

# Die Dynamisierung des Ephemeren

HARTMUT BÖHME



Man muss, um die Licht/Schatten-Performances von Naoko Tanaka nachvollziehbar zu machen, mit Beschreibungen beginnen, die vor das innere Auge bringen, um was es der Künstlerin zu tun ist. Bildende Kunst zielt auf visuelle Evidenz, von deren Besonderheit im sprachlichen Medium immer vieles verloren geht (umgekehrt ist es ebenso). Darum würde auch eine noch so „dichte Beschreibung“ (Clifford Geertz) nicht hinreichen, um die ‚*Ars lucis et umbrae*‘ der japanischen Künstlerin, die in Tokio und Düsseldorf studierte und in Berlin lebt, vor Augen zu stellen. Hinzu kommt die Schwierigkeit, dass Naoko Tanaka nicht auf statische Bilder zielt, sondern auf Choreographien von Licht und Schatten, die keine Geschichte erzählen, aber gleichwohl zwischen dreißig und fünfzig Minuten dauern. Es handelt sich also um Zeitkunst, wenn man an Lessing erinnern darf und nicht vergisst, dass die Kunst von Naoko Tanaka eine Raumkunst ist, die der Gleichzeitigkeit der Dinge mittels der mobilisierten Schatten erst ihre Temporalität abgewinnt. Das begründet die Ähnlichkeit zum Film und Theater, insbesondere zum Schattentheater, wie es sich in China, Java, Indonesien und Indien seit Jahrhunderten entwickelt hat. Im Zuge des Ost-West-Kulturtransfers wurde das Schattentheater seit dem 17. Jahrhundert auch in Europa verbreitet. Doch entwickelt Naoko Tanaka, anders als das Theater, keine Handlung, die sich der Erinnerung einprägen würde und in ein Narrativ übersetzbar wäre. Mit dem Theater verbindet sich diese Kunst wiederum, insofern es sich um eine dreidimensionale Bühne mit dinglichen Requisiten handelt und die Künstlerin mitten auf der Szene stets präsent und in Bewegung ist, fast wie eine Aktrice, aber doch eher als Bild-Regisseurin und Choreographin. Mit dem Kino verbindet sie, dass das, was zur Anschauung kommen soll, immaterielle Schattenwürfe oder ‚Lichtspiele‘ (*ludi luminis*) sind, Projektionen also. Zu dem ‚West-östlichen Divan‘ der Naoko Tanaka, ihrer Versammlung von Licht und Schatten, unten mehr. Beginnen wir mit einer Beschreibung der Situation.

Die Zuschauenden betreten einen mäßig hellen Raum. Sie erkennen sofort, wo sie hingehören, nämlich auf die Sitzreihen, die vor der ebenerdigen Bühne aufgebaut sind. Die Bühne ist hinterfangen von weißen, glattgespannten Vorhängen, die den Raum rechteckig bzw. halbrund abschließen. Damit wird das Muster der Guckkastenbühne respektiert. Doch die Stoffbahnen dienen, wie wir später bemerken, nicht als Vorhang, sondern als Projektionsleinwand.

Über den Bühnenraum sind seltsame Objekte verteilt, eine rätselhafte Versammlung ausrangierter, lädierter Dinge, die durchweg ihrer früheren Funktionalität beraubt sind. Grotesk verbogene Essbestecke stecken im Holzgrund. Am Rand perforierte Filmstreifen von Analogkameras kurven wirt durch den Abfall der Dinge oder schlängeln sich, wie bei einer Schlangenbeschwörung, nach oben. Demolierte Stühle sind verkehrt zusammengesetzt. Schulstühlchen für Kinder sind derart verbogen, als sei eine Welle von Gewalt über sie hingegangen. Auf dünnen Eisenbeinen schweben kaputte Schubladen in der Luft, aus denen Zettel, Briefschaften und unerkennbare Fotos sich auf die Erde ergießen. Andere Schübe sind mit unerkennbarem Krimskram vollgestopft. Eine dieser demolierten Laden balanciert auf der dünnen Säule einer erstarrten Masse, die irgendwann aus der Lade herausgeflossen ist und nun auf dem Boden eine zweifelhafte Anhäufung bildet. Schwankende Gerätschaften werden in ihrem Zusammenbruch aufgehalten. Alles scheint sich im Absturz und Kollaps zu befinden und gerade noch im Moment vor dem finalen Aufschlag erstarrt zu sein. Fächerartig sind Papierblätter auf einem alten Schreibtisch am Rande des Absturzes verteilt. Unter Tischen verteilt finden sich ein eigentümliches Gestake aus Zweigen, Geäst, Gestrüpp, Wurzeln unbekannter Art. Auch solche Objekte, von denen man annimmt, sie seien biologischer Herkunft, sind durchweg fragmentiert und nicht mehr identifizierbar. Stoffe und Folien, Gespinst und Gewebe wölben sich unter Tischen oder verstecken sich in Schubladen. Schachteln von uralten Lebensmitteln stehen traumverloren inmitten des Gerümpels. Verbogene Schienen einer Modelleisenbahn kurven wie eine betrunkene Achterbahn durch die Luft. Maschengitter wölben sich in unregelmäßiger Schwingung. Ein Rad ist kein Rad, weil die Speichen aus Bast geflochten sind. Verbogene Holzpaneele streben nebeneinander schräg aufwärts, als wären sie unbekannte Flugobjekte, die einige der Stuhlruinen auf ihrem Rücken transportieren. Und dann vor allem: In der ersten Performance „Die Scheinwerferin“ liegt rücklings auf einem Esstisch, gebettet auf feinem Damast, eine mit Jeans und T-Shirt bekleidete Puppe mit üppigem, schwarzem Haar und geschlossenen Augen. Es ist, niemand kann es übersehen und es ergreift einen mit Schauer, die Künstlerin selbst: als Kind, exakt halb so groß wie jetzt. Alter Ego? Double? Doppelgängerin? Verkörperung einer verlorenen, nun toten Kindheit? So ist es.

Aber es ist zugleich ein Prinzip der japanischen Ästhetik, das *mono no aware*, „das Herzzerreißende der Dinge“, ihre Leidensgeschichte, die sich in der Melancholie ihrer Endlichkeit und Zerstörung ausdrückt.

Das armselige Lumpengesindel der Dinge ist der selbst unbewegte Hauptdarsteller der Performances. Die Dinge haben alles verloren, was sie zu achtbaren Mitgliedern unserer Gesellschaft macht: ihre Funktionalität, ihre Dienstbarkeit, ihren Nutzen. Was zu nichts nütze ist, das ist Abfall, Müll, Schrott, Wegwurf, bestenfalls Krempel oder Trödel. Gerade solche Artefakte, denen *prima facie* keinerlei theatrales Potential zugetraut wird, werden von der Künstlerin in ihre Mitspieler verwandelt. Sie sind die Ausgestoßenen und Vertriebenen der zweckrationalen und konsumistischen Dingkultur. Dieses nutzlose, nackte und verkrüppelte Dasein ist es, das die Objekte zum Auftritt in der Kunst von Naoko Tanaka befähigt. Sie alle müssen durch die Hölle der Entwertung, Vermüllung und Verfremdung hindurch, um erst dann im Reich der Kunst ihre Wiederauferstehung zu erfahren. Das Licht, in das sie von der Künstlerin gerückt werden, entlockt ihnen ein verborgenes Leben. Es huscht nun als Schattenspiel, als flüchtiges Ornament, als phantastische Projektion über die Stoffbahnen. Es ist wie im Märchen (der Brüder Grimm oder Hans Christian Andersens): Die Dinge, die der Fron ihrer Dienstbarkeit entkommen sind, erwachen zu einem ungeahnten Leben. Ihre Nutzlosigkeit qualifiziert sie erst für die ästhetischen Metamorphosen, welche das Licht an ihnen vollzieht. Jenseits ihrer Vermüllung entsteht eine Magie der Dinge, die indes nicht in diesen selbst, sondern in ihren Schatten liegt. Hier nun gilt es, über das Verfahren der Künstlerin zu sprechen.

