

Walking Distance

Auch heute noch, Jahrzehnte nach ihrer Entstehung, hinterlassen die Schriften der Situationistischen Internationale ein seltsames Gefühl. Irgendwie hat man den Eindruck, Zeuge einer grandiosen Verschwendung oder doch wenigstens, einer verpassten Gelegenheit zu sein. Was hier als Möglichkeit aufscheint, ist schließlich nichts Geringeres als ein veränderter Umgang mit den kreativen Ressourcen unserer Kultur. Einer, der nicht mehr auf der Trennung zwischen hochspezialisierten Produzenten und passiven Rezipienten beruht, sondern sie - im besten Fall - direkt für die Verbesserung der Lebensbedingungen einsetzt. Umso mehr irritiert der Rigorismus, mit dem diese Vision vorgetragen wird, schockiert die Unnachgiebigkeit, mit der man sie gegen Abweichler und Kritiker verteidigt. Die Vielzahl von Austritten, Abspaltungen und Ausschlüssen, die die Internationale in ihrer kurzen Geschichte erlebt, lässt keinen Zweifel daran, dass auch in der Gruppe selbst ein ausgesprochen gespanntes Klima geherrscht hat und dass Solidarität und Toleranz nicht gerade zu den Tugenden der Bewegung gehörten. *Spielerisch*, eigentlich ein Schlüsselbegriff der situationistischen Ästhetik, dürften die Zusammenkünfte und Aktionen der Mitglieder jedenfalls nur selten gewesen sein.

Man fragt sich daher auch, was es mit dem Umherschweifen, dem viel beschworenen *dérive* auf sich hat, das ja als künstlerische Strategie wie als konterästhetische Praxis nach wie vor seine Anhänger findet. War es tatsächlich das vergnügliche Sich-Treibenlassen, das psychedelische Abenteuer, als das es uns heute erscheint? Wer die entsprechenden Texte gelesen hat, weiß natürlich, dass die Bedeutung dieser Technik für die Mitglieder der Internationale eigentlich woanders liegt: Zwar ist sie durchaus als Form der Zerstreuung (*divertissement*) gedacht, andererseits bleibt sie dabei aber untrennbar mit einem Forschungsprojekt namens "Psychogeographie" verbunden.^[1] Mit den Situationisten die Städte durchstreifen, heißt auch, an ihrer affektiven Vermessung teilnehmen, heißt, an sich selbst erproben, welche Wirkung die verschiedenen Umgebungen auf die menschliche Psyche haben. Und Debord, der *mastermind* und Chefideologe der Gruppe, lässt keinen Zweifel daran, dass es diese kartografische Funktion des *dérive* ist, die für ihn Priorität besitzt: In der aktuellen Phase der gesellschaftlichen Umwälzung, so betont er, gehe es vor allem darum, die Beschaffenheit des eigenen Lebensraums zu erforschen und ihn für eine spätere Umgestaltung vorzubereiten. Dazu müsse die Stadt - denn nur sie ist für die Situationisten interessant - als ein Gefüge betrachtet werden, in dem es verborgene Strukturen und Schichtungen gibt, die zum Ausgangspunkt der entsprechenden Maßnahmen werden können. Um diese Strukturen zu entdecken, erklärt Debord weiter, sei das Sich-Treibenlassen zwar notwendig, keineswegs aber dürfe es zum Selbstzweck, zum alleinigen Inhalt werden. Dazu sei es viel zu sehr von Zufällen bestimmt, die den Umherschweifenden ablenken und den Erfolg des Unternehmens gefährden könnten.

Was Debord dabei nur am Rande erwähnt, sind die methodischen Probleme einer solchen Doppelperspektive: Wie können sich die Beteiligten einer Situation hingeben - sich regelrecht in ihr verlieren - und sie gleichzeitig analysieren? Anders gesagt: Wie können sie Flaneur und Psychogeograph in einer Person sein, ohne dass das Erlebnis seine Intensität verliert oder das Forschungsziel aus den Augen gerät? Eine Konstellation, die an Walter Benjamin denken lässt, an sein berühmtes *Passagen-Werk*, in dem es ja ebenfalls darum gehen sollte, die Erlebnisse des Flaneurs für eine Kartographie des Urbanen nutzbar zu machen. Anders als bei den Situationisten sollten sie bei ihm aber „nur“ zu einer neuen Form der historischen Erkenntnis führen, einer dialektischen Geschichtsschreibung, die ihren Gegenstand nicht mehr aus der lebensfernen Perspektive des Theoretikers betrachtet, sondern unmittelbar Fühlung mit ihm aufnimmt. Die Physiognomie einer Epoche erfassen, bedeutet für Benjamin, sich in ihre konkreten Zeichen versenken, heißt, die Wirklichkeit mit allen Sinnen sowie der gleichsam übersinnlichen Kapazität des Unbewussten erleben. Letztlich heißt es aber auch,

die dabei gewonnen Eindrücke zu klären und sie in eine geschichtsphilosophische Deutung zu überführen. Oder, um es mit Benjamins eigenen Worten zu sagen: was dem Flaneur bei seinen Streifzügen wie im Traum widerfahren ist, ins „Wachbewusstsein“ des Denkens zu retten.

Wie Benjamin diesen Spagat zu leisten versucht, ist bekannt: einerseits mit den „Denkbildern“, den literarischen Miniaturen, die von ihm ganz bewusst zwischen begrifflich-theoretischer Abstraktion und literarischer Nachempfindung gehalten werden. Sie liefern ihm das Material zu den Gedächtniskarten, die er von den verschiedenen Metropolen anfertigen wollte und im Falle von Berlin und Paris ja auch ansatzweise erstellt hat. Das andere Prinzip ist die Collage, die Verbindung von Bild und Text, Poesie und Wissenschaft, wie sie für sein Opus Magnum, das erwähnte *Passagen-Werk* vorgesehen war. Das heißt: Grundlage der Benjaminschen Methodik sind letztlich immer Darstellungen, künstlerisch-literarische Gebilde, die sich an den versierten, für diese Form der Montage empfänglichen Leser richten.

