

Das Taumeln wiederum kann als (un-)bewusste Disruption der durch Wiederholung erlernten linearen Bewegung, und in diesem Sinn als Widerstand gegen die durch Wiederholung etablierte Ordnung verstanden werden.⁴²⁰ Wenn Sisler thematisiert, dass »Schritte durch Wiederholung erlernt werden«, spricht sie ein zentrales Thema in der Performativitätstheorie Judith Butlers an. Nach Butler sind ja, wir erinnern uns, Zuschreibungen wie soziales Geschlecht, Sexualität und Identität weder *natürlich* noch biologisch gegeben, bedürfen also für ihre weitere Gültigkeit einer ständigen Wiederholung durch die Subjekte. Das Zitieren bestimmter Handlungsformen konstruiert Identität als Effekt einer diskursiven Praxis.

Ein mit der Zeit verändertes Zitat der anderen Art bietet die schwedische Konzeptkünstlerin Klara Lidén in ihrer Videoarbeit *Grounding* (2018), die von Sislers *Lullabye for the Almost Falling Woman* inspiriert zu sein scheint. Wie Sisler arbeitet Lidén mit der städtischen Umgebung und dem eigenen Körper, um normativ-gesellschaftliche Regeln und Konventionen zu thematisieren. In *Grounding* durchschreitet Lidén, in der Totalen von verschiedenen Blickwinkeln aus gefilmt, zielstrebig den öffentlichen Raum; Alle paar Sekunden scheint ihr Fuß zu lahmen und sie fällt hin, lässt sich davon aber nicht beirren, steht sofort auf und geht weiter. Lidén wirkt wie eine an das harte Pflaster des urbanen Lebens angepasste, *unverletzliche* Version von Sislers Protagonistin: Sie zuckt nicht einmal mit der Wimper, wenn sie fällt, noch verringert sie daraufhin ihre Gehgeschwindigkeit. Von außen betrachtet, und hierin zeigt sich ein großer Unterschied zu Sisler, schlägt sich ihr Fallen auch nicht negativ auf ihr Selbstbild nieder (auch wenn dazugesagt werden muss, dass in Lidéns Video kein innerer Monolog zu hören ist). Anders als Sisler steht bei Lidén die Befreiung und das Überwinden repressiver Erwartungshaltungen im Vordergrund. Auf subtile Art werden Möglichkeiten der bewussten Abweichung aufgezeigt: Lidén bewegt sich etwa in *Grounding* unter Bauzäunen und Gerüsten hindurch, sie missachtet verschiedene Absperrungen und wird vor allem auch nicht von anderen beobachtet. Sisler zeigte ihre Bewegungen immer im Verhältnis zu anderen Agierenden im Raum, während die von Lidén durchquerten Straßen und Plätze menschenleer sind, es also (mit Ausnahme der Kamera) keinen wie auch immer bewertenden Blick gibt, dem Rechtfertigung geschuldet wird. Insofern wirkt Lidéns Arbeit wie eine aktualisierte, *befreite* Version von Sislers *Almost Falling Woman*.

3. Francis Alÿs

Francis Alÿs (geb. 1957 in Antwerpen; lebt seit 1986 in Mexiko-Stadt) ist ein ausgebildeter Architekt und Stadtplaner, der seit den frühen 1990er-Jahren als mul-

420 Vgl. ebd., 21f.

timedialer bildender Künstler tätig ist. In Belgien geboren, lebt er seit Mitte der 1980er-Jahre in Mexiko-Stadt, wo er seither unzählige ephemere Arbeiten im öffentlichen Raum realisiert hat. Seine Arbeiten in den Medien Performance, Video, Malerei und Animation kreisen um die Themen Migration, Gewalt, das Spiel, Modernität, verschiedene Zeitkonzepte, die soziopolitischen Kontexte Lateinamerikas und Mexikos und das Leben in der Großstadt. Als ein in der Konzeptkunst verwurzelter Performancekünstler beschäftigt er sich mit den soziopolitischen und ökonomischen Bedingungen der Megalopolis und Mexikos allgemein. Seit der breiten Anerkennung seiner künstlerischen Arbeit in den frühen 2000er-Jahren realisiert er auf Einladung internationaler Ausstellungshäuser und Biennalen verstärkt ortsspezifische Projekte. Anfänglich spielte aber sowohl der Blick des *Beobachters* der mexikanischen Gesellschaft von außen als auch das Umherschweifen durch die Straßen rund um sein Atelier im historischen Stadtkern eine maßgebliche Rolle, und das sowohl methodisch als auch inhaltlich. Im Ausstellungskatalog *Walking Distance from the Studio* beschrieb Alÿs das alltägliche Leben als wesentliche Inspiration seiner frühen Arbeiten:

Mexico City forces you to constantly respond to its reality, it requires you to re-situate your presence all the time, to reposition yourself in the face of this unacceptable urban entity. That is exactly what I see happening in my neighborhood every day, with all these people who keep inventing themselves – the people who one day feel the need to construct a personality, an identity, to find their place in the urban chaos.⁴²¹

Mit *Paradox of Praxis I* (1997) und *Rehearsal I* (1999–2001) werden im Folgenden zwei seiner früheren Arbeiten herangezogen, um sie auf inhaltliche Querverbindungen hin zu beleuchten: die Thematisierung sozialer (informeller, sozio-ökonomischer, zeitlicher) Kreisläufe, die unverhältnismäßige Verausgabung und das Paradoxon der Zielsetzung. Diese drei Elemente bilden die argumentative Grundlage einer umfassenden Kritik am Fortschrittsglauben der ›westlichen Moderne‹, die nun nachgezeichnet wird.

Der Werkbesprechung vorangestellt sind zwei allgemeine Einführungskapitel, die keiner bestimmten künstlerischen Arbeit zugeordnet, aber für deren Verständnis unabdingbar sind: Das erste der beiden skizziert Mexiko als seit den 1980er-Jahren von geopolitischen und ökonomischen Krisen gebeuteltes Land, während sich zweiteres mit den sozioökonomischen Kreisläufen beschäftigt, die – nicht nur, aber auch bedingt durch die zyklische Krisenhaftigkeit – das Rückgrat des gesellschaftlichen Lebens in Mexiko bilden. In demselben Kapitel und thematisch eng damit verknüpft werde ich darlegen, dass Alÿs seine Arbeiten als soziale Allegorien

421 Diserens und Alÿs 2006, 120.

und als Vehikel für verschiedene gesellschaftspolitische Kommentare und Einwirkungen versteht.

Mexiko, Land konstanter Krise?

Wie der mexikanische Kunsthistoriker Cuauhtémoc Medina González formulierte, ist das am meisten strapazierte Wort des öffentlichen Diskurses in Mexiko wohl das der *Krise*.⁴²² Besonders die 1990er-Jahre gelten in Mexiko als eine Epoche politischer und ökonomischer Umbrüche,⁴²³ als der Demokratisierungsprozess »fruchtlosen und tragikomischen Experimenten«⁴²⁴ der Regierungen unter Vicente Fox und Felipe Calderón zum Opfer fiel, der Neoliberalismus zu einem vorläufigen Höhepunkt gelangte und sich Mexiko-Stadt von einem peripheren Ballungsraum zu einer globalisierten Megastadt entwickelte. Francis Alÿs erarbeitete unterdessen nicht nur unter diesen Voraussetzungen seine Formensprache, sondern machte darüber hinaus auch diese kritischen Umstände selbst zum Thema seiner Arbeiten. Deshalb sollen zuerst einige wichtige Eckpunkte der Lebens- und Arbeitsbedingungen dieser Zeit vorgestellt werden, bevor näher auf Alÿs' Werke eingegangen wird.

Mania Vacías schreibt, dass mit der Gründung des *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* (FONCA), der staatlichen Agentur für Kulturförderung, die visuelle Kultur unter der Regierung von Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) weiterhin als Mittel zur Stilisierung und Positionierung der Nation (auch in Hinblick auf ihren Eintritt in die globalisierte freie Marktwirtschaft) instrumentalisiert wurde.⁴²⁵ Junge Kuntschaffende entwickelten zu jener Zeit angesichts der neuen Zugänglichkeit global zirkulierender Bilder und Mediendiskurse Ausdrucksformen sowie Themen abseits der offiziell propagierten *mexikanischen Identität*, was von den öffentlichen Institutionen aber weitgehend ignoriert wurde.⁴²⁶ Die Kunstproduktion im Mexiko der 1990er-Jahre war also eng mit politischen als auch ökonomischen Fragen verknüpft.

Davon ausgehend entwickelte Daniel Montero in seiner 2013 publizierten Monografie *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*⁴²⁷ die These, dass gerade die

422 Vgl. Medina 2017b, 371.

423 In diese Zeit fielen der erste bewaffnete Aufstand der *Zapatistischen Armee der Nationalen Befreiung* am 1. Januar 1994, der Mord am Präsidentschaftskandidaten der Regierungspartei PRI Luis Donaldo Colosio Murrieta am 23. März 1994 sowie die folgenschwere Finanzkrise Mexikos ab Dezember desselben Jahres.

424 Medina 2013, 25.

425 Vgl. Macías 2014, 372; Siehe auch Debroise 2014, 338.

426 Vgl. Macías 2014, 372.

427 Bezugnehmend auf eine Stelle aus J. M. Coetzees Roman *Elizabeth Costello* verwendet Montero für das Mexiko der 1990er-Jahre die Metapher des *Rubik's Cube*; Andere Autor*innen beschreiben die Epoche als *Dschungel*, *Sumpfloch*, *hegelianischen Zeitgeist* oder auch als *Leiterspiel*. Vgl. Montero Fayad 2013, 25f.

Ideen des Neoliberalismus und der ökonomischen Deregulierung den Wandel in der künstlerischen Praxis vorantrieben. Die unter deren Prämissen arbeitende Regierung unter Salinas, erklärt Montero unter Bezugnahme auf Pierre Bourdieus Theorie des kulturellen Kapitals, habe durch den staatlichen Rückzug aus der Förderung jener neuen künstlerischen Praktiken die Zirkulation von privatem und ausländischem Kapital ermöglicht, was wiederum den Umlauf symbolischen Kapitals in den 1990er-Jahren anfeuerte.⁴²⁸ Abseits der vom mexikanischen Kunstmarkt als auch der Regierung propagierten sogenannten *Neomexikanischen Malerei* entstanden zu dieser Zeit neue konzeptuelle Ausdrucksformen in den Medien Video, Performance und Installation.⁴²⁹ Auch Cuauhtémoc Medina ist der Meinung, dass für die künstlerische Produktion und deren Institutionalisierung diese Epoche des Übergangs ein widersprüchlicher, aber fruchtbarer Moment der Profilierung war:⁴³⁰

Never more than at the beginning of the twenty-first century could Mexican contemporary art attempt to serve as a hinge between society's »buzz« issues, its aspirations to form part of a global temporality, the search for a critical assessment of its social and historical conditions and exercises in levity, inventiveness and play.⁴³¹

Als Mexiko mit Inkrafttreten des Nordamerikanischen Freihandelsabkommens (NAFTA) im Jahr 1994 Zugang zum globalisierten Kunstmarkt erhielt,⁴³² änderte sich nach und nach sowohl der Fokus der mexikanischen Kunstgalerien als auch die künstlerische Produktion in den Großstädten Guadalajara, Monterrey und Mexiko-Stadt. Die Wahrnehmung »mexikanischer« Kunst von außen, vor allem seitens der USA, entwickelte sich zudem weg vom exotisierten und farbenreichen *Neomexikanismus* und hin zur konzeptuellen Kunst, wie sie zu jener Zeit auch im internationalen Kunstdiskurs reüssierte.⁴³³ Die lokale Kunstszene in Mexiko-Stadt stand damals außerdem in regem Austausch mit Künstler*innen aus Cuba und

428 Siehe dazu ebd., 58–59.

429 Vgl. Nungesser 2004, 655. Daniel Montero nennt diese neuen Formen künstlerischer Produktion *arte-objeto-conceptual*. Siehe Montero Fayad 2013, 23.

430 Klaus Biesenbach beschrieb die kreative Energie der 1990er-Jahre in Mexiko wie folgt: Es sei »durch die wirtschaftlichen und politischen Turbulenzen im Land ein Klima entstanden, in dem die Probleme der heutigen globalisierten Welt überdeutlich und greifbar wurden. Inflation, explodierende Kriminalitätsraten und zunehmende wirtschaftliche und soziale Diskrepanzen und Polarisierungen zwischen den einzelnen Bevölkerungsgruppen haben die künstlerische Produktivität provoziert, inspiriert und politisiert.« Biesenbach 2004, 18.

431 Medina 2013, 25.

432 Montero skizziert diese Öffnung von der 1986 im Rahmen des Allgemeinen Zoll- und Handelsabkommens (GATT) abgehaltenen *Uruguay-Runde* bis hin zum Inkrafttreten des NAFTA im Jahr 1994. Vgl. Montero Fayad 2013, 59, Anm. 10.

433 Vgl. ebd.

Großbritannien.⁴³⁴ Es waren also mehrere Faktoren, die der künstlerischen Produktion dieser Jahre zu internationaler Aufmerksamkeit verhalfen, und Francis Alÿs gilt als einer ihrer zentralen Akteure.

Der Öffnung des Kunstmarkts entsprach auf wirtschaftspolitischer Ebene die Öffnung von einer hermetisch geschlossenen Nationalökonomie hin zu einem global vernetzten Welthandelspartner unter den Agenden des Neoliberalismus und der Deregulierung. Dieser Prozess ging allerdings aber alles andere als reibungslos vonstatten und zeigt bis heute Nachwirkungen. Die ökonomische Transformation löste, verstärkt durch politische Krisen und den langwierigen Demokratisierungsprozess, ein horrendes Wachstum der Hauptstadt aufgrund der Landflucht, die Verarmung großer Teile der Stadtbevölkerung nach der Wirtschaftskrise von 1994/1995 sowie eine steigende Armutskriminalität aus. Cuauhtémoc Medina spart nicht mit Kritik an der damaligen Politik, wenn er angesichts dessen die Nation Mexiko als »nur eine andere Bezeichnung für Scheitern und Ungerechtigkeit«, sowie den Staat als »augenscheinlichstes Instrument des internationalisierten Kapitals, sein pathetischster und brutalster Broker« beschreibt.⁴³⁵

Soziale Kreisläufe: Das Kunstwerk als soziale Allegorie

Dass Francis Alÿs' Arbeiten seit den frühen 1990er-Jahren stark im öffentlichen Raum verankert sind, hängt mit seinem Interesse an Stadtplanung und Urbanismus zusammen, das noch von seiner Architekturausbildung in den 1980ern herührt. Für seine damalige Abschlussarbeit beschäftigte sich Alÿs Mitte der 1980er-Jahre mit dem Ausschluss von Zucht- und Wildtieren aus den Stadtmauern Venedigs in der Frührenaissance, den er in kausalem Zusammenhang mit dem Aufkommen der Moderne verstand: »rationalen« Wissenschaftsdiskursen, der Kolonisierung der *neuen Welt*, neuen Vorstellungen von Hygiene etc. Die Themen, die er dabei aufgriff, sollten die Grundlage für seine spätere künstlerische Auseinandersetzung bilden: soziale Kontrolle sowie die Diskrepanz zwischen Stadtplanung und urbanem Leben in einer historisch gewachsenen Stadt. Bei einem Aufenthalt in der sternförmig angelegten Planstadt Palmanova bediente er sich – als Alternative zur klassischen Rolle des Stadtplaners – einer so subversiven wie banalen Methode der urbanen Intervention: einer Erzählung, die er in das Gedächtnis der Stadt ein-

434 Siehe dazu Debroise 2014.

435 »Sabemos muy bien que la «nación» es uno de los nombres del fracaso y la injusticia [...]. [E]l Estado-nación es simplemente el instrumento más obvio de la internacionalización global del capital, su bróker más patético y más brutal.« Medina 2017c, 99.

schrieb.⁴³⁶ Bereits vor seiner bildenden Tätigkeit realisierte er auf diese Weise eine Form der *sozialen Intervention*,⁴³⁷ so Medina, und nach und nach verwandelte er

diese Erkenntnis in ein Leitmotiv und künstlerisches Programm, kondensiert in einer prägnanten Parole über die Rolle von Utopie und Erzählung in der Moderne: Während sich die hochrationalen Gesellschaften der Renaissance nach Utopien sehnten, müssen wir in der Moderne Märchen erfinden.⁴³⁸

Alÿs greift inhaltlich und methodisch immer wieder auf märchenhafte Erzählungen zurück. Für ihn sind sie »Verhandlungen zwischen der Gegenwart und dem Unmöglichen, zwischen der Vergangenheit und dem Unterdrückten, zwischen der Angst vor und der Sehnsucht nach der Zukunft.«⁴³⁹ Besonders interessiert ihn die Erzählung in ihrer sozialen Funktion, etwa im Sinne einer möglichen Intervention in einer Gemeinschaft, als Mittel des Zusammenhalts oder als Form der Vergangenheitsbewältigung. Als er 2002 im Rahmen der Iberoamerikanischen Biennale von Lima die kollektive Performance *When Faith Moves Mountains* realisierte, beschrieb er in einem nachfolgenden Interview, dass ihn das Werk vor allem in seiner Rolle als *soziale Allegorie* interessiere. Mit Verweis auf Platons *Der Staat* konstatierte er im Interview feierlich, nun die Geschichte der mündlichen Überlieferung zu überlassen: »[A]rt really exists, so to speak, in transit.«⁴⁴⁰ Dahinter steckt der Wunsch, mit der Aktion sozusagen einen Nerv zu treffen, und, wie er sagt, eine Art modernen Mythos loszutreten. In diesem Sinne und im Hinblick auf *When Faith Moves*

436 In einem Interview mit Cuauhtémoc Medina um das Jahr 1992 meinte Alÿs: »[A]ngesichts dieser dysfunktionalen Utopie [in Palmanova; Anm. d. Verf.] konnte ich an keine adäquate urbanistische, architektonische oder sagen wir künstlerische Antwort denken, um mich von der Apathie dieses Ortes zu befreien. [...] Also war meine Reaktion darauf der Versuch, ihr Gedächtnis zu manipulieren: Ich erfand eine Kurzgeschichte [...]. Natürlich sollten die Tiere (als Helden einer soeben verleugneten Epoche, die großen Unangepassten der Renaissance und des Urbanismus) dabei die Hauptrolle spielen.« / »[F]rente a esta utopía disfuncional, no pude pensar en ninguna respuesta urbanística, arquitectónica ni, digamos, artística para liberarme de la apatía del lugar. [...] Entonces, mi reacción era intentar afectar su memoria: inventé un episodio falso [...]. Por supuesto que los animales (como héroes de una época recién renegada, los grandes inadapitados del imaginario renacentista y el urbanismo) se volvieron sus protagonistas.« zit.n. Medina 2017a, 388; Übers. d. Verf.

437 Vgl. ebd., 388.

438 »Con el paso del tiempo, Alÿs fue convirtiendo esta lección en un leitmotiv y un programa, condensados en una consigna sucinta sobre el papel de la utopía y de los relatos en la modernidad: Mientras que las sociedades altamente racionales del Renacimiento sentían la necesidad de crear utopías, nosotros los de la época moderna debemos crear fábulas.« Ebd., 389; Übers. d. Verf.

439 »Las narrativas en sí son negociaciones entre el presente y lo imposible, el pasado y lo reprimido, el miedo a y el deseo del futuro.« Ebd., 389; Übers. d. Verf.

