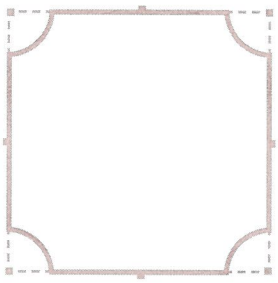
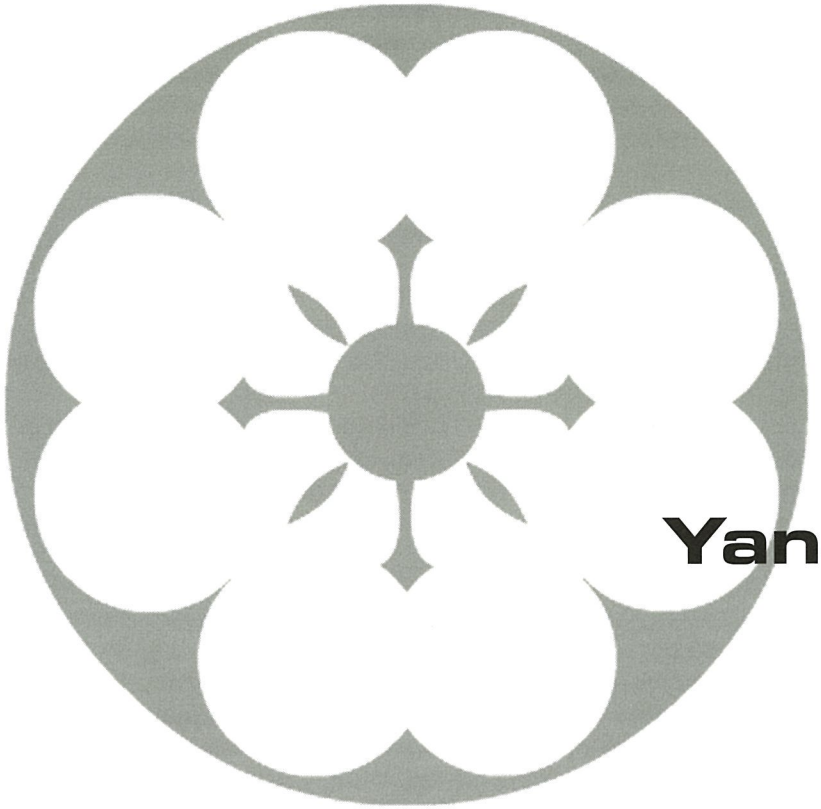


ZELLE 05: KREUZUNGEN



Yana Milev

Deutschland

location based storytelling

I. romantica
II. cella

Lebensräume sind Krisenräume

Yana Milev im Gespräch mit Volkmar Billig

Caspar David Friedrich
Kellergewölbe (Altzella)
Kreidezeichnung, um 1798
Verbleib unbekannt

Volkmar Billig: *Ausgehend von meinem Eindruck deiner gestrigen und heutigen Performances in den von Caspar David Friedrich dargestellten Örtlichkeiten der Klosterruine Altzella, möchte ich mit dir über dein Konzept einer „performativen Architektur" sprechen. Verstehe ich dich richtig, dass es dir dabei um die Rekonstruktion einer Art von ursprünglicher Raumerfahrung geht, welche die sinnliche Wahrnehmung von Räumen mit der Erfahrung des Körpers, der sich in diesen Räumen bewegt, synchronisiert?*

