

Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen  
Fiktion und Alltagswirklichkeit

Hg. v. Innokentij Kreknin und Chantal Marquardt

**AUTORIN**

Anne Schülke (Düsseldorf)

**TITEL**

Metaphern für (digitalisierte) Subjekte: Wanderer und Marschierer bei Janet Cardiff und Paul Nixon

**ERSCHIENEN IN**

Innokentij Kreknin u. Chantal Marquardt (Hg.): *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit. Textpraxis. Digitales Journal für Philologie # 13* (2.2016), Sonderausgabe # 1 / [www.textpraxis.net](http://www.textpraxis.net)

**URL:** <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/anne-schuelke-metaphern-fuer-digitalisierte-subjekte>

**URN:** <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-34279453586>

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.17879/34279453308>

URN und DOI dienen der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

**EMPFOHLENE ZITIERWEISE**

Anne Schülke: Metaphern für (digitalisierte) Subjekte: Wanderer und Marschierer bei Janet Cardiff und Paul Nixon. In: Innokentij Kreknin u. Chantal Marquardt (Hg.): *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit*. Sonderausgabe # 1 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (2.2016), S. 202–216. URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/anne-schuelke-metaphern-fuer-digitalisierte-subjekte>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/34279453308>.

**IMPRESSUM**

*Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*  
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Graduate School Practices of Literature  
Germanistisches Institut  
Schlossplatz 34  
48143 Münster

*Redaktion dieser Ausgabe:*

Matthias Agethen, Ina Batzke, Birte  
Fritsch, Irene Husser, Innokentij Kreknin,  
Chantal Marquardt, Kerstin Mertenskötter,  
Martin Stobbe, Levke Teßmann, Kerstin  
Wilhelms, Elisabeth Zimmermann

[textpraxis@uni-muenster.de](mailto:textpraxis@uni-muenster.de)



**Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen  
Fiktion und Alltagswirklichkeit**

Ed. by Innokentij Kreknin and Chantal Marquardt

**AUTHOR**

Anne Schülke (Düsseldorf)

**TITLE**

Metaphern für (digitalisierte) Subjekte: Wanderer und Marschierer bei Janet Cardiff und Paul Nixon

**PUBLISHED IN**

Innokentij Kreknin and Chantal Marquardt (eds.): *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit. Textpraxis. Digital Journal for Philology* # 13 (2.2016), Special Issue # 1 / [www.textpraxis.net](http://www.textpraxis.net)

**URL:** <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/en/anne-schuelke-metaphern-fuer-digitalisierte-subjekte>

**URN:** <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-34279453586>

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.17879/34279453308>

URN und DOI serve the long-term searchability of the document.

**RECOMMENDED CITATION**

Anne Schülke: Metaphern für (digitalisierte) Subjekte: Wanderer und Marschierer bei Janet Cardiff und Paul Nixon. In: Innokentij Kreknin and Chantal Marquardt (eds.): *Das digitalisierte Subjekt. Grenzbereiche zwischen Fiktion und Alltagswirklichkeit*. Special Issue # 1 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology* (2.2016), pp. 202–216. URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/en/anne-schuelke-metaphern-fuer-digitalisierte-subjekte>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/34279453308>.

**IMPRINT**

*Textpraxis. Digital Journal for Philology*  
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Graduate School Practices of Literature  
Germanistisches Institut  
Schlossplatz 34  
48143 Münster  
Germany

*Editorial Team of this Issue:*

Matthias Agethen, Ina Batzke, Birte  
Fritsch, Irene Husser, Innokentij Kreknin,  
Chantal Marquardt, Kerstin Mertenskötter,  
Martin Stobbe, Levke Teßmann, Kerstin  
Wilhelms, Elisabeth Zimmermann

[textpraxis@uni-muenster.de](mailto:textpraxis@uni-muenster.de)



# Metaphern für (digitalisierte) Subjekte: Wanderer und Marschierer bei Janet Cardiff und Paul Nizon

1

Früher, vor der Digitalisierung, waren Subjekte analog. Heute sind sie digital erfasst und speicherbar. Der Zeitraum zwischen diesem früher und heute umfasst sehr grob gerechnet etwa 60 Jahre. Imaginationen und Erzählungen stellen diesen Raum her. Digitale Revolution, Big Data, Überwachungsszenarien, Post-Privacy und mein Onkel John fallen mir ein. Onkel John war ein Mathematiker aus Godalming, einer Kleinstadt südlich von London, und hat mir als Kind davon erzählt, wie er in den 1970er Jahren an der Weiterentwicklung unserer Computer mitgearbeitet hat. Als ich in den 80ern meinen ersten Atari auf dem Schreibtisch im Kinderzimmer stehen hatte, war ich sehr stolz und dachte an Onkel John und seinen Einsatz. Seitdem nimmt der Kontakt zwischen mir und den digitalen Geräten stetig zu. Ich verbringe täglich mindestens vier Stunden vor einem Computermonitor, ich benutze regelmäßig einen mp3-Player, ich trage ein Smartphone bei mir. Dazu kommen die Benutzung von Video- und Fotokamera, Wecker, USB-Stick, Kassen- und Bankautomat, Kopierer, Scanner und so weiter. Heute bin ich mir nicht mehr ganz sicher, ob ich Onkel Johns Geschichte richtig verstanden habe. Mittlerweile ist mein Verhältnis zu dem, was wir Digitalisierung nennen, ohnehin recht ambivalent. Ob ich so ohne weiteres zwischen mir und den Geräten trennen kann, weiß ich auch nicht. Vielleicht habe ich aber auch einen falschen Anfang gewählt und es geht zunächst gar nicht um die Digitalisierung, sondern um das Subjekt. Das könnte weiterhelfen, denn die Heimatdisziplin der Subjekttheorien, die Philosophie, hat mich gelehrt: Es gibt Fälle, in denen du eine Frage nicht beantworten kannst, weil du die falsche Frage stellst. Ich konzentriere mich also zunächst nicht darauf, ein Ich von den Geräten und seinem alltäglichen Umgang mit ihnen zu trennen. Stattdessen frage ich, welche Metaphern es uns ermöglichen, überhaupt Subjekte zu konstruieren und wie diese Metaphern – dann auch im Zusammenhang mit der Nutzung der Geräte – hergestellt werden.

Ich habe zwei Akteure ausgewählt, die jeweils im Grenzbereich zwischen Raum- und Zeitkunst aktiv sind und die diesen Bereich zwischen bildender Kunst und Literatur gezielt aufsuchen: Die bildende Künstlerin Janet Cardiff bedient sich in ihren Audio Walks narrativer Modelle, die sie sukzessiv entfaltet und variiert, der Schriftsteller Paul Nizon bezieht sich in seinen Prosatexten auf das malerische Verfahren des Action Painting und spielt mit dem Begehren nach einer simultanen Wahrnehmung von Raum und Zeit im Wort. Sie kehren die Merkmale der Disziplinen um – oder zeigen, dass die Grenzbeziehungen zwischen ihnen Vorstellungen von Einheit, Identität oder Geschlossenheit

einfordern, die häufig weniger facettenreich sind als das im künstlerischen Prozess Verhandelte. Oder diesem diametral entgegengesetzt.

Cardiffs und Nizons Arbeitsweisen gleichen einander nicht, aber ich stelle sie, (auch einer Bitte der Herausgeber folgend,) neben einander. Beide bieten im Kontext des Nachdenkens über Subjektkonstruktionen ein Sprechen über sich bewegende Lebensbeschreibungen an: Cardiff entwickelt im Medium des Klangs wandernde Doppelgänger, wie ich am Beispiel des *Münster Walks* zeige. Nizon erfindet im Medium der Schrift die Figur des Marschierers. Anhand dieser Figur erläutere ich knapp sein autofiktionales Schreibverfahren.

