

Visionäre Sichtbarkeit

Angela Akbari

Es scheint in der Welt ein ‚Mehr‘ zu geben, welchem sich die menschliche Erkenntnisfähigkeit anzunähern versucht. Der Mensch versucht seine Umgebung zu durchdringen, innere Sichtungen und äußeres Sehen in Korrelation zu bringen und erschafft im Dialog mit ihr eigene Realitäten. Die verschiedenen Forschungsgebiete, seien es die der Naturwissenschaften, Geisteswissenschaften oder der Kunst, zeichnen sich oftmals durch unterschiedliche Herangehensweisen aus. Im Kern scheinen sie sich jedoch alle nahe zu sein: Allesamt versuchen sie, Verborgenes zu entbergen, verständlich oder, im weitesten Sinne, sichtbar zu machen.

Das 19. Jahrhundert war eine Zeitspanne umwälzender Ereignisse, die gerade über wissenschaftliche Entdeckungen ihren Ausgang nahmen. Darwin stellte das christliche Gedankengut auf die Feuerprobe, die Psychologie entwickelte sich zu einer Methode, welche innere Dimensionen des Menschen auszuloten begann. Die Photographie veränderte das Sehen. Die bildende Kunst wurde durch sie in eine letztlich produktive Krise gestürzt: Oblag es vormals ihr, Formen der Welt abbildhaft zu zeichnen, konnte sie sich langsam ihren eigensten materialen und inhaltlichen Qualitäten widmen. Das Material des Künstlers und sein eigenster Zugang zur Welt wurden zum Wesentlichen der Kunst – nicht mehr die Repräsentation einer ‚Wirklichkeit‘.

Auch in den methodisch angeblich so strengen Naturwissenschaften ist eine Art heuristische Intelligenz und Experimentierfreude notwendige Voraussetzung, um über das bereits gefundene Wissen hinaus zu gehen.

Étienne-Jules Marey hat auf der Suche nach geeigneten Abbildungsmethoden für Bewegung eine immense Anzahl von Experimenten durchgeführt. Minutiöses Verändern der jeweiligen Versuchsanordnungen ergab eine Fülle verschiedenster Visualitäten, die unterschiedlichen Zwecken dienen konnten. Er machte Bewegung sichtbarer, als es unseren Augen möglich ist, sie zu sehen. Marey entwickelte die „Chronophotographie“¹ um bewegte Körper in einer „chronophotographischen Kurve“² festzuhalten. Sowohl Zeit als auch Raum bekommen, je nach Forschungsinteresse, durch je eigene Ausrichtungen der Apparaturen ihre spezifische Visualität. Marey war sich dessen bewusst, dass seine Lichtabbildungen für ganz unterschiedliche Forschungsinteressen von Vorteil sein könnten.

1 Zu ausführlichen Erläuterungen siehe: Étienne-Jules Marey: *Die Chronophotographie*, Berlin: Mayer & Müller 1893.

2 Ebd., S. 6.

Die wissenschaftlichen Errungenschaften haben verständlicherweise auch Philosophen der Zeit zu Auseinandersetzung angeregt. Henri Bergson stand der Chronophotographie Zeit seines Lebens eher skeptisch gegenüber. Er prägte den Begriff des „élan vital“³, einer alles Seiende durchwirkenden Kraft, und formulierte eine spezifische Idee von Zeit und Raum. Nach Bergson dagegen beschränken sich die Naturwissenschaften bei der Messung von Zeit auf die Messung der Ortsveränderung von Körpern in der Bewegung, während die Zeit nur intuitiv erkannt werden kann. Der Raum ist für den Philosophen homogen, während die Zeit ein mal schnelleres, mal langsames Fließen von Werden und Vergehen, eine Dauer ist. Die Zeitdimension ist für Bergson gegenüber der Räumlichkeit von größerer Wichtigkeit für den Menschen, da seine Wahrnehmung der Welt, Leben und Bewusstsein bedeutend von ihr abhängen. Die ‚chronophotographische Methode‘ von Marey kritisierte der Theoretiker auf Grund der seiner Meinung nach banalen Technizität und Reduktion der Zeit auf sequenziell aneinandergereihte Abfolgen, die der Intensität und Wirklichkeit der Zeitstruktur nicht gerecht würde. Aus der historischen Distanz gesehen muss allerdings festgehalten werden, dass sich die beiden Persönlichkeiten nicht in allen Punkten so vehement opponieren, wie es bei oberflächlicher Betrachtung erscheinen mag (und es ihnen selbst erschien).

George Didi-Hubermann⁴ hat in seiner Untersuchung *Der Strich, die Strähne*⁵ herausgearbeitet, dass Mareys Bewegungsvisualisierung gerade auch die unterschiedlichen Intensitätsgrade der Bewegung im Zeitkontinuum berücksichtigt. Durch seine Methoden wird der Zeit eine neue Sichtbarkeit gegeben und diese als intensive Qualität des Lebens hervorgehoben.

Es wird sich zeigen, dass die Chronophotographie „Kraftbilder“⁶ mit ganz besonderer Prägnanz herstellt. Auch Kunst hat die Möglichkeit jeweils einzigartige Formen eindrucksvoller ‚Wirklichkeiten‘ herzustellen, die der Realität ein ‚Mehr‘ zu geben vermögen. Der zeitgenössische Künstler William Kentridge hat eine besondere Form von Animationsfilmen geschaffen, die in ihrer technischen Realisation eine Spur der Zeit im Gegenwärtigen veranschaulichen. Im Folgenden sollen die Probleme und Errungenschaften der Chronophotographie und das bergsonsche Konzept von Zeit näher untersucht und im nächsten Schritt mit der Kunst des Südafrikaners Kentridge in Bezug gesetzt werden.

3 Vgl. Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, Zürich: Coron 1970. Wesentlich ist dieses Werk auch bezüglich der Ausführungen über die „Dauer“, sowie: Ders.: *Materie und Gedächtnis*, Frankfurt am Main: Fischer 1964.

4 *13.07.1953 Saint-Étienne, Frankreich.

5 Georges Didi-Hubermann: „Der Strich, die Strähne“, in: *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, hrsg. v. Friedrich T. Bach / Wolfram Pichler, München: Fink 2009. S. 285-299.

6 Ebd., S. 95.

Naturwissenschaftliche Errungenschaften, philosophische Analyse und künstlerische Produktion werden sich hier gegenseitig spiegeln und dadurch ein ‚Mehr‘ zu der Fülle der disziplinen eigenen Erkenntnisse hinzufügen können.

