

Räume imitieren und gestalten. Die urbanen Interventionen von Francis Alÿs und Gabriel Orozco

Charles Baudelaire beschreibt den Flaneur als eine Figur, deren Aufmerksamkeit auf zufällige und alltägliche, häufig auch abseitige Erscheinungen der Großstadt gerichtet ist.¹ Walter Benjamin entwickelt daraus in seiner Rezeption die Fähigkeit, mit dem urbanen Raum zu kommunizieren: Der Raum wird für den Flaneur zu einem lebendigen Gegenüber, der ihm Fragen eingibt und derart auf seine Wahrnehmung einwirkt, dass ihm zur selben Zeit reale und imaginäre, zukünftige und vergangene Gegebenheiten gewahr werden.² Diese individuelle Perspektive auf die Großstadt, die immer auch Erkenntnisse zu gesellschaftlichen Phänomenen bereithält, hat einem künstlerischen Denken den Weg bereitet, das die Konstitution von urbanem Raum dem Vermögen des betrachtenden Subjekts anheimstellt. Dass diese Raumvorstellung bis in die Gegenwart hinein wirksam geblieben ist und ab den 1990er-Jahren vermehrt von Künstlerinnen und Künstlern aufgegriffen wurde, zeigen die hier diskutierten Arbeiten von Francis Alÿs (* 1959) und Gabriel Orozco (* 1962). Die beiden Künstler nehmen in ihren urbanen Interventionen eine entschieden individuelle Perspektive ein. Zugleich stoßen ihre von Alltagsobjekten und -situationen ausgehenden Inszenierungen Imaginationen und Prozesse an, die die Wahrnehmung stadträumlicher Gegebenheiten

-
- 1 Vgl. Charles Baudelaire, »Der Maler des modernen Lebens«, in: ders., *Sämtliche Werke/Briefe*, 8 Bde., hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München u. a. 1975–1992, hier Bd. 5, 1989, S. 213–258. Baudelaire verwendet zahlreiche Metaphern, u. a. die des Kaleidoskops, um die Überlagerung von Realität und Imagination im großstädtischen Raum zu beschreiben; vgl. ebd., S. 223.
 - 2 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 5, *Das Passagen-Werk*, Teilband II, Frankfurt a. M. 1991, hier S. 1009. Benjamin schließt die Raumwahrnehmung des Flaneurs an den Begriff der Aura sowie Marcel Prousts Konzept der unwillkürlichen Erinnerung an. Vgl. Walter Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders., *Charles Baudelaire*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974, S. 101–149, hier S. 142–143.

nachhaltig verändern. Alÿs setzt in der Videoarbeit *Fitzroy Square* eine Londoner Grünanlage mittels akustischer Manipulation als überdimensionales Schlagzeug in Szene und stellt damit die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Raum infrage. Orozcos Installation *Island Within an Island* ahmt die berühmte Silhouette Manhattans aus einfachen Fundstücken nach und lässt in der parallel zur Plastik entstandenen Fotografie die Großstadt als eine zufällige Ansammlung architektonischer Formationen erscheinen. Beide Künstler verwenden vor Ort vorgefundene Materialien und imitieren alltägliche Praktiken, wodurch die Gegebenheiten des Stadtraums in den künstlerischen Prozess integriert werden. Aus der Nachahmung eines kindlichen Spiels wird bei Alÿs eine raumgreifende Installation, bei Orozco eine kleinformatige Plastik, die die imposante Skyline aus Alltagsmüll nachbildet. Die künstlerischen Eingriffe in die räumliche Ordnung machen, wie gezeigt werden soll, verborgene gesellschaftliche Zusammenhänge sichtbar und eröffnen eine neue Perspektive auf den Stadtraum.

