Piere [Übers.]: *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten* / aus dem Franz. übersetzt von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Robert Ohrt. - 1. Auflage. - Hamburg: Edition Nautilus, 1995, S. 52- 56.

JUNG, Carl G.: *Symbole der Wandlung: Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie* / C. G. Jung. Hrsg. Lilly Jung-Merker; Elisabeth Rüb. - 1. Auflage . - Solothurn [u.a.]: Walter, 1995. - (Gesammelte Werke / C. G. Jung ; 5)

KALB, Jonathan: *Beckett in performance* / New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, 1989.

KAMPER, Dietmar [Hrsg.]: *Die Wiederkehr des Körpers* / hrsg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf . - Erstausgabe. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. (Edition Suhrkamp; 1132 = N.F., 132)

KAMPER, Dietmar: *Die Ästhetik der Abwesenheit: die Entfernung der Körper* / München: Fink, 1999.

KAPROW, Allan: *Essays on the blurring of art and life* / edited by Jeff Kelley. -Expanded edition. -Berkeley, Calif. [u.a.]: University of California Press, 2003.

KAUFMANN, Vincent: *Guy Debord. Die Revolution im Dienst der Poesie Karten des Landes »Tendre«/ Jungle World Dossier Nummer 53, 24. Dezember 2003.*

KIRCHNER, Franziska: *Der Central Park in New York und der Einfluss der deutschen Gartentheorie und -praxis auf seine Gestaltung* / Franziska Kirchner. Mit Fotografien von Franz Mazura. - Worms: Werner, 2002. (Grüne Reihe; 23)

KLEIST, Heinrich von: *Über das Marionettentheater* / In: DERS.: *Berliner Abendblätter* [Nachwort und Quellenregister von Helmut Sembdner] Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, S. 247- 261.

- KOTANYI, Attila: *Elementarprogramm des Büros für einen unitären Urbanismus* / In: GALLISSAIRES, Pierre [Übers.]: *Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten* / aus dem Franz. übersetzt von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt, Robert Ohrt / - 1. Auflage. - Hamburg: Edition Nautilus, 1995, S. 95- 98.
- KRÄMER, Sybille [Hrsg.]: *Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst* / hrsg. von Sybille Krämer / - 1. Auflage. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. - (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1830).
- KUNSTMUSEUM BONN [Hrsg.]: *Gehen bleiben: Bewegung, Körper, Ort in der Kunst der Gegenwart* / Kunstmuseum Bonn, 28.11.2007 - 17.2.2008 = *Going staying* / Red. Volker Adolphs; Philip Norten. Übers. Jeanne Haunschild; Birgit Herbst / - Bonn: Kunstmuseum, 2007.
- LEFEBVRE, Henri: *Die Produktion des Raumes* / DÜNNE, Jörg [Hrsg.]: *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* / hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch /- Orig.-Ausgabe, 1. Auflage. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 330- 342.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater* / Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- LEPECKI, André: *Exhausting dance: Performance and the Politics of Movement* / New York [u.a.]: Routledge, 2006.
- LEROI-GOURHAN, André: *Hand und Wort: die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* / André Leroi-Gourhan. Übersetzt. von Michael Bischoff / - 1. Auflage. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- LIPPE, Rudolf zur: *Der Sinn der Sinne. „Der Körper“ – eine Fiktion* / In: KAMPER, Dietmar/ WULF, Christoph [Hrsg.]: *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- LONE TWIN: *Of Pigs and Lovers: a Lone Twin Research Companion* / London: Liveart Magazine, 2001. (Section 31)
- LONG, Richard: *Walking in Circles* / [on the occasion of the exhibition at the Hayward Gallery, South Bank Centre, London, 1991] / [Hayward Gallery, London. Exhibition and publ. organized by Susan Ferleger Brades]. – London: Thames and Hudson, 1994.
- LONG, Richard: *Walking and Marking* / Edited by Patrick Elliott, National Galleries of Scotland, 2007.
- LONG, Richard: *Walking into Existence* / du – Zeitschrift für Kultur, Nr. 4, Mai 2005.
- LOQUAI, Franz: *Vom Gehen in der Literatur* / Eggingen: Edition Isele, 1993. - (Parerga; 11)

LOVELL, Julia: *Die Große Mauer: China gegen den Rest der Welt; 1000 v. Chr. - 2000 n. Chr.* / Julia Lovell. Aus d. Engl. übers. von Ursula Pesch. - Stuttgart: Theiss, 2007.