Der zweite Teil dieses Essays geht über eine Analyse der Visualisierungsformen von bewegten Objekten hinaus. Diese haben zunächst zu ‚Umhüllungen‘ der Formen sowohl bei Marey als auch bei Kentridge geführt. In den Kunstwerken des Südafrikaners leitet uns dieses eigentümliche Phänomen, welches aus den Veränderungsprozessen der Formen entsteht, zu Fragestellungen nach produktiven Kräften, welche das Werk entstehen lassen. Es finden daher nicht nur Wandlungen im Sinne von „tempora mutantur, nos et mutamur in illis“⁷ statt. Gerade in künstlerischen Ausdrucksformen können Mutationereignisse beobachtet werden, die nicht aus der getreuen, vielleicht auch ‚intensiven‘ Darstellung von Natur entstehen können. Ihre notwendige Voraussetzung befindet sich im Gestaltungswillen und in der ‚Phantasie‘ des Künstlers. Der Prozess der Herstellung ist dabei für jeden Künstler von einer eigenen Besonderheit geprägt. Barthes poststrukturalistisches Konzept des ‚Todes des Autors‘ korrespondiert in unserem Fall mit der spezifischen Herstellungsarbeit des Künstlers William Kentridge – seiner Idee des sich in einem „Fortuna“⁸ Prinzip formenden Werkes. Es scheint ein Art ‚Denken der Hand‘ vonnöten zu sein, um das Kunstwerk entstehen zu lassen. Es wird sich zeigen, dass dieses Konzept modifiziert werden sollte, um differenzierte Überlegungen zum Herstellungsprozess anstellen zu können.

Über den Schritt der Analogisierung mareyscher Chronophotographie und den *Drawings for Projection*⁹ von William Kentridge als einzigartige „Kraftbilder“ hinaus, werden wir daher den weitreichenden Implikationen der Kunstwerke bezüglich des Zusammenhangs von persönlicher und kollektiver Erinnerungskultur nachgehen.

7 Mittelalterliches Bonmot (Herkunft unbekannt): „Die Zeiten ändern sich, und wir ändern uns in ihnen“, Anm. der Redaktion.

8 Siehe ausführlich dazu: Rosalind Krauss: „The Rock“: *William Kentridge's Drawings for projection*, in: *October*, Vol. 92 (Spring 2000), S. 3-35.

9 *Drawings for Projektion* sind eine besondere Form von Zeichnungen, welche als Grundlage für Animationsfilme des Künstlers dienen. Für eine genauere Beschreibung siehe später im Text. Wir gehen davon aus, dass der Künstler die Zeichnungen selbst so benannte. Der Titel zu einer Ausstellung des *DrawingRoom. 40 Wooster Street* vom 9. Januar bis 14. Februar 1998 lautete: „William Kentridge. Drawings for Projection“, in: *William Kentridge*, hrsg. v. Dan Cameron, Carolyn Christov-Bakargiev, J. M. Coetzee, London: Phaidon Press Limited 1999, S. 156.

I.) Sichtbarmachung der Zeit

Wir beginnen unsere Untersuchungen mit der Betrachtung des Werkes *Vol du goéland*¹⁰ von Marey sowie einer Zeichnung aus dem Animationsfilm *Sobriety, Obesity & Growing Old* von Kentridge (Abbildungen 1 und 2). Auffällig an beiden Werken sind Unschärfen, welche das dargestellte Objekt quasi umhüllen.

Vor der Erfindung der Gelatine-Silberbromid-Lösungen, die das „Zeitalter der Momentaufnahme“¹¹ ab 1878 einleiteten, war die photographische Aufnahme durch Zeiten des Verharrens und Wartens gegliedert. Marey sah sich in der technischen Realisierung einem entscheidenden Problem gegenüber: die frühe Photographie kannte Präzision und Bewegung nur als Gegensatz. Entweder realisierte sich eine genaue Abbildung auf Kosten der natürlichen Bewegung der Körper oder es entstand ein verschwommenes Bild von Bewegungsabläufen, die auf Kosten der konkreten Darstellung der Objekte gingen. Die Lösung wurde im Verkürzen der Belichtungszeit und der sequenziellen Anordnung schnell hintereinander geschossener Bilder gefunden. Die Entwicklung kulminierte letztendlich in der Konstruktion des ‚Kinematographen‘. Im einzelnen Bild wird die Sichtbarkeit von Bewegung unterdrückt, welche sich später durch Aneinanderreihung und die optische Veranlagung des menschlichen Auges zu einem Kontinuum ergibt. Die Zeitlichkeit der Bewegung ist nur mehr sequenziell und montiert realisierbar¹² (Abbildung 3). Marey fand zu diesem Problem auch noch andere Lösungsansätze: In einem höheren Abstraktionsgrad ließ sich mit Hilfe der Grafik die Vorstellung von Zeit in die Abbildung einführen. Dies geschah nun allerdings auf Kosten der Räumlichkeit der Objekte (Abbildung 4). Wir finden hier das höchste Maß an ‚Verzeitlichung‘ bei gleichzeitiger absoluter Reduktion der ‚Räumlichkeit‘. Auf diese Weise versuchte Marey das Bild der Zeit vor undurchsichtiger Überlagerung zu retten.

10 Étienne-Jules Marey, *Vol du goéland*, Chronophotographie auf fester Platte, um 1887. Beaune, Musée Marey.

11 Michel Frizot: „Un instant s’il vous plaît...“, in: *Le Temps d’un mouvement. Aventures et mésaventures de l’instant photographique*, hrsg. v. Robert Delpire, Michel Frizot [u.a.], Ausstellungskatalog, Paris: Centre national de la Photographie 1987. S. 9, zitiert nach: Didi-Hubermann, „Der Strich, die Strähne“, S. 288.