## 2

›Man kann einen Klang nicht dadurch verstehen, dass man ihn beschreibt und wie ein Audio Walk funktioniert versteht man nicht dadurch, dass man darüber liest.‹ So steht es in der Einleitung des *Walk Book*, das Janet Cardiff<sup>1</sup> gemeinsam mit der Philosophin Mirjam Schaub entwickelt und das 2005 erscheint.<sup>2</sup> Hierin sind die von 1991 bis 2004 realisierten Audio Walks dokumentiert und von Kunsthistorikern, Galeristen sowie Schaub und Cardiff kommentiert. Dem Buch liegt eine von Cardiff produzierte CD bei. Es ist möglich, sich über Kopfhörer von Cardiffs Stimme durch das Buch führen zu lassen. Sie ermuntert die Rezipientin, sich mit dem Buch durch Zimmer, Häuser und Straßen zu bewegen. Ein Buch und einen CD-Player herumzutragen erscheint altmodisch, denn wir fahren heute täglich mit der Straßenbahn, während wir mit dem Smartphone einen Radiobeitrag hören, gleichzeitig online Nachrichten oder Romane lesen, SMS und Emails versenden, Videoclips aufzeichnen oder ein Geschicklichkeitsspiel spielen. Eine multimediale Lektüre mit dem E-Book würde heute das *Walk Book* möglicherweise überflüssig machen, aber 2005 war ich ähnlich berauscht wie in den 1980ern vor meinem Attari: Meine Aufmerksamkeit war gesteigert. Der wesentliche Unterschied aber: Ich saß nicht vor einem Monitor, sondern ich bewegte mich mit dem *Walk Book* durch einen Raum, durch das Haus, über die Straße. Ich hatte ein dreidimensionales Rezeptionserlebnis, das meine Raum- und Zeitwahrnehmung intensivierte: Ich spürte das schwere *Walk Book* in meinen Händen, setzte mich damit an den Küchentisch, schaute Fotos aus dem Central Park in New York an, dachte ›man muss solange im Flugzeug sitzen, um dort hin zu kommen‹, ging eine Treppe runter, sah das Parkhaus gegenüber, dachte ›es ist so schief‹, hörte eine weibliche Stimme sprechen, sie bat mich, genau hinzuhören, sah Taubenkacke auf einem Autodach, wurde müde vom Herumtragen des *Walk Book*.

1997 lädt Kurator Kaspar König Janet Cardiff im Rahmen der alle zehn Jahre stattfindenden Gruppenausstellung *Skulptur Projekte Münster* ein.<sup>3</sup> Cardiff konzipiert den *Münster Walk*, sowie eine Videoinstallation.<sup>4</sup> Sie ist 1997, vierzigjährig, das erste Mal in Deutschland. Für den *Münster Walk* entwickelt sie einen männlichen Erzähler, der sich auf den Spuren seiner verstorbenen Tochter durch die Stadt bewegt. Warum sie diesen Erzähler erfindet, darüber gibt sie im *Walk Book* unterschiedliche Auskünfte: Sie erwähnt die Krebserkrankung ihres Vaters, der während der Ausstellungsvorbereitungen

1 | Janet Cardiff arbeitet seit 1995 mit dem bildenden Künstler Georges Bures Miller zusammen.

2 | Mirjam Schaub: *Janet Cardiff. The Walk Book*. Wien 2005 (im Folgenden zitiert als WB), S. 27.

3 | Die Bewegung durch den Stadtraum wurde hier also als skulpturaler Prozess verstanden.

4 | Die Videoinstallation beschreibe ich etwas später im Text.

eine Chemotherapie mache, was ihr Schuldgefühle bereite.<sup>5</sup> An anderer Stelle schreibt sie über eine Freundin, deren Sohn bei einem Autounfall gestorben sei und die versuche, ihrer Trauer dadurch zu begegnen, dass sie Wege wiederhole, die ihr Sohn zurückgelegt habe.<sup>6</sup> Neben diesen privaten Beweggründen, gibt sie eine literarische Referenz an: Sie habe den männlichen Erzähler angeregt durch Luis Borges Erzählung *Der Garten der Pfade, die sich verzeigen* von 1941 erfunden. Sie schreibt:

This story was an inspiration for the older male character in *Münster Walk*. In my narrative this man wanders through the streets of the town mapping out routes, writing his manuscripts, attempting to find a dimension in time where his daughter does not die.<sup>7</sup>

Sie ergänzt, sie habe in Münster so viele alte Männer auf Bänken sitzen sehen und sich gefragt, wen sie während des Zweiten Weltkriegs alles verloren haben könnten.<sup>8</sup> Nachvollziehbar wird, dass sie sich mit dem Zweiten Weltkrieg auseinandersetzt, denn sie führt die Ausstellungsbesucher in einen Luftschutzbunker, zitiert aus François Truffauts Film *Fahrenheit 451*, erwähnt die Bücherverbrennungen während der Reichspogromnacht, entnimmt Zitate aus Bernardo Bertoluccis Film *Der große Irrtum* und bringt den Spaziergang durch Münster, eine architektonisch durch eine Vielzahl an Sakralbauten geprägte Stadt, in Zusammenhang mit Konformismus, Verrat und Schuldgefühlen. Die Abbildungen zeigen einen ehemaligen Bunker aus dem Zweiten Weltkrieg, den Ausstellungsbesucher während des *Münster Walk* betreten:<sup>9</sup>

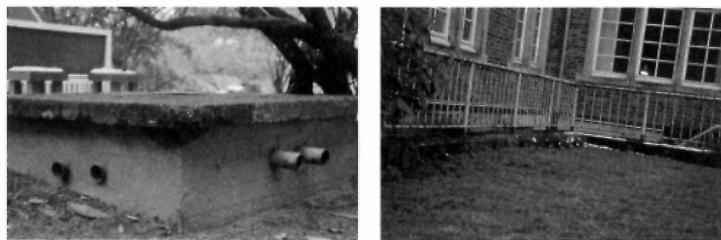


Abb. 1: »Hidden World-War-II bunker in Münster«.



Abb. 2: »Entrance to bunker«.

5 | WB, S. 215.

6 | WB, S. 260.

7 | WB, S. 89. »Diese Geschichte war eine Inspiration für den älteren männlichen Charakter in *Münster Walk*. In meiner Erzählung wandert der Mann durch die Straßen der Stadt und entwirft Wege, schreibt sein Manuskript, versucht eine zeitliche Dimension zu finden, in der seine Tochter nicht gestorben ist.« (Übersetzung A.S.).

8 | WB, S. 260.

9 | Mit freundlicher Genehmigung von Janet Cardiff.

Auch wenn Cardiff sich mit historischen Fakten auseinandersetzt, so ist ihre Erzählung doch keine Dokumentation, kein historischer Stadtrundgang, der unterrichtet oder informiert. Die Erzählung bleibt subjektiv, in einem Zustand, in dem Zusammenhänge möglich, immer auch anders denkbar und niemals eindeutig ausdeutbar sind. Dieser Zustand wird durch einen spezifischen Einsatz von Audiotechnik hergestellt: Binaurale Tonaufnahmen werden mit einem Dummy, der die Form eines menschlichen Kopfes hat, in dessen Ohren Mikrofone befestigt sind, produziert.<sup>10</sup>



Abb. 3: »Dummy«.

Sie simulieren die akustische Wahrnehmung einer Person in einem Raum, denn sie integrieren die akustische Funktion der Ohrmuschel und des Kopfes. Tina Rigby Hannsen betont, dass diese raumbezogene Aufnahmetechnik den Hörer in eine Szene hineinbewegt, anders als beispielsweise der Dolby-Surround-Effekt, den wir aus Kinos kennen und der das akustische Ereignis auf den Hörer zubewegt.<sup>11</sup> Diese Tonaufnahmen werden in einem Audioschnittprogramm montiert und abgemischt, auf ein Abspielgerät übertragen und mit den notwendigen Kopfhörern an Ausstellungsbesucher verteilt.