Das helle Streulicht aus der Glühbirne über dem Tisch mit dem Double oder über der Bühne erlischt. Es herrscht völlige Dunkelheit. Naoko Tanaka kriecht und geht gelegentlich auch durch Ding-Installationen, die über die Bühne verstreut sind. Noch seltener steht sie und bewegt nur den Lichtstab, an dessen einem Ende eine winzige, aber lichtstarke Halogenlampe montiert ist. Zumeist ist dieser Stab mit dem Punktlicht die einzige Lichtquelle. Naoko Tanaka scheint die Objekte sorgfältig zu explorieren, ihr Leuchtstab wird eingesetzt wie eine Sonde, ja wie ein Endoskop, wenn man die dunkle Höhle der Bühne als ‚Innenwelt‘ versteht. Gemäß der Regel, wonach der Schlagschatten umso schärfer ist, je punktförmiger die Lichtquelle, und der weiteren Regel, dass der Schattenwurf umso größer ist, je näher die Lichtquelle ans Objekt heranrückt und je weiter weg die Projektionsfläche sich befindet, – gemäß dieser Regeln werden die aufgespannten Stoffbahnen,

die die Bühne begrenzen, zu weißen Projektionsflächen, auf denen die maßstäblich und formal entstellten Schattenwürfe der Dinge erscheinen.<sup>1</sup> Man bemerkt, dass das gesamte Arrangement eine Bilderzeugungsmaschine ist. Von äußerster Sensibilität: denn die Künstlerin muss sich selbst und den Lichtstab in *slow motion* bewegen, um die Schattenbilder nicht übermäßig zu beschleunigen. Dadurch würden sie ihren Bildcharakter verlieren. Es entstünde ein Bildrauschen. Eine vorsichtige Temperierung der Eigenbewegung und der Leuchtstabführung moderiert, gliedert und rhythmisiert das Erscheinen und Verschwinden der bewegten Schatten. Dadurch erst gewinnt das Betrachterauge (das Publikum) die Zeit, die Schatten wahrzunehmen und über sie zu phantasieren. In Analogie zur Kinematographie (der Kinoaufzeichnungs- und Projektionsmethode) kann man diese Kunst als Skiakinematoskopie bezeichnen: eine ‚Betrachtung der Schattenbewegung‘. Dieses Kunstwort bezeichnet exakt die Lage der Höhlenbewohner in Platons berühmten Höhlengleichnis (Politeia 514a-518b). Dazu später mehr.

Das erste Objekt, das die Künstlerin mit ihrem Lichtstab genauestens untersucht, ist das kindhafte Double ihrer selbst. Zuvor, während die Zuschauenden den Saal betreten, sitzt die Künstlerin am Tisch mit der Puppe. Sie hat den Kopf auf ihre Arme gelegt, als schlief sie. Ihr langes Haar fließt in das Haar des Doubles: Eine Art kapillare Symbiose entsteht, ein haarfeines Strömen zwischen beiden. Wir bemerken nun die zunächst rätselhaften Signifikanten der Kindheit, die in den dinglichen Requisiten stecken. Sie alle sind verbogen, entstellt, verfremdet, Zeugnisse einer zerstörerischen Gewalt oder einer durchaus traumatischen Erinnerung. Wenn die Künstlerin sich dann erhebt und mit ihrem Lichtstab das Double und später alle Objekte, von außen und von innen, sondiert, so liegt es nahe zu denken, dass diese winzige Lichtquelle eigentlich ein Endoskop ist. Die Performance setzt eine ‚Innen-Besichtigung‘ in Szene, eine Reise in die Kindheit, eine gesteuerte Regression. Diese Schattenkunst ist ein virtuelles *reenactment* der Kindheit. Es ist eine Sichtbarmachung von Hohlräumen der Seele, des Körpers, der Einbildungskraft, der zerstörten Landschaften und Dingwelten der Kindheit.

Nicht zufällig assoziiert der Soundtrack, während der Sondierung des Alter Ego, das rhythmische Pochen des Herzschlags. Und ebenso wenig zufällig ist es, wenn die Künstlerin am Ende der Performance „Die Scheinwerferin“ die Puppe zum Sitzen aufrichtet, sich ihr gegenüber aufstellt und den Lichtstab, der nun wirklich zum Endoskop wird, in den eigenen Mund einführt, sodass das Gesicht aufzuglühen scheint, während auf der Leinwand die projizierten Schatten der Zähne im geöffneten Mund erscheinen.

Um diese Relation von Innen und Außen, um Interiorisierung und Exteriorisierung geht es der Künstlerin. Dadurch kann sie sich von sich selbst lösen und eben deswegen in der Form des Schattentheaters eine Reise ins Ich unternehmen. Neben den asiatischen Einflüssen positioniert sich die Künstlerin damit in Nachfolge der Romantik. Diese wurde zu einem Höhepunkt der europäischen Variante des Schattentheaters. Charakteristisch war die Auseinandersetzung mit der Dämonie des Schattens, des Doppelgängers und der selbstmächtigen Dinge. „Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? [...] — Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg“ (Novalis 1978, 233).<sup>2</sup> Und noch einhundert Jahre später heißt es im Roman „Tropen. Der Mythos der Reise“ (1915) von Robert Müller: „Wohin anders reisen wir, als nach rückwärts in unser eigenes Gedächtnis?“<sup>3</sup> So sehr das Werk der Künstlerin eine Raumkunst für den äußeren Sinn des Auges sein mag, stets blickt sie und blicken wir dabei in eine projizierte Innenwelt. Bei Novalis sind die Bergleute, wenn sie nicht dem Hunger nach Edelmetallen erliegen, sondern den „Denkmalen der Urwelt“ (Friedrich Schlegel) nachforschen, auch umgekehrte Himmelsforscher: Sie erforschen durch Inversion in der Tiefe, was die Astronomen durch Extroversion in der Höhe zu erkunden suchen.<sup>4</sup> Diese Umkehrung und Verwandlung der Richtung bildet die Grundkonstruktion auch bei Naoko Tanaka. Was wir als Außen sehen, ist das eigentliche Innere. Und so könnte man umgekehrt sagen, dass die Himmelsforscher eigentlich umgekehrte Höhlenforscher des Inneren von Erde und Seele sind. Auch der Himmel bildet eine Höhle, die Welthöhle.

Die Endoskopie als Höhlenforschung ist die Arbeit der Poesie und der Kunst, wie Durs Grünbein schreibt:

Man stelle sich vor, es gäbe ein Denken, das an bestimmte, sonst nur schwer zugängliche Stellen kommt, wie Zahnseide zwischen die hinteren Backenzähne oder ein Endoskop in den Magen. Gewisse Stellen wird es überhaupt zum erstenmal anschaulich machen, einzelne Nebengänge des unüberschaubaren seelischen Höhlensystems, das sich durch die Körper aller Menschen zieht und nur durch findige, kühn in die noch ungesicherten Stollen vorstoßende Phantasie entdeckt werden kann. Dieses Denken ist das poetische Denken, und es ist keine Domäne der Dichter und Literaten, vielmehr die Methode vieler kleiner Suchtrupps, die aus verschiedenen Richtungen aufgebrochen sind, ohne voneinander zu wissen, ein Heer von Phänomenologen, das daran arbeitet, die uns allen gemeinsame Vorstellungswelt zu erweitern.<sup>5</sup>

Diese Worte lesend, dürfen wir Naoko Tanaka getrost zu diesem „Heer von Phänomenologen“ zählen, zu den künstlerischen Explorateurinnen einer Welt von verborgenen Hohlräumen und Erscheinungen. Diese bilden das Interieur des eigenen Ich, des Körpers, der eigenen Geschichte und der phantastischen Welt, die ins Enklave der Dinge und des Gedächtnisses gesperrt sind und auf ihre Darstellung warten. War dies nicht die tiefe Überzeugung Freuds: dass unser präsentisches Bewusstsein grundiert ist von tieferen Schichten der Historie, von denen wir nichts wissen, wenn wir nicht wie ein Archäologe die Tiefenschichten und verborgenen Objekte freilegen oder wie ein Höhlenforscher ins unerforschte Dunkel vordringen?

Am Anfang aber war die Kindheit. Und sie bildet auch den Ausgang bei Naoko Tanaka. Sie berichtet von einem Kinderspiel, das sie als Kind geliebt habe: „Schatten schicken“ (*Kage Okuri*). An einem Sonnentag starrt man konzentriert auf den eigenen Schatten und, nach einer Zeit, schwenkt man in einem Nu den Blick zum blauen Himmel – und sieht dort für Augenblicke das Nachbild des eigenen Schattens, vom Schwarzen ins Weiße verwandelt. Der Himmel ist eine Bildhöhle, so wie jetzt die Künstlerin die Bühne als Bildhöhle entworfen hat. Man versteht nun den Titel der ersten Performance „Die Scheinwerferin“: Er geht auf dieses Kinderspiel zurück. Die Künstlerin positioniert sich da doppelt: Sie fungiert als ‚Scheinwerferin‘, indem sie die Objekte anleuchtet; und sie ‚wirft‘ dadurch Schatten, die indes nie das Original, nie Substanz und dauerhafte Präsenz sind, sondern flüchtiger Schein. Wir haben, will dies sagen, nie die Wahrheit eines Ursprungs, einer *Substanz* (*ousia*, οὐσία), einer unvordenklichen Idee (etwa unserer Kindheit). Sondern wir haben nur die Phänomene, die wir mit den künstlerischen, poetischen, wissenschaftlichen Endoskopen selbst erst projektiv hervorbringen.