440 Anton 2002, 147.

Mountains erzählen seine Arbeiten keine spezifischen Geschichten, sondern dienen vielmehr als bildhaft-situativer Ausgangspunkt für eine bzw. mehrere Erzählungen, die in der Interpretation geleistet werden. Daraus, und eben nicht aus der Materialität des Werks, beziehe jede Arbeit ihren sozialen Wert.⁴⁴¹

Only in its repetition and transmission is the work actualized. In this respect, art can never free itself from myth. Indeed, in modern no less than premodern societies, art operates precisely within the space of myth. In this sense, myth is not about the veneration of ideals – [...] but rather an active interpretative practice performed by the audience, who must give the work its meaning and its social value.⁴⁴²

Wenn die Kunst, wie Alÿs sagt, in einem mythischen Raum operiert, dann weil Kunst und Mythos ähnliche Strukturen zugrunde liegen: Wie antike Mythen bietet die Kunst mehr oder weniger lose Ausgangspunkte für Geschichten, die erst in der Rezeption zu ihrer Ausgestaltung und ihrem Sinngehalt finden. Es wäre aber falsch, sich dieses Entstehen von Bedeutung in einem kulturellen Vakuum vorzustellen; Alÿs' Interventionen der 1990er- und frühen 2000er-Jahre rund um sein Atelier im historischen Kern Mexiko-Stadts sind vielmehr als ein Zusammenweben, ein gestisches Aktivieren der vielen »mikroskopischen Aktivitäten der Plätze« zu verstehen, welche auch ohne sein Zutun voller symbolischer Bedeutung sind: »The commercial and symbolic circuits of everyday activity are already part of a universe of social acts worthy of being called intellectual, political and aesthetic.«⁴⁴³

Sich selbst sieht Alÿs am liebsten als Übersetzer, der Dinge im sozialen Raum anstößt: »Actually, I would rather be translating things instead of producing things.« Daraus folgt, dass für Alÿs eine Arbeit dann gescheitert ist, wenn sie im sozialen Raum ihrer Emission keine Resonanz findet. In seiner vielleicht politischsten Arbeit *Patriotic Tales* (*Cuentos Patrióticos*, 1997), die große Resonanz fand, umrundete er verfolgt von einer Handvoll Schafen mehrmals den Fahnenmast am Zócalo, dem großen Versammlungsplatz im Zentrum von Mexiko-Stadt. Er bezog sich damit direkt auf die staatlichen Bediensteten, die im Jahr 1968 angesichts der Studierendenrevolten zur Wiederherstellung der Ehre der Nation zum Platz bestellt wurden und auch kamen, aus Protest darüber aber wie Schafe blökten. Bei Alÿs wird das Schaf selbst nun vom Symbol der Aufopferung zu einer Bedrohung staatlicher Ordnung. Für die Arbeit *The Rumour* aus demselben Jahr erzählte er

441 Vgl. ebd., 147.

442 Ebd., 147.

443 »Superimposed on top of the histories of the Conquest, the architectural monuments, the colonial legends of alleys and plazas, and the accounts of murders, revolutionary movements and literary uses of space, is the territory activated by artistic gestures such as these.« Medina 2006, 4; Siehe dazu auch sein Essay *Desde los Escombros*: Medina 2017a.

in der Kleinstadt südlich von Mexiko-Stadt einer kleinen Menschengruppe die erfundene Geschichte einer angeblich vermissten Person, die »letzte Nacht das Hotel für einen Spaziergang verlassen hatte und nicht mehr zurückgekehrt war«. Die Geschichte wurde zum Stadtgespräch, und mit der Zeit nahmen die Person und der Grund ihres Verschwindens immer spezifischere Züge an, bis drei Tage später die lokale Polizeistelle eine Vermisstenanzeige ausstellte. Diese soziale Intervention untersuchte von Gerüchten losgetretene soziale Kreisläufe, dahinter stand das Interesse des Künstlers an der Funktion von Mythen für den sozialen Zusammenhalt von Gemeinschaften.⁴⁴⁴

Das Interesse von Alÿs beschränkt sich nicht nur auf den Mythos als im Sinne Freuds oder Fromms *in die Außenwelt projizierte Sprache* der inneren Erfahrungen, Gefühle und Gedanken, sondern richtet sich darüber hinaus vor allem auf die sozialen Funktionen von Mythen; etwa jene, dringende Probleme der Gegenwart zu adressieren und zu verarbeiten. Ihre Kreisläufe des Erzählens, Wiederholens und der inhaltlichen Erweiterung dienten Alÿs als Vorlage für mehrere Werke, die auf einem Kreislaufmodell basieren. Angesprochen sind hier unter anderem ökonomische Kreisläufe, wie etwa in *The Swap* (Trueque, 1996) und dem *Sign Painters Project* (Rotulistas, 1993-1997). *Rotulistas*, ein Gemeinschaftsprojekt von Alÿs und den drei traditionellen Schildermälern Juan García, Enrique Huerta und Emilio Rivera aus dem historischen Stadtkern, kann als Vorarbeit für *The Rumour* gesehen werden. Inspiriert von den traditionellen, händisch gemalten Reklametafeln, die auf Gehsteigen rund um sein Atelier die Angebote diverser Geschäfte wie Herrenausstatter u.Ä. preisen, übernahm Alÿs einige der Motive, die er später von den Malern auf größere Formate übertragen ließ.⁴⁴⁵ Die Schildermaler fügten dieses oder jenes nach eigenem Ermessen hinzu und gaben die Gemälde zurück an Alÿs, der sie wiederum je nach Marktnachfrage kopierte und als Vorlage für neue Versionen weitergab:

Once several versions had been completed, I produced a new ›model‹ that incorporated the most significant elements of each sign painter's interpretation. This compiled image was in turn used as the base for a new generation of copies made by sign painters, and so on, ad infinitum.⁴⁴⁶

Mit der Zeit trat der illustrative Zweck der Schilder immer weiter in den Hintergrund, während sich die Kopien der Bilder verselbständigten.⁴⁴⁷ Alÿs stieß damit

444 Vgl. Alÿs und Medina 2010, 89.

445 »The style of these paintings – and to some extent, its male character – was directly borrowed from street advertisements encountered in my neighbourhood in the Centro Histórico.« Alÿs 2011, 7.

446 Ebd., 7; Hervorheb. im Original.

447 »The project gradually deviated from its original illustrative purpose as the copying process is becoming more important. By now it doesn't matter whether you are looking at a model, a

einen potenziell unendlichen Vorgang – »ad infinitum« – des ständigen (auch physischen) Austausches zwischen den Malern an, der nie zu dem einem, dem originellen künstlerischen Objekt führt. Insgesamt entstanden so über eine Dauer von mehr als drei Jahren aus 74 verschiedenen Motiven um die 400 Gemälde. Die bedarfsorientierte und kollaborative Produktion mit gemeinsamen Urheberrechten ist als kritischer Kommentar sowohl zum Künstlergenius als auch zum Kunstmarkt zu verstehen.⁴⁴⁸ Die Maler verschleierten nicht nur die Genealogie der Motive und Ideen, sondern überschwemmten auch den Kunstmarkt mit Kopien.⁴⁴⁹ Für *The Swap (Trueque)* verbrachte Alÿs einen Tag in den U-Bahn-Wägen und -Stationen der Stadt, wo er – beginnend mit einer Sonnenbrille – Passierende dazu überredete, Gegenstände mit ihm zu tauschen. Er bezog sich damit auf die informellen Wirtschaftskreisläufe – ein weit verbreitetes Tauschsystem, das ohne Bargeld funktioniert und auch Arbeitsleistung inkludieren kann –, die vor allem während der sozialen und finanziellen Krisen des Landes zum Einsatz kamen und kommen.

Eng verknüpft mit seinem Interesse an sozialen und informell-ökonomischen Kreisläufen ist Alÿs' vielfache Beschäftigung mit zyklischen Zeitvorstellungen, die seiner Meinung nach sowohl auf der Mikroebene (in der zwischenmenschlichen Interaktion; im alltäglichen Leben der Hauptstadt) als auch auf der Makroebene (Mexiko und anderer Staaten Lateinamerika in ihren multilateralen Beziehungen betreffend) eine große Rolle spielen.⁴⁵⁰ Inwiefern informelle Tauschsysteme, soziale Kreisläufe und eine zyklische Zeitvorstellung kausal zusammenhängen, kann in dieser Publikation nicht hinreichend untersucht werden; Es liegt aber die Vermutung nahe, dass alle drei Konzepte eine Form der Ablehnung von über die Gesellschaft verhängten Modernisierungsmaßnahmen sind; Insofern wären alle drei als Formen des Widerstands gegen offizielle, in sogenannten *Top-Down* Ansätzen beschlossene politische Maßnahmen zu verstehen.

Vom Sisyphe-Mythos als die bekannteste Verkörperung eines in der zyklischen Zeit gefangenen Lebens ließ sich Alÿs für mehrere seiner Werke inspirieren. Eine kollektive Verausgabung der Kräfte, bei der Einsatz und Ergebnis in einer unverhältnismäßigen Beziehung zueinander standen, inszenierte er im großen Maßstab

copy, or a copy of a copy. I myself have started copying my own models, under the influence of the new versions.« Ebd., 8.

448 »The underlying intention [...] was also to work against the idea of painting as unique objects, and to reduce their market value by producing an open edition of images while maintaining copyrights on each of them.« Ebd., 7.

449 Auf lange Sicht gelang es Alÿs aber nicht, den Markt zu sabotieren; Zehn Jahre nach ihrer Herstellung stiegen die Preise der Werke am Sekundärmarkt um ein Vielfaches. Vgl. Alÿs und Medina 2010, 59.

450 Für weitere Informationen zu Zeitkonzepten in Alÿs' Werken siehe das Kapitel *Der Temporal Turn* dieser Arbeit.

für ein Projekt zwischen Performance und Land Art mit dem Motto »maximum effort, minimum result«⁴⁵¹ im Rahmen der dritten *Bienal Iberoamericana de Lima* im Jahr 2002. Für *When Faith Moves Mountains* (*Cuando la fe mueve montañas*) rekrutierte er 500 Freiwillige, die in den Außenbezirken Limas eine Düne von 500 Metern Länge mit Schaufeln um gerade einmal zehn Zentimeter bewegten (siehe Abb. 18, 19, S. 210). Diese *große Geste* ist so heroisch wie absurd: Die Idee, durch maximalen Aufwand ein minimales Resultat herzustellen, pervertiert bewusst den ökonomischen Grundsatz der Effizienz.⁴⁵² Die Mühsal ihrer Ausführung stand in keinem Verhältnis zum unmittelbaren Resultat der Performance; Außer Frage steht aber, dass die Aktion etwas im übertragenen Sinn bewegen sollte: Ausgeführt in Ventanilla, einem armen Vorort Limas ohne Elektrizität oder fließendes Wasser, der damals von mehr als 70.000 Menschen bewohnt wurde, bestand die politische Dimension der Aktion nicht nur im Verschieben der Düne an sich, wenn wohl sie wirklich minimal bewegt wurde; Vielmehr sollte die Arbeit eine Erzählung anstoßen, die das Werk transzendiert und, wenn es einen Nerv trifft, über die konkrete Aktion hinaus zu einer Fabel oder modernen Sage werden lässt, die sich wiederum in die (imaginäre) Landschaft einschreibt: »*When Faith Moves Mountains* attempts to translate social tensions into narratives that in turn intervene in the imaginal landscape of a place.«⁴⁵³

Die im Titel angerufene *Kraft des Glaubens* spielt hier – »physically enact[ing] the canonical parable of the powers of faith«⁴⁵⁴ – sowohl auf die poetische Macht der Bilder als auch auf die Macht der Graswurzelbewegungen in politischen Willensbildungsprozessen an. Die beschworene Tragweite der aufwendig dokumentierten Arbeit erfüllte sich in ihrer Rezeption: Sie stieß auf großes Interesse in der Kunstwelt. Auf einer Metaebene warf die Arbeit auch ein Licht auf die Tragweite der sozialen Bewegungen an sich, vor allem solcher in Lateinamerika – unabhängig von ihren jeweiligen tatsächlichen Einflussmöglichkeiten auf politischer Ebene.⁴⁵⁵

451 Aljys und Medina 2010, 127.

452 Vgl. ebd., 127. Das Effizienzprinzip (auch ökonomisches Prinzip, Wirtschaftlichkeitsprinzip oder Rationalprinzip genannt) gehört zu den grundlegenden Annahmen der betriebswirtschaftlichen Lehre. Es wird zwischen *Maximalprinzip* (Maximierung des Ergebnisses bei gegebenem Aufwand) und *Minimalprinzip* (Minimierung des Aufwands bei gegebenem Ergebnis) sowie *Optimumprinzip* als Mischung der beiden anderen Prinzipien (Optimierung des Aufwand-Ergebnis-Verhältnisses bei variablem Aufwand und Ergebnis) unterschieden. Die Effizienz ergibt sich jedenfalls als Quotient zwischen Ergebnis und Aufwand. Zentral ist das Effizienzprinzip – wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen – auch für Georges Bataille, der in seiner Aufhebung der Ökonomie eine Verschwendung überschüssiger Energie propagiert. Siehe Bataille 1985.

453 Anton 2002, 147; Hervorheb. im Original.

454 Aljys und Medina 2010, 127.

455 2002 war unter anderem das Jahr der Transformation Perus von Alberto Fujimoris Diktatur hin zu einem labilen, aber dennoch demokratischen System. Auch die Düne ist ein seman-

Abb. 18: Francis Alÿs (2002), *When Faith Moves Mountains*, Fotodokumentation der Performance;

Abb. 19: Francis Alÿs (2002), *When Faith Moves Mountains*, Grafik zur Performance



Laut Medina wollte Alÿs mit der Performance der sozialen Mobilisierung an sich, in ihrer charmanten Absurdität und losgelöst von ihrem tatsächlichen jeweiligen Wirkungsradius, ein Monument setzen:⁴⁵⁶ *When Faith moves Mountains* (*Cuando la Fe mueve Montañas*) glorifiziert als gemeinsame Handlung das Entstehen von und das Engagement in sozialen Bewegungen. Die Performance bringt ausgehend von dem Sprichwort, dass *der Glaube Berge versetzt*, das Sisyphos-Motiv zum Leben: Wie die mythologische Figur mühen sich 500 Freiwillige an einer Aufgabe ab, ohne damit einen unmittelbaren Einfluss – sei es auf ihre eigene Lebenssituation oder auf die politische Realität – nehmen zu können; Wie das Versetzen des Felsens ist das Versetzen des Bergs an sich viel mehr der Gegenstand einer mittelbaren Wirkung: Die medienwirksamen *Performances* (denn nach Groys ist auch Sisyphos ein *Performer*) entfalten ihre bildpolitische Wirkung jeweils über deren Rezeption.

Stellen wir uns als Gedankenexperiment einen zeitgenössischen Sisyphos vor: Man könnte behaupten, die Götter hätten ihn zu einer besonders medienwirksamen Bestrafung verdammt, die andere abschrecken sollte. Unter diesen Vorzeichen wäre das Ziel seiner Performance immer noch die Bergspitze; Jenes der Götter aber würde sich weg von der Mühsal des Sisyphos hin zu einer möglichst breiten Öffentlichkeit verschieben. Analog dazu kann *When Faith moves Mountains* als soziale Allegorie, als Sinnbild für kollektives Handeln, dann ihr Ziel erreichen, wenn sie

tisch aufgeladener Ort: Sie grenzt an einen Außenbezirk Limas, in dem sich im Laufe des Bürgerkriegs der 1980er-Jahre unzählige vertriebene Landbewohner*innen ansiedelten. Vgl. ebd., 127-129.

456 »Alÿs found it necessary to rescue the value of social mobilisation as an absurd act, which ought to be understood as a miracle of sorts, valuable for its own sake, independent of the result.« Ebd., 129.

sich durch ihre Überlieferung im sozialen Raum entfalten kann. Für Boris Groys ist Sisyphos in seiner unendlichen ziel- und zwecklosen Mühsal ein proto-zeitgenössischer Medienkünstler: Wie zeitgenössische Künstler*innen macht Sisyphos jene vergeudete Zeit sichtbar, die eine zielorientierte Gesellschaft aus ihren historischen Erzählungen ausschließt, indem er sich performativ mit Aufgaben auseinandersetzt, an deren Lösung er letzten Endes scheitern muss.⁴⁵⁷

Möchte man diesen etwas verquerten Vergleich mit Sisyphos noch weiter spannen, lässt sich sogar eine Parallele in der Materialität der beiden *Performances* erkennen: Sand wie der in Limas Vororten ist nichts anderes als über die Zeit ganz klein zermahlenes Steinmaterial; Die 500 Freiwilligen bewegen demnach Steine (wenn auch ganz kleine, und das gemeinsam in der Gruppe). Andererseits wurde für *When Faith moves Mountains* nicht der Fels den Berg hinaufbewegt, sondern der Berg an sich verrückt. An dieser Stelle fängt der Vergleich mit Sisyphos an, ein wenig zu hinken. Die größte Parallele des Mythos mit der Performance besteht sicher im großen Arbeitseinsatz und der »bildpraktischen Breitenwirkung«. Ein großer Unterschied hingegen liegt in der Zeitlichkeit: Die Performance *When Faith moves Mountains* ist eine einmalige Aktion (auch wenn ihre Symbolik auf die zyklische Wiederkehr der Geschichte verweist⁴⁵⁸), Sisyphos hingegen ist bis in alle Ewigkeit zur Wiederholung verdammt. Außerdem wurde die Düne tatsächlich ein kleines Stück bewegt, die Handlung der Teilnehmenden war also sehr wohl zielgerichtet; ein nicht unwesentlicher Unterschied zur zyklischen Aktivität des Sisyphos.

Abschließend lässt sich festhalten: *When Faith moves Mountains* erzielte gerade aus der Verweigerung einer der fundamentalen Glaubensmaximen des modernen Spätkapitalismus – nämlich dem zweckrationalen Einsatz von Mitteln – heraus auf bildpolitischer Ebene eine große Hebelwirkung. Natürlich sprechen wir hier immer noch von der Sphäre der Kunst, vorrangig von kunstinteressierten Personen, einigen *Locals* und Menschen im Umfeld der Teilnehmenden; Die Performance war schließlich als Kunstprojekt – wenn auch als politisches – konzipiert und sollte nicht dazu verleiten, seine unmittelbare politische Wirkkraft zu überschätzen. Dennoch können allegorische Bilder, wie an dieser Arbeit ersichtlich, als Vehikel gesellschaftspolitisch aufgeladener Inhalte eine wie auch immer geartete gesellschaftliche bzw. gesellschaftspolitische Wirkung entfalten. *When Faith moves Mountains* soll hier beispielhaft verdeutlichen, dass Alÿs über Projekte mit poetischem Charakter und deren Tradierung als Erzählungen einen gesellschaftspolitischen Effekt erzielen möchte.

457 Vgl. Groys 2009, 6.

458 »It is no accident that [the southern countries] seem to be under the curse of an eternal return: [...] in places like Latin America, history often resembles the punishment of Sisyphus.« Medina 2005, 178.

Hier soll noch einmal festgehalten werden, dass Alÿs natürlich nicht direkt die Politik Mexikos beeinflusst, sondern diese vielmehr abstrahiert kommentiert. Eine Liste an gesellschaftspolitischen Abstraktionen, Kommentaren und Interventionen des Künstlers ließe sich lange fortführen; Hier sei nur ein weiteres Beispiel genannt: Am Tag der Präsidentschaftswahlen im Jahr 1994 baute sich der Künstler ein rudimentäres Zelt aus den Wahlplakaten diverser Parteien, das vom Luftstrom eines U-Bahn-Schachts auf dem Zócalo stabil über dem Boden gehalten wurde. *Housing for all* (*Vivienda para todos*) war die einzige, wohlgemerkt indirekte Möglichkeit für Alÿs, als Person mit ausländischem Pass an den Wahlen teilzunehmen.⁴⁵⁹ Gleichzeitig kommentierte er damit den Umstand, dass keine der zur Wahl stehenden Parteien Lösungen für die katastrophale Wohnungslage jener Zeit anzubieten hatte.⁴⁶⁰

Im Hinblick auf Alÿs' Vorliebe für Mythen, Märchen und Fabeln überrascht es nicht, dass er seinen Kunstwerken oft ein Motto voranstellt. Diese kurzen poetischen Phrasen oder auch Alltagsweisheiten dienen dem Künstler häufig als Ausgangspunkt und/oder Resultat seiner Auseinandersetzung. Mit dem 1997 realisierten Projekt *Paradox of Praxis I*, einem mühsamen, über neunstündigen Spaziergang durch die Straßen der Stadt, versinnbildlichte er den Spruch »Sometimes Doing Something Leads to Nothing«.

3.1 Paradox of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing) (1997)

Die Performance *Paradox of Praxis I* (*Sometimes Doing Something Leads to Nothing*) aus dem Jahr 1997 bestand darin, einen großen Eisblock von 09:15 Uhr morgens bis 18:47 Uhr abends durch die Straßen von Mexiko-Stadt zu schieben (siehe Abb. 20, 21, S. 213), wobei das Ende der Performance mit dem Zeitpunkt seiner Auflösung zusammenfiel. Nach über neun Stunden war er zu einem kleinen Würfelchen geschmolzen, das sich mit dem Fuß vor sich her treiben ließ, bis es sich schließlich in einer Pfütze auflöste. Eisblöcke dieser Art werden täglich an die lokalen Markt- und Straßenhändler*innen geliefert, die damit ihre Waren kühlen. Dokumentiert durch ein knapp zehnminütiges Video sowie mehrere Fotografien, wurde diese ephemere Performance von Alÿs zum einen als Abrechnung mit der Ästhetik des Minimalismus und deren Objektfixierung interpretiert,⁴⁶¹ Als Vorbild kann-

459 Vgl. Medina 2011, 37.

460 Vgl. Godfrey 2010, 17.

461 In einem Interview mit Saul Anton meinte Alÿs: »*Paradox of Praxis*, 1997, [...] was a settling of accounts with Minimalist sculpture. [...] After all, isn't the story of modern and contemporary art and its cult of the object really just a myth of materialism, of matter as an ideal? For me, it is a refusal to acknowledge the transitory, a failure to see that art really exists, so to speak, in transit.« Anton 2002, 147; Siehe auch Ferguson 2007b, 55; Hervorheb. im Original.

ten ihm die Künstler*innen der *Process Art* gedient haben, die aus einer Kritik am Warenstatus der Kunst heraus unproduktive Tätigkeiten zu künstlerischen Praktiken machten. Bruce Nauman, John Baldessari oder Richard Serra filmten sich beispielsweise in obsessiven, ins Alberne reichenden Wiederholungen von spezifischen – häufig auch scheiternden – Tätigkeiten.⁴⁶² Analog dazu löst sich bei Alÿs mit dem Eisblock auch die Materialität des Werks auf, womit die »unproduktive Tätigkeit« zum eigentlichen Sinnträger wird. Ist der Eisblock einmal geschmolzen, bleibt nur die Dokumentation des Aktes.

Abb. 20: Francis Alÿs, *Paradox of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)* (1997), Fotodokumentation der Performance;

Abb. 21: Francis Alÿs, *Paradox of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)* (1997), Fotodokumentation der Performance



Zum anderen, und das scheint mir die vordergründige künstlerische Aussage zu sein, bezog sich Alÿs mit seiner unproduktiven Mühsal auf die Überlebensstrategien der Menschen aus der Region,⁴⁶³ was der Arbeit eine starke sozialkritische Komponente verleiht: »Sometimes Doing Something Leads to Nothing« wird so zum Mantra einer Stadt, in der die Armut zu jener Zeit, Mitte der 1990er-Jahre, besonders viele Menschen auf die Straße trieb, um sich auf die eine oder andere Art zu verdingen.⁴⁶⁴

462 Richard Serra scheiterte in dem stringent gefilmten *Hand Catching Lead* (1968) wiederholt daran, von oberhalb des Kameraausschnitts herabfallende Metallteile mit der Hand zu fangen. Vgl. Zahradnik 2013, 21.