Hier können Sie einen knapp vierminütigen Ausschnitt aus dem *Walk Book* hören, in dem Cardiff über den *Münster Walk* spricht. Es empfiehlt sich, beim Hören Kopfhörer zu tragen:<sup>12</sup>



Audio-Datei: »Münster Walk«

<https://soundcloud.com/textpraxis/audio-file-cardiff>

Wenn Sie keine Kopfhörer zur Hand haben, können Sie hier lesen, was in diesem Track zu hören ist: Sie hören das Einschalten eines CD-Players. Sie hören einen Glockenschlag, das Plätschern eines Brunnens und Schritte. Hinzu kommen – das müssen Sie sich jetzt vorstellen – ihre eigenen Schritte als Ausstellungsbesucherin während des Gehens und Umgebungsgeräusche. Cardiff dokumentiert den Technikeinsatz und synchronisiert die Geräusche im Stadtraum und die über den Player abgespielten Geräusche. Sie hören ein

**10** | Mit freundlicher Genehmigung von Janet Cardiff.

**11** | Vgl. Tina Rigby-Hanssen: »The Whispering Voice. Materiality, aural qualities and the reconstruction of memories in the works of Janet Cardiff and George Bures Miller«. In: *Music, Sound and The Moving Image* 4.1 (2010), S. 39–54, hier S. 41.

**12** | Mit freundlicher Genehmigung von Janet Cardiff.

Kind, das ein Lied singt und dabei springt. »Cinderella, dressed in yellow, went upstairs to kiss a fellow, made a mistake, kissed a snake, how many doctors did it take, 1, 2, 3, 4, 5, [...]«. <sup>13</sup> Wenn Sie Kopfhörer tragen, klingt es so als springe das Kind im Kreis um Sie herum. Es ist ein englisches Singspiel für Kinder, es verweist auf Cardiff, die in einem englischsprachigen Kontext aufgewachsen ist. Es kann eigene Erinnerungen an Singspiele aus der Kindheit hervorrufen. Eine ausgebildete Stimme, eine sonore Schauspieler- oder Sprecherstimme, nimmt den Sprechgesang des Mädchens auf. Die Stimmen des Mädchens und des Erzählers werden synchronisiert. Cardiffs Stimme kommentiert, was Sie hören: »Sometimes you fall into a story, but sometimes you have to takes steps to unravel it.« <sup>14</sup> Sie dirigiert Sie über den Domplatz. Sie bewegen sich tagsüber während der Öffnungszeiten des Museums durch den Stadtraum. Cardiff sagt, sie sei nachts unterwegs. Sie sehe ein Paar vorübergehen. Es ist wahrscheinlich, dass auch Sie ein Paar vorübergehen sehen. Der Erzähler gibt einen Überblick über den zurückzulegenden Weg, Cardiff intensiviert die Wahrnehmung durch die Angabe von Details. Sie hören das Ausschalten des Players. Cardiff kommentiert jetzt den *Münster Walk* acht Jahre später und blättert im *Walk Book*. Sie liest einen Kommentar von Mirjam Schaub vor:

She, that's me, also exploits the ability to trigger our five sentences separately and uses them not only to create an extension of our own body but also to intensify your self-awareness and self-perception and ultimately to make us feel alive. <sup>15</sup>

Cardiff sagt, sie sei sich nicht sicher, ob das richtig sei. In den nächsten anderthalb Minuten tut sie das, was Schaub ihr zuschreibt: Sie gibt genaue Anweisung darüber, was Sie sehen, fühlen, hören, riechen und schmecken sollen. Folgt man den Anweisungen, kann das einen synästhetischen Effekt haben.

Look in front of you. Really look at the shadows on the wall, the texture of your floor. Look hard, as if you had to remember the scene, every detail, as if it's for a police report or something. [ca. 7 Sekunden Stille] What do you hear now? I cut this audio for a second so you can hear. [ca. 10 Sekunden Stille, dann ca. 10 Sekunden leises Summen, Geräusche von Kleidung] Right now, I feel my feet touching the insides of my shoes. I'm wiggling my toes. My legs feel the weight of the book on top of them. My buttocks. Great word. I'm getting a bit numb sitting here. So let's get up. [Geräusche von Schritten] Go over to the kitchen. Our garbage is starting to smell. Bah. I go and take it out. Take a glass out of the cupboard and then turn on the water. [Geräusche Schrank, Wasserhahn, schlucken] <sup>16</sup>

---

**13** | WB, CD Track 2, TC: 00:00:10–00:00:27.

**14** | WB, CD Track 2, TC: 00:00:42–00:00:48, »Manchmal fallen wir in eine Geschichte hinein, aber manchmal müssen wir Schritte unternehmen, um sie zu entwirren.« (Übersetzung. A.S.).

**15** | WB, S. 114 und CD Track 2, TC: 00:01:49–00:02:08, »Sie, das bin ich, nutzt die Möglichkeit, unsere fünf Sinne unabhängig von einander anzusprechen, aus, um sie nicht nur für die Erweiterung unseres Körpers zu verwenden, sondern auch, um unser Ich-Bewusstsein und unsere Ich-Wahrnehmung zu intensivieren und letztlich, um uns un<sup>s</sup> lebendig fühlen zu lassen.« (Übersetzung A.S.).

**16** | WB, CD Track 2, TC: 00:00:02:12–00:03:56, »Schauen Sie geradeaus. Betrachten Sie die Schatten an der Wand, die Struktur des Bodens. Schauen Sie genau hin, so als müssten Sie die Situation, jedes Detail, für einen Polizeibericht o.Ä. festhalten. [ca. 7 Sekunden Stille] Was hören Sie jetzt? Ich mache den Audio Walk für eine Weile aus, sodass Sie hinhören können. [ca. 10 Sekunden Stille, dann ca. 10 Sekunden leises Summen, Geräusche Kleidung] Gerade jetzt spüre ich, wie meine Zehen die Innenseite meiner Schuhe berühren. Ich wackle mit den Zehen. Meine Beine spüren das Gewicht des Buches, das auf ihnen liegt. Meinen Hintern. Großartiges Wort. Es betäubt mich ein bisschen, wenn ich hier sitze. Also, lassen Sie uns aufstehen. [Geräusche von Schritten] Gehen Sie rüber in die Küche. Unser Müll beginnt zu stinken. Bah. Ich sollte ihn besser rausbringen. Nehmen Sie ein Glas aus dem Schrank. Machen Sie das Wasser an. [Geräusche Schrank, Wasserhahn, schlucken]« (Übersetzung und Kommentare A.S.).