Zunächst also ist bei Naoko Tanaka alles Kinderwelt. Kinder spielen gern ‚Schatten fangen‘ und jagen lustvoll dem eigenen oder fremden Schatten nach. Das Flüchtige soll erhascht werden. Kinder sind Schattenjäger, so wie die Ojibwe-Indianer kunstvolle Netze (‚Spinner‘) bauen: Traumfänger. In diesem Sinn sind die Licht-Schatten-Performances von Naoko Tanaka Rückeroberungen, nämlich einer verlorenen, traumartigen Welt, die von der Künstlerin ‚eingefangen‘ und zur Erscheinung gebracht werden soll. Man denke auch an die Legenden von den Pferden und Hunden, die ihrem eigenen Schatten voller Wut oder Panik nach- oder davonrennen; man weiß nicht, wer dabei Verfolger oder Verfolgter ist. In jedem Fall ist hier die paranoide Dimension des Schattens angedeutet: Schatten können in Bann schlagen, um schließlich vom eigenen Schatten besessen zu sein, wie in Hans Christian Andersens Märchen *Der Schatten*.<sup>6</sup>

Diese ebenso kreatürliche wie zwanghafte Auslieferung an den eigenen Schatten, der ein wesenloser Schemen oder ein verhängnisvolles Fatum sein kann, wird in der gesteuerten Skiakinetoskopie von Naoko Tanaka in Kunst verwandelt. Diese Kunst ist (auch) eine Lösung von Gewalt und Traumata, von Abhängigkeiten und Geheimnissen, Düsternissen und Phantasien, die jetzt zur Gestaltung finden – in den Ding-Installationen, die die Spannweite zwischen Groteske und Zerstörung erkunden, und in den Schattenprojektionen, welche die Dinge in flüchtigen Schein verwandeln und ein Spiel zwischen Unheimlichkeit und Faszination ermöglichen.

Immer aber setzen die Schatten ein für Licht undurchlässiges, materiales Objekt voraus, um dieses zum Schatten-Bild werden zu lassen. In der Welt der Kinder ist noch präsent, wie beides, das Ding oder sein Schatten, unheimlich und machtvoll werden kann, sodass man nicht mehr Herr seiner selbst ist. „Es war gerade, als hätten die Schuhe Macht über sie erhalten“, heißt es in *Die roten Schuhe* von Andersen:<sup>7</sup> Die herrlichen Schuhe, in denen sich die Lust, der Narzissmus und die heidnisch-dionysische Lebendigkeit eines pubertierenden Mädchens ausdrücken, zwingen die Protagonistin Karen zu einem wilden Tanztaumel.<sup>8</sup> Dieser kann nur unterbrochen werden, indem sie den Scharfrichter anfleht, ihr die Füße, die unauflöslich mit den Tanzschuhen verwachsen sind, abzuhacken. Als ‚Krüppel‘ mit Fußprothesen sucht sie christliche Vergebung und stirbt an gebrochenem Herzen, aber glücklich in der Aussicht auf göttliche Gnade, während des Gottesdienstes, den sie zuvor, gänzlich der Faszination ihrer Schuhe erlegen, niemals andächtig hatte begleiten können. Dies ist die einfache Moral der Geschichte. Doch wichtiger ist die faszinierende wie erschreckende Macht der Dinge, die Karen in Bewegung setzt wie einen Tanzautomaten. Die Schuhe symbolisieren eine anankastische Triebkraft, die alle kulturellen Regeln überschreitet, die von der pubertierenden Karen verinnerlicht werden sollen. Nein, die kindliche Welt, in der die magische Macht der Dinge noch gelebt wird, ist kein Paradies, sondern auch von Angst, Gewalt und Tragik überschattet. Auch diese Ebene ist im Schattentheater von Naoko Tanaka enthalten. Ebenso wie eine faszinierende, ja fröhliche, weiße Magie in den Dingen schlummert.

Daran erinnert ein weiteres Kinderspiel, an das Naoko Tanaka anschließt. Viele kennen noch die Wackelfiguren (*push puppets*) der Kindheit. So steht z.B. eine etwa 10 cm hohe Giraffe auf einem kleinen Podest. Durch ihre vierteiligen Glieder laufen straff gespannte Schnüre, die mit einer beweglichen Platte am Boden des Podests verbunden sind: Die Giraffe steht ruhig und aufrecht da. Durch vorsichtigen Druck des Daumens gegen die Platte können

die im Inneren der Glieder verlaufenden Spannfäden gelockert werden, sodass das Tier aus der Balance gerät und zu allerlei schwankenden, in ihrer Pathognomik unterhaltsamen Bewegungen motiviert wird. Eben dieses Verfahren wendet die Künstlerin in „Unverinnerlicht“ auf einen entsprechend präparierten Stahlrohrstuhl aus einer Grundschule an. Wie eine Puppenspielerin dirigiert Naoko Tanaka die magisch wirkenden Bewegungen des Stuhls, der nach allerlei komischen gymnastischen Übungen, die auch an die Aufrichtungsbemühungen eines Kleinkindes erinnern, schließlich eine erektive Haltung erlangt und sich artig vor dem Publikum verneigt. Licht aus, Applaus. Immer wieder ist es in diesem Sinn die Kinderwelt, der das geheime Leben der Dinge und die vielfältigen Formkräfte der Schatten abgewonnen werden.

Niemand hat so klar wie Walter Benjamin erkannt, dass Kinder einen besonderen Zugang zur Schattenwelt der Dinge, insonderheit zum Abfall haben. Denn Kinder – und ihnen folgend: Sammler, Flaneure und Historiker – sind für Benjamin die Protagonisten eines produktiven Umgangs mit Abfall, Wegwurf, Krepel. In seiner Rezension von Karl Hobreckers *Alte vergessene Kinderbücher* (1924) heißt es:

Kinder sind nämlich auf besondere Art geneigt, jedwede Arbeitsstätte aufzusuchen, wo sichtbare Betätigung an den Dingen vor sich geht. Unwiderstehlich fühlen sie sich vom Abfall angezogen, der sei es beim Bauen, bei Garten- und Tischlerarbeit, beim Schneidern oder wo sonst immer entsteht. In diesen Abfallprodukten erkennen sie das Gesicht, das die Dingwelt ihnen, ihnen allein zukehrt. Mit diesen bilden sie die Werke von Erwachsenen nicht sowohl nach als daß sie diese Rest- und Abfallstoffe in eine sprunghafte neue Beziehung zueinander setzen. Kinder bilden sich damit ihre Dingwelt, eine kleine in der großen, selbst. (GS III, 16f) <sup>9</sup>

Auch der Historiker, der nicht den Haupt- und Staatsaktionen des Weltspekakels, sondern den Mikrologien des Lebens nachspürt, ist ein „Lumpensammler der Geschichte“, der das Unscheinbare, Ephemere, den Abfall der Idee aufließt, den der „schmutzige Hauptstrom des Geistes“ (Adorno) an seine Ufer spült. In der Rezension 1930 zu Siegfried Kracauers *Die Angestellten* stellt Benjamin den Historiker explizit als einen solchen „Lumpensammler“ (GS III, 225) vor. Und der Sammler schließlich, der „Physiognomiker der Dingwelt“ (GS IV/1, 389; III, 217), betreibt „die Befreiung der Dinge von der Fron, nützlich zu sein“ (GS IV/1, 277), um an ihnen eine wundersame „Erneuerung“, ja „Wiedergeburt“

zu betreiben. Genau dies ist die Methode von Naoko Tanaka im Umgang mit den Dingen. Im Passagen-Werk heißt es:

Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. Dies ist der diametrale Gegensatz zum Nutzen...  
(GS V/1, 271)

Die Dinge und die physiognomischen Spuren, die als Abdrücke des Erinnerns an ihnen entdeckt werden, bilden das Ausgangsmaterial auch der Kunst von Naoko Tanaka. Sie versammelt die Dinge der Kindwelt. Über diese Kindheit ist die Gewalt ebenso hinweggegangen wie Wünsche und phantastische Projektionen. Darauf richtet sie die exploratorische Lichtsonde. Doch das Licht Naoko Tanakas ist nicht das klassische Licht der Wahrheit und der Aufklärung, sondern das projektive Licht der Phantasien, das in der Höhlenforschung Grünbeins eine Parallele findet.

Nach einiger Zeit der anfänglichen Sondierung richtet die Künstlerin einen Arm des Puppendoubles senkrecht auf, während sie am Schluss die Puppe zum Sitzen bringt („Die Scheinwerferin“). Dies sind die einzigen Veränderungen, die an einem der vielen auf der Bühne versammelten Objekte vorgenommen werden. Im Übrigen verharren die Dinge in ihrer stummen und toten Starre, während es das bewegliche Stablicht ist, das umso stärker ihre Schattenwürfe mobilisiert. Im gewöhnlichen Leben sind es die Bewegungen der Dinge, an die die Mobilität der Schatten geknüpft ist. Der Schatten ist der wesenlose, an die eigene Körperlichkeit gefesselte Begleiter. In *Peter Schlemihls wunderbare Geschichte* (1814) von Adalbert von Chamisso oder in der Erzählung *Der Schatten* (1847) von Hans Christian Andersen ist dies nicht der Fall. Vielmehr verkauft der Protagonist seinen Schatten (Teufelspakt-Motivik) oder der Schatten tauscht mit dem Original die Positionen und wirft sich zum Herren des Menschen auf (Machtdialektik der Herr/Knecht-Motivik). Hierbei handelt es sich um tragische Geschichten, bei denen die Person ihrer sozialen und psychischen Identität verlustig geht. Eine traurige Einsamkeit und Beziehungslosigkeit liegt über diesen Schattengeschichten. Und auch in der Kunst von Naoko Tanaka dürfen wir die Einsamkeit nicht übersehen.

Doch eines ist bei Naoko Tanaka ganz anders. Der Schatten hat weder eine metaphysische noch eine dämonische Schicksalskraft. Er ist auch nicht wie in der Antike der immaterielle Schemen der Toten in der Unterwelt.