Francis Alÿs, *Fitzroy Square*, 2004, London

Das knapp vierminütige Video *Fitzroy Square* zeigt den Künstler, der eine eingezäunte Grünanlage im wohlhabenden Londoner Westen umrundet und dabei mit einem Holzstock gegen die Stäbe des Metallzauns schlägt (Abb. 1).³ Die Arbeit entstand 2004 im Rahmen der Projektreihe *Seven Walks*, die der Künstler den Eigentümlichkeiten der britischen Hauptstadt widmete.⁴

Fitzroy Square ist der Name einer historischen Platzanlage im Stadtteil Fitzrovia, deren erste Häuser zwischen 1794 und 1798 im neoklassizistischen Stil nach den Plänen des renommierten Architekten Robert Adam (1728–1792) errichtet wurden.⁵ Die Bebauung folgte dem Ziel, den zentral gelegenen Bezirk als Wohngegend für aristokratische Familien zu erschließen und gilt als Beispiel für eine frühe Form der Immobilienspekulation in London.⁶ Während im 19. und frühen 20. Jahrhundert zahlreiche Schriftsteller

3 Das Video hat eine Gesamtdauer von vier Minuten und einer Sekunde und ist auf der Website des Künstlers verfügbar, URL: <http://francisalys.com/fitzroy-square/> [letzter Zugriff: 04.04.2019].

4 Vgl. Francis Alÿs, *Seven Walks, London 2004–5*, hg. von ders., Catherine Lampert und James Lingwood, Ausst.-Kat. London, Artangel at 21 Portman Square, London W1, London 2005.

5 Vgl. Geoffrey Beard, *The Work of Robert Adam*, Edinburgh/London 1978, hier S. 9, 53, pl. 154.

6 Vgl. Robert Adam, hg. von Alistair Rowan, Ausst.-Kat. London, Victoria and Albert Museum, London 1988, hier S. 14. Zur Stadtentwicklung Londons im 18. Jahrhundert vgl. Christoph Heyl, »Privatsphäre, Öffentlichkeit und urbane Modernität. London als Präzedenzfall«, in: Harald Mieg



1. Francis Alÿs, *Fitzroy Square*, 2004, 3-Kanal-Video, 3 Min. 54 Sek., Video still

und Künstler am Fitzroy Square lebten, wie James McNeill Whistler, George Bernhard Shaw und Virginia Woolf, sind dort heute zahlreiche Botschaften untergebracht. Im Zentrum des Gevierts befindet sich die von Alÿs umkreiste, mit Bäumen bestandene runde Grünfläche, die nur für die Anwohner zugänglich ist und durch einen dunkelgrünen Metallzaun vom öffentlichen Teil des Platzes abgetrennt wird. Die Ruhe des historischen Ensembles steht in deutlichem Kontrast zu dem dicht besiedelten und belebten Londoner Stadtraum.

Die erste Einstellung des Videos zeigt die Grünanlage des von der Wintersonne beschienenen, menschenleeren Platzes, in deren ländlich anmutender Idylle eine Jagdszene stattfindet: Ein kleiner Hund verschwindet bellend im Gebüsch, um eine Krähe aufzustöbern und ihr hinterherzujagen. Nachfolgend setzen metallisch klingende Schläge in einfachem Rhythmus ein, die dem Erscheinen des Künstlers vorausgehen. Er hält einen Stock in der Hand, wie ihn Schlagzeuger verwenden, und schlägt damit gegen den Zaun. Der Rhythmus steigert sich zu einer zunehmend komplexer werdenden Abfolge von Schlägen und wird immer fordernder vorgetragen, bis er kurz vor dem Ende der Aktion in eine gleichförmige, monotone Schlagfolge übergeht. In der letzten

(Hg.), *Stadt. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2013, S. 271–280. Zu der heute denkmalgeschützten Architektur des Platzes vgl. Camden Council (Hg.), *Fitzroy Square Conservation Area Appraisal and Management Strategy* vom 16. März 2010, URL: <https://www.camden.gov.uk/documents/20142/7524734/Fitzroy+Square.pdf/b12dbae9-9b16-b5b9-eaba-80ad734d74c2> [letzter Zugriff: 04.04.2019].

Einstellung, die das eingezäunte Rondell und einen Teil der Bebauung in den Blick nimmt, tritt unvermittelt eine ältere Dame ins Bild, die mit gesenktem Kopf vorsichtige Schritte über den verschneiten Gehweg lenkt und an dem Metallzaun Halt sucht. Der Künstler, der ihr entgegenkommt, tritt einige Schritte vom Zaun zurück und lässt sie passieren, um danach sein Tun fortzusetzen und noch wenige abschließende Male gegen den Zaun zu schlagen.