463 Vgl. Alÿs und Medina 2010, 82.

464 Siehe dazu auch Medina 2017a. Die Unverhältnismäßigkeit zwischen Aufwand und Ergebnis in der Alltagsrealität vieler Menschen in Lateinamerika ist ein rekurrierendes Thema bei Alÿs, das er später auch in *The Loop* (1997) und *When Faith Moves Mountains* (*Cuando la fe mueve montañas*, 2002) zum Einsatz bringt; Siehe dazu auch das folgende Kapitel *Verausgabung der Kräfte*.

Parallel zu *Paradox of Praxis I* und thematisch eng damit verbunden entstand sein erster Animationsfilm *Song for Lupita (Mañana)* (1998), mit dem er das mexikanische Sprichwort »el hacerlo sin hacerlo, el no hacerlo pero haciéndolo« veranschaulichte.⁴⁶⁵ Darin leert eine Frau eine Flüssigkeit von einem Glas ins andere und wieder zurück, gleichsam gefangen in einem Loop, denn die Gläser in ihren Händen füllen oder leeren sich nie vollständig. In dieser Illustration endloser Zeitschleifen werden ihre Bemühungen, ähnlich dem Transporteur des Eisblocks, mit dem Fortschreiten der Zeit zunichte gemacht.

Zwei Jahre später begann Alÿs mit der Fotoserie *Sleepers* (1999-heute) die Dokumentation von auf der Straße schlafenden Menschen; darunter nicht ausschließlich, aber häufig solche, die in der Hoffnung auf einen kleinen Zuverdienst als Handwerker*innen aus den weit abgelegenen Vororten Mexiko-Stadts anreisen. Weil die tägliche Anreise zeit- und kostenintensiv ist, eignen sie sich die Straße als privaten Schlafplatz an.⁴⁶⁶ Das ist aber weder euphemistisch noch zynisch gemeint; Der Künstler ist sich der Prekarität ihrer Existenzen bewusst, interessiert sich hier aber aus der Perspektive des Urbanismus an ihrer informellen Arbeit und der Aneignung des öffentlichen Raums, die sich dem »despotischen Regime des Stadtlebens im Westen«⁴⁶⁷ und seinem Konzept von klar zugewiesenen Flächen und regeltem Verkehr widersetzen.⁴⁶⁸

Mit der Verausgabung der Kräfte, der Darstellung *unproduktiver Produktivität*, der Thematisierung alternativer Zeitkonzepte und dem Widerstand gegen von außen auferlegte Modernisierungsprozesse sind bereits zentrale künstlerische Interessen von Alÿs benannt. Im Folgenden werden die Verschwendung von Arbeitskraft und der sogenannte *Temporal Turn* anhand seiner Performance *Paradox of Praxis I* einer tiefergehenden Analyse unterzogen.

Verausgabung der Kräfte

Die Verausgabung der Kräfte und die »unproduktive« Verschwendung der Zeit als Motive, die sich bei Alÿs immer wieder finden, sind Ausdruck seines Interesses an der Beziehung von Arbeit und Zeit. In diesem Zusammenhang ist auch die Arbeit

465 Vgl. Ferguson und Alÿs 2007, 15. Das Sprichwort übersetzt ins Deutsche in etwa mit »das Tun ohne es zu tun, das Nicht-Tun tuend«. Übers. d. Verf.

466 Bis heute gibt es bestimmte Viertel und Straßen im Zentrum der Stadt, die bekannt dafür sind, dass dort Tagelöhner*innen und auf ihre Chance warten. Am *Plaza Garibaldi* etwa bieten Mariachis ihre Dienste an usw.

467 Alÿs und Medina 2010, 96.

468 Siehe dazu auch Medina 2017a. Der informelle Wirtschaftssektor und die Tätigkeit von Tagelöhner*innen waren als Thema bereits für die Performance *Turista* (1994) zentral, bei der sich Alÿs neben die Arbeitsuchenden am Zaun der Kathedrale einreichte, um seine Dienste als außenstehender *Beobachter* anzubieten.

Paradox of Praxis I zu verstehen, einer performativen Umsetzung des Mottos »Sometimes Doing Something Leads to Nothing«, die mit der vollständigen Auflösung des Eisblocks endete. Angesichts der großen Resonanz dieser ephemeren Performance versinnbildlichte sie schlussendlich aber auch ihr gegenteiliges Sprichwort, »Sometimes Doing Nothing Leads to Something«. Lange war Alÿs auf der Suche nach einer möglichen Aktion, die diese Geste des Erschaffens aus dem Nichts verdeutlicht. In der Performance *Looking Up* (2001) fand er sie schließlich: Er stellte sich dazu auf den Plaza de Santo Domingo und starrte in die Luft. Nach einiger Zeit gesellten sich Passant*innen hinzu und folgten seinem Blick mit ihren Augen, um nach dem Grund für sein Innehalten zu suchen. Sobald sich ein paar Menschen versammelt hatten, verließ er unauffällig die Szene, in der Hoffnung, eine Narration angestoßen zu haben. So versinnbildlichte er eine (potenziell) große Wirkung ausgehend von einer minimalen Geste, dem Heben des Kopfes. In einem Katalogtext wurde die Performance bezeichnet als »an action without effort, as if the artist had become a stationary motor«⁴⁶⁹; Aus dem Nichts wurde also eine Wirkung losgetreten.

Diese Idee findet sich in einem späteren Projekt wieder, für das sich Alÿs einer klassischen modernen Utopie annahm: Gemeinsam mit Kollaborateuren forschte Alÿs an einem *Perpetuum Mobile*, für das sie von antiken und eigenen Zeichnungen ausgehend hölzerne Modelle bauten. Einmal in Gang gesetzt, so die Idee, soll das Perpetuum Mobile ohne weitere Energiezufuhr ewig in Bewegung bleiben und vielleicht sogar Energie produzieren, quasi aus dem Nichts heraus. Das ist ein so poetisches wie zum Scheitern verurteiltes Unterfangen, ist es doch nach dem thermodynamischen Energieerhaltungssatz unmöglich, einen Prozess unendlich zu erhalten, ohne ihm von Zeit zu Zeit Energie zuzuführen. Insofern schafft Alÿs auch in dieser Arbeit mit dem Namen *Rehearsal III* (2006–2007) etwas, das zu nichts führt. So pervertiert er das eigentliche Ziel, indem er es auf den Kopf stellt: Der utopische Versuch, eine Energie produzierende Maschine herzustellen, die keine Energie konsumiert, wird so zu einer Aktivität, die Zeit und Arbeit verbraucht, ohne einen Output zu Tage zu fördern. Insofern kann auch diese Arbeit als fortführende Kritik am utopischen Glauben an die Moderne als das Allheilmittel für alle gesellschaftlichen Übel verstanden werden.⁴⁷⁰

Um zurück auf *Paradox of Praxis I* zu kommen, ist diesem Werk sein mythologisches Vorbild anzusehen: Wie Sisyphos, mit dem diese Performance oft verglichen wurde, erledigt Alÿs eine mühsame, unproduktive Arbeit ohne ein endgültiges, messbares Ergebnis. Ein bedeutender Unterschied zur mythologischen Figur liegt aber in der Zeitlichkeit: Während Sisyphos bis in die Ewigkeit zu seiner Tätigkeit verdammt ist, arbeitet Alÿs in einem linearen Zeitverlauf auf einen End-

469 Alÿs und Medina 2010, 120.

470 Vgl. Ferguson 2007b, 61.

punkt der Performance hin, der mit dem Moment des vollständigen Schmelzens vorgegeben ist. Für Camus war Sisyphos ja bekanntlich ein absurder Held, dessen »leidenschaftlicher Lebenswille [...] ihm die unsagbare Marter eingebracht [hat], bei der sein ganzes Sein sich abmüht, ohne etwas zu vollenden«⁴⁷¹. Die Parallele zu *Paradox of Praxis I* zeigt sich hier nicht so sehr in der unendlichen Tätigkeit seiner mythologischen Vorlage als vielmehr in der Marter des unsäglichen Bemühens, das ohne messbares Ergebnis bleiben muss. Es ist die unverhältnismäßige Kraftanstrengung dieser absurden Tätigkeit, mit der Alÿs das Idiom der *Sisyphos-Arbeit* versinnbildlicht.

Paradox of Praxis I erinnert außerdem an Karlo Andrei Ibarra. Der Konzeptkünstler puerto-ricanischer Herkunft arbeitet mit verschiedenen Medien rund um die geopolitischen Themen der Migration, Identität und Globalisierung. Sein Video *Aspiraciones* (*Aspirations*) (2009) zeigt einen puerto-ricanischen Staatsbürger, der die Treppen des *Capitolio de Puerto Rico*, Sitz von Repräsentantenhaus und Senat, mit einem Staubsauger reinigt. Das spanische Wort *Aspiraciones* verweist auf die Reinheit des Körpers, wird aber auch in einem politischen Kontext für das Aus-dem-Weg-Schaffen erfolgloser politischer Events (»cleansing of unsuccessful political events«) verwendet. In seiner Übersetzung ins Englische hat der Titel eine doppelte Bedeutung: die des Staubsaugens und die der Hoffnung, etwas Besseres zu erreichen. Insofern kann das Werk als friedlicher Protest gegen mehr als vier Jahrzehnte lange Einflussnahme der USA auf die Wirtschaft, Politik und Gesellschaft Puerto Ricos gesehen werden.

Mark Godfrey hat darauf hingewiesen, dass die Darstellung körperlicher Arbeit in Alÿs' Werken allgegenwärtig ist;⁴⁷² auch seine eigene, immaterielle Arbeit als Künstler, etwa in *Turista* (1994), im Zuge dessen er auf der Straße seine Dienste als »außenstehender Beobachter« anbot.

Mit der *Verausgabung* ist eine zentrale Komponente der *Allgemeinen Ökonomie* George Batailles angesprochen. In einer Art *Anti-Ökonomie* setzt er darin dem Mangel an Gütern aus der klassischen Ökonomie einen Überfluss an Gütern entgegen. Unter umgekehrten Vorzeichen wird bei Bataille jeder Überfluss von der Ökonomie notwendigerweise hervorgebracht und muss deshalb immer wieder verausgabt werden. Damit drückt Bataille vor allem seine Kritik an der Vorherrschaft der *Nützlichkeit* im modernen Leben aus: Die verborgenen, aber eigentlich zentralen Bedürfnisse des Menschen seien durch und durch unproduktiv. Wir erinnern uns an Groys, der Batailles Widerstand in der *unproduktiven Verausgabung* von Energie und Zeit artikuliert sah: Für Bataille liege in der Verausgabung »die einzige Möglichkeit, der modernen Fortschrittsideologie zu entkommen«⁴⁷³. Mit Alÿs teilt er

471 Camus 1997, 156.

472 »Alÿs's oeuvre is full of images of people working«. Godfrey 2010, 16.

473 Groys 2009, 6.

die kritische Haltung an der Moderne und ihrem Primat von Fortschritt und Nützlichkeit. Auch, dass die Menschen gerne »barocken« Tätigkeiten nachgehen, die gemeinhin als unproduktiv gelten, ist in Alÿs' Arbeiten ablesbar: Dann aber als Form des Widerstands gegen Modernisierungsbestrebungen von außen.⁴⁷⁴ Mit dem Titel »Paradox of Praxis« bezieht er sich direkt auf die Unverhältnismäßigkeit der Kraftanstrengung im mehr als neunstündigen Verschieben eines Eisblocks, dessen Resultat in einer kleinen Pfütze verdunstete.⁴⁷⁵ Damit übersetzt er, was als symbolisch aufgeladene sprachliche Metapher selbst schon eine bestimmte Lebensrealität bezeichnet, in das bildhafte Medium der Performance. Auch geht er damit seinem Interesse an der sozialen Funktion von Mythen nach, wie sie sich schon in seinen frühen stadtplanerischen Untersuchungen ankündigten: Er versinnbildlicht die prekäre Lebensrealität vieler in der Megalopolis Mexiko-Stadt.

Wer etwas Zeit in Mexiko-Stadt verbracht hat, wird nachvollziehen können, wie anstrengend der Alltag dort sein kann. 1997 waren außerdem die Nachwehen der Wirtschaftskrise von 1994/1995 noch allgegenwärtig: Die Armut trieb viele Menschen auf die Straße, die Stadt platzte nach der immensen Landflucht aus allen Nähten, und im armutsbetroffenen historischen Zentrum war das besonders spürbar. Diese Umstände rücken die politische Aussage der Arbeit in den Vordergrund.⁴⁷⁶

An dieser Stelle soll noch einmal betont werden, dass das Spiel und die Kunst Sphären sind, die unter anderen Vorzeichen stehen als das alltägliche, oft *zielgerichtete* Handeln. Es würde diesem wie auch allen anderen künstlerischen Werken nicht gerecht, es unter denselben Prämissen wie Handlungen außerhalb der Sphäre der Kunst, geschweige denn solchen in einem rational-ökonomischen Kontext, zu bewerten. Künstlerische Ausdrucksformen können und sollen nicht unter den gegenwärtigen Bedingungen des Spätkapitalismus funktionieren, sondern zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie andere Lebensrealitäten vorschlagen, austesten, verwerfen und wieder neu erfinden können. Gleichzeitig arbeiten auch Künstler*innen in der Regel *unternehmerisch* und sehen sich den Mechanismen von Angebot und Nachfrage ausgesetzt, was im Einführungsteil dieser Arbeit bereits problematisiert wurde. Anders gesagt kann ein Kunstwerk seine soziale Wirkung nicht entfalten, wenn es nicht gelingt, seine Adressat*innen zu erreichen. Künstlerische Prozesse sind selbst innerhalb einer Verwertungslogik angesiedelt. Das bedeutet

474 Siehe dazu das Kapitel *Kritik am Fortschrittsglauben*. Was von Bataille als Notwendigkeit angesehen wird, gilt Alÿs als charakteristische Lebensbedingung vieler in Mexiko-Stadt, die es streng zu kritisieren gilt.

475 Vgl. Alÿs und Medina 2010, 120.

476 Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass diese Arbeit nicht mit politischem Aktivismus zu verwechseln ist. Sie ist im Rahmen der Kunst situiert, was ihre Wirkung auf jene beschränkt, die ihre Dekodierung beherrschen.

keinesfalls, dass sich Kunst nicht zu den Bedingungen ihres Entstehens und der Gesellschaft kritisch äußern kann, ganz im Gegenteil. Es erscheint aber eigenwillig, das Gehen an sich als unproduktive Praxis zu bezeichnen, wie es Aneta Zahradnik tut.⁴⁷⁷ Es hängt vielmehr vom jeweiligen Kontext ab, welcher Bedeutung dem Gehen zukommt. Im Hinblick auf das Motto von *Paradox of Praxis I* kann der Spaziergang sehr wohl als eine Praxis verstanden werden, etwas zu tun, ohne etwas zu produzieren.⁴⁷⁸

Das Ganze ist dann doch etwas komplexer, als es auf den ersten Blick scheint, da es auch für den Spaziergang historische Vorbilder gibt: Neben der von Charles Baudelaire und später Walter Benjamin geprägten, vielzitierten literarischen Figur des *Flaneurs* ist hier auch die sogenannte *Situationistische Internationale* (kurz SI) zu nennen. Ihr federführender Vertreter Guy Debord wollte das *dérive*, ein zielloses Umherschweifen, als Aneignung des öffentlichen Raums verstanden wissen. Diese widerständische »territoriale und politische Aktivität« sollte sich gegen die Rationalisierung des menschlichen Lebens im modernen Kapitalismus stemmen. Alÿs hingegen hatte wohl keine marxistische Kapitalismuskritik im Sinn, als er in seiner anfänglichen Zeit in Mexiko durch die Straßen streifte. Er wollte sich scheinbar unter anderem einfach die Zeit vertreiben und seinen möglichen Platz in der Großstadt erkunden. Andererseits versteht der Künstler selbst das Gehen an sich sehr wohl als politische Praxis, schon allein aufgrund seines Entschleunigungspotenzials; Gleichzeitig war es in der Anfangszeit für ihn eine einfache und billige Methode, Performances durchzuführen. Auch unterscheidet sich das Verschieben eines Eisblocks maßgeblich von den Vorhaben der *Situationistischen Internationale*, weil sich Ersteres als markierte, wohldokumentierte Performance in einem künstlerischen Werk niederschlug, während die SI ihrer Kritik am Kunstwerk selbst mit der Forderung nach einer »Auflösung künstlerischer Praktiken in Politik« Ausdruck verlieh.

Nichts desto trotz stelle *Paradox of Praxis I*, so Jens Kastner, gewisse »[p]olitisch-historische Zusammenhänge«⁴⁷⁹ her, die eine kunstkritische Perspektive eröffnen. Nach Bourdieus Theorie der privilegierten Kunstwahrnehmung ist Kunst nur als solche erkennbar, wenn die Rezipient*innen über die notwendigen Mittel zu ihrer Entschlüsselung verfügen (die da wären: Bildung, ein privilegierter Status, kurz: *kulturelles Kapital*). In diesem Fall der »intendiert-nichtintendierten Veranschaulichung« der Performance und ihrer unklaren Markierung im öffentlichen Raum können die meisten Passant*innen die Performance nicht als solche entziffern. Ein Kunstwerk ist umso exklusiver, je mehr Wissen zu seinem Verständnis vorausgesetzt wird. Ist die Dekodierungskompetenz wie hier an einen sozial privilegierten

477 Vgl. Zahradnik 2013, bes. 15-19.

478 Siehe auch Ferguson 2007b, 63.

479 Vgl. Kastner 2013, 81.

Status geknüpft, bleibt das Werk für die breite Öffentlichkeit unlesbar.⁴⁸⁰ Dass sich der Eisblock während der Performance in Luft auflöste, ist nach Kastner deshalb als augenzwinkernder Kommentar zum exklusiven System der Kunstproduktion und -rezeption zu verstehen: Im Fall von *Paradox of Praxis I* führten zwar »Leistung und Anstrengung [...] im wahrsten Wortsinne zu nichts. Und natürlich haben sie dennoch eine gelungene Performance ergeben, und nur dadurch ist der hier gezeigte postmoderne Sisyphos als glücklicher Mensch denkbar.«⁴⁸¹ Kastner denkt hier als Kunstsoziologe jenseits der Werklogik auch an die Produktion der künstlerischen Arbeit selbst, die ausdrücklich nicht als gescheitert bezeichnet werden kann. Insofern bemüht er mit dieser Spitze gegen die Mechanismen der Kunstproduktion und -rezeption eine Lesart der Performance, die ebendiese Mechanismen offenlegt. Liest man sie durch Bourdieus Kapitaltheorie, ist nicht nur kein Scheitern ersichtlich, sondern nicht einmal die sprichwörtliche große Mühe und Not für Nichts: »Dass Kunstmachen eben doch zu etwas führt, zu kulturellem Kapital beispielsweise, wird letztlich mit den Aktionsfotos dokumentiert.«⁴⁸² Insofern hat diese Arbeit eine über den gesellschaftspolitischen Sinngehalt hinausgehende medienreflexive, kultur- und kunstsoziologische Bedeutungsebene.⁴⁸³

Auch andere seiner Werke, die vordergründig lustig sind oder lediglich Alltagsweisheiten versinnbildlichen, demontieren gesellschaftspolitische und kunstsoziologische Zusammenhänge. Für die bereits erwähnte Performance *When Faith Moves Mountains* versetzte er gemeinsam mit 500 Freiwilligen in einem an Größenwahn grenzenden Kraftakt eine Düne außerhalb Limas um zehn Zentimeter. Früchte tragen sollte diese Sabotage des ökonomischen Effizienzgedankens⁴⁸⁴, so

480 Auch auf institutioneller Ebene existiert ein Kunstwerk als symbolisches Objekt nur dann, wenn es von einer »autorisierten« Instanz als solches erkannt und anerkannt wurde. Daraus ergibt sich für Bourdieu aber eine andere, weitreichendere Problematik: Solange die Entschlüsselungskompetenz an einen sozial privilegierten Status geknüpft ist, bleiben kulturelle Güter (als Codes) einer breiten Öffentlichkeit weitgehend verschlossen. Das Unverhältnis von *Emissionsniveau* (als Komplexität und Feingliedrigkeit des erfordernten Codes) und *Rezeptionsniveau* (als Grad der Beherrschung des Codes) reproduziert deshalb die soziale Ungleichheit. Einhalt geboten können dem nur werden, wenn mit dem Werk seine Erläuterung mitgeliefert wird. Vgl. Bourdieu 1986, 176-178.

481 Kastner 2013, 81.

482 Ebd., 81.

483 Vgl. ebd., 81. Für weitere Interpretationen des Gehens bei Alÿs, siehe Dietz 2005; Fischer 2014, bes. 140-144.

484 Vgl. Alÿs und Medina 2010, 127. Wie bereits weiter oben erwähnt, ist ganz allgemein die Wirtschaftlichkeit, deren Kennzahl die Effizienz ist, als Quotient aus Ergebnis und Aufwand definiert. Optimalisiert werden kann dabei immer nur eine der Variablen: entweder das Ergebnis wird (bei gleichem Aufwand) maximiert, oder aber der Aufwand wird (bei gleichem Ergebnis) minimiert. Dementsprechend führt Alÿs mit seinem Prinzip »maximum effort, minimum

die Idee, erst im Nachhinein: als Allegorie für die unzähligen vergeblichen Modernisierungsbemühungen Lateinamerikas. Medina bezeichnet den kollektiven Kraftaufwand im Rahmen der Aktion als »Parabel der Unproduktivität«:

When Faith Moves Mountains is an application of the Latin-American principle of non-development: an extension of the region's logic of failure, programmed dereliction, utopian resistance, economic entropy and social erosion. But above all, the action was conceived as a parable of under-productiveness: a colossal task whose main achievement was to have achieved practically nothing. [...]