LUHMANN, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* / Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

LYOTARD, Jean-François: *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* / In: ENGELMANN, Peter [Hrsg.]: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart.* Stuttgart: Reclam, 1999, S. 33-48.

LYOTARD, Jean-François: *Was man sich nicht erfliegen kann, muss man erhinken* / In: DERS.: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens* / Aus dem Französischen übersetzt von Marianne Karbe, Berlin: Merve Verlag, 1986, S. 201- 214.

LYOTARD, Jean-François: *Apathie in der Theorie* / Berlin: Merve, 1979.

MARX, Karl/ Engels, Friedrich: *Manifest der kommunistischen Partei* / Leipzig: Reclam, 2002.

MAUSS, Marcel: *Soziologie und Anthropologie. Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellung, Körpertechniken, Begriff der Person* / Ungekürzte Ausgabe, – Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Ullstein, 1978. - (Ullstein-Buch ; 3491 : Anthropologie)

MCAULEY, Gay [Hrsg.]: *Unstable Ground: Performance and the Politics of Place* / Gay McAuley (ed.). - Bruxelles; Wien [u. a.]: Lang, 2006. (Dramaturgies; 20)

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung* / Aus d. Franz. übers. u. eingeführt durch e. Vorrede von Rudolf Boehm. - Berlin: de Gruyter, 1966. - (Phänomenologisch-psychologische Forschungen; 7)

MÜLLER, Heiner: *Werke 1- 9* / Hrsg. v. Frank Hörnigk in Zusammenarbeit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste.- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998- 2005.

MÜLLER, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche.* 2. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1990.

MUSNER, Lutz: *Surfing the City. Flaneure und Konsumenten* / In: In: *Wespennest* 147, 2007, S. 86- 89.

NAUMAN, Bruce: *Bruce Nauman: image / text 1966 - 1996*; [Ausstellungstournee. Kunstmuseum Wolfsburg, 24. Mai - 28. September 1997, Taiteen Museo/Museum of Contemporary Art, Helsinki, Oktober 1998 - Januar 1999] / Kunstmuseum Wolfsburg. [Konzeption und Koord.: Christine van Assche]. - Ostfildern: Cantz-Verlag, 1997.

NAUMAN, Bruce: *Interviews 1967- 1988* / Aus dem Amerikanischen und herausgegeben von Christine Hoffman / 1. Auflage – Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996 (Fundus- Bücher 138)

NEWTON, Isaac: *Mathematische Grundlagen der Naturphilosophie* / Ausgew., übers., eingel. u. hrsg. von Ed Dellian / - Hamburg: Meiner, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich: *Werke in drei Bänden/ Friedrich Nietzsche* / Hrsg. von Karl Schlechta / München: Hanser, 1954, Bd. 2.

NOACK, Konstanze: *Raum und Wahrheit- Raummetaphern/* In: BREJZEK, Thea [Hrsg.]: *Space and Truth/ Raum und Wahrheit* / edited by Thea Brejzek, Wolfgang Greisenegger, Lawrence Wallen.- Züricher Hochschule der Künste, 2009, S. 24- 34.

O'DOHERTY, Brian: *In der weißen Zelle= Inside the white cube* / Hrsg. v. Wolfgang Kemp. Nachwort: Markus Brüderlin, [Aus dem Amerik. von Ellen und Wolfgang Kemp].- Berlin: Merve-Verlag, 1996.

PAXTON, Steven: *Satisfyin Lover* / In: BANES, Sally: *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance* (Wesleyan Paperback); with a new introduction / Sally Banes. - Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987, S. 70- 74.

PEREC, Georges: *Geschichten von Ellis Island oder Wie man Amerikaner macht* / Georges Perec; Robert Bober. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé/ - Berlin: Wagenbach, 1997 .

PETZOLD, Hilarion: *Leibzeit* / In: KAMPER, Dietmar [Hrsg.]: *Die Wiederkehr des Körpers* / hrsg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. - Erstausgabe. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 68- 81.

