

„Der Begriff vom Hunde bedeutet eine Regel, nach welcher meine Einbildungskraft die Gestalt eines vierfüßigen Tieres allgemein verzeichnen kann, ohne auf irgend eine einzige besondere Gestalt, die mir die Erfahrung darbietet, oder auch ein jedes mögliches Bild, was ich in concreto darstellen kann, eingeschränkt zu sein. Dieser Schematismus unseres Verstandes, in Ansehung der Erscheinungen und ihrer bloßen Form, ist eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten, und sie unverdeckt vor Augen legen werden.“¹

„Ganz anders verhält es sich mit denen Geschöpfen der Einbildungskraft, darüber sich niemand erklären und einen verständlichen Begriff geben kann, gleichsam Monogrammen, die nur einzelne, obzwar nach keiner angeblichen Regel bestimmte Züge sind, welche mehr eine im Mittel verschiedener Erfahrungen gleichsam schwebende Zeichnung, als ein bestimmtes Bild ausmachen, dergleichen Maler und Physiognomen in ihrem Kopfe zu haben vorgeben, und die ein nicht mitzuteilendes Schattenbild ihrer Produkte oder auch Beurteilungen sein sollen.“¹

IMMANUEL KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, 1787

Es gibt einen Charakterzug der zeitgenössischen Kunst, der denkenden Menschen als Zumutung erscheinen muss. Es ist das in einem strukturellen Anspruch erhobene, grobe Ansinnen, ihren Hervorbringungen sei *a priori* und *per se* die Qualität höherer Bedeutung zuzugestehen. Eine Bedeutung, die freilich nie erläutert sein darf. Dass sie existiert und ihre Feier einklagt, verdankt sich einem allgemeinen Konsens, der ohne Grund auskommt, aber verbindlich ist. Er besteht in der verpflichtenden Konvention, Kunst bedingungslos wichtig zu nehmen.

Solcher impliziten Bedeutung, die sich der Explikation stets verweigert, weil sie nie mit Gründen versehen wird, entspricht in der deutschen Sprache eine aparte Vokabel – die des *Sinns*. Denn Sinn ist die leere, uneinholbare Bedeutung, die statt verstanden und erklärt, einem vergesellschafteten Einvernehmen gehorchend, nur anerkannt sein will.

Die Macht der nicht eingelösten Behauptung ist dabei groß, weil gerade die Offenheit der Zuschreibung von Inhalten die Qualität eines unendlichen Reflexionskontinuums entfaltet. Sein Raisonement ist beliebig und vermag also beliebig fortgesetzt zu werden. Die leere Ambition auf ein Höheres verweigert sich der Erklärung anhaltend und wird gerade dadurch um so unausschöpfbarer. Vermeintliche Tiefe und ihre Grundlosigkeit hängen in der Rede vom Sinn wortwörtlich zusammen.

Mit dem komplexen Werk von William Kentridge ist es hinsichtlich dieser Plage ganz einfach: Er bedenkt, bespricht und erklärt, was er tut und stellt überdies aus, auf welchem Wege das Werk über den Einfall zustande kommt und wovon diese Inspiration angeregt wird. Er gewährt Teilhabe am Zustandekommen der Idee und gründet darauf seine Werkform. Bei ihm konsolidiert sich das Opus als anhaltende Tätigkeit, die notwendig in der Zeit verläuft, so dass sie sich dem einfachen dinglichen Resultat, der sonst erwünschten Warengestalt, die in der Kunstwelt bewegt und gehandelt werden kann, zunächst entzieht: Wenn er in filmischer Manier einen Vogel in den Phasen seines Flugs zeichnet, ein jedes der Stadien mit der Kamera fixiert und wieder auswischt, in neuem Bewegungszustand festhält und fortgesetzte Male weiter ausradiiert, hinterlassen die einander überlagernden Flügelschläge in der Abwicklung der Durchquerung des Himmels eine schemenhaft flüchtige Nebelspur je annullierter Momentgestalten eines motorischen Ablaufs in der Zeit. Das Schaffen von William Kentridge besonders sich ausgerechnet darin, dass es nicht selten so weit getrieben wird, das Werk im Vollzug seiner Kreation wieder verschwinden zu lassen, wegzuwischen, auszusradiieren, zu übermalen oder zu zerreißen. Insofern gehört ihm die Technik der filmischen *Stop-Motion-Animation* als vorzügliches Mittel an, das die flüchtigen Stadien seines Wischens, Zeichnens, Malens und Zusammenfügens in Kohle, Tusche und Collage zu einem Kontinuum in der Zeit verfertigt. So liegt die Frucht seines Handelns weniger im Dasein eines vorzeigbaren greifbaren Erzeugnisses, als in der Anschauung eines fortgesetzten Spiels.

