

Von einer bildlichen Erkenntnisweise – einem Dazwischen, das aufblitzt

Eine Begegnung von Walter Benjamin und Karen Barad¹

Alisa Kronberger

Abstract *Mit seinen Wahrnehmungs- und Beschreibungskategorien, wie der ›Aura‹ oder dem ›dialektischen Bild‹, adressiert Walter Benjamin spannungsgesättigte Erscheinungsweisen des Dazwischens von Nähe/Ferne, Gewesenem/Jetzt, Raum/Zeit und Subjekt/Objekt. Jene Schlüsselkategorien bieten damit nicht nur Möglichkeiten, prozessuale Verhältnismäßigkeiten sich ereignender Relationsmomente zwischen dem Medialen und dem Subjektiven beschreiben zu können, sondern bergen auch affektpolitische Potenziale. Diesen Möglichkeiten und Potenzialen geht der Beitrag anhand der exemplarisch herangezogenen Videoarbeit *The End of Eathing Everything* (2015) von Wangechi Mutu nach und zeigt dabei auf, inwiefern Ansätze des ›alten Materialisten‹ Benjamin mit neu-materialistischen Positionen Karen Barads in einen spannungsgesättigten Einklang zu bringen sind.*

Die feministische Philosophin und Quantenphysikerin Karen Barad gilt wohl als eine der wirkmächtigsten Vertreterinnen des Neuen Ma-

1 Der vorliegende Beitrag ist an Überlegungen angelehnt, die ich in meiner Dissertation *Diffraktionsergebnisse der Gegenwart. Feministische Medienkunst trifft Neuen Materialismus* (Bielefeld 2022) angestellt habe und ist in Teilen auch aus dieser Arbeit übernommen.

terialismus und einflussreichsten Denkerin unserer Gegenwart. Mit ihrer Theorie des *Agentiellen Realismus* entfaltet sie in kritischer Auseinandersetzung mit sozialkonstruktivistischen Ansätzen und dem wissenschaftlichen Realismus einschlägige Konzepte, welche die Dichotomien von Epistemologie und Ontologie, Materiellem und Diskursivem zu überwinden suchen. Obwohl sich Barad im Sinne ihrer Methode der Diffraktion den ›alten‹ materialistischen Theorien verbunden sieht², finden sich in ihren Texten kaum konkrete Bezüge auf Theoretiker:innen aus dem Kontext des historischen Materialismus. Eine Ausnahme stellt ihr 2017 erschienener Text »What Flashes Up« dar, in dem sie sich eingehend mit Walter Benjamin und seiner materialistischen Geschichtsphilosophie auseinandersetzt. Mit Hilfe von Benjamins Konzept der messianischen *Jetztzeit* versucht sie sich an einer komplexitätssteigernden quantentheoretischen Unterfütterung seiner Kritik am Fortschrittskonzept der Geschichte, um gleichsam die Materie der Zeit aufzuspüren. Für Barad bergen Benjamins ›elektrisierende Einsichten‹ (»electrifying insights«³ i.O.) über die Verschränkung von Zeit und Gerechtigkeit politisches Potenzial, den ideologischen Glauben an einen linearen Fortschritt aufzubrechen.

In seinem letzten Text *Über den Begriff der Geschichte* (1940), dem sich Barad eingehend zuwendet, schlägt Benjamin entgegen der Vorstellung einer Zeitlichkeit als kontinuierliche Entfaltung der Vergangenheit in

2 Karen Barad, *Verschränkungen*, Berlin 2015, S. 196.

3 Barad, »What Flashes Up: Theological-Political-Scientific Fragments«, in: Catherine Keller, Mary-Jane Rubenstein (eds.), *Entangled Worlds. Religion, Science, and New Materialisms*, New York 2017, S. 21. Barad erkennt die zahllosen Verweise auf physikalische Phänomene in Benjamins Schreiben, die in ihren Augen ein enormes energetisch-transformatives und politisch-revolutionäres Potenzial bergen: »Hence, reading against the grain of a historicist account of history in homogeneous empty time, Benjamin's historical materialist account entails a break in the continuum of history in specific material forms that are exothermic—that is, entail the release of energy, whether in the form of the reconfiguring of the nucleus of an atom, the discharge of a massive buildup of electrical potential through lightning flashes, or the reconfiguring of a constellation of atoms through a sudden process of crystallization.« Ebd., S. 25.

der Zukunft die »Dialektik im Stillstand«⁴ als alternatives Modell vor. Sigrid Weigel zufolge ist Benjamins »Dialektik des Stillstandes« eine »Erkenntnis- und Darstellungsweise, die die Bewegung innerhalb der untersuchten Phänomene im Interesse der Erkenntnis gleichsam stillstellt: [das] Bild.«⁵ Hier berührt Weigel eine wesentliche Konstante in Benjamins Werk: die Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit und Historizität, wobei diese wiederkehrende Beschäftigung stark sein Konzept des dialektischen Bildes prägte.

