

Gehen und Sehen

Streifzüge zwischen Performance und Projektion

1. Ansätze. Einen Schritt zurück und einen vor

„Feuer, Luft, Wasser, Erde sind im Menschen, aus ihnen besteht er. Vom Feuer hat er die Wärme, Atem von der Luft, vom Wasser Blut und von der Erde das Fleisch; in gleicher Weise auch vom Feuer die Sehkraft, von der Luft das Gehör, vom Wasser die Bewegung, von der Erde das Aufrechtgehen.“¹

Diese Aussage der Heilkundigen und Mystikerin Hildegard von Bingen verortet das Gehen, den aufrechten menschlichen Gang, in einem mystisch-religiösen Kontext, der eine ursprüngliche Einheit des menschlichen Leibes mit den Elementen der Natur beschwört. Anders als bei der Vorstellung von Pilgerschaft, als Medium der Transformation und Begegnung mit dem Heiligen in der Wanderschaft, wird das Gehen hier vor allem in seiner materiellen Bedingtheit metaphorisiert. Im Gehen manifestieren sich die leibliche Verwurzelung des Menschen mit der Erde und eine animistische Verbundenheit mit ihrer irreduziblen Stofflichkeit. Sowohl in mystischen und religiösen wie auch profanen Kontexten gilt der aufrechte Gang als anthropologische Grundkonstante mit einer konkreten Materialität von räumlichen und zeitlichen Parametern, die an körperliche Vollzüge und Wahrnehmungsprozesse gebunden sind.

Die profane, alltägliche Praxis des Gehens ist der Ausgangspunkt einer Reihe von künstlerischen Arbeiten seit den 1960er-Jahren, die insbesondere in der Performance und Videokunst (zeitgleich mit der Revolution des Tanzes), aber auch in Land Art und Konzeptkunst zu finden sind. In gegenwärtigen Kunstströmungen wie der Environmental Art, ein Sammelbegriff für künstlerische Praktiken, die sich auf die ästhetische Erkundung und Veränderung von natürlichen und städtischen

¹ Hildegard von Bingen: *Heilkraft der Natur. Physika*, Stein am Rhein 2005, S. 27.

Lebens- und Umgebungsräumen richten, kommt dem Gehen *per se* als elementarem körperlichem Akt und Bewegungsvollzug besondere Bedeutung zu. Das ästhetische Potenzial des Gehens als wahrnehmende Erkundung leiblicher Anwesenheit im Raum, die Raumkonstitution durch die eigene körpergebundene Bewegung sowie die Erfahrung leiblicher und atmosphärischer Präsenz werden in diesem Kontext oftmals durch Einsatz unterschiedlicher Medien wie Fotografie, Film oder Video begleitet.

Anhand von zwei exemplarischen Fallstudien zu Arbeiten der Künstler Richard Long und Francis Alÿs soll das Verhältnis von (Landschafts-)Raum, Bewegungsvollzügen, Bildgenese und Medieneinsatz (Fotografie/Video) untersucht werden, wobei Projektionsprozesse auf unterschiedliche Weise eine besondere Rolle spielen. Bei den Beispielen handelt es sich um Richard Longs Fotografien (Bildbände) zu seinen Wanderungen (*Walks*), insbesondere seine frühe Arbeit *A Line Made By Walking* (1967), und einen Spaziergang (*Paseo*) von Francis Alÿs, in dessen Zusammenhang die Einkanal-Videoarbeit *El Gringo* (2003) entstand. Beide Künstler stellen die Bewegungsvollzüge ihres Körpers, insbesondere das Gehen, in das Zentrum ihrer jeweiligen ästhetischen Konzeption und Aktion, wobei das Spannungsverhältnis zwischen performativen Handlungsvollzügen und medialen Präsentationsformen sehr unterschiedlich profiliert wird. Gleichmaßen virulent wird hier wie dort das Verhältnis von Gehen und Sehen, die unterschiedlichen Modi und Möglichkeiten einer körperbezogenen Bilderzeugung und Raumwahrnehmung, für deren Verständnis auch der Begriff der Projektion eine besondere Rolle spielt. Insbesondere der inhärente Übertragungsaspekt dieses Begriffs kann über das Verhältnis zwischen körperlicher Bewegung, Bildgenese und medialer Rezeption Aufschluss geben.² Dass im Begriff der Projektion vor allem der Akt raum-zeitlicher und medialer Übertragung profiliert wird, soll eine epistemologische Engführung in apparative und produktionstechnische Kontexte vermeiden. Die Untersuchung richtet sich nicht auf frei in und durch Räume flottierende Projektionen, ihre apparativen Dispositive und Ausstellungsdisplays. Foci sind hier vielmehr die wahrnehmungsspezifischen und wirkungsästhetischen Dimensionen einer Ästhetik der Projektion in Still- und Bewegungsbildern. Die zentrale Frage lautet daher, wie werden Projektionen als ästhetische Strategie bei einer performativen Bildgenese und autonomen Bildraumwahrnehmung wirksam? Projektionen, so lautet die an den ausgewählten Beispielen zu entwickelnde Hypothese, dienen der Auflösung der Grenzen zwischen Bild- und Betrachtarraum und ermöglichen den Betrachtern, den Bildraum als Teil des Realraums zu erfahren.