PHELAN, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*. London; New York: Routledge, 1993.

POE, Edgar Allan: *Der Mann der Menge* / In: DERS.: *Das verräterische Herz und andere Erzählungen* / München: Wilhelm Goldmann Verlag, 1973, S. 67- 78.

POPE.L, William: *The Friendliest Black Artist in America* / [exhibition: July 26 - October 17, 2002, Institute of Contemporary Art at Maine College of Art (ICA at MECA), Portland, Maine] / ed. by Mark H. C. Bessire. - Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press, 2002.

POPE.L, William: *Notes on Crawling Piece. a. k. a. How Much Is That Nigger in the Window?* (Summer 1991/Streets of New York City) In: *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art / Winter, 1997, S. 65-66.

POPE.L, William: *Tompkins Square Crawl* / IN: POPE. L, William: *The Friendliest Black Artist in America*; [exhibition: July 26 - October 17, 2002, Institute of Contemporary Art at Maine College of Art (ICA at MECA), Portland, Maine] / ed. by Mark H. C. Bessire. - Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press, 2002, S. 173- 175.

RAINER, Yvonne: *Works 1961-73* / Halifax: Press of the Nova Scotia College, 1979.

REBENTISCH, Juliane: *Ästhetik der Installation* / Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. (Edition Suhrkamp ; 2318)

SCHAUB, Mirjam [Hrsg.]: *Janet Cardiff. The Walk Book* / Wien: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2005.

SCHAUB, Mirjam: *Die Kunst des Spurenlegens und – verfolgens. Sophie Calle, Francis Alÿs' und Janet Cardiffs Beitrag zu einem philosophischen Spurenbegriff* / In: KRÄMER, Sybille [Hrsg.]: *Spur: Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst* / - 1. Auflage. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. - (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1830).

SCHECHNER, Richard: *Environmental Theater* / New York: Hawthorn, 1973.

SCHECHNER, Richard: *The End of Humanism: Writings on Performance* / Richard Schechner. - New York, NY: Performing Arts Journal Publ., 1982. (Performance Studies Series ; 2)(A PAJ publications book)

SENNETT, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: die Tyrannei der Intimität* / Richard Sennett. Aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser . - ungekürzte Ausgabe, 11. Auflage. - Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000. - (Fischer-Taschenbücher; 7353: Forum Wissenschaft, Bibliothek)

SCHMIDT, Aurel: *Gehen: der glücklichste Mensch auf Erden* /- Frauenfeld; Stuttgart; Wien: Huber, 2007.

SCHMITZ, Hermann: *Spüren und Sehen als Zugänge zum Leib* / In: Belting, Hans [Hrsg.]: *Quel corps?: eine Frage der Repräsentation* / - München: Fink, 2002, S. 429- 438.

SIEGMUND, Gerald: *Abwesenheit: eine performative Ästhetik des Tanzes; William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart* / - 1. Auflage. - Bielefeld: Transcript, 2006. (TanzScripte ; 3)

SLOTERDIJK, Peter: *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik* / 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. (Edition Suhrkamp ; 1450 = N.F., Bd. 450)

SOLNIT, Rebecca: *Wanderlust: A History of Walking* / 1. publication. – New York, London: Penguin Books, 2001.

SOLNIT, Rebecca: *A Field Guide to Getting Lost* / London: Viking, 2005.

SOMMER, Sally: *Equipment Dances: Trisha Brown* / In: The Drama Review / TDR, Vol. 16, No. 3, *The "Puppet" Issue*. (Sep., 1972), S. 135- 141.

SONTAG, Susan: *On Photography* / New York: Anchor Books, 1990.

STANISLAWSKI, Konstantin S.: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst: Tagebuch eines Schülers* / Konstantin S. Stanislawski. Übersetzt von Ruth Elisabeth Riedt. - 4. Auflage. - Berlin: Henschel, 1996.

STEINBERG, Leo: *Other criteria: confrontations with twentieth-century art* / New York: Oxford University Press, 1972.