Auch wenn sich Barad keiner Ausformulierung eines bildlichen Charakters der Erkenntnis widmet⁶, scheint mir ihre Auseinandersetzung mit Benjamins Konzept der *Jetztzeit* lohnend, um daraus an Benjamins Bildverständnis als »Dialektik im Stillstand« (als erkenntnistheoretisches Modell) anzuschließen. Dieses Verständnis ist nicht zu trennen von seinen Überlegungen zur Zeitlichkeit und Historizität sowie seinen konsequenten Auslotungen von Spannungsverhältnissen von Differenzen: zwischen Raum und Zeit, Nähe und Ferne, Subjekt und Objekt, Absenz und Präsenz. Die Begegnung der »neuen Materialistin« Barad mit dem »alten Materialisten« Benjamin scheint an dieser Stelle für den Versuch hilfreich zu sein, die dialektischen Momente in Benjamins Bildbegriff als Diffraktionsergebnisse⁷ im Sinne Barads zu denken. Ganz grundlegend

-
- 4 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Bd. 1, hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt/M. [1928–1940] 1972–1989, S. 578.
 - 5 Sigrid Weigel, »Angelus Novus«, in: Dan Diner (Hg.), *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, Band 1, Stuttgart/Weimar 2011, S. 98.
 - 6 Das Anliegen von Barads Texten besteht darin, eine Möglichkeit anzubieten, einige der verstreuten Fragmente von Benjamins Diskussion über dialektische Bilder zusammenzufügen. Dabei soll den materiellen Dimensionen seiner Methode Sinn verliehen werden, indem Barad einige zentrale wissenschaftliche und sinnliche Merkmale seiner Denkfiguren (Blitz, Kristall, Konstellation etc.) herausarbeitet, die den Kern von Benjamins Methode bilden.
 - 7 Den Begriff des Diffraktionsergebnisses, den ich in meiner gleichnamigen Dissertationsschrift ausgearbeitet habe, versteht sich als eine Art konzeptuelle Synthese, da er zwei für den Neuen Materialismus zentrale Diskursstränge in sich aufnimmt: die Diffraktion im Anschluss an Donna Haraway und Karen Barad (Feminist Science and Technology Studies) einerseits und den Ereignis-

handelt ein Diffraktionsereignis »von einem affektiv durchtränkten Zustande-Kommen eines komplexen, performativen Relationsmoments«⁸, dem sich dieser Beitrag mit Barad und Benjamin spezifisch in Bezug auf die Frage nach Zeitlichkeit und Historizität widmet. Denn, so schreibt Barad, »[e]s gibt keine inhärent determinierte Beziehung zwischen Vergangenheit und Zukunft. Phänomene sind nicht in Raum und Zeit lokalisiert; vielmehr *sind Phänomene durch die Raumzeitmaterialisierung des Universums eingefaltete und durchwirkte materielle Verschränkungen*.«⁹

Zu einem Ort potenzieller Entfaltungen von zeitlichen Diffraktionsereignissen werden in diesem Beitrag videokünstlerische Arbeiten der Gegenwart erklärt. Vor dem Hintergrund des Bemühens also, in der zeitgenössischen Videokunst Diffraktionsereignisse ausmachen zu wollen, erweist sich der Bezug auf die von Sigrid Adorf geschlagenen Brücken zwischen Benjamins Bildbegriff und einem visuellen Bildbegriff in Bezug auf Video(kunst) als zentraler Bezugspunkt.¹⁰ Dabei geht es mir nicht darum, der umfassenden Benjamin-Forschung eine weitere Passage hinzuzufügen, Benjamins Argumentationen zu modernisieren oder auf neu-materialistische Ansätze zu projizieren. Vielmehr möchte ich Barads und Adorfs Auseinandersetzungen mit Benjamins dialektischem Bildbegriff nutzen, um nach der Ereignishaftigkeit und Wirkmacht von Bildern zu fragen. Welche Anschlüsse an Benjamin und welche Verschiebungen durch Barad und Adorf ergeben sich durch die Begegnung der drei Autor:innen im Hinblick auf die Frage nach Momenten dialektischen Stillstandes in der Videokunst? Und

Begriff nach Gilles Deleuze (vitalistische Philosophie) andererseits. Vgl. Kronberger, *Diffraktionsereignisse*, a.a.O.

8 Ebd.

9 Barad, *Verschränkungen*, a.a.O., S. 103, Hervorhebungen im Original.

10 Vgl. Sigrid Adorf, *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt. Die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Bielefeld 2008, S. 153. Adorf stellt sich explizit die Frage, ob sich ausgehend von Benjamins dialektischem Bildbegriff eine Theorie des visuellen Bildes ableiten ließe, und kommt zu dem Schluss, dass es sich vor allem auch vor dem Hintergrund der bildtheoretischen Auseinandersetzungen im Kontext des sogenannten *pictorial turn* lohnen könnte, nach Korrespondenzen zu fragen.

welche affektpolitischen Potenziale ergeben sich im Anschluss daran aus videokünstlerischen Arbeiten?

Zu Beginn ihres Textes »What Flashes Up« zieht Barad Benjamins bekannte Auseinandersetzung mit Paul Klees Aquarell-Zeichnung *Angelus Novus* (1920) heran – ein Bild, das Benjamin zu seinen geschichtskritischen Überlegungen anregte. Sigrid Weigel weist darauf hin, dass der Engel in der marxistischen Rezeption von Benjamins Text als geschichtsphilosophische Allegorie interpretiert und dabei Klees Engel mit Benjamins ›Engel der Geschichte‹ gleichgesetzt wurde. Dabei wurden Benjamins Verfahren des dialektischen Bildes und die Tatsache, dass es sich beim ›Engel der Geschichte‹ um ein Denkbild¹¹, ein Vorstellungsbild handelt, schlichtweg verkannt.¹² Der *Angelus Novus* ist vielmehr das Medium für Benjamins Hervorbringung eines Denkbildes für einen Begriff der Geschichte.¹³ In seiner These IX schreibt Benjamin über Klees Aquarell-Zeichnung:

Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken, und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schliessen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.¹⁴

11 Für Sigrid Weigel wird das Denkbild »erst aus dem Kontrast zwischen poetischem Zitat und einer Bildbeschreibung gewonnen.« Vgl. Weigel, *Angelus Novus*, a.a.O., S. 95.

