



Rita Sixto

## ZWEI BEOBACHTUNGSÜBUNGEN

(Auszug aus der Publikation PISCINA. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios. Ediciones laSia, Bilbao, Februar 2019, ISBN: 978-84-09-08084-7)

Angeregt von der Faszination, die ich für zwei Fotos empfinde, beginne ich zu schreiben. Auch durch das, was sie gemeinsam haben: die Darstellung einer Figur auf einer Leiter, das Scannen des Horizonts, das Abwenden vom Betrachter. Aber auch durch den Wunsch herauszufinden, wo sie einen anderen Weg genommen haben, wie sie sich unterscheiden und wie tief dieser Unterschied geht. Da ich auf der Suche nach etwas Elementarem bin, schreibe ich mit der naiven Absicht, von vorne anzufangen; vielleicht beginnt jedes Forschungsprojekt, unabhängig davon, in welchem Bereich es durchgeführt wird, immer - wie dieses - mit einer Observationsübung. Dabei möchte ich Schlüssel finden, wie man die Kunstpraxis in der Forschung thematisiert.

Auf jeden Fall lasse ich mich von der Freude mitreißen, über die beiden Bilder zu sprechen, über jedes einzelne in seiner Besonderheit. Als ob ich an den Enden von Garnrollen ziehen würde, um jede der beiden zu entwirren; als wollte ich jede einzelne Entfaltung festhalten. Mit einem Ende in jeder Hand - einem Bild links und einem rechts - wickele ich sie Stück für Stück ab; wie Flüsse, die gleichzeitig im Tandem fließen. Ich erlaube ihnen, sich gegenseitig anzusehen, ohne zu interagieren oder von ihrem Kurs abzuweichen, ohne sich zu vermischen: Der Text über das eine geht immer auf einer Seite voran, das andere immer auf der anderen Seite. Und obwohl ich weiß, dass die Kraft gerade in der Beziehung zwischen ihnen liegt, lasse ich jedem seinen eigenen Weg, sein Maß, sein Ende finden. Ich akzeptiere, dass der Dialog, der daraus entsteht, erst nach dem Schreiben dieses Textes stattfinden kann.

## DIE LEITER, ORT DES BETRACHTERS

Der Mann heißt Christian Hasucha (geb. 1955 in Berlin-Neukölln), wurde 1992 von Sabine Philbert-Hasucha in der Türkei fotografiert, irgendwo zwischen Kirklareli und Dereköy. Ich denke an dieses Bild seit 2005, seit ich ein Buch<sup>1</sup> kaufte, in dem es in Schwarz-Weiß abgedruckt wurde, begleitet von einem kleinen Absatz, der die bereits kurzen Informationen zusammenfasst, die ich auf der Website des Künstlers gefunden habe - einige Jahre später, ich kann mich nicht erinnern, wann. Dabei fand ich heraus, dass Hasucha ein Künstler ist, der seine Arbeiten üblicherweise im öffentlichen Raum ausführt.

Anfang der 90er Jahre, als Hasucha gewahr wurde, dass sein Werk Verbreitung fand, begann er, die verschiedenen Dokumente zusammenzustellen, die um jede Aktion herum entstanden waren. Als er begann, aus seinen konzisen Grafiken- und Texten auszuwählen und sie zu Projektdokumentationen zusammen zu stellen. Sie entwickelten sie sich zu einer Art Katalog. Im Mai 1991 unternahm Hasucha mit Hilfe eines Stipendiums eine einjährige Reise durch verschiedene Länder Europas und Kleinasien. Er baute seinen Lieferwagen in eine mobile Werkstatt um, die so ausgestattet war, dass er praktisch autark war und ihm erlaubte, nahezu überall zu arbeiten. Die Aktionen, die er auf dieser Reise durchführte, wurden Teil des Katalogs, der allmählich zu einem Archiv wurde: ein ständig wachsendes Werk, das zu einer Website<sup>2</sup> führte, einem Schlüsselmedium seiner Arbeit. Diese Website enthält auch kurze Berichte über Hasuchas Interventionen während der Expedition mit dem Titel „Project no15: EXPEDITION LT 28E“<sup>3</sup>. Die Reise endete im Juni 1992. Alle Eingriffe wurden vor Ort durchgeführt, teilweise mit Hilfe von Einheimischen. Alle Arbeiten wurden an Ort und Stelle belassen und der jeweiligen Gemeinde zur freien Verfügung gestellt. Hasucha (2013: 60) notierte, dass er manchmal nicht sagen konnte, ob einige Stücke überhaupt von jemandem gesehen worden sind, bevor sie verfielen und sich auflösten.

Die Dokumentation, die Hasucha zur Verfügung stellt, ist klar, gut organisiert und konsistent. Projektnummer, Titel, beschreibende Zeichnungen und technische Spezifikationen, Fotos, Kurztex te, Daten und Ort. Alles scheint darauf ausgelegt zu sein, jede Intervention umfassend zu berücksichtigen. Aber auch wenn die Projekte mit der Logik von Beweismaterial dargestellt werden, fühlt es sich oft so an, als ob wir den wichtigsten Teil vermissen. Andrea Knobloch (2013: 67) fragt sich, ob vielleicht etwas bewusst verborgen bleibt, um ein Gefühl des Geheimnisses oder der Unzugänglichkeit zu schaffen. Wahr scheint, dass beim Betrachten von Hasuchas Werk, ob in gedruckter Form oder im Internet, ein Gefühl von unüberwindbarer Distanz entsteht. Trotz der uns zur Verfügung gestellten Unterlagen scheint die Entfernung entsprechend unseres Interesses an den Interventionen zu wachsen. Vielleicht hat mich deshalb das Bild so lange begleitet, das sich wie ein Blutegel anklammert (oder wie ein Orden fest steckt).

Hasuchas Interventionen fanden außerhalb der üblichen Ausstellungsrituale statt. Um der so genannten "Disneylandisierung" der Kunst entgegenzuwirken, hat Hasucha (2013: 43) sein Werk so weit wie möglich von institutionellen Räumen entfernt gehalten und gleichzeitig versucht, seine Interventionen nicht in touristische Attraktionen zu verwandeln. Er bereitet sie so vor, dass sie in der Regel nur von zufälligen Zuschauern gesehen werden. Für Hasucha wäre das Kunstpublikum - Amateure und Profis – bei den Interventionen, die für Passanten und Anwohner bestimmt sind, "ein Fremdkörper". Abgeschottet von der Kunstwelt, sagt Knobloch (2013: 67), entwickelt Hasuchas sein Werk in einer Art "Schutzraum".