Naoko Tanaka interessiert sich vor allem für die metamorphotische Kraft einer Ästhetik von Licht und Schatten. Die autobiographischen Bezüge auf die Kindheit und auf die Welt der Spiele sind zwar als Fragmente einer Narration erkennbar, doch können wir diese nicht eigentlich enträtseln. Die statischen Dinge sind überwiegend Zeugnisse einer unbekanntem Gewalt, Zerstörung und Fragmentierung, Momente einer toten, nicht mehr veränderlichen Vergangenheit. Das unstoffliche Medium des Lichts aber verleiht der Künstlerin eine starke, ja spektakuläre Mobilisierungsmacht. Ihr Punktlicht wird zum Dirigentenstab, der die Dinge nicht nur sondiert, sondern dynamisiert und in Szene setzt. Es geht darum, Verfügung über sich selbst und die Dinge zu erlangen, über etwas also, das, weil es vergangen ist, gerade nicht mehr verfügbar ist. Hier setzt die Kunst des Schattentheaters von Naoko Tanaka ein. Denken wir an den Beginn der Performance „Unverinnerlicht“: Die Zuschauer\_innen sitzen vor einem Halbrund aus Stoffbahnen, vor denen ein Friedhof demolierter Stühle und in ihrer Schwingung erstarrter Paneelen arrangiert ist. Im Rhythmus des An- und Abschwellens eines elektronischen Tons schwillt hinter dem Vorhang eine breite ebenerdige Lichtquelle an und ab: Totales Dunkel wird abgelöst vom Anblick der Stühle, die vor dem Hintergrund des rückwärtig hell angestrahlten Vorhangs zu schwarzen Silhouetten werden. Während dieser Introdution von siebeneinhalb Minuten bemerkt man im Hintergrund ein flaches, unbestimmtes, aus steifem Stoff unregelmäßig geformtes Gebilde. Aus diesem schält sich, wie man nicht ohne Bestürzung bemerkt, mit extremer Langsamkeit die Künstlerin heraus. Der Stoff hat wie eine Schale den liegenden Körper eingefasst, als würde ihm ein Abguss abgenommen. Man fühlt sich an Arbeiten von Maurizio Cattelan erinnert: 1999 arrangierte er in einer Raumecke einen vollständig mit grobem Stoff zugedeckten lebensgroßen menschlichen Körper, der sich im Stoff abbildete ❶. 2007 überbietet Cattelan dieses Arrangement noch, indem er in feinstem carrarischen Marmor neun vollständig zugedekte Menschenkörper modelliert. Es ist, als blickten wir auf eine aufgereihte Reihe von Kriegsopfern oder ertrunkenen Flüchtlingen. Alles aber ist Kunst geworden, im edelsten Material der klassischen Skulptur ❷.

Das wiederum führt zurück auf die hochbarocken Bildhauer Antonio Corradini, Giuseppe Sanmartino oder auf den römischen Bildhauer des frühen 17. Jahrhunderts Stefano Maderno. Sie skulpturierten, ebenfalls in Marmor, von Stoff umhüllte Tote oder verschleierte Lebende, sei's Jesus, die heilige Caecilia oder eine Namenlose. Ihre Kunst bestand gerade darin, die Form des fleischernen Körpers und des umhüllenden Textils virtuos in Stein zu simulieren ❸.

Nun sehen wir, wie sich Naoko Tanaka aus der Stoffhülle herausarbeitet, rückwärts über den Boden kriecht und sich in quälender Langsamkeit zum Stand erhebt. Aus einem toten Element im Arrangement der leblosen Dinge wird sie zum lebenden *homo erectus*. „Allein: du mit den Worten / und das ist wirklich allein, / Clairons und Ehrenpforten / sind nicht in diesem Sein“, heißt es bei Gottfried Benn. Man möchte variieren: ‚Allein: du auf dem Friedhof der Stühle, und das ist wirklich allein.‘ Rückwärts in *slow motion* verschwindet die Künstlerin hinter dem Halbkreis des Vorhangs, den sie umwandert (ein vager Schatten schimmert hindurch), bis sie wieder als Körper erscheint: eine Regression? Eine Art Rebirthing? Erst nach 15 Minuten beginnt sie mittels des Lichtstabes mit der Untersuchung der Objekte und eröffnet damit das Schattenspiel. Es ist, als habe sich die Künstlerin aus dem Totenreich erhoben und wandere nun, umgekehrt zu Orpheus, rückwärts blickend durch ihr Leben – bis zu dem Punkt, wo sie, mittels des Licht/Schatten-Spiels, eine aktive Subjektposition gewinnt. Dadurch wird es Naoko Tanaka möglich, all die tristen, zerstörten und toten Hinterlassenschaften des Lebens zu untersuchen und aus ihnen die virtuelle Lebendigkeit des Schattentheaters zu gewinnen.

Es ist nicht so, dass sich die Künstlerin dabei als souveräne Regentin des Spiels in Szene setzt. Gerade in „Unverinnerlicht“ wird ein Phänomen verstärkt, das schon in den vorangegangenen Stücken „Die Scheinwerferin“ und „Absolute Helligkeit“ auftaucht: Man sieht die Künstlerin mit ihrem Lichtstab agieren – doch zugleich erscheinen Schattenwürfe ihrer selbst auf der Leinwand. Sie ist zugleich Subjekt und Objekt des Spiels, in dem sie sowohl ‚mitten drin‘ als auch Regisseurin ist. Im ‚Zwischen‘, im *medium*, im Mittleren und Vermittelnden, im *metaxū* (μεταξύ)<sup>10</sup> sich aufzuhalten, zu bewegen und zugleich selbstreferentiell auf sich bezogen zu sein und sich projizieren zu können –: das ist die von Naoko Tanaka bevorzugte Zwischenlage, die ihre Kunst ihr bietet.

Das „Ma“ (間) ist im Japanischen die Leere, der Zwischenraum. Das *Ma* ist ein Grundprinzip der japanischen Ästhetik des Raums, eine Ästhetik des Intervalls, aber auch des Relationalen. Dieses *Mittlere* von *Ma* und *Metaxū* verwandelt die Relation von Subjekt und Objekt in ein beide einschließendes Feld von Energie und Leere. *Ma* wie *Metaxū* bedeuten die Sphäre der Anwesenheit des Wahrnehmbaren. Dinge sind in der Weise des Sich-Zeigens – und als solche werden sie von Naoko Tanaka ins Werk gesetzt. Die Künstlerin zeigt die Dinge, sie zeigt die bewegten Schatten und sie zeigt sich selbst: alles drei ist eine in sich differenzierte Einheit.

Die Wahrnehmung wird traditionell als ein subjektzentrierter Akt gefasst. Doch sie ist, wie bei Naoko Tanaka zu erfahren, ein intermediärer Prozess, der sich im Zwischenraum zwischen wahrgenommenem Bild und wahrnehmendem Betrachter abspielt. Dieser Zwischenraum ist die für Wahrnehmung empfängliche Leere, das *Ma*. Alles, was die Betrachter\_innen – im Angesicht der Requisiten und des Schattenspiels – an sensorischen Akten, Erlebnissen, Phantasien oder Deutungen hervorbringen, ist zugleich eine Agency der Performances. Zuschauer\_in und Künstlerin teilen dieselbe Zwischenräumlichkeit, in die sie atmosphärisch und visuell eingeschlossen sind. Nicht nur visuell, sondern auch akustisch. Denn man bemerkt schnell, dass die atmosphärische Räumlichkeit verstärkt wird durch die minimalistischen Geräusche, O-Töne und elektronischen Sphärenklänge, die das Agieren der Künstlerin nicht nur begleiten, sondern auch rhythmisieren. All diese Merkmale lassen sich auch von der Ästhetik des *Ma* her verstehen.

Eine weitere Beziehung Naoko Tanakas zur japanischen Ästhetik wird durch das schöne Büchlein *Lob des Schattens – Entwurf einer japanischen Ästhetik* (1933) von Tanizaki Jun'ichirō vermittelt.<sup>11</sup> Der Schriftsteller kontrastiert die elektrifizierte Moderne des Westens mit der traditionellen Raum- und Lichtästhetik Japans. Die gestaffelte Schattierung und das vielfältig modulierte Dämmern der Räume findet er (noch) in Wohninterieurs, im Nō-Theater, in Tempeln, und Restaurants, im dunklen Baumwald etc. Nicht die totale Ausleuchtung, sondern das gebrochene Licht, das Zwielight, das Dämmerige und Nächtliche, die gedämpften Transparenzen des Lichts und die Abschattungen des Dunkels, das geheimnisvolle Halblicht und die „dunklen Atmosphären“<sup>12</sup> würden in der japanischen Kultur bevorzugt. Man denkt die Kultur nicht, wie im modernen Westen, vom Licht her, im Verhältnis zu dem das Dunkel, die Nacht und die Finsternis negative Größen sind, Abwesenheit und Bedrohung, Räume der Angst und des Todes (nur die Romantik favorisiert das atmosphärisch Dunkle<sup>13</sup>). Die japanische Bevorzugung des Dämmers und des Schattigen zeige sich nicht nur in der Raumgestaltung, sondern auch in der Wahl der Farben und Lacke für Artefakte, in der Inneneinrichtung oder in der Malerei. „Ohne Schattenwirkung keine Schönheit“, heißt es lakonisch, denn „Schönheit sei nicht in den Objekten selber zu suchen, sondern im Helldunkel, im Schattenspiel, das sich zwischen den Objekten entfaltet.“<sup>14</sup> Dies genau ist das *Ma*. Und erst im *Ma* wird „die dem Schatten innewohnende Schönheit“ entdeckt.<sup>15</sup> Die Schattenwelt hat höchsten ästhetischen Rang. Zweifellos ist Naoko Tanaka von dieser auch antimodernen Ästhetik beeinflusst, aber nicht nur. Leicht kann man zeigen, dass in ihren Performances

auch Einflüsse der europäischen Kunst und Philosophie zur Wirkung kommen, sodass man ihr Werk im Zwischenraum von japanischer und europäischer Kultur ansiedeln kann. Denn keineswegs kann man die abendländische Kunst auf das Licht (des Guten, Schönen, Wahren) reduzieren. Der Schatten, das Dunkel, das Clair-obscur / Chiaroscuro, ja die Farbe Schwarz, das Dunstige und Unschärfe spielen seit der Zeit Dantes eine zentrale Rolle in der Bildästhetik.<sup>16</sup>