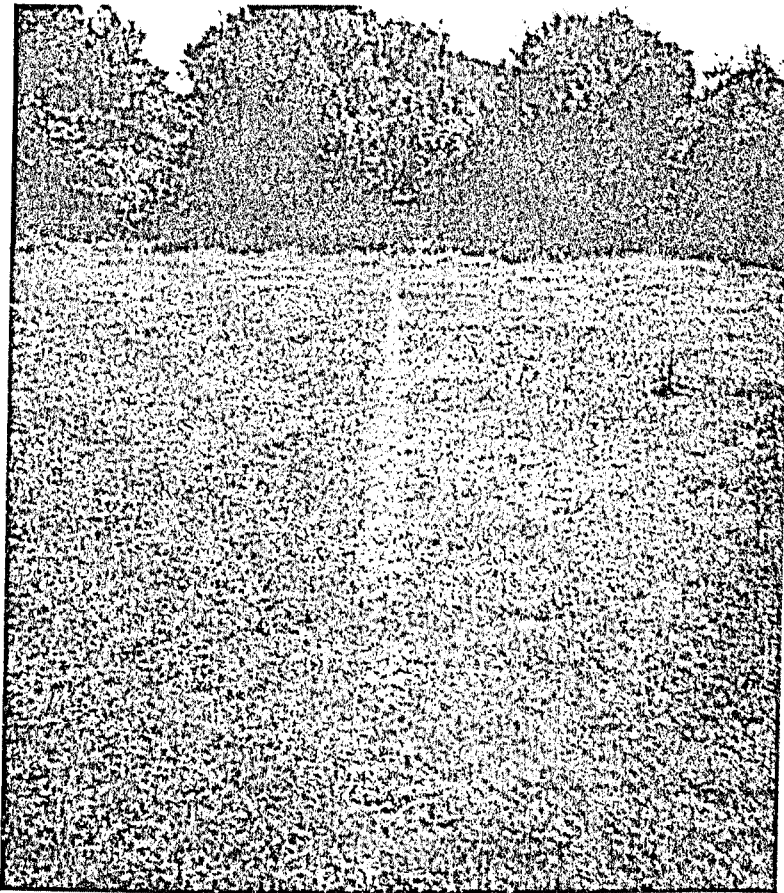
2. Along Lines. Projektion als Bewegung ins Bild

Ein junger Künstler nahm den Zug vom Londoner Bahnhof Waterloo und fuhr nach Südwesten. Als die Vorstädte aufhörten und Landschaft sichtbar wurde, stieg er aus, fand eine Wiese mit Gänseblümchen und lief so lange vor und zurück, bis das Gras niedergetreten war und sich ein Pfad, eine von der Sonne beschienene Linie herausbildete. Das Resultat dieser Aktion hielt er auf einem Foto fest und fuhr wieder zurück. So oder so ähnlich will es die Anekdote über Richard Longs frühe Arbeit *A Line Made By Walking* von 1967.³ Diese, wie viele der folgenden Arbeiten des Künstlers, ist auf den Bewegungsakt des Gehens und die Wanderschaft als Kunst fokussiert. Und nur in der, das Ereignis festhaltenden, Schwarz-Weiß-Fotografie erkennbar, ist eine gerade Linienspur aus frontalem Blickwinkel: das Resultat der Laufbewegung des Künstlers auf einem Rasen. Diese frühe Fotografie enthält entscheidende Parameter der Long'schen Ästhetik, da sie ein Szenario entwirft, in dem Bildgenese, Handlungsvollzüge, diskursive Rahmungen sowie Projektionsmöglichkeiten und imaginäre Prozesse in ein produktives Wechselspiel treten. Auch wenn in Longs Bericht dem Akt des Gehens und der Hervorbringung einer Linie quasi ein eigener autonomer ästhetischer Status zugesprochen wird, fungiert die fotografische Aufnahme in diesem wie in späteren Fällen zwar als singuläre, doch wieder neu und anders einholbare Erfahrungsform einer vergangenen Präsenz, über die sie als ein autonomes Bild Auskunft gibt. Longs Fotografien zeigen, wie im Gehen und Sehen Landschaftsbilder als arretierte Zeit-Raumerfahrungen generiert werden, die von der Referenz auf die Traditionen einer Naturerfahrung des Pittoresken oder Erhabenen distanziert sind. Longs Arbeiten kennzeichnet eine spannungsvolle Trennung zwischen den Sinneswahrnehmungen seiner Wanderungen und seinen fotografischen Aufnahmen: Denn Long behauptet sowohl den Originalitätsstatus seiner Wanderungen als ephemere Kunstform *per se* als auch den von seiner individuellen Erfahrung losgelösten, autonomen Status seiner fotografischen Bilder. Wie geht dies zusammen?

Richard Long begleitet seine oftmals monatelangen Wanderungen in abgelegenen und unzugänglichen Regionen wie Wüsten, Mooren oder Hochgebirgen etwa in England, Bolivien, Nepal oder Afrika nicht nur mit fotografischen Arbeiten, sondern vor Ort auch immer wieder mit der Setzung von Linien und Spuren, mit Markierungen und geometrischen Formen aus natürlichen Materialien wie Steinen und Ästen. Seine Gegenstände sind die vorgefundenen Dinge aus der Landschaft, wie Schlamm und Steine, die er bei seinen Wanderungen erlebt, sieht und begreift. Und seine Arbeitsstrategie ist das Sammeln, Zusammentragen, das Verändern und Ordnen, ein haptisches Spuren-Hinterlassen in diesem Unterwegssein. Die künstlerische Praktik setzt flüchtige materielle Spuren, vergängliche zeitliche Abläufe in die Landschaft, aber auch an die Orte der Kunst wie Galerien und Museen, in denen Long Elemente wie Steinkreise und Holzstäbe verwendet oder auch aus Schlamm

² Vgl. Hans Belting: „Zur Ikonologie des Blicks“, in: Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.): *Ikonologie des Performativen*, München 2005, S. 50–58, hier S. 51.

³ Vgl. Dieter Roelstraete: *Richard Long: A Line Made By Walking*, London 2010, S. 14.