12 Ebd.

13 Vgl. Weigel, *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt/M. 2008, S. 273.

14 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, hg. Gérard Raulet, Frankfurt/M. [1940] 2010, These IX, S. 35f.

Barad widmet sich diesem von Benjamin konstruierten Bildraum¹⁵ und erkennt darin einen hochenergetischen Kern mit Sprengkraft: So ist es der »Engel der Geschichte«, der »das Kontinuum von Geschichte aufzusprengen« vermag.¹⁶ Der Sturm aus dem Paradies (der Fortschritt) hinterlässt unerlässlich Trümmer der Vergangenheit, die sich auftürmen in einer »Kristallisation der Geschichte in der Jetztzeit«¹⁷. Vor einem quantentheoretischen Hintergrund seziert Barad gewissermaßen Benjamins quantenphysikalische Einsichten, die seine raumzeitlichen Denkfiguren bergen: So seien Kristalle¹⁸ (bzw. Kristallisationen oder kristalline Konstellationen) gemäß der Quantenphysik »Kondensationen der Geschichte, eingefrorene Spuren von Kräften, die durch die

15 Mit Weigel weist Adorf darauf hin, »dass [Benjamins] Begriff eines Bildraums nicht dem *konkreten* (Hervorh. i.O.) Bildraum entspricht, wie ihn die Bildanalyse kennt, sondern einen Vorstellungsraum bezeichnet, »der bildlich konstituiert ist« (Sigrid Weigel).« Vgl. Adorf, *Walter Benjamin*, a.a.O., S. 153.

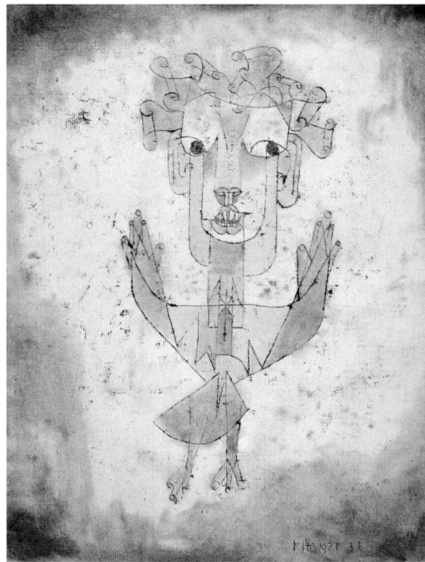
16 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, a.a.O., These XVI, S. 41. Vgl. Barad, »What Flashes Up«, a.a.O., S. 25.

17 Barad, »What Flashes Up«, a.a.O., S. 25, eigene Übersetzung.

18 Gilles Deleuze führt in Kapitel 4 »Zeitkristalle« in seinem Werk *Das Zeit-Bild: Kino 2* die immanente Selbstreflexion der Zeit pointiert aus und bedient sich dabei der Denkfigur des Kristalls. Deleuze bestimmt darin das sogenannte kristalline Filmbild als eines, das in der Lage ist, gleichzeitig seine aktuelle und virtuelle Seite auszustellen. Dabei gehen diese beiden Seiten unentwegt ineinander über: »Es ist, als ob ein Spiegelbild, ein Photo oder eine Postkarte ein Eigenleben gewönne, unabhängig würde und ins Aktuelle überginge, dann aber, sobald das aktuelle Bild im Spiegel wiederkehrte, wieder seinen Platz auf der Postkarte oder dem Photo annehme, also einer doppelten Bewegung von Befreiung und Verhaftung folgte.« (S. 96f.) Besonders in Filmen, die ihr Bildproduktionsverfahren selbst thematisieren (z.B. in Dziga Vertovs *Mann mit der Kamera*, 1929 oder Buster Keatons *Camera Man*, 1929, ereignet sich das kristalline Filmbild im besonderen Maße. Hier geben sich die Zeit sowie Werden und Vergehen selbst zu erkennen: »Das Kristallbild ist der Punkt der Ununterscheidbarkeit zwischen den beiden Bildern, dem aktuellen und dem virtuellen, während dasjenige, was man im Kristall sieht, die Zeit selbst, ein geringer Teil der Zeit im reinen Zustand ist.« Vgl. Deleuze, *Das Zeit-Bild: Kino 2*, übers. Klaus Englert, Frankfurt/M. 1991, S. 112.

Zeit wirken.«¹⁹ Ebenso hat die Physik des Blitzes – quantenphysikalisch betrachtet – nichts mit einer linearen Zeitlichkeit zu tun. Vielmehr stelle der Blitz eine leuchtende Verschränkung dar, der in seinem intra-aktiven Leuchtmoment ›dies‹ und ›das‹, ›jetzt‹ und ›dann‹, verbinde.²⁰

Abbildung 1: : Angelus Novus, Zeichnung von Paul Klee (1920)



¹⁹ Barad, »What Flashes Up«, a.a.O., S. 31, eigene Übersetzung.

²⁰ Ebd., S. 36. Auf präzisere quantentheoretische Überlegungen Barads zu Benjamin wird hier nicht weiter eingegangen, da sie für das zentrale Argument des blitzhaften Diffraktionsereignisses von Gewesenem und Jetztzeit nicht weiter dienlich sind.

Die Figur des Blitzhaften, Momenthaften, der Unterbrechung und der Diskontinuität, schließt unmittelbar an Benjamins Bildbegriff an: Das Gewesene tritt *als* Bild blitzhaft mit dem Jetzt zusammen. Oder, mit Benjamin formuliert: »Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf, sondern Bild, sprunghaft.«²¹ Barad lädt das von Benjamin benannte *Jetzt* quantentheoretisch auf: »The ›time of now‹ is not an infinitely thin slice of time called the present moment, but rather a thick-now that is a crystallization of the past diffracted through the present.«²² Liest man nun Benjamins Bildbegriff und Barads diffraktive Kristallisation ›durch-einander-hindurch‹, kristallisiert sich das Bild als *blitzhaftes Diffraktionseignis von Gewesenem und Jetzt* heraus.