12 Vgl. Didi-Hubermann, „Der Strich, die Strähne“, S. 288.

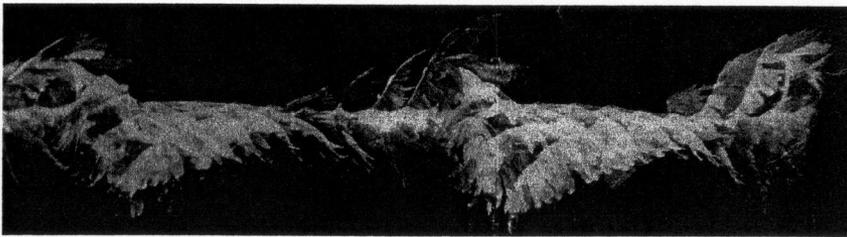


Abbildung 1:
Étienne-Jules Marey: „Vol du goéland“,
Chronophotographie auf fester Platte, gegen
1887. Beaune, Musée Marey. Aus: Georges Didi-
Hubermann: Der Strich, die Strähne. Aus:
Friedrich T. Bach / Wolfram Pichler (Hrsg.):
Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der
Zeichnung. München 2009. S. 294.



Abbildung 2:
Zeichnung aus dem Animationsfilm „Sobriety,
Obesity & Growing Old“, 1991. Kohle und Pastel
auf Papier. 120x150 cm. Aus: Dan Cameron,
Carolyn Christov-Bakargiev, J. M. Ceotze:
William Kentridge. Ausstellungskatalog, London
1999. S. 65.

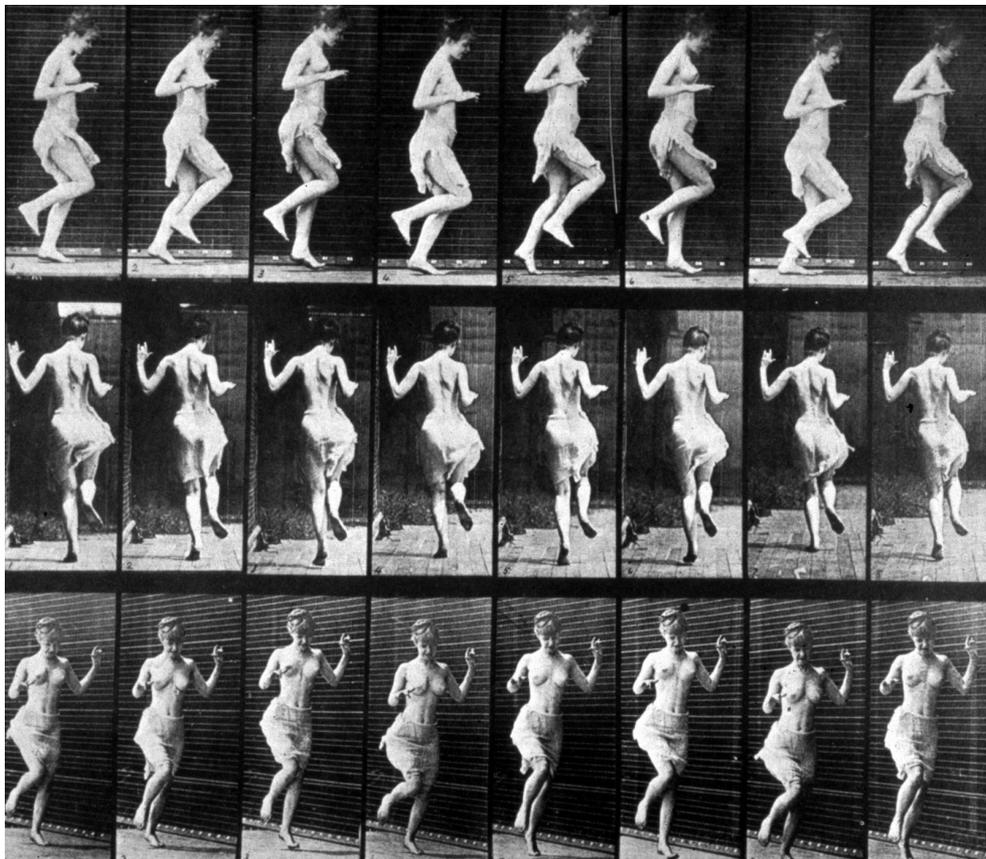


Abbildung 3 (oben):
 Muybridge, Eadweard: Animal
 Locomotion. Bewegung einer Frau.
 1884-1886. Aus: Prometheus Bildarchiv.
 Link:
<http://preview.tinyurl.com/32jw54t>.

Abbildung 4 (unten):
 Étienne-Jules Marey: Trajectoire simple et trajectoire
 chronophotographique d'une boule brillante
 qui se déplace devant un champ obscur. Aus: Georges
 Didi-Hubermann: Der Stich, die Strähne. Aus: Friedrich T.
 Bach / Wolfram Pichler (Hrsg.): Öffnungen. Zur Theorie
 und Geschichte der Zeichnung. München 2009. S. 287.

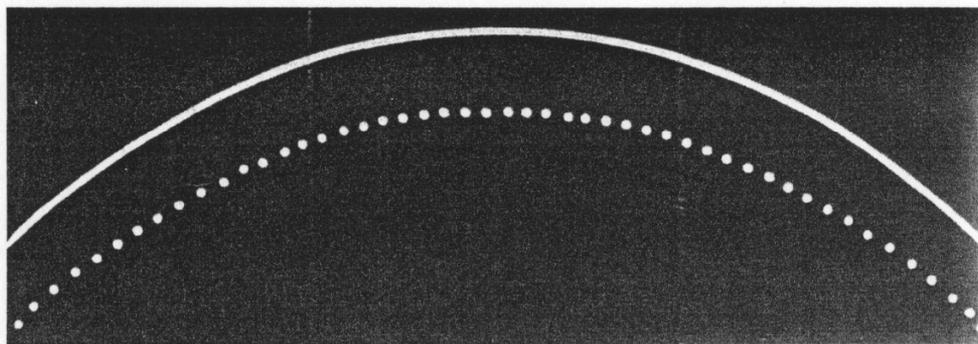




Abbildung 5: (oben)
 Zeichnung aus dem Animationsfilm „Sobriety, Obesty & Growing Old“, 1991. Kohle und Pastel auf Papier. 120x150 cm. Aus: Dan Cameron, Carolyn Christov-Bakargiev, J. M. Ceotze: William Kentridge. Ausstellungskatalog, London 1999. S. 63.

Abbildung 6: (unten)
 Zeichnung aus dem Animationsfilm „Sobriety, Obesty & Growing Old“, 1991. Kohle und Pastel auf Papier. 120x150 cm. Aus: Dan Cameron, Carolyn Christov-Bakargiev, J. M. Ceotze: William Kentridge. Ausstellungskatalog, London 1999. S. 63.



