

Erik Porath

UNREMEMBER
Zu einem Bild
von William
Kentridge

Im Museumsshop des Palais de Tokyo in Paris fiel mein Blick auf eine zunächst recht unscheinbare Grafik des südafrikanischen Künstlers William Kentridge. Eine zweibeinige Figur mit dickem Kopf stolziert durch eine flache Landschaft. Verblüffend war der groß unter das eigentliche Bild gesetzte Titel *UNREMEMBER*. Was soll das heißen? Ich war augenblicklich fasziniert, und die Grafik und vor allem ihr einprägsamer Titel gingen mir nicht mehr aus dem Kopf.

Da ich mich schon länger mit der Erinnerungs- und Gedächtnisproblematik befasse, provozierte mich das Widersprüchliche an Kentridges Titelgebung zur neuerlichen Beschäftigung mit jenen Fragen, die sich aus philosophischer, medientheoretischer und psychoanalytischer Perspektive in Bezug zur Vergangenheit stellen. In welchem Verhältnis zu Erinnern und Vergessen steht *UNREMEMBER*? Das subjektive Erinnern – angeregt durch Alltagswahrnehmungen, körperliche Bewegungen, Berührungen, Essen, Gespräche, Musik, Lektüren und sonstigen Medienkonsum – ist immer in komplexen Verflechtungen unserer Innen- und Außenwelten situiert. Zudem richtet sich das Erinnern auf Vergangenes, findet aber in der Gegenwart statt. Es fokussiert sich auf Bestimmtes, zugleich wird vieles ausgeblendet und bleibt vergessen. Ohne kulturelles Gedächtnis und institutionalisierte Archive wäre alle Erinnerung auf einen eng begrenzten, individuellen Horizont beschränkt – und doch, wie unabsehbar ist das innere Archiv eines Subjekts: Obwohl wir es sind, die erinnern, wissen wir doch, dass wir nicht über all das verfügen, was uns in den Sinn kommt, was uns einfällt und uns bis eben noch völlig unbekannt erschien. Mit dem Vergessen ist es nicht einfacher: Wir vergessen ständig, sortieren aus, was unwichtig erscheint, wir haben nicht im Kopf, was wir gerade nötig hätten. Und es will uns nicht gelingen, das zu vergessen, woran wir uns unbedingt nicht mehr erinnern wollen. So sind wir Erinnerungs- und Vergessenstiere zugleich. Diese und weitere Perspektiven verdichten sich in der Grafik *UNREMEMBER* von William Kentridge (2015).

Ein zweibeiniges Wesen mit einer Kugel als Körper oder Kopf in einer weiten Landschaft. Die Oberfläche dieser Kugel scheint ein metallenes Gerüst zu sein. Dieses vollkommen runde Drahtgeflecht auf zwei Beinen hat die Anmutung von Stacheldraht. Die Beine erinnern an umgedrehte, spitz zulaufende Hochspannungsmasten. Sie schreiten mit kräftigen Schritten durch die offene Landschaft, in der sich einige Spuren zum Horizont ziehen, umrandet von Masten, die der Telegrafie oder der Übertragung von elektrischem Strom dienen könnten. Einige dieser Masten erscheinen als verkleinerte Kopien auf der Oberfläche rund um die Kugel verteilt und strecken ihre Arme wie Kreuze in den leeren Raum. Erste Vermutung: Diese gesichtslose, voranschreitende Figur könnte als Symbol des weltweiten Kommunikationsnetzwerks aufgefasst werden, das sich seit dem 19. Jahrhundert über den Erdball ausgebreitet hat, vom *electric age* bis zum *world wide web*. Sie könnte als Emblem dieser globalisierten Vernetzung zwischen Menschen und Kulturen gelten.

Auf der anderen Seite wirkt die Netzstruktur auch wie ein Käfig, in dem sich die Welt verfangen hat. Ihre Omnipräsenz reflektiert sich in der gigantischen Erscheinung der Figur, die die Telegrafienmasten in der Landschaft weit überragt und den Eindruck erweckt, unaufhaltsam voranzuschreiten. Dieser bedrohliche Aspekt ruft einen Topos der Kulturkritik auf: Die Entwicklung der Medien folge ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten und nehme keine Rücksicht auf Mensch und Kultur, obwohl sie menschengemacht ist; Politik vermöge es nicht, grundlegend steuernd einzugreifen.