Durch das prononcierte rhythmische Schlagen gegen den Metallzaun, das die gesamte Szene beherrscht, macht sich der Künstler das historische Rondell zu eigen. Die runde Grünanlage wird für die Dauer der Intervention zu einem überdimensional großen Percussion-Instrument. Die Integration des Platzes in den künstlerischen Prozess kann deshalb gelingen, weil der performative Eingriff alltägliche Handlungsformen wie das Gehen und rhythmische Schlagen gegen den Metallzaun aufgreift, wobei Letzteres wie ein Kinderspiel beginnt, um in einen zunehmend professionellen Rhythmus überführt zu werden. Für die Dauer der Performance unterwirft der Künstler den Platz seiner Regie.

Das rhythmische Schlagen gegen den Zaun führt zu einer paradoxen Inszenierung der Raumgrenzen, die dadurch einerseits betont und zugleich überschritten werden. Die Schläge vergegenwärtigen die Starrheit der Grenze, die in dem monoton gegliederten Metallzaun ihre materielle Entsprechung findet. Zugleich ist es der Festigkeit des Zauns und seriellen Anordnung der Streben zu verdanken, dass die rhythmischen Klänge der Aktion ihre grenzübergreifende Wirkung entfalten können. Dabei positioniert Alÿs sein Handeln im Grenzbereich von etabliertem und sanktioniertem Verhalten. Die zunächst beiläufig wirkende Geste des Entlangstreifens, die sich den Gegebenheiten des Platzes anzuverwandeln scheint, offenbart im Zuge der fordernder werdenden Ausführung einen aggressiven raumgreifenden Impuls. Weil der Künstler mit dem *drum stick* gegen den Zaun schlägt und damit die für den Stadtraum konstitutive Grenze zwischen privatem und öffentlichem Raum antastet, stellt er die Absperrfunktion des Zaunes infrage. Die metallisch klingenden Schläge durchdringen das gesamte Areal, wodurch die Durchlässigkeit der historischen Raumgrenzen in Szene gesetzt wird. Diese räumliche Wirkung steht im Kontrast zu der reduzierten Materialität und Bewegung, die der Künstler einsetzt, nämlich der (alltäglichen) Bewegung des Gehens und der Handhabung des *drum stick*. Gerade diese Reduziertheit der Intervention, die anfänglich eine beiläufige und alltägliche Tätigkeit zu imitieren und in die Realität des Platzes einzufügen scheint, hat zur Folge, dass die gegebene Raumordnung überformt wird. Der Künstler inszeniert den großstädtischen Platz als einen Raum mit disponiblen Grenzen, der seiner Gestaltungsmacht unterliegt und verändert werden kann.

Der vom Künstler vorgetragene Rhythmus ist so prägnant, dass er die Wahrnehmung des Platzes als *drum* bewirken kann, zugleich bleibt die künstlerische Handlung zu unbestimmt, um auch andere Handlungsweisen und Akteure vorstellbar werden zu lassen. Jan Verwoert hat für die Konzeptkunst die raumgestaltende Wirkung materiell reduzierter Gesten diskutiert und ist der Frage nachgegangen, wodurch ein Kunstwerk einen Prozess in Gang zu setzen vermag, in dessen Verlauf der Betrachter beginnt, die eigenen Handlungsmöglichkeiten zu reflektieren und seine Umgebung als einen »Möglichkeitsraum« wahrzunehmen.⁷ Die Herausforderung für einen Künstler sieht Verwoert darin, Gesten zu erfinden, die bestimmt genug sind, um einen Raum als Möglichkeitsraum zu markieren, doch dabei ausreichend unbestimmt bleiben, um Erfahrungsoptionen nicht einzuschränken.⁸ Die Betrachter von *Fitzroy Square* können sich in diesem Sinne dazu eingeladen fühlen, die Veränderbarkeit des Platzes zu reflektieren und zu imaginieren: Die von Alÿs ausgeführte Handlung ist zwar prägnant, aber doch offen, und kann den Betrachter dadurch anregen, sich weitere, die Grundstücksgrenze transformierende Praktiken vorzustellen. Aus dem abgeschlossenen Areal wird ein bedeutungsöffener Handlungsraum.

