

Verlorenes Wissen, gefundener Ort

Die Kuratorin sitzt brütend an ihrem Schreibtisch mit Ausblick auf die Berge, auf der Suche nach einem Titel für ihre Ausstellung über Flüsse. Der Titel wird sie darin leiten, wie sie die zuvor recherchierten Arbeiten zu einer finalen Auswahl zusammenstellt. Es gibt derzeit viele Künstler:innen, die sich mit Wasser, salzigem und süßem, beschäftigen. Aber was will die Kuratorin mit und durch Flüsse erzählen? Sie durchstreift Erinnerungen, Fotonotizen, Bücher, das Internet. Auf der Suche nach einem Titel. Irgendwann stößt sie auf den Begriff *Riverhood*. Er meint «the state of being a river», das Flusssein. Er erinnert aber auch an *neighbourhood* (Nachbarschaft) und *sisterhood* (Schwesternschaft); an eine Gemeinschaft, die sich mit und um Flüsse formiert.

Wenn der Fluss *ist*, ihm also eine Seinserfahrung zugeschrieben wird und er des Weiteren auch noch Teil einer Gemeinschaft ist, entfernen wir uns bereits weit von dem, was im westlichen Denken seit der Renaissance mit Descartes gilt: *cogito ergo sum*, ich denke also bin ich – und Flüsse können nicht denken, richtig? Denken ist ein Weg zu Erkenntnis und Wissen, der dem Menschen vorbehalten ist. Zudem gibt es eine feste Grenze zwischen dem Menschen und der Natur und den Objekten, die ihn umgeben. Um verschiedene und parallele Formen des Wissens, auch abseits von heute dominanten Zugängen zur Welt wie dem bereits skizzierten, geht es in der Videoarbeit *Lost Waters and Found Stairs* von Flurina Badel und Jérémie Sarbach. Im Film gibt es viele Rollen, der Protagonist ist aber der Fluss. Der Fluss als Raum, als Lebensraum, als Ort, der durch andere Orte fließt und der Geschichten erzählt, sein Wissen teilt. Die Künstler:innen wollen Fluss werden. Wie das Flusswerden zu einer Metapher für vielfältige Perspektiven, Wissensmodi und Zugänge zur Welt wird, soll der erste Teil dieses Essays zeigen.

Flurina Badel und Jérémie Sarbach leben im Unterengadin. Das Video entstand als ortsspezifisches Kunstwerk für die Biennale Art Safiental im gleichnamigen Bündner Hochtal. Zwischen dem Unterengadin und dem Safiental liegen ungefähr drei Bergketten, drei Flussläufe und eine Wasserscheide. Obwohl Badel/Sarbachs künstlerisches Schaffen generell im Alpenraum verortet ist, hat es globale Relevanz und universelle Gültigkeit, da sie existentielle Themen beackern: die Beziehungen zwischen Menschen und anderen Tieren, Pflanzen und der «Natur». Sonnenlicht, Wärme, ein Farbstoff oder der Fluss werden zu Medien, um diese Beziehungsgeflechte in ihrer Komplexität, Ambivalenz und Vielfalt zu befragen.

Lost Waters and Found Stairs liegt eine forschende, selbstreflexive und zuweilen selbstironische Haltung zugrunde. Auf der Suche nach einem Ort für ein Kunstwerk, welcher ihnen der Fluss einflüstern soll, ziehen die Künstler:innen drei Flussexpert:innen zurate. Diese empfehlen ihnen Fisch zu werden, um Fluss zu werden, und den Ort für das Kunstwerk zu finden. Was das für ein spezifischer Ort ist, was überhaupt ein Ort ist und in welchem Verhältnis Orte zu Kunst stehen, wird im zweiten Teil des Essays untersucht.

Das Fluss-Fisch-Werden

Eine Erzählstimme schildert, wie die Künstler:innen, – am Fluss sitzend, denkend, blinzeln, frierend, filmend, im Treibgut lesend –, von drei Figuren besucht werden, die für verschiedene Arten von Wissen stehen: der Alchemist, der Fischer und die

Wissenschaftlerin. Alle drei wollen – wie die Künstler:innen – auf ihre Art und Weise Fisch werden, sich also in Fische einfühlen: es geht um Empathie mit anderen Lebewesen.