Auf einer zweiten Ebene, im Innenraum dieser Kugel, zeichnen sich geisterhafte Erscheinungen ab, die an Umrisse auf Landkarten erinnern, verschlungene Grenzverläufe oder kontinentale Küsten; hier und da scheinen Gesichter auf. Diese ambigen Figuren bewahren eine geisterhafte Präsenz unterhalb des globalen Netzwerks: Trotz der technischen Überformung macht sich die Vergangenheit untergründig bemerkbar – Vergangenes, das nicht vergehen will oder kann. Oder es kündigt sich im Unabgegoltenen eine unheilvolle Zukunft an, wobei das gigantische Wesen in



UNREMEMBER

Courtesy William Kentridge

seiner technischen Verkleidung nur der Vorbote kommenden Unheils wäre. Paul Klees *Angelus novus* in Walter Benjamins Interpretation grüßt von Ferne.

Überschrift oder Untertitel

Der Titel des Bildes zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Fett in Szene gesetzt, mag er sich als eine Anweisung, ja ein Befehl aufdrängen, alles zu vergessen, doch es fehlt ihm das Ausrufezeichen. Oder hat der Titel eher einen deskriptiven Sinn, der auf einen spezifischen Geisteszustand (»Ich kann mich nicht erinnern ...«) oder auf Geschichtliches (vergessene Geschichten, unterdrückte Wahrheiten, unverständliche Spuren des Vergangenen) zielt? Man kann den Neologismus UNREMEMBER auch als eine Paradoxie verstehen, als Negation dessen, was man gerade im Bewusstsein hat: Hat man nun oder hat man gerade nicht? Umberto Eco hat eingewendet, man könne nicht absichtlich vergessen, weil man das, was man zu vergessen beabsichtige, ja in Erinnerung rufe. Im psychoanalytischen Kontext sind es gerade die nicht-erinnerten Momente der Biografie, die in der Gegenwart Probleme bereiten können. Freuds *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten* (1914) zeichnet den mühseligen Weg für ein Subjekt, sich mit seiner Vergangenheit ins Benehmen zu setzen, um seine Liebes- und Arbeitsfähigkeit im Hier und Jetzt wiederzugewinnen. Das Unerinnerte hat sich über die Zeit erhalten, entzieht sich aber trotz intensiver Bemühung oft genug dem Wiedererinnern. Das Titelwort von William Kentridges Grafik ermöglicht es, der sichtbaren Darstellung ein Element hinzuzufügen, das sich bildlich nicht darstellen lässt.

Erinnerung und Verlust

Der Titel *UNREMEMBER* ruft auch Konzepte aus der Geschichte der Philosophie auf den Plan, beispielsweise Platons dreistufiges Modell der Erkenntnis aus *mneme* als Fundament eines Wissens von Ideen, die *amnesia* am Anfang der individuellen Existenz und die *anamnesis* als die Wiedergewinnung der Wahrheit. Seit der

Neuzeit schwindet die Überzeugung eines ewigen Reiches der Ideen, das allem Seienden zugrunde liege. Mit Nietzsche ist die Behauptung in der Welt, dass Gedächtnis und Erinnerung keine metaphysischen Instanzen seien, sondern individuelle Fähigkeiten, die in einem lange währenden, anstrengenden und schmerzreichen Prozess der Zivilisierung jedem Einzelnen erst antrainiert werden mussten – damit wird sogar die klare Unterscheidung zwischen Erinnern und Vergessen in Zweifel gezogen. Deshalb mag man die Bildwelten William Kentridges auch als den Versuch ansehen, die Eindeutigkeit historischer Ereignisse und kultureller Prozesse zu befragen, um deren widersprüchliche Vielschichtigkeit zu betonen, ja erst wieder ins Bewusstsein der Gegenwart zu bringen.