A LINE MADE BY WALKING
ENGLAND 1967

Richard Long, *A Line Made By Walking*, 1967, Fotografie und Text.

gestaltete Kreise auf Wänden entstehen lässt. Longs Arbeit besteht jedoch weniger im Gestalten und Ordnen von gefundenen Dingen oder aus dem Erschaffen von auf Dauer angelegten skulpturalen Werken. Die Bewegungsvollzüge seiner Arrangements, die Wanderungen, die Bewegungen durch Landschaftsräume per se, sind Zentrum seiner künstlerischen Praxis ebenso wie die fotografischen Aufnahmen, die in deren Kontexten entstehen und in Ausstellungen oder typografisch gestalteten Künstlerbüchern (es sind nicht weniger als 90!) gezeigt werden. Richard Long

(ebenso wie Hamish Fulton) trennt den Erfahrungsraum seiner solitären Wanderung von den Bildräumen seiner Fotografien radikal. Inwiefern impliziert gerade diese ästhetische Strategie, die vor allem durch seine spärlichen, jedoch apodiktischen Kommentare und Texte vermittelt wird, eine Öffnung der Bildgrenze für imaginäre Projektionen? Die ästhetischen Prämissen von Richard Longs *Walks* und seine Arbeit mit dem Medium Fotografie bzw. mit Ausstellungen und Bildbänden werfen eine Reihe von medienspezifischen Fragen auf. Wenn die Fotografien die Erfahrung der Wanderschaft und der Landschaft nicht adäquat wiederzugeben vermögen, wie Long behauptet, inwiefern fungieren seine fotografischen Aufnahmen dennoch als zweidimensionale Bühne für ein imaginäres Geschehen bzw. als Projektionsflächen für imaginäre Szenarien? Wie generiert Fotografie ein dynamisches Dispositiv, das die Einbildungskraft zu motivieren und Möglichkeitsspielräume der Blickpunkte der Betrachter zu aktualisieren vermag? Verwendet Long also eine Ästhetik der Fotografie mit einer gezielt projektiven und nicht indexikalischen wie auch ikonischen Wirksamkeit? Longs Projekte sind, gerade weil sie mit einer ausgefeilten Rhetorik der Simplizität in Publikationen und Ausstellungen vom Künstler präsentiert werden und so eine Strategie des Entzugs inszenieren, sowohl in produktions- wie rezeptionsästhetischer Hinsicht in hohem Maße durch Theatralität gekennzeichnet. Dies bezieht sich im geradezu „klassisch“ gewordenen Sinne auf die Involvierung des Künstlers wie der Betrachter. Richard Longs performativer Ansatz der Präsentation seiner Kunst ist jener Theatralität verpflichtet, die Michael Fried als Absorption bzw. Versunkenheit der Betrachter im Kontext der Minimal Art kritisiert hatte, um die Einbeziehung jener Betrachter durch die Strategie der Projektion noch zu erweitern.

Interpretierte man die Vielzahl fotografischer Arbeiten und Bildbände seit *A Line Made By Walking* einzig als fotografische Dokumente eines Amalgams aus zeitgenössischer Konzeptkunst, Skulptur und/oder Earth- bzw. Land Art, so würden Longs Fotografien der Wanderungen vor allem als Relikt von Performances, die ganz der unsichtbaren Präsenz des Körpers verpflichtet sind, erscheinen. Longs Arbeit wäre einzig einer ästhetischen Strategie verpflichtet, der zufolge der Vollzug gegen die Referenz ausgespielt wird. „I suppose my work runs the whole gamut from being completely invisible and disappearing in seconds, like a water drawing, or dusty footprints, to a permanent work in a museum that maybe could last forever.“⁴ Trifft eine solche ambivalente Insistenz auf das Performative und die quasi Monumentalisierung im Museum tatsächlich zu? In der Tat finden sich bei Long immer wieder Kommentare, die ein tiefes ikonoklastisches Unbehagen an der Bildwerdung seiner solitären Wanderschaftserfahrungen nahelegen. Sie repetieren ein wesentliches Argument klassischer Bildkritik als Kritik des Statischen gegen die Faktizität von zeiträumlichen Bewegungsabläufen und die Erfahrungswerte transitorischer Spielräume; mit anderen Worten: Sie behaupten die Unmöglichkeit sinnlicher Präsenz in bildlich-medialer, insbesondere fotografischer, Repräsentation. Longs kritische Position korrespon-

4 Anne Seymour: *Fragments of a Conversation* [Interviews with Richard Long] VI, o. O. 1991, S. 104.

diert dabei mit einem ikonoklastischen Gedanken von Maurice Merleau-Ponty, der beim Begriff des Sehens ansetzt, weil er von der grundsätzlichen Alterität des Gesehenen ausgeht, das sich jeglicher Vereinnahmung entziehe. Doch bei Richard Long geht es weniger um eine Krise des Sehens oder eine Bilderskepsis im Sinne der (vermeintlich) ikonoklastischen Tradition einer performativen Ästhetik, nicht um das defizitäre statische Bild als Gegenpol zu zeitlichen Ereignissen. Longs Rhetorik über Bilder und die Rhetorik seiner Bilder selbst richten sich vielmehr gegen eine spezifische Ästhetik der Repräsentation von Naturerfahrung; sie verweigern sich, die Lebendigkeit einer solchen Erfahrung in einem fixierbaren Objekt wie einer permanenten Skulptur oder einem symbolträchtigen Stillleben zu arretieren. Long bezieht sich auf eine Tradition künstlerischer Naturerfahrung, bei welcher der Künstler immer auch Zeuge für eine Unmittelbarkeit ist, die nicht vermittelt werden kann. Sein Naturbegriff steht daher Adornos Konzept des Nicht-Identischen nahe, das gerade ein durch Ausschließung erzeugtes Nicht-Identisches, ein verheißungsvoll Anderes, in Bezug auf die Natur ein ihrer Instrumentalisierung Entzogenes bezeichnet. Dies zu veranschaulichen, ist die paradoxe Aufgabe seines fotografischen Landschaftsbildes, in das jene Absenz mit eingelassen ist. Und gerade diese Referenz auf Figuren des klassischen Ikonoklasmus (das Bild als Mortifikation des Lebendigen, als ereignissubstitutives Souvenir) dient in Longs fotografischen Aufnahmen der Ermöglichung von imaginären Projektionen. Long inszeniert in Bild und Text somit implizit eine Bildkritik, die als Strategie der Resistenz einer simplifizierenden Vereinnahmung von Naturerfahrungen gelten kann. Paradoxerweise machen die Fotografien den Künstler dennoch zum zentralen Akteur, indem sie durch ihn auf das verweisen, was sie nicht zeigen können, nämlich den realen Vollzug einer Bewegung und ihren Umgebungsraum. Sie stellen vielmehr die Unmöglichkeit der medialen Reproduzierbarkeit und Substituierbarkeit aus, indem sie die Rhetorik des Dokumentarischen durchkreuzen (etwa das Weglassen von Authentizitätseffekten) und stattdessen mit fotografischen Ästhetisierungsstrategien (kompositorische Verfahren im Hinblick auf das Zusammenspiel von Farbe, Flächen, Formen sowie das Arrangement der Typografie) arbeiten und damit eine Partizipationsmöglichkeit an einem autonomen Bild anbieten, die von der Imagination seiner Betrachter wesentlich mitbestimmt wird. Und dies geschieht weniger durch die Präsentation von Skulpturen und den gezielten Einsatz von Zeichen und Symbolen, sondern vielmehr durch eine kontemplative Versenkung, eine Anschauungsweise, in deren Folge die visuelle Wirklichkeit des Bildes als eigene Erfahrung wahrgenommen werden kann.