Andererseits erfand Hasucha eine interessante Figur, die er als FP (Fictional Participant) bezeichnet. Diese Figur dient als "Prüfinstanz" (Hasucha, 2013: 71), so dass Hasucha sich die Reaktion der FP auf seine Interventionen vorstellen kann. Hasucha stellt sich die FP als jemanden vor, der sich ebenfalls für Seltsames interessiert, vielleicht später auf einige Informationen stößt und am Ende alles in seinem mentalen Depot für Merkwürdigkeiten ablegt. Wie Knobloch (2013: 67) schreibt, müssen wir uns damit zufrieden geben, uns wie ein FP zu fühlen. Nur so kann man in den "Kosmos" der "Öffentlichen Intervention" eintreten - die

einzigste Möglichkeit, an den "heimlichen Lustbarkeiten, die in den verschatteten Ecken ... verborgen werden", die unter der scheinbar organisierten, konsistenten, zusammenhängenden Oberfläche seines Dokumentationssystems liegen, teilzuhaben. Laut Hasucha (2013: 43) ist EXPEDITION LT 28E ein Beispiel für das, was er „anonyme Interventionen“ 4 nennt. Diese Maßnahmen werden unangekündigt durchgeführt und es werden vor Ort keine Hinweise angebracht. Hasucha liefert auf der Website wenig Informationen über die Intervention auf dem türkischen Plateau: nur das Foto und zwei kurze Texte, die erscheinen, wenn der Cursor über das Bild bewegt wird. Es sind die grundlegenden Details (Materialien - gehobeltes Holz, bemalt und in ein Fundament gesetzt - und der Ort). Dann, wenn das Bild (durch Anklicken) vergrößert wird, eine kurze Darstellung der Aktion: „Der Hügel war flach und sandig, die Grube für das Fundament bald ausgehoben und die Leiter konnte eingegossen werden. Am nächsten Nachmittag wagte ich den ersten Aufstieg. Weit hinten blökten Schafe. Türkei, 1992“ 5.

Der Text ist knapp und eindrucksvoll: eine sehr kurze Beschreibung des Ortes und eine Reihe von Eindrücken - die Leichtigkeit des Ausgrabens, die Geduld beim Betonguss, die Kühnheit des Aufstiegs und das Hören von höherer Warte. Eine Begegnung mit einer Klanglandschaft, mit Klängen, die von außerhalb des fotografierten Bildfeldes kommen, von außerhalb des Rahmens, der den kleinen Text so einbezieht, dass er ihm zusätzliche Bedeutung verleiht. Auch wenn es keinen Hinweis auf das visuelle Erlebnis gibt, spielt die Fotografie eine wichtige Rolle. Bezogen auf den Text könnte man sagen, dass das Bild einem Ereignis-Ende entspricht: es könnte nach dem Blöken der Schafe aufgenommen worden sein, obwohl es auch während des Wartens aufgenommen worden sein könnte, auf jeden Fall, nachdem die Schafe gehört wurden - nur dann - konnte Hasucha mit dem Abstieg begonnen haben.

Hasucha hat in vielen seiner Projekte an visuellen Fragen gearbeitet. Einige der Interventionen bei der EXPEDITION LT 28E bestanden beispielsweise darin, bestimmte Elemente in der Umgebung visuell zu isolieren. In Vourenkylä (Finnland) fand Hasucha einen großen Findling in der Mitte einer Kiesgrube und fertigte eine Holztafel an, aus der er die Umrissform des großen Steines ausschneidet. Von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen, erschien der Felsbrocken isoliert, als eigene Darstellung auf der Tafel. Weiterhin hat Hasucha am Strand von Bozdogan in der Türkei, von wo eine Insel vom Ufer aus zu sehen ist, die Form der Insel aus einer Eisenblechtafel ausgeschnitten und so positioniert, dass von einer bestimmten Position aus die beiden Formen übereinstimmen. Die Passanten wurden zum Schauen, zum Genießen des visuellen Kniffs eingeladen, der sie auf vertraute Elemente verwies, die im Alltag oft übersehen werden, und diese hervorhob. Hasucha führte das Lenken des Sehens in späteren Interventionen fort und baute Geräte, die das Auge - nur ein Auge - wie Dürers Gitter zwingt, eine bestimmte Position einzunehmen, so dass das Sehen geschleust wird 6. In einer weiteren Intervention, die er in einem ehemaligen Truppenübungslager durchführte, untersuchte Hasucha metaphorisch das Verhältnis von „Sehen“ und „Schießen“. Zielen, fokussieren, schießen: eine Art Wechselspiel zwischen dem Projektil und visueller Projektion 7. Im Laufe seiner bereits langen Karriere hat Hasucha verschiedene Beobachtungsgeräte hergestellt; jedes von ihnen ist ein Ort für das Subjekt, das beobachtet. Wir könnten die Geräte in Gruppen einteilen, beginnend mit denen, die wir für Übungen im gelenkten Sehen nutzen könnten, wie in den oben beschriebenen Beispielen. In dieser Gruppe ist das objektexponierende Gerät - das sicherstellt, wie das Objekt gesehen wird - weniger wichtig als die eigentliche Sehubung. Auch die Position des Auges ist festgelegt, denn die Geräte reduzieren den Ort des Subjekts auf einen geometrischen Punkt, der genau dort positioniert werden muss, wo die Sichtachse beginnen soll. Der Raum wird dann von diesem Ort aus wahrgenommen: einem privilegierten Ort, von dem aus Entfernungen und Beziehungen in einer bestimmten Reihenfolge, an einem bestimmten Zeitpunkt, bei dem die Beobachtung stillgestellt ist, festgelegt sind. Derart intensiviert, ist die Konzentration auf den Fokus so stark, dass das periphere Sehen fast vergessen wird 8. Diese Ausschnittstafeln, die bestimmte Elemente visuell isolieren, funktionieren wie eine Art Falle, wie Lacan sagt. Alle Gemälde tun dies, als "Vorrichtungen, die sie ins Auge fallen lassen" (Lacan,

2010: 96). Es handelt sich also um Vorrichtungen zur Steuerung des Sehens, oder um ein kontrollierendes Sehen, das eine bestimmte Ordnung vom Brennpunkt des Blickkegels bestimmt, der seinen Ursprung im Auge hat: im Auge eines "kartesischen Subjekts, das selbst eine Art geometrischer Punkt, ein Punkt der Perspektive ist" (ebd., 93).

Aber nicht alle visuellen Interventionen von Hasucha teilen diese Eigenschaften. Es gibt eine zweite Gruppe von Installationen, die zum Beobachten gedacht sind. In Köln zum Beispiel montierte Hasucha eine einfache Metallplattform an einen Straßenlaternenmast, um eine Art Balkon zu schaffen, auf dem ein Besucher pro Nacht die Geräusche der Stadt in fünf Metern Höhe hören konnte <sup>9</sup>. In Berlin installierte er in einer Kneipe eine von der Straße aus zugängliche Glaskabine, in der eine Person sitzen und zusehen konnte - und beobachtet werden konnte <sup>10</sup>. Oder er nahm einen weißen Kubus, der aussah, als wäre er von einem Mehrfamilienhaus abgeschnitten worden, und setzte ihn, komplett mit Möbeln und Bewohner versehen, auf ein Gerüst an einen öffentlichen Ort. Ein anderes Mal stellte er einen ähnlichen Bau auf das Dach eines Parkplatzes <sup>11</sup>. Die Beispiele in der ersten Gruppe lenkten das Auge, eine bestimmte Position einzunehmen, die in der zweiten Gruppe, die ebenfalls Beobachtungsorte waren, führten dazu, dem Betrachter eine andere Art des Schauens und des Hörens zu bieten, mit anderen Worten, eine andere Art des Wahrnehmungsverhaltens zu ermöglichen. Kleine Balkone, Plattformen, Fenster und Terrassen sind Aussichtspunkte, die so platziert sind, dass, wenn ein Subjekt in Position ist, der Blick schweifen kann. Es sind Orte, an denen es kein vorgegebenes Objekt gibt, auf das man schauen kann, oder keine Richtung, in die man schauen soll. Orte, die vielleicht "Rezeption mit Ablenkung" erzeugen, um es mit den von Benjamin verwendeten Begriffen auszudrücken (2002: 120); Orte, an denen "das Publikum ein Prüfer ist, aber ein abwesender". Der Betrachter wird von allem angezogen, was in seinem Wahrnehmungsfeld erscheint. Seine Aufmerksamkeit wird von jedem Element in jeder Entfernung angezogen. Und hier kommt die Tiefenschärfe ins Spiel, der Seitenblick, das periphere Sehen: Distanz, aber auch Details, Veränderungen.... Wir sind vom Auge auf den Körper übergegangen: Empfinden, Denken, phantasievoll, verschiebbar, variabel, artikuliert, beweglich, lebendig, zeitlich. Empfindlich für Gerüche und Geräusche, für Temperatur und Feuchte, für Neugierde, Müdigkeit und Hunger. Das Visuelle dominiert nicht, es wird von der Szenerie dominiert, die sich vor dem Subjekt entfaltet, es umgibt. Der Begriff des Visuellen beginnt sich zu erweitern und umfasst am Ende auch alle anderen Formen der Wahrnehmung.