Zunächst schaut ein Alchemist bei ihnen vorbei. Er steht für ein altes, magisches Wissen, ein nicht (mehr) religiöses und (noch) nicht wissenschaftliches Wissen. Die Alchemie beschäftigt sich mit Verwandlungen, Umwandlungen und Übergängen, nicht nur auf stofflicher (z. B. die Verwandlung von Gold), sondern auch auf geistiger Ebene. Der Alchemist sieht den Menschen als ein Wesen, das nach einer höheren Stufe strebt und dabei eine aktive Rolle einnimmt (im Gegensatz zum Gläubigen). Paralogismen als Gedankengänge, die nicht auf Logik beruhen, intuitive Erfahrung und das Erleben des Unbegreiflichen sind in der Alchemie wichtig (im Gegensatz zur Wissenschaft).¹ Der Alchemist sieht in den *oculi piscium*, den Augen des Fisches, den Schlüssel zu allumfassendem Wissen. Der Wunsch, Fisch zu werden, steht für den Wunsch, Zugang zu diesem Wissen zu finden; eine Verwandlung auf stofflicher Ebene führt zu einer Verwandlung auf geistiger Ebene.

Die *scintillae*, helle Punkte innerhalb tiefen Schwarzes, wie beispielsweise Fischaugen im dunklen Wasser, oder die Funken von Feuer in der Nacht, nahm auch G.C. Jung, inspiriert von der Alchemie, als Archetyp in seine Tiefenpsychologie auf. Sie stehen für Momente der Erkenntnis, des Bewusstwerdens der ganzen Persönlichkeit, die in einem dunklen Unbewussten verborgen ist.² Nach den *scintillae* suchen auch Flurina und Jérémie.

Die zweite Besucherin ist eine Fischerin. Sie verfügt über ein alltagspraktisches Wissen, das sie durch ihre Erfahrung erworben hat. Jérémie, selbst Fischer und Jäger, erzählte mir, dass Fischer meist die Ersten seien, die merken, wenn es den Fischen und damit auch dem Fluss nicht gut gehe.

Der guyanische Autor Wilson Harris lernte durch indigene Jäger und Fischer «die musikalische Parabel der Fische in einem plätschernden Fluss» kennen.³ Die Legenden waren eine Inspiration für ihn, Landschaft als Musik wahrzunehmen. Harris beschreibt, dass die verschiedenen Spezies ein Orchester bilden und nennt als Beispiel das Fliegenfischen: Durch das Fliegenfischen verbindet der Mensch die Feder mit dem Fischerhaken, den Vogel mit dem Fisch – und sich selbst mit beiden. Unser Verhältnis zu anderen Tieren ist ambivalent und komplex, wer dem Orchester zuhört, realisiert das.

Der Sound des Videos entspricht so einem Orchester: Wassergeräusche, Tierstimmen, ein unharmonisches Geklimpere und Geblöte, ein Knacken und Rattern, ein schneller Rhythmus, ein Mensch der Luft holt, animierende Werbemusik und eine Spieluhr vermischen sich. Auffallend sind laute Störgeräusche, die immer dann zu hören sind, wenn Menschen (meistens die Künstler:innen selbst) auftreten. In diesen Making-of-Momenten dreht sich das Bild auf den Kopf: Der Mensch wird als Störfaktor der «Natur» offengelegt. Der Auftritt des Fischers wird vom selben Störgeräusch begleitet. Er ist kein Fliegenfischer, er benutzt

¹ Vgl. Schwarz-Winklhofer, Inge und Hans Biedermann: *Das Buch der Zeichen und Symbole*. 5. verb. Aufl., Sonderausg. Wiesbaden 2004.

² Vgl. *Multiple Luminosities*, The Archive for Research in Archetypal Symbolism (ARAS), URL: <https://aras.org/concordance/content/multiple-luminosities> [28.2.2023].

³ Vgl. Harris, Wilson: *The Music of Living Landscapes*. In: Harris, Wilson et al. (Hgg.): *Selected Essays of Wilson Harris: the Unfinished Genesis of the Imagination: Expeditions into Cross Culturality; into the Labyrinth of the Family of Mankind, Creation and Creature; into Space, Psyche and Time*. New York 1999, S. 40-46.

einen Zombait. Dabei handelt es sich um einen robotischen Fischköder, also ein kleines Gerät, das die Bewegungen eines Fisches imitiert und in einen toten Fisch gesteckt wird: «The world's first robotic fishing lure that makes dead bait look alive again.»⁴ Zombait ist eine Metapher dafür, dass Technologie die Beziehung zwischen Menschen und anderen Tieren entscheidend beeinflusst – ein Thema, das Badel/Sarbach in ihren Arbeiten immer wieder beschäftigt. Durch den Roboter entsteht die Bewegung, und durch die Bewegung, welche Empathie ermöglicht, kommen die Künstler:innen dem Fischwerden einen Schritt näher. Es wäre also zu kurz gegriffen, dies nur technologiekritisch zu lesen.