Im *Decamerone* seiner Selbstreflexion zu den Zeiten des auf sich Zurückgeworfenseins, mit der die vergangene Pandemie alle betraf, auch die Menschen im südafrikanischen Johannesburg, zog sich William Kentridge mit seinem Studio in den von allerlei Fundstücken besetzten, schädlegleichen Resonanzraum seines Denkens zurück, das Innere seines Kopfes, wie er sich das Atelier vorstellte.

Dieses *studiolo* seiner Gehirnschale ist bevölkert von Widersprüchen seiner selbst, kreisenden Gedanken des Tages, die ihn in seine Doppelgänger aufspalten, verstrickt in theoretischen Disput, und den Gespenstern der Nacht, wenn der Schlaf der Vernunft Ungeheuer gebiert, die Mäuse aus zerknülltem Papier sich rühren, Tintenfassers umstoßen, selbst zu schmieren und zu malen anfangen, und wie in einem *theatrum machinarium* auch Kentridges Lieblingsobjekte, die alte Filmkamera auf ihrem Holzstativ und die Sousaphon-Tuba im rollenden Biedermeiersessel miteinander zu tanzen beginnen.

Nur allmählich erlaubte die staatliche Hygienedisziplin, dass er dort wieder mit seinen Kollaborateuren, den Tänzern und Musikern, in der erzwungenen Innenwendung zusammentreffe, um gemeinsam etwas aufzuführen, das zu Verschweigen gemeinhin zum Kalkül der Künstler des Kulturwettbewerbs gehört. Den Autoren der höheren Bedeutung ist nämlich die Defensive zur Gewohnheit geworden, die *heuristische* Seite ihres Tuns, wie es das aus dem Altgriechischen stammende Fremdwort für die diskontinuierliche aufblitzende Einsicht in neue Erkenntnisse besagt, und mit ihr die Quellen ihrer Intuition zu verdecken. Sie verzichten darauf oder vermeiden es peinlich, weil der Ambition des Sinns das *ex nihilo* der genialen Idee entspricht, als würde sie das Akzidentielle am freien Assoziieren und Bilden von Analogien beschämen im Angesicht der Erhabenheit des Endergebnisses, auf das es sonst alleine ankommt. Hier hingegen sieht man die Idee am Werk.

Kentridge macht sich rückhaltlos beobachtbar und beobachtet sich selbst im intimen Moment, da der *heuristische* Funke zündet und die Erfindung in die Welt kommt, und also eben bei jenem nicht öffentlichen Eigensten, das üblicherweise verdeckt, und von der resultierenden Verdinglichung, dem Produkt, überdeckt wird. Gerade das ist bei ihm anders und dies lässt ihn als geradezu anachronistische Singularität in diesem Moment der Gegenwartskunst erscheinen. Er protokolliert die Wurzeln, Nährstoffe und Ingredienzien seiner Geistesblitze, wie er gleichermaßen die Überlegungen anführt, die die Ausführung seiner Schöpfungen begleiten und leiten. Bei Kentridge ist es genau dieser Prozess, der zusammenfällt mit der eigentümlichen Gestalt, in die seine Arbeit mündet, sei es, dass sie zu einem dinglichen Ertrag führt oder transitorisch bleibt.