Kehren wir zur Lichtregie in „Unverinnerlicht“ zurück und konzentrieren uns zunächst nicht auf die Lichtsonde, sondern den Vorhang, der als Projektionsfläche dient. Er bildet einen Halbkreis. Nun wird dieser Halbkreis ungefähr im 3-Minuten-Takt herumgezogen, sodass sich für den Zuschauer völlig verschiedene ‚Ansichten‘ des Bühnengeschehens bilden.

Zunächst blickt man in einen vom Halbkreis der Leinwände hinterfangenen Raum, in dem die Objekte in ihrer Materialität zu sehen sind. Das Licht, welches das totale Dunkel beendet (dies wird mehrmals wiederholt), stammt von einer breiten ebenerdigen Leuchte, deren Licht vom Vorhang gebrochen wird. Deswegen zeichnen sich die Objekte eher als schwarze Silhouette oder wie ein Scherenschnitt gegen den Vorhang ab, als dass sie in ihrer Dinglichkeit erkennbar wären. Die hinter dem Vorhang rückwärts wandelnde Künstlerin bildet keinen scharfen Schatten, sondern einen diffusen Schemen, so wie man sich die Toten im Hades vorstellen mag. Indem später die Performerin die Objekte mit dem Endoskop sondiert, sehen wir zugleich die angeleuchteten Objekte wie auch die von der Lichtquelle akzelerierten, zitternden, verlangsamten, huschenden Schattenwürfe eben dieser Objekte auf dem Halbrund des Vorhangs.

Wenn nun der kreisende Vorhang den Halbkreis nicht hinter, sondern vor der Bühne schließt, dann sehen die Zuschauer\_innen weder die Künstlerin noch die Objekte noch deren Ausleuchtung, sondern nur die Schlagschatten sich über den Vorhang bewegen. Dies ist der Zustand, wo die Schattenbewegungen in abstrakt-ornamentale Graphiken übergehen.

Das nun entspricht *grosso modo* der Situation in Platons Höhle <sup>4</sup>. Die Menschen sitzen gefesselt vor einer Höhlenwand und sehen vor sich die Schatten von Figuren und Gerätschaften vorbeiziehen. Sie kennen nichts anderes. Sie halten dieses Schatten-Kino für ihre Realität. Sie können ihren Kopf nicht drehen und darum auch nicht erkennen, was geschieht: Hinter ihnen werden an einer Rampe die ‚Körper‘ dieser Schatten vorbeigezogen – vor einem Feuer, welches das Licht hergibt für den Schattenwurf. Dies wäre, kinematographisch übersetzt, der Projektionsapparat. Dieser ist bei Platon,

wie auch in jedem Kino, immer hinter dem Publikum und diesem unsichtbar angebracht. Die Herstellung der Bilder und ihren Projektionsmechanismus können die Menschen bei Platon nicht erkennen. Einer der Zuschauer wird entfesselt und gezwungen, aus der Höhle aufzusteigen bis ans sonnenhelle Tageslicht, das ihn nach einiger Gewöhnungszeit (er ist zunächst geblendet) über die wahre und wirkliche Welt belehrt. Die Lehre ist: Die Welt ist erst vom Licht, will sagen: vom Licht der Ideen her zu begreifen, während die Wahrnehmung der künstlichen Schattenbilder über die Realität der Dinge täuscht – womöglich lebenslang. Die Fesselung der Zuschauer\_innen ist eine Allegorie des Banns unserer gemeinsamen Wahrnehmungsgewohnheiten, die erst, so Platon, durch Philosophie begriffen und überwunden werden kann.<sup>17</sup>

Man denke daran, dass schon der Prometheus des Aischylos die prähistorische Menschheit aus ihrem primitiven Höhlendasein befreit, indem er ihnen Kulturtechniken vermittelt (Der gefesselte Prometheus, Verse 447–454). Platon nun erfindet sein Gleichnis, um zu zeigen, wie die Menschen von den substanzlosen Erscheinungen in Bann gezogen werden, gefangen wie in einer Höhle, in der man doch nichts oder nicht das Wahre sieht. Die Höhle repräsentiert die archaische, präkognitive, unaufgeklärte Welt der Masse (der *polloi*, οἱ πολλοί, die Vielen). Darum ist es die Aufgabe der Philosophie, den Weg aus dem Dunkel der sinnlichen Welt ins Licht der Ideen zu finden (Politeia 508a–519a).<sup>18</sup>

Der ägyptische Reform-Pharao Echnaton hatte in seinem Sonnenhymnus den Kampf von Licht und Finsternis abzulösen versucht, indem er nur dem Licht die Qualität des Seins zusprach, während „die Finsternis keine eigene Macht, sondern nur die Abwesenheit des Lichtes“<sup>19</sup> ist: Nach Sonnenuntergang ist die Erde finster und schweigend „nach der Art des Todes“, d.h. des Nicht-Seins.<sup>20</sup> Das Sonnen- und Höhlengleichnis Platons wirkt wie inspiriert von Echnatons Sonnenkult. Ähnlich ist in eleatischer, christlich dann in augustinischer Tradition versucht worden, dem Dunkel jedes Seinsprädikat abzusprechen und das Licht mit dem Sein zu identifizieren.

Dies ist bei Naoko Tanaka ganz anders. Sie verändert die platonische Situation in der Höhle um entscheidende Momente. So lässt der langsam kreisende Projektionsvorhang den Unterschied zwischen Schattenwurf und Anblick der Dinge ebenso begreifen wie den Herstellungsmechanismus der Projektion immer dann, wenn man die Künstlerin mit ihrem Lichtstab agieren sieht. Im Verhältnis dazu ist es ein gewaltiger Unterschied, wenn wir, wie Platons gefesselte Zuschauer\_innen, unmittelbar vor dem Vorhang sitzen und nichts als die sich bewegenden Schatten sehen. Bei Naoko Tanaka findet eine

kritische Revision des platonischen Höhlengleichnisses statt. Im Rhythmus des öffnenden und schließenden Vorhanges werden schon im Medium der Kunst selbst (und nicht erst in der philosophischen Reflexion des befreiten Adepten) sowohl die wahrnehmungsästhetischen Effekte als auch deren Produktionsform erfahrbar. In einem einzigen integrierten Prozess können wir Wahrnehmung, Bild, Schatten, Medium, Herstellungstechnik und dingliche Realität sinnlich und kognitiv differenzieren. Und wir müssen dabei nicht die Erscheinung, den Schatten, das Dunkel diskriminieren, wie das bei Platon und in der abendländischen Metaphysik geschehen ist. Naoko Tanaka zeigt, dass wir Höhlenbewohner bleiben können, ohne in die Unfreiheit der Fesselung an Bild und Schatten zu fallen. Wir konstituieren uns dabei als mehrdimensional aktive Subjekte, ohne eine hybride Autonomie zu beanspruchen. Wir entdecken unsere Subjektivität, indem wir uns im Metaxü, im Ma konkreter sinnlicher Situationen und ästhetischer Arrangements vorfinden und gleichzeitig reflektieren. Erst recht wird dabei die Kritik Platons am falschen Schein der Kunst hinfällig.