Von dieser Art der Vermittlung sind die Situationisten mit ihrer Aversion gegen das bürgerliche Kunstverständnis natürlich weit entfernt. Dazu entspricht sie viel zu sehr dem vertrauten Bild des spezialisierten Autors, der sich an einen ebenso „einsamen“ Leser richtet und ihm seine Werke als persönliche Deutungen der Realität offeriert. Debord zufolge sind jedoch die Zeiten vorbei, wo es noch möglich war, verschiedene Ansichten einer Sache zu diskutieren; erst recht aber, wo man Wissenschaft, Kunst und Literatur noch als zweckfreie Unternehmungen betreiben konnte. Demgegenüber müssen Forschungen, die bei der Internationale Gehör finden wollen, so konkret und so eindeutig sein, dass sie sich ganz direkt in praktische Maßnahmen umsetzen lassen. Eine Erwartung, die natürlich nur selten erfüllt wird und die darüber hinaus auch ein beträchtliches Konfliktpotential beinhaltet. Das zeigt bereits der Fall des britischen Situationisten Ralph Rumney, dessen vergeblicher Versuch, Venedig psychogeographisch zu erschließen, seinen Ausschluss aus der Bewegung provoziert hat. Und es erklärt wohl auch, warum es in den anderthalb Jahrzehnten, in denen die Internationale aktiv ist, nur wenige, wirklich konkrete Beispiele für eine solche Kartografie des Urbanen gegeben hat. Nicht zuletzt wird damit aber auch verständlich, warum das Konzept des Umherschweifens in den späteren Phasen der Bewegung kaum noch eine Rolle spielt.

Das Durchstreifen der Stadt zum Zwecke der Ortserkundung und Ortserfahrung hat seine Faszination deshalb aber nicht verloren. Als methodisches Prinzip ist es ja auch nicht an den situationistischen Masterplan oder ein vergleichbares Megaprojekt gebunden. Vielmehr gehört es zu jenen Verfahren der modernen Kunst, die den allgemeinen Orientierungswandel überlebt und sich im Zuge dieser Verschiebungen immer weiter ausdifferenziert haben. Was seinen Erfolg begründet hat, ist wohl vor allem der Umstand, dass es dem Künstler einen direkten Zugang zu den gewandelten Lebensverhältnissen verspricht. Das Besondere daran ist nämlich, dass es neben den Konstanten auch die jeweils neuesten Formen des urbanen Lebens mitsamt den zugehörigen Objekten, Bildern und Apparaturen ins Blickfeld rückt. In dieser Funktion erscheint es bereits in den Erkundungsgängen der flanierenden Schriftsteller und Kulturphilosophen (Baudelaire, Aragon, Benjamin), bevor es bei Künstlern wie Smithson, Oiticica und anderen Protagonisten der Spätmoderne zu einem genuin künstlerischen Verfahren wird. Stets ist mit ihm jedoch die Vorstellung verbunden, im Labyrinth der Großstädte die Frontlinie der Modernisierung vor sich zu haben und in ihren Erscheinungsformen eine Chiffreschrift, die das Rätsel der Gegenwart in sich birgt.

Wie diese Schrift zu lesen ist, beziehungsweise, wie sich ihre Elemente in bedeutungsvolle Zeichen verwandeln lassen, darüber gehen die Meinungen naturgemäß auseinander. Während man auf Seiten der Literaten und Philosophen von einem passiven Beobachter ausgeht, geradezu einem Voyeur, der das städtische Leben in sich aufsaugt und es anschließend interpretiert, stellt sich für die Künstler eher die Frage, welche Werkzeuge und Verfahren man entwickeln muss, um den Geheimnissen der Stadt auf die Spur zu kommen. Das heißt: wie man sie beim Durchqueren soweit affizieren und zu einer Reaktion veranlassen kann, dass sie ihre verborgenen Strukturen preisgibt. Deshalb folgen ihre Streifzüge auch nur selten dem klassischen Muster des Flanierens und Beobachtens, sondern haben zumeist den Charakter von gezielten Interventionen. Abgesehen

davon ist das Verhältnis zur eigenen Beobachterrolle hier ein anderes: Autoren wie Benjamin oder Baudelaire vertrauen bei ihren Streifzügen noch ganz auf jenes gleichsam divinatorische Vermögen, das sich nahezu alle neuzeitlichen „Erkenntnisobjekte“ zuschreiben. Das heißt: Sie sind davon überzeugt, dass ihr aufmerksamer und geschulter Blick ihnen über kurz oder lang die wesentlichen Strukturen der Stadt enthüllen wird. Dagegen gehen die meisten Künstler, die sich mit dem Thema Stadt beschäftigen, eher davon aus, dass sie Bestandteil einer größeren Konstellation sind. Einen Ort erkunden oder „ortsspezifisch“ zu arbeiten, heißt für sie, dass sich ihre Beobachterposition erst in der Begegnung mit der jeweiligen Stadt oder Region herauskristallisiert wird. Und für manche bedeutet das sogar, dass es keineswegs sicher ist, ob sie in der vertrauten Form, als souveränes Beobachtersubjekt, überhaupt zustandekommt.

Der in Belgien aufgewachsene und seit geraumer Zeit in Mexico City lebende Francis Alÿs ist ein gutes Beispiel für dieses gewandelte Verhältnis zum Untersuchungsfeld Stadt. Alÿs kommt Anfang 1986 als Teilnehmer eines französischen Hilfsprogramms in die mexikanische Metropole, kurz nachdem sie durch ein verheerendes Erdbeben erschüttert worden ist. In den darauf folgenden Jahren arbeitet er zunächst in seinem erlernten Beruf als Architekt, entwickelt jedoch schon bald ein Interesse an den Besonderheiten der Mega-City, an der Art und Weise, wie das Leben in ihr abläuft und wie die Menschen sich in dieser Situation einrichten. Nach Ablauf seines Vertrages wendet er sich dann zunehmend der Kunst zu - teils aus einem Gefühl der Leere und Orientierungslosigkeit, wie er zugibt, teils aber auch, weil ihn der Kontakt mit den einheimischen Künstlern dazu ermutigt hat, die Perspektive des Technikers aufzugeben und sich einen Zugang zu suchen, der ihm mehr verrät als das, was sich messen und berechnen lässt. Letztlich sei es aber die Stadt selbst gewesen, die ihn zum Künstler gemacht habe, da sie dem neuen Bewohner eine Reaktion abverlangt, da sie ihn zwingt, sich in irgendeiner Weise zu ihr zu verhalten. Man kann diese Forderung auf Dauer nicht ignorieren, erklärt Alÿs, anderenfalls geht man unter, wird man von ihr bezwungen.