Seit 1991 entwickelt Janet Cardiff Audio Walks, außerdem ortsspezifische Stimminstallationen und Video Walks, seit 1995 arbeitet sie dabei eng mit dem bildenden Künstler Georges Bures Miller zusammen.<sup>17</sup> Cardiff vermeidet Vergleiche mit anderen Künstlern und bevorzugt es, so wie sie es im *Münster Walk* getan hat, literarische oder cineastische Quellen zu zitieren. Die Audio Walks verbinden aber Gestaltungselemente aus multimedialen Installationen, Performances, ortsspezifischer Kunst, Klangkunst, Film und elektronischen Museums- oder Stadtführern miteinander und lassen sich durchaus mit Arbeiten ihrer Kollegen in Verbindung bringen:<sup>18</sup> Zum Beispiel mit der Konzeptkunst Bruce Naumanns,<sup>19</sup> Laurie Andersons Performances<sup>20</sup> oder der Land Art Richard Longs.<sup>21</sup> Die Bewegung im Stadtraum und der synästhetische Effekt der Walks sind Merkmale, die ich für spezifisch halte. Cardiffs Audio Walks im Zusammenhang mit dem Konzept des Soundwalking zu denken, erscheint mir deshalb sinnvoll. Unter dem Titel »Soundwalking« erscheint 2014 im *Oxford Handbook of Mobile Music Studies* ein Artikel der kanadischen Kommunikationswissenschaftlerin Andra McCartney, in dem Soundwalking als künstlerische und forschende Praxis bezeichnet wird, bei der während einer Bewegung im Schrittempo gehört und manchmal auch aufgenommen wird. Soundwalking befasst sich mit dem Verhältnis zwischen dem Spaziergänger und seinem akustischen Umfeld. Erstmals wurde der Begriff von dem Kanadischen Komponisten R. Murray Schafer in den 1970ern benutzt.<sup>22</sup> McCartney unterstreicht einerseits, dass Audio Walks und Soundwalking die Betonung der akustischen Erfahrung an bestimmten Orten miteinander verbindet, andererseits verweist sie auf einen wesentlichen Unterschied: Während Soundwalking sich für die akustische Ökologie eines Ortes interessiert, also die Aufmerksamkeit der Hörer auf die Klänge der Umgebung und die ihnen eigenen Qualitäten und sozialen Bedeutungen lenken möchte, betone der Audio Walk die imaginäre Welt, die die reale Welt überlagere. McCartney unterstellt dem Audio Walk hier, dass er stärker in den Wahrnehmungsprozess eingreife, Soundwalking dagegen vermittele einen unmittelbaren Zugang zu den Orten. Ich denke, die Wahrnehmung einer Überlagerung von imaginärer und realer Welt könnte, soweit man diese Welten während eines Audio Walks überhaupt unterscheiden kann, zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit führen, die den Effekt hat, auch nach einem Audio Walk den Körper und seine Umgebung intensiver wahrzunehmen.

Cardiff schreibt im *Walk Book*: »If the audience is entertained or their attention is captured, then you draw them into the piece so they won't even think about the effort of walking or where the voice is taking them.«<sup>23</sup> Sie leiht sich den Körper der Rezipientin

17 | Vgl. Philip Ursprung: »Whispering Room«. In: Doris Kolesch (Hg.): *Stimmwelten*. Bielefeld 2009, S. 67–77, hier S. 67.

18 | Ralph Fischer erkennt darin eine Abgrenzungsbewegung: »Cardiff kombiniert in ihren Walks Komponenten verschiedener künstlerischer Genres und entzieht sich damit [...] einer klaren Gattungszuordnung.« Ralph Fischer: *Walking Artists*. Bielefeld 2011, S. 255.

19 | Ebd., S. 23. Zum Beispiel Bruce Naumanns »walking in an exaggerated manner« von 1967.

20 | Vgl. WB, S. 156. Zum Beispiel Laurie Andersons »Delusion« von 2001.

21 | Vgl. Fischer: *Walking Artists* (Anm. 18), S. 48 und WB, S. 78. Zum Beispiel Richard Longs »A line made by walking« von 1967.

22 | Vgl. Andra McCartney: »Soundwalking. Creating Moving Environmental Sound Narratives«, 27. September 2010. <https://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/09/27/soundwalking-creating-moving-environmental-sound-narratives/> (zuletzt eingesehen am 31. August 2016).

23 | WB, S. 26. »Wenn das Publikum unterhalten wird oder seine Aufmerksamkeit gewonnen ist, dann kann man es in das Stück hineinziehen, sodass es nicht mehr an die Anstrengung des Gehens denkt oder daran, wohin es die Stimme führt.« (Übersetzung A.S.).

und stattet ihn zunächst mit Kopfhörern und CD-Player, später mit iPod aus. Der geliehene Körper wiederholt ihre Bewegungen, betrachtet ihre Fotografien und hört Tonaufnahmen sowie Geräusche aus seiner Umgebung. Er erwandert sich eine Erzählung und wird mit Erinnerungen konfrontiert: Er erkennt eine Person wieder oder glaubt sich an eine Episode zu erinnern. Unwillkürliche Erinnerungen und inszenierte Erfahrungen steigern die Erwartung. Erzeugt wird diese Spannung durch die oben beschriebene Aufnahmetechnik, einen spezifischen Einsatz der Stimme<sup>24</sup> und durch die wiederholte und einsame Bewegung. Die Grenzen zwischen biographischem Gedächtnis – Cardiff erzählt von ihrer Vergangenheit und kommentiert ihre Arbeit – und autobiographischem Gedächtnis – die Rezipientin erinnert sich und nimmt ihre Gegenwart wahr – werden durchlässig. Die Rezipientin erfüllt eine Doppelgängerfunktion und sieht sich gleichzeitig mit einem solchen Doppelgänger<sup>25</sup> konfrontiert: Wege werden zweimal zurückgelegt, Geschichten werden zweimal erzählt.

Abschließen möchte ich meine Bemerkungen zu Cardiff mit der Frage, welches Konzept der Subjektivität sich an die Metaphern Wanderer und Doppelgänger anschließen lässt. Der Wanderer bewegt sich durch einen vorher festgelegten öffentlichen Raum, die Stimme der Künstlerin gibt Anweisungen, die Rezipientin befolgt diese Anweisungen. Der Doppelgänger, eine Figur zusammengesetzt aus Künstlerin und Rezipientin, hat kein sicht- oder greifbares Gegenüber, ist vielmehr beweglich und parasitär. Denn ohne den Körper der Rezipientin könnte die Künstlerin die Aktion nicht ausführen, ihre Geschichte nicht erzählen. Ohne die leitende Stimme erlebte die Rezipientin sich nicht. Mund und Ohr sind die zentralen Körperteile der Vermittlung zwischen Künstlerin und Rezipientin. Die Verbindung wird durch die eingesetzte Technik hergestellt. Die Aufmerksamkeit wird gelenkt. Gleichzeitig sieht, empfindet, erinnert die Rezipientin zufällig Gebäude, Menschen oder Szenen.

Marc Glöde skizziert in *Zur Wahrnehmung der Aufmerksamkeit*, einem Aufsatz der 2007 in der Tagungsdokumentation *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung* erscheint, die Geschichte des Begriffs ›Aufmerksamkeit‹. Er zeigt, dass in dieser Begriffsgeschichte Aufmerksamkeit entweder verstanden wird als aktiv und willentlich ausrichtbar oder als passiv und aufmerkend.<sup>26</sup> Aufmerksamkeit ist dann ein bewusster »Willensausdruck eines autonomen Subjekts« oder ein »durch äußere Stimuli kontrollierbares Feld«.<sup>27</sup> Diese Vorstellungen von Aufmerksamkeit beziehen sich auf das Audiovisuelle, auf Sehen und Hören, und vernachlässigen die multisensorischen Fähigkeiten des Menschen und die Bedeutung der Technik für den Wahrnehmungsvollzug. Um das Zusammenwirken von Künstlerin, Rezipientin und Technik während eines Audio Walks zu beschreiben, braucht es einen anderen Aufmerksamkeitsbegriff. Marc Glöde zitiert Alois Hahn, der Aufmerksamkeit als unbewussten Auswahlprozess beschreibt und sich damit von der Vorstellung distanziert, Aufmerksamkeit sei ein Strom, immer im Fluss, und werde von einem autonomen Subjekt konzentriert oder gerichtet. Hahn geht davon aus, dass das, was nicht ausgewählt wird, nicht aufgelöst wird. Es wird lediglich an den Horizont verschoben. Das, was Horizont war, kann in einem anderen

24 | Vgl. Rigby-Hanssen: »The Whispering Voice« (Anm. 11), S. 45.

25 | Vgl. Louise Provencher: »Janet Cardiff. Notes sur la portée d'une fiction«. In: *Espace. Art actuel* 83 (2008), S. 23–28, hier S. 27. Auch online unter <http://www.erudit.org/culture/espace1041666/espace1049998/9168ac.html> (zuletzt eingesehen am 9. Oktober 2016).

26 | Marc Glöde: »Zur Wahrnehmung der Aufmerksamkeit«. In: Christina Lechtermann u.a. (Hg.): *Möglichkeitsräume*. Berlin 2007, S. 31–42, hier S. 34.