STILES, Kristine: *Thunderbird Immolation: Burning Racism!* In: POPE, L., William: *The Friendliest Black Artist in America*; [exhibition: July 26 - October 17, 2002, Institute of Contemporary Art at Maine College of Art (ICA at MECA), Portland, Maine] / ed. by Mark H. C. Bessire. - Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press, 2002, S. 36- 43.

STRASSER, Peter: *Spazierengehen. Der 31. Oktober 2006* / In: *Wespennest* 147, 2007, S. 48- 51.

SUZUKI, Tadashi: *The Grammar of the Feet* / In: DERS.: *The Way of Acting: the Theatre Writings of Tadashi Suzuki* / New York: Theatre Communications Group, 1995, S. 3- 24.

SCHWAB, Gustav: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, Stuttgart: Reclam 1986.

SCHÄRLI, Jacqueline: *Richard Long: My art is the nature of all things* / In: LONG, Richard: *Walking into Existence* / du – Zeitschrift für Kultur, Nr. 4, Mai 2005, S. 19- 21.

TEICHER, Hendel [Hrsg.]: *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961 - 2001*; Roland Aeschlimann, Nancy Graves, Donald Judd, Fujiko Nakaya, Robert Rauschenberg, Terry Winters; [Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts, September 27 - December 31, 2002] / ed. by Hendel Teicher. *Essays by Maurice Berger*. - Andover, Mass. [u.a.]: Addison Gallery of American Art [u.a.], 2002.

THOMPSON, Chris: *Afterbirth of a nation: William Pope.L's great white way* / In: *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 1748-5819, Volume 14, Issue 1, 01 2004, S. 63 – 90.

THOREAU, Henry David: *Vom Spazieren*. Aus dem Amerikanischen von Dirk van Gunsteren, Zürich: Diogenes, 2004.

VIRILIO, Paul: *Fahrzeug* / In: BARCK, Karlheinz [Hrsg.]: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*; *Essais* / 3. Auflage. -Leipzig: Reclam, 1991, S. 229- 251. - (Reclam- Bibliothek; 1352: Kunstwissenschaften)

VIRILIO, Paul: *Rasender Stillstand* / Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.

WELSCH, Wolfgang: *Ästhetisches Denken* / Stuttgart: Reclam, 1990 (Universal-Bibliothek; 8681)

WULF, Christoph: *Anthropologie: Geschichte, Kultur, Philosophie* / Original- Ausgabe, - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2004. - (Rowohlts Enzyklopädie; 55664)

WIGHTMAN, Ian: *Urgeschichte und Richard Longs Skulpturen* / In: LONG, Richard: *Walking into Existence* / du – Zeitschrift für Kultur, Nr. 4, Mai 2005, S. 48- 63.

WOLF, Gerhard: *Verehrte Füße. Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils* / BENTHIEN, Claudia [Hrsg.]: *Körperteile: eine kulturelle Anatomie* / hrsg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf. - Orig.- Ausgabe. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verlag, 200. - (Rowohlts Enzyklopädie; 55642)

WRIGHTS & SITES: *A Manifesto for a New Walking Culture: 'dealing with the city'* / In: *Performance Research*, Issue 11.2, June 2006.

WRIGHTS & SITES: *A Mis- Guide to Anywhere* / *Wrights & Sites* - Stephen Hodge, Simon Persighetti, Phil Smith & Cathy Turner, 2006.

ZUR LIPPE, Rudolf: *Am eigenen Leibe* / In: KAMPER, Dietmar [Hrsg.]: *Die Wiederkehr des Körpers* / hrsg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. – Erstausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 25- 39.

ZYMAN, Daniela: *At the Edge of the Event Horizon* / In: SCHAUB, Mirjam [Hrsg.]: *Janet Cardiff. The Walk Book* / Wien: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2005, S. 11- 13.