Alÿs hat das Motiv einer männlichen Figur, die mit einem Stock an einem Zaun entlangstreift, mehrfach verwendet und in verschiedene Medien übertragen. Es erscheint in dem Trickfilm *Time is a Trick of the Mind* von 1998, in dem kleinformatigen Gemälde *The Nightwatcher*, ausgeführt zwischen 1997 und 1999, sowie in der Arbeit *Railings*, die 2004 ebenfalls in London entstanden ist. In *Railings* ist der Künstler zu sehen, der einen Trommelstock in der Hand hält und diesen lose an Zäunen, Laternenpfählen und Absperrgittern entlangführt, die sich auf seinem Weg durch den Stadtraum finden lassen.⁹ Sein Tun rückt architektonisches Beiwerk in den Blick, dessen Bedeutung für die Gestaltung des urbanen Raums in der Regel kaum wahrgenommen wird. Vor allem die für London charakteristischen Metallzäune, die den weiß gestrichenen Häusern aus gregorianischer Zeit vorgelagert sind, finden das Interesse des Künstlers (Abb. 2).¹⁰ Die Berührung der Gitterelemente mit dem Trommelstock erzeugt

7 Vgl. Jan Verwoert, »Mehr als nur möglich. Über die Umwidmung von Ausstellungsräumen in unbestimmte Möglichkeitsräume mittels bestimmter reduzierter Gesten«, in: Michael Diers et al. (Hg.), *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Nürnberg 2005, S. 90–98.

8 Vgl. Verwoert 2005 (Anm. 7), S. 92.

9 Ein Teil des Werks ist unter dem Titel *Samples II* auf der Website des Künstlers verfügbar, URL: <http://francisalys.com/samples-2> [letzter Zugriff: 12.04.2019].

10 Vgl. die Ephemera aus dem Archiv des Künstlers, in: Ausst.-Kat. London 2005 (Anm. 4), S. 17 und 21.



2. Francis Alÿs, *Railings*, 2004, Videodokumentation einer Aktion, 6 Min. 57 Sek., in Kooperation mit Rafael Ortega und Artangel, London

ständig wechselnde Klänge, ohne dass ein regelmäßiger Rhythmus erkennbar würde. Der Künstler fordert die Rezipienten auf, den urbanen Raum als Klanglandschaft, als *soundscape*, wahrzunehmen. Zudem schlägt er ihnen vor, die vorgeführte Handlung selbst in jeder neuen Stadt zu wiederholen: »Upon arriving in ... (new city), pick up a stick, run it along the architecture and listen to the music of the city.«¹¹ Nicht Architektur und großstädtische Infrastruktur sollen demnach im Mittelpunkt der Wahrnehmung einer noch unbekannteren Stadt stehen, vielmehr ist es das architektonische Beiwerk, das zum Klingen gebracht wird und dadurch raumgestaltende Wirkung entfaltet.

In seiner 1980 veröffentlichten Schrift *Kunst des Handelns* hat Michel de Certeau die Stadt als ein Gefüge beschrieben, das sich, wie die Realisierung der Sprache durch Sprechakte, aus den alltäglichen Handlungen der Subjekte herstellt. De Certeau, der die alltäglichen Praktiken der Raumkonstitution als subversive Gegenmacht zur Tätigkeit der Stadtplaner begreift, zeigt sich darin der Urbanismuskritik seiner Zeit verbunden.¹² Er unterscheidet zwei Formen der Raumwahrnehmung: Die kartografische Perspektive der Stadtplaner, die von einem distanzierten Standpunkt aus das »Textgewebe«¹³ der Stadt überblickt, und die körperliche Erfahrung der Fußgänger, die sich im urbanen Raum vollzieht.¹⁴ Raumgenerierende Praktiken sind nach de Certeau das Gehen und Erzählen, die Räume zu durchqueren und zu organisieren vermögen und deshalb über das Potenzial verfügen, subversiv gestalterisch wirksam zu werden.¹⁵ Der Gehende wählt