Wozu mag nun diese Wendung des Benjamin'schen Bildkonzepts als *blitzhaftes Diffraktionseignis von Gewesenem und Jetzt* im Umfeld des Video(kunst)diskurses dienlich sein?

Für eine Annäherung an diese Frage wende ich mich in verkürzten Schritten Sigrid Adorfs Auseinandersetzung mit Benjamin und dem Video(kunst)diskurs der 1970er Jahre zu. Die Voraussetzung dafür, Benjamins Idee eines dialektischen Bildes verstehen zu können, sieht Adorf in seiner *operativen* Medienauffassung. Mit anderen Worten, bedarf es eines Verständnisses von Benjamins Vorstellung von *operativen* Momenten, »das heißt der Verschaltung und Durchdringung von Wahrnehmung, Technik und Wirklichkeit in der Doppeltheit des Körpers als Sehendem und Gesehenem.«²³ Das dialektische Bild ist ein »Leib-Bild-Raum«²⁴, in dem keine Grenze zwischen Subjekt und Bild besteht und der Körper Teil dieses Raumes wird; es ist »neben der räumlichen

21 Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, a.a.O., S. 576f. Dabei ist der Ort, an dem man dialektische Bilder antrifft, stets die Sprache. Vgl. Weigel, »Angelus Novus«, a.a.O., S. 98.

22 Barad, »What Flashes Up«, a.a.O., S. 25.

23 Adorf, *Operation Video*, a.a.O., S. 152.

24 Benjamin zitiert in Adorf, *Operation Video*, a.a.O., S. 152.

Dimension getragen durch die ihm eigene Zeitlichkeit.«²⁵ Benjamins dialektischer Bildbegriff korrespondiert also mit seiner Auffassung, dass der Wahrnehmungskörper *operativen* Veränderungen durch das Medium ausgesetzt ist.²⁶ Das wechselseitige Bezugsgeflecht von Benjamins dialektischem Bildbegriff und operativem Medienverständnis – Überlegungen zu sprachlichen Bildern, technischen Medien, Geschichte und Körper – wird zur Matrix, vor der Adorf »das Phänomen Video zu Beginn der 1970[er] Jahre«²⁷ auszuloten versucht.

Zunächst scheint es naheliegender, die fotografische Erfahrung statt der videografischen mit Benjamins Bildkonzept einer blitzhaften Konstellation von Gewesenem und Jetzt zusammenzudenken. Die eindeutige Unterscheidung zwischen Fotografie und Video liegt in ihren jeweils unterschiedlichen Zeitbezügen begründet. Mit Rekurs auf Rosalind Krauss und Vilém Flusser schlägt Adorf eine Brücke zwischen Video und der ›Dialektik im Stillstand‹²⁸:

Paradoxerweise wird das bewegte Videobild aber gerade in seinem absoluten Gegenwartsbezug, den Krauss betont, wiederum der Fotografie ähnlicher als dem Film, weil es ebenso wie diese eine eigentümliche Stillstellung von Zeit erfahren lässt. Nahezu sämtliche theoretischen Äußerungen zu der Medialität von Video betonen die Möglichkeit zur Begegnung mit einem Bild, das dem des klassischen Glasspiegels eng verwandt und doch zugleich grundverschieden davon zu sein scheint, so dass sich eine, wie Vilém Flusser es nannte, dialogische Beziehung ein-

25 Adorf, *Operation Video*, a.a.O., S. 152.

26 Benjamins operativem Medienverständnis zufolge beteiligt sich »jedes Medium [...] an den historischen Bedingungen seines Erscheinens [...], [baut] in die Wahrnehmung [...] ein und [formuliert] an einem entsprechenden Wirklichkeitsverständnis mit.« Vgl. Adorf, *Operation Video*, a.a.O., S. 49.

27 Ebd., S. 152.

28 Da Dialektik eigentlich eine Bewegung zwischen zwei unvereinbaren Dingen ist (wie z.B. Vergangenheit und Gegenwart oder Bewusstsein und Unbewusstsein), können diese nur im Nu zusammentreffen und nur im Stillstand erkannt werden, in dem Bild eines ephemeren, eben blitzhaften Stillstands der dialektischen Bewegung.

stellt, deren Eigentümlichkeit mir mit Benjamins Begriff vom dialektischen Bild näher bestimmbar erscheint.²⁹

Was Adorf hier als eigentümliche Bestimmung von Video aufgrund seiner engen Verwandtschaft bei gleichzeitiger weiter Entfernung zum »elektronischen Spiegel« und dem klassischen Glasspiegel anspricht, führt sie schließlich zu Benjamins dialektischem Bildbegriff, um sich damit den operativen Eingriffen der Videokünstler:innen um 1970 zu nähern. Ausgehend von Adorfs hergestellter Verbindung und Benjamins erkenntnistheoretischem Konzept des dialektischen Bildes beleuchte ich nun exemplarisch ein *blitzhaftes Diffraktionsergebnis von Gewesenem und Jetzt* in der Begegnung mit einer Videokunstarbeit. Anders als Adorf frage ich nicht nach dem Zeitbezug in der spezifischen Medientechnologie (analoges) Video, sondern nach dem blitzhaften Moment der Irritation und nach der bildlichen Erkenntnisweise in der Betrachtung des Bewegtbildes, in denen Gewesenes und Jetzt kollidieren.