27 | Ebd., S. 35.

Augenblick, ohne Einfluss des Menschen, zum Zentrum seiner Aufmerksamkeit werden.<sup>28</sup> Diese Vorstellung löst die binären Oppositionen Zentrum/Horizont, Innen/Außen auf und die Aufmerksamkeit selber tritt in den Vordergrund. Glöde fasst zusammen:

Was bei Hahn deutlich wird, ist das Entlassen des Subjekts aus einer Vorstellung der kontinuierlichen, zwanghaften Wahl der Aufmerksamkeit hin zu einer unbewussten Wahl, die dann vor allem auch das gesamte Sensorium wieder einschließt. Nicht nur das Auge und das Ohr ist nun aufgefordert, der ganze Körper ist für diese Form der Aufmerksamkeit notwendig.<sup>29</sup>

Auch für Cardiffs Audio Walks braucht es den ganzen Körper. Die während eines Audio Walks entstehenden wandernden Doppelgänger sind multisensorisch aufmerksam und machen die Grenzen zwischen hier und dort, öffentlichem und privatem Raum, Ich und Du, Mensch und Technik porös. Sie bewegen sich in Grenzbereichen, in denen das, was wahrgenommen oder erinnert wird, nicht durch bewusste Richtung der Aufmerksamkeit erfahrbar wird, sondern durch ein multisensorisches Zusammenwirken von Künstlerin, Rezipientin und Technik.

Cardiffs Audio Walks finden im städtischen Raum statt. Die Metapher des wandernden Doppelgängers ist an ihn gebunden. Das hier entstehende Subjekt ist also ein raumbezogenes. Der Raum hat hier eine realgeographische Bedeutung: 1997 zeigte Cardiff parallel zu ihrem *Münster Walk* eine Videoinstallation, die die wandernden Ausstellungsbesucher über Kameras und Monitore beobachtete. Sie integriert den technikkritischen Gedanken der Kontrolle und der unfreiwilligen Vermittlung von Wertvorstellungen in ihre Aktion.

[Sie] installiert ein speziell präpariertes Teleskop vor den Fenstern im 2. Obergeschoß des Museumsgebäudes. Das Teleskop, das äußerlich an ein Gerät aus den vierziger oder fünfziger Jahren erinnert, ist auf den Domplatz gerichtet. Dennoch werden die Ausstellungsbesucher beim Blick durch das Teleskop nicht die Originalszene draußen erblicken, sondern eine Videoaufzeichnung von ungefähr einer Minute Länge, aufgenommen aus exakt demselben Blickwinkel. Um den Eindruck der Überwachung noch zu steigern, folgt das von einem Motor angetriebene Teleskop den Bewegungen der Personen auf dem Domplatz (im Video). Erst wenn die Besucher am Teleskop vorbei aus dem Fenster schauen, werden sie feststellen, daß sie nicht ein zeitgleiches Geschehen verfolgen, sondern die Illusion eines solchen vorgeführt bekommen. So wird die stationäre Installation im Museum zum visuellen Pendant des akustisch geleiteten Spaziergangs durch Münster.<sup>30</sup>

Glöde weist in seinem Artikel darauf hin, dass Aufmerksamkeit sowohl positive als auch negative Konnotationen evoziere: Aufmerksamkeit sei Gabe und Potential. Auf der anderen Seite sei das wahrnehmende Subjekt durch Reizüberflutung der Gefahr der Überforderung und Orientierungslosigkeit ausgesetzt. Gesellschaftliche Institutionen wie Kirche, Schule und Staat seien daran interessiert, das, was wahrgenommen werden kann, zu kontrollieren und vor den genannten Gefahren zu schützen.<sup>31</sup> Cardiffs Installation weist die Ausstellungsbesucherin auf mögliche Kontrollfunktionen von Kameras im öffentlichen Raum hin – ein in den 1990er Jahren öffentlich diskutiertes Thema – und funktioniert wie ein gesellschaftskritischer Kommentar zum *Münster Walk*. Hier habe ich, anders als bei den Audio Walks, den Eindruck: Cardiff hat die Technik im Griff und führt einen Mechanismus vor. Hier markiert sie deutlich eine Grenze zwischen Mensch und Technik und inszeniert die Ambivalenz zwischen Raum- und Zeitwahrnehmung und Kontrolle.

28 | Ebd., S. 37f.

29 | Ebd., S. 39.

30 | Janet Cardiff: »Portfolio Skulpturprojekte Münster 2007«. <http://www.lwl.org/skulptur-projekte-download/muenster/97/cardif/index.htm> (zuletzt eingesehen am 9. September 2016).

31 | Glöde: »Zur Wahrnehmung der Aufmerksamkeit« (Anm. 26), S. 32.

## 3

Bewegung und Raum sind auch für den Schriftsteller Paul Nizon Voraussetzungen der Subjektivierung. Er erfindet die Metapher des Marschierers, eine multisensorisch auffällige Figur. 1961 schreibt Nizon in dem Artikel »Täuschungen der Wirklichkeit«:

Unsere Wahrnehmungsart ist gar nicht die von Gegenübern. Das Erscheinungshafte löst über Sinne und Gedankenketten, Leitern und Netze von Assoziationen, Gedankensprünge aus. Wir stellen ständig Bezüge her, wir tauschen ständig Antworten aus.<sup>32</sup>

Hier sind beide Aufmerksamkeitsdefinitionen vereint: Die äußere Welt löst beim passiven Subjekt über die Sinne und Gedanken, über Leitern und Netze von Assoziationen etwas aus. Gedankensprünge. Also Bewegung. Gleichzeitig stellt das aktive Subjekt Bezüge her, wählt aus, antwortet, fragt, tauscht sich aus. Diese Wahrnehmungsart erlaubt keine Trennung in Subjekt und Objekt, Ich und Welt.

Paul Nizon, der 1929 in Bern geboren wird und in den 1970ern nach Paris auswandert, ist 1961 als Kunstkritiker in Zürich tätig und beschäftigt sich intensiv mit Abstraktem Expressionismus, Informel und Action Painting. In dieser Zeit beginnt er, Prosatexte und Journale zu schreiben. In seinen Texten entwickelt er Figuren ohne Vorgeschichten oder Wünsche. Sie führen keine inneren Dialoge und pflegen keine Beziehungen zu anderen Figuren. Es gibt keinen Gegenspieler, kein Alter Ego. In dem Roman *Das Jahr der Liebe* (1981) schreibt er:

Ich hänge wie eine Marionette an den abertausend Fäden, Augenfäden, Sinnenfäden, Gefühls- und Gedankenfäden, durch die Fäden verbunden mit ihr [der Straße; A.S.], deren Mauern und Ritzen mir ihre Botschaft zustecken; hänge und zapple an den Fäden, die mich zucken lassen, ich ein Hampelmann; das zerzt an mir, bis ich zusammenfalle, in den Rinnstein falle, ein lebloses Ding, das das Abwasser wegschwemme; das ist die Vernichtung, Verdunklung mitten am Tage, die Verdunklung der Stadt: weil ich's nicht sagen kann; ich fühle, aber ich verstehe nicht; ich kann es nicht fassen.<sup>33</sup>

Die Unterscheidung zwischen Innen und Außen, Ich und Stadt, ist nicht stabil. Sie ist fortwährenden Umformungen unterworfen. Diese Transformationen haben kein Ziel, sind nicht datier- oder lokalisierbar. Sie sind nicht durch ein Erzählszentrum orientiert und werden nicht durch ein Erzählszentrum zu einer sinnvollen Entfaltung gebracht. Der Ich-Erzähler erlebt sich als zuckenden Hampelmann, löst sich auf, verschleißt sich. Er erlebt sich in Trance. Die Trance ist eine Form der Selbstausslöschung. Ihre Voraussetzung sind der urbane Raum und die Bewegung darin. Diese Bewegung ist in Nizons Prosa häufig mit militärischer Metaphorik verbunden: Seine Helden marschieren, sind Soldaten des Untergrunds, führen einen Kampf, empfangen Meldungen und Befehle, sie wachen. Die Rede ist von Soldaten, Wächtern, Front, Krieg, Befehl, Grenzsicherung, Feinderwartung, Pflichterfüllung.