11 Der Künstler richtet diese Handlungsanweisung an die Rezipienten der Videoarbeit *Railings*. Vgl. Francis Alÿs, »Railings«, in: *Francis Alÿs. A Story of Deception*, hg. von Mark Godfrey, Klaus Biesenbach (et al.), Ausst.-Kat. London, Tate Modern, London 2010, S. 146. Auf die Entstehung der Londoner Arbeiten angesprochen gibt Alÿs an anderer Stelle an: »The first moment was just walking with a stick bouncing on the architecture, there was no interaction, the architecture was entirely dictating the sound patterns, but the melody was generated by the motion of the walker. [...] The city is a kind of interlocutor. It was just about listening to the music of the city ... The second stage was to build some kind of archive of all the different sonorities that the railings and architectural patterns could offer, a kind of repertoire ... Once that had been done, the logical step was to start playing with the instrument, to improvise, to see how far this could get me.« *Rumours. A Conversation between Francis Alÿs and James Lingwood*, in: Ausst.-Kat. London 2005 (Anm. 4), S. 10–56, hier S. 22.

12 Vgl. exemplarisch die Publikationen der französischen Situationisten, *Situationistische Internationale 1958–1969, gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationalen*, hg. von Hannah Mittelstaedt, 2 Bde., Bd. 1, Hamburg 1976.

13 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, zuerst franz. 1980, Berlin 1988, hier S. 179.

14 Vgl. ebd., S. 218.

15 Vgl. ebd., S. 194 und 232, sowie Beatrice von Bismarck, »Hoffnungsträger – Foucault und de Certeau«, in: *Texte zur Kunst* 47, 2002, S. 137–139, hier S. 138.

bestimmte Wege aus und meidet manche Orte,¹⁶ wodurch Diskontinuitäten im räumlichen Gefüge entstehen können. In diesem Prozess der Raumherstellung werden nach de Certeau mitunter selbst historisch gewachsene Raumordnungen obsolet. In diesem Sinn sind Aljés' Inszenierungen als Handlungen zu beschreiben, die die gegebene stadträumliche Ordnung infrage stellen und Räume eigener Qualität stiften.

Während Aljés Übergänge zwischen performativen Handlungen und urbanen Gegebenheiten herstellt, experimentiert Orozco mit plastischen Formationen, die eine architekturähnliche, raumgestaltende Wirkung entfalten. Dabei greifen nicht nur beide Künstler auf Alltagsmaterialien und -situationen zurück, sondern setzen zusätzliche Medien, wie Fotografie und Video, ein, um eine pointierte Darstellung der von ihnen geschaffenen Raumkonstellationen zu erreichen und ephemere Prozesse dauerhaft rezipierbar zu machen.

Gabriel Orozco, *Island Within an Island*, 1993

Die Installationen und Fotografien, die der mexikanische Bildhauer Gabriel Orozco in den frühen 1990er-Jahren in Außenräumen ausführt, basieren in der Regel auf Alltagsgegenständen und urbanen Fundstücken, wie zum Beispiel ausrangierten Matratzen, oder sie halten Tierkörper und Pflanzen fest. Die Fotografie *Foam* von 1992 zeigt eine schaumförmige weiße Substanz, die auf der Oberfläche einer Wasserlache nahe eines Rinnsteins schwimmt und sich kontrastreich von dem Dunkelgrau des Asphalt abhebt, *Pinched Ball* von 1993 einen kaputten Ball, in dessen verformtem, schalenförmigem Restkörper sich Wasser gesammelt hat.¹⁷ Ein fragiler Zustand kennzeichnet diese Objekte und erweckt den Anschein, diese existierten nur für den Moment der Fotografie.¹⁸ Wie María Minera ausführt, umfasst der Prozess der plastischen Inszenierung bei Orozco keinen aufwendigen Vorgang, sondern er besteht aus minimalen Gesten und kaum wahrnehmbaren Andeutungen.¹⁹

16 Vgl. De Certeau 1988 (Anm. 13), S. 190.

17 Siehe die Abbildungen *Foam*, 1992, Silver-Dye-Bleach-Print, 40,6 x 50,8 cm, sowie *Pinched Ball*, 1993, Silver-Dye-Bleach-Print, 40,6 x 50,8 cm, in: *Gabriel Orozco. Natural Motion*, hg. von Yilmaz Dziewior, Ausst.-Kat. Bregenz, Kunsthaus, Köln 2013, hier S. 64 und 76.