Wir erwähnten bereits die Vorrichtungen, die den Körper lenken und das Auge an einen bestimmten Punkt binden: Geräte, die das Sehen konzentrieren und stillstellen (auch wenn die Zeit weiter vergeht), die den Blick "zähmen", wie Lacan (2010: 116) sagen würde. Die Position des Auges des Betrachters zu bestimmen bedeutet, "seinen Blick ‚bannen‘ zu können, wie wenn man seine Waffen niederlegt" (ebd., 108). Es bedeutet Verzicht, Rückzug. Die beiden hier diskutierten Arten von Interventionen beziehen sich auf die Dialektik des Auges und des Blicks, wie sie von Lacan (Lesung Merleau-Ponty) zusammengefasst wurden, basierend auf einer Unterscheidung zwischen der Funktion des Auges und der des Blicks: "Ich sehe nur von einem Punkt aus, aber in meiner Existenz werde ich von überall betrachtet." (Ebd., 80) Dies ist die Grundlage für die Dialektik des Sehens, für die Beziehung zwischen dem Auge des Schauenden und dem sichtbaren Bereich: Wir werden von dem gesehen, was wir betrachten. Lacan (Ibid., 81) fasste es zusammen mit: "Die Trennung zwischen dem Auge und dem Blick, zwischen dem skopischen Feld und dem Schweifen, der sich auf der Ebene des skopischen Feldes manifestiert." Und es ist interessant festzustellen, dass wir uns auf dieser skopischen Ebene auf der Ebene des Wünschens und nicht der Nachfrage befinden (ebd., 111).

Als Darstellung eines Beobachters ist das Foto von Hasucha - das Bild, das mich dazu bringt, all dies zu schreiben - gelinde gesagt, beunruhigend. Die Leiter ist als Vorrichtung für den Körper gedacht und nicht für das Auge. Der Körper setzt sich einer Gefahr aus, um zu sehen. Hasucha würde sich nicht damit zufrieden geben, "was da ist" sehen zu können. Der Aufwand würde sich nicht lohnen. Es ist schwierig für einen Körper, sich dort sicher zu fühlen, so wie es für seine Augen schwierig ist, das Gebiet zu überschauen, es einzufangen, es in irgendeiner Weise

in den Griff zu kriegen. Etwas wird ihm entgehen: Er wird seine Augen, seinen Kopf, seinen Körper bewegen, soweit er kann. Aber er wird nie das gesamte Territorium in seinen scheinbar unendlichen Möglichkeiten in visuellen Besitz nehmen. Was er sieht, wird instabil sein: bestimmte Wege, temporäre, provisorische Eindrücke. Es wird ihm oft die geometrische Projektion fehlen, die die Welt nach den perspektivischen Gesetzen organisiert. Die Schärfentiefe - die mehrdeutig ist und nicht unter Kontrolle steht - kommt ins Spiel. Es ist der Blick, "der mich erfasst", schreibt Lacan (ebd., 103), "und der aus der Landschaft etwas ganz anderes als eine Perspektive macht".

Aber Hasucha ist homo faber (Arendt 2005: 315). Er reist mit einer mobilen Werkstatt, damit er das herstellen kann, was er möchte. In diesem Fall eine Leiter. Und die Leiter, in Beton gegossen, stellt einen Ort her, fixiert die Position des Betrachters, hebt ihn hervor. Während es ihn gleichzeitig verankert, trennt es ihn vom Boden. Sloterdijk nahm den griechischen Begriff *Epoche* auf, der etymologisch "Aussetzung" bedeutet, und bezieht sich in der Phänomenologie auf "die Geste einer Distanz zum Leben" (Sloterdijk 2013: 36). Die Leiter schafft den Abstand, durch den das Subjekt in der Schwebelage bleiben kann, abgetrennt, indem es seine Vorkenntnisse und seine Realität selbst einklammert. Sloterdijk (2013: 38) schreibt, dass der Begriff *Epoche* die Zeitlichkeit des Denkens in die philosophische Reflexion gebracht hat, wobei beide – das Empfinden von Zeit und die Reflexivität - zwei der wichtigsten Merkmale der kognitiven Moderne sind. Die Leiter könnte eine Zwischenstelle sein. Kein Werkzeug, um besser oder weiter zu sehen, sondern ein Ort des Übergangs und Aufstiegs: Rückzug aus dem Boden und aus der gewöhnlichen Wahrnehmung (Hasuchas Augen können sogar geschlossen sein). Transzendieren, eine Position der Spannung einnehmen, in einer Situation, die der Ekstase ähnelt (ebd., 50). Wie Sokrates, der in Gedanken „versinken“ und in eine Art Trance eintreten würde, die ihn von seiner Umgebung abschottete. Eine Abwesenheit, eine "denkende Episode" (ebd., 45), ein sprachloses Wunder, "in einem Zustand fast völliger Unbeweglichkeit" (Arendt 2005: 322). Dies ist der kontemplative Zustand par excellence, im Wesentlichen still: ein sprachloses Wunder, das traditionell Anfang und Ende der Philosophie ist.