In seinem fantastisch delirierenden Pesttagebuch, das mit dem lapidaren Titel „*Self-Portrait as a Coffee-Pot*“ versehen ist, bringt Kentridge diese Emphase für den Fluss der Produktivität im Laufe fortgesetzter Selbstbefragung zum ersten Mal in eine nur diesem Motiv gewidmete lange Form. Zu den Zeiten der weltumspannenden Suche entstand ein Zyklus von neun Filmepisoden. In ihm findet sich die eigentümliche Universalität von Kentridge wieder, was die von ihm angewandte Vielfalt von Techniken, Medien und Kunstgattungen anlangt. Angesichts ihrer *Gravitas* scheint dem dem wohlfeilen Gerede zur Kunst die Zeit für Wahrheit angebrochen zu sein. Und Schönheit ist ja ohne Wahrheit nicht zu haben.

Die Großzügigkeit, mit der Kentridge das Zustandekommen der Schöpfung selbst vorführt und transparent macht, von seiner handwerklichen bis zur intellektuellen

Seite, gehörte schon immer zu seiner Praxis. Dieser Haltung der Produktionsästhetik entspricht das von ihm fast von Anbeginn benutzte Medium des Films; aber auch in seinen berühmt gewordenen performanceartigen Vortragsreihen, den *Norton Lectures* in Harvard und den jüngst gehaltenen Vorlesungen als diesjähriger Inhaber des *Slade Professor of Fine Art Chair* in Oxford, dessen erster Träger John Ruskin war, führt Kentridge die Bedingungen vor, unter denen seine Kunst entsteht. Im viereinhalbstündigen Filmzyklus „*Self-Portrait as a Coffee-Pot*“ wird dies nun zum ersten Mal thematisch und gibt dem ganzen Werk, mit dem er vier Jahre lang befasst sein sollte, seinen hauptsächlichen Grund. Es ist eine enzyklopädische Innenschau, in der freilich die Welt und ihre Geschichte als Wirkkraft der Bildung des Individuums die Hauptrolle spielen. Kentridge begründet dieses Auftauchen der Reflexion auf sich selbst als Gegenstand eines Werks damit, dass die anfängliche, *Lockdown* genannte restriktive Massenquarantäne im März 2020 und die Erwartung des Verlaufes der Pandemie ihm zum ersten Mal seit mehr als drei Jahrzehnten unerwartet die Aussicht auf lange und ununterbrochene Zeit im Studio gewährte, eine zeitliche Freiheit, der die räumliche Unfreiheit der Beschränkung auf das umschriebene Gehäuse des Studios entsprach. Er bezeichnet diesen Raum, den er sich als *aedificium* des Denkvermögens vorstellt, als „*encoded*“. Die im selben Kontext konzipierte Vortragsreihe in Oxford trägt wohl deshalb den Titel „*A Natural History of the Studio*“.

All das, ein in *summa* prozesshaftes Œuvre, das analytisch Auskunft über sich selbst gibt und sich Gegenständen widmet, die selbst temporaler Natur sind, zuvorderst die der politischen Geschichte, differenziert den Künstler William Kentridge kategorisch von seinen Zeitgenossen. Er bedient sich anderer, eigener Mittel und folgt anderen, eigenen Zwecken.

Zugleich, und das ist eine pointierte Wendung, erfüllt Kentridges Kunst aber im strengsten Sinne eben jenen Schlüsselbegriff von Kunst, den sich die Philosophie des 18. Jahrhunderts im *Deutschen Idealismus* ausdachte. Die Geistesgeschichte rang damals in ihrer Theoriebildung damit, die Einheit des menschlichen Bewusstseins gedanklich zu erhalten. Denn es schien in ihr zunächst als Entzweites vorzuliegen – mit der Sinnlichkeit auf der einen, und unverbunden getrennt von ihr, der Vernunft auf der anderen Seite. Es war vor allem Immanuel Kant, der für das Denken seiner Epoche eine bezeichnende Kategorie etablierte, die als Brücke, als Vermittlungsschritt das Außereinander zwischen den diskontinuierlichen Momenten des Empirischen und des Begrifflichen versöhnen sollte.