Mit der Chronophotographie schlug der Experimentator allerdings noch einen zweiten Weg zur Darstellung des Bewegungsraumes ein (Abbildung 1). *Vol du goéland* zeigt die Schwierigkeit der Beziehung eines bewegten Objekts zur Verschlusszeit. Hier wurde die Platte so lange belichtet, dass sich verschiedene Stadien des Möwenflugs aufzeichneten. Es zeigen sich mehr oder weniger intensive Bilder des Objektes und eine eigentümliche Umhüllung, eine „visuelle Bewegungsspur“¹³. Während Marey in seinen Untersuchungen zumeist diesen Effekt zu unterdrücken versuchte, war er sich dennoch bewusst, dass diese Art der Darstellung zur Sichtbarmachung einiger Phänomene besonders geeignet war: „Diese Überlagerung von Bildern kann manchmal genutzt werden; sie verleiht jenen größere Intensität, die den Gegenstand in einem Moment geringer Bewegung darstellen.“¹⁴

Welche Art der Intensität wird durch diese Form der Abbildung hervorgerufen? Wir haben hier ein ‚Mehr‘ gegenüber der präzisen Photographie: sichtbar sind sowohl das Objekt als auch dessen wesenseigene Bewegung. Gegenüber der graphischen Darstellung sehen wir ein ‚Mehr‘ an Raum und dennoch die Dauer in Form der „Zeit-Schleppe“ beibehalten. Es wird eine „Ikonologie des Zwischenraums“ vorgestellt, die das „Zwischen des Übergangs“ noch sichtbarer macht, als es in der Wahrnehmung erfahrbar ist. Damit ist diese Form der Chronophotographie ein „Kraftbild“ in dem das Objekt und zugleich das Gedächtnis seiner Bewegung zum Vorschein kommen.¹⁵

Auch in philosophischer Hinsicht sind diese Abbilder der Realität relevant, zeigen sie in bergsonscher Begrifflichkeit ‚das Wesen der Wirklichkeit bewegter Körper‘. Sowohl Marey als auch Bergson teilen die Ansicht, Bewegung sei realer als Immobilität¹⁶. Während der Raum für den Philosophen eine berechenbare Größe sei, die dem Menschen eigentümlich fremd bleibe, erfasse dieser die Zeit intuitiv:

Das Gefühl, das wir von unserer Entwicklung, von der Entwicklung aller Dinge in reiner Dauer besitzen, ist da und webt rings um die eigentlich intellektuelle Vorstellung einen ungewissen Saum, der sich langsam im Dunkel verliert. Tatsächlich muss dieser Saum, wenn er – und ob noch so verschwimmend und zart – überhaupt existiert, sogar eine größere Bedeutung für den Philosophen besitzen als der leuchtende Kern, den er einfasst.¹⁷

¹³ Vgl. Ebd., S. 294.

¹⁴ Étienne-Jules Marey: „Le Mouvement“, Paris 1894. S. 58, zitiert nach: Friedrich T. Bach / Wolfram Pichler (Hrsg.): *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München: Fink 2009, S. 290.

¹⁵ Vgl. Didi-Hubermann, „Der Strich, die Strähne“, S. 295.

¹⁶ Ebd., S. 297.

¹⁷ Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, Zürich: Coron 1970, S. 85f.

Die ‚größere Bedeutung‘ dieses Saumes, der durch die Existenz der Dinge in der Dauer entsteht, wird später von Gilles Deleuze weiter exemplifiziert: „Das Sein ist die Differenz des Dings selbst, das, was Bergson häufig Nuance nennt: die Nuance ist das Wesen.“¹⁸ Das heraklitsche Bonmot „Alles fließt“ wird durch die mareyschen „Kraftbilder“ ins Sichtbare gehoben und als durchwaltendes Prinzip lebendiger Körper gegenwärtig. Für Naturwissenschaftler wie für Philosophen ist die Zeit Quelle der Auseinandersetzung, ist sie doch in der Erfahrung von Welt omnipräsent. Für Künstler kann sie zu einem Element werden, das sich gegen die eigene Intention sträubt. Werke werden hergestellt, um die Zeiten zu überdauern, einem Moment zeitlose Repräsentanz und Präsenz zu verleihen. Auch hier, wie in manchen Experimenten Mareys, wird versucht, den Fluss der Dinge zu verbannen, um ein deutliches Bild der ‚Wirklichkeit‘ zu bekommen. Der Saum der Zeit soll unterdrückt werden, um dem Augenblick seine Klarheit zu geben. Positionen anderer KünstlerInnen machen sie daher zum integralen Bestandteil für eine Sichtbarmachung des Vergehens, der Prozessualität, welche auch Kunst ergreifen muss. Dabei entsteht allerdings eine spannende Ambivalenz: Einerseits nimmt das Werk das Vergehen auf, andererseits muss es fortbestehen, um seine Idee weiterzutragen. Das Kunstwerk wird zur Erinnerung an Zeitlichkeit im permanenten Fortbestehen. Einerseits kann dies motivisch geschehen, wie es im ‚memento mori‘ seit Jahrhunderten praktiziert wird. Oder – und dies geschieht in vermehrtem Ausmaß seit dem 20. Jahrhundert – die Materialien der Werke selbst sprechen ihr eigenes Vergehen als Körper an. Das Material selbst zeigt, dass es vergeht, verwesen muss. Keine Totenkopfdarstellung ist dafür mehr notwendig; die Zersetzungsprozesse werden nicht ikonografisch angedeutet, sondern finden materiell statt. Die Position von William Kentridge aber befindet sich in einem eigentümlichen Zwischenbereich in dieser Fragestellung. Bei ihm sorgt eine spezifische materiale Eigenschaft seiner Kunst für eine Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart, die in ein spannungsvolles Verhältnis treten.

Der südafrikanische Künstler gehört zu den Vielseitigsten seiner Zunft. Er studierte Politik, Kunst, Theater und Film; er schreibt Theaterstücke, inszeniert, stellt Bühnenbilder her, zeichnet, und er gestaltet eine besondere Form von Animationsfilmen. Diese unterscheiden sich in ihrem Herstellungsprozess von konventionellen Animationen. Seine animierten Werke bestehen zumeist aus zwanzig bis sechzig Blättern. Der Künstler bemalt die weißen Flächen mit Kohle, fotografiert das Hergestellte mit der Kamera und radiert anschließend die Formen wieder aus, um sie in einem

18 Gilles Deleuze: *Einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 32.

variantenreichen Mutationsprozess in ihrer Wandelbarkeit sichtbar zu machen.¹⁹ Digital werden die gewonnenen Bilder anschließend zu einer ‚Geschichte‘ zusammengefügt.

