

Aus:

RALPH FISCHER

Walking Artists

Über die Entdeckung des Gehens
in den performativen Künsten

Oktober 2011, 316 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-1821-1

»Was ist der Name dieses Wesens, es erscheint am Morgen auf vier,
am Mittag auf zwei und am Abend auf drei Beinen.«
(Das Rätsel der Sphinx)

Gehen ist eng mit der Idee des Menschen verknüpft. In den 1960er-Jahren entdeckten die performativen Künste diesen Prototyp menschlicher Fortbewegung für sich. Ralph Fischer zeichnet nach, wie Protagonisten aus den Bereichen Performance und Conceptual Art (Bruce Nauman, Richard Long, Vito Acconci), aber auch Theater- und Tanzschaffende (Samuel Beckett, Steve Paxton, Trisha Brown), mit Gangarten und Schrittmustern zu experimentieren begannen und damit die Grundlage legten für die produktive Auseinandersetzung mit jener universellen Bewegungstechnik in der Kunst- und Theaterlandschaft der Gegenwart.

Ralph Fischer (Dr. phil.) ist Studienleiter für Kulturwissenschaft und Stadtgesellschaft an der Evangelischen Stadtakademie Römerg in Frankfurt am Main.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1821/ts1821.php

INHALT

Danksagung	9
-------------------------	---

I. ZuGänge

Die Entdeckung des Gehens

in den performativen Künsten	13
---	----

1. Neuland betreten:
Bruce Naumans *Life/Taped Video Corridor* 13
2. Gehkünste und Kunstgänge 16
3. Gehen als ZuGang zur Welt 25
4. Die Kinetik der Entschleunigung 28
5. Schritte im multizentrisch-relationalen
(Erfahrungs-)Raum 40

II. Inszenierte Abwesenheit

Die Walking Art des Richard Long	49
---	----

1. Schritte setzen: *A Line Made By Walking* 49
2. Dialog mit dem Untergrund 56
3. Fußstapfen: Die Kunst des Spurenssetzens 69
4. Sterben lernen: Die Kunst der Vergänglichkeit 82

III. Die Szenographie der Schritte

Teil 1	91
---------------------	----

1. Szenenwechsel: Geh-Versuche auf Asphalt 91
2. Voyeur-Gott und Fußgänger: Gehen als
Gegenkultur zum Prinzip des Panoptismus 94
3. Subversive Geh-Künste:
Dérive und Psychogeography 102
4. Die Rhetorik des Gehens: Michel de Certeau 118
5. *A Mis-Guide to anywhere: Wrights & Sites*
und die Kunst des Verirrens 127
6. *Walk with Me: Mit Lone Twin*
auf Wanderschaft 134
7. Grenzgänge: Francis Alÿs 140
8. *Great Wall Walk* oder der lange Weg zum
Abschied: Ulay und Marina Abramovic 145

IV. Die Szenographie der Schritte

Teil 2	151
1. Die Nähe des Fremden: Vito Acconci, Sophie Calle und die Kunst der Beschattung	151
2. Gespenster auf Asphalt: Die Unheimlichkeit der Großstadt	155
3. Auf den Spuren des ewigen Wanderers: Edgar Allan Poes <i>Mann der Menge</i>	161
4. Auf Schritt und Tritt: <i>Following Piece</i> und <i>Suite Vénitienne</i>	164

V. Die Kinetik des Hinkens

Geh-Versuche einer neuen Bewegungsästhetik	175
1. Das Gehen neu erlernen	175
2. Rasendes Schneckentempo: Samuel Becketts <i>Watt</i>	183
3. Die Rhetorik des Hinkens	194
4. Geh-Versuche: Bruce Naumans <i>Beckett Walk</i>	204
5. Dancing Gravity: Erste Schritte zu einer prograven Bewegungsästhetik	214
6. Die Szene des Prograven: Der Sturz des Körpers bei Beckett und Nauman	218
7. Walking and Falling: Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton	222
8. Abwärtsgang: Trisha Browns Geh-Versuche an der Wand	230
9. Im Kriechgang: Die <i>Crawling Pieces</i> des William Pope.L	236
10. Bodenproben auf weissem Territorium: <i>The Great White Way</i>	242