Wilson Harris sieht in der Tiefe des guyanischen Regenwalds die landschaftliche Entsprechung des unbewussten Teils der menschlichen Psyche. Für ihn als Schriftsteller ist Sprache ein empirisches und magisches Tool, um Psyche und Landschaft miteinander zu verbinden. Bei Badel/Sarbach ist Kunst dieses Tool. Flüsse bewegen sich durch die Oberwelt und die Unterwelt, haben also das Potenzial, zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten zu vermitteln. Dafür gibt es ein schönes Bild im Video: Im Winter verschwindet der Fluss unter einer Eisdecke in der Unterwelt, die Verbindung zur Oberwelt scheint gekappt. Die Luftblasen erscheinen leuchtend im dunklen Wasser, wie scintillae. Da kommt der Künstler daher, bohrt ein Loch in die Eisdecke und steckt eine Flöte in das Loch. Die Luftblasen entweichen, der Fluss spielt Flöte, die Unterwelt wird mit der Oberwelt verbunden, die Landschaft spielt Musik, das Wissen des Flusses entweicht, die Künstler:innen hören zu.

Zu guter Letzt tritt ein Wissenschaftler auf, der die Bewegungen von Fischen studiert. Er steht für systematisches, empirisches Wissen. Seine Forschung dient der Wiederherstellung von Lebensräumen, die vom Menschen zerstört wurden. Er ist eine vertraute Figur, da unsere Gesellschaft stark durchdrungen ist von diesem Wissensmodus.

In *Lost Waters and Found Stairs* zeigen Badel/Sarbach auch ein Making-of des künstlerischen Prozesses. Die Wege, welche ihre Recherche nimmt, auf welche Hindernisse sie stossen, wie sich die Scherben als Skizzen und Notizen zusammensetzen. Das Werk ist ein Plädoyer dafür, alle möglichen Quellen anzupapfen: verschiedene von den Menschen generierte Wissensmodi und Philosophien, das Orchester der Landschaft, das Wissen des Flusses und jenes des Fisches. Es ist ein Aufruf, nach dem Verborgenen und Unbewussten zu suchen. Die brutalen, unheimlichen und auch Slapstick-artigen Momente im Video verweisen auf die Widersprüche, die sich dabei ergeben und ausgehalten werden müssen.

Der Kunstspezifische Ort

Zu Beginn des Videos *Lost Water and Found Stairs* zeigt ein «index finger» (Zeigefinger) auf viele Orte «Wie diesen Ort, oder diesen hier. Und das ist schon wieder ein anderer Ort». Und dann «prägen die Künstler den Index der verschiedenen Orte in Ton. Abdruck für Abdruck wächst die Fischhaut. Schuppe für Schuppe versteinert sie.» In der Zeichentheorie ist ein Index ein Zeichen, das in direktem Zusammenhang mit einer physischen Spur steht, z. B. ein Fussabdruck im Sand. Es hat einen zeitlichen und räumlichen Bezug zu seinem Referenten, im Gegensatz zu anderen Zeichen, die dem Bereich des Symbolischen angehören. Die Orte werden hier zu Indizes, zu physischen Spuren, die sich in der Fischhaut auflösen. Auch der

⁴ Zombait, URL: <https://www.zombait.com> [1.3.2023]

Mensch löst sich symbolisch in der Fischhaut auf. Dieser Einstieg – der durch das Zeigen und Drücken en passant den Besitzanspruch des Menschen über die Welt entlarvt – führt uns zur Frage des Orts, die sich wie ein roter Faden durch das Video zieht: Die Künstler:innen suchen nach einem kunstspezifischen Ort für ihr Kunstwerk und beziehen sich auf die Praxis der ortsspezifischen Kunst. Einerseits verorten sie sich in dieser Tradition, andererseits befragen sie diese auch kritisch bzw. suchen ihren eigenen Umgang damit. Dieser lässt sich mit der Losung des «kunstspezifischen Orts» umschreiben.