18 Vgl. María Minera, »Gabriel Orozco. Die Skulptur und ihr Doppel«, in: Ausst.-Kat. Bregenz 2013 (Anm. 17), hier S. 177–178.

19 Ebd.

Für die 1993 in New York entstandene Arbeit *Island Within an Island* hat Gabriel Orozco die Silhouette von Lower Manhattan mit hölzernen Fundstücken und kleinteiligem Plastikmüll nachgestellt (Abb. 3). Die Fotografie, die der Künstler anschließend von der temporären Plastik angefertigt hat, zeigt eine Ansammlung gebrauchter Materialien – Hölzer, Plastikmüll und Steine –, die an eine niedrige Betonabspernung gelehnt und dabei von einer Wasserpfütze umgeben sind. Für die Aufnahme hat Orozco eine Ansicht gewählt, die seine temporäre Installation im unteren Bild Drittel zeigt und in der die im Hintergrund befindliche Skyline die obere Bildhälfte einnimmt. In der Bildmitte öffnet sich eine graue, unbebaute Asphaltfläche, die von Absperrelementen aus Beton gesäumt wird. Die Fläche ist menschenleer, wie auch im restlichen Bildraum keine Lebewesen zu sehen ist. Der Bildtitel *Island Within an Island* unterlegt die in verhaltenen Grautönen gestimmte Fotografie mit einem gewissen Witz, da die »echte« Stadt auf einer prominenten Halbinsel liegt, deren improvisiert wirkende Nachbildung dagegen von einer Pfütze aus Regenwasser umgeben ist. Die berühmten Hochhäuser Manhattans, insbesondere die 1993 noch unzerstörten *Twin Towers* des Architekten Minoru Yamasaki, finden ihre Entsprechung in den vom Künstler aufgestellten, regennassen Hölzern. Die Imitation der Stadtsilhouette und die dahinterliegende Skyline regen zu einem vergleichenden Sehen der beiden Formationen im Vorder- und Hintergrund an. Der Blick springt zwischen der Ansammlung im Vordergrund und der entfernten Ansicht der Stadt hin und her. Die raumaktivierende Qualität der aufgereihten Holzstücke wird dadurch erzeugt, dass sich die Vertikalen der Hochhäuser im Hintergrund und die der Fundstücke vorne in der fotografischen Abbildung zu senkrechten Linien verbinden und die Installation einschließlich der Wasserpfütze als eine Wiederholung der Halbinsel von Manhattan erscheint. Die Korrespondenz der Formen wird durch die vom Künstler gewählte farbliche Tonalität der Fotografie noch gesteigert. Die gedeckten Blau-, Grau- und Brauntöne rufen die Farbigkeit eines klassischen Seestücks auf. Die Installation erscheint durch ihre fotografische Inszenierung, die Nähe zum Wasser und die Erwähnung der Insel im Titel als urbane Uferlandschaft. Orozco verbindet hier nicht nur die Gattungen Plastik, Fotografie, Architektur und Landschaftsdarstellung, er wählt zugleich eine stadträumliche Randposition, die die Siedlungsgeschichte und Entwicklung der Stadt in Erinnerung ruft. Dass es, der Pfütze und den von der Küste ins Land ziehenden Wolken nach zu schließen, kurz vor der Aufnahme geregnet hat, führt zudem zu einem Vorher-Nachher-Effekt und verleiht der Fotografie eine zusätzliche narrative Qualität. Der Kontrast zu der monumentalen Architektur und das Einbeziehen der Elemente hebt den fragilen Charakter der künstlerischen Installation hervor, die, wie zu vermuten ist, den nächsten Regenguss nicht überstehen wird. Dieser



3. Gabriel Orozco, *Island Within an Island (Isla en la Isla)*, 1993, Silver-Dye-Bleach-Print, 40,64 x 50,8 cm

ungewisse, ephemere Zustand der Figuration im Vordergrund greift dank der farblichen und formbezogenen Korrespondenzen des Bildes auf die Gebäudeformation im Hintergrund aus: Die Inszenierung ruft in Erinnerung, dass jede Stadt, und sei sie ökonomisch und architektonisch noch so exponiert, ein zeitlich und räumlich relatives Gefüge ist, das keine endgültige Gestalt ausbildet, sondern steten Veränderungen unterliegt.²⁰