Our intent was not to foster the notion of passivity, but rather concentrate in a single time and space the logic of an economy that resists (or never manages to fulfil) the expectations of modernization and neo-liberalism. The piece, therefore, sought to pervert the dogma of »efficiency«.⁴⁸⁵

Der temporal turn

Der Philosoph und Kunsttheoretiker Boris Groys schreibt über Francis Alys' Videoarbeiten, dass sie im doppelten Sinn als zeitgenössisch gelten können: Sie verkörperten nicht nur sehr spezifisch unseren gegenwärtigen *historischen Moment*,⁴⁸⁶ sondern ganz allgemein auch die *Gegenwart als solche* – die »Präsenz des Gegenwärtigen«⁴⁸⁷. Die unter dem Imperativ des Wandels stehende Moderne hat viele Autor*innen dazu inspiriert, ihren *Zeitgeist* mit bestimmten *Zeitkonzepten* in Verbindung zu bringen. Um den Gegenwartsbegriff Groys' weiter zu ergründen, sollen deshalb nun mehrere Historiker*innen zum modernen Gegenwarts- und Zeitlichkeitsbegriff zu Wort kommen.⁴⁸⁸

Im normativen *Historizitätsregime* der Moderne⁴⁸⁹ wird Zeit als ein kontinuierlicher, einheitlicher und linearer Verlauf verstanden. Nach François Hartog basiert das moderne Regime, das wohlgemerkt ein eurozentristisches Modell ist, auf einem absolutierten und naturalisierten Geschichtsverständnis, das charakterisiert wird »durch die Rolle, die der Zukunft zugeschrieben wird: Sie [die *philosophische* Weltgeschichte; Anm. d. Verf.] ist zukunftsorientiert oder zukunftsorientiert, das heißt vom Gesichtspunkt der Zukunft aus entworfen.«⁴⁹⁰ Die Gegenwart wird al-

result« selbst schon die realwirtschaftlichen Grundlagen ad absurdum, da eine Optimierung beider Kategorien, also Aufwand und Ergebnis, unmöglich ist.

485 Medina 2005, 178. Siehe auch Godfrey 2010, 18.

486 Vgl. Groys 2010, 190; Siehe auch Groys 2009, 2.

487 Der originale Wortlaut ist »the presence of the present«. Groys 2010, 190. Siehe auch Groys 2016, 157.

488 Siehe dazu auch Ross 2012, 12-17; 65-67.

489 Der Terminus *Historizitätsregime* wurde vom Historiker François Hartog geprägt und meint ein konzeptuelles Werkzeug zur Ordnung und Artikulation der Beziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Vgl. Hartog 2003.

490 Hartog 2011, Abs. 15.

so zum einen von einer erstrebenswerten Zukunft her verstanden und gelebt, und zum anderen in bewusster Abgrenzung zur Vergangenheit. Das Subjekt versteht sich in einer Bewegung durch Raum und Zeit, der Zukunft entgegenstrebend: »Beschleunigung, Verzögerung, Fortschreiten, später Aufholen werden operative Begriffe.«⁴⁹¹

Laut Angelika Machnik-Kiss ist die Entstehung der linearen, auf die Zukunft hin orientierten Zeitvorstellung⁴⁹² historisch eng mit der christlichen Eschatologie verknüpft: Die Verheißung der christlichen Heilslehre ist es, die auf die zukünftige Befreiung von den Beschwerlichkeiten und Lastern der Gegenwart hoffen lässt.⁴⁹³ Die Vorstellung eines kontinuierlichen Verlaufs ist eng mit einem teleologischen, hegelianischen Verständnis der Geschichte als Motor des Fortschritts, des Wandels und der Beschleunigung verknüpft.⁴⁹⁴ Die technologie-, produkt- und zielorientierte Gesellschaft der Moderne steht deshalb unter dem Imperativ des Wandels, des unendlichen Fortschreitens und der technischen Beschleunigung.⁴⁹⁵

Die Gegenwart wird im futuristischen Historizitätsregime gegenüber der Zukunft abgewertet.⁴⁹⁶ Sie gilt als zu vernachlässigende, fast lästige *Übergangsphase* zwischen Vergangenheit und Zukunft, die im besten Fall die Realisierung zukünftiger Projekte, Ideen und Utopien verzögert.⁴⁹⁷ Im beschleunigten Tempo der Moderne bleibt weniger Zeit, die Gegenwart als solche zu erfahren;⁴⁹⁸ Die Erfahrung der gegenwärtigen Zeitlichkeit konzentriert sich stattdessen auf eine erwartungs-

491 Ebd., Abs. 15.

492 Eva Kernbauer hat darauf verwiesen, dass nicht in allen Kulturen die Vorstellung der Zukunft vorne, und die der Vergangenheit hinten angesiedelt ist, sodass sich die Bewegung im Raum mit der in der Zeit deckt. In Malagasy (einer der Sprachen Madagascars) etwa gilt die Vergangenheit als »vor den Augen« liegend, weil sie anders als die Zukunft »bekannt« ist. Vgl. Kernbauer 2017a, unpag.

493 »Die Zeit ist für uns wirklich, weil sie einen Sinn hat: die Erlösung. Oder auch Genugtuung: Bezahlung für seine Schuld. Versöhnung mit Gott.« Machnik-Kiss 2017, 196.

494 Vgl. Eco 1994; Ross 2012, 15; Siehe auch Ross 2012, 16.

495 »The present is obliterated to make place for the new.« Ross 2012, 66; Siehe auch Koselleck 1981. Für eine positivere Deutung dieses Zukunftsstrebens, siehe etwa Avanesian und Malik 2016.

496 »The present as such was mostly seen in the context of modernity as something negative, as something [...] that slows down the realization of our projects, something that delays the coming of the future.« Groys 2009, 2.

497 »We want to shape the future and to overcome the past. The present is perceived primarily as a period of transition from the past to the future.« Groys 2010, 190.

498 Als Kennzeichen der Moderne kritisiert wurde die Geschwindigkeit von Paul Virilio in seiner *Dromologie*: Virilio 1978, 1980, 1989; sowie Virilio 1992, 1993. Als Konterpart dazu wurde unter anderem von Armen Avanesian die Theorie des *Akzelerationismus* entwickelt: Siehe dazu etwa Avanesian 2013; Avanesian und Mackay 2014.

volle Zukunft.⁴⁹⁹ Nach Jürgen Habermas vermittelt das Konzept der Moderne die Gewissheit, das *neue Zeitalter* habe, in der *Neuzeit* sogar per definitionem, bereits begonnen; und zwar sowohl die Zukunft als auch die Neuerungen, die die Zukunft verspricht.⁵⁰⁰ Die Zäsur jedes Neubeginns wird so im Wettlauf um Veränderung und ständige Erneuerung in die Vergangenheit transferiert; einer Epoche, gegen die die Moderne als neues Zeitalter entworfen wurde und die deshalb einen *rückständigen* Beigeschmack bekommt.⁵⁰¹ In diesem Szenario wird die Zeit »als verknappte Ressource für die Bewältigung entstehender Probleme, nämlich als Zeitdruck« erfahren.⁵⁰²

Groys treibt nun mit seinem Konzept der *verlorenen Zeit* die Theorien Habermas' und Kosellecks auf die Spitze: Das Verständnis von Zeit als knapper Ressource ist die erste Voraussetzung dafür, Zeit als verloren zu betrachten, wenn sie nicht »sinnvoll« genutzt wird. Habermas' und Kosellecks beschriebener Drang zur ständigen Erneuerung (der *Zäsur des Neubeginns*) resultiert laut Groys in einem Generalverdacht des *Verlust* der Zeit, und zwar nach der folgenden Logik: Die in ein Projekt investierte (Produktions-)Zeit *akkumuliere* sich. Nachdem sich die Zeit in einem Resultat materialisiert hat, wird sie »gelöscht«, dafür aber in ein historisches Narrativ aufgenommen, mit dem sie kompensiert wird.⁵⁰³ Wird die investierte Zeit aber als unproduktiv oder sinnlos vergeudet wahrgenommen, läuft sie Gefahr, sowohl aus der Erinnerung als auch aus dem historischen Narrativ zu verschwinden.⁵⁰⁴ Das Narrativ der modernen Rhetorik löscht in anderen Worten jede Zeit, die nicht zu unmittelbaren Ergebnissen führt.⁵⁰⁵

499 Vgl. Ross 2012, 16. Reinhart Koselleck spricht in diesem Zusammenhang von einer in der Neuzeit wachsenden, anthropologisch ableitbaren Differenz der beiden metahistorischen Erkenntnis-kategorien *Erfahrungsraum* (als in der Erinnerung gegenwärtige Vergangenheit) und *Erwartungshorizont* (als sich vergegenwärtigte Zukunft). Vgl. Koselleck 2003, 359, 366; Siehe auch Ross 2012, 16. Und nicht nur das: Die Neuzeit sei erst seit Auseinanderdriften von Erfahrungen und Erwartungen als neue Zeit begreifbar, während sich die Erwartungen der bäuerlich-handwerklichen und von der christlichen Lehre bestimmten Welt fast zur Gänze aus den Erfahrungen der Vorfahren speisten. Vgl. Koselleck 2003, 360.

500 Vgl. Habermas 2011, 26-30.

501 Vgl. Ross 2012, 66.

502 Habermas 2011, 14; Siehe auch Ross 2012, 66.

503 Man denke an die historischen glorifizierenden Narrative über künstlerische und wissenschaftliche Dienste im Zeichen der Zukunft. Vgl. Groys 2010, 190; Siehe auch Groys 2009, 4.

504 Dieses Konzept der verschwundenen Zeit hat in verwandelter Form in aktuelle feministische und postkolonialistische Theorien Eingang gefunden: Als *unsichtbare Arbeit* werden Tätigkeiten wie Kinderbetreuung, Pflege und Hausarbeit beschrieben, die in gegenwärtigen kapitalistischen Strukturen des Westens in der Regel nicht monetär vergütet werden und darüber hinaus auch gesellschaftlich nicht als vollwertige Arbeit anerkannt sind. Anders gesagt verschwindet die so verbrachte Zeit auch, weil sie (im öffentlichen Diskurs) unsichtbar ist.

505 Vgl. Groys 2010, 190; Siehe auch Ross 2012, 66.

Die künstlerischen Praktiken der Gegenwart, allen voran die zeitbasierte Medienkunst in Film, Video, Installation und Performance, lassen viele temporale Bezüge erkennen.⁵⁰⁶ Ihr Interesse an der Beziehung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft betrifft auch das Zeitverständnis des modernen Historizitätsregimes.⁵⁰⁷ Dessen Vorstellung der linearen Zeiterfahrung als »the becoming present of future events and then their becoming past«⁵⁰⁸ kann dabei demontiert, gänzlich verworfen oder auf den Kopf gestellt werden: hin zu einem »the becoming present of past events and then their becoming future«⁵⁰⁹. Dieses Interesse am *geschichtlichen Umordnen* (*historical reordering*) korrespondiere, so Christine Ross, mit einer Ästhetik weg vom futuristischen Historizitätsregime der klassischen Moderne⁵¹⁰ hin zu einem *präsentifizierenden Regime* (*presentifying regime*), das die Gegenwart aufwertet.⁵¹¹ Die Vergangenheit rückt so näher an die Gegenwart, und die Gegenwart rückt näher an die Zukunft. Ross nennt das den *temporal turn*, im Zuge dessen unter anderem die moderne Verzeitlichung der Geschichte thematisiert wird:

[T]he temporal turn stages, disavows and reorients modernity's temporalization of history. By advantaging the temporal category of the present, it questions the four operations of that temporalization: progress, acceleration, teleology, and totalization. [...] Modernity is understood as endowed with promises of progress, change, perfectibility, novelty, inclusiveness, and opportunity, all of which are supported by technoindustrial and scientific invention.⁵¹²

Mit der Kritik an der modernen Verzeitlichung der Geschichte stellt die zeitgenössische Kunst also auch die dahinterliegenden Ideologien wie den Fortschrittsglauben und das Perfektionsstreben in Frage. Denn die immer vorausseilenden Ideale

506 Vgl. Rees 2011, 6f. Zur Frage nach Geschichtsmodellen in der Gegenwartskunst, siehe Kernbauer 2015.

507 »Recent art can be said to be haunted by modernity.« Ross 2012, 16.

508 Dolev 2007, 5; zit.n. Ross 2012, 5.

509 Ross 2012, 60.

510 Die *klassische Moderne* ist in diesem Zusammenhang nicht nur als historische Periode, sondern darüber hinaus vor allem als Vorbedingung und diskursive Rhetorik zu verstehen. Vgl. ebd., 60.

511 Dass die Gegenwart aufgewertet wird, heißt nicht, dass die Repräsentation von Zeit oder einer zeitlichen Distanz jemals neutral, also wertfrei sein kann, »neither in the sense of remembrance, idealization or condemnation of something of the past nor in the preventive planning of the future.« (Lehner 2018). Der hier beschriebene *Präsentismus* ist nur eine Möglichkeit der temporalen Bezüge unter vielen. Eine andere Möglichkeit wäre mit dem *Zeitkomplex* beschrieben. In ihrer gleichnamigen Publikation schrieben Armen Avanesian und Suhail Malik: »Wir haben keine lineare Zeit mehr im Sinne einer Vergangenheit, auf die die Gegenwart und die Zukunft folgen. Es ist eher umgekehrt: Die Zukunft ereignet sich vor der Gegenwart, die Zeit kommt aus der Zukunft.« (Vgl. Avanesian und Malik 2016, 7).

512 Ross 2012, 16.

der Moderne sind aufs Engste mit einer linearen Perspektive verknüpft, die den Fluchtpunkt für den Betrachtenden gleichzeitig unerreichbar macht. Diese Perspektive erhärtet wiederum die Vorstellung von der *unproduktiven* Unproduktivität, und der Wartezeit als *Nicht-Zeit*.⁵¹³ Die Unproduktivität als Summe der vergeudeten Zeit, die nicht zu einem unmittelbaren Ergebnis führt, ist immer in Gefahr, vom Narrativ der modernen Rhetorik außer Acht gelassen zu werden. Mit unterschiedlichen Strategien der Gegenwartskunst – allen voran der *Post-Conceptual Art Practices*⁵¹⁴, wird nun versucht, diese Tendenz zur Flucht nach vorne zu suspendieren, indem in das lineare Zeitverständnis eingegriffen wird.⁵¹⁵

Zeitbasierte Kunst, laut Groys eigentlich »kunstbasierte Zeit«⁵¹⁶, ist eine Antwort auf das Löschen der Zeit, die nicht zu einem unmittelbaren Ergebnis führt. Sie dokumentiere nämlich die in der Moderne entwertete Zeit, die Zeit »in danger of being lost because of its unproductive character«⁵¹⁷. Die *vergeudete* Zeit wird in den positiveren Begriff der *überschüssigen Zeit* (*excessive time*) umgedeutet, die sich jenseits ihres ökonomischen Gebrauchs als reines *In-der-Zeit-Sein* zeigt.⁵¹⁸ Camus' Sisyphos vollzieht nun als Paradebeispiel eine aufgeschobene, nicht-historische Zeit außerhalb jeglicher »historischer Relevanz«.⁵¹⁹

Mehrere Werke von Francis Alÿs können mit dem Begriff der *überschüssigen Zeit* in Zusammenhang gebracht werden, weil sie wiederholende Aktionen darstellen, die »allein darin erfolgreich sind, unproduktive Zeit zu produzieren«⁵²⁰. Die Wiederholung als prominentes Motiv versteht Alÿs als Methode zur potenziellen Erweiterung von Handlungen: »The structure of *When Faith Moves Mountains* (2002) is that of a moving wave pattern. *Tornado* (2000–present) is an expanding spiral. All are potentially extendable and repeatable.«⁵²¹

Malcolm Le Grice beschreibt in seinem Essay *Time and the Spectator in the Experience of Expanded Cinema* die Techniken des Loops und der Wiederholung als Strategien, Narrationen zu suspendieren, wenngleich ein Raum jenseits der Narration

513 Vgl. ebd., 60.

514 Vgl. Osborne 2013, bes. 33.

515 Mit Nickolas Lambrianou ließe sich auch Alÿs' Arbeitsweise als *post-konzeptuell* beschreiben, da er sich »fotografischer« Medien bedient und sich mit medienspezifischen Arten der Wahrnehmung wie Verzögerung, Wiederholung und Wiedergabe beschäftigt. Vgl. Lambrianou 2018, 19.

516 Groys 2016, 158; Siehe auch Groys 2009, 7.

517 Groys 2010, 190, zit.n. Ross 2012, 66.

518 »However, one can also interpret this wasted time more positively, as excessive time – as time that attests to our life as pure being-in-time, beyond its use within the framework of modern economic and political projects.« Groys 2009, 4.

519 Vgl. Groys 2010, 190; Siehe auch Ross 2012, 67.

520 Ross 2012, 67.

521 Alÿs 2005.

schwer vorstellbar sei, da Vorstellungen von kausalem Zusammenhang und narrativer Abgeschlossenheit kulturell tief verankert seien. Traditionelle Narrative können etwa über die Betonung von Körperlichkeit oder Präsenz aufgebrochen werden.⁵²² Das bringt uns zurück zum ewigen Aufschub, der sich wie ein roter Faden durch das Werk von Alÿs zieht.

In seinem Animationsfilm *Song for Lupita (Mañana)* (1998) veranschaulichte er, wie bereits erwähnt, das mexikanische Sprichwort »el hacerlo sin hacerlo, el no hacerlo pero haciéndolo«. Eine Frau leert darin eine Flüssigkeit von einem Glas ins andere und wieder zurück, gleichsam gefangen in einem Loop, denn die Gläser füllen oder leeren sich nie vollständig. Im Zuge der Arbeit an diesem Animationsfilm entdeckte der Künstler, dass das Timing eine wichtige Rolle im »Verhältnis Lateinamerikas zur Modernisierung und dem Dogma der Effizienz«⁵²³ spielte, und dass er mit der Inszenierung von Filmen und Performances spezifische Zeitstrukturen hervorbringen konnte, die er in Mexiko kennengelernt hatte. Die Flüssigkeit, wie Flut und Ebbe an- und absteigend, suggeriert eine Aufhebung der Zeit; Der dargestellte Akt hat weder Anfang noch Ende. Im dazu eingespielten Lied »Mañana, mañana is soon enough for me« geht es um das Verschieben einer Aufgabe auf ein ewig gleiches »Morgen«⁵²⁴: Immer wieder verschoben, wird sie nie erledigt sein.

Besonders deutlich wird die Wiederholung als Methode auch in der *Rehearsals*-Serie. Die Musik ist darin jeweils das handlungsbestimmende Element: »Sound and rhythm also have been key tools in that process [of infinitely delaying the narration; Anm. d. Verf.], as a means to destabilize the perception of time, a way of diluting time.«⁵²⁵ Wie bereits am Titel ablesbar ist, beschäftigte er sich darin mit der *Probe* als paradoxem Verfahren: Einerseits dient eine Probe ganz allgemein dazu, eine bestimmte Handlung zu perfektionieren; Andererseits ist sie für Alÿs ein Mittel, um ein endgültiges Ergebnis oder Resultat aufzuschieben. In *Rehearsal I* (1999-2001) versucht ein roter VW Käfer immer wieder, einen Hügel hinaufzufahren, während eine Mariachi-Band im Off ein Lied probt. Wenn die Band sich verspielt und ihre Instrumente absetzt, rollt das Auto zurück und muss wieder von vorne beginnen. Dasselbe Spiel wiederholt sich unzählige Male, ohne dass das Auto jemals oben ankäme. *Rehearsal II* (2001-2006) zeigt eine Stripperin, die sich ihrer Kleider entledigt, während eine Sopransängerin und ein Pianist Franz Schuberts *Lied der Mignon* proben. Die Verzögerung ist zwar ein konstitutiver Teil jedes Striptease, der hier aber ad absurdum geführt wird: Sobald sich die beiden Musiker*innen verspielen oder pausieren, um eine bestimmte Stelle durchzusprechen, zieht sich die Stripperin wieder an. Der erwartete Höhepunkt der Performance verschiebt sich immer

522 Vgl. Le Grice 2011, 160.

523 Ferguson und Alÿs 2007, 15-16.

524 *Mañana* ist spanisch für »morgen«.

525 Ferguson und Alÿs 2007, 45.

weiter. Die Probe dauert so lange, bis sich die Stripperin ganz nackt ausgezogen hat – aufgrund der zahlreichen Unterbrechungen und Rückwärtsbewegungen eine ganze Weile.⁵²⁶ Es scheint also eine Wechselbezüglichkeit der beiden Handlungen zu geben: Sie bedingen und beeinflussen sich, machen sich rückläufig und treiben sich wieder voran. Von *Rehearsal I* unterscheidet sich das spätere Proben-Stück *Rehearsal II* in zumindest einem Punkt maßgeblich: Auch wenn sich die Zeit während des Striptease ungemein dehnt, ist an diesem Stück doch ein Fortschreiten der Handlungen erkennbar. Als sich die Stripperin aber endlich ganz entblößt hat, ist der Reiz daran verloren gegangen.⁵²⁷

Mit *Politics of Rehearsal* (2004) entwickelte Allys die Aktion *Rehearsal II* zu einer Live-Performance weiter und brachte damit seine Überlegungen zum »zyklischen Verrat des Fortschritts«⁵²⁸ auf den Punkt. Dasselbe Setting wie bei *Rehearsal II* wurde darin live performt; Außerdem sind Ausschnitte aus Präsident Harry Trumans Antrittsrede von 1949 zu sehen und zu hören, in der er die *Unterentwicklung* (*underdevelopment*) Lateinamerikas als Problem adressiert hatte.