Mexico City ist natürlich nicht irgendeine Großstadt. Weder zählt sie zu den neuen *boomtowns*, die von der Globalisierung der Märkte profitieren, noch ist sie eine von jenen langsam gewachsenen Metropolen, die es verstanden haben, sich durch geeignete Strukturmaßnahmen - Stichwort „Gentrifizierung“ - in urbane Zentren mit gehobener Lebensqualität zu verwandeln. Eher schon könnte man sagen, dass die Krise der modernen Großstadt bei ihr zum Dauerzustand geworden ist. Durch die anhaltende Landflucht hoffnungslos überbevölkert, von gravierenden Umweltproblemen, wachsender Kriminalität und neuerlichen Naturkatastrophen bedroht, kann sie auf das, was in der übrigen Welt geschieht, allenfalls reagieren. Keinesfalls jedoch ist sie in der Lage, mit den anderen Metropolen zu konkurrieren, weder was ihre Funktion als Wohnort noch was ihre Rolle als Zentrum von Kunst und Kultur betrifft. Was ihr bleibt, ist, um das lebensnotwendige Minimum an Normalität zu kämpfen und auf bessere Zeiten zu hoffen. Solange dies nicht der Fall ist, regieren Improvisation und Bastelei, versuchen die Bewohner, das Beste aus der Situation zu machen.

Die Arbeiten, die Francis Alÿs in den letzten zwei Jahrzehnten produziert hat, sind seine persönliche Antwort auf diese besondere Situation, auf das beständige Lavieren der Stadt zwischen Heute und Morgen, Aufbruch und Kollaps. Dem Betrachter liefern sie einfache, aber sinnfällige Bilder - Allegorien, Gleichnisse im weitesten Sinne - die ihm die Möglichkeit geben, sich ein Stück weit in das Leben der Bewohner einzufühlen. Was sie besonders auszeichnet, ist die Mischung aus Anschaulichkeit und Humor, die dem Betrachter oftmals mehr über die Stadt vermitteln als jede theoretische Abhandlung. Eine Qualität, die man auch in *The Rehearsal I* (1999-2001) beobachten kann, einem Kurzfilm, für den der Künstler unlängst mit dem renommierten Blue-Orange-Preis ausgezeichnet wurde: In dieser Arbeit zeigt uns Alÿs einen roten VW-Käfer, der unter den Klängen einer mexikanischen Blaskapelle versucht, einen Hügel hinauf zu fahren. Solange die probenden Musiker im Takt bleiben, solange sie erfolgreich zusammenspielen, bewegt sich das Fahrzeug hangaufwärts; sobald jedoch das Zusammenspiel ins Stocken gerät oder die Musiker ihre Instrumente neu stimmen müssen, rollt er wie von Geisterhand gelenkt wieder den Hang hinunter. Im Laufe der Sequenz wiederholt sich diese

Pendelbewegung gleich mehrmals, bis das Gefährt seine Bemühungen schließlich aufgibt und rückwärts aus dem Bild rollt. Eine kleine, witzig-absurde Szene, die uns trotz ihrer Einfachheit etwas Wesentliches über die Mentalität des mexikanischen Volkes und vieler anderer, so genannter „Schwellenländer“ verrät. Alÿs spricht von der Neigung dieser Länder, die Entscheidung hinauszuzögern, und sich stattdessen im Jetzt, im Provisorium des Probens und Wiederholens einzurichten. Ein Verhalten, in dem sich für ihn das ambivalente Verhältnis Lateinamerikas zur Modernisierung spiegelt, seine Unfähigkeit, sich voll und ganz darauf einzulassen, aber auch sein Widerstand gegen importierte Fortschrittsmodelle.[2] Deshalb erzählt uns das Video auch keine mitleidsvolle oder moralisierende Geschichte, sosehr der rote Käfer in seinem Bemühen manchmal auch wie ein moderner Sisyphos erscheint. Eher schon handelt es von der Beharrlichkeit dieser Menschen, ihrem Willen, eine irgendwie geartete Form des geglückten Lebens zustande zu bringen. Dafür spricht auch, dass der VW seine Fahrt nach Ablauf der geschilderten Sequenz wieder von vorne beginnt, so, als wolle er den bekannten Werbespruch, mit dem er einst die mobile Welt erobert hat, auf sein heutiges Heimatland übertragen.

Selbst wenn es in *The Rehearsal* nicht unmittelbar zu erkennen ist - auch für Alÿs spielt das Durchwandern und Beobachten der Stadt eine ganz entscheidende Rolle. Einmal natürlich, weil es der Erkundung des unbekanntem Terrains dient und damit im Grunde jede seiner Arbeiten vorbereitet. Was das betrifft, spricht der Künstler von der Möglichkeit, die Stadt beim Gehen mit allen Sinnen erleben und die Idee für ein Kunstwerk buchstäblich im Kontakt mit dem urbanen Profil entwickeln zu können.[3] Dann aber auch, weil eine ganze Reihe seiner Arbeiten ausdrücklich in Form von Fußmärschen (*paseos*) angelegt ist. Oder allgemeiner: weil das Zu-Fuß-Gehen eine ganz entscheidende Rolle für den Ablauf und das Ergebnis dieser Arbeiten spielt. Sei es, dass es ihm eine unmittelbare Berührung - eine Reibung - mit der Stadt verschafft, wie bei *The Paradox of Praxis 1* (1997), wo Alÿs einen schweren Eisblock durch die Straßen von Mexico City schiebt, der sich durch die Berührung mit dem heißen Asphalt nach und nach in Wasser auflöst. Oder sei es, dass der Spaziergang einen Rahmen bildet, innerhalb dessen bestimmte Prozesse ablaufen können - die allmähliche Entleerung einer Farbdose, das kontinuierliche Auffädeln eines Pullovers oder das Einsammeln von Metallteilen mit Hilfe von magnetisierten Schuhen. Manchmal sind es aber auch die besonderen Eigenschaften einer Stadt, die im Zuge solcher Fußmärsche sichtbar werden. So, wie in *Duett* (1999), wo Alÿs mit einem Freund die beiden Hälften einer Tuba durch das Straßengewirr von Venedig transportiert hat und sich dabei ganz bewusst den Unwägbarkeiten und Zufällen eines solchen Fußmarsches überließ. Schließlich kamen beide Akteure dabei aus unterschiedlichen Richtungen und wussten nicht, wo sich der andere gerade befand. Trotzdem kam es irgendwann zu der erhofften Begegnung - ob nun durch Zufall oder von der eigenen Intuition gelenkt - und das Instrument wurde an Ort und Stelle wieder zusammengefügt.