Kant benutzte in seiner *Kritik der reinen Vernunft* hierfür einen Begriff, dessen die deutsche Alltagssprache weitgehend verlustig ging und der auch in den Geisteswissenschaften außer Gebrauch kam, ein schweres Wort – das der „*Einbildungskraft*“, wörtlich *power of imagination*. Dieser Ausdruck greift als Nominalform auf das reflexive von „*Bild*“ abgeleitete Verb „*einbilden*“ zurück. Obgleich er abstammt vom griechischen *φαντασία* und dem lateinischen *imaginatio*, weicht er als *terminus technicus*, der ja die Zusammenfassung des Kantschen Konzepts besagt, doch so ausdrücklich von beiden ab, dass die Bestimmung als nicht ohne Weiteres übersetzbar gelten muss.

An diesem Begriff unterscheidet Kant nun zwei Formen, die *reproduktive* und die *produktive* Einbildungskraft. Erstere besteht in der Leistung, sich einen physisch nicht gegenwärtigen Gegenstand ideell zu vergegenwärtigen und diese Vorstellung auch zu erinnern. Man muss nicht ein namenloses Hier und Jetzt vor Augen haben, riechen oder berühren können, um sich die Allgemeinheit eines Baumes ins Gedächtnis rufen zu können. Ein Vorgang, den Kant stets erneut staunend konstatiert, denn es ist ja kein Begriff, keine Theorie des Baumes, die sich da einstellt, sondern etwas schemenhaft Einfaches, das aber die Einzelheit sinnlicher Eindrücke bereits transzendiert.

Die zweite Stufe des Vermögens, die der *produktiven* Einbildungskraft, verfügt über das Talent, die Vielfalt der sinnlichen Eindrücke als Bild aufzufassen und zur Darstellung zu bringen, darin das aus der Anschauung gewonnene Mannigfaltige zu verknüpfen und zu ordnen. Indem sie Bilder miteinander neu ins Verhältnis zu setzen imstande ist, gelangt sie zu *Synthesen*, wie Kant das nennt, die das Material der Sinnlichkeit erst dem Verstehen zuarbeitet. Diese Qualität der produktiven Einbildungskraft versieht Kant mit den Prädikaten *schöpferisch, spontan, aktiv und frei*.

Anders als der Verstand für sich, konkretisiert die Einbildungskraft dessen Begriffe. Anders als die Sinnlichkeit für sich, fasst sie deren zufälligen Inhalte auf und fügt sie zu Kohärenz. Im Unterschied zu beiden, Vernunft und Sinnlichkeit, ist die Einbildungskraft spontan und frei, denn letztere ist an die Sinnesreize gebunden, erstere an die Notwendigkeit des Schließens und Urteilens.

Anders als bei der Fantasie, sind die Erscheinungen der Einbildungskraft keine willkürlichen Trugbilder, anders als für die Imagination, ist ihr Gegenstand nicht fiktiv. Anders als beide eröffnet sie den Daten der Sinneswahrnehmung den Zugang zum Allgemeinen, was für ihre Überführung in einen Denkinhalt Voraussetzung ist.

Das wiederum macht die Einbildungskraft zu einer *Erkenntnisquelle*. Sie bestimmt die verworrenen Inhalte der Sinnlichkeit.

Dass man sich mit geschlossenen Augen einen Baum vergegenwärtigen kann, der nichts Einzelnes an sich hat und doch alle Eigenschaften verschiedener empirischer Bäume umschließt, ist das eigentliche Verdienst der Einbildungskraft, die deshalb Züge von Vernunft trägt, so wie sie gleichermaßen Kontakt zur Sinnlichkeit behält. Sie *schwebt* zwischen beiden, wie das auch der Philosoph Johann Gottlieb Fichte, Kant zustimmend, meinte.