Immer wieder bewegt Richard Long sich wandernd in unterschiedlichsten Landschaften, legt er lange und definierte und undefinierte Strecken zurück. Seine Wanderungen fanden nicht nur in England statt, sondern auch in den Anden, der Sahara, führten zum Kilimandscharo und in die Mongolei. Immer wieder hinterlässt er dort Zeichen seiner Anwesenheit, wenn er im Kreise geht, Strecken hin und zurück in kurzer Distanz zurücklegt oder eben lange Wege beschreitet, die er später lakonisch beschreibt. Die vergänglichen Wegzeichen, die er hinterlässt, sind aufgerichtete Steine, aufeinander gelegte Fundstücke, Kreise oder Geraden. Diesen einfachen geo-

metrischen Gestalten könnten durchaus sinnträchtige Bedeutungsdimensionen anhaften. Der Kreis etwa mag als ein Symbol für Perfektion, Geschlossenheit, ja magische Schutzgebung fungieren. Doch Long tendiert zu einer minimalistischen Formverwendung, die puristisch verstanden werden will als reine Form ohne imaginäres Surplus. Nicht semiotische Formationen, nicht symbolische Restbestände, selbst wenn ihnen eine dekonstruktive Entschärfung anhaftet, sondern prozesshaft geformte Ordnungselemente, Spuren einer Erfahrungssedimentierung und deren Auflösung, veranschaulichen Longs skulpturale Arrangements. Seine skulpturalen Arrangements entstehen situativ, sind ephemere Hinterlassenschaften und gleichwohl doch Zeugnisse eines temporären Standorts auf einer Wanderschaft, die in ihren Umgebungsräumen wieder der Unsichtbarkeit überlassen werden.⁵ „My outdoor sculptures are places. / The material and the idea are of the place; / sculpture and place are one and the same. / The place is as far as the eye can see from the / sculpture. The place for a sculpture is found / by walking. Some works are a succession / of particular places along a walk.“⁶ Indem den fotografischen Aufnahmen gerade diese Platzierungen eingelassen und zugleich entzogen sind, werden Zustände verfügbar gemacht; autonome Aufnahmen, die weder präsentieren noch repräsentieren, sondern sich als das erweisen, was Roland Barthes als „reinen Ausschnitt mit sauberen Rändern, der seine ganze unbenannte Umgebung ins Nichts verweist und all das ins Wesen, ins Licht, ins Blickfeld rückt, was er in sein Feld aufnimmt“⁷, bezeichnet. Longs ikonoklastische Paradoxien sind letztlich Taktik und Tarnung einer ikonophilen Grundhaltung, die Handlungen von Bildern trennt, um sie neu zu vereinen. Es handelt sich bei Longs Ästhetik um die Subversion einer Trennung, die Hans Belting folgendermaßen bestimmt hat: „Gewöhnlich sind wir geneigt, Handlungen von Bildern zu trennen. Handlungen, mit ihrem Vollzugscharakter, unterscheiden wir von Bildern, mit ihrem Zustandscharakter.“⁸ Doch Richard Long führt mit seinen konzeptkünstlerischen Finessen und den minutiösen Ausführungen seiner geplanten (und auch kartografisch gezeichneten) Wegstrecken zunächst absichtsvoll in die Irre. So unternahm er eine Reihe von Wanderungen, auf denen er einem expliziten Konzept folgte und eine ganz konkrete Aufgabe erfüllte. Long trug von der englischen Ostküste einen Stein zur Westküste von Wales und umgekehrt; er wanderte von einer neolithischen Grabstätte im Südwesten Englands zur Iron Bridge in Mittelengland, der Wiege der industriellen Revolution oder er wanderte so lange, bis er die erste Wolke sah. Long selbst definierte diese Tätigkeiten lapidar folgendermaßen: „Art as a formal and holistic description of the real space and experience of landscape and its most elemental materials.“⁹ Diese Definition unterscheidet nicht zwischen einer künstlerischen und einer außerkünstlerischen Wirklichkeit und hat wesentliche Konsequenzen für das Verhältnis zwischen einem „Vollzugs- und Zustandscharakter“,

5 Vgl. Christine Buci-Glucksmann: *Der kartografische Blick der Kunst*, Berlin 1997, S. 163.

6 Richard Long: *Five, Six, Pick Up Sticks: Seven, Eight, Lay Them Straight*, o. O. 1980, S. 3.

7 Roland Barthes: „Diderot, Brecht, Eisenstein“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays II*, Frankfurt am Main 1990, S. 95.