3.2 Rehearsal I (1999-2001)

Die zwischen 1999 und 2001 in Kollaboration mit Rafael Ortega entstandene, fast 30-minütige Videoarbeit *Rehearsal I* (siehe Abb. 22, S. 227) zeigt wie oben erwähnt einen roten VW Käfer in der Rückansicht. Eine Person am Steuer versucht offensichtlich, einen Hügel in der mexikanischen Stadt Tijuana zu erklimmen. Die in der Totalen gezeigte Schotterstraße zieht sich im Bildausschnitt gerade nach oben, der Weg scheint nach hinten hin immer steiler zu werden. Links und rechts säumen schlichte Häuser den Weg, einzelne Autos parken an der Straße. Rechts im Vordergrund steht ein ausrangierter Autositz am Straßenrand, ab und zu läuft ein Hund durchs Bild. Sobald die Musik einsetzt, kommt der Käfer aus dem linken unteren Bildrand ins Bild und fährt bergauf. Den Soundtrack dazu liefert eine traditionelle Mariachi-Band. Deren Probe eines Danzón-Stückes hatte Allys einige Monate zuvor in Juchitán, Oaxaca aufgenommen.⁵²⁹ Im Video ist sowohl die Audiospur der Bandprobe als auch die der Performance zu hören. Allys lenkte den Wagen und kam folgenden Anweisungen nach: Wenn die Kapelle zum Lied ansetzt und spielt, fährt er bergauf. Wenn sie Fehler macht und das Lied unterbricht, stoppt auch das Auto. Wenn dann die Bandmitglieder ihre Instrumente stimmen, sich unterhalten und Späße machen, rollt der Käfer wieder rückwärts bergab. Beim erneuten Anheben der Musik startet auch der Wagen seinen nächsten Versuch. Während Allys

526 Allys und Medina 2010, 110-111.

527 Vgl. ebd., 111.

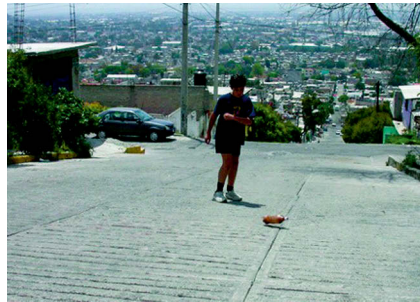
528 Ebd., 144.

529 Vgl. Ferguson 2007b, 79.

am Steuer saß, hörte er sich die Aufnahme über Kopfhörer an: Die auditive und visuelle Komponente sind im Video synchronisiert, die Musik diktiert die Handlungsanweisungen für die Performance.⁵³⁰ Gegen Ende der Probe fährt Alÿs den Wagen rückwärts aus dem Bild, von wo er anfänglich kam, und stellt den Motor ab. Als kurz darauf die Passage zum letzten Mal geprobt wird, und das gar nicht so schlecht klingt, hat der Fahrer bereits das Interesse daran verloren, ein allerletzter Versuch bleibt aus. Der Abspann erscheint auf derselben Einstellung, die nun eine gähnend leere Straße mit Musikuntermalung zeigt.

Abb. 22: Francis Alÿs, *Rehearsal I* (1999-2001), Videostill;

Abb. 23: Francis Alÿs, *Caracoles* (1999), Fotodokumentation der Performance



Sisyphos II: Das Paradoxon des Ziels

Die Versuche des »Erklimmens« ziehen sich über fast 30 Minuten hin, ohne dass der Käfer die Kuppe des Hügels erreichen würde. Das Auto bewegt sich also vor und zurück, ohne jemals oben anzukommen, »wie in einer schwingenden Pendelbewegung«⁵³¹. Das Pendel wiederum symbolisiert eine gleichförmige, theoretisch unendliche Fortschreibung der Zeit. Der Vorspann verrät ein kleines, aber politisch brisantes Detail: Die Aktion wurde in der nordmexikanischen Grenzstadt Tijuana gedreht. Hinter der Hügelkuppe liegt – so verheißungsvoll wie unerreichbar für viele – die Grenze zu den Vereinigten Staaten von Amerika. Tijuana bildet mit San Diego, Kalifornien eine Metropolregion, ist aber gleichzeitig hermetisch davon abgeriegelt. Sie hat einen florierenden Industriesektor und gleichzeitig eine der höchsten Mordraten weltweit. Als grenznaher Umschlagspunkt für Drogen ist sie seit Jahren Schauplatz gravierender Kriminalität. Die Grenznahe ist ihr Segen und gleichzeitig ihr Fluch. Die Reise unzähliger Menschen in Hoffnung auf ein besseres Leben auf der anderen Seite der Mauer enden vorerst hier. Auch in *Rehearsal*

530 Vgl. ebd., 79.

531 Alÿs 2004, 11.

I wird der Fahrer des Autos, die Betrachter*innen ahnen es vielleicht bereits, nicht mehr dort ankommen; Am Ende des Videos stellt er das Auto am Fuße des Berges ab. Wenn das Werk wie 2013 in der Hamburger Kunsthalle im (von einem kurzen Abspann unterbrochenen) Loop gezeigt wird, ist nicht nur keine Entwicklung in der Handlung ersichtlich, sondern es wird darüber hinaus auch ihr unendlicher Fortgang suggeriert.

Alÿs schrieb über *Rehearsal I*, dass er sich mit der Zeitstruktur des ewigen Aufschubs auf die komplizierte Beziehung der mexikanischen Gesellschaft mit dem Konzept der ›westlichen Moderne‹ bezog. Mit der Metapher des Pendels, das in seiner gleichförmigen Bewegung durch Raum und Zeit den unendlichen Fortgang der Zeit symbolisiert, beschrieb er physisch den (freiwilligen? zwangsläufigen?) Rückzug von jeglicher Form des finalen Moments oder Höhepunkts.⁵³²

Wie ein Pendel, das am Ende eines Ausschlags langsam wieder kehrt macht und immer schneller zum Mittelpunkt fällt, bestimmt die stotternde Melodie die Bewegungszeit des Autos und versetzt dessen Fahrer in einen Zustand des Aufschubs, in eine Hypnose der Wiederholung, die zu einem Spannungsmoment zwischen geduldigem oder frustriertem Aufgeben führt.⁵³³

Auch auf die Erzählstruktur des Werkes selbst wirkt sich das Thema des endlos aufgeschobenen Versprechens aus: Die volkstümliche Blasmusikkapelle, die das Video augenscheinlich mit einem Lied untermalen sollte, befindet sich offenbar (noch) in den Proben, was in Folge auch die Erzählung selbst ständig unterbricht; Auch wenn mit der Zeit kleine Verbesserungen im Spiel spürbar werden, ergibt die schier endlose Probe ein perfektes Sinnbild für einen unendlich wiederholten Vorgang.⁵³⁴ Dass diese »Struktur des eingebauten Scheiterns« mit einem nicht unerheblichen Kraftaufwand verbunden ist, verleiht der Arbeit wiederum starke Sisyphos'sche Züge.

Deutlich tritt die Anspielung auf den Sisyphos'schen Kreislauf von Scheitern und Wiederholung bereits in *Caracoles* (1999) zu Tage, das als Vorarbeit zu *Rehearsal I* verstanden werden kann.⁵³⁵ *Caracoles* (siehe Abb. 23, S. 227) zeigt einen Jungen, der eine halbvolle Limonadenflasche mit den Füßen eine steile Straße hinaufrollt, nur um sie dann wieder hinunterrollen zu lassen und von Neuem zu beginnen. Diese

532 Vgl. Ferguson 2007b, 79. In einem Konzeptblatt zur Performance aus der Sammlung des MoMA (Objektnummer 207.2007.30) finden sich die Anmerkungen »infinitely defined resolution« und »disturbs progress of time«.

533 Alÿs 2004, 11.

534 »The actual rehearsal of the band turned out to be the perfect vehicle through which to articulate a process that inevitably involves endless repetition.« Ferguson 2007b, 79.

535 Vgl. Cocker 2011, 283.

Art der Fortbewegung ist mühsam, scheint aber auch eine aus freien Stücken gewählte Form des Spiels zu sein: Dem Anschein nach könnte der Junge die Flasche genauso gut in die Hand nehmen und sich die vielen Umwege auf- und abwärts ersparen.⁵³⁶ *Caracoles* arbeitet mit derselben Logik, die auch Aders *Falls* zugrunde liegt: Aus Gründen, die den Betrachtenden unerklärlich sind, scheinen die Protagonisten der Performances einer ganz bestimmten Logik entsprechen zu müssen. Die Logik des Konzepts setzt sich im Kunstwerk fest und gibt bestimmte Handlungen vor. Im Fall von *Caracoles* produzieren die Handlungen kein in welcher Form auch immer messbares Ergebnis, und sind somit auf gewisse Weise unproduktiv.⁵³⁷ Gleichzeitig betont die Arbeit aber auch das potenziell spielerische, lustvolle Element eines mühsamen Unterfangens.⁵³⁸ Kann der Unproduktivität im Rahmen des Spiels überhaupt eine Bedeutung zukommen, oder ist nicht vielmehr gerade das Spiel per Definition eine Sphäre, die sich dieser Art der Wertigkeit entzieht?

Um hier noch einmal die Camus'sche Existenzialphilosophie heranzuziehen, kann festgehalten werden, dass nach Camus ja auch Sisyphos eine bestimmte Lust an seiner Aufgabe empfindet; Nicht ohne Pathos formuliert Camus ja darüber hinaus das Steinewälzen als seine sinnstiftende *Lebensaufgabe*, die ihm keiner nehmen kann. Warum findet Sisyphos – und in weiterer Folge auch Camus – so viel an der endlosen Mühsal? Der Philosoph Iddo Landau hat versucht, dieser Lust am Unvollendeten nachzugehen. Mit dem *Paradoxon des Ziels* beschrieb er in seinem gleichnamigen Artikel einen Zustand, der seiner Meinung nach als eine Art *blinder Fleck* der existenzialistischen Philosophie für ihr Verständnis unabdingbar ist.⁵³⁹ Er bemühte damit eine Interpretation, die über die rein absurde Lesart des Mythos hinausgeht.

Das Streben nach einem bestimmten Ziel, das dem Leben Sinn gibt, so Landau, fühle sich bekanntermaßen oft besser an als das Erreichen desselben. Wenn aber das Erreichen eines Ziels zum Verlust von Zufriedenheit und Bedeutsamkeit führt, ist es dann nicht besser, es gar nicht erst zu versuchen, oder sogar zu versuchen,

536 Das Motiv des Hinauf- und Hinabrollens nahm Alÿs später noch einmal im Video *Reel/Unreel* (2011) auf. Dabei folgte die Kamera einer Filmrolle, die von zwei Kindern durch die Straßen Kabuls getrieben wird und sich dabei abwechselnd auf- und wieder abwickelt. Die politische Dimension bestand im von den Taliban verbrannten Filmen im Rahmen eines Aufführverbots; Der Titel *Reel/Unreel* bezieht sich außerdem in seiner phonetischen Ähnlichkeit mit *Real/Unreal* auf das verzerrte Bild Kabuls und Afghanistans in den ›westlichen‹ Medien.

537 Siehe auch Cocker 2011, 283.

538 Russell Ferguson hat mit Jules Barbey d'Aureville auf das Dandyhafte von *Paradox of Praxis I* verwiesen: Nicht unähnlich der Figur des Dandy im Umkleiden oder Umherschweifen widmet sich Alÿs stundenlang unbekümmert einer Tätigkeit, deren endgültiges Resultat zweitrangig ist. Vgl. Ferguson 2007b, 61.

539 »The Paradox of the End« [...] is an important and neglected expression of the existentialist notions of meaninglessness and Absurd.« Landau 1995, 556.

es gerade *nicht* zu erreichen? Damit wiederum würde aber auch die ursprünglich sinnstiftende Zielstrebigkeit und Bedeutsamkeit des Handelns verloren gehen. Das stellt den Menschen vor ein Dilemma: Er möchte etwas und will es auch wieder nicht; Ihm wird gleichzeitig das Streben nach einem Ziel und das Ablassen davon nahelegt.⁵⁴⁰ Das Ziel ist also nicht an sich wertvoll oder nützlich für den Menschen; Sein Wert liegt darin, den Bemühungen rund um seine Erfüllung eine Richtung und einen Sinn zu geben. Jede zielgerichtete Tätigkeit und schließlich auch das Leben selbst sind also nicht das Mittel zum Zweck, sondern *der Zweck selbst*. In dem Moment aber, wo uns diese Bedeutungsverschiebung bewusst wird, verliert das Ziel selbst seinen Reiz: *Nur im Sinne der Zufriedenheit imaginierte Ziele* sind es nicht wert, verfolgt zu werden, was den Menschen wieder in die unglückliche Ziellosigkeit entlässt. Diese Merkmale des Paradoxons sind laut Landau vergleichbar mit der Lebenssituation des Sisyphos: Sowohl die Menschen als auch die mythologische Figur würden ohne Lebensziel in Unglück fallen. So wie Menschen immer wieder nach neuen Aufgaben trachten, sobald ein Ziel erreicht ist, würde Sisyphos den Stein wieder nach unten stoßen, wenn er jemals oben liegen bliebe; und zwar unabhängig davon, ob er sich dem Sinn seiner Qualen bewusst ist oder nicht.⁵⁴¹

Das Paradoxon des Ziels beschreibt also die Wichtigkeit von Zielsetzungen für das individuelle Glück zum einen, und die gleichzeitige Enttäuschung bei deren Erreichen zum anderen. Als solches bietet es nun einerseits eine Erklärung für die im Existentialismus zentralen Konzepte des Absurden und Sinnlosen in der Welt. Andererseits sei es, so Landau, der ebenso wichtige wie vernachlässigte Grund dafür, dass Menschen regelmäßig ein Gefühl von Unbehagen und Selbsttäuschung überkommt, wenn sie ihre Ziele erreichen.⁵⁴² Damit schlägt Landau auf einer philosophischen Ebene in dieselbe Kerbe wie John und Langhof. Jene attestieren dem Scheitern ja aus einer soziologischen Perspektive heraus eine »heimliche Prominenz«, weil der Erfolg als *das* Mantra der Moderne schlechthin – verstärkt noch durch den Impetus individueller Selbstverwirklichung – immer das Scheitern als Kostrastfläche bedingt: »Indem sich der Erfolg seine exponierte Wertigkeit auf diese Weise geradezu vom Scheitern borgt, erlangt er allein nur Faszination.«⁵⁴³ Um nun zurück zur philosophischen Ebene zu kommen, ist es die gleichzeitige Anziehungskraft dieser beiden Pole, Erfolg und Scheitern, die es zu einer zentralen Aufgabe philosophischer und religiöser Systeme macht, dieses Paradoxon aufzulösen. Das tun sie, indem sie zum Beispiel ein transzendentes, unmöglich zu erreichendes Ziel festschreiben. Das Christentum findet sein transzendentes Ziel unter

540 Vgl. ebd., 556f.

541 Vgl. ebd., 557f.

542 Vgl. ebd., 558.

543 »Erfolg [...] findet mehr oder weniger statt, weil das Scheitern der eigentliche Welthorizont der Moderne ist.« John und Langhof 2014, 3.

anderem in den Aspirationen auf ein Leben nach dem Tod, das wiederum, was bereits Thema dieser Arbeit war, einen geradlinigen akzentuierten Zeitablauf voraussetzt.⁵⁴⁴ Die christliche Eschatologie *begradigt* also das zögerliche bis zyklische Zeitverständnis von Landaus Paradoxon hin zu einem linearen Zeitverständnis.

In einem Essay über die wechselseitige Beziehung von Hindernis und Begierde beschäftigte sich Adam Phillips aus einer psychoanalytischen Perspektive mit dem Paradoxon des Ziels.⁵⁴⁵ Er versteht darin Hindernisse, die sich der Mensch im Wesentlichen selbst zurechtlege, als »Schlüssel zum Begehren«⁵⁴⁶. Sie stehen den Menschen nicht *im Weg* (nach ihrer Wortherkunft als »etwas, was das direkte Erreichen eines Ziels, das Weiterkommen be- oder verhindert«⁵⁴⁷), sondern *sie sind der Weg selbst*.⁵⁴⁸ »Was sind die katastrophalen (oder katastrophal lustvollen) Szenarien, vor denen sie ihre heiß geliebten Hindernisse schützen und von denen sie als antizipierte Möglichkeiten einer immer wieder aufgeschobenen Zukunft aufrechterhalten werden?«⁵⁴⁹ Als »antizipierte Möglichkeiten einer immer wieder aufgeschobenen Zukunft« dienen Hindernisse den Menschen dazu, ihr verdrängtes Begehren in eine phantastische, unendlich suspendierte Zukunft zu verschieben. Analog dazu argumentiert Robert Pfaller, dass nie realisierte Wunschvorstellungen, in seinen Worten potenzielle »zweite Welten«, den Menschen dabei helfen, ja notwendig sind, um ihr eigentliches, das »erste Leben«, besser leben zu können.⁵⁵⁰ Phillips und Pfaller stimmen darin überein, dass Begehren, Sehnsüchte und Wünsche, die den Menschen auf eine zukünftige Potenzialität vertrösten, das eigent-

544 Vgl. Arendt 2008, 257.

545 Er zeichnete darin nach, wie die Psychoanalyse auf die sich hinter Hindernissen versteckten Begehren aufmerksam machen kann. Zur Erläuterung dessen, wie die Psychoanalyse auf die hinter Hindernissen versteckten Begehren aufmerksam machen kann, zieht Phillips *Das Sein und das Nichts* von Jean-Paul Sartre heran. Ein Spaziergänger, so Sartre, wundert sich vielleicht über die (schöne oder hässliche) Form eines Felsens am Wegesrand, nicht aber darüber, ob er besteigbar sei oder nicht. Die absurde (und psychoanalytische) Perspektive frage nun, so Phillips, nicht nur danach, ob der Stein ein Hindernis ist, sondern vor allem auch danach, ob wir nicht nur erst in Betracht ziehen, dass wir überhaupt spazieren, wenn uns der Fels im Weg steht. Mit dieser Metapher verweist er darauf, dass Hindernisse uns auf dahinterliegende *verhinderte* Begehren dienen können. Vgl. Phillips 1997, 122.

546 Ebd., 136.

547 Duden Online Wörterbuch, »Hindernis, das«.

548 »Patienten entwerfen ihre Symptome selbstverständlich als Hindernisse. Es lohnt daher immer, sich zu überlegen, wie ihr imaginäres, unbeeinträchtigtes Leben wohl aussehen würde, wenn ihm solche Zwänge fehlten.« Phillips 1997, 125.

549 Ebd., 125.

550 »Die erste Welt selbst scheint es regelmäßig mit sich zu bringen, dass wir den Traum von einer zweiten, anderen entwickeln müssen – nämlich um eben in der ersten zu leben. [...] Nur ein geträumtes Leben, das sich vom gelebten unterscheidet, ist in der Lage, uns in diesem verharren zu lassen.« Pfaller 2012, 16.

liche Leben aufwerten, weil sie es spannender machen. Das Hindernis bzw. die Wunschvorstellung in ihrer Potenzialität erfüllen also wichtige Funktionen. Eine ähnliche Argumentationslinie verfolgt Helga Peskoller für Extremsportarten. Dass die Teilnehmenden einer von ihr herangezogenen Studie umso mehr mit einer Extremsportart sympathisierten, je unerfahrener ihre Ausführenden waren, lässt Peskoller eine »große Sehnsucht nach einem ›wilden Leben‹«⁵⁵¹ erahnen. Anders als Phillips und Pfaller ist Peskoller aber der Meinung, dass die ersehnten, aber nicht ausgelebten Erfahrungen dieses ungelebten Lebens nichts anderes als »leere Befreiungen« sind.⁵⁵² Hindernis und Begehren hängen nun aber laut Phillips eng miteinander zusammen: Das eine ist ohne das andere undenkbar. Was von beiden zuerst da war, ist oft unklar. Offenkundig enthülle aber das Begehren nicht das Hindernis, sondern das Hindernis verweise auf das Begehren, es ist der »Schlüssel zum Begehren«: »Ein Hindernis erinnert mich an das, was ich in einem Teil meines Seelenlebens vergessen will.«⁵⁵³

Auch in Mythen und Erzählungen sind Hindernis und Begehren tragende Elemente, ohne die eine Narration gar nicht aufrecht erhalten werden könnte: »Es gehört zur Faszination [...] vielleicht jeder Geschichte, dass wir ebenso wenig wie ihre Helden und Heldinnen je wissen, ob Hindernisse das Begehren hervorrufen oder das Begehren Hindernisse. Wir sind uns nie ganz sicher, was von beiden wir suchen.«⁵⁵⁴ Was sucht der Steinwölzer, wenn er wieder nach unten geht, um den Felsen zu holen? Landau würde auf diese Frage wohl antworten, dass der Mensch wie auch die mythologische Figur ohne Lebensziel in Unglück fallen.