VI. HörGänge

Janet Cardiffs <i>Her Long Black Hair</i>	249
1. Am Ausgangspunkt: <i>I want you to walk with me</i>	250
2. Ambulatorische Dramaturgie	254
3. Ton-Spuren: Schritte im Zwischenraum	262
4. Die Kunst, mit den Gespenstern zu wandern: Cardiffs Szenographien der Heimsuchung	268
5. Auf Orpheus' Spuren wandelnd	280

VII. Exit: Der Schritt ins Offene	287
VIII. Bibliographie	295
IX. Abbildungsverzeichnis	309

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 solange 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 klausrophoben 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 Rauminstallation provoziert also ein intensives haptisches und taktilen 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.

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*.

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.

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 Prä-

2 Wulf Herzogenrath, 1989, S. 43.

senz. 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 distanzierendes 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 *betrifft*, mit seinen Füßen den Boden berührt und Kontakt zum Untergrund herstellt:

A performance begins when the actors 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.

3 Eugenio Barba, 1986, S. 83.

4 Peter Brook, 1969, S. 9.

5 Tadashi Suzuki, 1986, S. 8.

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 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.

6 Konstantin Stanislawski, 1996, S. 30.

7 Ders. S. 31.

8 Jerzy Grotowski, 1986, S. 155.

9 Aristoteles, 1994, S. 15.

10 Gabriele Brandstetter, 2000, S. 118.

11 Patrick Primavesi, 2006, S. 91.

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 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 Kunstschaffenden ihren eigenen Körper als Material benutzen. Das Gehen fungiert als einfache Methode zur Erforschung der Korrelation zwischen Körper, Zeit und Raum, zur Erkundung multippler 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*

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

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: Kunstausstellungen 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 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

13 Rebecca Solnit, 2000, S. 267.

14 Ulrich Giersch, 1984, S. 273.

15 Ders. S. 273.

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 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 Neuorien-

tierung 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 Auseinanderset-

zung, deren Früchte in Kunst und Theater der Gegenwart zu finden sind: Die *Walking Performances* der britischen Performancegruppen *Lone Twin* und *Wrights & Sites*, die subversiven Stadtpaziergänge 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* (Performancegruppe/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

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* – Zeit Leib“ Hilarion Petzold, 1982, S. 68.

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 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 ZUGANG 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 an-

thropologische Vorraussetzung 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 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, das Ödipus, der Hinkende, dem das Gehen mit seinen geschwellenen Füßen Mühe bereitet (*Oidipous* bedeutet wörtlich Schwellfuß), das Rätsel der Sphinx beantworten kann. Ödipus, der Hinkende, kennt des Men-

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

21 Christoph Wulf, 2004, S. 138.

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

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

schen 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 körper-eigenen 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 gehts?“ „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 Hölderlin 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 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

24 Aurel Schmidt, 2007, S. 15.

25 Friedrich Hölderlin, 2000, S. 359.

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

27 Christoph Wulf, 2004, S. 180.

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.

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

28 Wolfgang Schmitz, 2002, S. 434.

29 Richard Schechner, 1982, S. 112.

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 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

30 Ders. S. 95.

31 Vgl.: Ders. S. 94.

humanist – extraordinarily noble and optimistic. But it didnt 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 abgeleitet.

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

32 Ders. 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.

Mobilität und transformieren den modernen Menschen, also jenen Teil der Menschheit, der am Prozess des industriellen Fortschritts teilnehmen kann, vom Fußgänger 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 Fortschrittes 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 kulturel-

39 Duden, Zitate und Aussprüche, 2002.

40 Peter Sloterdijk, 1989, S. 30.

le 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:

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 Ingenieurgesistes 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 taktiler 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

41 Wolfgang Welsch, 2006, S. 19.

42 Paul Virilio, 1990, S. 52.

43 Ders. 1997, S. 134.

44 Ders. S. 62.

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 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 Mit-Menschen, an den wir uns – haltend und gehalten – klammern können.⁴⁸

45 Ders. S. 52.

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.

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 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.

49 Dietmar Kamper, 1999, S. 76.

50 Ders. S. 77.