8 Belting (2005), Anm. 2, S. 50–51.

9 <http://www.richardlong.org/Textworks/textworks11.html> (letzte Sichtung 03.09.2014).

wenn man nun die Betrachter ins Spiel bringt. Die Fotografien, Bildbände, Texte und Ausstellungen der Wanderschaft als *eine* Raum/Zeitkunst enthalten insofern ein starkes partizipatorisches Moment, als sie Projektionsmöglichkeiten anbieten, die nach den Prinzipien der Kontiguität und Metonymie funktionieren. Nicht die medialen, formalen, skulpturalen oder gattungsspezifischen Eigenschaften der Arbeiten stehen im Vordergrund, sondern die Möglichkeit der Transgression in die autonome Welt eines Bildbandes bzw. Bilderbuches; mit anderen Worten: die projektive Bewegung des Betrachters in das Bild hinein, eine transitorische Struktur gleichsam als Wandeln und Wandern im Bild. Wenn hier also Projektion als Prozess des Ins-Bild-Eingehens und damit als illusionistische Überwindung der Grenze von Vorstellung und Darstellung verstanden wird, wäre dies nicht weit von einem magischen Bildverständnis entfernt. Doch wichtiger als eine Spekulation über eine mögliche bildmagische Wirksamkeit ist hier, dass Projektion als phantasmatische Partizipation an einer Bildwirklichkeit, ästhetisch/diskursiv versiert vom Künstler, in Szene gesetzt wird. Projektion wirkt im „Idealfall“ als phantasmatische Partizipation. „Die Verlebendigung und Vergegenwärtigung des Bildes, sein ereignishafter Selbstvollzug, findet in der Ein-Bildung, d. h. im Eingehen ins Bild, in der geistigen Vereinigung mit dem Bild statt.“¹⁰ Dieses projektive Eingehen, das Longs Bilder anbieten, ist weniger objektzentriert, teleologisch oder immersiv, sondern ereignet sich vielmehr als ein widersprüchliches Oszillieren zwischen Imagination, Partizipation und Distanzerfahrung. Longs Landschaftsfotografien sind Projektionsflächen für eine Partizipation an imaginären Schauplätzen, aber auf widerspruchsvolle Weise. Denn sie sind ikonoklastisch als Sichtbarmachung der Abwesenheit realer Erfahrung und zugleich ikonophil als Projektionsflächen für die Anwesenheit von Betrachtern im Bild mit ihren Möglichkeiten eines Sehens mit anderen Augen. Jean-Luc Nancy beschreibt eine solche Paradoxie als distinktes Oszillieren:

„Das Wort *imago* bezeichnete das Bildnis der Abwesenden, der Toten also, genauer der Vorfahren: die Toten, von denen her wir kommen, die Glieder eines Geflechts, in dem jeder von uns ein Haken ist. Die *imago* hakt in den Stoff ein. Den Haken des Todes entfernt sie nicht, sie tut mehr oder weniger zugleich. Sie webt, sie bildet Absenz. Sie repräsentiert Absenz nicht, sie erinnert nicht daran, sie symbolisiert sie nicht, obgleich auch immer davon etwas im Spiel ist. Im Wesentlichen präsentiert sie die Absenz. Die Abwesenden sind nicht da, sie sind nicht ‚im Bilde‘. Aber sie sind gebildet: ihre Absenz ist in unsere Präsenz eingeflochten. Der leere Platz des Abwesenden wie ein Platz, der nicht leer ist: das ist das Bild. Daß der Platz nicht leer ist, heißt noch nicht, daß er besetzt wäre, sondern zunächst ist er einfach nur Platz des Bildes, letztendlich also das Bild als Platz, als singulärer Platz dessen, was hier keinen Platz hat: der Platz einer Versetzung, womit wir wieder bei der Metapher wären. Das Bild ruft: ‚Platz! Platz für die Versetzung, Platz für die Übertragung!‘“¹¹

10 Birgit Mersmann: „Das Bild als Spur. Transgressionen und Animationen“, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 198–216, hier S. 206.

11 Jean-Luc Nancy: „Distinktes Oszillieren“, in: Belting (2007), Anm. 10, S. 257–270, hier S. 261.

Long generiert Landschaftsbilder aus der Bewegung der Wanderschaft, in der Absenz und Präsenz verwoben sind und daher der von Nancy beschriebene Platz für das heikle Unterfangen der imaginären Projektion als wirksames ästhetisches Dispositiv entsteht. „I have made walks for many and various and precise reasons. I could choose a place or route to realize a particular idea for a walk, or because I know it from experience, or because I knew it from a map, or even because I didn't know it (almost for no reason).“¹² Wanderschaft ist eine offene Kunstform.

„I may have precise, pre-planned ideas for a road walk. Alternatively, especially on a wilderness walk, I will encounter places and experiences which are new and not predictable, and my ideas could change along the way. I like to use both ways of working. Sometimes I go to familiar places like Dartmoor, specifically using my own experience and history for the work, and other times I could go to a very unknown (to me) place like Tierra del Fuego.“¹³

Die Ästhetik der Wanderschaft ist *situativ* – wahrnehmungs- und zugleich handlungsorientiert, auch wenn die Arbeit am und mit Material unterwegs auf die Produktion von Bildern (Bildbänden), Objekten und Ausstellungen an anderen Orten bezogen ist. Fotografien sind dabei ebenso eigenständige Artefakte wie Landkarten, auf denen er seine Routen festhält oder mit Pfeilen Windrichtungen andeutet. Seine typografisch versierten Texte markieren Eindrücke, indem sie scheinbar praktische Informationen zum Wetter und simple Beschreibungen dessen wiedergeben, was er getan hat. Sie sind Aufzeichnungen, jenseits einer kartografischen Inbesitznahme, eher Spurensammlungen, flüchtige Materialisierungen, die einen Status des Noch-Nicht und Nicht-Mehr beanspruchen. Durch diese eigensinnige grafische Rhetorik und die (nahezu abwesende) Rhetorik der Fotografien selbst legt er autonome Bilder als Orte für Projektionen frei. Die angestrebte Lösung der fotografischen Aufnahme aus der Matrix von Referenzialität und paradoxaler Indexikalität betont nicht nur die Autonomie des Bildes, sondern auch den autonomen Blick des Künstlers selbst, dessen Blick sich nicht rekonstruieren lässt, weil wir als Betrachter immer außerhalb der Situation sind, in der seine Bilder entstehen. Dies macht deutlich, dass eine solche Projektion vor allem auch eine Strategie des Imaginären ist, bei der die Betrachter auf sich selbst zurückgeworfen sind, um die Grenzen zwischen Imagination und *Imago*, zwischen Einbildungskraft und Bild durchlässig zu machen. Auf diese Weise sucht Longs Bildproduktion selbst Sichtbarkeiten zu präsentieren. Die Fotografien von den Wanderungen können daher als autonome Aufnahmen mit arbiträren Ähnlichkeiten und Differenzen zu den Landschaften, die der Künstler durchquert hat, verstanden werden. Nicht von ungefähr sind Longs Aufnahmen fast immer menschenleere Szenerien; Landschaften, in denen sich das Zusammenspiel von Fläche und Farbe weit entfernt von den Mustern einer romantischen Selbstvergewisserung vollzieht, aber nah genug an die Möglichkeit heranhöhrt, Bilder so zu kontemplieren, dass ihre Wirkung durch die Einbildungskraft unvorhersagbar ist.