VIII. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1:

Bruce Nauman
Life/ Taped Video Corridor, Los Angeles, 1970
Fotografie
© Bruce Nauman

Abbildung 2:

Richard Long
A Line Made by Walking, England, 1967
Fotografie
114 x 84 cm
Besitz des Künstlers
© Richard Long

Abbildung 3:

Richard Long
Walking to a Lunar Eclipse, England, 1993
Textwork
© Richard Long

Abbildung 4:

Richard Long
Dry Walk, Avon, England, 1989
Textwork
© Richard Long

Abbildung 5:

Richard Long
Walking a Circle in Mist, Scotland, 1986
Fotografie
© Richard Long

Abbildung 6:

Richard Long
Dusty Boots Line. The Sahara, 1988
Fotografie
© Richard Long

Abbildung 7 und 8:

Richard Long
A walking and running circle. Warli Tribal Land, 2003
Fotografie
© Richard Long

Abbildung 9:

Vito Acconci
Following Piece, 1969
Fotografie
© Vito Acconci

Abbildung 10:

Francis Alÿs
Sometimes Doing Something Poetic Can Become Political and Sometimes Doing Something Political Can
Become Poetic, Jerusalem, 2004.
Foto: David Zwirner

Abbildung 11:

Marina Abramović/Ulay

The Lovers. The Great Wall Walk, China, 1988.
© Marina Abramović

Abbildung 12:

Bruce Nauman
Slow Angle Walk (Beckett Walk), 1968
Video, sw, Ton
60 Minuten
(Kunstmuseum Bonn)

Abbildung 13:

Trisha Brown
Man Walking Down the Side of a Building, Wooster Street, New York, 1969.
Foto: Carol Gooden

Abbildung 14:

Trisha Brown
Walking on the Wall, Whitney Museum of American Art, 1971.
Foto: Carol Gooden

Abbildung 15:

William Pope.L
The Great White Way, 22 miles, 9 years, 1 street, 2005, Broadway, New York,
Videostill, Kamera: Pruznick/Grey

Abbildung 16 - 19:

Janet Cardiff
Her Long Black Hair, Central Park, New York, USA, 2004.
Photographie des Autors/ 30. 10. 2007

IX. CURRICULUM VITAE

Ralph Fischer, geboren am 25. Februar 1972 in Alzey

Rheinland Pfalz, Deutschland

- 1989- 1992: Ausbildung zum Hochbau-Facharbeiter (Zimmererhandwerk), Abschluss mit Gesellenbrief.
- 1992- 1995: Zivildienst und Arbeit als Pflegehelfer in der Fachklinik für Psychiatrie der Johannes Gutenberg Universität Mainz.
- 1995- 1997: Abitur auf dem zweiten Bildungsweg am Ketteler-Kolleg, Mainz.
- 1997- 2005: Studium der Theaterwissenschaft mit den Nebenfächern Germanistik, Kunstgeschichte und Gender Studies an der Johannes Gutenberg Universität Mainz und der Universität Wien. Abschluss des Studiums mit Auszeichnung.
Titel der Diplomarbeit: *Der hinkende Vogel verfremdet den Flug. Physische Verfremdung bei Heiner Müller.*
 Während des Diplomstudiums regelmäßig Tutoriumsaufträge am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, sowie Mitarbeit bei zahlreichen Theaterprojekten in den Bereichen Dramaturgie, Bühnentechnik, Regie und Schauspiel (Staatstheater Mainz, Zettels Theater, Mainzer Kammerspiele, Gruppe 80, Burgtheater Wien, Akademietheater Wien).
- Seit 2005: Doktoratsstudium am *Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft* der Universität Wien.
- 2005- 2006: IFK_ Junior Fellow am *Internationalen Forschungszentrum für Kulturwissenschaften* in Wien.

Herbst 2006:

Forschungsaufenthalt am Sonderforschungsbereich
Kulturen des Performativen an der Freien Universität
Berlin.

2007- 2008:

Visiting Scholar am *Department of Performance Studies*
an der New York University im Rahmen eines IFK_
Abroadfellowships.

X. Abstract

In den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts entdecken die performativen Künste das Gehen. Der Prototyp menschlicher Fortbewegung wird zum Forschungsobjekt experimenteller Ästhetik im Spannungsfeld zwischen Theater, Tanz, Performance Art und Bildender Kunst.