Diese Momente, die als *Diffraktionsergebnisse von Gewesenem und Jetzt* in der Betrachtung von Videokunst *aufblitzen*, bergen aufgrund ihrer dialektischen Qualitäten energetisch-transformatives und affektpolitisches Potenzial, auf das ich nun eingehen möchte. Exemplarisch komme ich auf die Videoarbeit *The End of Eating Everything* (2013) von Wangechi Mutu eingehen, die jenes raumzeit-bezogene Diffraktionsergebnis in exemplarischer Weise erfahrbar macht.

Das achtminütige Animationsvideo beginnt mit der Einblendung des Titels, der vor einem trüben, giftig grau-grünen Himmel erscheint, während Aschepartikel umherschweben und ferne Schreie und industrielle Geräusche zu hören sind.³⁰ Eine Schar ominöser, kreischender Raben platzt in das Bild und zerschmettert den Titel: Mit einem lauten Geräusch von zerbrechendem Glas fallen die Buchstabensplitter aus dem Bildrahmen. Dann erscheint die Profilansicht der afroamerikanischen Sängerin Santigold, dargestellt mit den Augen einer ägyptischen Göttin und Medusa-ähnlichen schwarzen Dreadlocks, die wie Oktopus-

29 Adorf, *Operation Video*, a.a.O., S. 154.

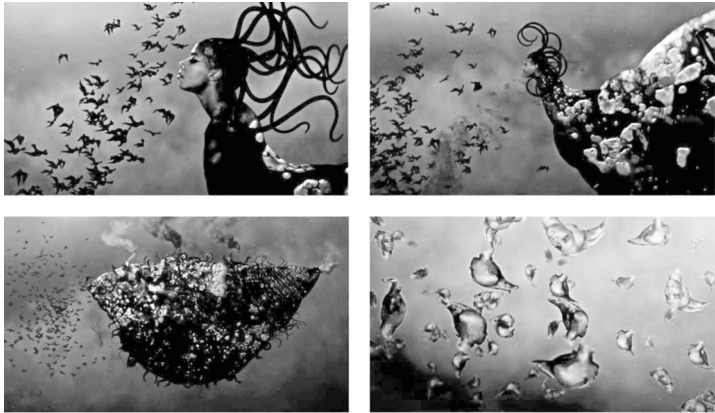
30 Der Soundtrack des Films, der organische und industrielle Klänge verknüpft, stammt von Mutu selbst.

Tentakel unter Wasser sich um sie schlängeln. Begleitet wird die Figur von einem kurzen, aporetischen Gedicht, das in dunklen Buchstaben am unteren Bildrand eingeblendet wird. Das unbekannte, monströse ›Es‹ in der Gestalt von Santigold, scheint mit dem Gedicht stimmlos über Flucht, Migration, Orientierungs- und Zeitlosigkeit zu sprechen. Langsam zoomt die imaginäre Kamera heraus und zeigt den amöbenartigen, amorphen Körper dieses ›Es‹, der sich nach und nach als eine pulsierende Wucherung aus Fleisch, Haaren, Haut, dampfenden Kaminen, sich drehenden Rädern und industriellen Artefakten entpuppt. Für Mutu ist die Erde ein »living being«³¹; ein krankes und geschändetes »living being«. Ein blutiger Husten und die aufplatzenden Wunden des Schiffskörpers stehen für das Ende eines kapitalistischen, kolonialistischen und naturzerstörerischen Narrativs der Beherrschung und Eroberung. Die Auswirkungen von »eating everything« konkretisieren sich in der Totalansicht, in der ein gigantischer Körper sichtbar wird: ein kontaminiertes Organ der Erinnerung als lebendiges Archiv von Effekten und Abfällen, die sich durch Sklaverei, koloniale Gewalt und den globalen und post-industriellen Kapitalismus angesammelt haben. Der Schiffskörper, auf dessen Oberfläche Mutu Wandel und Transformation verhandelt, vereinigt demnach zahlreiche soziale und politische Implikationen. Trotz des kranken und geschändeten Zustandes ist dieser Körper in seiner Monströsität und Bedrohlichkeit ein widerständiger; »a body in revolt«.³² Seine Revolte richtet sich gegen die gnadenlose Ausbeutung und Gier von und nach natürlichen, spirituellen und ökologischen Ressourcen.

31 Wangechi Mutu, »On The End of Eating Everything« – Interview von Kaspar Bech Dyg mit Wangechi Mutu, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2014, url: <http://channel.louisiana.dk/video/wangechi-mutu-end-eating-everything> [letzter Aufruf: 09.05.2023].

32 Elizabeth Grosz, *Sexual Subversions: The French Feminists*, Sydney 1989, S. 74.

Abbildung 2: : Videostill aus *The End of Eating Everything* (2015) von Wangechi Mutu



Mutus göttinnenähnliche Gestalt wird zur Verkörperung der unzusammenhängenden Facetten des gegenwärtigen Kontinents Afrika, gefangen im Fluss westlicher Vorurteile, innerer Unruhen, alter Traditionen und einer offenen Zukunft; zur Verkörperung postkolonialer Diskurse afrikanischer Diaspora, der westlichen Konsumkultur und einer blutigen, kolonialen Geschichte, die sich hier in einen schwarzen, weiblichen Körper einschreibt. Die Größe der pulsierenden Kreatur erstreckt sich am Ende über die gesamte Bildfläche, was schließlich beinahe zwangsläufig in einem Knall enden muss. Der Schiffskörper implodiert und Nebel und Rauch zieht sich in Folge über das Bild. Der Rauch lichtet sich und gibt den Blick auf den blau gewordenen Himmel frei. Kaulquappen-ähnliche, körperlose Wesen, die jeweils Santigolds Gesicht zu erkennen geben, erscheinen aus dem Nichts und ergießen sich ins Leere. Die weltbildende Metamorphose der düsteren Einheit in eine strahlende Vielheit an körperlosen Wiedergeburten nach der Apokalypse mag als hoffnungsvoller Kommentar der Künstlerin – wenn auch als solcher ambivalent – auf eine rassistische, misogyne und ökologische Vergangenheit und Gegenwart der Ausbeutung, der Gewalt und des Missbrauchs zu lesen sein: Die vielen Köpfe haben ihre Körper