12 Richard Long: *Mirage*, München 1997, S. 12.

13 Ebd., S. 13.

3. Border Crossing. Projektion und Raumkonstitution

Francis Alÿs' künstlerische Arbeit hat sich in Bezug zu seinem unmittelbaren Lebensraum – den Spaziergängen von seinem Atelier in Mexico City aus – entwickelt. Immer wieder durchstreift der Künstler seine Wahlheimat und dokumentiert das alltägliche Leben, das er dort vorfindet: etwa Hunde, schlafende Obdachlose oder Menschen, die als Straßenhändler und Lasten schleppende Hilfsarbeiter arbeiten. Bei seinen Streifzügen ließ Alÿs einmal Farbe aus einer Dose tropfen, um Spuren seiner Route zu hinterlassen; ein anderes Mal schob er einen Eisblock durch die Stadt, bis dieser geschmolzen war und nur eine flüchtige, feuchte Spur hinterließ. Der Europäer, genauer gebürtige Belgier Alÿs, lässt sich immer neu auf seine fremd/vertraute Umgebung ein und erschließt sie sich in *Paseos*, seinen Spaziergängen, in deren Zusammenhang Fotografien, Gemälde, Zeichnungen, Installationen und Videos entstehen. Sie geben Zeugnis von seinen flüchtigen und vergänglichen künstlerischen Impressionen, Aktionen und Interventionen und halten auf diese Weise Spuren seiner Bewegung durch den städtischen Raum fest. Ein häufiges Motiv in seinen Arbeiten ist die Begegnung mit Hunden, die im Stadtraum umherstreunen und dort ein Stück physischer Freiheit zu genießen scheinen und dabei nicht selten auch unvorhergesehene Begegnungen und Zwischenfälle provozieren können. In Alÿs' künstlerischen Projekten entwickeln sich aus dem performativen Akt des Gehens Begegnungen und situative Ereignisse, die nicht selten in Grenzerfahrungen münden. Sie sind auch das Zentrum des Videos *El Gringo*, einer Einkanal-Videoinstallation aus dem Jahr 2003. Bei Francis Alÿs' *El Gringo* sind der Einsatz und die Führung der Videokamera entscheidend für die Situation, ja die Sukzession von Ereignissen, die gezeigt werden: Sie ist der Akteur in einem Szenario, das situativ durch Bewegung und Begegnung bestimmt wird. Das Video inszeniert einen Akteur als bewegliches Objekt im Raum, der selbst unsichtbar bleibt, obwohl die unmittelbare Aktion und die leibliche Präsenz des Körpers hier ganz im Vordergrund der bildlichen Sequenzen stehen. Da die Kameraführung eine Verschränkung von Auge und apparativem Gefüge als Wahrnehmungsmodell suggeriert, wird der gezeigte Ort scheinbar unmittelbar durch die laufenden Bewegungen, die lineare Richtungsnahe und die dabei entstehenden Sichtachsen erfahren. Wir, die Betrachter, können in der Projektion ‚mitgehen‘, weil wir der Illusion von Unmittelbarkeit eines scheinbar amateurhaft inszenierten Videos erliegen, das durch die Konventionen einer pseudo-dokumentarischen Ästhetik eine suggestive Wirkung entfalten mag. Und mehr noch: Alÿs inszeniert dadurch, dass er die Kamera und die Figur, welche die Kamera führt, als Eindringlinge in eine fremde Umgebung platziert, eine fundamentale Irritation in das szenische Raumgefüge, die nicht asphaltierte Straße eines mexikanischen Dorfes. Dort ist die Bewegung des Gehens nicht selbstverständlich; sie erprobt sich gewissermaßen neu an einer Grenze zu einem fremden, unbestimmten Lebensraum, in dem keine Menschen zu sehen sind und nur Hunde mit ihrem aggressiv wirkenden Gebell auf einen fremden Eindringling reagieren. Diese Konstruktion eines Bewegungs- und Begegnungsraums in *El*