Yana Milev: Es geht mir eigentlich nicht um eine ursprüngliche Raumerfahrung, sondern darum, dem Raum zu seiner Ursprünglichkeit zu verhelfen. Denn der Raum ist nur in der Erfahrung und mit der Erfahrung, weil jede Art von Raumwahrnehmung ein abstrahiertes Erfahrungskonzept ist. Und Erfahrung bedeutet Reflexion aus der Handlung heraus. Im Endeffekt zielt das auf die Frage, ob es überhaupt Raum jenseits von Konzepten geben kann.
Ich arbeite mit dem Konzept eines relationalen Raumes, wie er vor allem in der Theorie von Martina Löw und basierend auf autopoietischen Definitionen von Systemen verstanden wird. Mein Konzept der Resonanzarchitektur setze ich dazu in Beziehung. Was Martina Löw sagt, ist, dass Räume Aushandlungsverhältnisse sind, Aushandlungsverhältnisse zwischen Menschen und Gütern. Man geht immer in vorinszenierte Räume. In jeder Wohnung, in die man zieht, hat schon einmal jemand gewohnt. Aushandlungsprozesse sind situative Behausungsprozesse in vorinszenierten Räumen. Für mich findet diese Aushandlung auch innerhalb und zwischen den urbanen Architekturen verschiedener Historien und Festschreibungen statt. Urbane Räume sind jedenfalls Relationen,

Verhältnisse ständiger Verschiebungen und Brüche zwischen Menschen, Gütern, Bildern, Verabredungen, Emotionen, Imaginationen, den Aggregationen virtueller und atmosphärischer Aushandlungen, die ihren Niederschlag in komplexen Manifestationen finden.

Wie aber wird dieser relationale, gleichsam symbolische Gehalt von Räumen im Verlauf eines solchen Aushandlungsprozesses „performativ", d. h. wie kommt er mit der Raumerfahrung des darin verstrickten Leibes, der ja selbst eine Art von Raum ist, zusammen? Anders gefragt: Wie entgehen wir der Falle, in den semantischen Netzwerken, vermittels derer wir unsere Raumerfahrungen feststellen, nur eine Art von Pseudoerfahrung zu produzieren, deren performativer Akt eine paradoxe Behauptung bleibt?

Wenn Architektur Handlungscharakter hat, dann aufgrund einer Handlungsmotivation, die intentional an die Leiber gebunden ist, und möglicherweise auch an die Dinge. Das relationale Raumkonzept sieht nicht im Körper den Generator von Räumen, sondern man generiert sich selbst als Raum, weswegen der Raum selbst schon performativ ist, das heißt Handlungscharakter hat. Dies kann nicht rein begrifflich stattfinden. Für mich hat das viel damit zu tun, was ich über Räume im Verlauf meines Aufenthalts in Japan erfahren habe. Und das steht im Widerspruch zum Konzept der europäischen Romantik, das eine Kluft zwischen Körper und Ort produziert.

Mir scheint im Gegenteil, dass in deinen Ideen durchaus etwas sehr Romantisches steckt, sowohl im Sinne einer latenten Erlösungsstruktur, als auch in den Begriffsapparaten, die du erfindest und vorschlägst. Mich würde interessieren, welche Konzepte von Räumen dir in Japan begegnet sind und wie sie sich von romantischen Modellen unterscheiden.

Caspar David Friedrich
Ruinen in der Abenddämmerung (Altzella)
Öl auf Leinwand, um 1831
Bayerische Staatsgemäldeslg.
Neue Pinakothek München

