

Urszenen der Obliteration

Eine der Urszenen der Obliteration ist vom französischen Künstler Sacha Sosno als Anekdote überliefert. In seinen zahlreichen Interviews variiert er die Darstellung jenes Abends im Jahre 1971 immer wieder, diese Beschreibung aber sticht in ihrer Plastizität heraus.

Ich war im Kino, rue du Dragon in Paris. In der Pause spielte ich mit einem Marker auf Pressefotos, um mir die Zeit zu vertreiben. Es war, glaube ich, eine Ausgabe von *Libération*. Während ich gewisse Teile des Bildes durchstrich, sah ich, dass etwas ganz anderes passierte. Sobald ich zu Hause war, suchte ich meine Schwarz-Weiß-Abzüge heraus, die ich in Biafra angefertigt hatte, und kaschierte sie, um einige Partien zu verdecken. Ich möchte nicht sagen, dass ich eine Eingebung hatte, das wäre zu viel. Aber an jenem Tag habe ich wirklich meine eigene Sprache entdeckt.¹

In Interviews reichert Sosno diese Urszene der Obliteration mit einigen Details an: Er habe die Fotografie, „mechanisch und gedankenlos“ überstrichen, während es sich bei der Fotografie, um diejenige eines befreundeten Fotojournalisten gehandelt und das Motiv eines Kriegsgebietes gezeigt habe.² In einer anderen Variante dieser Anekdote waren gar sein Künstlerfreund Arman mit seiner Frau Corice dabei.³ Während er also gedankenlos vor dem Kino in ei-

1 Sacha Sosno zitiert nach Franck Leclerc, „interview no 13 Sacha Sosno artist“, in: Ralph Hutchings, *L'École de Nice. Paroles d'artistes*, Paris: Verlhac Editions 2010, S. 372.

2 Françoise Armengaud, „Comment écrire une biographie d'artiste: Sacha Sosno et L'art d'obliteration“, in: *Marges* 7 (2008), S. 94.

3 Gilbert Perle, „Obliteration“, in: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice (Hg.), *Sosno. Obliteration: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 9. Vgl. auch das Zitat von Mascha Sosno in Tanja Stojanov,

ner Bewegungsbildpause spielerisch eine Fotografie mit Gewaltdarstellungen bekritzelte, ereignete sich der Urmoment seiner künstlerischen Sprachfindung. Während der Pause montiert er seinen eigenen Film, indem er das Bild durchstreicht und es damit seinerseits in Bewegung versetzt und es in ein Kippbild, in ein dialektisches Spiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, An- und Abwesenheit überführt.

Arman ist der erste, der ihn ermutigt, dieses Konzept auszuarbeiten und der gedankenlosen Kritzelei nachzuspüren. Tatsächlich nämlich steht im Zentrum der sosnoschen Obliteration ein ikonoklastischer Akt, der die Bedeutung des Bildes konvertiert oder den Sinn ganz auslöscht. Weitere Plausibilität erhält dieser ikonoklastische Akt durch seine zwei Jahre zuvor erschienene Publikation über Biafra, einem Bildband mit einer schmalen Textsammlung mit prominenten Autoren.⁴ In Biafra wird er Zeuge eines Bürgerkriegs, mit Hungersnöten, Massakern, Folter- und Bombenopfern durch Luftangriffe, sowie hungernden Kindern. Die Publikation ist als Appell an die Mitmenschlichkeit angelegt und schwankt zwischen ikonophilem Glauben an die Bildwirksamkeit der Repräsentation von Elend und Gewalt und der gleichzeitigen Skepsis gegenüber der Wirkung des Sensationscharakters ihrer Motive. Wenn er also ins Zentrum seiner obliterierenden Bildpraxis Darstellungen von Gewalt setzt, die ihrerseits mit einer Geste ikonischer Gewalt verdeckt oder zensiert werden, dann steht am Beginn seiner Praxis eine Frage an das Medium Bild: Wie kann der Spektakelcharakter des Bildes gestört und die Betrachterin auf andere Weise in das Bild involviert werden (Abb. 1)?