Diese Art der Zeichenfindung führt zu dem sichtbaren Phänomen einer Art Umhüllung der Formen, da die Auslöschung der Kohle nie vollständig geschehen kann (Abbildung 2). Mit Bergsons Begrifflichkeit könnte man meinen, „das unfassbare Fortschreiten der Vergangenheit, die an der Zukunft nagt“²⁰, in diesen Bildern zu erkennen. Es wird eine „visuelle Bewegungsspur“ sichtbar, eine „Zeit-Schleppe“ die aus der einfachen Zeichnung ein „Kraftbild“ der Realität macht. So wie in der mareyschen Chronophotographie Bewegung und Veränderung sogar sichtbarer als in der Wahrnehmung werden, finden wir hier die Prozesshaftigkeit der Realität, den Wandel der Dinge in der Zeit in ein kraftvolles Bild gebannt. Die Stärke der Bilder besteht darin, gerade die inhärente Differenz der Dinge von sich selbst, ganz im Sinne der „Dauer“ von Henri Bergson und der „Nuance“ von Gilles Deleuze, im Fluss der Zeit zu veranschaulichen.²¹

II.) Bewusstsein und Kultur als Überlagerungsprozesse: Überlegungen zur Genese eines Kunstwerks

Neben der Visualisierung der Zeitdifferenz und Bewegungsnuance werden wir durch diese Werke auch auf Aspekte von Erinnerung und Vergessen aufmerksam gemacht. Die Arbeitsweise des Künstlers erinnert an die Umsetzung eines freudschen Wunderblocks.²² In dieser Konzeption ist das Bewusstsein als ein in zwei Ebenen geteiltes vorzustellen: ein Einschreibungsblatt liegt über einer wächsernen Platte, die alle Spuren aufnimmt und erhält, während das Blatt oben immer wieder abgehoben wird. Dabei verlieren sich hier die Spuren und es kann neu beschriftet werden. Kentridge macht mit seiner Arbeitsweise diesen doppelten Aspekt von Auslöschung auf seinen mit Kohle und Acryl bemalten Flächen und deren Festhalten auf einer Filmspur deutlich. Wird allerdings nur das einzelne bezeichnete Blatt betrachtet, werden noch andere Aspekte virulent. Das Aktuelle und sein Gedächtnis werden gleichzeitig und auf ‚einer‘ Ebene dargestellt! Es entstehen „Schwellenstrukturen“²³, die zwischen dem bereits Gelöschten

19 Carolyn Christov-Bakargiev (Hg.): *William Kentridge*. Ausstellungskatalog, Mailand: Skira 2003, S. 32.

20 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis, Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg: Meiner 1991, S. 218.

21 Vgl. Abbildungen 1 und 2.

22 Vgl. Sigmund Freud: „Notiz über den Wunderblock“, in: *Literaturtheorie der Gegenwart*, hrsg. v. Dorothee Kimmich, Stuttgart: Reclam 2008, S. 169-174.

23 Vgl. Klaus Krüger: „Das Bild als Palimpsest“, in: *Bilderfragen. Bildwissenschaft im Aufbruch*, hrsg. v. Hans Belting, München: Fink 2007, S. 133-164, hier S. 134.

und dem neu Entstandenen Räume eröffnen. Dies erinnert uns an eine bereits bekannte Erscheinung des Palimpsests: aus mittelalterlichen Handschriften sind Überlagerungen bekannt, die aus der Wiederverwendung des damals so kostbaren Pergaments entstanden. Mit Tinkturen oder Schabungen wurden bereits beschriebene Blätter bearbeitet, um Neues aufnehmen zu können. Nach einigen Jahrhunderten jedoch ergibt sich das Phänomen, dass das vormals Bestandene wieder unter dem Aktuellen sichtbar wird.²⁴ Dadurch entstehen Überlagerungen, die Vergangenheit und Gegenwart in eine eigenartige Relation bringen. Wenn man nun dieses visuelle, eigentlich aus einem Missgeschick entstandene Phänomen theoretisch fassen möchte, werden Bezugnahmen zu Themen wie Erinnerungskultur naheliegend. Dies geschieht auf zwei Ebenen: die Mikroebene bildet dabei das menschliche Gehirn, das schon De Quincey als Palimpsest verstanden haben wollte: „Such a palimpsest is my brain; such a palimpsest, oh reader! Is yours.“²⁵ Die Makroebene muss sich andererseits mit dem kulturellen Gedächtnis befassen. Kultur erscheint dann als ein unendlich fortgesetzter Einschreibungsprozess, der sich mit jedem neuen Werk fortschreibt, durch das aber alles Vorhergehende hindurchschimmert. Wie und mit welcher Intensität dieses Schimmern entsteht, ist stets neu an jeder „Schwellenstruktur“ zwischen Vor- und Nachbild auszumachen.²⁶ Bereits angesprochen wurde diese Konzeption im Feld der Literaturtheorie von Julia Kristeva²⁷ oder auch Roland Barthes, die Romane nicht als genuine Einzelleistungen eines Genies verstanden wissen wollen, sondern als Zitate des bereits Vorhandenen. Bei Barthes muss dafür der Autor selbst in den Tod gehen; sein Arbeiten wird zu einem Weiterführen der (Sprach-)Kultur, die erst der Leser völlig überschauen kann. Ihm obliegt es nun, die verschiedenen Stimmen im Werk hören zu können. Der Tod des Autors ist daher auch notwendige Voraussetzung für die Auferstehung des Lesers.²⁸ Damit werden aber für den künstlerischen Prozess, die Genese eines Werkes, interessante theoretische Reflexionen eröffnet. Dafür müssen wir zunächst den entscheidenden Unterschied zwischen den von Marey und Kentridge hergestellten „Kraftbildern“ genauer betrachten.

²⁴ Vgl. *Codex Archimedes*.

²⁵ Thomas De Quincey: *Confessions of an English Opium Eater and Suspiria de Profundis*, Charleston: BiblioLife 2009, S. 233.

²⁶ Eine Theorie des Palimpsests befindet sich bis heute erst in den Anfängen. Am elaboriertesten hat sich Gérard Genette in seiner Schrift *Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, mit solcher Art Fragestellungen bezüglich des Romans befasst.

²⁷ Vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der Poetischen Sprache*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.