Von Leonardo gibt es eine ganze Reihe von Studien zur Schattenprojektion. Eine davon, aus seiner Schule, zeigt in der Mitte eines Raumes, auf einem Podest eine brennende Kerze, offenbar die einzige Lichtquelle <sup>20</sup>. Näher und weiter entfernt sind lebende und bildhauerische Figuren zu sehen, die proportional zu ihrem Abstand zur Wand einen größeren oder kleineren Schatten werfen. Links der Kniende ist offenbar ein Maler, der die Schattenkonturen nachzeichnet, eine Anspielung auf die Legende vom Ursprung der Malerei aus dem Schattenriss, wie sie am prominentesten von Plinius d.Ä. (Hist. Nat. XXXV, 151) überliefert wurde. Victor Stoichita vermutet, dass es sich um ein Ausbildungsatelier handelt.<sup>21</sup> Öfters wird in diesem Zusammenhang auch der Stich „Die Akademie von Baccio Bandinelli“ von Agostino Veneziano (1531) genannt: Auch hier ist die Szene nur von einer einzigen Kerze beleuchtet, die entsprechende Schatten wirft. Das Studium von Licht, seinen Quellen und den davon abhängigen Schattenwürfen ist längst in die Ausbildung der Maler übergegangen. Das wirkte sich in der immer virtuosereren Behandlung von Licht und Schatten in der Malerei, aber auch der Lichtbehandlung von Bauwerken aus.<sup>22</sup> Man kann die Zeichnung der Leonardo-Schule aber auch anders kommentieren: Die Szene enthält bereits die Idee der sogenannten *candlelight*-Malerei, wie sie später von Caravaggio, Georges de La Tour, Gerrit van Honthorst bis zu Joseph Wright of Derby zu einer Untergattung der Malerei entwickelt wurde. Eine einzige, womöglich verborgene, intrabildliche Lichtquelle zu wählen, wie eben eine Kerze, ermöglicht eine

dramatisierende, ästhetisch faszinierende Lichtregie, welche die malerische Gestaltung der Objektbeleuchtung und der Schattenbildung zu radikalen Lösungen herausfordert.

Zugleich schritten die Kenntnisse und die technische Bewältigung der Optik im 17. Jahrhundert mit Macht voran. Zu denken ist hier indes nicht an Mikroskop und Teleskop, sondern vielmehr an Projektions- und Darstellungstechniken, die auch zum Divertissement eines aristokratischen und bürgerlichen Publikums verwendet werden konnten. Die Camera obscura war *noch* kein Aufzeichnungsgerät, das Bilder konservieren, wohl aber auf eine Aufnahme- fläche werfen konnte: Diese Bilder wurden mit dem Ziel genutzt, Umzeichnungen des Aufgenommenen, also einer Person oder einer Landschaft, zu gewinnen. Die Laterna magica wiederum war eine Projektionstechnik, durch welche es möglich war, durch künstliches Licht stark erleuchtete, transparente Miniaturbilder mittels Vergrößerungslinsen zu projizieren, sodass Heilige ebenso wie Teufel, Dämonen oder Bestien an der Projektionswand erschienen: ein unterhaltsames Spiel mit dem alten metaphysischen Schreckensinventar. Das Cuffsche Sonnenmikroskop wiederum ist eine Projektions- technik, die ähnlich wie eine Laterna magica arbeitet ⑥. Man erkennt eine Bildschiene, worin sich die mit bloßem Auge nicht erkennbaren Präparate oder sogar lebende Mikrolebewesen befanden. Indem man Licht durch die Präparateschiene und den Tubus mit den Vergrößerungslinsen schickte, war es möglich, ein stark vergrößertes Bild auf der gegenüberliegenden Wand vor einem Publikum zu erzeugen. Im Sinne des niederländischen Mikroskopikers Antoni van Leeuwenhoek wurde damit die Zeugenschaft für die mikroskopi- schen Befunde verbessert. Es entstanden zwar keine Bewegtbilder, wohl aber Bewegungen in Bildern, also durchaus schon Kinoeffekte, besonders dann, wenn die Präparate lebendig waren.

Alle diese Techniken standen in enger Beziehung zur Entwicklung der Ästhetik von Licht und Schatten in der Malerei. So wundert es nicht, wenn der nieder- ländische Maler Samuel van Hoogstraten in seinem Traktat *Hooge Schoole der Schilderkonst* von 1675 auf einer Illustration ⑦ demonstriert, welche ungeheuren Schatteneffekte man mittels einer Punkt-Lichtquelle in einem verdunkelten Raum erzielen konnte – vor Publikum, versteht sich.

Hoogstraten, der seine „Schilderkonst“ nach den Neun Musen einteilt, behandelt „Die Abstufungen von Schatten und Licht“ unter der Patronage der Melpomene, der Muse der tragischen Dichtung. Hoogstraten berücksichtigt bereits, dass Schattenbilder umso größer werden, je näher das Objekt an die

Lichtquelle gerückt wird, und umgekehrt. Auch weiß er, dass die projektiven Proportionen dramatisiert werden, wenn die Lichtquelle am Boden installiert oder (wie bei Naoko Tanaka) bewegt wird. Bei Hoogstraten erkennt man Figuren auf einer Bühne agieren, die ihren Schatten auf einen Vorhang aus transparentem Papier werfen. Auf der anderen Seite des Vorhangs, der unten rechts von einer Person etwas gelüftet wird, sieht man ein offenbar zahlreiches Publikum, welches das Schattentheater, genauer: das Tanztheater oder das Theater der tanzenden Schatten (*schaduwendans*) betrachtet. Im Text schildert Hoogstraten die (von vielen Malern dargestellte und auch von Händel 1718 als Oper vertonte) Geschichte von „Acis und Galatea“, mit Cupido, Nymphen und Faunen, Vulkan und Pluto, und vor allem mit dem Zyklopen Polyphem, der in Galatea verliebt ist (Die Schöne und das Biest) und den Geliebten der Galatea, den Hirten Acis, tötet. Die Geschichte hat Hoogstraten den „Metamorphosen“ von Ovid entnommen (Met. XIII, 740–897).<sup>23</sup> Sein Vorschlag, die Story als einen *Schaduwendans* zu inszenieren, ist schon eine Art ‚großes Kino‘, das die unheimliche Schattenästhetik des expressionistischen Films vorwegnimmt. Wir erkennen nun, dass Naoko Tanaka theatrale Arrangements wie das von Hoogstraten aufnimmt, reflektiert, verwandelt, in neue Formate übersetzt, die der Lichtkunst, der Performance und der japanischen Schattenästhetik entsprechen. Und gewiss ist ihre Ästhetik dabei auch von der Theatralisierung von Licht und Schatten in den *candlelight paintings* des 17. und 18. Jahrhunderts inspiriert.

Unterschiede zur Tradition sollen nicht übersehen werden. In der alten Kunst dienen Licht und Schatten dazu, einem Bildnarrativ Evidenz, Stimmung, Zuspitzung oder Peripetie zu verleihen. So sehr dabei das künstlerische Studium von Licht und Schatten eigenes Gewicht erhält und zunehmend auch den malerischen Gestus eines Künstlers prägen, indem ihre Darstellung zum Kennzeichen des Malers wird: so bleiben Licht und Schatten dennoch in dienender Funktion. Sie arbeiten dem Sinn und der Bedeutung des Werkes zu, solange jedenfalls, wie das Ikonologische die Ästhetik bestimmt. Das ändert sich in der Wende zur Moderne. In den Performances von Naoko Tanaka geht es zuerst um eine radikale Desemantisierung der *Darstellung*, eine Defunktionalisierung der *Dinge* und eine Ent-Narrativierung der *Schatten*, die, so stumm sie sein mochten, stets etwas zu erzählen hatten. Dadurch werden Licht und Schatten frei, so wie die demolierten Dinge von der Fron des Nutzens befreit sind. Wie die Künstlerin sich nur auf sich selbst und ihre Tätigkeit als Scheinwerferin und Schattenprojektorin konzentriert, so werden Betrachter und Betrachterin, je mehr sie sich auf das Spiel von

Licht und Schatten einlassen, mit sich selbst beschäftigt sein, nämlich mit den Assoziationen, Wahrnehmungen, Empfindungen, Stimmungen, Gedanken und Ideen, die das Spektakel vor ihnen auslöst. Dabei entstehen stets auch semantische Zuschreibungen: Das projizierte Drahtgitternetz wirkt wie ein Käfig und assoziiert Gefangenschaft; die angeleuchteten Zweige und Äste begegnen uns, ins Riesengroße projiziert, als düstere Urwälder, Dickicht, Dschungel und lösen Unheimlichkeit aus; der Negativstreifen eines Films, die verbogenen Schienen einer Modelleisenbahn, die im Schattenwurf vollends ver-rückten Stühle werden zur absurden Groteske; das Hineinfahren des Lichtstabes zaubert verwunschene Höhlen, rätselhafte Tunnel, betrunkene Spinnennetze an die Projektionsleinwände usw.

Alles aber ist flüchtig, nichts wird angehalten. Die Erscheinungen sind ephemere und nur das, und werden eben dadurch erst zu Erscheinungen. Es gibt keine Teleologie, stattdessen wird dem Zufall und dem Unsteuerbaren Raum gelassen. Nie kann die Künstlerin genau wissen, welchen Schatten sie wirft. Nie wird eine Aufführung wie die andere sein. Alles wird vom schwankenden Gleichgewicht zwischen bewusster Gestaltungsabsicht und nicht kontrollierbarer Kontingenz bestimmt. Es ist nicht so, dass die Künstlerin oder wir über das Schattengeschehen verfügen könnten. Dabei geht es doch allein um die Erzeugung von Phänomenen aus Licht und Schatten, nicht um Mimesis, Abbildung oder Illusion, aber umso mehr um Phantasie, um Einbildungskraft. Indem es seitens der Künstlerin keinen Halt in der Projektion der huschenden Graphen auf der Leinwand gibt, so seitens des Zuschauers kein Halten im Projizieren der eigenen Gedanken, Deutungen und Gefühle auf das Bühnengeschehen. Es gibt keine Möglichkeit zu einer finalisierenden Deutung. Es genügt und ist doch nicht leicht auszuhalten: dass wir nämlich mit dem Bedürfnis nach Sinn und Bedeutung auf eine Grenze stoßen, jenseits derer sich der unvordenkliche Raum unserer inneren Höhlen, der emotionalen und phantastischen Klausuren öffnet. Wir dürfen ohne Deutung und ohne Sinn bleiben. Wir erleben dies zunehmend als Befreiung. Das ist es, so vermuten wir, was die Funktion des Schattentheaters auch für die Künstlerin in Konfrontation mit ihrer Kindheit ist.