Gringo impliziert die Möglichkeit einer Schwellenerfahrung bzw. eines liminalen Stadiums. Das Schwellenhafte kann den Betrachtern als Oszillieren zwischen Eigenwahrnehmung und Fremdbeobachtung spürbar werden. Bei dem Verweis auf das liminale Stadium geht es K. Ludwig Pfeiffer zufolge grundsätzlich „weniger um rituelles oder symbolisches Verhalten [...]“. In ‚Mediengesellschaften‘ neuerer wie älterer Art spielt eher die Dehnbarkeit des Liminalen auf einer ganzen Skala elementar performativer Vollzüge [...] – kurz: der Vollzug und die Fabrikation von Erfahrung – die entscheidende Rolle.¹⁴ Ausschlaggebend an diesem Ansatz ist also nicht, dass Wahrnehmungsprozesse ritual-analogen Phasen zugeordnet sind, sondern, dass sie als Übergangsstadien oder Grenzzustände innerhalb der räumlichen Gegebenheiten wirksam werden. Eine solche Liminalität ist für die gesamte Dauer des Videos charakteristisch. Alÿs kommt also den Modalitäten des räumlichen Sichtbarseins auf die Spur, indem er mit seiner Kamerabewegung ein spezifisches Strukturmoment verbindet, nämlich eine nicht-identifizierbare Ungewissheit und Ziellosigkeit. Es geht hier also weniger um eine zielgerichtete Bewegung, eine mimetische Abbildung oder ein identifizierendes Sehen, sondern um den Prozess des Sich-Zeigens von etwas *in* und sich nicht-intentional Ereignens *aus* einer Situation. Das Video strukturiert solchermassen die Reduktion auf die jeweilige Situietheit des Sehaktes und das Sehen als tätige, leibgebundene Bewegung. Die Sukzession des Videos fordert eine motorische und sensorische Aufmerksamkeit für die kontinuierliche Entstehung und Auflösung von raumzeitlichen Begegnungs- und Beziehungskonstellationen, auch wenn der Bewegungsverlauf szenisch und situativ organisiert ist. Dabei gehört es zum unhinterfragten Dispositiv des Mediums Video, dass einzelne Momentaufnahmen, Bewegungsstadien, bewegte Formationen und situative Begegnungen im Mitvollzug erneut aufgeführt werden. Diese Praxis des Sehens erweist sich dabei als Genese einer Sichtbarkeit, die mal kohärent, mal instabil, ja schließlich fragil in Szene gesetzt wird und so auf die Transitorik des Sichtbarseins der Welt in der ästhetischen Bildproduktion selbst verweist.

Aus diesem Zusammenspiel von räumlich-medialen Dispositiven, Kinesis und visueller Wahrnehmung (den synkinästhetischen Prozessen) resultieren also Bildsequenzen, denen ein besonderer Status zukommt. Es handelt sich um leibgebundene Ereignisbilder, die auf ein liminales Raum-Zeit-Kontinuum projiziert werden. Bernhard Waldenfels hält dazu fest: „Letzten Endes ist der Leib Ausdruck eines Zur-Weltseins meines eigenen Körpers. Von hier aus ergibt sich die wichtige Unterscheidung zwischen einer Situationsräumlichkeit und einer Positionsräumlichkeit. Die Positionsräumlichkeit verweist auf Positionen, also auf Stellen im Raum, während die Situationsräumlichkeit mit einer Situation zusammenzudenken ist.“¹⁵ Die Raumkonzeption in *El Gringo* ist zunächst zentralperspektivisch ausgerichtet und topologisch

14 K. Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt am Main 1999, S. 63 f.

15 Bernhard Waldenfels: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt am Main 2000, S. 115.

zentriert. Erst durch eine Intervention, einen Akt der Störung – der vermeintliche Angriff eines der Tiere – wird die Kamera zu Boden gerissen, und es entsteht für einen Moment ein ungerichteter Raum, ein „omnidirektionaler Raum“, wie ihn Gilles Deleuze nennt, „der seine Winkel und Koordinaten verändert, seine Vertikalen und Horizontalen vertauscht.“¹⁶ Durch diesen Effekt der Störung der Videoaufzeichnung verändert Alÿs die räumlichen Koordinaten seiner *Paseos* in einer Weise, die den Raum selbst als fluides, bewegliches und temporäres Phänomen erfahrbar macht und zugleich die Dynamik der laufenden Bewegung auf die Erfahrung in einer zweidimensionalen Bildlichkeit rückprojiziert. Elisabeth Grosz hat in *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space* (2001) herausgestellt, dass Räume ähnlich wie Zeit nur durch Hilfskonstruktionen des Denkens als statisch, fixierbar oder kontinuierlich erscheinen. Tatsächlich gilt: „Space, like time, is emergence and eruption, oriented not to the ordered, the controlled, the static but to the event, to movement or action.“¹⁷ Der Bildraum in *El Gringo* bildet sich in diesem Sinn aufgrund der spezifischen Konfigurationen der Ereignisse aus einem vorhandenen Territorium situativ heraus. So entsteht eine spezifische „Situationsräumlichkeit“¹⁸, die mit der leiblichen Präsenz der Kameraführung der „Positionsräumlichkeit“¹⁹ zusammenhängt und schließlich auch von ihr beendet wird.

Alÿs' Produktionsästhetik lässt sich als spezifische Engführung zwischen dem vermeintlich wirklichkeitsgetreuen, performativen Bewegungsvollzug und der artifiziellen Projektion eines medial konstruierten Bewegungsbildes auf den Punkt bringen. Doch in der rekursiven Wahrnehmung, dem Entdecken und Wissen um die inszenatorischen Verfahren der Bildkonstituierung verhandeln seine Aufnahmen nicht nur die eigene Bildwerdung und das eigene Bild-Sein, sondern den Status des Bewegungsbildes als medialem Konstrukt im Allgemeinen. Die Videoaufzeichnung oszilliert dergestalt zwischen ihrem quasi medienhistorisch begründeten/erstarrten Authentizitäts- und Wahrheitsanspruch und der eigenen Verfasstheit als Resultat einer hybriden produktionsästhetischen Verschränkung von performativen Praktiken, raumkonstitutiven Projektionstechniken und impliziten metareflexiven Repräsentationsstrategien. Sie evozieren exemplarisch die Parameter der gewohnten Wahrnehmungsmuster der Wirklichkeit – und der durchaus noch gängigen Rezeptionsweise des analogen Videobildes als Wirklichkeitsausschnitt –, um sie zugleich zu unterlaufen. Damit eröffnet Alÿs seinen Betrachtern die Möglichkeit, die eigene Wahrnehmungshaltung gegenüber jedweder, vor allem auch jeglicher sozialen Wirklichkeit als unabweislich gegeben zu überprüfen. Insofern führen seine Aufnahmen nicht nur implizit thematisch auf der Ebene des Dargestellten etwas vor Augen – sei es die Domestizierung der Gewalt in der bürgerlichen Gesellschaft, die desorientierte Vereinzelung des Menschen