²⁸ Vgl. Roland Barthes: „Der Tod des Autors“, in: *Performanz*, hrsg. v. Uwe Wirth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 104-110.

Wie in *Vol du goéland* ersichtlich kann Mareys Apparatur nur die durch Bewegung entstandene Veränderung der Dinge zeigen. Hier kann nur *das* Abbildung finden, was ‚real geschieht‘. Der Experimentator hat nur bedingt Einfluss auf die Form, die sich in seine belichtete Platte einschreibt. Diese nimmt nur auf, was im Raum vor ihr geschieht. Bei Kentridges Zeichnungen können wir allerdings beobachten, wie ein kreativer Geist aus einem Ursprung zu einer weit entfernten Formbildung gelangen und dennoch die gemeinte narrative Intention besonders einprägsam ausdrücken kann. Anstelle von „Kraftbildern“, welche die inhärente Differenz der Dinge zu sich selbst im Fluss der Zeit zeigen, stellt William Kentridge besonders prägnante emotionale „Kraftbilder“ durch künstlerische Mutationsprozesse her.

Im Animationsfilm *Sobriety, Obesity & Growing Old* (1991) sehen wir eine Katze anstelle seiner Frau neben dem Hauptcharakter Soho Eckstein im Bett liegen (Abbildung 5). Das Tier nähert sich anschiessam seinem Besitzer, wird jedoch während der Berührung plötzlich zu einer Art Gasmasken, die sich über Herrn Ecksteins Gesicht stülpt (Abbildung 6). Anschaulich wird hier die erdrückende Einsamkeit des Protagonisten, den seine Frau verlassen hat, ins Bild gebannt. Diese Art von Mutation ist nicht mehr nur eine ‚realere‘ Abbildung der Wirklichkeit in Bezug auf deren Prozesshaftigkeit, sondern sie geht darüber hinaus. Diese kreativen Zeichenprozesse werden auf der bewegten Filmspur sichtbar und zeigen eine ‚innere Wirklichkeit‘. Die Katze, aus der eine Gasmasken wird, zeigt nicht etwa die unglaublichen Verwandlungsmöglichkeiten des Tieres, sondern die Entwicklung eines Gedankens – im Sinne einer aus der Performanz des Herstellungsprozesses geforderten Weiterentwicklung der Geschichte des Films. Sie ist Symbol der erdrückenden Einsamkeit, die dem Menschen selbst das Atmen unerträglich werden lässt und der Verfahrensprozess dieser Mutation ist ein Ausdruck von schöpferischen Gedankenströmen des Künstlers. Für den Künstlerexperimentator steht also der Fluss der Herstellung einer Zeichnung, und nicht der „eingefrorene Moment“²⁹ einer Photographie im Vordergrund. In diesem Sinne interessiert ihn weniger das sequenzielle Nebeneinander montierter Bilder des Films, da ihm der Zeichenprozess als Ausdruck einer Art wirklicheren Wirklichkeit gilt: im „Denken“ der Hand, in der unmittelbaren Entstehung der Zeichnungen im schöpferischen Akt, werden der menschliche Denkprozess und die Konturierung von Sinn sichtbar: „So drawing is a testing of ideas; a slow-motion version of thought. It does not arrive

29 Carolyn Christov-Bakargiev: „In conversation with William Kentridge“, in: *William Kentridge*. Ausstellungskatalog hrsg. v. Dan Cameron, Carolyn Christov-Bakargiev, J. M. Coetzee, London: Phaidon Press Limited 1999, S. 6-35, hier S. 8.

instantly like a photograph. The uncertain and imprecise way of constructing a drawing is sometimes a model of how to construct meaning.“³⁰

II.I) Der Tod des Autors?

An dieser Stelle wollen wir auf die vorgestellten Ideen zur Erinnerungskultur auf Mikro- wie Makroebene zurückkommen. Einerseits müssen wir davon ausgehen, dass der Künstler nach Roland Barthes nur auf der Makroebene arbeiten sollte; er stellt Zusammenhänge und Inhalte her, die nur aus einem allgemeinen Bewusstsein gespeist sein können. Der Autor muss sein eigenes Bewusstsein völlig verdrängen, um in einer Art gedankenlosem Entstehungsprozess das Werk zu kreieren bzw. sich selbst kreieren zu lassen. In Bezug auf die Herstellung eines Textes schreibt Barthes: „Schreiben bedeutet, mit Hilfe einer unverzichtbaren Unpersönlichkeit [...] an den Punkt zu gelangen, an dem nicht ‚ich‘, sondern nur die Sprache ‚handelt‘“³¹. Es stellt sich allerdings die Frage, wie sehr diese Theorie im realen Prozess als zu starke Abstraktion gedeutet werden sollte. Barthes beschreibt (mit Valéry), dass die Tätigkeit „linguistischen und sozusagen ‚zufälligen‘ Charakter“³² haben könne. Verfolgt man diesen Gedanken genauer und auf die einzelne Psyche ausgerichtet, werden Konnotationen zur Psychoanalyse aktuell. Der von Freud eingeführten Praxis der psychoanalytischen Behandlung ist es ein Anliegen, den Patienten im freien Zulassen von Assoziationen zu einem besseren Verständnis der Gedanken und Handlungen der eigenen verschiedenen Bewusstseinsüberlagerungen und -inhalte gelangen zu lassen. Im Durcharbeiten dieser inneren Schichtungen und durch den Versuch der Lockerung der Schranken, die laut Freud der sogenannte „Zensor“ vornimmt, werden tiefere Schichten des Inneren freigelegt.³³ In der künstlerischen Praxis hat diese Konzeption vor allem in Frankreich die „écriture automatique“ beeinflusst.³⁴ Auch hier sollen Beschränkungen des zensorischen Teils des Bewusstseins überlistet werden, um eine neue Kunstsprache zu formen.³⁵

³⁰ Ebd.

³¹ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 105.

³² Ebd., S. 106 [Hervorhebung im Original].

³³ „Ich fordere ihn [den Patienten, Anm. d. A.] auf, mir in vollster Aufrichtigkeit alles zu sagen, was er weiß und was ihm einfällt, und sich von diesem Vorsatz nicht abhalten zu lassen, auch wenn manches ihm zu sagen unangenehm sein sollte [...] auch wenn er meint, dass das, was ihm einfällt unwichtig oder unsinnig ist.“, in: Sigmund Freud: *Die Frage der Laienanalyse*. Paris: Gallimard 2003, S. 144.