Aber der Beton ist neu, der Körper unbeholfen ausgewogen. Schließlich blöken die Schafe. Wir haben das Bild. Hasucha kann hinunterklettern und zu seinem "Leben der Praxis" zurückkehren, einem gemischten Zustand, der "kontemplativ ist, ohne die Eigenschaften der Aktivität aufzugeben, und aktiv ist, ohne die kontemplative Perspektive zu verlieren" (Sloterdijk, 2013: 17). In dem kurzen Text, der das Bild begleitet, erzählt Hasucha von seiner aktiven Erfahrung. Er lässt die kontemplative Erfahrung aus dem Bild fließen. Dies ist eine Erklärung, die mich am meisten bewegt. Hasucha muss sich den FP (Fiktiver Teilnehmer) auf der Leiter vorgestellt und sich seinem Blick unterworfen haben, dem Blick der Fotografin und natürlich auch unserem Blick. Er muss sich uns vorgestellt haben. Er muss gesehen worden sein. Von anderen, und er muss sich selbst auch gesehen haben. Damit kommen wir auf Lacan zurück und sagen, dass das Subjekt sich selbst als Gedanke begreift und auf die Macht der Auslöschung reduziert wird (Lacan, 2010: 88), es gibt eine "Form der Betrachtung, die mit sich selbst zufrieden ist, sich selbst als Bewusstsein zu sehen" (ebd., 82). Für Lacan (Ibid., 87) ist die Aussage, *ich sehe mich selbst, schauend*, „eine der wesentlichen Korrelationen des Bewusstseins in Bezug auf die Repräsentation“. Diese Illusion, die es dem Bewusstsein erlaubt, sich auf sich selbst zu richten - *sich selbst zu sehen* -, sagt er, ist ein Taschenspielertrick, denn eine Funktionvermeidung des Blickens wird durch die Befriedigung ersetzt, die das Subjekt in der Kontemplation findet. (Ebd., 82) Der Blick, sagt er, ist die Unterseite des Bewusstseins. (Ebd., 91). Die Schafe wecken Hasucha aus seinem sprachlosen Wunder. Während der skopische Antrieb, so Freud, auf der Tatsache beruht, dass "das Subjekt sich selbst sieht", unterbricht das Hören - des Geräusches, das Hasucha erreicht: das Blöken, vielleicht sogar das Geräusch des Kameraverschlusses hinter ihm – die Richtung, die ihn zu sich als Subjekt führt, und wendet sich dem anderen zu (ebd., 202). Die kontemplative Entrückung endet. Und das Bild kommt. Der fotografische Akt, den er uns präsentiert, bestätigt die Dialektik des Blicks: Was wir sehen und was uns aus dem, was wir sehen,

ansieht. Hier ist der Blick nach draußen: Hasucha wird angeschaut, er ist Bild: wörtlich "fotografiert" (ebd., 113). Das Motiv und die Leiter befinden sich auf einer Seite des Bildes, sie sind seitlich angeordnet. Das Zentrum ist leer. Wenn wir uns davon anziehen lassen, befindet sich Hasucha in unserem peripheren Blickfeld: ein Abbild eines Körpers, der nicht dominiert. Und diese zentrale Leere, die als Abwesenheit wahrgenommen wird, tritt ein in eine Beziehung mit unserem Begehren (ebd., 115).

Im Bild ist Hasucha zu sehen; er stellt sich unserem Blick. Er stellt uns zurück, hinter sich. Als ob wir ihn nicht nur sehen würden, sondern auch seine Beobachtungen teilen und in seinen seltsamen kontemplativen Zustand eintreten könnten. Obwohl er uns immer voraus sein wird, über dem Horizont stehend, ganz still, den Himmel berührend, niemals im Zentrum unseres Blickfeldes<sup>12</sup>.

Vielleicht, wie Silvestre (2013: 221) in Bezug auf eine Landschaft von Brueghel<sup>13</sup> erkennt, ist diese Art von Blick weniger "losgelöst", als es die Tradition tun würde. Vielleicht ist es stattdessen ein zufriedener Instinkt, ein Wunsch, eine Begegnung zwischen Innen und Außen, bei der das Terrain keineswegs als bloßes Objekt der Observation verstanden wird. Gegenstand und Gebiet können nicht getrennt analysiert werden. Hasucha sieht nicht nur die Landschaft oder sich selbst. Er sieht sich selbst als Landschaft. Und gleichzeitig "Die Landschaft *sieht*", sagten Deleuze und Guattari (1996: 169). Sie bezogen sich nicht auf die Wahrnehmung der Landschaft, sondern auf die Landschaft als Wahrnehmung. Wie wenn Charaktere in einem Roman in die Landschaft eintreten und "selbst Teil der Verbindung von Empfindungen sind" (ebd.). "Wir sind nicht in der Welt", sagen sie, "wir werden zur Welt; wir werden zur Welt, indem wir sie betrachten. Alles ist Betrachten, Werden. Wir werden zu Universen" (ebd.). Ich denke, so hat Hasucha diesen Ort zwischen Kirklareli und Dereköy betreten. Und damit zur Landschaft wurde. Und um das zu tun, musste er dorthin gelangen, eine Leiter bauen, warten, bis die Betonsockel aufgestellt waren, klettern und dort oben bleiben. Ich halte es nicht für übertrieben zu sagen, dass ihm die Leiter vielleicht geholfen hat, "Monument" zu werden, wie Deleuze und Guattari (1996: 175) es definiert haben: nicht als Akt der Erinnerung, sondern als Akt der Phantasie: als "Block von Empfindungen", die so bleiben, weil sie schwingen. Es ist diese Schwingung, die mich in meinem Status als fiktiver Teilnehmer immer wieder beeinflusst und mich dazu bringt, bei jedem Blick auf das Bild eine Frage an mich zu stellen.

1 Shulz-Dornburg (2002): *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades*, Barcelona, Gustavo Gili. Die hier diskutierte Intervention finden Sie auf Seite 102, im Kapitel "Observación".

2 <http://hasucha.de>

3 EXPEDITION LT 28E ([http://www.hasucha.de/en/intervention\\_15/dokumentation.html](http://www.hasucha.de/en/intervention_15/dokumentation.html))

4 Hasucha (2013: 43) definierte auch zwei weitere Arten von Interventionen: geführte Interventionen (erstellt mit Teilnehmern, die im Voraus per Post kontaktiert wurden und gebeten wurden, Zeugen oder Nutzer der in ihrem Bereich vorgenommenen Änderungen zu sein) und beauftragte Interventionen (bei denen die Anwesenheit von Sponsoren und/oder Arbeitern erforderlich ist).

5 [http://www.hasucha.de/en/intervention\\_15/dokumentation.html](http://www.hasucha.de/en/intervention_15/dokumentation.html)

6 27. Frau K. besucht Kirchheim unter Teck (1997). Die Idee war, die spezifische Beobachtung von jemandem wiederherzustellen, der zuvor durch den Raum gegangen war, und die Objekte, die ihre Aufmerksamkeit erregt hatten, hervor zu heben. Für jedes dieser Objekte platzierte Hasucha kleine Sichtschleusen vor Tafeln mit ausgeschnittenen Formen. Zuschauer, die ihren Blick durch die Blickschleuse richten, können das gewählte Objekt sehen.

([http://www.hasucha.de/de/intervention\\_27/dokumentation.html](http://www.hasucha.de/de/intervention_27/dokumentation.html))

7 61. Das Münsinger Loch (2013). In dieser Intervention schob Hasucha eine lange Konusröhre durch die Krone eines Ahornbaumes, exakt ausgerichtet auf einen platzierten Stuhl, bereitgestellt für Besucher. Von dieser Position aus war nur der Querschnitt des Rohres zu sehen, und die Besucher fühlten sich, als säßen sie vor einem riesigen Zielfernrohr in einem gelochten Abschnitt der Baumkrone. Passend dazu beinhaltet die Dokumentation für die Aktion ein Foto der auf dem Gelände befindlichen Projektile. Aber trotz des Vergleichs ist anzunehmen, dass sich die Besucher entspannen und die Bewegung der Wolken beobachten oder vielleicht den Flug eines Vogels. ([http://www.hasucha.de/en/intervention\\_61/dokumentation.html](http://www.hasucha.de/en/intervention_61/dokumentation.html))

8 Der so genannte "Tunnelblick" ist der extremste Fall eines Verlustes des peripheren Sehvermögens.

9 14. Über der Stadt (1991). ([http://www.hasucha.de/en/intervention\\_14/dokumentation.html](http://www.hasucha.de/en/intervention_14/dokumentation.html))

10 38. die Kabine (2001). ([http://www.hasucha.de/en/intervention\\_38/dokumentation.html](http://www.hasucha.de/en/intervention_38/dokumentation.html))

11 47. Probewohnen in Slubfurt (2010). ([http://www.hasucha.de/en/intervention\\_47/dokumentation.html](http://www.hasucha.de/en/intervention_47/dokumentation.html))

12 Diese Dezentrierung ist in dem auf der Webseite enthaltenen Bild ausgeprägter, das im quadratischen Format ist und die Kraft des Zentrums unterstreicht.