Camus' Ansatz kommt nun nach Landau innerhalb dieser verschiedenen Strategien (die Transzendenz des Wissens/der Erkenntnis, die Betonung der Pflicht, die Gleichsetzung von Zweck und Mitteln, der Determinismus, der Nihilismus etc.)⁵⁵⁵ eine Sonderstellung zu: Dem absurden Menschen bei Camus ist ja bekannt-

551 Peskoller 2010, unpag. [2]. Siehe auch Peskoller 2009, 200.

552 Peskoller 2010, unpag. [2], Anm. 4. Siehe auch Peskoller 2009, 200.

553 Phillips 1997, 125.

554 Ebd., 124.

555 Landau unterscheidet fünf große Strategien der Bewältigung des Paradoxons: Erstens wird in den drei großen monotheistischen Religionen das Ziel ins Jenseits verlagert, wo es nie ganz erreicht werden kann; Analog dazu gibt es bei Platon und anderen Philosoph*innen die Vorstellung von der Transzendenz des Wissens (bzw. der Erkenntnis), das außerhalb menschlicher Reichweite liegt. Die zweite mögliche Strategie verfolgt Kant mit der Betonung der Pflicht, die eine Handlung unbedingt erfordert und das Ergebnis zweitrangig macht; Im Mystizismus gibt es drittens eine Strömung, die den Zweck mit den Mitteln gleichsetzt, etwa bei Meister Eckharts Erzählung von Martha oder bei manchen Formen der Meditation; Viertens nimmt der komplette Determinismus den Menschen jegliche Angst vor der Sinnlosigkeit ihrer Ziele, weil sie durch ihn einfach tun *müssen*, was sie tun (etwa auch bei Spinoza); Die fünfte Form der Strategie, wenn auch streng genommen keine Bewältigung, findet sich in Nihilismus und Pessimismus, die uns die Verantwortung für unser Handeln abnehmen, weil

lich bewusst, dass seine Existenz sinnlos und seine Entscheidungen willkürlich sind. Trotzdem oder gerade deshalb trifft er seine subjektiven, willkürlichen Entscheidungen, um seinem Leben Sinn zu geben. Das macht ihn quasi immun gegen das Paradoxon des Ziels.⁵⁵⁶ Diese zusätzliche Bewusstseinsebene, die auch Camus selbst als besonders hervorhebt, gibt den Menschen ihren eigenen, subjektiven Sinn innerhalb der Absurdität.

Emma Cocker lobt Landaus Paradigma für seine transformatorische Kraft: Hinsichtlich der künstlerischen Verarbeitung des Sisyphos-Motivs zeige es die Möglichkeit auf, eine anfängliche Logik der Zielsetzung zu *transformieren*. Diese eröffneten Denkräume, wenn man so möchte, sind besonders für die Konzeptkunst von Interesse, wo die Zielsetzung als Ausgangspunkt und gleichzeitig als Material in Erscheinung tritt. In einem LeWitt'schen *Zerstörungsakt*⁵⁵⁷ kann ein gegebenes Ziel so in einen anderen, eigenmächtigen Plan umgewandelt werden: Denkbar wäre etwa, dass die Erreichung des Ziels gar nicht erwünscht ist und das Scheitern absichtlich herbeigeführt wird. Die Not der unendlichen Mühsal, das wird ein ums andere Mal deutlich, und die Lust daran, sind zwei Seiten derselben Medaille: »The futility of the Sisyphean task is thus countered by the possibility of pleasure within its repeated, vertiginous fall.«⁵⁵⁸

In seiner zwischen 1936 und 1942 entstandenen Abhandlung über das Absurde schreibt Camus ja bekanntlich, dass wir uns Sisyphos »als einen glücklichen Menschen vorstellen [müssen]«⁵⁵⁹. In den allgemeinen Sprachgebrauch hat die *Sisyphos-Arbeit* aber Einzug gehalten als eine unabschließbare oder zwecklose Aufgabe, die ausschließlich als Bürde empfunden wird. Emma Cocker hat darauf verwiesen, dass der Terminus keine unendliche, kontinuierliche Fortsetzung einer Handlung an sich beschreibt; Vielmehr meint er eine dreiteilige, akzentuierte, *performative* Handlung: Innerhalb derer wird erstens eine Aufgabe nach einem bestimmten Plan oder einem Regelwerk durchgeführt; die zweitens ihren beabsichtigten Zweck verfehlt; und drittens deshalb wiederholt wird; »a Sisyphean practice operates according to a cycle of failure and repetition, of non-attainment and replay; it is a punctuated performance.«⁵⁶⁰ Cockers Betonung der Performativität von Sisyphos' Handlungen suggeriert nach Butler die Möglichkeit, einen Zyklus aus Scheitern

unser Bestreben insgesamt sinnlos ist; Sechstens nennt Landau die Position Camus', die der des Nihilismus nahe kommt, aber trotzdem die Möglichkeit bietet, innerhalb der Absurdität nach eigenen Regeln zu handeln und Sinn zu finden. Vgl. Landau 1995, 560–564.

556 Vgl. ebd., 564.

557 »The logic of a piece or series of pieces is a device that is used at times only to be ruined.« LeWitt 1999a, 834.

558 Cocker 2011, 283.

559 Camus 1997, 128.

560 Cocker 2011, 267.

und erneutem Probieren performativ *hervorzubringen*; ein Gedanke, der einen interessanten Anknüpfungspunkt für diese Publikation bietet: Auch die besprochenen Performance-Künstler*innen bringen das Scheitern aktiv und beabsichtigt hervor, um ihre Inhalte zu vermitteln. Die Protagonist*innen mögen dabei scheinbar in einer Werklogik gefangen sein, bringen sich schlussendlich aber selbst und mutmaßlich in Situationen, an und in denen sie scheitern müssen. Von Camus' Interpretation des Mythos weicht Cocker indes in einem maßgeblichen Punkt ab: Während die performative Handlung nach Cocker wiederholt wird, weil sie an einem Ziel scheitert, ist es ja gerade die Lebensphilosophie des Absurden, eben gerade kein wie auch immer geartetes Ziel zu verfolgen.⁵⁶¹ In anderen Worten hat der Camus'sche Sisyphos seine Aufgabe nicht verinnerlicht: Er ist sich seiner absurden Handlung bewusst und scheitert deshalb nicht daran, dass der Stein nie oben liegen bleibt, sondern höchstens daran, dass den Göttern sein auflehnender Zorn egal ist; In Worten Landaus macht ihn das nicht nur immun gegen das Paradoxon des Ziels, sondern auch gegen die Erniedrigung der Götter.

Wie bereits erwähnt, hat Camus den Sisyphos in seiner modernen Rezeption maßgeblich geprägt. Einen weitaus unbekannten, aber nicht weniger interessanten Ansatz verfolgte der japanische Philosoph Kuki Shūzō. Am 11. August 1928 hielt jener einen Vortrag im französischen Pontigny, in dem er Camus' 14 Jahre später publizierte Abhandlung über Sisyphos zum Teil vorwegnahm.⁵⁶² Kuki vergewisserte sich darin des Glücks der mythologischen Figur, deren starker Lebenswille allein in der Lust zur Wiederholung begründet sei: »His good will – the firm and certain will of always beginning again, of always rolling the rock upward – finds in that repetition itself all of morality and consequently all of his happiness.«⁵⁶³ Sein Wille allein gibt uns also Auskunft darüber, dass Sisyphos Herr seines Schicksals ist, und daraus eine Art Glück für sich zieht. Es erscheint bemerkenswert, dass Kuki der Wiederholungslogik mit der *Moral* auch eine ethische Komponente zuspricht; Das Glück folgt auf die Erfüllung seiner moralischen Vorstellungen. Ein freier Wille bedeutet in diesem Zusammenhang auch die bewusste und konsequente Hinwendung zur Unzufriedenheit, nicht aber zum Unglück. »He perpetually renews his effort. Is there suffering, is there punishment, in this act? I do not understand. [...] Sisyphus should be happy, being capable of a perpetual repetition

561 Siehe Camus 1997, 80.

562 Dass Camus dem Vortrag Kukis beiwohnte ist aufgrund seines geringeren Alters – er ging damals noch in Algerien zur Schule – unwahrscheinlich; Er mag aber im Nachhinein davon gelesen haben.

563 Kuki 1998, 204.

of dissatisfaction.«⁵⁶⁴ Die Radikalität dieser Aussage erklärt sich aus der Tradition des Bushidō⁵⁶⁵ als starker Referenzpunkt für Kuki.

Während mehrere östliche Glaubenssysteme auf dem Prinzip der Seelenwanderung basieren und die Vorstellung von der Wiederkehr des immer Gleichen miteinander teilen, unterscheiden sie sich maßgeblich darin, welche Rolle dabei dem Willen zukommt. Da jede Zeitvorstellung einen Willen bedingt,⁵⁶⁶ kann der Austritt aus der ewigen Wiederkehr, sprich der Eintritt ins Nirvana, eigentlich nur über die Negation des Willens geschehen. Der buddhistische Pessimismus sähe, so Kuki, den Willen als Wurzel allen Übels, deren Überwindung – stark vereinfacht gesagt – schließlich ins erlösende Nirvana führt. In der dem japanischen Buddhismus zugrundeliegenden Tradition des Bushidō hingegen werde dem Willen eine besondere *moralische* Kraft zugesprochen.⁵⁶⁷ Aus dem negativ behafteten Willen als Ursache allen Leidens wird so – wie bei Immanuel Kant, der den guten Willen bekanntermaßen sehr schätzte – ein *höchstes Gut*.⁵⁶⁸

Bushidō is the affirmation of the will, the negation of negation, in a certain sense the abolition of nirvana. It is will that concerns itself only with its own perfection; therefore, the perpetual repetition of the will, which is the supreme evil for Buddhism, has now become the supreme good.⁵⁶⁹

564 Ebd., 204f.; Siehe auch Groom 2013, 156.

565 Bushidō gilt als Lebensphilosophie der Samurai des alten Japans und vereint als ungeschriebener Verhaltenskodex stark moralisch geprägte Grundsätze wie Treue, Ehre, Mut und Aufrichtigkeit.

566 »Time is of the will. I say that time is of the will because time does not exist if there is no will. For a table, a chair, there is no time. If there is a time for them it is because consciousness in the sense of the will has given them a time. Time exists for them only in relation to a will, to consciousness.« Kuki 1998, 199.

567 Ausgehend von diesen zwei diametralen Auffassungen des Willens schließt Kuki auf zwei verschiedene Strategien, um der zyklischen Zeit zu entkommen: die *transzendente intellektualistische* Erlösung aus der indischen Tradition mit der zentralen Idee des Nirvana auf der einen, sowie die *immanente voluntaristische* Erlösung des japanischen Bushidō auf der anderen Seite. Während erstere auf ein Leben bzw. Sterben in einem zeitlosen Nirvana hinarbeite und somit das Konzept der Zeit intellektuell ablehne, beschäftige sich zweitens gar nicht so sehr mit der Zeit selbst und konzentriere sich stattdessen darauf, die schmerzliche, immer wieder neue Suche nach dem Guten, dem Wahren und dem Schönen wirklich zu leben. Vgl. ebd., 205.

568 Kant beginnt den ersten Abschnitt seiner *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* mit den Worten: »Es ist überall nichts in der Welt, ja überhaupt auch außer derselben zu denken möglich, was ohne Einschränkung für gut könnte gehalten werden, als allein ein *guter Wille*.« Kant 1991, 18; Hervorheb. im Original. Und weiter: »Dieser Wille darf also zwar nicht das einzige und das ganze, aber er muss doch das höchste Gut [...] sein.« Kant 1991, 22; Siehe auch Kuki 1998, 204.

569 Kuki 1998, 204.

Der Bogen zu Sisyphos schließt sich nun über die dem Bushidō zugrundeliegende Zeitvorstellung. Sie gleicht insofern der des Sisyphos-Mythos, als dass der »unbegrenzt gute Wille« (und Bushidō bedeutet im Grunde ebenjene »Affirmation des Willens«) niemals gänzlich erreicht werden kann. Das Streben danach ist ein endloses Vorhaben, sein Erreichen für immer aufgeschoben; Die unablässige Anstrengung muss immer wieder erneuert werden.⁵⁷⁰ Anders als die indische Tradition des Nirvana, deren Ziel – die Erlösung im ewigen, zeitlosen Nirvana – durch die Negation der Zeit (weil Negation des Willens) erreicht wird, bestehe das dem Bushidō zugewandte Leben im Außerachtlassen der Zeit, um *im Moment zu leben*. Während Ersteres für Kuki von einem Hedonismus spreche, zeuge Zweiteres von einem tapferen moralischen Idealismus, der immerwährenden Suche nach dem Guten, dem Wahren und Schönen. Dementsprechend ist Sisyphos für Kuki der Prototyp eines Menschen, der seiner Moral folgend der endlosen Mühe die Stirn bietet und so sein Leid in Glück transformiert.⁵⁷¹ Entscheidend dabei ist, dass Sisyphos diese Suche, das Streben nach seinen eigenen, subjektiven Regeln gestaltet: Aus freien Stücken entscheidet er sich zur unermüdlichen Arbeit an seiner Kondition, und auch seine Lebenssituation bewertet er nach eigenem, subjektiven Ermessen. »He is not in hell, he is in heaven. Everything depends on his subjective viewpoint.«⁵⁷²

Einen beträchtlichen Unterschied zwischen dem von Kuki beschriebenen endlosen Streben und Camus' Sisyphos liegt nun ohne Zweifel darin, dass sich Camus' Figur zwar auch unendlich bemüht, seine Anstrengung aber zielloos ist, was Camus an mehreren Stellen betont. Sein Sisyphos müht sich zwar ab, hat aber keinerlei Hoffnungen oder Ambitionen, was die Zukunft betrifft. Er verachtet sein Schicksal und lebt nur im Hier und Jetzt, während Kukis Sisyphos nach dem »unbegrenzt guten Willen« strebt. Albert Camus rückte vierzehn Jahre später die mythologische Figur in seiner Abhandlung *Der Mythos von Sisyphos* (1942) ins Zentrum seiner Formulierungen zum philosophischen Existenzialismus. Er beschreibt darin dessen

570 »The infinite good will, which is never entirely realizable and is destined always to be ›deceived‹, must always renew its efforts. For bushido, it is this good will in itself that has an absolute value. Even the unsatisfied will, the unrealized ideal, a life of suffering and sorrow, [...] lost time which repeats itself perpetually – it does not matter. Bushido says in effect: Let us confront transmigration without fear, let us valiantly pursue perfection with a consciousness cleared of ›deception‹.« Ebd., 204.

571 Formuliert hat Kuki seine Theorie übrigens in Reaktion darauf, dass er in Europa gefragt wurde, warum die U-Bahn Tokios nach ihrer Zerstörung bei einem Erdbeben fünf Jahre zuvor angesichts weiterer möglicher Zerstörungen überhaupt wieder aufgebaut werde. Vgl. Inaga 2017, 111. Seine Antwort darauf: »It is the enterprise that interests us, not the goal. We are going to construct the subway, and an earthquake will eventually destroy it. We shall then construct it again. [...] It is the will itself that we value, the will in its own perfection.« Kuki 1998, 205.

572 Kuki 1998, 205.

große Aufgabe als Metapher für das absurde menschliche Leben, das ohne höheren Sinn bleiben muss. Seine Bewunderung gilt der Figur im Augenblick des Abstiegs zum Felsen, da er sich seiner aussichtslosen Lage bewusst wird, und sich trotzdem jedes Mal dazu entscheidet, wieder den Hügel zu erklimmen. In der *Einsicht* der Endlosigkeit seiner Aufgabe, so Camus, bestehe die Tragik des Mythos. Im Bewusstsein über die Sinnlosigkeit seiner Aufgabe liegt aber auch das Glück Sisyphos', denn würde er sonst seine Tätigkeit fortsetzen?

Im Hinblick auf die gegenwärtige Diskussion um das Subjekt in der neoliberalen Leistungsgesellschaft könnte man sagen, Sisyphos sei jemand, dessen Ziele drastisch beschnitten wurden. Seine Lebensaufgabe wurde von den Göttern darauf reduziert, nichts mehr erreichen zu können. Er ist aber gleichzeitig auch von der Last befreit, etwas erreichen zu müssen. Diese so pragmatische wie zynische Sicht auf Sisyphos' endlose Qual mag in der spätkapitalistischen Logik dennoch ihre Richtigkeit haben: »Das Leistungssubjekt«, so Byung-Chul Han, »beutet sich selbst aus, bis es zusammenbricht.«⁵⁷³ Dem Sisyphos wird nun mit dem Leistungsimpetus auch die lineare Zeitlichkeit genommen. Es ist anzunehmen, dass er darum weiß. Er wird nie oben ankommen, hat aber auch nicht mehr den Anspruch das zu tun. Er strebt keiner vielversprechenden Zukunft entgegen. Dementsprechend ist auch die Ideenlehre von Camus, versinnbildlicht durch den Sisyphos-Mythos, stark auf die Gegenwart konzentriert. Sie ist das Ideal des mit der Absurdität konfrontierten Menschen. Dem Camus'schen Sisyphos liegt jegliche Form von idealistischer Moralvorstellung fern. Die Sinnfrage kann nur individuell gelöst werden, der Aussicht auf den eigenen Tod ist nur mit Verachtung entgegenzukommen. Jedenfalls mündet das Absurditätsgefühl in Kombination mit der Lebensbejahung zu »illusionsloser, aber leidenschaftlicher Bejahung des Lebens«⁵⁷⁴, was schlussendlich glücklich mache.⁵⁷⁵ Das intensive Auskosten des Moments kann wiederum auch bei Kuki herausgelesen werden, der sich damit nicht zuletzt vom buddhistischen Pessimismus und seinem Fokus auf das unendlich wiederkehrende Leiden abgrenzt. Insgesamt gibt es also einige Schnittstellen zwischen Camus und Kuki, deren ausführlicher Vergleich hier leider ausbleiben muss. Zusammenfassend bleibt anzumerken, dass beide den Willen und die Ausführung einer Tätigkeit, also die unbedingte Aktivität, als wichtiger erachten als das Ziel der Tätigkeit selbst; In anderen Worten schätzen beide die *Geste* als performative Handlung und Ausdruck eines starken Willens. Beide propagieren außerdem ein intensives Erfahren – des Guten wie auch des Schlechten – in einer hohen Wertschätzung der Gegenwart.

573 Han 2013, 66.

574 Sändig 1997, 48.

575 Genau in dieser Ambivalenz von Tragik und Glück im absurden Leben setzt Adornos Kritik an, laut der die existenzialistische Philosophie die reale gesellschaftliche Misere verkläre.

Bei Kuki ist der Wille vor allem auch ein *guter* Wille und somit moralisch aufgeladen, während bei Camus der Wille vor allem der Selbstbehauptung im absurden Leben dient.

Was die künstlerische Dimension des Mythos betrifft, schlägt auch Emma Cocker – unter Bezugnahme auf mehrere Beispiele aus der Kunstgeschichte nach 1960 – eine affirmative Lesart der Sisyphos-Logik vor. Seine Tätigkeit könne, abseits der rein absurdistischen Lektüre, als Metapher für eine Herausforderung oder auch kritische Ablehnung gegenüber dominanter zielorientierter Wertvorstellungen gelesen werden.⁵⁷⁶ Der junge Hans Magnus Enzensberger versteht in der *Anweisung an Sisyphus* (aus seinem ersten Gedichtband *Verteidigung der Wölfe*, 1957) den Mythos als Sinnbild für seine eigene dichterische Tätigkeit. Er sieht sich in seiner Arbeit der Gesellschaft verpflichtet, bezweifelt aber deren erwünschte Bewusstseinsveränderung. Den Sisyphos fordert er auf, sich weder künstlerisch noch politisch mit seiner Situation abzufinden, sondern zornig zu sein:⁵⁷⁷

Was du tust, ist aussichtslos. Gut:
du hast es begriffen, gib es zu.
[...]
lab dich an deiner Ohnmacht nicht,
sondern vermehre um einen Zentner
den Zorn in der Welt, um ein Gran.⁵⁷⁸

Günter Grass, der sich mehrmals zur Camus'schen Philosophie geäußert hat, stellte in einer Diskussion mit Oskar Negt, Horst Wernicke und Johano Strasser im Jahr 1985 jeglichen Glauben an Fortschritt und Utopie in Zweifel. Aus diesem Zweifel heraus versteht er auch die Camus'sche Hoffnungs- und Utopieskepsis sowie dessen Geschichtsverständnis, das von Kritik an jeglicher Endzeithoffnung geprägt ist. Es gelte daher für Grass, »dass der Weg wichtiger ist als das Ziel. Ein Endziel, was sollte das sein?! Das ist auch die Position von Camus [...]«. ⁵⁷⁹ Zur Veranschaulichung bedient er sich der Analogie des Steinewälzens: Sisyphos sei, jenseits ideologischer Verhaftungen, ausschließlich seinem Stein verpflichtet. Das ziellose Hinaufrollen ist aber nur scheinbar hoffnungslos: Da Sisyphos in seinem »fröhlichen Steinewälzen« keine Hoffnungen hegt, können sie auch nicht enttäuscht wer-

576 »My aim is to work towards an affirmative reading of the myth's logic [...], where the Sisyphean loop of repeated failure [...] can be understood as a mode of resistance through which to challenge or even refuse the pressures of dominant goal-oriented doctrines.« Cocker 2011, 268.