oder ihre subtile Beschränkung und Unterdrückung in der globalen Gesellschaft des (Post-)Kapitalismus –, sondern eröffnen mit ihrer spezifischen produktionsästhetischen Verfasstheit eine ästhetische Reflexionsmöglichkeit über den grundsätzlichen Status und das Verhältnis von Bildproduktion, Projektion, Imagination und Wirklichkeit. Denn die Ambiguität aus fiktiven ikonischen und indexikalischen Realitätsrelikten und wirklichkeitsaffinen Projektionen, die Alÿs' Arbeit in besonderer Weise auszeichnet und die sich oszillierend in die ästhetische Betrachtung einlässt, stellt eine konsequente Annäherung autonomer Bilder an die soziale Wirklichkeit dar. Sie ermöglichen schließlich auch einen gewandelten Modus der Selbstkonstitution im Prozess einer raum-zeitlichen Verortung, und zwar im Vollzug einer Bewegung und zugleich im Bild dieser Bewegung. Rosalind Krauss hat ein solches Selbst mit Bezug auf Merleau-Ponty als „minimalistisches Subjekt“ bezeichnet und führt aus: „Weder altes cartesianisches Subjekt, noch traditionelles biografisches Subjekt, ist das minimalistische Subjekt [...] [, es ist vielmehr] ein radikal von den Bedingungen des räumlichen Feldes abhängiges Subjekt, ein Subjekt, das sich im Akt der Wahrnehmung konstituiert, aber immer nur vorläufig, von Augenblick zu Augenblick.“²⁰

4. Nachsätze. Stock und Leine oder Faust in der Tasche

Richard Longs Wanderungen und Francis Alÿs' *Paseos* verweigern und entziehen sich Diskursivierungsversuchen und setzen stattdessen auf eine unausgesprochene Komplizenschaft zwischen Körper und Blick, Bild und Kontemplation, Imagination und Projektion. Ihre Bilder sind auch Schauplätze unmöglicher Begegnungen. Sie lösen damit ein Diktum von Ludwig Wittgenstein ein, der einmal in seinem Tagebuch festhielt: „Ein Bild kann Beziehungen darstellen, die es nicht gibt!“²¹ Und dies wird nicht durch ein Moment der ästhetischen Distanz und Reflexion erzielt, sondern durch eine präsentische Seherfahrung. Ein solches Sehen lässt Bilder entstehen, die wie die Schlagschatten in Dantes Jenseitswanderung wirken; sie sind die Indikatoren und Spuren von dessen Lebendigkeit. Die Rolle, die Diskursivierungen für einen Zugang zu ihrer Kunst spielen, ist also höchst ambivalent. Sie kann jedoch in einer Hinsicht affirmiert werden, wie es Jean-François Chevrier in einem anderen Kontext formuliert hat:

„Der Kommentar ist keine nachträgliche Überlegung zu einem separaten (und vergangenen) Werk mehr. Er spiegelt nicht mehr die Autonomie der Kunst wieder. Der Kommentar ist eine Ko-Extension zum Werk, das weder verleugnet noch negiert wird. Werk und Kommentar sind in einem einzigen Wahrnehmungsraum gleichzeitig präsent, im Raum der Information.“²²

16 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main 1997, S. 339.

17 Elisabeth Grosz: *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge Mass. 2001, S. 116.

18 Waldenfels (2000), Anm. 15, S. 155.

19 Ebd., S. 155.

20 Rosalind E. Krauss: „Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums“ [1990], in: *Texte zur Kunst* 2/6 (1992), S. 131–145, hier S. 140.

21 Ludwig Wittgenstein: *Tagebücher 1914–1916*, Frankfurt am Main 1960, S. 95.

22 Jean-François Chevrier: „Doppelte Lesart“, in: *Walker Evans & Dan Graham*, Ausst.-Kat.

Was Chevrier als den „einen Raum“ der visuellen Information bezeichnet, ist vor allem der Raum der Ausstellung, den seine Besucher begehen und dort gelenkt werden durch die jeweilige kuratorische Praxis und ihren institutionellen Rahmen.

Vergleichsweise voraussetzungslos und banal erscheinen das Gehen und auch der profane Spaziergang in unserer Alltagskultur. Sie werden als solche nicht von ästhetischen oder konzeptuellen Prinzipien geleitet, auch wenn uns (vermittels der Kunst?) bewusst werden könnte, dass sie besonders geeignet wären, Raumeindrücke und räumliche Bezüge unmittelbar zu vermitteln, da Raum letztlich nur durch die eigene körperliche Bewegung erfahrbar ist. Zweifelsohne, der Spaziergang, ein Wort das vom italienischen *spaziare*, sich räumlich ausbreiten, sich ergehen, entlehnt ist, dient der Erbauung, der Entspannung, der Erholung (ja sogar der Heilung) oder der beobachtenden und gedankenvollen Muße. Zwar kennen wir nicht mehr das aristokratische und gesellschaftlich höchst relevante Lustwandeln in Gärten oder Parks, gehen aber wegen der frischen Luft, wegen eines Familienrituals am Sonntag oder gegebenenfalls wegen der Kinder und Hunde, die wir in gewissenhafter Regelmäßigkeit ausführen müssen, spazieren. Unseren Spaziergängen haftet also zu Recht das Etikett kleinbürgerlicher Harmlosigkeit und symbolischer Insignifikanz an. Es entbehrt daher nicht einer gewissen Ironie, dass in einer der symbolträchtigsten deutschen Tragödien, Goethes *Faust I*, ein Spaziergang, genauer, der Osterspaziergang, eine Schlüsselszene europäischer Dramatik enthält. Als Faust nämlich den festtäglichen Frühlingsspaziergang unternimmt und sich unter das promenierende Volk mischt, offenbart er nichts anderes als sein inneres Zerrissensein zwischen körperlichen und geistigen Bedürfnissen, zwischen irdischen und himmlischen Ambitionen. Und nicht zuletzt nimmt von hier aus auch alles seine dramatische Wendung, denn ein seltsamer schwarzer Pudel folgt den beiden Spaziergängern...