13 Pieter Brueghel der Ältere: Flusslandschaft mit einer Künstlerskizze (1553). Silvestre (2013: 208).

- Agamben, G. (1995): "Sauf les hommes et les chiens" in Libération, 7. November.
- Arendt, Hannah (2005): La condición humana, Madrid, Paidós.
- Benjamin, W. (2002): Ausgewählte Schriften. Band 3, 1935-1938, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Deleuze, G. und Guattari, F. (1996): What is Philosophy?, New York, Columbia University Press.
- Didi-Huberman, G. (1997): Lo que vemos, lo que nos nos mira, Buenos Aires, Manantial.
- Hasucha, C. (2013): Christian Hasucha. Öffentliche Interventionen, Nürnberg: Verla für moderne Kunst.
- Knobloch, A. (2013): "Warten auf JETZT (JETZT)", in Hasucha (2013) Christian Hasucha. Öffentliche Interventionen, Nürnberg: Verla für moderne Kunst, S. 67-71.
- Lacan, J., (2010): Das Seminar von Jacques Lacan: libro 11: los cuatro conceptos funda-mentales del psicoanálisis, Buenos Aires: Paidós.
- Silvestre, F. L. (2013): Los pájaros y el fantasma: una historia del artista en el paisa-je, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sloterdijk, Peter: (2013): Muerte apartments en el pensar. Sobre la filosofía y la ciencia como ejercicio, Madrid, Siruela.

## DIE LEITER, ORT DES BETRACHTERS

Ich stieß auf dieses Foto, weil es als offizielles Bild auf der Architekturbieniale 2016 in Venedig verwendet wurde. Es sprang vom Bildschirm und stürzte sich auf mich, als hätte ich darauf gewartet. Das kuratorische Team unter der Leitung des Architekten Alejandro Aravena erklärte, dass das Bild "den Geist, die Atmosphäre und den Umfang der Biennale" (Quintal, 2016) "Als wir das Foto von Maria Reiche sahen, stimmten wir alle zu, es ohne zu zögern zu verwenden. Es ist die Art von Bild, die keiner Erklärung bedarf" (Planas, 2016). Ziel der Biennale war es, neue Perspektiven und neue Perspektiven zu bieten, um den Herausforderungen der Architektur zu begegnen. Laut Aravena hatte Maria Reiche diese neue Sichtweise gefunden: Auf dem Boden stehend, waren die Steine nur zufälliger Kies, aber mit einer bescheidenen Aluminiumleiter als Werkzeug fand sie den Ort, von dem aus "diese Steine zu einem Jaguar, einem Baum oder einer Blume wurden" (Aravena, 2016). Das war das Bild: eine Person, die das Beste aus den Dingen um sie herum macht, um ein Ziel zu erreichen. Aravena fügte hinzu, dass "es eine sehr wichtige Lektion über die Fähigkeit und Kreativität ist, nicht nur auf das Projekt oder die Lösung zu schauen, sondern auch auf die Werkzeuge, auf das Verständnis der Verfahren, die erforderlich sind, um Lebensqualität zu liefern" (Quintal, 2016).

Das Foto wurde von Bruce Chatwin aufgenommen, einem Reisenden, Fotografen und Schriftsteller. Chatwin stieß auf Maria Reiche in der Pampa de Ingenio, einer Wüstenebene am Fuße der Anden. In einem 1975 in der Sunday Times veröffentlichten Artikel beschrieb Chatwin sie als "eine große, fast skelettartige, deutsche Mathematikerin und Geographin, die etwa die Hälfte ihrer 72 Jahre in der peruanischen Wüste verbracht hat" (Chatwin, 1990: 94). Maria Reiche (\*Dresden 1903 - +Lima 1998) war 1932 in Cusco angekommen, um als Gouvernante für die Kinder des deutschen Konsuls zu arbeiten, und arbeitete später in Lima als Lehrerin, Restauratorin präkolumbischer Textilien und Übersetzerin. In dieser Rolle traf sie Archäologen wie Dr. Paul Kosok, einen Historiker des alten Peru, der astronomische Zusammenhänge in den Wüstenmarkierungen beobachtet hatte und Reiche als seinen Assistenten nach Nazca brachte. Als er in die Vereinigten Staaten zurückkehrte, ermutigte Kosok sie, die Arbeit fortzusetzen und ihr Wissen auf das Studium der Glyphen anzuwenden. Sie nahm den Vorschlag mit so viel Begeisterung auf, dass sie ihr Leben dem widmete. 1945 zog sie in die Wüste, wo sie in einer kleinen verlassenen Hütte ohne Strom und fließendes Wasser lebte. Ganz allein und mit sehr begrenzten Mitteln entschied sich Reiche, ihren Hintergrund als Mathematiklehrerin zu nutzen, "um die Markierungen aus mathematischer Sicht zu studieren", denn, so schrieb sie, "die bemerkenswerte Präzision, mit der sie ausgeführt wurden, erforderte besonders das Studium". Obwohl sie anerkannte, dass es sich um ein Fach für Archäologen handelte, glaubte sie, dass die Nazca-Zeichnungen "eher als ein Kapitel in der Geschichte der Wissenschaften behandelt werden sollten. Als solche betrachtet, sind sie faszinierend" (Reiche, 1968: 12). In der Fortsetzung von Kosoks Werk vernachlässigte sie nie die Suche nach Korrespondenzen mit der Bewegung der Sterne oder möglichen Verbindungen zwischen den Figuren und den Konstellationen. Und obwohl sie auch der Ansicht war, dass die Linien und Figuren vielleicht zeremonieller Natur waren, hörte sie nie auf zu glauben, dass sie in Gegenwart eines riesigen astronomischen Kalenders war 1.

Die Nazca-Linien sind flache Gräben, die vor mehr als zweitausend Jahren in die Oberfläche der Wüste gegraben wurden: lange Linien, Trapeze, Dreiecke, zickzackförmige und oszillierende Linien, Spiralen und verschiedene Figuren. Die oberflächliche Schicht des Bodens, von dem sie abgekratzt wurden, besteht aus Sand und Kieselsteinen, die dunkler sind als der Untergrund darunter. Obwohl diese erste Schicht leicht zu stören ist, haben das Klima und die Eigenschaften des Landes die Erhaltung der Zeichnungen begünstigt. Die langen Schlangen galten als alte Straßen oder Überreste von Bewässerungssystemen. Obwohl sie 1927<sup>2</sup> entdeckt wurden, waren sie von Wissenschaftlern und der Öffentlichkeit nicht beachtet worden, bis Kosok und Reiche sich für sie interessierten. Laut Reiches Bericht entdeckte Kosok die Anwesenheit von Figuren, als er zu seiner Überraschung "die Form eines Vogels auf seinem Reißbrett auftauchen sah, als er die vermessenen Abschnitte eines seltsamen Pfades aufzeichnete" (ebd., 72). Am Boden konnte der Archäologe die Figur nicht erkennen. Erst mit der Größenänderung, als sie auf Papier übertragen wurde, erschien das Tier.