Da ist ein merkwürdiger Clochard in meinem Viertel, er trägt einen Tornister und marschiert. Zwei dicke graue Mäntel trägt er übereinander, beide recht ordentlich, der untere etwas länger als der darübergezogene, sie sind seine Wohnung. [...] Nie habe ich ihn mit einer Flasche gesehen, das unterscheidet ihn von den anderen Clochards, er trinkt nicht, er geht; übrigens immer allein. [...] Er schlendert nicht, er marschiert, eine auffällige Erscheinung gerade wegen der betonten, in seinem Falle absurd erscheinenden Zielstrebigkeit. Er geht

32 | Paul Nizon: »Täuschungen der Wirklichkeit«. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 21./22. Januar 1961.

33 | Paul Nizon: *Das Jahr der Liebe*. Frankfurt/M. 2009, S. 502.

strammen Schrittes, die Daumen unter den Gurten eingehakt, den Hals wie unter einem Joch vorgestreckt, und bahnt sich den Weg die Leute.<sup>34</sup>

Der Marschierer in Nizons Texten ist weder mit dem romantischen Selbstfinder noch dem weltentdeckenden Dandy und keinesfalls mit dem Flaneur zu verwechseln. Nizon betont diesen Unterschied durch die Verwendung der militärischen Metaphorik. Seine Marschierer-Figur ist im Kontakt mit dem rauen Alltag der Metropolen und verhandelt gleichzeitig eine Existenzproblematik: Der Mensch erlebt sich in einer unsagbaren und unausdeutbaren Welt, entdeckt aber die befreiende Wirkung des Schreibens. Dieses Schreiben generiert Leben und ein Ich.

Laß es sprudeln, wie es im Rinnstein sprudelt, hier in Paris, ich liebte diese glucksenden quellenden Rinnsteinlöcher immer schon, in der Schweiz gibt es das nicht, aber hier in Paris gibt es das, und ich bin oft davor stehen geblieben, schon damals als Junge, als ich meine Tante besuchte, als Paris noch das Paris meiner Tante war, hatte ich diese Gurgellöcher andächtig bestaunt und auch die meist schwarzen Kehrler mit ihren wunderbaren Besen, wenn sie den Auswurf und Abfall vom Trottoir herunterkehrten und dem aus den Löchern sprudelnden reinigenden Wasser zuführten. Das Sprudeln und Gurgeln war für mich ein herrlicher Laut, dermaßen sprudelnder Mund sollte man sein. Die Vorstellung, ein Worte und Sätze speiender, nein: gurgelnder Mund sein oder werden zu können, gefiel mir.<sup>35</sup>

Nizon betitelt 1985 ein Kurzfilm-Selbstportrait für das Literarische Colloquium Berlin mit dem Satz: »Ich bin ein vorbeistationierender Autobiographie-Fiktionär«.<sup>36</sup> Der Satz entschärft Gegensätze, denn wer vorbeistationiert, geht und steht gleichermaßen. Wer über sich selbst schreibt, dichtet. Es ist ein Merkmal der Autofiktionen Nizons, dass in ihnen das Erleben von Raum und Zeit im Prozess des Schreibens, während des Laufens oder einer Busfahrt zusammenfällt. Das Unterwegssein oder die Passage ermöglichen dem Autor, ihm entgegenkommende Erinnerungen aufzunehmen. Der klassische Roman hat in seiner erzählerischen Struktur eine Ebenenvielfalt, die Nizon durch die Erinnerungsschübe, die durch Bewegungen durch die Stadt ausgelöst werden, ersetzt.<sup>37</sup> Der Prozess des Notierens dieser Erinnerungsschübe ist die ersehnte Zeit, der entstehende Text ist der begehrte Raum. Der ersehnte und begehrte Zustand ist ein Zwischenraum oder eine Zwischenzeit, ein Intervall zwischen etwas, zwischen zwei Teilräumen, eine Schwelle: Die räumliche Opposition Innen/Außen wird hier nicht aufgehoben, aber entschärft. In den Zwischenräumen und Zwischenzeiten, die im erinnernden Schreibprozess Gestalt annehmen, konstituiert sich ein Ich. Dieses Ich etabliert sich aber nicht vollständig. Es hat den Charakter einer Abwesenheit: Entsprechend einer Ahnung oder Erwartung, einem Duft oder einem Schatten ist es etwas, das gerade noch da war oder bald kommen wird.

Aber, sagte ich mir, im Zimmer kann ich nur das andere, das vergangene Leben erinnern. Es erreicht mich jetzt, was längst geschah. Jetzt hätte es mich eingeholt. Die Trümmer trudeln wie Flaschenpost an die Schwelle meiner Gegenwart. Und während ich hier allerlei Leben, und das ist es: vergangenes Leben! Einsammle – während ich in Gedanken dabei bin, ist es nur ›mein Leben‹ –, lebt sich bereits ein neues, zu dem ich noch keinen Zugang habe.<sup>38</sup>

34 | Paul Nizon: *Im Bauch des Wals*. Frankfurt/M. 2009, S. 578.

35 | Nizon: *Das Jahr der Liebe* (Anm. 33), S. 533.

36 | Paul Nizon: *Am Schreiben gehen*. Frankfurt/M. 1985, S. 133.

37 | Vgl. Christian Benne: »Was ist Autofiktion? Paul Nizons ›erinnerte Gegenwart‹«. In: Ulrich Breuer u. Christoph Parry (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München 2007, Bd. 2, S. 293–303, hier S. 299.

38 | Nizon: *Das Jahr der Liebe* (Anm. 33), S. 533.

Voraussetzung dieser Ich-Konstruktion ist, wie bereits gesagt, die Bewegung im urbanen Raum, in der Metropole. Nizons Großstadtsucht, seine Urbomanie, lässt sich mit dem Nachdenken über Raum und Räumlichkeit in Verbindung bringen. In dem Aufsatz »Die Literaturwissenschaft im Spatial Turn«<sup>39</sup> von 2012 skizzieren Winkler, Seifert und Detering den ›spatial turn‹, der einem Impuls aus den Sozialwissenschaften folgte und im Bezug zum geographischen Raum zu verstehen ist. Im Zusammenhang mit Nizons Werk sind allerdings weniger real-geographische Räume, als deren Repräsentationsformen von Bedeutung. Daher ist es sinnvoller, sich auf Ansätze des sogenannten ›topological turn‹, hier vor allem auf solche, die sich auf imaginäre Räume oder die literarische Darstellung innerer Räume beziehen, zu berufen.<sup>40</sup> Damit möchte ich die Bewegungen durch Räume nicht hierarchisieren, das Lesen dem Laufen nicht über- oder unterordnen. Aber es gibt, so denke ich, unterschiedliche Bezüge: Den topologischen Ansätzen liegt meist ein zweiteiliges Raumdenken zugrunde, das lebensweltliche und hergestellte Räume unterscheidet. Das Modell eines real-imaginierten Raumes, eines hybriden Raums, wie es Lefebvre und Soja entwickelt haben, wird dort interessant, wo sich damit ein dynamisches Raumerleben beschreiben lässt. Cardiffs wandernde Doppelgänger stellen solch einen real-imaginierten Raum her, während Nizons Marschierer imaginierte Räume bewohnen. Die wandernden Doppelgänger bewegen sich ausgestattet mit tragbarer Audiotechnik als Künstlerin und Rezipienten in einem spezifischen städtischen Raum, in New York oder Münster, und gestalten diesen (um). Die Marschierer entstehen in einem Schreibprozess, der sich auf literaturhistorische Motive (Paris als Geburtsstadt des modernen Künstlers oder Rom als heilige/weltliche Stadt) bezieht. So ist Nizons Verwendung einer militärischen Metaphorik in eben diesem literaturhistorischen Kontext zu verstehen. Die Marschierer befinden sich nicht in einem Überlebenskampf auf den Pariser Straßen, gleichzeitig ignorieren sie ihn nicht. Nizon ästhetisiert den Alltag, auch den harten nicht, er lebt und schreibt ihn, stellt ihn her. Der Marschierer ist auch keine singuläre oder einzigartige Figur, er ist einer von Vielen. Die Frage nach der *conditio humana* wird bei Nizon niemals absolut oder essentialistisch, denn sie bleibt stets an den Vorgang des Schreibens gebunden und sich so ihrer Sprachverfasstheit bewusst.