verloren, schweben desorientiert, entfremdet und dennoch vorurteilslos-kindlich umher. Mutu entlässt uns mit diesem symbolgeladenen Bild eines multiperspektivischen Kosmos der Entfremdung, wobei der (schwarze) Frauenkörper als im Multipel-Werden und Agent:in des Wandels begriffen wird, der nicht nur für das Überleben nach der Katastrophe entscheidend ist, sondern auch für das (Über)Leben in der Zukunft

In *The End of Eating Everything* steht also der weibliche, schwarze Körper in einer monströsen und amorphen Gestalt im Zentrum. Im Anblick dieses Schiffskörpers beginne ich, über rassistische, misogyne und umweltzerstörerische Vergangenheit und Gegenwart der Ausbeutung und Gewalt nachzudenken. Im Moment der Implosion³³ des wabern-den, pulsierenden Wesens im Hier und Jetzt der Ausstellungssituation scheint es, als würde sich – im Sinne von Barads *Raumzeitmaterialisierung*³⁴ – die Zeit inner- und außerhalb des Bildes materialisieren; als würde im Moment des blitzhaften Zusammenbruchs der Kreatur die Zeit in einem dichten Jetzt (»thick-now«) innehalten. Oder, mit Benjamin gesprochen: »Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken, sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer

33 Die (Quanten)Implosion ist in der Quantenfeldtheorie ein bemerkenswertes Phänomen. Sie bezeichnet einen quantenmechanischen Vorgang, beispielsweise in einem Stern, wobei alle Prozesse der Kernfusion blitzartig gestoppt werden. Aufgrund der gravitativen Implosion fällt der Stern in sich zusammen, wobei eine enorme Schockwelle entsteht.

34 Unter dem Begriff der *Raumzeitmaterialisierung* (*Spacetime mattering* i.O.) versteht Barad die dynamische und kontingente Materialisierung von Raum, Zeit und Körper (vgl. Barad 2007, S. 224). Raumzeitmaterialisierungen finden demnach weder *in* einer bestimmten Zeit noch *in* einem bestimmten Raum statt. Vielmehr sind sie Hervorbringungen von Raumzeit. In Anlehnung an Benjamin beschreibt Barad die *Raumzeitmaterialisierung* als eine dialektische Neukonfiguration der Zeit selbst: »The materialization/reconstellation/crystallization of time and history is made possible in the flashing up of images, luminous points of light, sparks released from the small individual moment of the crystal of the total event, if only momentarily. Crucially then, Benjamin's methodology constitutes a material intervention into the making of time and history.« Vgl. Barad, »What Flashes Up«, a.a.O., S. 25.

von Spannung gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da ereilt es derselben einen ›chock‹, durch den sie sich als Monade kristallisiert.«³⁵ Die Stillstellung meines Denkens, der verzeitlichten Bewegung, ereignet sich nicht durch die unerwartete Implosion der Kreatur an sich, sondern durch die Unterbrechung der Prozesshaftigkeit meines Denkens in Form eines ›chocks‹³⁶, hervorgerufen durch jenen knallenden Zerfall. Die Kristallisation des blitzhaften *Diffractionsereignisses von Gewesenem und Jetzt* ist Auslöser dieses Benjamin'schen ›chocks‹. Herausgesprengt aus den linearen Erzählungen von Sklaverei, Rassismus, ausbeuterischem Kapitalismus und Umweltzerstörung in »homogener, leerer Zeit«³⁷, materialisiert sich in einem kurzen Stillstand (des Denkens), in einem ›chock‹, jene Geschichten zu einer Raumzeitmaterie. In dieser Dialektik im Stillstand (Bild) wird in einem blitzhaften Moment das

35 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, a.a.O., These XVII, S. 40f.

36 Anhand von Sigmund Freuds Auseinandersetzungen mit dem Reizschutz des lebendigen Organismus, erarbeitet Benjamin den Begriff des ›chocks‹ (oder ›choc‹). Für Benjamin ist der ›chock‹ nicht nur Durchbrechung des Reizschutzes aufgrund von traumatischen Erfahrungen, sondern eine grundlegende Erfahrung der Moderne (dies bezieht er in erster Linie auf die technischen Entwicklungen). So taucht der ›chock‹ bei Benjamin beispielsweise in seinem Aufsatz »Über einige Motive bei Baudelaire« (1939) auf. Charles Baudelaires lyrische Dichtung prägen laut Benjamin permanente ›chockerfahrungen‹, die durch Baudelaires Darstellung des beschleunigten, reizüberflutenden Lebens der Massen in den Großstädten der Moderne ausgelöst werden. Vgl. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, a.a.O., S. 613–618. Doch auch in der ästhetischen Erfahrung mit Kunst, im Film und im Dadaismus haben wir es Benjamin zufolge mit ›chocks‹ als unerwarteten und uneinholbaren Momenterfahrungen zu tun. Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften*. Bd. I-2, hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt/M. [1936] 1974, S. 471–508. Der ›chock‹ beschreibt einen dynamischen, spannungsgesättigten Moment, in dem Wahrnehmung und ihre Bedingtheit gleichsam kollidieren. Damit berührt das Konzept des ›chocks‹ eine wesentliche Dimension des Bildes als Dialektik im Stillstand. Vgl. auch Adorf, *Operation Video*, a.a.O., S. 151, 174.