Noch ohne über die Leistung der Sprache reden zu wollen, nennt Kant diese verallgemeinernden Bilder, die die Einbildungskraft hervorruft, *Schemata* oder *Monogramme*. Und er misst ihnen, in einer sonst für seine Apodiktik untypischen Rede, immer wieder zu, ihrem Wesen nach gewissermaßen rätselhaft zu bleiben. Das hat mit durchaus besorgtem Unterton auch Goethe getan, in einem Diktum, das einst Mike Kelley, freilich affirmativ, zitierte:

„*Was hilft es, die Sinnlichkeit zu zähmen, den Verstand zu bilden, der Vernunft ihre Herrschaft zu sichern, die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der selbst in gebildeten Menschen mächtig wirkt und gegen alle Kultur die angestammte Roheit fratzliebender Wilden mitten in der anständigsten Welt wieder zum Vorschein bringt.*“²

Die monogrammatistischen Bilder der Einbildungskraft stehen zwischen dem reinen Denken und dem reinen Fühlen, sie sind keine Begriffe, aber haben bereits Anteil an der Leistung, das sensorisch Empfundene zum Allgemeinen zu abstrahieren, also zu begreifen oder zu *apprehendieren*. Nur mit dem Festhalten eines Bildes im inneren Vorstellen wird das Wahrgenommene als Gedachtes verfügbar.

Wenn Kentridge mit weit ausholenden, gestischen Tuschestrichen oder Wischern des Handballens über dem Kohleauftrag auf großen zusammengesetzten Papierflächen an der Wand ein Gewirr aus chaotischen Flecken und Strichen entwirft, um sein Publikum mit plötzlichem Erkennen zu konfrontieren, wenn in der Bewegung der Schatten, in denen der Fortschritt des Skizzierens sich abzeichnet, aus diesem sich unversehens über eine sich wandelnde Naturlandschaft ein de-industrialisiertes Ödland voller Details offenbart, oder ein nackter Baum herausbildet, dem auf einmal Blätter sprießen und der am Schluss in Blüte steht, dann ist dies, als könne man der Einbildungskraft in *statu nascendi* zusehen.

Kentridges Verfahren erlaubt es, das Vorgestellte in seinem Übergang zu erblicken, wie es von der Einbildungskraft zur Anschauung gebracht wird. Er lässt die Einbildungskraft als Aktivität selbst erscheinen, den Augenblick da das Eingebildete zum Bild wird, das Schemenhafte zum Schema gerinnt, und der physische Einsatz des Künstlers lässt keinen Zweifel daran, dass es sich wirklich um eine Kraft handelt, die dies bewirkt.

Kant hat eben diesen gewaltigen Übergang so gedacht: Dass die Kraft der Einbildung dem *Begriff ein Bild zu verschaffen* vermag, wie es dem Bild seinen Begriff gibt.³

Weil diese Einbildungskraft dabei in ihrer Freiheit dem Verstand mit seiner Gesetzmäßigkeit gegenübertritt, ist beider Kontakt in der Lage, einander „*wechelseitig zu beleben*“.⁴ Und just dies ist der Grund, dass mit dem Begriff der Einbildungskraft als Sphäre des Schöpferischen in der kritischen Philosophie des späten 18. Jahrhunderts ein Schlüssel zur theoretischen Einsicht in das Ästhetische gefunden war. Mit dem Geschmacksurteil als ihrem Metier ist allein sie es, die in Beziehung zum Schönen steht, und darin ist sie dem verstandesmäßigen Zugang überlegen.