Nimmt man die vielfältigen Bezüge in den Blick, die Orozco im Wechselspiel von Plastik und Fotografie herstellt, zeigt sich, dass die Relationalität in seinem Werk zu einer raumschaffenden Größe wird. Die Installation greift im Verbund mit der fotografischen Inszenierung auf den sie umgebenden urbanen Raum aus. Dieser Effekt verdankt sich zum einen der materiell instabilen und heterogenen Struktur der Objekte, die als Fundstücke erkennbar und als dem unmittelbaren Umraum zugehörig in Szene gesetzt sind; zum anderen der farbintensiven Qualität der Fotografie, die auf das von Orozco bevorzugten *Silver-Dye-Bleach*-Verfahren zurückzuführen ist, das eine hohe Farbsättigung und Tiefenschärfe garantiert. Die zahlreichen formbezogenen Korrespondenzen,

²⁰ Hal Foster spricht angesichts des experimentellen medialen Wechselspiels Orozcos davon, dass der Künstler die Eigenschaften eines Mediums auf ein anderes übertrage; vgl. Hal Foster, »Hier wird der falsche Leichnam bestattet«, in: ders., *Design & Verbrechen und andere Schmähreden*, Berlin 2012, S. 157–183, hier S. 181.

die der Künstler herstellt, verschränken die differenten Kontexte, in die das Kunstwerk eingebunden ist: das Urbane, das Ästhetische und das Kulturelle. In der Folge stellt sich der urbane Raum als ein vielfältiges Beziehungsgefüge dar.

Auch die 1995 entstandene Arbeit *Until You Find Another Yellow Schwalbe*, die Orozco in Berlin als Stipendiat des DAAD ausführte, setzt auf Relationalität, die auf formalen Bezügen basiert. Um während seines Aufenthalts mobil zu sein, kaufte sich Orozco ein gelbes Motorrad der Marke Schwalbe. Bei dessen Gebrauch stellte er fest, dass sich alle auf der Straße zufällig begegnenden Schwalbe-Fahrer freundlich grüßten. Um dieses Netzwerk von Liebhabern ostdeutscher Kleinmotorräder abzubilden, das den Berliner Stadtraum von Außenstehenden unbemerkt durchzog, parkte der Künstler sein gelbes Motorrad jeweils neben einem anderen farbgleichen Modell und fertigte eine Fotografie von den beiden Fahrzeugen an. Es entstand eine Collage von vierzig Fotografien, deren letzte, gleichsam als Höhepunkt des Projektes, drei Exemplare der gelben Schwalbe zeigte.²¹

Die raumbezogenen Interventionen der beiden Künstler Alÿs und Orozco führen unweigerlich zur Frage der Ortsspezifität in der jüngeren Gegenwartskunst. James Meyer hat für Interventionen der 1990er-Jahre eine Interpretation vorgeschlagen, wonach ortsspezifische Werke, anders als in den 1980er-Jahren, nicht mehr auf einen definierten physischen Ort bezogen sind, sondern sich auf im Stadtraum wirksame Prozesse und dynamische Zusammenhänge beziehen. Es geht, so Meyer, »[...] um einen Prozeß, um ein Agieren zwischen Situationen, ein Mapping von institutionellen und diskursiven Verwandtschaftsverhältnissen und der Körper, die sich darin bewegen [...]«. ²² Diese Beschreibung einer ortsbezogenen Praxis, die ein Geflecht diskursiver, institutioneller, sozialer und lokaler Beziehungen umfasst und sichtbar machen kann, trifft auch auf Alÿs und Orozco zu. Alÿs erzeugt im Zuge seiner *walks* visuelle und akustische Spuren, die die gegebene Raumordnung nachahmen, bestimmte Themenfelder, wie etwa Eigentumsverhältnisse, sichtbar machen und nach Möglichkeit modifizieren. Orozco stiftet ein relationales Gefüge aus Objekten und Blickbeziehungen, das die unbeständige Verfasstheit des urbanen Raums zur Anschauung bringt und vermeintliche Gewissheiten in Zweifel zieht. Für die Inszenierungen beider Künstler

21 Eine ausführliche Werkbeschreibung ist zu finden bei Friedrich Meschede, »Until You Find Another Yellow Schwalbe. Eine Photoserie von Gabriel Orozco«, in: Florian Matzner (Hg.), *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch*, 2. überarb. Aufl., Ostfildern-Ruit 2004, S. 214–221.