Politische Bedeutung und ästhetische Strategie

Dazu zählt für den Südafrikaner Kentridge auch die (post-)koloniale Vergangenheit, die sich unter der globalen technologischen Moderne bemerkbar macht, was in seinem Werk immer wieder die Form von übermalten Landkarten, Wörterbüchern und Enzyklopädien annimmt. Kennzeichen seines Werks sind zudem die vielfältigen Bezüge auf künstlerische Traditionen aus der Geschichte von Malerei, Film, Theater und Literatur. Wiederholt hat Kentridge sich auf Dziga Vertovs experimentellen Film *Der Mann mit der Kamera* (1929) bezogen, in dem die Kamera, auf ein dreibeiniges Stativ montiert, mittels Tricktechnik zum Tanzen gebracht wird. Vertovs animierter Dreibeiner wird in *UNREMEMBER* zum Zweibeiner: eine Verdichtung von technischem Gerät und menschlicher Eigenschaft. Eine solche Verschmelzung von Mensch und Maschine kann als artistische Fantasie bewundert oder als unheimliche Erscheinung gefürchtet werden. Dass wir Heutigen als kulturelle Cyborgs mit allen technischen Errungenschaften leben, mag uns das technologisch induzierte Überleben auf diesem Planeten sichern, aber im gleichen Moment fesseln uns jene Hilfsmittel, die die Freiheit versprechen. In dieser Perspektive lässt sich Kentridges Figur auch als ein ambivalentes Symbol für die *Dialektik der Aufklärung* verstehen, wie sie Horkheimer und Adorno beschrieben haben.

»UN-«: Gegen die Vereinfachung, aber mit einer Haltung

Die innere Spannung im Bedeutungsspektrum der *UNREMEMBER*-Figur ist nicht leicht auszuschöpfen. Zwar haben Kentridges visuell starke Figuren – der Kamera-Dreifuß, das Rhinoceros, die Espressokanne, die Katze – eine geradezu emblematische Qualität. Doch Kentridges emblematische Figuren sind in offene, uneindeutige Situationen eingelassen. Sie haben eine hohe Prägnanz, bleiben aber in ihrer Bedeutung polyvalent bzw. kontextabhängig. Man könnte also von »nicht-festgestellten emblematischen Figuren«¹ sprechen. Die grundlegende Haltung hinter dieser Arbeitsweise erinnert mich an Walter Benjamins Devise, dass die fortschrittliche Kunst sich dadurch auszeichnet, »für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar«² zu sein. Benjamins Bestimmung, die sich nicht von ungefähr auf ein Wort mit der Vorsilbe »un« stützt, lese ich weniger als politische Anweisung oder künstlerische Vorschrift, sondern als Plädoyer gegen Vereindeutigung und Vereinnahmung und dafür, dem Unterlegenen, Unerinnerten der Geschichte einen polyphonen Raum im »Jetzt der Erkennbarkeit«³ zu geben.

Daran schließt Kentridge an: Sein prozessorientiertes künstlerisches Vorgehen dynamisiert die Figuren, und zwar nicht nur zeichnerisch, sondern insbesondere auch filmisch. Dieses tentative und assoziative Verfahren, welches den unerwarteten Zufall, das öffnende Misslingen, die glückliche Begegnung zum Zuge kommen lässt, verdankt sich einem »safe space for stupidity«⁴, wie Kentridge zuweilen sein Studio genannt hat. Erst dies ermöglicht seine offene, nicht von vornherein auf ein Ziel festgelegte Arbeitsweise, die immer auch scheitern oder zu unver tretbaren Ergebnissen führen kann, an denen dann weitergearbeitet werden muss: Das Ausradieren in Kohlezeichnungen und das Darüberzeichnen gehören essenziell zu Kentridges Arbeitsweise, die die Grundlage für seine gezeichneten Filme darstellt, ein In- und Gegeneinander von Entstehung, Zurücknahme und Weiterarbeiten: stetes UN-RE-MEMBER. —

- 1) Erik Porath: »Gewalt der Darstellung – Erinnerung und ästhetischer Widerstand im Werk von William Kentridge«, in: Aida Bosch/Hermann Pfütze (Hg.): *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*, Wiesbaden 2018, Springer VS, S. 95–115, hier: S. 96
- 2) Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (3. deutsche Fassung 1939, Vorwort), in: ders., *Gesammelte Schriften* (im Folgenden: GS), hg. v. Rolf Tiedemann, 7 Bde., Band I.2, Frankfurt a. M. 1980, Suhrkamp, S. 473)
- 3) »jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit« (Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk: Materialsammlung N*, »Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts«, Bd. V.1, S. 570–611, hier: S. 578); Vgl. die 5. geschichtsphilosophische These: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.« (Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: GS Bd. I.2, S. 695) Jede Erkennbarkeit ist also vom »unwiederbringlichen Bild« (ebd.) umsäumt.
- 4) William Kentridge: *In Verteidigung der weniger guten Idee – Sigmund Freud Vorlesung 2017*, Wien 2018, Turia + Kant, S. 91