Wie die folgenden etymologischen Bedeutungen zeigen, ist es keineswegs selbstverständlich, dass der Begriff der Obliteration mit einer solchen ikonoklastischen Bildpraxis in Verbindung gebracht wird. Weder in den mündlichen und schriftlichen Äußerungen von Sosno, noch in kritischen Kommentaren zu seinem Werk sind zu dieser Vermählung von Praxis und Begriff konkrete Aussagen zu finden. Auch im französischen Sprachgebrauch verbindet sich der Begriff nicht ohne Weiteres mit Sosnos Praxis.

Dass es sich bei dieser Vermählung um einen arbiträren Akt handelt, macht der Philosoph Philippe Lacoue-Labarthe in einer andere Urszene der

„Sacha Sosno. L'Architecture Sculptée“, in: cotemagazine, Nr. 227, oct–nov 2014, S. 50. Online unter: <http://www.archicote.com/wp-content/uploads/2015/04/COTE-Magazine-n%C2%Bo227.pdf> [zuletzt aufgerufen am 27.08.2023].

4 Alexandre Sosnowsky, *Biafra: proximité de la mort, continuité de la vie*, Paris: Fayard 1969.

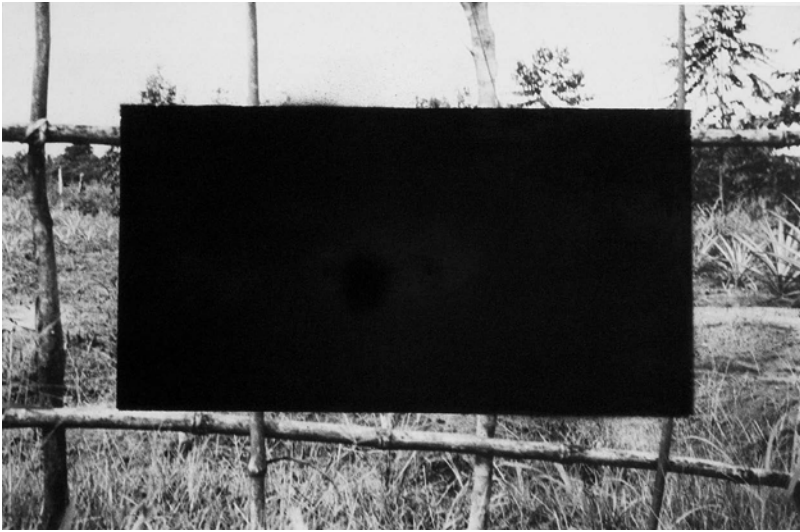


Abb. 1: Sacha Sosno, *Chant Africain*, 1972.

Obliteration deutlich, die er am Übergang von Denken und Sprache ansiedelt und als „List der Ent-fernung“ bezeichnet (Kapitel 1.3.4). Das wiederum macht die Obliteration für die Medientheorie interessant. Denn dann beschreibt die Obliteration nicht nur eine Praxis, sondern einen Vorgang im Herzen der Medialität. Als Konzept handelt die Obliteration dann von den Instrumenten des Denkens. Und wenn die Obliteration von Levinas als Konzept zwischen Ethik und Ästhetik nobilitiert wird, wie ich noch zeigen werde, dann steht für ihn in der Kunst mehr auf dem Spiel als der Genuss und das Schöne (Kapitel 2.2). Und wenn die Obliteration hier in den Kontext der Medienphilosophie gestellt wird, dann ist dies eine Urszene ganz eigener Art, wenn dabei bestehende Kategorien, Konzepte und Methoden der Medienwissenschaft neu perspektiviert werden.

Nach einer ersten etymologischen Annäherung werde ich Sosnos Arbeiten kunsthistorisch kontextualisieren und durch seine Verbindung zur École de Nice plausibel machen, warum der Begriff der Obliteration – obgleich arbiträr – eine naheliegende Wahl für Sosno gewesen ist. Im weiteren Verlauf interessieren mich dann insbesondere die bild- und medienphilosophischen Implikationen seiner Obliterationspraxis.