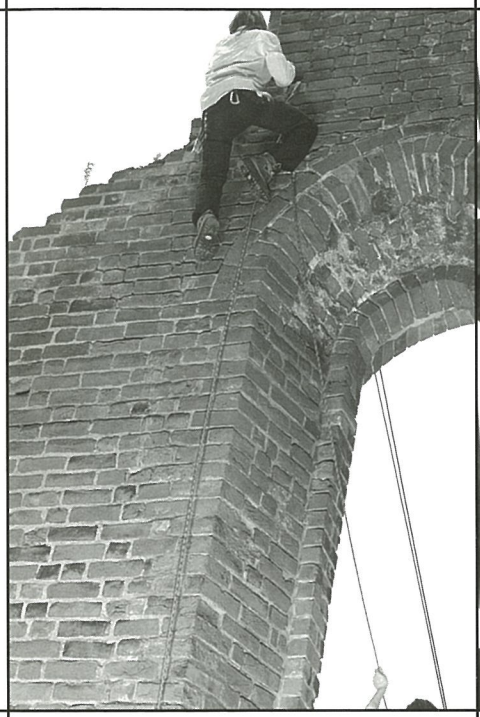
Ja, du hast Recht. Es ist unbestreitbar, dass ich durch und durch Romantikerin bin, dass ich im romantischen Konzept verankert bin. Aber ich versuche dieses, soweit es mir möglich ist, zu dechiffrieren und auch zu reinszenieren. Für mich war dies, ehe ich nach Japan gegangen bin, ein eher verhängnisvoller Lebensmodus, die Konfrontation mit Abgründen, wie auch immer. Mit den Emergencies. Was ich in Japan erfahren habe, war eine Öffnung, eine Autarkisierung oder Autonomisierung, die sehr stark mit meiner körperlichen Existenz zusammenhängt, einem Unabhängigwerden durch Kampfkunst beispielsweise. Wenn ich von japanischen Raumkonzepten spreche, spreche ich von Erfahrungen, die ich im *Kyudô* gemacht habe – also im japanschen Bogenschießen – und dann im *Aikido*. Durch die Einübung in diese Wegkünste habe ich einen neuen Zugang zu meiner Physiologie gefunden und erfahren, dass der Körper durchaus ein Generator von Raum und somit von Behausung ist.

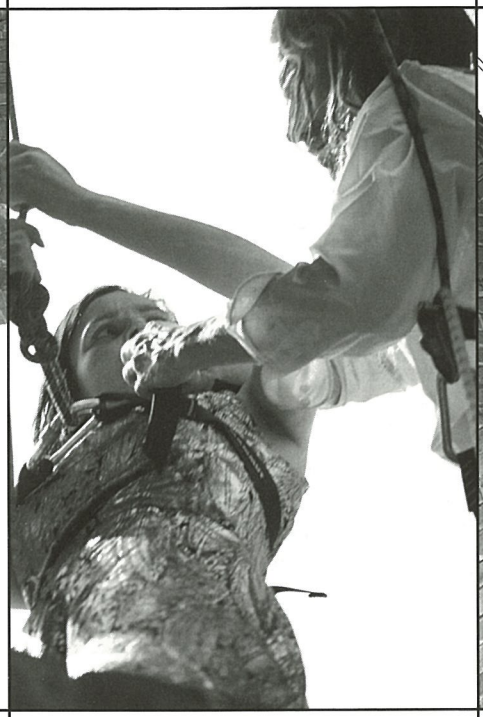
Im romantischen Sinn ist Raumentgrenzung oder Raumproduktion eine Produktion von Visionen, die auf die Überwindung von Raum und Schwerkraft durch Geschwindigkeit zielt und damit auf Technokratie hinausläuft. Hinzu kommt eine völlige Überbewertung des Subjektes, die sich mit Freiheitsphantasien und Ingenieurstechnologien verbindet. Für mich sind die futuristischen Manifeste von Marinetti ein Status Quo der Romantik in der beginnenden Moderne.
In den japanischen Kampfkünsten geht es ebenfalls um die Überwindung der Schwerkraft, aber mit Techniken des Körpers selbst und in Akzeptanz seiner Schwerkraft, nämlich durch Einübung in die Schwerkraft und den Atem. Dadurch wird eine Aufhebung des Subjekts erzeugt, d.h.: eine sukzessive Verflüchtigung der Konzepte vom Subjekt, nicht der Existenz selbst. Je mehr man sich in die Schwerkraft einübt, desto mehr generiert man Leichtigkeit, also zwei gegenläufige Dynamiken synchron. Es geschieht eine Raumproduktion, bei der man deutlich wahrnimmt, dass der Kuchen, den wir gerade essen, und die Gabel, die wir dabei benutzen, nicht verschieden sind von uns selbst. Anstelle der Konzepte des Subjekts tritt hier die Technik vom Zentrum, von der Körpermitte. Es ist eine neuro-bio-physikalische Technik. Den Zugang dazu bekommt man außerbegrifflich, durch die Nachahmung des Meisters. Man kann auch Natur dazu sagen.
Der dritte Punkt ist, dass ich mit den Begriffen relationaler Räume oder performativer Architektur keine Utopie ankündigen will. Vielmehr gehören da z. B. auch Geographien des Terrors mit hinein, weil Aushandlungen immer auch Machthandlungen sind. Das bei der Performance im Gewölbe entstandene und übriggebliebene Gerüst stellt für mich die Figuration einer solchen Aushandlung dar, eine Art Hochgeschwindigkeitskondensat vielfältiger Begegnungen, von Beziehungen mit- und gegeneinander. Die Frage ist immer die nach der Haltbarkeit solcher Bilder und nach der Haltbarkeit der eigenen Existenz. Also, wer hält sich wo und wie halte ich mich darin? Oder wo halte ich mich oder bin ich aufgehalten? Und wie schaffe ich mir und gestalte ich mir meinen Aufenthalt in diesen fluktuativen Raumexplosionsprozessen? Das ist keine Frage von Utopie, sondern eine Frage des situativen Überlebens.
Eine Möglichkeit sehe ich darin, seine eigene Arbeit so konkret wie möglich zu machen und sich dabei in Beziehung zu setzen mit den lokalen Vorinszenierungen. Nehmen wir als Beispiel dieses Kloster hier. Dieses Monastische, wie es sich in dem Leitspruch der Zisterzienser „Ora et labore" bekundet, diese Ästhetik des Exerzitiums hat auch in Japan meinen Alltag geprägt. Die Frage ist, wie wird das hier und heute noch als mögliche Anleitung für innere Stabilität oder Immunität in diesen Aushandlungsverhältnissen und angesichts der immer höheren Geschwindigkeit und Atomisierung gelebt? Eine Antwort ist meine Kunst. Ich schaffe mir Aufenthaltsorte in diesem Raumwahnsinn.