Unterstützt wird diese Erfahrung durch die Klangspur. Nie ist es Musik. Abstrakte Töne schwellen auf und ab, ein Rauschen, Gurgeln, Gluckern, Schritte, Tropfen, Klacken, Herzschlag, Straßengeräusche, Anfahren und rhythmisches Stampfen einer Dampflokomotive, U-Bahn-Geräusche, unverständliche Sprachlaute auf einer Großstadtstraße, Rascheln, Rattern, Pfeifen, Schlingern, Schaben und Kratzen auf Glas, Uhrenticken, abstrakte sphärische Raumklänge, Atmen, Klingeln, Gezwitscher, Flüstern, Reiben usw. Es bilden

sich aus diesen Klängen keine sinnhaften Physiognomien, kein Wiedererkennen, das Bestand hätte und nicht schon in wenigen Sekunden wieder verginge. Es ist keine klangliche Untermalung des Visuellen, wie so oft im Film. Indes vertieft der offene Klangraum den Visualraum, der vor unseren Augen liegt. Dass wir auch bei der Tonspur keine finale Deutung entwickeln, keine Sinnidentität herstellen können – das wird zur Resonanz eben jener Unbestimmtheit und Sinnoffenheit, zu der das visuelle Geschehen ermutigt. Die Soundscapes verdichten die Räumlichkeit des Bühnengeschehens und zugleich unterstützen sie die unbestimmte Zeitlichkeit der Performance, die, wie wir sahen, keine lineare, narrative Struktur aufweist, sondern ein von Moment zu Moment sich erzeugendes Geflecht von Assoziationen. Das aber heißt es, in der Zeit zu sein.



1 Maurizio Cattelan: Ohne Titel (Philippe), 1999, Plastic and Fabric, 38 x 152,5 x 68,5 cm.  
Aus: <https://rfc.museum/bookstore/rubell-family-collection-highlights-artists-writings-detail>



2 Maurizio Cattelan: All, 2007, Carrara Marmor, je 30x100x200 cm, Installation Kunsthau Bregenz,  
Photo: Markus Tretter. © Maurizio Cattelan, Kunsthau Bregenz.  
Aus: <http://www.domusweb.it/en/art/2011/05/21/punta-della-dogana-in-praise-of-doubt.html>



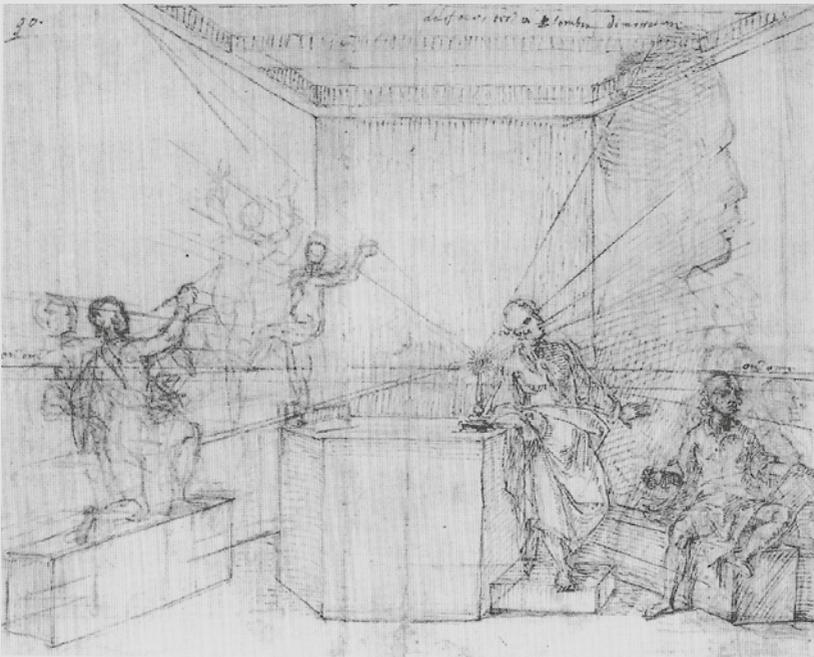
- 3 Stefano Maderno: Die heilige Caecilia im Grab, 1600, Marmor, Santa Cecilia, Trastevere, Rom.  
 Aus: Regina Deckers: *Die „Testa velata“ in der Barockplastik: Zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit.* München: Hirmer 2010, S. 165.



- 4 Jan Saenredam nach einem Gemälde von Cornelis Cornelisz. van Haarlem: Platons Höhle. 1604, Kupferstich, 33,7 x 45,0 cm (unten rechts: C.C. Harlemensis Inv. / Isanredam Sculpsit./ Henr. Hondius excudit. / 1604).  
 Aus: Horst Bredekamp: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst.* 2. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 70.

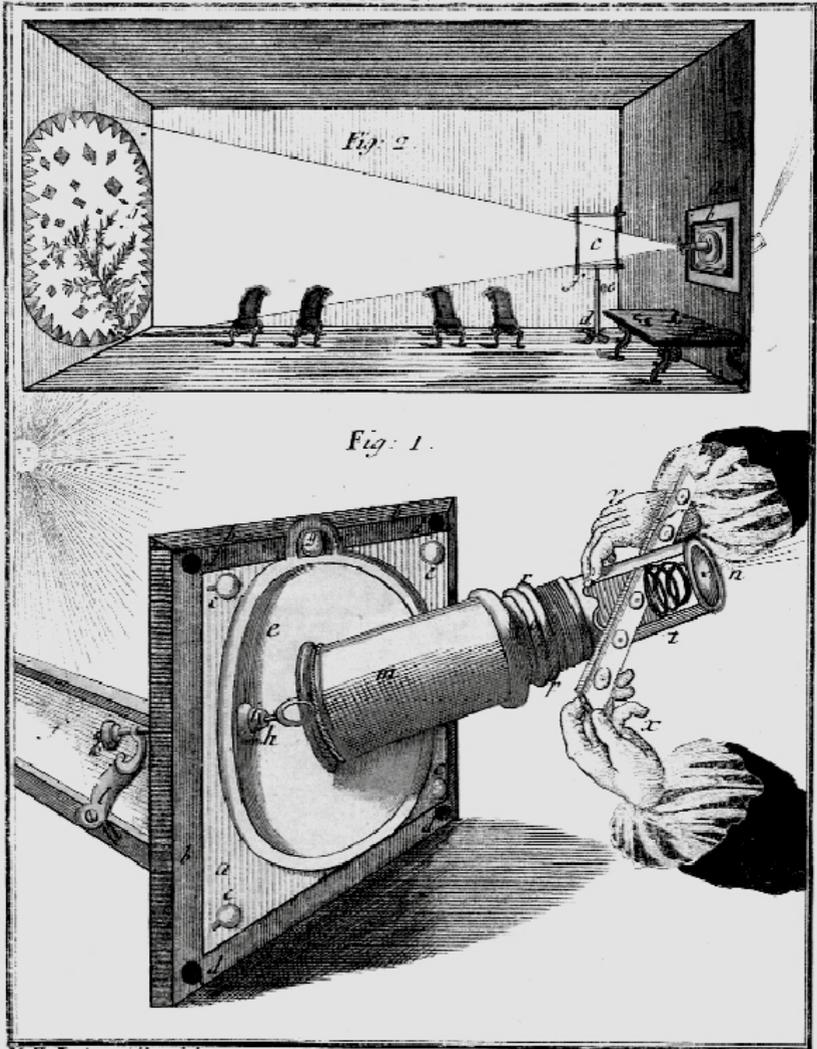
Auf der Felswand steht: Antrum Platonicum (Die Platonische Höhle), darüber die Inscriptio: „Das Licht ist in die Welt gekommen, doch die Menschen haben die Schatten mehr geliebt als das Licht“; ein Zitat von Joh. 3, 19. Dies rückt die Szenerie in eine christologische Perspektive. Der Jüngling, dem am Ende des Platonschen Gleichnisses von