Gudrun Lehnert stellt in ihrem Buch *Raum und Gefühl* fest, dass wir uns in einer neuen raumzeitlichen Umbruchphase bewegen: Die Entwicklung der Metropolen und neue ästhetische Praktiken schaffen »ständig neue, zunehmend fragmentarisierte Raumwahrnehmungen und -erlebnisse«.<sup>41</sup> Sowohl Cardiffs wandernde Doppelgänger, als auch Nizons Marschierer erlauben es, diese Wahrnehmungen und Erlebnisse zu benennen.

---

39 | Vgl. Kathrin Winkler, Kim Seifert u. Heinrich Detering: »Die Literaturwissenschaften im *Spatial Turn*«. In: *Journal of Literary Theory* 6.1 (2012), S. 253–270, hier S. 253.

40 | Eine ausführliche Unterscheidung zwischen ›spatial turn‹, ›topographical turn‹ und ›topological turn‹ trifft Stephan Günzel in »Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen«. In: Jörg Döring u. Tristan Thelemann (Hg.): *Spatial Turn. Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008, S. 219–237. Ansätze topologischen Denkens außerhalb der Mathematik seien zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu beobachten, ihre Anfänge entdeckt Günzel in der Phänomenologie des 20. Jahrhunderts. An diesen Diskurs schließen sich Überlegungen an, die ich in ›Autofiktion‹ im Werk Paul Nizons, Bielefeld 2014 ausgeführt habe.

41 | Gudrun Lehnert: *Raum und Gefühl*. Bielefeld 2011, S. 10.

## 4

Zum Abschluss möchte ich noch einmal auf meinen Onkel John zurückkommen, der erzählte, er sei an der Digitalisierung beteiligt gewesen. Mir war damals nicht bewusst, dass es eine raumzeitliche Umbruchphase war und heute möchte ich wissen, was die rasante Entwicklung der digitalen Technik derart beschleunigt hat. Hartmut Böhme fragt, ob die Digitaltechnik so erfolgreich sei, weil sie der körperbezogenen und stofflichen Raumkategorie eine reine und immaterielle Sphäre entgegensetzen könne und so der Zeit zum Sieg verholfen habe.<sup>42</sup> Er bezieht sich auf die tradierte Überlegenheit der Zeit vor dem Raum. Böhme schreibt in dem Aufsatz »Raum, Bewegung, Grenzzustände der Sinne«, der in der bereits erwähnten Tagungsdokumentation *Möglichkeitsräume* erscheint, es herrsche ein Nachholbedarf bei der topographischen Diskursbildung in den philologischen und historischen Disziplinen. Er wolle dafür begriffliche Grundlagen anbieten. Zunächst beobachtet er in historischer Perspektive die Dominanz der Zeit(-künste) gegenüber den Raum(-künsten). Kulturhistorisch sei der »Raum wie ein unreiner Stiefbruder der Königin Zeit behandelt« worden.<sup>43</sup> Die Zeit käme der reinen und göttlichen Sphäre der Zahlen am nächsten. Das Räumliche dagegen sei das Verkörperlichte und damit verunreinigt, denn in der europäischen Geschichte sei die räumliche Sphäre »mit dem Dunklen, Unreinen, Niedrigen und deshalb Unwahren assoziiert«.<sup>44</sup> So dominierten seit 1800 »Modelle der Zeit und Verzeitlichung von Prozessen der Gesellschaft und des Wissens«.<sup>45</sup> Diese wurden dann im 20. Jahrhundert abgelöst von raumbezogenen Modellen.

Wenn Böhme recht hat, ist ein digitalisiertes Subjekt, das sich in Trance und Symbiose, in Cyberspace und Interface konstituiert, eleganter und reiner als das alte analoge, das durch realgeographische Räume stapfte, stank und starb. Edel waren nur die Metaphern. Die wandernden Doppelgänger und Marschierer. Sie berührten die imaginäre Welt, die die reale Welt überlagert. Der marschierende Autobiographie-Fiktionaler hatte kein Privatleben und der wandernde Doppelgänger löste die Unterscheidung zwischen öffentlichem und privatem Raum auf. Ganz ohne Raumkonstruktionen, darauf weist Böhme auch noch hin, komme die digitale Welt allerdings nicht aus, was Begriffe wie Cyberspace und Interface zeigten. Er versteht das als Hinweis darauf, dass reine Zeittechniken tatsächlich transhuman seien und damit »jenseits aller Vorstellbarkeit, [...] jenseits des Lebendigen«.<sup>46</sup>

Man scheitert an der ebenso schlichten wie unhintergehbaren Tatsache, dass man weder nur in der Zeit wie nur im Zeitlosen leben kann. Für beides müsste man körperlos sein. Und im Raumlosen wäre Leben nur eine Chimäre, eine Einbildung. Denn Leben [...] ist zuerst eine selbstregulierte und dynamische Verkörperung im Raum.<sup>47</sup>

Einwenden lässt sich, dass Böhme mit einem Konzept des Virtuellen arbeitet, das heute abgelöst wurde von einem Nachdenken über die Allgegenwart der Digitaltechnik. Während in der virtuellen eine Simulation der bereits existierenden Welt versucht wird, steht im Zentrum einer allgegenwärtigen digitalen Technologie die Reaktionsfähigkeit eines Computers oder einer Infrastruktur. Als ich 1991 mein erstes Siemens Nixdorf Laptop

42 | Vgl. Hartmut Böhme: »Raum, Bewegung, Grenzzustände der Sinne«. In: Christina Lechtermann u.a.(Hg.): *Möglichkeitsräume*, Berlin 2007, S. 53–72, S. 56.

43 | Ebd., S. 55.

44 | Ebd., S. 56.

45 | Ebd., S. 55.

46 | Ebd., S. 56.

47 | Ebd., S. 57.

kaufte, entwickelten Mitarbeiter des Forschungszentrums PARC der Firma Xerox in den USA das Konzept ›ubiquitous computing‹.<sup>48</sup> Anne Galloway schreibt in einem Artikel, der 2004 in dem *Journal Cultural Studies* erscheint: »They were interested in invisible computers that would allow us to focus on life beyond computational devices.«<sup>49</sup> Während ich die Maschine über die Schreibtischplatte hinweg noch ein wenig ängstlich anstarrte, dachten die Xerox Mitarbeiter über die Entwicklung einer Computertechnik nach, die ebenso wie das Schreiben oder die Elektrizität, bald unsichtbar sein würde: Ruhige Technologie tritt, anders als die tosende Maschine, in den Hintergrund unseres alltäglichen Lebens.<sup>50</sup>