Für einen Walker ist jede Linie nur ein Weg. Ein Spaziergänger merkt nicht, dass es sich bei der Strecke um einen Umriss handelt, dass ein einzelner, ungebrochener, gekrümmter Weg eine Figur bildet. Nach jahrelanger Erfahrung schrieb Reiche, dass, wenn man beim "Gehen über die Pampa auf einen Abschnitt eines gekrümmten Pfades trifft, man weiß, dass es eine Gestalt ergibt" (ebd., 34). Es macht Sinn, dass Maria Reiche Abstand von sich selbst und dem Boden nehmen, aufsteigen will. Natürlich begann sie damit, alle Luftbilder zu studieren, die sie finden konnte. Sie erhielt auch Anfragen für Sonderflüge über die Zeichnungen, und sie selbst fotografierte von Hubschraubern und Leichtflugzeugen. Man sagt, dass sie sich sogar an die Kufen eines Hubschraubers schnallen ließ, um Fotos machen zu können, ohne dass die Kabine im Weg stand. Aber in der Zeit, als sie mit Chatwin sprach (1993: 111), war sie darauf gekommen, die Luftbilder als ungenau anzusehen. Sie beantworteten ihre Fragen nicht. Sie brauchte Kontakt mit dem Boden. Zu Fuß, natürlich ohne Straßenfahrzeuge, die die Linien leicht beschädigen könnten. Einfach zu gehen, ausgestattet mit Kompass, Sextant, etwas Schnur, Maßband, etwas zu essen, einem Besen zum Kehren der Linien und der Leiter. Anscheinend gehörte die erste Leiter, die sie benutzte, dem Elektrizitätswerk. Die Aluminiumleiter auf dem Foto muss viel leichter gewesen sein.

Walter Benjamin schreibt über den Unterschied zwischen dem Gehen auf einer Landstraße und dem Fliegen mit dem Flugzeug: "Nur wer die Straße zu Fuß geht, erfährt von der Macht, die sie einfordert" (Benjamin, 2016: 27). Benjamin verglich dies mit der Kraft eines Textes, wenn er gelesen wird, mit der Kraft, die er hat, wenn er abgeschrieben wird. So wie die Straße den Geher fordert, fordert der Text die Person, die ihn kopiert: "Der bloße Leser entdeckt nie die neuen Aspekte seines inneren Selbst, die durch den Text geöffnet werden" (ebd., 27). Lesen heißt überfliegen. Maria Reiche wollte nicht nur überfliegen, sie war nicht zufrieden mit dem Lesen. Sie musste abschreiben. Ein Großteil ihrer Arbeit bestand darin, die Wüstenlinien auf große Papierstücke zu übertragen. Die Zeilen, die für die Leser, die am Boden blieben, unleserlich waren. In jeder Höhe - Boden, Leiter, Hubschrauber - enthüllten die Rillen eine bestimmte Art von Informationen. Alle Ebenen waren notwendig, komplementär. Die Bestimmung der zu beobachtenden Entfernung wurde zum Schlüssel zum Forschungsprozess. Als sie 1968 *Mystery on the desert* veröffentlichte, dachte Reiche, dass es noch nicht an der Zeit sei, die Zeichnungen als primitive Kunst zu betrachten. Sie war der Meinung, dass Wissenschaftler Fragen des Totemismus, der Religion, der Magie und der Rituale beiseitelassen und sich stattdessen "der Erforschung der Mittel und Methoden widmen sollten, die von den Autoren der großen Zeichnungen verwendet werden" (Reiche, 1968: 91). Eines ihrer unmittelbaren Anliegen war es damals, die Standardmasseinheit herauszufinden, die zur Vergrößerung dieser komplizierten Formen verwendet wurde. Sie dachte, dass der Untersuchung der Art und Weise, wie die Umrisse erstellt wurden, der verwendeten Mittel und der angewandten Verfahren Priorität eingeräumt werden sollte. "Wir müssen jedes Detail dieser geheimnisvollen Schrift untersuchen und uns in der Art von Graphologen über den Charakter und die Fähigkeiten des Schriftstellers informieren" (ebd.) Reiche musste oft mit



ihrem Besen die kleinen Kieselsteine, die vom Wind auf die Linien geblasen wurden, wegfegen, um sie besser zu sehen.

Vom Boden aus studierte sie die Zeichen der Wiederholung, Korrekturen und Ersetzungen, die von den Schöpfern der Linien gemacht worden waren. Sie erkannte die Steine, mit denen die Zentren der kreisförmigen Segmente, aus denen die großen Kurven bestehen, markiert waren. Sie fuhr auf diese Weise fort und entdeckte schließlich zum Beispiel, wie die riesigen Spiralen aufgezeichnet worden waren, indem sie die Länge der Schnur mit einem Stift an beiden Enden und die Position der Stifte spezifizierte, in einem Dreieck im Boden steckte und sie spannte, um die Oberfläche zu ritzen. Chatwin (1990: 100) erzählt, wie sie einen Vormittag damit verbracht hat, ihm zu zeigen, wie die Umrisse der Spinne gemacht wurden: eine "Abfolge von glatt verbundenen Bögen mit sehr unterschiedlichen Radien". Mit Luftbildern "würde ich nie in die Mitte der Radien kommen", sagte sie ihm. Für Reiche reichte es nicht mehr aus zu wissen, dass die Linien die Form einer Spinne bildeten, sie musste mehr wissen. Sie wollte dann "in die Fußstapfen dieser alten Topographen treten und ihre Methoden entdecken" (Reiche, 1968: 45). Sie tat es, um zu verstehen, wie die Zeichnungen entstanden sind, um sie auf den großen Blättern nachzubilden, um die Regelmäßigkeit der Linien zu reproduzieren, die sie so sehr bewundert hat. Dazu musste sie zuerst von Glyphe zu Glyphe gesprungen sein, immer auf dem Hellen, nie auf der dunklen Oberfläche der Pampa, um keine Spuren zu hinterlassen. Und als sie unermüdlich herumhüpfte, schreibt Chatwin (1990: 100): "Sie konnte Dezimalstellen in ihrem Kopf addieren, und als diese ihr zu viel wurden, kitzelte sie sie auf die Falten ihres Kleides."