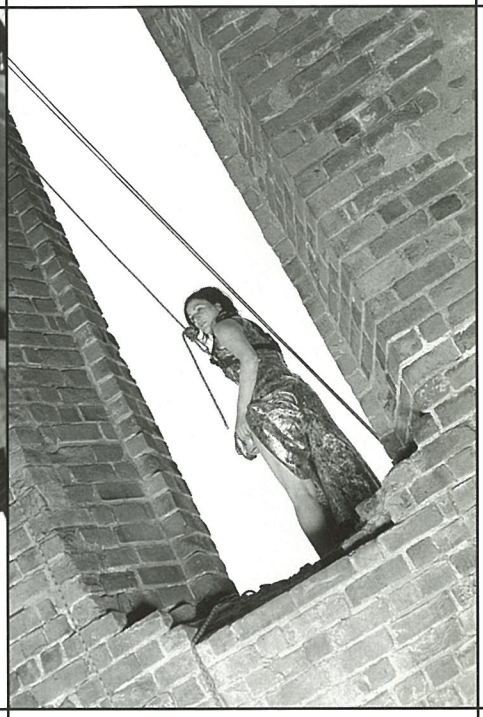
location based storytelling
I. romantica (S. 17-23)
II. cella (S. 24-27)
Photoperformances Altzella 2005 (zusammen mit: Philipp Beckert, Photographie Sebastian Ising, Performance Martin Scharfe, Assistenz)

Ist aber diese Idee von Stabilität oder Immunität nicht eine sehr statische Konstruktion, die womöglich dafür herhalten muss, was Raumerfahrung heute an Sicherheit und Stabilität entbehrt? Wie wäre dieses Selbstsein – was auch immer es sein mag – etwas in sich Ruhendes jedenfalls, was ein Fixpunkt sein kann in Bezug auf die Welt –: wie ist das zusammenzudenken mit einer Körper- und Raumerfahrung, die ihrem Wesen nach immer auch eine Grenzerfahrung ist – und die, indem sie fixierte Perspektiven in Frage stellt, nicht zuletzt bedeutet, die eigene Selbstsicherheit zu gefährden?