³⁴ Vgl. Helmut Dahmer: „Psychoanalyse im Surrealismus“, in: Helmut Dahmer: *Pseudonatur&Kritik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 108-136. Oder: André Breton: „Die automatische Botschaft“, in: *The Message. Kunst und Okkultismus. Art and Occultism. Zur Ausstellung im Museum Bochum*, hrsg. v. Claudia Dichter, Hans Günter Golinski, Köln: Walther König 2007, S. 33-55.

³⁵ Ein erster in dieser Technik entstandener Roman ist: André Breton und Philippe Soupault: *Les*

Es ist dabei eigentümlich festzustellen, dass diese Kunstpraxis der Idee, „linguistisch und [mit] sozusagen ‚zufällige[m]‘ Charakter“³⁶ zu schreiben, so ähnlich sein kann; hat doch ersteres in vielen Fällen ein Höchstmaß an spontaner Subjektivität, Barthes Konzeption allerdings ein Höchstmaß an Selbstunterdrückung zum Ziel. Es scheint daher naheliegend, die ein wenig überspitzte Konzeption vom ‚Tod des Autors‘ modifizieren zu müssen.

Zunächst allerdings wollen wir noch einige Vergleichspunkte der zwischen Kentridges und der von Barthes vorgestellten Arbeitsweise eines Autors herausarbeiten. In Opposition zu einer Idee eines Schriftstellers, der als solcher seinem Werk existenziell vorausgeht (dies ist hier durchaus auch zeitlich zu verstehen) und in einem genialen Akt des Herstellungsprozesses aus sich heraus schafft, wird nach Barthes „[d]er moderne Schreiber [...] hingegen im selben Moment wie sein Text geboren. Er hat überhaupt keine Existenz, die seinem Schreiben voranginge oder es überstiege, er ist in keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre.“³⁷ Der Autor ‚wird‘ damit erst im Akt der performativen Hervorbringung des Werks. Er existiert weder vorher noch nachher als Autor.

Stattdessen zeichnet seine Hand, abgelöst von jeder Stimme und geführt von einer reinen Geste der Einschreibung (nicht des Ausdrucks), ein Feld ohne Ursprung – oder jedenfalls ohne anderen Ursprung als die Sprache selbst, also dasjenige, was unaufhörlich jeden Ursprung in Frage stellt.³⁸

In vielerlei Hinsicht beschreibt Kentridge seine Arbeitsweise sehr ähnlich. In Bezug auf die Herstellung seiner Schattenpuppen erläutert er seinen Arbeitsprozess folgendermaßen:

Viele davon begannen damit, dass ich auf's Geratewohl Papier in Stücke zerriss und dann guckte, was passiert, wenn man sie zusammenfügt und bewegt. Es geht ums Sehen, nicht dessen, was man weiß, sondern dessen, was man erkennt. [...] Es geht nicht um aktive Intelligenz, es geht um eine Kategorie des Erkennens, die die ganze Zeit über da ist und darum kämpft, herauszukommen.³⁹

Was Kentridge hier beschreibt, scheint zu Barthes direkt in Verhältnis setzbar zu sein. Der Künstlerforscher weiß nicht vorher, was während seiner Arbeit passieren wird. Er muss sich dem Fluss der eigenen Tat und deren Ergebnissen überlassen. Kentridge nennt dafür die Kategorie des Spiels, in dem sich ein Wechsel von intuitivem Handeln

Champs Magnétiques, 1919. Übersetzt und wieder aufgelegt: *Die Magnetischen Felder*, Heidelberg: Wunderhorn 1990.

³⁶ Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 106 [Hervorhebung im Original].

³⁷ Ebd., S. 107.

³⁸ Ebd.

³⁹ Kentridge, *thinking aloud. Gespräche mit Angela Breidbach*, S. 66.

und verstandesgemäßer Rückversicherung ergeben muss. Er zitiert dabei seine Interpretation von Gadamer's *Wahrheit und Methode*: „Vielleicht habe ich Gadamer missverstanden, aber ich hielt an dem Text fest, weil er mir wirklich half zu begreifen, dass man auf eine lockerere, freiere Art arbeiten kann, ohne sich dem Zufall zu überlassen und ohne Unsinn zu produzieren.“⁴⁰ Im Herstellungsprozess scheint demnach eine Art „Denken“ der Hand und der Formen vonstatten zu gehen, deren Lauf der Künstler nicht vorher bestimmen kann. Er lässt sich selbst führen von dem, was ihm im Prozess begegnet. Es ist damit ein performatives Arbeiten, während der Künstler mit der Form erst entstehen kann.

Allerdings ist dies nur ein Bestandteil der Praxis von William Kentridge. In zum Teil über Monate andauernden Vorarbeiten schafft er den Rahmen, in dem erst ein solch intuitives Überlassen möglich sein kann. Dafür sind Vorentscheidungen ganz basaler Art notwendig. Es stellen sich Fragen, wie: mache ich einen Film oder eine Radierung oder ein Theaterstück? Jedes Medium hat im nächsten Schritt seine eigenen Herausforderungen, die mitbedacht werden müssen. Dies sind rationale Entscheidungen, die das Individuum in Vorbereitung seiner Kunst treffen muss. Es ist daher nicht möglich, sich nur im Akt der Entstehung einem eigenmächtigen Arbeiten des Materials zu überlassen, wie es nach Barthes verstanden werden kann. Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass das Arbeiten immer bewusste wie unbewusste Anteile des Herstellenden enthalten muss – es wäre kaum vorstellbar, wie Barthes' „unverzichtbare Unpersönlichkeit“⁴¹ im realen Herstellungsakt möglich sein könnte. Kentridge geht sogar so weit, bewusst verschiedene Ebenen seines Bewusstseins miteinander in Verbindung zu bringen; so führt er zum Beispiel Traumtagebücher, aus denen er Inhalte für seine Filme herausnimmt.⁴²

II.II) Die Auferstehung des Augenblicks im Zusammenspiel von Künstler und Material

Im realen Prozess der Herstellung ist ein ‚Tod des Autors‘ nur auf bestimmte Weise möglich. Nicht als unpersönliches Arbeiten am Werk, sondern als ein Überlassen, als ein Eingehen auf den Akt der Schöpfung in einer Einheit von materialer Grundlage (seien es Sprache, Farben oder Formen) und den schöpferischen Gedankenströmen des Künstlers. In diesem Sinne müssten wir uns überlegen, wie die Verbindung der Makro- wie Mikroebene von Erinnerung und Gedächtnis theoretisch fassbar wäre. Während

⁴⁰ Ebd., S. 69.