577 Vgl. Seidensticker 2003, 168; Dietschreit und Heinze-Dietschreit 1986, 30f.; Siehe auch Jung 2014, 413.

578 Enzensberger 1963, 70.

579 Rocher und Grass 1992, 15; Siehe auch Sändig 2004, 239.

den.⁵⁸⁰⁵⁸¹ Grass positioniert sich also mit Camus ausdrücklich gegen die von der Hegel'schen Geschichtsphilosophie abgeleitete Vorstellung vom *Ende der Geschichte*, wie sie in den 1990er-Jahren stark diskutiert wurde.⁵⁸² Geschichte sei stattdessen einfach ein infinites Verlaufs, dem als Verhaltensweise einzig das ebenso infinite Steinerwölzen entspricht, was wiederum Fragen wie »die Sinnfrage, de[n] Zielgedanke[n], die Erwartung von Ankunft«⁵⁸³ obsolet mache. Für Camus ist das Steinerwölzen kein Grund zur Resignation, sondern eine Herausforderung.⁵⁸⁴

Da ich weiß, dass keine Sache siegen wird, liebe ich die verlorenen: sie erfordern eine ganze Seele, die sich gleich bleibt in ihrer Niederlage wie bei ihren vorübergehenden Siegen. [...] Die Größe hat das Lager gewechselt. Sie liegt im Protest und im aussichtslosen Opfer. Auch da nicht etwa aus Freude an der Niederlage. Der Sieg wäre wünschenswert. Aber es gibt nur einen Sieg, [...] den ich nie erreichen werde.⁵⁸⁵

Diese utopie- und idealismuskritische Haltung verdeutlichte er auch in einem Gespräch mit Siegfried Lenz: Dass der Stein bewegt werden muss in dem Wissen, dass er nicht oben liegen bleibt, sei mit einer Leugnung des Endziels gleichzusetzen: »Es ist die Absage an jedes geschlossene ideologische System, das uns einen Zustand anpreist und Menschen [...] glauben machen will, wir erreichen etwas, einen Zustand, wo der Stein oben liegenbleibt, wo endlich diese ersehnte Position erreicht ist.«⁵⁸⁶ Wichtiger sei, und Grass bedient dabei das Sinnbild der Schnecke,

580 »Ich finde Camus' Neudeutung des Sisyphos als fröhlichen Steinerwölzer, der darauf besteht, die Götter lästern zu dürfen, der sie nur um eines bittet, ihm seinen Stein zu lassen, der es schrecklich fände, wenn eines Tages dieser Stein oben liegen bliebe, was ja Ziel jeder Utopie ist, eine so tief humane Sicht menschlicher Existenz und menschlicher Möglichkeiten, dass sie mich bis heute überzeugt.« Grass et al. 1987, 327.

581 Grass findet gerade das lobenswert, wofür Camus von anderen vielfach angekreidet wurde: seine scheinbar pessimistische Grundhaltung. Camus selbst blieb dahingehend widersprüchlich, beteuerte zwar die Hoffnungslosigkeit des Sisyphos, betonte aber an anderer Stelle ausdrücklich, dass seiner Philosophie eine Hoffnung ähnlich der christlichen Endzeit-aspiration zugrunde liegt: »Ich sehe es einmal mehr, im Gegensatz zur landläufigen Meinung ist das existentielle Denken von maßloser Hoffnung durchdrungen, von eben der Hoffnung, die mit dem Urchristentum und mit der Heilsbotschaft die alte Welt aufgewühlt hat.« Camus 1997, 177.

582 Vereinfacht gesagt vollzieht sich nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel die Weltgeschichte als »*Fortschritt des Geistes*« in den drei dialektischen Schritten *These* (das Gegebene), *Antithese* (ihr Widerspruch) und *Synthese* (deren Versöhnung). Nach deren Verwirklichung sei der absolute Weltgeist mit den Endzielen Vernunft und Freiheit erreicht, und damit auch der Geschichtsprozess an seinem Ende. Siehe dazu Hegel 1986.

583 Hensing 1992, 113f.

584 Vgl. Brunssen 1997, 45.

585 Camus 1997, 113f.

586 Grass und Lenz 1987, 279f.

die nie ankommt, »der lange Atem, das Durchhalten und Weitermachen, selbst wenn immer wieder enttäuscht wird.«⁵⁸⁷ Übertragen auf die künstlerische Produktion würde das bedeuten, dass es nicht so sehr das fertige Werk an sich, sondern vielmehr der künstlerische Prozess, die immer neue Herausforderung und Anstrengung sind, die Künstler*innen ausmachen.⁵⁸⁸

Gleichwohl liegt dieses *Paradigma des Prozesshaften*⁵⁸⁹ nicht nur den ephemeren Aktionen von Alÿs zugrunde, sondern einem großen Teil der gegenwärtigen Kunstproduktion. Alÿs hat aber erstens viele seiner Performances darauf angelegt, im wahrsten Sinne des Wortes ins Unsichtbare zu verschwinden, um nach ihrer Ausführung möglichst als Geschichte, Fabel oder Mythos weiterzuleben (etwa in *When Faith Moves Mountains*, 2002); Indem er sich zweitens in *Paradox of Praxis I* (1997) mühsam an einem Eisblock abarbeitete, versinnbildlichte er außerdem sowohl den alltäglichen Überlebenskampf von Straßenhändler*innen – »Sometimes Doing Something Leads to Nothing« – als auch die Tatsache, »dass der Weg zum künstlerischen Erfolg eben kein unbeschwerter Spaziergang [...] ist«⁵⁹⁰.

Nicht zuletzt fühlen wir uns mit dem Aufschub des Vollzugs auch an Vogls Konzept des Zauderns erinnert, welches jener als akzentuierte Unterbrechung im sprichwörtlichen *Lauf der Dinge*, eine »Aussetzung des dramatischen Akts« versteht. Vogl schreibt, das Zaudern sei:

weder Handeln noch Nicht-Handeln; es markiert stattdessen einen Ort, an dem sich die Komponenten, die Bedingungen und Implikationen des Handelns versammeln, an dem sich also die Tat nicht in ihrem Vollzug, sondern in ihrem Anheben artikuliert.⁵⁹¹

Vogl möchte das angesprochene Anheben der Tat aber auf keinen Fall als Ablehnung des fertigen Werkes verstanden wissen. Vielmehr sei es als »Geste des Befragens«

587 Seidensticker 2003, 167.

588 Vgl. ebd., 167f.

589 Emma Cocker nennt es sogar ein »Sisyphos'sches Paradigma« der künstlerischen Praxis ab den 1960ern. Siehe Cocker 2011, 268f.

590 Kastner 2013, 81. Auf die Problematik der Doppelrolle von Künstler*innen als Kritiker*innen und Nutznießer*innen desselben Systems wurde in dieser Arbeit bereits hingewiesen. Alÿs schafft beispielsweise mit seinen Performances zwar wenige unmittelbar verkäufliche Werke, weiß aber seinen Wert, sein *kulturelles Kapital* durch gekonnte mediale Inszenierung durchaus zu vergrößern.

591 »Nimmt man all diese Momente des Zauderns zusammen: die Unterbrechung, die Potenzierung der Tat, das Tat-Phantom und die Unentscheidbarkeit, den Sturz des Urteilssystems [...], kann man einerseits im Zaudern ein poetisches Verfahren erkennen, das auf dramatische Weise eine Destitution, eine Aussetzung des dramatischen Akts bewirkt. Dieses Zaudern [...] ist weder Handeln noch Nicht-Handeln; es markiert stattdessen einen Ort, an dem sich die Komponenten, die Bedingungen und Implikationen des Handelns versammeln, an dem sich also die Tat nicht in ihrem Vollzug, sondern in ihrem Anheben artikuliert.« Vogl 2008, 36.

zu verstehen, »in der das Werk, die Tat, die Vollstreckung nicht unter dem Aspekt ihres Vollzugs, sondern im Prozess ihres Entstehens und Werdens erfasst sind«⁵⁹².

Wenn der Fokus darauf liegt, dass alles im Prozess und in Veränderung ist, wird jeder mögliche Abschluss zumindest hinterfragt. Das gilt auch für die Performances von Alÿs. Und doch ist es die fertige Videoarbeit, die vor den Betrachter*innen erscheint. Warum gibt die Musik die Struktur des Videos vor? Warum nahm der Künstler das Audiomaterial nicht zu einem späteren Zeitpunkt auf, als die Lieder besser eingeübt und die Proben abgeschlossen waren? Gibt es überhaupt ein Später, oder ist auch diese Handlungsebene im ewigen Aufschub gefangen? Warum bleibt das Auto am Ende stehen, obwohl die Band zu einem letzten Versuch anhebt, und das gar nicht einmal so schlecht? Alÿs scheint hier bewusst Lücken in der Erzählung freizulassen und überlässt den Rest der Geschichte den Rezipient*innen, die ihrerseits eine Interpretation in der Erzählung leisten.⁵⁹³ Es ist die Erzählstruktur selbst, welche den narrativen Fortgang der Handlung stört:

Der stumpfe Wiederholungseffekt verweist auf eine Geschichte, deren Fortgang ständig hinausgezögert wird. Wo der Versuch, die Geschichte zu erzählen, der eigentlichen Erzählung den Rang abläuft. Es ist eher eine Geschichte des Kampfs als des Erfolgs, eher eine Allegorie des Prozesses als ein Streben nach Synthese.⁵⁹⁴

Die Hervorhebung des Prozesses erinnert an die eingangs besprochene Performance *When Faith Moves Mountains*, bei deren Konzeption explizit ihr Fortleben als Mythos mitgedacht wurde. So kommt die Geschichte in ihrem Nachleben potenziell zu vielen verschiedenen, gänzlich offenen Abschlüssen. Auch mit der Serie der *Rehearsals* untersuchte der Künstler verschiedene Zeitstrukturen, die er in seinem Alltag festmacht und letztendlich als politische Praxis versteht:

Der Antrieb zu diesen Kurzfilmen war der Versuch, die Zeitstruktur nachzuzeichnen, der ich in Mexiko und zu einem gewissen Grad in ganz Lateinamerika begegnet bin. Diese Zeitstruktur reflektiert auch das [...] Szenario einer Gesellschaft, die in unbestimmten Handlungsformen verharret, um funktionieren zu können, und die die Bildung formeller Operationsrahmen aufschieben muss, um sich in Abgrenzung von den Zumutungen der westlichen Moderne zu definieren.⁵⁹⁵

Auf einem Konzeptblatt, das 2006 in einem Ausstellungskatalog abgedruckt wurde,⁵⁹⁶ versammelte Alÿs viele seiner Performances und Aktionen seit den 1990er

592 Ebd., 24.

593 Siehe dazu Anton 2002, 147.

594 Alÿs 2004, 11.

595 Ebd., 11.

596 Siehe Alÿs 2006, 38.

Jahren und brachte sie mit unterschiedlichen Zeitkonzepten in Verbindung. *Turista*, *Song for Lupita*, *Rehearsal I*, *When Faith Moves Mountains*, bis hin zu *Tornado*, *A Story of Deception* und *Politics of Rehearsal* markieren darin Stationen seiner langjährigen Auseinandersetzung mit der Zeit. Die diversen Zeitstrukturen, die den künstlerischen Arbeiten zugrunde liegen, sind darin grafisch als rote Vektoren dargestellt. Der Künstler scheint sie zu beschwören, als spräche er ihnen das Potenzial zu, die Logiken von Handlung, Erzählung, Wahrnehmung und Bedeutung zu beeinflussen: Wie in einem Spiegelkabinett wird so die Handlungslogik der Aktionen, und in weiterer Folge auch die des sozialen Raums, in den sie hineinwirken, verzerrt, zusammengestaucht oder gedehnt; im Kreis geführt, in einem Loop gefangenegenommen, ins Leere geschickt; Sie beginnen immer wieder von vorne, verlaufen im Sand, steigern sich ins Absurde oder enden im Chaos. An dieser beschwörten *Magie der Zeit* ist einerseits der starke konzeptuelle Ansatz seiner Performances ablesbar; Andererseits zeigt sich darin das Gespür des Künstlers dafür, dass letztendlich allen unseren Handlungen bestimmte Denk- und Glaubensmodelle zugrunde liegen, seien sie bewusst oder unbewusst, die bis zu einem gewissen Grad manipulierbar sind. Ein gelber Haftnotizzettel auf demselben Konzeptblatt ist mit »Investigation/Time Schemes« betitelt und listet außerdem die Begriffe *Concepts of Efficiency*, *Productivity*, *Development* und »Modernity« (nur letzteren unter Anführungszeichen). Auffallend ist, dass bei der großen Vielfalt an Form, Funktion und Ausrichtung der aufgezeichneten Zeitstrukturen keine einzige einem *linearen*, geradlinigen, zielgerichteten Vektor entspricht, was am ehesten mit den obigen Begriffen der Effizienz, Produktivität, Entwicklung und »Moderne« in Verbindung gebracht werden könnte, also mit Werten, die für kapitalistische Marktwirtschaften zentral sind. Die Ablehnung der zielgerichteten linearen Zeitlichkeit wird so zur Metapher für die Ablehnung eines importierten Dogmas von Effizienz und Fortschritt, und zur versinnbildlichten Suche nach alternativen Formen der Lebensgestaltung.⁵⁹⁷

Aber gehen wir noch einmal einen Schritt zurück: Wieso sollte man die Konzepte von Fortschritt und Modernisierung, auch wenn sie eurozentristisch und von außen auferlegt sind, überhaupt ablehnen? Könnte die Orientierung an den (post-)industriellen Marktwirtschaften nach dem Modell Westeuropas und der nordamerikanischen Staaten – mit all ihren Vor- und Nachteilen – nicht auch etwas Gutes haben? Wie Medina in einem Begleittext zu *When Faith Moves Mountains* ausführt, liegt dieser Widerstand auch in der Vergangenheit Mexikos begründet. Wie die vieler anderer Länder Lateinamerikas ist die Geschichte Mexikos von zyklisch wiederkehrenden sozioökonomischen Krisen geprägt, die in engem Zusammenhang mit politischen und wirtschaftlichen Interventionen von außen stehen:

597 Vgl. Aljés und Medina 2010, 94; Godfrey 2010, 18; Siehe auch Ross 2012, 68–69.

This notion of squandered energies refers in the first place to the way in which southern countries' economies are the constant expression of failed modernization. It is no accident that they seem to be under the curse of an eternal return: to start a process of development over again every five or ten years and leave it incomplete after coming across new obstacles. When this happens in conditions of inequality, degradation and coercion, the economy never manages to gain ground. There are more than enough reasons: the wounds left by exploitation make it impossible for people to believe in an ethics of work and the neo-colonial extraction of wealth does not generate markets activated by the seduction of consumerism – not to mention that northern capital and investment actually find the periodic breakdowns quite profitable. As a result of these and other factors, in places like Latin America, history often resembles the punishment of Sisyphus.⁵⁹⁸

Kritik am Fortschrittsglauben

Die Kritik am Fortschrittsglauben und seinen vielfältigen Konsequenzen zieht sich von *Paradox of Praxis I* über die Serie der *Rehearsals* durch das gesamte Werk von Alÿs. In den vorigen Kapiteln wurde gezeigt, wie Alÿs über die performative Verausgabung seiner Kräfte und die Zerstörung der linearen Zeitstruktur politische Kommentare artikuliert. Diese Kritik betrifft laut Godfrey aber nicht so sehr die konkreten Modernisierungsprogramme von Regierungen als vielmehr die Pattsituation, in die sich eine Gesellschaft damit unter Umständen begibt. Wenn jede Bemühung jäh durch die nächste Krise torpediert wird, bleibt es immer beim Versprechen der Modernisierung, ohne dass es je zu ihrem Vollzug reichte:

For Alÿs, the rehearsal serves as precisely to allegorise the processes of modernization in Latin America, where economic changes are always promised, but never ultimately achieved. However, these works are not intended as direct critiques of governmental failures to devote sufficient resources to modernization, so much as reflections on the impasse reached due to conflicted politico-economic desires: on the one hand, the desire to modernize, and on the other, a compulsion to resist the imposition of Western economic practices. In the resulting impasse, all that is left is the process of working towards an always-deferred result: this is akin to the process of rehearsal.

An die Kritik an der importierten ›westlichen Moderne‹ schließen sich die Theorien Bolívar Echeverrías fast nahtlos an. Jener bezeichnet aus einer postkolonialen Perspektive heraus die Moderne und den Kapitalismus als den Gesellschaften Lateinamerikas historisch von außen auferlegte Konzepte, die sich in Form von sozialer Kontrolle bis auf die Ebene des Individuums auswirken. Die Moderne

598 Medina 2005, 178.

ist für Echeverría demnach ein »totalisierter Handlungsraum«⁵⁹⁹. Mit der zivilisatorischen Totalisierung der Moderne ist gemeint, dass deren charakteristische Modernisierungs- und Perfektionierungsbestrebungen – in den Kulturtechniken der gesellschaftlichen Organisation, der Produktion und der politischen Führung – für das Individuum unausweichlich sind.⁶⁰⁰ In seinen *15 Thesen zu Moderne und Kapitalismus* von 1989 spricht Echeverría außerdem davon, und das ist für Aljés' Arbeit von speziellem Interesse, dass die Moderne auf einer ideellen Ebene als »bis jetzt nicht realisierte Versprechung« und »absoluter Progressivismus« zu verstehen ist.⁶⁰¹ Ausgehend von einer »natürlichen Knappheit« der Ressourcen erfolge die zyklische Produktion von Waren, so Echeverría, in immer größeren Maßstäben, um die menschlichen Bedürfnisse zu erfüllen. Daraus schlussfolgert er die absolute Unterordnung der Produktivkräfte unter das Primat der Kapitalakkumulation,⁶⁰² was soweit durchaus in einer Linie mit dem postmarxistischen Mainstream liegt. Wenn Echeverría dem noch hinzufügt, dass die produktive Arbeit für das kollektive Zusammenleben nicht nur form- und sinngebend ist, sondern darüber hinaus ein »Kernstück aller Projekte menschlichen Daseins«⁶⁰³, scheint er Ende der 1980er-Jahre ein Thema vorweggenommen zu haben, das in jüngsten Jahren vor allem als Kritik an der Ausweitung der Arbeits- auf die Privatsphäre formuliert wird.

Um zu Aljés zurückzukommen, sei hier mit Cuauhtémoc Medina auf die enge Verschränkung von Widerstandsbekundungen und urbanem Alltag hingewiesen. An den Werken, die er rund um sein Atelier realisiert hat, zeige sich Aljés' großes Interesse an den phänomenologischen Ausprägungen des Widerstands im städtischen Raum:

Almost from his origins the artist had been drawn by the tension between the imposition of life styles upon people and their constantly renewed ability to invent resistance. With even greater reason, given that the transference of the European utopia was the result of the conquest of another civilization, the space of this city suggested to the artist the daily activism of the renegotiation of the terms of modernization. If the indigenous resistance had taken place in terms of a rejection of the Platonic logic of Catholic images, and in the persistence of communal means of living, the contemporary resistance involved a diverse combination of forms of alternative practices: the extended entropy to which every search for efficiency and social order was submitted; the friction between laws, customs and diffused

599 Echeverría 1989, 33.

600 Vgl. ebd., 2.

601 Vgl. ebd., 2; 3; 5.

602 Vgl. ebd., 7.

603 Übers. d. Verf. Original: »El trabajo productivo ha sido la pieza central de todos los proyectos de existencia humana.« Ebd., 6.

mischief; the practical opposition to the rationalist division of the space of traffic and dreams, daily life and production, communication and deceit, politics and symbolization, reflection and production. Alÿs' work has mostly been an attempt to combine a dialogue and a chronicle with those microscopic and/or massive, subterranean and/or public, detoured and/or reasonable challenges to the modern definitions of the urban space of capitalism and the State.⁶⁰⁴

Unter den vielen Methoden des Künstlers, seine Kritik am aufgezwungenen Fortschritt auszudrücken, sei hier noch einmal besonders die *Probe* hervorgehoben. Die Probe hat zumindest zwei grundverschiedene Bedeutungen, von denen die erste mit dem »Versuch, bei dem jemandes oder einer Sache Fähigkeit, Eigenschaft, Beschaffenheit [...] o.Ä. festgestellt wird; Prüfung«⁶⁰⁵ beschrieben ist. Damit verbunden ist eine weitere Bedeutung als »kleine Menge, Teil von etwas, woraus die Beschaffenheit des Ganzen zu erkennen ist«⁶⁰⁶, weil sie auf das *Examinieren* eines kleinen Teils von etwas hinweist, um dann auf ein Ganzes zu extrapolieren. Die Probe als »charakteristischer Teil von etwas« weist im übertragenen Sinn, »eine (Kost-)Probe seines Könnens geben« auch auf die zweite große Bedeutung, die im künstlerischen Bereich zur Anwendung kommt, als »vorbereitende Arbeit vor einer Aufführung oder der Aufnahme eines Films o.Ä.«⁶⁰⁷ Die *Probe* hat also ganz ähnlich wie der *Versuch* zwei große Bedeutungsebenen, derer eine die *sehr genaue Untersuchung aufs Exempel* meint, während die andere eine Art *work in progress* beschreibt. Mit diesem Wissen im Hinterkopf soll nun noch einmal die Reihe der *Rehearsals* unter die Lupe genommen werden.