Maria Reiche hat es sich zum Lebenswerk gemacht, die Nazca-Linien zu studieren, zu verbreiten und auch zu erhalten<sup>3</sup>. Sie kam sogar dazu, sich für diese Arbeit prädestiniert zu fühlen. Eine Zeit lang galt sie als verrückt, als eine lokale Exzentrikerin. In Lima nannten sie sie die "Verrückte der Linien" und die "Frau, die die Wüste fegte" oder gar "Hexe der Wüste" wegen des von ihr verwendeten Besens. Aber als ihr Werk an Anerkennung gewann, wurde sie "die Frau der Linien" und wurde von einigen sogar als Heilige verehrt. In seinem Bericht über ihr Treffen gibt Chatwin (1993: 99) zu, dass er erwartet hat, jemanden "im Bann einer mystischen Obsession" zu finden. Stattdessen fand er eine entschlossene Frau, "eine der hartnäckigsten und mystischsten Menschen, die ich je getroffen habe". Sie selbst "findet die Idee, dass sie selbst schwach durch die Wüste streift, lächerlich", schreibt er. Und in der Tat, "es ist eher ein seltsamer Anblick, dass die alte Dame auf einer Aluminium-Treppe thront und scheinbar ins Nirgendwo blickt" (ebd.). Das ist Chatwins Fotografie. Das von Aravena<sup>4</sup> verwendete Foto. Die Fotografie, die mich - wie ein religiöses Bild - begleitet und warnt, mich zum Nachdenken bringt, mich verführt, mich fasziniert. Dank der Leiter bleibt der Beobachter in Kontakt mit dem Boden. Sie klettert nach Belieben auf und ab, so wenig, wie sie von einer Glyphe zur nächsten springt. Mit der Zeit wird sie zu einem wichtigen Werkzeug, einer Erweiterung ihres Körpers. Sie erlaubt ihr, die richtige Distanz zu erreichen. Als Prothese vergrößert sie ihre Größe, verlängert ihren Körper, hebt ihn auf eine Höhe, die ihr einen kleinen, aber entscheidenden Vorteil verschafft: sie erweitert ihre Wahrnehmung. Maria-Cyborg, Körperleiter. Technologisch erweiterte Wahrnehmung.

1976 ließ Reiche mit Unterstützung ihrer Schwester einen Aussichtsturm bauen. Eine Sternwarte für Besucher. Lasst sie kommen, lasst sie es entdecken, aber nicht darauf treten. Hélène Frichot hat die Fotografie so studiert, wie sie auf der Biennale 2016 in Venedig verwendet wurde. Das Bild, schreibt Frichot (2016: 78-81), erlaubt es Aravena, sein Interesse an zeitgenössischer Architektur und seine kuratorische Absicht "affektiv zum Ausdruck zu bringen". Mit seiner Fotografie, so argumentiert sie, habe Chatwin Maria Reiche sowohl zu einer ästhetischen Figur als auch zu einer konzeptionellen Person gemacht. Beide Begriffe lassen sich auf Deleuze und Guattari (1996) zurückführen, die konzeptuelle Persönlichkeiten als von Philosophen konzipierte philosophische Figuren definieren. Durch sie werden "Konzepte nicht nur gedacht, sondern auch wahrgenommen und gefühlt" (D. und G., 1996: 131). Im Wesentlichen sind konzeptuelle Persönlichkeiten konzeptuelle Kräfte, während ästhetische Figuren "Kräfte von Affekten und Wahrnehmungen" sind (ebd., 67). Ästhetische Figuren sind

einfach "Sensationen (...) Landschaften und Gesichter, Visionen und Werdegänge" (ebd., 177), aber sie "produzieren Affekte, die gewöhnliche Zuneigungen und Wahrnehmungen übertreffen" (ebd., 65). Sie wecken Gefühle und provozieren Variationen, die die Kraft haben, das Denken zu verändern, so dass es leicht ist, von der "ästhetischen Figur" zur "konzeptuellen Persona" und umgekehrt zu gelangen.

Laut Frichot (2016: 81) verwandelte Chatwin nach der Begegnung mit Maria Reiche sie in eine ästhetische Figur, die "Affekte und Wahrnehmungen hervorruft". Und da sie "uns zum Denken zwingt", wird sie auch zu einer konzeptionellen Persona. Der "seltsame Anblick", den Chatwin sah und als Fotograf in ein Bild verwandelte: eine Frau, die auf einer Leiter stand, ihren Rücken zum Betrachter, die mitten in der Wüste in die Ferne blickte. Aber auch der Autor der Fotografie erzählte von seiner Begegnung mit ihr und verweist damit auf die konzeptuelle Person, die in das Bild eingebettet ist und es zweifellos ausgelöst hat 5. Nachdem Chatwin festgestellt hatte, dass Reiche keine besessene Mystikerin war, konnte er vielleicht eine Forscherin entdeckt haben. Ausgestattet mit einem einfachen Satz von Werkzeugen, ausgewählt nach der Methodik, die durch die jeweilige Situation und Zeit geprägt ist. Werkzeuge verbinden das Subjekt und die Situation zu einem Trio, und so wird die Subjektivität - die nicht fixiert, sondern immer im Prozess ist - transformiert (Frichot, 2016: 15). Die Wüste und die Leiter machen Maria Reiche. Die Situation führt dazu, dass sie ein Werkzeug wie die Leiter einsetzt, die Teil ihres Alltags ist, und es erweist sich als das am besten geeignete Instrument für diesen Ort und diese Zeit. Es ist auch ein konzeptionelles Werkzeug, weil es eine bestimmte Logik, eine Arbeitsmethode schafft, und es ist effektiv, zu booten (ebd.) Chatwin hätte vielleicht das Bild einer Frau mit einem Besen, einem Maßband oder einem mit Karten verstreuten Schreibtisch wählen können. Jede von ihnen könnte Maria Reiche 6 gewesen sein. Aber er wählte die Wüste, favorisierte die Leiter und positionierte Reiche wie Friedrich über seinem Nebelmeer, mit dem Gewicht der Kunstgeschichte hinter sich. Er positionierte sie als Vermittlerin, führte uns in die Nazca-Linien und lud uns ein, sie bei der Beobachtung zu begleiten. Ihr Bild - mit dem Rücken zum Betrachter, auf der Leiter, gegen den blauen Himmel - weckt unsere Neugierde, lässt uns fragen, was sie sieht, weckt in uns den Wunsch, sich zu fühlen, als wären wir Teil ihrer Forschung.

Als Fotograf wählte Chatwin den Moment und die Situation, aber er wählte auch sorgfältig den Standpunkt, den Ort, von dem aus er schauen konnte. Die Platzierung seiner Kamera: an der Spitze des Kegels, der die Quelle allen perspektivischen Sehens ist und den *partiellen Beobachter* sowohl begrenzt als auch definiert. Deleuze und Guattari (1996: 130) sagen, dass "die Rolle eines partiellen Beobachters darin besteht, *wahrzunehmen* und zu *erfahren*". Wir müssen vermeiden, Teilbeobachtern - die durch die Wissenschaften schwärmen - "die Rolle einer Grenze des Wissens oder einer äußernden Subjektivität" zuzuweisen. Im Allgemeinen schreiben sie: "Der Beobachter ist weder unzureichend noch subjektiv". (Ebd., 129).

Teilbeobachter sind Kräfte. Sie sind die *Sensibilien* der Wissenschaft, so wie konzeptuelle Persönlichkeiten die Sensibilien der Philosophie sind. Die Tatsache, dass es Sensibilität für Konzept und Funktion gibt, deutet auf eine Verbindung zwischen Wissenschaft und Philosophie hin, aber auch auf eine Verbindung zur Kunst (ebd., 132).