Gerade an der zuletzt genannten Arbeit wird deutlich, dass die Ortserkundungen des Belgiers nur wenig mit der distanzierten Haltung eines Flaneurs zu tun haben. Dazu sind sie schlichtweg zu auffällig, um nicht zu sagen, zu spektakulär. Alÿs ist ein Künstler, der keine Scheu hat, sich zu exponieren und der dabei auch in Kauf nimmt, dass er von den Ordnungskräften angehalten oder gelegentlich von einem Hund gebissen wird. Abgesehen davon zielen seine Erkundungsgänge auch nicht auf die „Dokumentationen“, die Fotoserien oder Installationen ab, die man bei solchen Gelegenheiten häufig zu sehen bekommt. Bei Alÿs ist das Erkunden der Stadt eher ein „Einwandern“, ein Sich-Einklinken, das das jeweilige Umfeld zu einer Reaktion veranlasst und in diesem seine Spuren hinterlässt. Ja, dessen Gelingen sich gerade am Hinterlassen solcher Spuren bemisst, selbst wenn diese nur im Gedächtnis der Bewohner nachzuweisen sind.

An einem bestimmten Ort zu arbeiten, heißt bei Alÿs aber auch, die dort lebenden Menschen in seine Aktionen miteinzubeziehen und sie manchmal sogar an der Planung teilhaben zu lassen. So, wie bei *Guards* (2004/2005), einem weiteren *paseo*, der einmal nicht vom Künstler selbst, sondern von einer Einheit Wachsoldaten, den Londoner „Coldstream Guards“ durchgeführt wurde. Deren Mitglieder sollten sich, ebenfalls aus verschiedenen Richtungen kommend, im Zentrum der englischen Hauptstadt zu einer marschierenden Formation von acht mal acht Soldaten zusammenschließen. Das heißt: Ähnlich wie bei *Duett* ging es auch hier

um den Gedanken der Vereinigung, des Sich-Suchens und Sich-Findens im unübersichtlichen Gelände. In diesem Fall waren es jedoch eher erfahrungsabhängige Orientierungsformen, wie das Hören der herannahenden Formation oder das Wissen um Entfernungen und Straßenverläufe, die den Zusammenschluss ermöglichen sollten. Was lag daher näher, als die Soldaten, die Ortskundigen und Experten in Sachen Marschieren, in die Planung und Durchführung des Projekts einzubinden?

Einschlägig ist in diesem Zusammenhang aber vor allem die Kooperation mit den *rotulistas*, den mexikanischen Plakatmalern, mit denen Allys über Jahre hinweg eine Art Bilderwerkstatt betrieben hat. Hier bestand die Zusammenarbeit zunächst einmal darin, dass die Plakatmaler kleine, von ihm selbst gemalte Ölbilder erhielten, die sie mit ihren Materialien und Werkzeugen vergrößern sollten. Entscheidend war für Allys, dass sie dabei nicht auf die Rolle der ausführenden Handwerker reduziert wurden, sondern die Möglichkeit erhielten - ja, sogar dazu ermuntert wurden - die Motive nach eigenem Gutdünken zu verändern. Die so entstandenen Variationen wurden von ihm dann wieder benutzt, um neue Motive daraus zu entwickeln. Das heißt: Die vermeintliche Auftragsarbeit war von vornherein als Wechselspiel konzipiert, als eine Folge von Übersetzungen oder Interpretationen, in deren Verlauf sich die Gemälde nach und nach in etwas Anderes verwandeln sollten. Soweit es die ökonomische Seite betrifft, war die Kooperation darüber hinaus ein Versuch, die traditionellen Verwertungsmechanismen zu umgehen und ein System der Bildproduktion zu etablieren, das nach anderen Regeln funktioniert als der herkömmliche Kunstmarkt. Eines, das nicht auf dem Kult des Schöpfers beruht und die Werke deshalb auch nicht wie Luxusobjekte behandelt, sondern sie den Kunstinteressierten zu erschwinglichen Preisen anbietet.

Allys sucht diese besondere Art von Zusammenarbeit und Austausch auch deshalb, weil er weiß, dass ihm nur dadurch jene Einblicke zuteil werden, die ihm etwas über die Lebensgewohnheiten einer Stadt verraten. Über jene Phänomene des urbanen Lebens, die er auf seinen Spaziergängen zumeist schon in irgendeiner Form beobachtet hat und die er dann in seinen Arbeiten noch einmal genauer fokussiert. Denn nach all den Jahren weiß der Künstler, dass es sich bei einer Stadt um ein Gebilde handelt - und für Mexico City gilt dies ganz besonders - das weniger durch klare Strukturen als durch Texturen, durch lokale Netzwerke und Kreisläufe bestimmt ist. Weniger auch durch das, was die Stadtplaner und Verwalter unter Verkehr, Handel oder Kommunikation verstehen, als durch soziale Beziehungen und andere, eher informelle Arten der Ökonomie. Nachhaltige Veränderungen sind hier selten das Resultat behördlicher Planungen, und wenn doch, läuft das Ganze gewöhnlich auf den Verlust bestehender Strukturen hinaus. Dagegen werden die positiven Veränderungen eher von den Bewohnern und ihrer besonderen Lebensweise bewirkt. Und zwar nicht nur durch das, was sie von den Neuerungen übernehmen, sondern gerade auch durch die Widerstände, die sie ihnen entgegensetzen und durch den Reibungsverlust, den sie durch ihr alltägliches Handeln erzeugen.

das seine Runde in einer benachbarten Kleinstadt machte und am Ende sogar zu einer polizeilichen Fahndung inklusive Phantombild führte. Was Alÿs daran interessierte, war einmal das Faktum selbst, die Tatsache, dass etwas Fiktionales, Erdachtes zu einer sozialen Realität werden kann; dann aber auch die transformierende Wirkung des Gerüchts, durch die sich die in Umlauf gebrachte Geschichte Stück für Stück in etwas anderes verwandelte.