Das ist absolut richtig. Wenn ein Raum Handlung und ein Körper Bewegung ist, egal ob es um menschliche Aushandlungsprozesse oder außerterrestrische Ausdehnungsprozesse geht, dann ist das immer ein Zustand von Entgrenzung und Überschreitung. Wenn es so etwas wie eine Vision







gibt, dann die, genau an diesem Punkt Wahrnehmung zu markieren und diesen Punkt für die Wahrnehmung zu markieren, weil man permanent auf einem Grenzgang ist und es dort überhaupt keinen Anlass für Selbstsicherheit gibt.
Ich bezeichne das auch als Krisenimmunität, womit wir wieder bei dem Thema von Utopie und Terror sind. Der Kerngedanke dabei ist, dass Lebensräume per se Krisenräume sind, dass ich Krise als eine Substanz anerkenne. Mein gegenwärtiges Projekt „Emergency Design" an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich stellt die These auf, dass es eine "Emergency", einen Notstand braucht, damit Emergenz entsteht und ein System sich transformieren kann, d. h. dass das System nicht stagniert, sondern aktiv Raum produziert, dass es sich entfaltet, sich selbst wahrnimmt, sich selbst kennenlernt. Nur über die Krise kann man zu tatsächlicher Emergenz gelangen. Die Transparenz der Krise erweist sich als Anleitung zum Krisenmanagement, zu einem Immunsein und Identisch-Sein mit seiner lokalen Anwesenheit.

Ein paradoxes Identisch-Sein, denn die eigene Krise anzuerkennen, bedeutet ja auch und gerade die Anerkennung einer Differenz, in der sich Identität aufs Spiel setzt.

Eigentlich ein morphisches Konzept von Identifikation. Ich unterscheide dabei zwischen einem Bewusstsein im Sinne einer kognitiven, geistigen Fähigkeit, eines virtuosen Reflektierens über sprachliche Zusammenhänge, Begriffe, Bildeinordnungen usw. und einer Bewusstheit, die sich darüber hinaus auf das Körperwissen bezieht. Erst beide zusammen vermögen diese Immunität, von der ich spreche, zu schaffen, als eine Art dritte Qualität. Als neues Organ.
Ich habe ja heute bei der Performance auch mit *Butôh*-Elementen gearbeitet. *Butôh* ist ein japanischer Ausdruckstanz, eine Art des Sprechens, bei dem der Körper Kontakt aufnimmt mit dem Archaischen, Dunklen in sich. *Butôh* ist in der Nachkriegszeit entstanden, als Protest gegen die Amerikanisierung und als Verweigerung von Marktmechanismen und westlicher Politik. Das ging vor allem von japanischen Intellektuellen aus und wurde als das Urjapanischste hingestellt, was es gibt. Die haben ihre Körper weiß bemalt und vor allem ganz hemmungslos mit dem Thema der Sexualität und des Todes gearbeitet und das nach außen gebracht. Hijikata ist damals nackt auf die Bühne gegangen mit vergoldetem steifen Schwanz, so einem Riesensuspensor und einem toten Huhn (oder einem lebendigen) und hat dann sodomitische Dinge praktiziert. Und das in Japan. *Butôh* sagt, dass du in deinem Körper die Einschreibung von Jahrtausenden trägst, dass du die Gebärde und Sprache des Steines in dir trägst, und *Butôh* geht diese archäologischen Schichten durch, um sie nach außen zu bringen und sichtbar werden zu lassen. Da geht es um dieses Körperwissen und darum, es freizusetzen, und wie man das tut.
Ich mache im Grunde auch nichts anderes als Hijikata, wenn ich ein goldenes Partykleid der 70er West-Coast-Fashion anziehe, das sowohl an eine konkrete Gesellschaftsgeschichte gebunden ist, als auch an meine private. Wenn mich mein Performancepartner in diesem Mantel der Geschichten an der Fassade malträtiert, so dass wir beide in einem lustvollen Schmerzrausch sind, alleine schon durch die Gurte, die Riemen und die permanent stürzende Kopfüberhaltung, um im Schmerz die Technik zu finden, in das Körperwissen und in das Wissen des Ortes einzutauchen, d. h. über sich hinauszugehen. Das hat ja Bataille beschrieben. Wen oder was inszenieren wir da eigentlich am Ort der deutschen Hochromantik, am Ort der deutschen Eiche? Was haben die Körper an diesem Ort für Geschichten zu erzählen? Welche Geschichten holt der Ort aus den Leibern? Welche aktuellen