Frichot (2016: 78) beschreibt Maria Reiche in Anlehnung an Donna Haraway als "bescheidene und entschlossene Zeugin, die sowohl als konzeptuelle Person als auch als ästhetische Figur auftritt". Was Haraway (1997) als bescheidenes Zeugnis bezeichnet, wird im Gegensatz zur Selbstunsichtbarkeit als eine spezifische Form in der modernen Wissenschaft definiert, die den Körper aus dem Weg räumen, ihn transparent machen wollte, um die Objektivität der Observation zu gewährleisten. Haraway kontert mit einer neuen Art von bescheidenem Zeugnis, das "körperlicher, gebeugter und optisch dichter" ist (1997: 24). Maria Reiche, die von Chatwin beobachtet wird, ist ebenfalls ein beobachtendes Subjekt. Sie sind beide Teilbeobachter. Sie ist ein Körper, verbunden mit einer Leiter - wie ein "prothetisches Gerät" - und schafft "aktive Wahrnehmungssysteme, baut auf Translationen und spezifischen Sehweisen auf" (Haraway 1988: 583). Haraway bezog sich auf aufgestelltes Wissen, verkörperte Vision, als mögliches Mittel, um eine "brauchbare, aber nicht unschuldige Doktrin der

Objektivität" zu konstruieren. Es gibt eine Moral, sagt sie: "Nur eine Teilperspektive verspricht eine objektive Vision" (ebd., 584). Haraway schreibt, dass "die Schlüsselpraxis bei der Vermittlung von Wissen, das um die Bilder des Sehens herum organisiert ist", die "Positionierung" ist (ebd., 587). Reiche ist positioniert, sie nimmt einen Platz ein, der im Bild Bestand hat.

Ich finde sie immer noch faszinierend, indem sie den Horizont von ihrer leichten elevierten Wendung aus betrachtet, in ihrem floralen Kleid, gegen das Blau des Himmels, auf ihrer Leiter thront.

1 Obwohl sie noch untersucht werden, glauben Wissenschaftler derzeit, dass, obwohl sie kein einheitliches astronomisches System darstellten, die Geoglyphen etwas mit der Wasserwirtschaft, dem Kalender und der Astronomie zu tun haben. Da ihr Zweck zeremoniell und kulturell ist, spiegeln sie die Organisationsstruktur der alten Andenwelt wider und haben eine soziale, religiöse, politische und kalenderbezogene Funktion. Aveni und Silverman (1991), Mujica und Isla (1996).

2 Mit dem peruanischen Archäologen Toribio Mejía Xesspe (Aveni und Silverman, 1991: 368).

3 1968 veröffentlichte Maria Reiche in deutscher, englischer und spanischer Sprache einen kleinen Bildband mit dem Titel Mysterium über die Wüste, " Voraussetzungen für eine wissenschaftliche Interpretation der prähistorischen Bodenzeichnungen von Nazca", den sie selbst veröffentlichte und verteilte. Sie hoffte, dass die Verbreitung die Erhaltung der Zeichnungen fördern würde, von denen sie glaubte, dass sie durch Industrialisierung, Klimawandel und die ständig wachsende Besucherzahl zunehmend bedroht sind.

4 Es ist vielleicht erwähnenswert, dass das Foto von Chatwin zwar im Hochformat vorliegt (wie in Chatwin, B., (1993) Photographs and Notebooks, London, Jonathan Cape, und gemäß Trevillion Images veröffentlicht: WP161), mit dem Protagonisten in der Mitte des Rahmens, wurde das Bild für die Biennale in Venedig nach links erweitert, um die Landschaft zu verlängern und Informationen über das Ereignis aufzunehmen. Im Internet unter <https://www.labiennale.org/de/architecture/2016>.

5 Frichot (2016: 80) kommentiert, dass sie befürchtet, dass das Bild trotz Aravenas guter Absichten geleert werden könnte, denn durch die Verwendung des Bildes für die Biennale wird Maria Reiche "stumm" gemacht.

6 Eine weitere von Chatwins Fotografien, die in Fotografien und Notizbüchern enthalten sind (Chatwin, 1993), zeigt Reiche, die entlang einer der Nazca-Linien, weg von der Camera, geht. Entschlossen, in der Mitte des Bildes, befindet sich ihr weißhaariger Kopf knapp über der Mitte der Horizontlinie. Das Trevillion-Archiv enthält zwei weitere Fotos. Online verfügbar unter <https://www.trevillion.com/search?s=chatwin+reiche>

#### BIBLIOGRAPHIE

Aravena, A. (2016): Einführung, Biennale Architettura 2016: Bericht von der Front. Online verfügbar unter <https://www.labiennale.org/en/architecture/2016>[abgerufen am 18. September 2018]

Aveni, A. F. und Silverman, H. (1991): " Las líneas de Nazca: Una nueva síntesis de datos de la Pampa y de los Valles", in Revista Andina, 9 (2), pp- 367-392. Online verfügbar unter <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra18/ra-18-1991-02.pdf>[abgerufen am 2. Oktober 2018].

Benjamin, W. (2016) One-Way Street, New York, Harvard University Press.

Chatwin, B. (1990): "Maria Reiche: Das Rätsel der Pampa", in What Am I Doing Here?, New York, Penguin Vintage, S. 94-104 (ursprünglich veröffentlicht im Sunday Times Magazine, 26. Oktober 1975).

Chatwin, B. (1993): Fotografien und Notizbücher, London, Jonathan Cape.

Deleuze, G. und Guattari, F. (1996): What is Philosophy?, New York, Columbia University Press.

Frichot, H. (2016): Wie man sich zu einem feministischen Design Elektrowerkzeug macht, Baunach, Deutschland, Spurbuchverlag & AADR.

Haraway, D. (1988): "Situated Knowledges: Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg der partiellen Perspektive" in feministischen Studien, 14.3, S. 575-599.

Haraway, D. (1997): Bescheidener\_Zeugnis@Sekunden-Millennium. WeiblicherMann\_trifft\_mit\_einerMaus: Feminismus und Technowissenschaften, New York, Routledge.

Mujica B. und Isla, J. (1996): Nasca: Hombres, dioses y colores del desierto. Santiago de Chile, Museo Chileno de Arte Precolombino.

Planas, E. (2016): "La arquitectura vista desde el sur", El Mercurio, Santiago de Chile, Mai 2016. Verfügbar im Internet unter <https://servicios.noticiasperu.pe//medios/ RecortePdf/2016-05-1001018200924508871.pdf>[abgerufen am 3. September 2018].

Quintal, B. (2016): "2016 Die Biennale von Venedig beginnt mit dem Kreuzzug gegen die Gleichgültigkeit" 03. März 2016. (Enthält Videokommentare von Aravena) ArchDaily. [abgerufen am 18. September 2018]. <<https://www.archdaily.com/783113/2016-ve-Schönes-Biennale-wird-einen-Kreuzzug-gegen-Gleichgültigkeit-beginnen/>>

Reiche, M. (1968): Secreto de la pampa, Stuttgart, Heinrich Fink GmbH / s/I Editorial e imprenta Enotria.

Sixto, R. (2018): "Desde lo alto de una escalera: observadores 1 y 2", Marginalia. Online verfügbar unter <http://www.lasiaweb.com/es/2018/02/25/desde-lo-al-to-de-una-escalera-observadores-1-y-2/>.

Rita Sixto

Rita Sixto Cesteros (Trives, 1962), ist Professorin am Institut für Zeichnen an der Fakultät für Bildende Kunst der Universität des Baskenlandes. Unter der Leitung von Adelina Moya verteidigte sie ihre Doktorarbeit Instante y duración. Aproximación a la temporalidad fotográfica in 1998. Sie interessiert sich sehr für das Verhältnis von Kunst und Zeit und für Bilder im Allgemeinen. Sie arbeitet an den Dimensionen der Forschung für den künstlerischen Prozesses. Ihr besonderes Interesse gilt den Prozessen der Beobachtung und des Erinnerns im Rahmen des poetischen Prozesses. Sie koordiniert das Projekt El lugar del sujeto en la investigación artística basada en la práctica.