37 Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, a.a.O., These XIV, S. 40.

»Werden der Phänomene [...] in ihrem Sein«³⁸ fixiert – die *Raumzeitmaterialisierung* konfiguriert sich zu einer dichten Jetztzeit. Oder, anders formuliert: Die Kristallisation der abscheulichen Vergangenheit wird durch die Gegenwart *gebeugt*, ausgelöst durch die visuell dargestellte Implosion der monströsen Kreatur.

An dieser Stelle gilt es den Ort zu klären, den visuelle Bilder in Benjamins Denken einnehmen.³⁹ Nicht selten wirken visuelle Bilder bei Benjamin wie der Blitz, bevor der »langnachrollende Donner«⁴⁰ der Theoriebildung einsetzt. Zwischen dem »Augenblick des Bildes und denjenigen Ausführungen, in denen es im Zusammenhang von Benjamins Schriften seinen Ort und seine Bedeutung erhält«⁴¹, ist Sigrid Weigel zufolge, eine Zeitspanne der Latenz zu verorten. Bevor ich also bewusst über die Bedeutung und die Zusammenhänge von rassistischer Gewalt und Umweltzerstörung reflektieren kann und sich die geschichtstheoretischen Implikationen der gesehenen Videoarbeit entfalten können, widerfährt mir im Augenblick des Bildes eine blitzartige Einsicht. Ein spezifischer, ephemerer Moment im Bewegtbild (die Implosion der Kreatur) ereignet sich als spezifische Möglichkeitsbedingung der Wahrnehmung von *Raumzeitmaterialisierung* im Hier und Jetzt der Betrachtung. Das blitzartige Bild wird zum »Modus der Erkenntnisweise jenseits der linearen Zeit von Historiographie und Erzählung.«⁴² Dabei erinnert jene span-

38 Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*. Band. 5, zwei Teilbände, Frankfurt/M. 1982, S. 288.

39 Der weite epistemologische Bildbegriff bei Benjamin ist durchaus informiert durch eine intensive Auseinandersetzung mit visuellen Bildern vor allem aus der Malerei und der Fotografie. Die Gegenseitigkeit von blitzhafter Erkenntnis und Bild schließt das visuelle Bild also keineswegs aus.

40 Für Weigel kann folgender Satz von Benjamin als Motto dafür gelten, welchen Ort die visuellen Bilder in seinem Denken einnehmen: »In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner.« Vgl. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V, a.a.O., S. 570) und Weigel, *Grammatologie der Bilder*, Frankfurt/M. 2015, S. 417.

41 Weigel, *Grammatologie der Bilder*, a.a.O., S. 417.

42 Ebd., S. 408.

nungsreiche, blitzhafte Konstellation aus Vergangenem und Gegenwart an die Nähe-Ferne-Spannung der Aura.

Barad macht im Anschluss an Benjamin quantenphysikalisch-unterfütternd deutlich, dass bei jenen kristallinen Konstellationen, in denen es zu einem blitzhaften, dialektischen Stillstand kommt, enorme Energie freigesetzt wird. Übertragen auf videokünstlerische Arbeiten wie beispielsweise *The End of Eating Everything* – und etwas weniger physikalisch formuliert – könnte man behaupten: Das affektpolitische Potenzial von Videokunst – versteht man sie denn als politische und materielle Praktiken – kann mitunter darin begründet liegen, solche ›chock‹-artigen Intra-Aktions-Momente von *Gewesenem/Jetzt* erfahrbar zu machen. Das, was zu einer ›chock‹-artigen Einheit – in Bezug auf die Aura könnte man hingegen von einer atmosphärischen Einheit sprechen – zu verschmelzen scheint, fußt auf Differenzen *im Innen*: Gewesenes/Jetzt, Raum/Zeit, Subjekt/Objekt, Nähe/Ferne. Diese Gegensätze werden bei Benjamin in ihrer Differenz und Resonanz belassen; ihre ephemeren Intra-Aktions-Momente werden aufgesucht und nicht zugunsten einer homogenisierenden Verschmelzung aufgelöst. Genau darin sieht Christoph Brunner den Kern einer affektiven Politik:

Affektive Politik bedeutet [...] das Affirmieren von Kontrasten und vermeintlich heterogenen und teilweise gegensätzlichen Elementen, die in ihrem gemeinsamen Erscheinen eine differenzielle Polyphonie hervorbringen können, ohne homogenisieren zu müssen. Diese Kontraste in ihrer Differenz und Resonanz zu belassen heißt auch, Zeitlichkeiten und Orte miteinander zu verbinden, neue Allianzen zu schließen und die Potenzialitäten und Vermögen in ihrer Komplexität als unabgeschlossene Offenheit zu affirmieren.⁴³

Im Sinne Brunners operieren videokünstlerische Arbeiten wie *The End of Eating Everything* affektpolitisch, indem sie mich als Betrachtende

43 Christoph Brunner, »Affekt und dekoloniale Aisthesis als anderes Wissen«, in: Sofia Bempes, Christoph Brunner, Katharina Hausladen, Ines Kleesattel, Ruth Sonderegger (Hg.), *Polyphone Ästhetik. Eine kritische Situierung*, Wien 2019, S. 122.