⁴¹ Roland Barthes, „Der Tod des Autors“, S. 105.

⁴² Kentridge, *thinking aloud. Gespräche mit Angela Breidbach*, S. 69.

Barthes' These die Makroebene als ein Arbeiten der bisher gefundenen Sprachen, die sich im Werk des Einzelnen ihren Weg bahnen, in den Vordergrund stellt, müssen wir unseren Blickwinkel in Bezug auf die Arbeitsweise von Kentridge erweitern. Wenn wir den Wunderblock als theoretisches Modell des Bewusstseinsaufbaus (Implikationen der Neurowissenschaften seien in diesem Rahmen ausgeklammert) in Betracht ziehen, dann finden wir hier die Verbindung beider Systeme: sowohl Allgemeines als auch Persönliches werden in die wächserne Platte eingeschrieben. Alles, was ein Künstler oder Autor je gelesen oder gesehen, gedacht, erlebt und gefühlt hat, ist hier gespeichert. Einzelnes Gedächtnis und kulturelle Einschreibungen sind hier miteinander verbunden. Im Herstellungsakt können daher beide Anteile je nach dem ‚Verlangen‘ des Augenblicks gleichermaßen zum Vorschein gelangen.

Es scheint ein notwendiger Akt zu sein – und hier sind sich Barthes und Kentridge einig – im Prozess der Herstellung ein Überlassen an die Situation und das Material zu ermöglichen, welches – hier geht Kentridges künstlerische Praxis über Barthes Konzeption hinaus – ein Arbeiten mit allen Einschreibungsanteilen des einzelnen Bewusstseins möglich macht. Aus diesem eigenständig zu würdigenden Akt des „Denkens“ der Hand mit den Erfordernissen des Augenblicks kann dann eine Art „wirklichere Wirklichkeit“ aus Zusammenfügung von persönlichen und überpersönlichen Anteilen entstehen, die dem Kunstwerk erst seine besondere Ausdruckskraft verleiht.

Mit einem Satz von Leonardo da Vinci, der das kreative Potential von *Unschärfen* bezeichnet, kann der Bogen wieder zum ersten Teil dieses Artikels gespannt werden: „O Maler, der du Bilderzählungen komponierst, führe die einzelnen Teile und Glieder nicht mit genau ausgeformten Linien aus [...] ich habe in den Wolken und an Mauern schon Flecken gesehen, die mich zu schönen Erfindungen verschiedenster Dinge anregten...“⁴³ Aus den unbestimmten Eigenschaften des Materials findet der Künstler durch Einsatz seiner Schöpferkraft, die in Verbindung mit all seinen Bewusstseinsanteilen zu sehen ist, zu vorher nicht gekannten Formgebungen.

Étienne-Jules Marey hat in seinen unzähligen Experimenten nach einer exakten Abbildungsmethode für Bewegung gesucht. Seine naturwissenschaftliche Methode ist durch höchstmögliche Exaktheit und den Versuch, im einzelnen Experiment Zufälle und Spielräume so gering wie möglich zu halten, charakterisiert. Die große Anzahl seiner Versuchsprotokolle zeigt aber, dass hier auch mit einem subtilen „Spiel der Variationen – von Helligkeitsgraden, Geschwindigkeiten, Inszenierungen“⁴⁴ gearbeitet wurde. Es

⁴³ Ebd., S. 67.

⁴⁴ Didi-Hubermann, „Der Strich, die Strähne“, S. 285.

entsteht dadurch eine „auf Dauer basierende Kunst von Nuancen“⁴⁵. Es wird deutlich, dass sich die ‚heuristische Genialität‘ Mareys immer wieder neu auf das reale Phänomen einlässt. Seine ‚chronophotographische Technik‘ ist dafür als „offene Apparatur“⁴⁶ konzipiert. Sie hat die besondere Fähigkeit „die eben entstehende Bewegung der experimentellen Realität weiter zu führen“⁴⁷. Die Apparate sind dabei derart sensibel, dass sie einen „Spielraum der Indeterminiertheit“⁴⁸ akzeptieren. In einer Art offenem Spiel können daher auch in den Naturwissenschaften neue Erkenntnisse gewonnen werden. Mit der ‚chronophotographischen Methode‘ konnte Marey nun die „Beziehung von Sichtbarkeit und Zeit“⁴⁹ eines bewegten Körpers völlig neuartig visualisieren.

Mit den Unschärfen der mareyschen Chronophotographie können daher zeitphilosophische Betrachtungen im Sinne der bergsonschen „Durée“ und deleuzschen „Nuance“ verbunden werden. Aus den Unschärfen bei William Kentridge können über die Zeitdimension hinaus auch schöpferische Leistungen verfolgt werden. Der „Saum der Dinge“, die nuancierte Betrachtung solcher Art von Bildphänomenen kann daher eine Art „wirklichere Wirklichkeit“ vor Augen führen, die kreative Schöpferströme mit technischen Verfahrensweisen und Erinnerungskultur zusammen zu führen vermag. Dem künstlerischen Experimentator Kentridge gelingt es auf einzigartige Weise, aus der „visuellen Bewegungsspur“, die eine „Zeit-Schlepp“ hervorruft, Metaphern, „Kraftbilder“ für die Prozesshaftigkeit der Welt und für künstlerische Schöpferkraft herzustellen.

Naturwissenschaftliche Forschungen, philosophische Analysen und künstlerische Ausdrucksformen haben, wie gezeigt, auf je eigene Weise der ‚Realität‘ ein ‚Mehr‘ abgerungen und hinzugefügt.

Gerade die basalen Weltkonstituenten, Zeit und Raum, haben die besprochenen Positionen zu Auseinandersetzung, Forschung und Erkenntnissen geführt. Ihre gegenseitige Spiegelung zeigt, dass diesen Erscheinungsformen zumindest ein gemeinsames Interesse zu Grunde liegt: scheinbar Verborgenes zu entbergen und der menschlichen Erkenntnisfähigkeit greifbar zu machen; die ‚heuristische‘ und visionäre Entdeckerfreude hat dabei weitere Phänomene des Seins ins Sichtbare gehoben.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 287.

48 Ebd., S. 286.

49 Ebd., S. 287.