Was wir heute unter ortsspezifischer Kunst verstehen, hat seine Wurzeln in der Minimal Art und Land Art der 1960er-Jahre. Der Ort («site») wurde als ein bestimmter geografischer Ort markiert, der von einem Körper physisch erlebt wird. Dieser Ort ist von einer bestimmten Landschaft oder Architektur geprägt. Die institutionelle Kritik der 1980er-Jahre definierte den Ort als soziale Kategorie, die auf ein Netzwerk von Räumen und Ökonomien der Kunst (Ateliers, Galerien, Museen etc.) und seine ideologischen und politischen Dimensionen verweist. Heute herrscht ein diskursives Verständnis des Ortes vor; die klassischen Orte und Institutionen der Kunst wurden längst verlassen (eine Biennale in einem Alpental ist ein Beispiel dafür), die ortsspezifische Kunst versteht den Ort grenzenlos, alles kann ihr Ort sein.⁵ Das Verständnis von Ortsspezifität verändert sich im Laufe des Videos *Lost Waters and Found Stairs* bzw. während der Entwicklung des Werks für die Biennale, die das Video andeutungsweise nacherzählt. Damit überlagern sich die drei verschiedenen Konzeptionen des Orts und verschwimmen, wie es die Fischhaut mit den Abdrücken der verschiedenen Orte nahelegt.

Am Anfang verfolgen Badel/Sarbach die Idee, beim Wasserkraftwerk eine Skulptur zu installieren, die den Fischen als Wanderhilfe dient und ihren fragmentierten Lebensraum verbindet. Fische müssen während ihres Lebens flussaufwärts und -abwärts wandern können. Weil sie das aber hier und in zahlreichen anderen Flüssen aufgrund von Wasserkraftwerken oder Schleusen nicht können, werden Fische gezüchtet und in verschiedenen Fragmenten des Flusses freigesetzt: «Mistakenly it looks very alive out there» (Irrtümlicherweise sieht es da draussen sehr lebendig aus), heisst es im Film. Diese Fischtreppe beim Wasserkraftwerk ist ein ortsspezifisches Kunstwerk. Eine erweiterte Skulptur im Sinne der Kunsttheoretikerin Rosalind Krauss,⁶ genau genommen eine Architektur in einer Architektur,⁷ die an einem spezifischen Ort physisch verhaftet ist.

Dieses Vorhaben stiess aber auf den Widerstand der Kraftwerksbetreiber («Sie sprechen von «verlorenem Wasser» und meinen, Geld zu verlieren»). Zum Glück könnte man sagen, denn so entwickeln Badel/Sarbach das Projekt weiter und es entsteht dieses grossartige Video, in dem die Fischtreppe zu einer imaginären, nur virtuellen und zudem unmöglichen Skulptur wird. Diese wird an einer natürlichen Steinstufe verortet, einem natürlichen Hindernis für die Fische. So erweitert sich der Lebensraum der Fische, und zwar nicht der, der von den Menschen durch das Kraftwerk beschnitten wurde, sondern ihr natürlicher Lebensraum. Damit wird die Frage aufgeworfen, ob der Mensch in Systeme, die er bereits stark verändert hat, mit Renaturierungsmassnahmen eingreifen soll. Denn die Folgen sind nicht abzuschätzen. Die imaginäre Fischtreppe ist als Symbol zu verstehen, wie Fragmente des

⁵ Vgl. Kwon, Miwon: One place after another. Site-specific art and locational identity. Massachusetts Institute of Technology 2002.

⁶ Vgl. Krauss, Rosalind: Sculpture in the Expanded Field. In: October Vol. 8 (1979), S. 30–44.

⁷ Krauss verwendet dafür den Begriff «axiomatic structure».

Flusses, aber auch des Denkens, verbunden werden können. Die Entmaterialisierung der Fischtreppe entspricht aber auch einer zunehmenden Entlokalisierung des Orts, die das Video nachvollzieht.

Eine Architektur (Fischtreppe) in einer Landschaft (die natürliche Steinstufe) wäre eine klassische Geste der Land Art, für die Rosalind Krauss den Begriff der «site-construction» erfand. Krauss entwickelte 1979 eine strukturalistische Theorie, um eine erweiterte Verwendung des Begriffs der Skulptur in der Postmoderne einzuordnen. Es ging ihr dabei nicht nur um eine Befreiung des Skulpturenbegriffs, sondern auch um eine Befreiung der künstlerischen Arbeit. Badel/Sarbach treiben diese Befreiung mit ihrer virtuellen Skulptur, die sich als 2D-Modell um die eigene Achse dreht und über Aufnahmen der natürlichen Steinstufe gelegt ist, ganz im Sinne einer *New Land Art*⁸ weiter. Diese Befreiung scheint im heutigen Umfeld, in dem sich viele Biennalen die Ortsspezifität gross auf die Fahne schreiben, wieder notwendig.