hin zu einem *Anderswo* und *Anderswann* bewegen; unkalkulierbare Öffnungen entstehen lassen. Diese Öffnungen ergeben sich in Momenten der Wahrnehmung intra-aktiven Zusammenspiels von Gewesenem/Jetztzeit, Raum/Zeit, Subjekt/Objekt, Nähe/Ferne. Mit dem Konzept der ›Dialektik im Stillstand‹ (aber auch dem Begriff der Aura) hat Benjamin gleichsam Terminologien bereitgestellt, mit denen jene Intra-Aktionsmomente im Hinblick auf körper, wahrnehmungs- und bildtheoretische Überlegungen adressiert werden können. Laut Sigrid Adorf verknüpfen sich in Benjamins dialektischem Bildkonzept »phänomenologische[...] Basis, [...] sinnliche[...] Erfahrbarkeit, [...] konkrete[r] weltliche[r] und stets geschichtlich gebundene[r] Gegenstandbezug und dessen Verbindung zu Vergangenheit im Medium der Erinnerung.«⁴⁴ Damit wird gleichsam Benjamins integrativer Bildbegriff angesprochen, der sowohl affektive, materielle Qualitäten als auch kulturelle und geschichtstheoretische Implikationen des Bildes in sich aufnimmt.

Walter Benjamin und Karen Barad fordern unser Nachdenken über linear-progressive Zeitlichkeit und damit verbunden unser Nachdenken über (zeitliche und ontologische) Differenzen heraus. Mit ihnen gelangt unsere Wahrnehmung zu den Rändern, den *Zwischenräumen*, den Schrägstrichen zwischen Vergangenheit/Gegenwart/Zukunft – zu den blitzhaften Entfaltungen zeitlicher Diffraktionen. Benjamin, Barad und auch das »living-being« in Mutus Videoarbeit *The End of Eating Everything* scheinen sich darin einig zu sein, dass es mit einer Versöhnung von Gegensätzen wie Raum/Zeit, Subjekt/Objekt, Vergangenheit/Gegenwart/Zukunft nicht getan ist. Es bedarf Erschütterungen des Raumzeitkontinuums der *einen* Welt des verfügbaren, weißen, männlichen, fortschrittwütenden Subjekts; Erschütterungen der modernistischen, kolonialen Logiken, die auf Trennung und Beherrschung basieren. Der Nicht/Ort blitzhafter Diffraktionsereignisse ist ein situativer, singulärer Ort der des/orientierenden Erfahrung von Raumzeitmaterie. Eine solche Erfahrung ist eine der »Un/Verbundenheit von Zeit und Raum, [der]

44 Adorf, »Offscreen – Wenn Bilder jenseits ihrer Ränder zurückschauen«, in: Christiane Kruse, Birgit Mersmann (Hg.), *Bildagenten. Historische und zeitgenössische Bildpraxen in globalen Kulturen*, München 2021, S. 153.

Verschränkungen von hier und dort, jetzt und dann, ein geisterhafter Sinn von Dis/Kontinuität, eine *Quanten/dis/kontinuität*, die weder völlig diskontinuierlich mit Kontinuität ist, noch in ihrer Diskontinuität völlig kontinuierlich, und auf jeden Fall nicht eins mit sich selbst.«⁴⁵

Literatur

- Adorf, Sigrid, *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt. Die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Bielefeld 2008.
- Adorf, Sigrid, »Offscreen – Wenn Bilder jenseits ihrer Ränder zurückblicken«, in: Christiane Kruse, Birgit Mersmann (Hg.), *Bildagenten. Historische und zeitgenössische Bildpraxen in globalen Kulturen*, München 2021, S. 149–174.
- Barad, Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007.
- Barad, Karen, *Verschränkungen*, Berlin 2015.
- Barad, Karen, »What Flashes Up: Theological-Political-Scientific Fragments«, in: Catherine Keller, Mary-Jane Rubenstein (eds.), *Entangled Worlds. Religion, Science, and New Materialisms*, New York 2017, S. 21–88.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*. Bd. 1, hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt/M. [1928–1940] 1972–1989.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. *Gesammelte Schriften*. Bd. I-2, hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt/M. [1936] 1974, S. 471–508.
- Benjamin, Walter, *Das Passagen-Werk*. *Gesammelte Schriften*. Band. 5, zwei Teilbände, Frankfurt/M. 1982.
- Benjamin, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, hg. Gérard Raulet, Frankfurt/M. [1940] 2010.

45 Barad, *Verschränkungen*, a.a.O., S. 77f., Hervorhebung im Original.

- Brunner, Christoph, »Affekt und dekoloniale Aisthesis als anderes Wissen«, in: Sofia Bempenza, Christoph Brunner, Katharina Hausladen, Ines Kleesattel, Ruth Sonderegger (Hg.), *Polyphone Ästhetik. Eine kritische Situierung*, Wien 2019, S. 103–122.
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übers. Klaus Englert, Frankfurt/M. 1991.
- Grosz, Elizabeth, *Sexual Subversions: The French Feminists*, Sydney 1989.
- Kronberger, Alisa, *Diffraktionsereignisse der Gegenwart. Feministische Medienkunst trifft Neuen Materialismus*, Bielefeld 2022.
- Mutu, Wangechi, »On The End of Eating Everything« – Interview von Kaspar Bech Dyg mit Wangechi Mutu, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2014, URL: <http://channel.louisiana.dk/video/wangechi-mutu-end-eating-everything> [letzter Aufruf: 09.05.2023].
- Weigel, Sigrid, Walter Benjamin: *Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt/M. 2008.
- Weigel, Sigrid, »Angelus Novus«, in: Dan Diner (Hg.), *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, Band 1, Stuttgart/Weimar 2011, S. 94–100.
- Weigel, Sigrid, *Grammatologie der Bilder*, Frankfurt/M. 2015.