Kentridge bewegt sich immer dort im begrifflichen Kern des Ästhetischen, wo es ihm gelingt, den Wirkungen der Einbildungskraft Augenschein zu geben und damit den Beweis ihrer Macht anzutreten. Als die Spiegelfigur seiner selbst, die mit ihm im Streit liegt, rhetorisch fragt, ob man sich – bei allem Dissens – wenigstens darauf einigen könne, dass sich im Atelier weder ein Rhinoceros befände, noch ein Wirbelsturm tobe, zerreißt das Gegenüber die Blätter seiner unablässig beiläufig mit Tusche skizzierten titelgebenden Espresso-Kanne, auf dass ein plötzlich sich erhebender Wind die Fetzen durcheinander wirbele und neu zum Bild eben jenes Nashorns zusammenfüge, dass dieses am Ende tatsächlich durch das Studio trabt.

Man möchte diese Aufführung eines Dialogs mit sich selbst des äußersten Subjektivismus verdächtigen, würde nicht seine chaplineske Art einer fortwährenden Dialektik des Widerspruchs genügen, die stets realen Widersprüchen entspricht. Sie gibt dem Betrachter diese als mit Geschichte, mit Kunstgeschichte und mit der unmittelbaren Gegenwart, also ihm selbst verknüpfte Antinomien zu bedenken auf. Derselbe Betrachter wird auch seine eigenen irrationalen apotropäischen Handlungen am Beginn der Zeit der Seuche im Protagonisten wiedererkennen, etwa wenn er sich obsessiven statistischen Kalkulationen hingibt, die die Ausbreitung der Epidemie im Verrechnen von Ansteckungsraten mit Sterblichkeitszahlen zu bewältigen sucht, um das Unbegreifliche zu begreifen und das Näherkommen des Übels zu bannen.

So wird man staunend Zeuge, wie sich das längere Gedankenspiel eines *homo ludens* und möglicherweise am meisten vollständigen Künstlers seiner Generation bildmächtig vor den Augen entfaltet, gleichermaßen eine Subjektivität in eine Objektivität verwandelt, ein Einzelner in eine gültige Allgemeinheit, und umgekehrt sich ein Objektives subjektiv macht oder eine abstrakte Einsicht im Bild sinnlich erscheint.

Das ist die Wahrheit, zu der sich produktive Einbildungskraft im Feld des Schönen erheben kann.

WOLFGANG SCHEPPE *Venedig, 21. Februar 2024*

1 IMMANUEL KANT: *Kritik der reinen Vernunft* [1787], in: *Ges. Schriften*, Bd. III, Preussische Akademie der Wissenschaften [Hrsg.], Berlin 1911, p. 136, 384

2 JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Tag- und Jahreshefte, 1805*, in: *Goethe's poetische u. prosaische Werke in Zwei Bänden*, Bd. 2, Cotta'sche Buchhandlg., Stuttgart/Tübingen 1837, p. 581. Mike Kelley verwendete diese gekürzte Übersetzung des Abschnitts: "*Imagination lies in wait as the most powerful enemy. Naturally raw, and enamoured of absurdity, it breaks out against all civilizing restraints like a savage who takes delight in grimacing idols*" in: MIKE KELLEY: *Pay For Your Pleasure*, Renaissance Society of Chicago, Chicago 1988.

3 IMMANUEL KANT: *Kritik der reinen Vernunft* [1781], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, Preussische Akademie der Wissenschaften [Hrsg.], Berlin 1911, p. 100.

4 IMMANUEL KANT: *Kritik der Urteilkraft*, in: *Ges. Schriften*, Bd. V, Preussische Akademie der Wissenschaften [Hrsg.], Berlin 1913, p. 287.

Dieses Flugblatt begleitet die Ausstellung

WILLIAM KENTRIDGE
SELF-PORTRAIT AS A COFFEE-POT

kuratiert von Carolyn Christov-Bakargiev

Arsenale Institute for Politics of Representation

Castello 1430/A, Riva dei Sette Martiri
I-30122 Venezia
www.arsenale.com

Sonntag, 20. April – Sonntag, 24. November, 2024