Natürlich sind die meisten dieser Aktionen auf die besondere Situation von Mexico City zugeschnitten, auf die speziellen Formen der Kommunikation und Interaktion, die sich über die Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg in ihr entwickelt haben. Einige sind aber auch modulartig angelegt, das heißt, sie sind allgemein genug gehalten, um auch in einer europäischen oder asiatischen Stadt zu funktionieren. Darüber hinaus werden sie im Zuge der Durchführung ständig weiterentwickelt, werden sie differenziert und präzisiert, um sicherzustellen, dass sie ein möglichst aussagekräftiges Bild von den jeweiligen Verhältnissen liefern. Denn für Alÿs geht es bei alledem nicht nur um die Besonderheiten einer bestimmten Stadt, sondern auch um die Stadt als solche, als gleichsam anthropologische Konstante oder Urform des Zusammenlebens. Diese ist aber weitaus mehr als nur eine Ansammlung von Wohnquartieren und Konsumtempeln, genauso wie sie sich nicht auf ihre folkloristischen Besonderheiten reduzieren lässt. Vielmehr ist sie seit jeher auch ein Ort des Miteinanders, von gewachsenen sozialen Beziehungen und von Transaktionen, die nicht den Prinzipien des ökonomischen Kalküls unterliegen.^[4] Oder sagen wir besser: Sie war es, solange sich diese gewachsenen Lebensformen einigermaßen erfolgreich gegen die Mächte des Marktes und die anderen Instanzen der Modernisierung behaupten konnten. Selten nämlich war ihr Überleben so gefährdet wie heute, wo die Modernisierung der Städte im globalen Maßstab stattfindet und wo sie deshalb immer radikalere Formen annimmt.

Mit seinem gleichsam praxeologischen Blick auf die Stadt grenzt sich Alÿs besonders von jenen Positionen ab, die sie als ein planbares, beherrschbares Gebilde betrachten. So, wie es nicht nur bei den eingangs erwähnten Situationisten geschieht, sondern auch in einer bestimmten Tradition der Architektur und Stadtplanung, jener „internationalen Schule“ des Funktionalismus, die vom Glauben an die Machbarkeit besserer Lebensbedingungen durch die Mittel der konstruktiven Vernunft beseelt ist. Und das heißt in diesem Fall ja auch: die den Verantwortlichen, den Planern und Gestaltern ein nahezu unbegrenztes Urteilsvermögen zuschreibt. Schließlich sollen diese hier nicht nur im Namen anderer sprechen, sondern ihre Entscheidungen auch von außen treffen können, also ohne dass sie dem zu gestaltenden Lebensraum selbst angehören müssten.

Der „unitäre Urbanismus“ der Situationisten wirkt im Vergleich dazu wie eine megalomane Allmachtsphantasie, im Grunde ist er aber lediglich die totalitäre Variante dieses Denkens. Zwar scheint diese urbane Utopie alles zu enthalten, was ein freies, selbstbestimmtes Leben möglich macht, für ihre Verwirklichung ergibt sich aber die paradoxe Situation, dass das Reich der Freiheit zunächst einmal eingerichtet, dass es zentral organisiert werden muss, bevor es sich spontan und ungehindert entwickeln kann. Denn wie fast alle Revolutionäre haben Debord und seine Mitstreiter eine klare Vorstellung davon, was ein reiches, erfülltes Leben ausmacht, und für bestimmte Formen des Zusammenlebens - insbesondere für das kleine Glück in den eigenen vier Wänden - ist darin kein Platz. Im Gegenteil: Beschäftigungen, die zur Vereinzelung des Menschen führen, wie die Hobbys und Sammelleidenschaften des Kleinbürgers, sind ihnen zutiefst verhasst. Sie stehen für die „kristallisierte“ Langeweile der verwalteten Freizeit und verhindern damit gerade die spontane, ungezügelter Lebensweise, die die Bewegung für den Inbegriff des Lebensglücks hält. Damit ist jedoch ausgeschlossen - kaum anders als bei den orthodoxen Varianten des Marxismus - dass die Bewohner sich selbst überlassen bleiben und dass all ihre Wünsche auf der Stelle erfüllt werden.

Wenn diese Utopie heute kaum noch Anhänger findet, dann nicht nur, weil sie zu überdimensioniert ist, sondern vor allem, weil uns das Bild des von oben programmierten „neuen Menschen“ nicht mehr akzeptabel

erscheint. Abgesehen davon beginnt sich auch unter Architekten und Stadtplanern ein anderes Bild der Stadt durchzusetzen - vorerst zwar nur unter den fortschrittlichsten, aber doch immerhin schon so deutlich vernehmbar, dass es uns mittlerweile als eine realistische Alternative erscheint. Bezeichnenderweise tritt dabei an die Stelle des modernistischen, in der Person des Planers verankerten Stadtkonzeptes ein eher „ökologisches“ Modell der Stadt. Das heißt: eines, das von einem gewachsenen Gefüge ausgeht, dessen komplexe Struktur sich nur bedingt von außen betrachten lässt und das deshalb auch niemals vollständig zu planen und zu kontrollieren ist. Beziehungsweise, das der Planer allenfalls dort beeinflussen kann, wo die Verhältnisse einigermaßen überschaubar sind und die Möglichkeit besteht, die Betroffenen am Entscheidungsprozess teilhaben zu lassen.