Identität und Identifikation wird oft mit Orten in Verbindung gebracht. In einer Gesellschaft, in der Zugehörigkeiten zunehmend in digitalen Räumen verhandelt werden und ein nomadisches Leben zur Realität vieler Menschen geworden ist, vernimmt man gar eine Nostalgie nach identitätsstiftenden Orten. Vor diesem Hintergrund wird an Kunstprojekte, insbesondere an solche im öffentlichen Raum, oft der Anspruch gestellt, ortsspezifische Identifikationsangebote zu schaffen. Besonders oft soll die gekappte Verbindung zur Natur wiederhergestellt werden.⁹ Ortsspezifität gehört zum guten Ton von Biennalen, ist aber nicht selten nur eine Rhetorik, um Kritik an der global agierenden, nomadischen Kunstszene zu zerstreuen. Für die eingeladenen Kunstschaffenden ist demgegenüber in erster Linie wichtig, ihre genuinen Interessen verfolgen zu können. *Lost Waters and Found Stairs* zeigt exemplarisch, wie verschiedene Ansprüche im Spannungsfeld der Ortsspezifität spielerisch austariert werden können. Die Praxis des kunstspezifischen Orts stellt die Kunst, nicht den Ort in den Mittelpunkt und macht den Ort als räumlich entgrenzte Kategorie stark, die einen relevanten Beitrag zu Fragen der Identität leisten kann, aber nicht muss.

Mit *Lost Waters and Found Stairs* schaffen Badel/Sarbach einen «wrong place», um einen Begriff der Kuratorin und Kunsthistorikerin Miwon Kwon zu borgen. Kwon ist der Ansicht, dass die Unterscheidung zwischen zuhause und anderswo, richtigem und falschem Ort, für die Konstitution des Selbst zunehmend unwichtiger wird. Sie gibt zu bedenken, dass der «falsche Ort» vielleicht erst die Instabilität des «richtigen» Orts aufzeigen kann und damit auch die Instabilität des Selbst. Und diese Instabilität hat durchaus etwas Gutes, öffnen sich hier doch Möglichkeiten der Selbstreflexion.

Kwons Konzept des «belonging-in-transcience» ist zwischen dem nostalgischen Wunsch einer ortsgebundenen Identität und der bedingungslosen Umarmung der nomadischen Fluidität und Subjektivität, Identität und Räumlichkeit angesiedelt.¹⁰ Dieses belonging-in-transcience (etwa: Zugehörigkeit im Flüchtigen) scheint der Realität von Badel/Sarbach als gleichzeitig nomadische und fest an einem Ort verankerte Kunstschaffende, und jener vieler anderen, angemessen. Das ortsverbundene und gleichzeitig ortsunabhängige Video scheint

⁸ Unter diesem Motto stand die Art Safiental 2016, vgl. URL <https://artsafiental.ch/as2016/>.

¹⁰ Vgl. Kwon 2002.

ganz in diesem belonging-in-transcience verhaftet. Der Fluss als ein Ort, der durch andere Orte fließt, der alle Orte und viele Geschichten beinhaltet, ist ein stimmiges Bild dafür.

Und so kann das Video seine Ortsspezifität an vielen Orten entfalten: Im Servicestollen des Zevrella-Wasserkraftwerks an der Art Saiental, wo es im Sommer 2022 zusammen mit einer Hängeskulptur erstmals ausgestellt wurde; in meiner Ausstellung *Riverhood* im Kunstforum Baloise Park, im Projektraum kunst[]klima in Stuttgart, an der Ausstellung *(re)connecting.earth (02) – Beyond Water*, an verschiedenen Orten um den Genfersee und hoffentlich an weiteren Stationen rund um den Globus. Durch sein Reisen in verschiedene Ausstellungszusammenhänge leistet das Werk immer neue Beiträge zu globalen, virulenten Debatten – ganz im Sinne eines diskursiven Verständnisses des Ortes. Dabei wird auch deutlich, dass globale Herausforderungen unserer Zeit mit lokalen Erfahrungen in Verbindung gesetzt werden müssen.