Alÿs untersuchte in seiner mehrteiligen, lose zusammenhängenden Reihe der *Rehearsals* verschiedene Formen des Aufschubs, die seiner Aussage nach im Lichte der »Auferlegung von Lebensstilen über Menschen und deren konstant erneuter Fähigkeit zum Widerstand«⁶⁰⁸ zu sehen sind. Der Ausspruch »Das ist/war jetzt nur eine Probe!« nimmt jegliche Aktion aus der Pflicht, dieses Mal schon ganz und gar richtig und nach allen Regeln der Kunst durchgeführt sein zu müssen. Er hält die Option offen, dass später immer noch ein besserer Versuch kommen kann. Probe-Pakete und Probe-Abos versprechen Genuss ohne Verpflichtungen: Konsument*innen können jederzeit von ihrer Entscheidung zurücktreten und es bei einem Versuch belassen. Das ist ein optimistischer Ansatz, der das Scheitern bejaht, weil er es als Mittel zum Lernen versteht. Eine Probe bietet Ausblick auf zukünftige Verbesserung, Verfeinerung oder Optimierung einer Handlung. Was aber, wenn dieses

604 Medina 2006, 6.

605 Duden Online Wörterbuch, »Probe, die.«.

606 Ebd.

607 Ebd.

608 Medina 2006, 6.

Prinzip nur um seiner selbst willen angewandt wird, also ohne sich eigentlich verbessern zu wollen? Wäre ein Szenario denkbar, in dem eine Probe immer eine Probe bleibt, ein Unterfangen im ständigen Aufschub ist, ein Prozess kein Ende findet, ein Weg ohne Ziel bleibt, der Weg das Ziel ist? Mit Iddo Landau wurde in dieser Publikation gezeigt, dass ein Ziel vor Augen zu haben unter Umständen glücklicher macht als es zu erreichen. Analog haben Versprechen zur Modernisierung, die an lateinamerikanische Staaten von außen, vor allem von den USA, herangetragen wurden, regelmäßig große Hoffnungen auf wirtschaftliches Wachstum und Wohlstand gebracht. Die Vergangenheit zeigt aber, dass die Umbrüche von finanziellen und politischen Krisen begleitet waren, was zur Frustration führte, »experienced in Mexiko as an ebb and flow of infatuation, induced excitement and frustration.«⁶⁰⁹ Die Aufregung und die Frustration halten sich in der Waage, sodass die Aufregung irgendwann der *Ernüchterung* weicht. Genau das ist auch die Logik von *Rehearsal II*.⁶¹⁰

Was passiert nun, wenn eine bestimmte Lebensführung einem Subjekt auferlegt wird? Dann kann die Probe zu einer Art des Widerstands werden. Erwartet oder verlangt jemand etwas von uns, was wir eigentlich nicht wollen, kann die Probe eine so subtile wie charmante Möglichkeit sein, es erst einmal nur zu *probieren*. Das eröffnet eine neue Perspektive auf *Rehearsal I*. Ein roter VW Käfer versucht darin immer wieder, einen Hügel zu erklimmen, ohne jemals dort anzukommen. Ein pikantes Detail ist dabei, dass Alÿs für die Durchführung der Performance die mexikanisch-US-amerikanische Grenze in Tijuana gewählt hat: eine so hermetisch verriegelte wie symbolisch aufgeladene Projektionsfläche für den Traum vom besseren Leben, für Mexiko und darüber hinaus für ganz Lateinamerika. Was jenseits der Grenze außerdem für Angst vor ›Überfremdung‹ aus dem Süden sorgt, ist diesseits für mehrere Hundert Gewalttote jährlich mitverantwortlich. Das verleiht der Arbeit einen wesentlichen politischen Gehalt. Wie kann also auf ein mehr oder weniger offensichtlich fadenscheiniges Versprechen reagiert werden? Wie sich positionieren in Anbetracht einer kleinen, aber existenten Hoffnung auf Fortschritt und Wohlstand, die jedes Mal erneut in einer (politischen, ökonomischen oder sonstigen) Krise endet?

Um die Erregung zu verdeutlichen, die das Versprechen einer gesellschaftlichen Modernisierung mit sich bringt, bediente sich Alÿs, wie bereits erwähnt, für die darauffolgenden Arbeiten der Serie, *Rehearsal II* sowie *Politics of Rehearsal*, der Symbolik des Striptease. Das Video *Rehearsal II* (2001–2006) zeigt den Auftritt einer Stripperin, der immer wieder unterbrochen wird, weshalb das vollständige Entkleiden lange auf sich warten lässt. Mit *Politics of Rehearsal* (2004) entwickelte Alÿs

609 Alÿs und Medina 2010, 111.

610 Vgl. ebd., 111.

die Aktion *Rehearsal II* zu einer Live-Performance weiter und brachte seine Überlegungen zum »zyklischen Verrat des Fortschritts«⁶¹¹ außerdem mit theoretischen Überlegungen zu widerständischen Zeitstrukturen zusammen. Wie schon in *Rehearsal II* zögert eine Tänzerin den Fortgang ihres Striptease immer weiter hinaus. Die Abhängigkeiten von Striptease, Probe und Unterbrechung bleiben wie gehabt, dieses Mal sind jedoch zusätzlich mehrere Menschen am Set, die sicht- und hörbar mit dem Geschehen auf der Bühne interagieren, etwa der Stripperin kurze Handlungsanweisungen zurufen und die Performance dokumentieren. Der eigentlichen Performance vorangestellt ist außerdem ein Ausschnitt von US-Präsident Harry Trumans Antrittsrede von 1949, in der er die *Unterentwicklung* (*underdevelopment*) Lateinamerikas als Problem adressierte, dem sich die USA von nun an annehmen wolle:

We must embark on a bold new program for making the benefits of our scientific advances and industrial progress available for the improvement and growth of underdeveloped areas. [...] I believe that we should make available to peace-loving peoples the benefits of our store of technical knowledge in order to help them realize their aspiration for a better life.⁶¹²

Wenn Truman die Wissenschaft im Dienst des Fortschritts sieht und damit anderen, »unterentwickelten« Gebieten zum Wachstum verhelfen möchte, artikuliert er ein Vorhaben, das wenig später durch politische Interventionen in großem Maße realisiert wurde.⁶¹³ Ein nicht unwesentliches Detail am Rande ist, dass der in Belgien geborene und zum Architekten ausgebildete Alÿs 1986 aus einer ähnlichen Motivation heraus nach Mexiko-Stadt reiste, um nach dem verheerenden Erdbeben im Jahr zuvor beim Wiederaufbau der Infrastruktur zu helfen; eine zwar nicht in ihren Ausmaßen, aber doch in der Intention vergleichbare Handlung.

Die Performance selbst, gedreht in einer Burlesque-Bar in Manhattan, beginnt dann mit dem Auftritt von Stripperin, Sängerin und Pianist, und kurze Zeit später ist zusätzlich auch die Stimme von Cuauhtémoc Medina, Kurator und langjähriger Kollaborateur von Alÿs, aus dem Off zu hören und als Untertitel zu lesen (siehe *Abb. 24, S. 249*): Über die gesamte Dauer der Performance hinweg philosophiert er

611 Alÿs und Medina 2010, 144. In einem früheren Projekt mit demselben Namen *Politics of Rehearsal* (und dem Untertitel *or what makes the traffic move at 6pm on a Friday in Mexico City*) zeigte Alÿs in mehreren parallelen Projektionen Roh- und Probenmaterial aus González Iñárritis Film *Amores Perros* (2000), jedoch keine einzige Szene aus dem fertigen Film. Vgl. Ferguson 2007, 86.

612 Alÿs 2005.

613 Tatsächlich liest sich die Reihe an politischen Interventionen der Vereinigten Staaten in Lateinamerika als eine von Gewalt durchzogene Geschichte. Als Mitte der 1970er-Jahre fast alle Länder Lateinamerikas von einem diktatorischen Regime regiert wurden, waren die USA maßgeblich daran beteiligt.

darüber, dass der Fortschrittsgedanke selbst als eine Art *politische Pornografie* funktioniere.⁶¹⁴ Mit der Dramaturgie der Pornografie teile sich die Fortschrittsideologie die *erregende* »Aussicht auf Mehr« als handlungstreibendes Element. Mit dieser Analogie wird die zweischneidige Beziehung Lateinamerikas mit scheinbar gut gemeinten Zugriffen von außen beschrieben:⁶¹⁵ Strategien des Aufschiebs und der unproduktiven Verausgabung der Kräfte werden so zur widerständigen, ablehnenden Praxis gegenüber den »Zumutungen der westlichen Moderne«⁶¹⁶. Gleichzeitig formuliert Medina den Gedanken, der Zustand der *Erregung* in Anbetracht des baldigen Aufschließens mit den wirtschaftlichen »Großmächten« sei erstrebenswerter als der eigentliche Entwicklungsschritt, der – wie auch immer dieser aussehen mag – in Wahrheit nie erreicht werden könne oder wolle; analog zur Stripperin, deren Arbeit darin bestehe, das eigentliche Ende des Striptease so weit wie möglich hinauszuzögern.⁶¹⁷

Mit Joseph Vogl lässt sich das hinausgezögerte, ständig changierende An- und Ablegen der Kleidung als Moment des Zauderns interpretieren. Wir erinnern uns, dass das Zaudern als »meta-stabiler« Zustand »gegenstrebige Impulse immer von Neuem ineinander initiieren, entfesseln und hemmen zugleich«⁶¹⁸ lässt. Das Innehalten eröffnet einen »Möglichkeitsraum« im Sinne Vogls, wo sich Taten in ihrer Potenzialität zeigen. Mit seinen poetisch-subtilen Interventionen die Handlungsketten unterbrechen möchte auch Aljés, um in weiterer Folge politische Prozesse anzustoßen:

Through the gratuity or the absurdity of the poetic act, art provokes a moment of suspension of meaning, a brief sensation of senselessness that reveals the absurd of the situation and, through this act of transgression, makes you step back or step out and revise your prior assumptions about this reality. And when the poetic operation [...] allows a distancing from the immediate situation, then poetics might have the potential to open up a political thought.⁶¹⁹

614 Vgl. Aljés und Medina 2010, 144.

615 Vgl. Aljés 2004, 11.

616 Ebd., 11.

617 Abgesehen davon, dass im Setting der Performance die Frau und ihre Profession problematischerweise ganz hinter die Semiotik des Striptease zurückgestellt werden, ist Medinas Argument insofern nachvollziehbar, als dass die von Barthes beschriebenen »rituellen, tausendmal gesehenen Gesten« (Barthes 2012, 193) des Striptease die Erotik heraufbeschwören und im selben Moment bannen. (Barthes 2012, 191–195). Die Analogie von (weiblichem) Striptease und wirtschaftlicher Entwicklung hingegen erschließt sich nur sehr indirekt, über den Umweg der kapitalistischen Systemen inhärenten Zeitlichkeit sowie ihrer Konsumkultur.

618 Vogl 2008, 23.

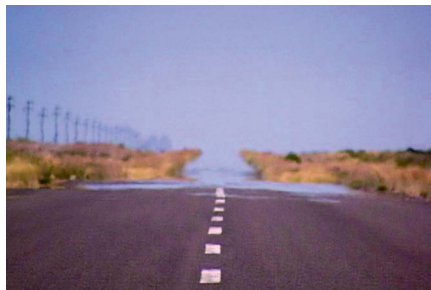
619 Ferguson und Aljés 2007, 40.

In einem späteren Projekt beschäftigt sich Alÿs weiterhin mit dem Paradigma des Fortschritts, jedoch aus der Perspektive des Subjekts, das einer ständig nach vorne fliehenden Versprechung des Fortschritts hinterherjagt: Das Fotoprojekt *A Story of Deception* (2003–2006) sollte ursprünglich als Filmprojekt den Spuren des straußenähnlichen, in Patagonien beheimateten Vogels *Nandu* folgen. Den Anstoß für das Projekt gab ein Gerücht, das Alÿs zu Ohren gekommen war: Die indigenen Tehuelche hätten früher Nandus gejagt, indem sie über Wochen hinweg hinter ihnen hergingen, bis die Vögel aus Erschöpfung zusammengebrochen waren und so zur leichten Beute wurden.⁶²⁰ Nach den Dreharbeiten mit Rafael Ortega und Oliver Debroise in der patagonischen Pampa entschied sich Alÿs dazu, nur die Aufnahmen der flimmernden Luft über den Straßen als Videostills zu zeigen (siehe Abb. 25); Die Gruppe hatte sie auf ihren langen Autofahrten ins Naturgebiet unwillkürlich mitgefilmt. Er schuf damit eine vielschichtige Metapher der »*fuite en avant*, der Flucht nach vorn«, wie der Künstler ausführt:

Ja, mittlerweile ist mir klar, dass das, was mir im ununterbrochenen Fortschwinden der Luftspiegelungen sofort aufschien, etwas war, das mich zuvor schon in verschiedenen Arbeiten beschäftigt hatte: Dieses sehr lateinamerikanische Phänomen, nach dem Entwicklungsprogramme in der Praxis stets dazu neigen, nach Art eines Trugbildes zu funktionieren, »ein historisches Ziel, das Schritt für Schritt in der dünnen Luft verschwindet, sobald es sich am Horizont abzuzeichnen beginnt«, um meinen Freund Cuauhtémoc zu zitieren, etwas, das einem beständig davonläuft.⁶²¹

Abb. 24: Francis Alÿs, *Politics of Rehearsal* (2004), Videostill;

Abb. 25: Francis Alÿs, *A Story of Deception* (2003–2006), Videostill



620 Vgl. Ferguson 2007b, 13.

621 Alÿs 2006, 40.

Die Metapher der *Flucht nach vorn* betrifft in dieser Arbeit also mindestens drei unterschiedliche Handlungsebenen: die Jagden der Tehuelche, Alÿs eigene Vorhaben in Patagonien und nicht zum Schluss auch Gesellschaften Lateinamerikas in ihren Modernisierungsbestrebungen.

Die von Alÿs problematisierte, »aus dem Westen importierte, der mexikanischen Gesellschaft *aufgedrückte* Moderne« stellt diese Publikation zusätzlich vor das Problem eines möglichen methodologischen Eurozentrismus. Kann eine in Westeuropa sozialisierte (und ausgebildete) Kunsthistorikerin ausreichend erfassen, was aus der Perspektive Mexikos genau mit dem Begriff »Moderne« gemeint ist? Was impliziert in diesem besonderen Fall der Begriff »westlich«? Wie in dieser Publikation bereits erläutert wurde, lehnen Hardt und Negri den Diskurs um *die* Moderne insgesamt als eurozentristisch ab. Das ständige Abgleichen mit der Idealvorstellung einer absolut erstrebenswerten, vermeintlich »neutralen« Modernisierung kann der Vielzahl parallel existierender und gültiger Modernen niemals gerecht werden. Alÿs schlägt in dieselbe Kerbe, wenn er in seinen künstlerischen Arbeiten die Vorstellung der *Rückständigkeit* radikal in Zweifel zieht.

Wenn Alÿs die Zeit in seinen Werken suspendiert, referiert er im Grunde genommen genau auf das, was Iddo Landau mit Bezugnahme auf Sisyphos als Paradoxon des Ziels bezeichnet hat: das ewige Streben nach etwas, das nie erreicht wird. Das wiederum führt uns zur Frage nach Orten und Zeiten der Muße, also des Seins abseits jeglichen Strebens. Die Zeit der Muße wird allgemein als Zeit abseits jeglicher *notwendiger* Tätigkeiten und vor allem auch abseits der Arbeit definiert. Der Duden versteht die Muße als »freie Zeit und [innere] Ruhe, um etwas zu tun, was den eigenen Interessen entspricht«⁶²². Laut Han verwandelt der neoliberale Imperativ der Leistung jedoch die gesamte Zeit in Arbeitszeit. Auch die Pause wird somit zu einer weiteren Phase der Arbeitszeit, in der man sich von der eigentlichen Arbeit entspannt und für die weitere Arbeit erholt.⁶²³ Digitale Apparate, so Han, verwandeln aufgrund ihrer Mobilität jeden Ort in einen potenziellen Arbeitsplatz, und jede Zeit zur potenziellen Arbeitszeit. Was einerseits das örtlich und zeitlich flexible Arbeiten ermöglicht, kann andererseits in den Zwang umschlagen, überall zu arbeiten.⁶²⁴ Laut Karin Jurczyk und G. Günter Voß reagiert der weiter oben bereits charakterisierte *Arbeitskraftunternehmer* auf die Flexibilisierung von Arbeitsverhältnissen mit einer Ökonomisierung seiner Affekte, und darüber hinaus auch seiner Freizeit. Neu sei jedenfalls – in Kontrast zum unmittelbaren Übergreifen

622 Duden Online Wörterbuch, »Muße, die«.

623 Vgl. Han 2013, 48. Auch die diskutierte *Entschleunigung* kann laut Han keine andere Zeit produzieren, denn »sie ist ebenfalls eine Folge, ein Reflex der beschleunigten Arbeitszeit. Sie *verlangsamt* nur die Arbeitszeit, statt diese in eine *andere* Zeit zu verwandeln.« Ebd., 49; Hervorheb. im Original.

624 Ebd., 49.

zeitökonomischer Anforderungen der Erwerbsarbeit auf das Privatleben in früheren Paradigmen – die von den Betroffenen aktiv entwickelte und praktizierte, »eigenständig gesetzte und kontrollierte umfassende Rationalisierung des gesamten Handelns (und des gesamten Lebensrahmens) auf Basis zeitökonomischer Mechanismen«⁶²⁵. Die gesamte biografische Zeit des Arbeitskraftunternehmers wird unter ökonomischen Gesichtspunkten zur verfügbaren, ökonomisch verwertbaren Zeit.⁶²⁶ Umgekehrt werden nicht unmittelbar erwerbs- oder karriererelevante Phasen der Biografie als vergeudet wahrgenommen.⁶²⁷

Auch wenn Han, Jurczyk und Voß mit ihren pessimistischen Diagnosen die Unterjochung des Subjekts unter die totalitäre Zeitökonomie vielleicht in ihrem Ausmaß überschätzen, zeigen sie zumindest relevante Tendenzen auf, die in den Sozialwissenschaften gemeinhin anerkannt sind. Die Theorie der individuellen Zeitökonomie wiederum hat einen ihrer Vorgänger*innen in Bolívar Echeverría, der in den 1980er-Jahren den der Kulturgeschichte entlehnten Begriff des *Barock* prägte, um eine alternative Moderne der lateinamerikanischen Welt zu beschreiben. Ausgehend von Karl Marx' »Tausch- und Gebrauchswert von Waren« in *Das Kapital* sowie Walter Benjamins Ausführungen zum barocken Trauerspiel untersuchte Echeverría den mediterranen sowie den lateinamerikanischen Barock des 17. Jahrhunderts, um seine soziokulturelle Relevanz für die heutige Zeit auszuloten.

Trotz seiner kapitalismuskritischen Haltung definiert er in seinem Hauptwerk *La modernidad de lo barroco* (1998) das »Prinzip der Welt- und Lebensordnung«⁶²⁸ des *barocken Ethos* als eine Form, »im und mit dem Kapitalismus zu leben«.⁶²⁹ Sie sei aber diejenige der vier großen historischen Kulturpraktiken der Moderne, die sich am meisten der Marktlogik des Tauschwerts verweigere. Das barocke Ethos verschmelze Modernität, barocke Ästhetik und kulturelle *Mestizaje*⁶³⁰, anstatt sich

625 Jurczyk und Voß 2000, 180.

626 Jurczyk und Voß bedienen sich an Bourdieus kulturellem Kapital, wenn sie von »zeitlichem« Kapital sprechen. Vgl. ebd., 32, Anm. 20.

627 In der vermeintlichen *Vergeudung* der Lebenszeit klingen die Zeittheorie Georges Batailles und Boris Groys' an.

628 »El *ethos* barroco no puede ser otra cosa que un principio de ordenamiento del mundo de la vida.« Echeverría 2005, 48; Hervorheb. im Original.

629 »La propuesta específicamente barroca [...] tampoco [...] se salva de ser una propuesta específica para vivir *en y con* el capitalismo.« Ebd., 48; Hervorheb. im Original. Echeverría statuiert in seinen Werken zwar die Möglichkeit einer postkapitalistischen Moderne (Vgl. Echeverría 1989, 12), versteht aber den Kapitalismus als für das Individuum unausweichliche historische Bedingung. Vgl. Echeverría 2005, 38.

630 Das Barocke, wie es laut Echeverría vor allem der frühe Kapitalismus im Mittelmeerraum und Lateinamerika hervorbrachte, ist stark mit dem Begriff der *Mestizaje* verbunden: Durch das Barocke als mit Sterblichkeit und Allegorie verbundenes Konzept reorganisierten die urbanen Indigenen nach der Eroberung über eine Theatralisierung ihrer neuen Identität als Mestizen ihr Leben. Vgl. Echeverría 2010, 67.

vorbehaltslos mit der kapitalistischen Moderne zu identifizieren (wie das *realistische Ethos*), sie schlicht abzulehnen (wie das *romantische Ethos*) oder sie distanziert zu transzendieren (wie das *klassische Ethos*).⁶³¹ Das barocke Ethos huldige stattdessen dem Gebrauchswert, also der individuellen Nützlichkeit eines Gutes im Unterschied zu seinem Tauschwert am Markt.⁶³²

Die kapitalistische Moderne basiert laut Echeverría auf einem grundlegenden Widerspruch: Die Logik von Produktion und Konsum in seiner »natürlichen Form« des gesellschaftlichen Zusammenlebens wird dabei immer wieder von Dynamiken der Wertschöpfung und der Akkumulation von Kapital verdrängt.⁶³³ Das barocke Ethos ist sowohl eine spontane Reaktion auf diesen Widerspruch als auch ein Set sozial determinierter Verhaltensweisen, mit Hilfe derer die Bedingungen des modernen Kapitalismus auf »natürliche« Art und Weise in den Alltag integriert werden.⁶³⁴

Die moderne Gesellschaft habe die Zeitlichkeit des Alltags völlig neu organisiert, indem sie die Zeit der »Unterbrechung« (als *unproduktive Zeit*) von der Zeit der »Routine« (als *produktive Zeit*) getrennt und zweiterer eine unbedingte Priorität zugesprochen hat. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde damit das komplexe Geflecht diverser zeitlicher Modalitäten des Mittelalters, mit der Kirche als Verfechterin der zeremoniellen Zeit, verdrängt und reduziert auf die Dualität von Produktivität und Unproduktivität. Das barocke Ethos verweigert sich dieser Reduzierung, widmet sich aber, den verschwenderischen Charakter monopolisierter unproduktiver Zeit durch die religiöse Ritualisierung erkennend, stattdessen der Kultivierung der unproduktiven Zeit in der ästhetischen Erfahrung.⁶³⁵ Das bringt uns wieder zurück zu Alÿs, der die unproduktive Zeit in seinen Performances ästhetisiert, Echeverrias Theorie also in gewisser Weise performativ hervorbringt.

631 Vgl. ebd., 212; Echeverría 2005, 37–39, zit.n. Espinosa 2012, 67.

632 Zur Theorie von Tausch- und Gebrauchswert, siehe Karl Marx' *Das Kapital*. Siehe auch Arendt 1981, 151–154.

633 Vgl. Echeverría 2005, 37–38; 90.

634 Vgl. ebd., 90. Siehe auch Echeverría 1995, 30.

635 Vgl. ebd., 193–194. Zu dazu auch Severo Sarduys Ausführungen zum Verhältnis von Barock und Ökonomie.