Die wenigsten Architekten dürften sich allerdings derart intensiv mit dieser Thematik auseinandergesetzt haben wie Francis Alÿs, der sich schon während seiner Studienzeit in Venedig mit dem Thema Stadtentwicklung beschäftigt hat. Was ihn damals besonders interessierte, war, wie die Stadtplaner der frühen Neuzeit durch administrative Maßnahmen Ordnung herstellen, wie sie für Hygiene, aber auch für Überschaubarkeit und soziale Kontrolle sorgen. Dergestalt etwa, dass sie Tiere aus bestimmten Bereichen der Stadt verbannen und damit Öffentlich und Privat, Natur und Kultur deutlich voneinander abgrenzen. Dass sich Alÿs gerade mit solchen Fragestellungen beschäftigt hat und mit dem Zeitraum, in dem die moderne Stadt Gestalt annimmt, dürfte seine eigene Vorstellung von dieser Siedlungsform nachhaltig geprägt haben. Genauso wie sie seinen Blick für das Phänomen der Modernisierung und die damit verbundenen Probleme geschärft haben dürfte. Denn schon zu Zeiten der Renaissance heißt das: für das, was die administrative, planerische Seite von den Bewohnern und ihren Lebensgewohnheiten trennt, von jenen Handlungsweisen, die Michel de Certeau als „Taktiken des Alltags“ bezeichnet und die er von den „Strategien“ der Mächtigen unterscheidet. Gleichzeitig dürfte sie ihm aber auch ein Gefühl für die Ohnmacht des Künstlers gegeben haben, für die Unmöglichkeit, etwas Gewachsenes durch abstrakte Gegenentwürfe zu ersetzen. Eine möglicherweise ernüchternde, für Alÿs aber wohl auch erhellende Erfahrung, die ihm gezeigt hat, wie man am besten auf die Abläufe eines solchen Gefüges einwirken kann. Nicht durch utopische Modelle und andere groß dimensionierte Projekte nämlich, sondern durch Aktionen, die auf die besonderen Verhältnisse des jeweiligen Ortes Bezug nehmen. Und das heißt in seinem Fall: durch Bilder und Erzählungen, die die Phantasie anregen und ihre Spuren im Gedächtnis der Bewohner hinterlassen. Kleine urbane Fabeln, die so einfach und klar formuliert sind, dass sie sich weitererzählen lassen und damit fast schon die Prägnanz eines Bildes besitzen. So, wie die Geschichte vom Künstler, der einen Eisblock durch die Straßen schiebt, von der Prozession der Kunstbegeisterten, die mit einer Statue auf das lokale Kunstmuseum zumarschieren (*The Modern Procession*, 2002), oder vom mysteriösen Fremden, den am Ende doch niemand zu Gesicht bekommen hat.

Dass das „Prinzip Geschichte“ für Alÿs auch über seine urbanen Interventionen hinaus von Bedeutung ist, davon konnte man sich bei seinem Patagonien-Projekt (*A Story of Deception*, 2003-2006) überzeugen. Schauplatz der Erkundungen waren diesmal nicht die großen Metropolen, sondern mit der argentinischen Provinz La Pampa sogar eine der am dünnsten besiedelten Landstriche des Kontinents. Alÿs hatte sich in diese abgelegene Region begeben, weil er auf einer früheren Reise die Geschichte von einem einheimischen Indianerstamm gehört hatte, der seine Beute - eine südamerikanische Variante des Straußenvogels - zur Strecke bringt, indem er sie bis zur völligen Erschöpfung verfolgt. „Ich war fasziniert von der absoluten Einfachheit ihres Vorgehens und natürlich vom Gebrauch des Gehens als einer Waffe, einer Jagdmethode.“^[5] Ursprünglich hatte Alÿs lediglich herausfinden wollen, ob sein eigener Gebrauch des Gehens sich „durch diese Anekdote irgendwie illustrieren oder erweitern ließ.“^[6] Eher zufällig war er dann aber auf das Phänomen der Luftspiegelung (Fata Morgana) gestoßen, das sich in diesen Breiten aufgrund der Flachheit des Geländes und der extremen Temperaturen mit ziemlicher Regelmäßigkeit einstellt. Ein glücklicher Zufall, wie er rückblickend feststellt, der ihm plötzlich und unerwartet das Bild geliefert hat, das er schon so lange gesucht hatte: jene sinnfällige Darstellung eines fliehenden Horizonts oder Zielpunktes, mit der sich das eigentümliche Verhältnis der Südamerikaner zur Moderne ausdrücken lässt, jener Verheißung, die ihnen ständig vor Augen steht, die sich ihnen dann doch aber wieder regelmäßig entzieht.

So ist *A Story of Deception* auch eine Geschichte über die Entstehung von künstlerischen Metaphern, über Anekdoten und Gerüchte, die zur Entdeckung von Bildern führen, und über Bilder, die sich zu neuen Geschichten zusammenfügen. Gleichzeitig vermittelt sie uns einen Eindruck von der eigentümlich schweifenden Progression, die Alÿs bei seiner Arbeit an den Tag legt, jener besonderen Art der künstlerischen Recherche, die ganz wesentlich durch unerwartete Begegnungen und Zufallsfunde, aber auch durch Um- und Seitenwege geprägt ist.[7] Ganz ohne den gewohnheitsmäßigen Spaziergang durch die Stadt hätte nämlich auch das Patagonien-Projekt nicht den erwähnten Verlauf genommen: Auf seiner ersten Erkundungstour durch Buenos Aires war Alÿs einem älteren Mann begegnet, der einen Fußball durch die belebten Straßen jonglierte, ohne dass dieser ein einziges Mal den Boden berührte. „Es war so, als fliehe er vor sich selbst“[8], berichtet er seinem Begleiter Olivier Debrouse, womit er andeutet, dass er „seiner“ Metapher - wenn auch in einer nicht ganz so perfekten Form - bereits an diesem Abend begegnet ist.

A Story of Deception ist deshalb auch eine Geschichte über das Verhältnis des Künstlers zu seinem Gegenstand, der in diesem Fall ja etwas weitgehend Unbekanntes war, das sich nur von außen betrachten ließ. Alÿs weiß, dass er in solchen Situationen einen Ausgleich schaffen muss zwischen dem, was er sich selbst schon überlegt hat und dem, was das unbekannte Land an Überraschungen für ihn bereithält. Zwar spricht nichts dagegen, die eigene „Erzählung“[9] im Auge zu behalten und sie bei den Erkundungen als Hypothese zu verwenden, die entsprechenden Bilder und Geschichten, die dem Projekt Substanz verleihen, muss er sich aber von den Orten und Menschen geben lassen, die er besucht. Das heißt zunächst, dass er seinen „Eintrittspunkt“ nur vor Ort finden kann, auch wenn dies möglicherweise bedeutet, dass er längere Zeit auf das geeignete Motiv warten muss. Genauso wie es bedeutet, dass er auch die weiteren Entscheidungen von den Gegebenheiten abhängig machen muss, sprich, ein bewährtes Verfahren nicht einfach auf die neue Situation übertragen kann.