Zurzeit verlasse ich jeden Tag meinen Arbeitsraum und verabschiede mich von meinem Computer, der auf dem Schreibtisch steht und bedanke mich für die Zusammenarbeit. Dieses Handeln ist getragen von einer utopischen Idee, wie sie mein Onkel John gelebt und Vilém Flusser formuliert hat und in der Mensch und Technik sich wechselseitig miteinander vernetzen.<sup>51</sup> In Flussers Modell erledigen die Maschinen die Arbeit, die mühevoll ebenso wie die gestalterische, sie ist vollständig menschenlos und automatisiert. Die Menschen kommunizieren und geben damit Leben und Arbeit Sinn. Dank der Technik werden die Menschen zu Spielern. Ohne diesen utopischen Rahmen bleibt ein uferlos skeptisches Bild. Byung Chul Han hat es konturiert.<sup>52</sup> Seine Kritik ist polemisch. Er publiziert sie in Form von Essays. Er beobachtet und projiziert (mögliche) Auswirkungen der Digitalisierung und die Verknüpfung von Technik, Sprache und Gesellschaft und verzichtet auch nicht darauf, einen Begriff von Macht in seine Überlegungen mit einzubeziehen: Die digitalisierten Subjekte bewegen sich auf der Suche nach Freiheit. Sie unterwerfen sich dabei den Zwängen der Selbstoptimierung und Selbstausbeutung.<sup>53</sup> Sie wandern und marschieren unaufhörlich. Sie verschmelzen dabei auf dem Touchscreen mit ihren Smartphones. In Hans digitalisierter Welt kann ich mich von meinem Smartphone nicht verabschieden. Es ist nicht in einem Raum, der eine Tür hat, die ich nach einem Arbeitstag schließe. Es ist (noch) nicht gehäuselos und unsichtbar, aber ich trage es immer bei mir.

Hans Kritik berührt mein ambivalentes Verhältnis zum Digitalen, das ich schon im zweiten Satz meines Beitrags andeute: Heute sind Subjekte digital erfasst und speicherbar. Heute geht es ums Zählen. Nicht ums Erzählen. Subjektivität entsteht in Hans digitalisierter Welt im Zusammenhang mit einer Zahlenreihe, die ihren Ausgangspunkt in einer binären Opposition hat. Sie errechnet sich.

#### *Sigle:*

WB = Mirjam Schaub: *Janet Cardiff. The Walk Book*. Wien 2005.

48 | Vgl. Anne Galloway: »Intimations of everyday life. Ubiquitous computing and the city«. In: *Cultural Studies* 18.2/3 (2004), S. 384–408, S. 385. Auch online unter [http://purselipsquarejaw.org/papers/galloway\\_culturalstudies.pdf](http://purselipsquarejaw.org/papers/galloway_culturalstudies.pdf) (zuletzt eingesehen am 9. Oktober 2016). Den Hinweis auf Anne Galloway habe ich während der Überarbeitungsphase des Vortrags über Stephan Trinkaus von Lisa Handel aufgenommen.

49 | Ebd., S. 385.

50 | Ebd., S. 388.

51 | Vgl. Vilém Flusser: *Vom Subjekt zum Projekt*. Bensheim u. Düsseldorf 1994, S. 154–160.

52 | Byung Chul Han formuliert seine Medienkritik in *Transparenzgesellschaft*, Berlin 2012; *Digitale Rationalität und das Ende des kommunikativen Handelns*, Berlin 2013; *Im Schwarm. Ansichten zum Digitalen*, Berlin 2013 und zuletzt in *Psychopolitik. Neoliberalismus und neue Machttechniken*, Berlin 2014.

53 | Vgl. Byung Chul Han: *Im Schwarm*. Berlin 2013, S. 65f.

## Literaturverzeichnis

- BENNE, Christian: »Was ist Autofiktion? Paul Nizons »erinnerte Gegenwart««. In: Ulrich Breuer u. Christoph Parry (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München 2007, Bd. 2, S. 293–303.
- BÖHME, Hartmut: »Raum. Bewegung. Grenzstände der Sinne«. In: Christina Lechtermann u.a.(Hg.): *Möglichkeitsräume*, Berlin 2007, S. 53–72.
- CARDIFF, Janet: »Portfolio Skulpturprojekte Münster 2007«. <http://www.lwl.org/skulpturprojekte-download/muenster/97/cardif/index.htm> (zuletzt eingesehen am 9. Oktober 2016).
- FISCHER, Ralph: *Walking Artists*. Bielefeld 2011.
- FLUSSER, Vilém: *Vom Subjekt zum Projekt*. Bensheim u. Düsseldorf 1994.
- GALLOWAY, Anne: »Intimations of everyday life. Ubiquitous computing and the city«. In: *Cultural Studies* 18.2/3 (2004), S. 384–408. Auch online unter [http://purselipsquarejaw.org/papers/galloway\\_culturalstudies.pdf](http://purselipsquarejaw.org/papers/galloway_culturalstudies.pdf) (zuletzt eingesehen am 9. Oktober 2016).
- GLÖDE, Marc: »Zur Wahrnehmung der Aufmerksamkeit«. In: Christina Lechtermann u.a. (Hg.): *Möglichkeitsräume*, Berlin 2007, S. 31–42.
- GÜNZEL, Stephan: »Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen«. In: Jörg Döring u. Tristan Thelemann (Hg.): *Spatial Turn. Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008, S. 219–237.
- HAN, Byung Chul: *Im Schwarm*. Berlin 2013.
- LEHNERT, Gudrun: *Raum und Gefühl*. Bielefeld 2011.
- MCCARTNEY, Andra: »Soundwalking. Creating Moving Environmental Sound Narratives«. <https://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/09/27/soundwalking-creating-moving-environmental-sound-narratives/> (zuletzt eingesehen am 31. August 2016).
- NIZON, Paul: »Täuschungen der Wirklichkeit«. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21./22. Januar 1961.
- NIZON, Paul: *Am Schreiben gehen*. Frankfurt/M. 1985.
- NIZON, Paul: *Im Bauch des Wals*. Frankfurt/M. 2009.
- NIZON, Paul: *Das Jahr der Liebe*. Frankfurt/M. 2009.
- PROVENCHER, Louise: »Janet Cardiff. Notes sur la portée d'une fiction«. In: *Espace. Art actuel* 83 (2008), S. 23–28. Auch online unter <http://www.erudit.org/culture/espace1041666/espace1049998/9168ac.html> (zuletzt eingesehen am 9. Oktober 2016).
- RIGBY-HANSEN, Tina: »The Whispering Voice. Materiality, aural qualities and the reconstruction of memories in the works of Janet Cardiff and George Bures Miller«. In: *Music, Sound and The Moving Image* 4.1 (2010), S. 39–54.
- SCHAUB, Mirjam: *Janet Cardiff. The Walk Book*. Wien 2005.
- SCHÜLKE, Anne: »Autofiktion« im Werk Paul Nizons. Bielefeld 2014.
- URSPRUNG, Philip: »Whispering Room«. In: Doris Kolesch (Hg.): *Stimmwelten*, Bielefeld 2009, S. 67–77.
- WINKLER, Kathrin, Kim Seifert u. Heinrich Detering: »Die Literaturwissenschaften im Spatial Turn«. In: *Journal of Literary Theory* 6.1 (2012), S. 253–270.

## Abbildungs- und Audioverzeichnis

Abb. 1: »Hidden World-War-II bunker in Münster«. In: Mirjam Schaub: *Janet Cardiff. The Walk Book*. Wien 2005, S. 105.

Abb. 2: »Entrance to bunker«. In: Mirjam Schaub: *Janet Cardiff. The Walk Book*. Wien 2005, S. 106.

Abb. 3: »Dummy«. In: Mirjam Schaub: *Janet Cardiff. The Walk Book*. Wien 2005, S. 104.

Audio-Datei: »Münster Walk«. In: Mirjam Schaub: *Janet Cardiff. The Walk Book*. Wien 2005, CD Track 2, TC: 00:00:00 bis 00:03:56. <https://soundcloud.com/textpraxis/audio-file-cardiff>.

Die Abbildungen und die Audio-Datei werden mit freundlicher Genehmigung von Janet Cardiff und dank der Vermittlung durch Simone Sentall, Stiftung Thyssen-Bornemisza Wien, verwendet.