Die spielerische Erforschung des Gehens, das in der Konzeptkunst, etwa von Richard Long und Hamish Fulton, in der Performance Art, von Bruce Nauman, Marina Abramovic, Vito Acconci und Sophie Calle, im Kontext der Situationistischen Internationale und im Postmodern Dance, von Trisha Brown, Yvonne Rainer und Steve Paxton, betrieben wird, bildet den Auftakt zu einer sehr produktiven ästhetisch-performativen Auseinandersetzung, deren Früchte in Kunst und Theater der Gegenwart zu finden sind: Die *Walking Performances* der britischen Performancegruppen *Lone Twin* und *Wrights & Sites*, die subversiven Stadtspaziergänge des belgisch-mexikanischen Künstlers Francis Alÿs, die *Crawling Pieces* des US-amerikanischen Konzept- und Performancekünstlers William Pope.L und die Audio Walks der kanadischen Konzeptkünstlerin Janet Cardiff beweisen, dass der Akt des Gehens noch immer als Gegenstandsbereich von hoher ästhetischer Produktivität zu erachten ist.

Das Spannungsverhältnis zwischen Subjekt und Raum, Anwesenheit und Abwesenheit, Realität und Virtualität spielt bei zahlreichen Geh-Versuchen und ambulatorischen Performances eine zentrale Rolle. Die Positionierung und Orientierung des Menschen in einer Lebenswirklichkeit, die nicht mehr mit tradierten Raum- und Bildkonzepten adäquat erfasst und beschrieben werden kann, ist das elementare Anliegen pedestrischer Ästhetik und diese Verortung und Neuorientierung erfolgt durch die Besinnung auf den Prototyp menschlicher Fortbewegung, dem Urakt des In-Beziehung- Tretens zur Welt: Dem menschlichen Gang.

In meiner Studie untersuche ich diese ambulatorischen Experimente aus einer theaterwissenschaftlichen und performancetheoretischen Perspektive, wobei ich auch Ansätze aus der Raumtheorie (Michel de Certeau) und der postmodernen Philosophie (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida) in meine Untersuchungen einbeziehe. Gehen als Kunstform begreife ich als Beispiel einer dezidiert postmodernen Ästhetik, einer Ästhetik, die als Reaktion auf die Emergenz einer heterochronischen und heterotopischen Lebenswirklichkeit betrachtet werden muß, in deren komplexen Netzwerken die Kategorien Präsenz und Absenz, Realität und Virtualität permanent miteinander interagieren, interferieren und kollidieren.

Zwischen Aufführungsanalyse und philosophischer Reflexion oszillierend, soll eine ästhetische Logik entfaltet werden, die das Gehen als Dispositiv einer kritisch-subversiven Ästhetik begreift, deren Fokus sowohl auf das programmatische Über-Schreiten traditioneller ästhetischer Konzepte, als auch auf das Destabilisieren der in Körper, Bewegung und Raum eingeschriebenen Machtstrukturen, gerichtet ist.

Abstract (english)

Beginning in the 1960s, walking emerged as a point of fascination within the discourse of contemporary performative art.

Both visual artists (Richard Long, Hamish Fulton) and many active in theater (Tadashi Suzuki, Samuel Beckett, Trisha Brown) and performance art (Bruce Nauman, Vito Acconci, Marina Abramovic) have begun to explore walking not only as an aesthetic gesture, but also as an artistic practice.

The act of walking offers many possibilities: It can be performed alone or in groups, in nature or in public space. But common to all aesthetic works based on walking is that walking is carried out using the body as the material vehicle for the artistic act. It can be used as an instrument of perception, which allows for the exploration of topographical systems and of relationships between the categories of movement, time, and space.

Walking can also be used as a postmodern counter culture against the basic signature of modernism: The principle of acceleration. For the “Mobilisation of the planet” (Sloterdijk) has set the movements of the human body like walking in a new aesthetic, socio-political and ontological context: Compared to the modern machinery of acceleration the physical locomotion has been perceived as slow. The slowness of physical movements becomes the symbolic center for a postmodern challenging of modern principles: Postmodern performative art is using walking as a kind of kinetic resistance against the culture of speed and as an aesthetic tactic against the alienation between subject and environment.

This project investigates walking as a contemporary performative art practice.

The intention is to define the practice of walking as a field of performative art, to identify key tendencies and themes within this field, to explore the meaning of indexical signs like footsteps and traces in the context of walking art, and to develop a terminology for the description and analysis of performative works within the framework of performance and cultural studies.