Alÿs weiß allerdings auch, dass es selbst dann noch gewisse Grenzen gibt, kulturelle Grenzen, die auch für den Künstler, der sensibel für die Besonderheiten seines Gastlandes ist, kaum zu überwinden sind. Mit einer gleichermaßen provokativen und witzigen Aktion hatte er diesem Gedanken schon 1994 eine prägnante Form gegeben: Mit einem Schild („Turista“) ausgerüstet hatte er sich auf den Zócalo, den zentralen Platz Mexico Citys gestellt, um dort, Seite an Seite mit den örtlichen Schreibern, Elektrikern und Klempnern, den Passanten seine „Dienste“ als Tourist anzubieten. Sich bei den wartenden Handwerkern einzureihen, hieß für ihn damals, den besonderen Status des eingewanderten Künstlers zu thematisieren, seine eigentümliche Zwischenstellung zwischen Beobachter und Teilnehmer: Einerseits ist er der „privilegierte Immigrant“ Orozcos, der in einer Art von Schonraum lebt und bestimmte Freiheiten genießt, die die Einheimischen nicht haben, gleichzeitig bleibt er dabei aber ein *gringo*, ein Außenstehender, dem die lokalen Codes, die Regeln und Routinen des Zusammenlebens niemals zur Gänze zugänglich sind.

Man geht jedenfalls nicht zu weit, wenn man annimmt, dass dieses moderate Selbstbild zu den Lektionen gehört, die der Künstler Alÿs von seiner Wahlheimat Mexico erhalten hat. Vor allem aber: dass sie ihn misstrauisch, wenn nicht sogar skeptisch gemacht hat gegenüber der Ideologie der Produktivität und Effizienz, die in den Ländern der nördlichen Hemisphäre nahezu alles beherrscht. Ihm, der ursprünglich als Helfer und Berater in dieses Land gekommen war, hat es gezeigt, dass es nicht zwingend ist, sich dieser Ideologie zu unterwerfen, sondern dass es andere, informelle Arten der Ökonomie gibt, die in bestimmten Situationen sogar wirkungsvoller sein können als jedes hochfliegende Entwicklungsprojekt. Dass sich Alÿs bestimmten Aspekten der Stadtthematik zuwendet und dafür andere ausblendet, dürfte deshalb auch das Ergebnis einer besonders intensiven Erfahrung mit dem Fremden sein, die ein Künstler, der sich nur für einige Wochen in seinem Gastland aufhält, in der Regel nicht machen kann.

Vermutlich sind diese Lektionen auch der Grund dafür, warum Alÿs eine andere „große Erzählung“ bisher weitgehend ausgeklammert hat, *die* Erzählung unserer Dekade, wenn nicht gar der letzten zwanzig, dreißig

Jahre: die Vision einer digital vernetzten Weltgesellschaft, die ihre Suggestivkraft ja auch daraus bezieht, dass sie den Menschen ein Leben in Aussicht stellt, das nicht länger von den Zufälligkeiten des Lokalen und Regionalen abhängig ist. Mehr noch: die gerade den Marginalisierten dieser Welt verspricht, dass die alten Asymmetrien mit ihrer Hilfe verschwinden werden. Verglichen mit dieser High-Tech-Utopie wirken die Aktionen und Interventionen von Alÿs ausgesprochen bescheiden, ja geradezu vorindustriell. Statt sich auf das Innovative, Technologische zu beziehen, konzentrieren sie sich gerade auf jene Aspekte des menschlichen Zusammenlebens, die im Zuge der technologischen Umwälzung aus dem Blickfeld geraten, deren Bedeutung für das Funktionieren eines sozialen Gefüges aber nicht zu unterschätzen ist: auf reale Transaktionen mit Gegenständen, auf die mündliche Kommunikation von Angesicht zu Angesicht sowie auf ganz konkrete, leibhaftige Erfahrungen, wie das Durchqueren einer Stadt mit einem schweren Gegenstand. Insofern hat das Bild des Künstlers als Fußgänger hier fast schon programmatischen Charakter, versinnbildlicht es die Distanz, die Alÿs zur Moderne des westlichen Typs mitsamt ihren Werten und Zielen gewonnen hat.

Man muss daher auch nicht lange spekulieren, ob die Entscheidung des Künstlers für das Reale, Konkret-Alltägliche etwas Politisches hat. Sie ist natürlich eminent politisch, weil sie im Grunde ein Bekenntnis zu einer anderen Lebensform darstellt, respektive, zu einer sozialen Wirklichkeit, die von anderen Maßstäben und Standards bestimmt wird als von jenen, die uns die Advokaten des Fortschritts vermitteln. Einer Realität, die ihre eigenen Handlungsformen und Regeln hat und sich deshalb auch nicht anhand von Produktionszahlen beurteilen lässt. Sich „bekennen“ heißt zwar nicht unbedingt, sich mit allem einverstanden erklären, was diese Lebensform hervorbringt, es heißt aber zumindest, sie als etwas Existierendes anzuerkennen. Indem Alÿs dies macht, lässt er ein ganz anderes Bild von Lateinamerika entstehen, eines, das weder von den gängigen folkloristischen Klischees noch von den Maßstäben der nördlichen Hemisphäre geprägt ist, sondern einfach nur das Leben der Menschen in ihrer Andersartigkeit zeigt. Dieses Leben, so geben uns seine Arbeiten zu verstehen, ist zwar durchweg vom Mangel bestimmt, dennoch gibt es hier auch so etwas wie ein Vorwärtskommen, selbst wenn dieser „Fortschritt“ nach anderen Prinzipien funktioniert und seine eigene Geschwindigkeit hat.