Handlungen prägen weiterhin die Geschichte des Ortes? Der „*Genius loci*" hat hier vielmehr mit einer narrativen Erfahrung im Aktuellen zu tun, mit einem „Location based storytelling", als mit einer Musealisierung von Geschichte am Ort der Geschichte.

Was bedeutet das in Hinblick auf deinen Begriff einer „performativen Architektur"?

Umgebungsarchitekturen sind nur die Fortsetzung dieser neurophysiologischen, neurosemantischen, neuroikonalen usw. Behausungen, die wie gesagt, interpsychosomatisch agieren und sich in sozialen Akten darstellen. Die Hüllen und Demarkationen von Szenarien sind Reste und Einfrierungen von erzählten Geschichten an vorinszenierten Orten. Diesen Zusammenhang nenne ich performative Architektur. Neu für die Architekturtheorie ist hier vielleicht, dass ich die Neurophysiologie zum Gegenstand der Architektur mache, sowie alle daraus resultierenden Szenarien und Akte, die entweder der Soziologie oder der Bewegungswissenschaft zugeschrieben werden. Neu für die Architekturtheorie ist vielleicht auch, dass die performative Architektur restlos jede Trennung zwischen Körper, Ort, Umgebung, Raum und Handlung aufhebt. Performative Architektur ist eher die Definition der Architektur von einem neuroplastischen, neuromorphen Standpunkt aus.

Das heißt: eigentlich aus der Perspektive des Lebensraumes, von dem du gesagt hast, dass er zuallererst und per se ein Krisenraum ist?

Wenn man zu dem, was die sogenannten Muster sind, die neurophysiologischen, die psychosomatischen, die biographischen, die kulturellen, in den Körper eingeschriebenen Muster, wenn man zu dem Inszenierungsscript sagt, dann sieht das doch alles schon anders aus. Da öffnet sich der Lebensraum als Raum von Möglichkeiten, von Szenarien, von Games. Und natürlich von Krisen. Weil jede Story, jede Inszenierung, jedes Bild, jedes Game eine Halbwertzeit hat, also situativ ist. In der Inszenierung, dem Szenario, in Handlungen, die die vorinszenierten Orte strukturell beinhalten und weitergeben, in dieser Fortschreibung der eigenen Körpergeschichte und der Geschichte des Ortes ereignet sich Behausung. Das ist „Emergency Design" – das kurzfristige Szenario, die Inszenierung am temporären Ort. Selbst der Körper ist ein solcher vorinszenierter Ort, der vorinszenierte Ort *ab ovo*. Die Architekturen *ab ovo* sind die eigenen Subjektkonstrukte und die dazugehörigen Emotionen, in denen man sich und andere interpsychosomatisch und semantisch behaust. Wie kurz die Halbwertzeit und wie hoch das Inszenierungspotential von Bildern ist, kann man doch am deutlichsten an der Weltbildproduktion der journalistischen Medien sehen. Die einzige Konstante des Ortes ist der immer wiederkehrende *Genius loci* im Emergency Design, in der situativen Behausung bzw. performativen Architektur einer interpsychosomatischen und interlokalen Inszenierung von Erzählungen. Deshalb sind wir hier. Im Zisterzienserkloster Altzella, an der Klostermauer von Caspar David Friedrich, an der Deutschen Eiche.

Altzella, am 12. Juli 2005

ojekt koope-
sign2context) der