22 James Meyer, »Der funktionale Ort«, in: *Springerin. Hefte für Gegenwartskunst* 4, 1996, S. 44–47, S. 44. Die hier verwendete Rechtschreibung folgt dem Original.

kann deshalb Miwon Kwons Begriff einer relationalen Ortsspezifität geltend gemacht werden, der über Meyers Beschreibung hinausgeht, weil er die stadträumlichen Realitäten nicht als von der künstlerischen Praxis unabhängig und gewissermaßen originär begreift, sondern den Begriff des Ortes selbst infrage stellt. In ihrer 2004 erschienenen Studie *One Place After the Other*, in der sie das Konzept der Ortsspezifität einer grundlegenden Kritik unterzieht, legt Kwon dar, dass ein Ort nicht als konstante und essentielle Größe begriffen werden kann, sondern steten Veränderungen unterliegt. Dabei ist die Bedeutung eines Ortes immer wieder aufs Neue in Abhängigkeit seiner Inanspruchnahme und Nutzung auszuhandeln.²³ In Rückgriff auf postkoloniale Identitätskonzepte entwickelt die Autorin den Begriff einer *relational specificity*, der die Vorstellung eines identitär fixierten Ortes aufgibt.²⁴ Davon ausgehend kann Orozcos *Island Within an Island* als ein Werk begriffen werden, das beispielhaft für die Vorstellung eines sich relational verändernden, bedeutungs- und handlungsabhängigen urbanen Raumes steht. Die fotografische Installation zeigt die baulichen Realitäten New Yorks, jedoch aus einer Perspektive, die das Monumentale relativiert und eine unbekannte, marginale Seite der Stadt zeigt.

Urbane Räume gestalten

Durch die Nachbildung der New Yorker Skyline in Form einfacher Fundstücke setzt Orozco den kontingenten und heterogenen Charakter der nordamerikanischen Großstadt in Szene. Auch die Interventionen von Alÿs lassen den Stadtraum als ein variables Ensemble erscheinen, dessen Komposition aus alltäglichen Handlungsbezügen und fixen Elementen jederzeit modifiziert und neu zusammengesetzt werden kann. Beide Künstler schaffen neue Sichtweisen auf historisch gewachsene stadträumliche Konstellationen, wobei der Wechsel zwischen den Medien und Gattungen die Heterogenität des großstädtischen Raums aufnimmt, die schon Baudelaire und Benjamin beschrieben haben. Darüber hinaus zeigen Orozcos *Island Within an Island* und Alÿs' *Fitzroy Square* das raumbildende Potenzial künstlerischer Inszenierungen. Die reduzierten Eingriffe der beiden Künstler, die auf vorhandene Gegebenheiten zurückgreifen, durchdringen das Gewebe der Stadt und lassen diese als eine formbare Figuration hervortreten, deren

23 Vgl. Miwon Kwon, *One Place After the Other. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA. 2004.

24 Ebd., hier S. 166.

Realitäten je nach Inanspruchnahme und Perspektive verändert werden können. Die Großstadt erscheint als ein bedeutungsoffener Möglichkeitsraum. Dies gelingt, weil die Interventionen die Sensibilität für Alltagssituationen ebenso wie für verborgene politische und ökonomische Konstellationen erhöhen. Jeder Metallzaun vermag die Erinnerung an Alÿs' Klangarbeiten mit ihrem spielerischen und zugleich grenzüberschreitenden Impuls aufzurufen. Auch für Orozcos Installationen werden aufmerksame Passanten zahlreiche Remakes finden, die die Wahrnehmung der Stadt nachhaltig beeinflussen. Beide Künstler lenken den Blick auf randständige, nebensächliche Erscheinungen und dezentrieren dadurch etablierte urbane Narrative.