Was diesem Bild seine Glaubwürdigkeit verleiht, ist nicht zuletzt, dass es trotz seiner impliziten Kulturkritik frei von Pessimismus und Sentimentalität ist. Statt die Kulturzerstörung anzuprangern oder die mexikanische Mängelwirtschaft romantisch zu verklären, transportiert Alÿs diese Realitäten ins Reich der Fabel, konstruiert er Bilder und Geschichten, die teilweise derart überzeichnet sind, dass sie ans Absurde grenzen. So wie es auch bei der spektakulären Aktion *When Faith Moves Mountains* (Lima, 2002) der Fall war, wo es ihm mit Hilfe von fünfhundert Freiwilligen gelang, eine Sanddüne mittels einfacher Schaufeln um wenige Zentimeter zu versetzen. Eine scheinbar völlig sinnlose Aktion, eine „unproduktive“ Vergeudung von Arbeitskraft und Zeit, bei der niemand etwas verdient hat, jedenfalls nicht im herkömmlichen Sinne. Alÿs ist jedoch überzeugt, dass nur solche unwahrscheinlichen Bilder dazu geeignet sind, unsere Wahrnehmungsroutinen zu durchbrechen, die sich ja längst schon auf die Notlage der „unterentwickelten“ Länder ausgedehnt haben. Die Freizügigkeit des Künstlers, so erklärt er in einem Gespräch, „funktioniert in Umständen, die von politischen und wirtschaftlichen Krisen geprägt sind, wie eine Lücke im Substanzschwund. Durch die Überflüssigkeit oder absurde Qualität des poetischen Aktes ereignet sich in der Kunst ein Bedeutungsaufschub, ein kurzes Erlebnis der Zweckentleertheit, in dem sich die Sinnlosigkeit der jeweiligen Situation offenbart, und in diesem Augenblick der Überschreitung wird man veranlasst, einen Schritt zurück oder zur Seite zu machen und sein *a priori* dieser Realität zu wiederholen/überprüfen ... Im besten aller Fälle eröffnet es einem - wenn auch nur für Sekunden - eine neue, andere Perspektive auf die Dinge.“^[10]

Francis Alÿs hat das Leben in einer fremden Kultur geholfen, sich von den Maßstäben, die er als Europäer bereits verinnerlicht hatte, zu distanzieren und damit auch seine eigene Herkunft besser zu verstehen. Europa, so sagt er, ist eine Kultur des Konsums, wenn man sie mit den Verhältnisse in Lateinamerika vergleicht, wo vieles, was für uns selbstverständlich ist, noch gar nicht existiert. Eine geradezu bulimische Kultur, wie man hinzufügen könnte, die ständig neue Bedürfnisse produzieren muss, obwohl von allem -

gleich, ob es sich um Waren, Unterhaltungsangebote oder Informationen handelt - schon viel zu viel vorhanden ist. Wir, die wir relativ sesshaft in dieser Kultur leben, haben in der Regel nichts Vergleichbares, das uns die eigene Situation verdeutlichen und das Unbehagen greifbarer machen könnte, das wir mitunter bei ihr empfinden. Erst jetzt, wo unsere Ökonomie in eine grundlegende Krise gerät, beginnen wir zu begreifen, dass es eigentlich unsere Lebensweise ist, mit der etwas nicht stimmt. Vielleicht entdecken wir demnächst ja auch in unserem eigenen Alltag etwas von der Krisenstadt Mexico City: eine andere Art des Wirtschaftens, des Umgangs mit den Dingen und der Zeit, die uns nicht zwangsläufig ärmer, sondern in einer gewissen Weise sogar unabhängiger und freier macht.

ANMERKUNGEN

[1] “Entre les divers procédés situationnistes la dérive se présente comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d’effets psychogéographiques, et à l’affirmation d’un comportement ludique-constructif, ce qui l’oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade”, (Guy Debord, *Internationale situationniste*, No. 2 [1958], S. 19.).

[2] “It’s this capacity of flirting with modernity without giving in that fascinates me. I suppose that in our age of the global market economy you could argue about whether that modernity was ever even achieved. But what matters now is the memory of it, whether it was a reality or a fiction. You can have a nostalgia for something that never really happened.” (Francis Alÿs, “Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs”, in: *Francis Alÿs* [Phaidon Contemporary Artists], London 2007, S.21.).

[3] „It’s a perfect space to process thoughts. You can function at multiple levels simultaneously. It’s like when I’m working at lots of scenarios in parallel, I always bounce from one project to another, it’s the only way I can progress. Also, when you are walking, you are aware or awake to everything that happens in your peripheral vision, the little incidents, smells, images, sounds Walking brings a rich state of consciousness. In our digital age it’s also one of the last private spaces.” (“Rumours. A Conversation between Francis Alÿs and James Lingwood”, in: *Francis Alÿs - Seven Walks, London, 2004-05*, London 2005, S. 48.).

[4] Gefragt, ob er sich vorstellen könne, dass seine Kunst für die politische Sphäre bedeutsam werden könnte, hat Alÿs seinem Gesprächspartner geantwortet: „Political could be read in the Greek sense of ‚polis‘, the city as a site of sensations and conflicts from which the materials to create fictions or urban myths are extracted.“ (“Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs”, S. 39.).

[5] Alÿs, “Auszüge aus einem Gespräch in Buenos Aires”, in: Francis Alÿs, *A Story of Deception*, Kat. Portikus, Frankfurt 2006, S. 39.

[6] Ebd.

[7] „[S]o etwas passiert mir häufig in meinen Arbeiten: Man gelangt an einen Ort mit einer gewissen Vorstellung, man versucht diese Vorstellung in ein Bild zu übersetzen, und schließlich findet man genau das, wonach man gesucht hat, durch puren Zufall oder zumindest dort, wo man es am wenigsten erwartet. Ich glaube, man gelangt in einen Zustand extremer Wachsamkeit, der es zulässt, dass man, egal, wohin man geht, eine Gelegenheit findet, dieses vorgestellte Bild, das man sucht, die Metapher, die man lediglich erahnt, zu verwirklichen oder zu illustrieren, wenn man so will.“ (ebd., S. 40.).

[8] Olivier Debrouse, „Weißer Fleck“, in: *A Story of Deception*, S. 14.

[9] Erzählung heißt für Alÿs in diesem Fall wohl soviel wie „Thema“ oder „Forschungsprojekt“, zu dem jede seiner Arbeiten einen neuen Aspekt oder eine andere Version hinzufügt: „Ich betrachte je neue Arbeit als

Episode in einer viel weitläufigeren Erzählung, als Teil einer subjektiv-forschenden Betrachtung des lateinamerikanischen Verhältnisses zum Produktionsgedanken, zum Effektivitätsdogma und den großen Entwicklungsprogrammen oder Entwicklungsversprechen.“ (Allys, „Auszüge aus einem Gespräch in Buenos Aires“, S. 41.).

[10] Ebd., S. 46f.

[Inhalt | Impressum](#)