der Menge die Ermordung angedroht wird, wird zu einer Parallelfigur Jesu umgedeutet: Gerade derjenige, der das Licht (das Heil) bringt, wird zum Mordopfer. Die Höhlenbewohner sind deswegen, sub specie des Johannes-Verses, vom göttlichen Weltgericht bedroht. – Der Stich entstellt die Anordnung in Platons Gleichnis und verwirrt damit auch die Interpretation. Die links stehende, lebhaft diskutierende Gruppe alter Männer gibt es bei Platon gar nicht. Einige schauen auf die Feuerampel oder auf die Figurengruppe auf der Trennmauer, als diskutierten sie über den Projektionsmechanismus. Man darf durchaus die gesamte Personage als ‚orientalisierend‘ gekleidet ansehen, d.h. womöglich als Juden. Sie hängen an der alten Lehre und lehnen die neue Lichtbotschaft des Jünglings (Jesus?) ab. Dann würde der Stich nicht nur christologisch, sondern auch antijüdisch funktionieren. – Bei Platon gibt es auch nicht den breit aus der Höhle zum sonnigen Tageslicht führenden Weg, wo nun drei Personen im Licht der Wahrheit stehen. Der befreite Jüngling scheint der an der Trennwand gebeugt stehende Mann zu sein, der sich den Zuschauern erklären will, von denen einige sich ihm zugewandt haben. Die Rückenfigur scheint mit ausgebreiteten Armen den Zuschauern den erleuchteten Jüngling vorzustellen und bereits von dessen Auffassung, wonach man von den Schattenprojektionen an der Wand getäuscht sei, überzeugt zu sein (einer der Jünger?). Von der Fesselung der Zuschauer bei Platon ist nichts zu bemerken. Vielmehr scheinen sie lebhaft und gestenreich über das Gesehene zu kommunizieren. Der Projektionsmechanismus von Feuer, vorbeigetragenen Figuren, Publikumsraum und Projektionswand mit Schatten stimmt von der räumlichen Anordnung her gar nicht. Das hat seine Ursache darin, dass der Künstler mehrere Szenen, die zeitlich nacheinander liegen, simultan ins Bild zu bringen versucht hat. Offensichtlich sind die auf der Trennmauer postierten, schattenwerfenden Figuren die bei Platon vorbeigetragenen Simulakren. Interessant ist, dass neben mythischen Figuren wie Amor oder Bacchus auch christliche Symbole vorkommen, wie das Kreuz, vielleicht von Agape gehalten, neben ihr eine Frau mit Rettungsanker; eine stillende Frau, womöglich Maria?, der Stern von Bethlehem und die drei heiligen Könige; ein Engel, der eine Doppelposaune bläst: die neue Botschaft für die Welt?. Die kognitive Pointe Platons, nämlich in die Differenz von Sein (der Ideen) und Schein der sinnlich wahrgenommenen Phänomene (Schatten) einzuführen, findet nahezu keine Gestaltung. – Die Kunst von Naoko Tanaka unterscheidet sich deutlich von der platonischen wie von der christologischen Interpretation von Licht und Schatten.



5 Leonardo da Vinci (Schule): Studie zur Schattenprojektion. Zeichnung nach 1500, The Pierpont Morgan Library, New York. Aus: Victor I. Stoichita: *Eine kurze Geschichte des Schattens*. München: Fink 1998, S. 65.

TAB: I.

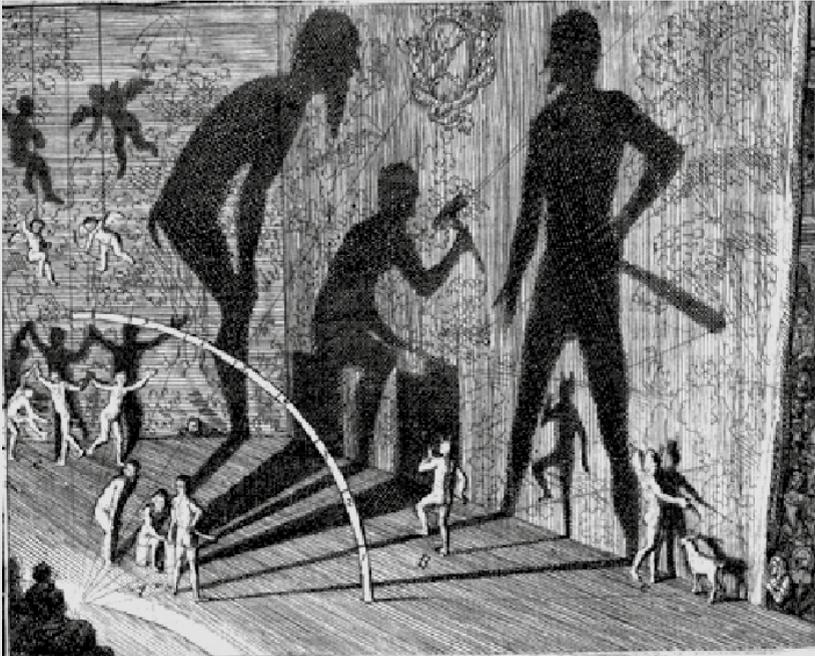


M.F. Federmaier del.

A.W. Winterichmudi sculpsit ex. B.

- ⑥ Sonnenmikroskop. Aus: Martin Frobenius Ledermüller: *Mikroskopische Gemüths- und Augen-Ergötzung: Bestehend, in Ein Hundert nach der Natur gezeichneten und mit Farben erleuchteten Kupfertafeln Sammt deren Erklärung*. 3 Bde. Nürnberg 1760, 1761, 1778. In: Wolfgang Gloede: *Vom Lesestein zum Elektronenmikroskop*. Berlin 1986, S. 91.

Man erkennt oben den Projektionsraum mit Stühlen für Zuschauer, den Projektionsapparat an der Wand, dessen Mechanismus darunter gezeigt wird. Man muss sich vorstellen, dass die Wand, an der der Apparat befestigt ist, durchbohrt ist, damit das Sonnenlicht durch den Tubus mit den Vergrößerungslinsen hindurchläuft, dabei die subliminal kleinen Präparate, die in der Bildschiene untergebracht sind, vergrößert und als womöglich lebendes Bild an die Wand wirft: *theatrum naturae et artis*.



7 Samuel van Hoogstraten: Schattenprojektion (*schaduwendans*). Kupferstich aus: ders.: *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst.* Rotterdam: Fransois van Hoogstraeten 1675, S. 260.

Die Szene gibt die Geschichte von „Galatea, Polyphem und Acis“ wieder, wie sie Ovid in den *Metamorphosen* XIII, 740–897 schildert.

- 1 Das nach wie vor beste Buch zur Wissenschaftsgeschichte des Schattens vor allem im 18. Jahrhundert ist: Michael Baxandall: *LÖCHER IM LICHT. Der Schatten und die Aufklärung*. München: Fink 1996. Zur Geschichte der naturwissenschaftlichen Aneignung des Schattens sowie seines Zusammenhangs mit der Optik vgl. Robert Casati: *DIE ENTDECKUNG DES SCHATTENS. DIE FASZINIERENDE KARRIERE EINER RÄTSELHAFTEN ERSCHEINUNG*. Berlin: Berlin Verlag 2001. Eine Übersicht über Aspekte des Schattens in unterschiedlichen Zusammenhängen und Wissenschaftsdisziplinen gibt: Thomas Strässle (Hg.): *SCHATTEN / SHADOWS. (= FIGURATIONEN. GENDER – LITERATUR – KULTUR. H. 2 (2004))*.
- 2 Novalis: *WERKE, TAGEBÜCHER UND BRIEFE FRIEDRICH VON HARDENBERGS*. Hg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel; 2 Bde. u. 1 Kommentarband. München / Wien: Hanser 1978, hier: Bd. II, S. 233 (= Blütenstaub-Fragment Nr. 16).
- 3 Robert Müller: *TROPEN. DER MYTHOS DER REISE. URKUNDEN EINES DEUTSCHEN INGENIEURS*. Paderborn: Igel 1990, S. 115.
- 4 Novalis: Heinrich von Ofterdingen (wie Anm. 2), hier: Bd. I, S. 307f.
- 5 Durs Grünbein: *GEDICHT UND GEHEIMNIS. AUFSÄTZE 1990–2006*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 93f.
- 6 Hans Christian Andersen: *DER SCHATTEN*, in: ders.: *MÄRCHEN*. 3 Bde. Frankfurt am Main: Insel 1976, hier: Bd. II, S. 118–132.
- 7 Hans Christian Andersen: *DIE ROTEN SCHUHE*, in: wie Anm. 6, Bd. I, S. 71–78. Andere Varianten der Geschichte von Tanzwut und Schuhen z.B. von den Brüdern Grimm: *DIE ZERTANZTEN SCHUHE*, in: Jakob und Wilhelm Grimm: *KINDER- UND HAUSMÄRCHEN. URFASSUNG 1812/1814*. Hg. v. Peter Dettmering. Lindau o.J., 2. Teil, S. 163–166. Vgl. auch das Gedicht von Theodor Storm: *HYAZINTHEN* (1851).
- 8 Dieser Tanzrausch geht auf die endemische Tanzplage (die auch als *epilepsia saltatoria*, *Chorea*, Veitstanz, Tarantella bezeichnet wurde) in der Frühen Neuzeit zurück. Vgl. auch Gregor Rohmann: *Tanzwut. KOSMOS, KIRCHE UND MENSCH IN DER BEDEUTUNGSGESCHICHTE EINES MITTELALTERLICHEN KRANKHEITSKONZEPTS*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.
- 9 Walter Benjamin: *GESAMMELTE SCHRIFTEN. UNTER MITWIRKUNG VON THEODOR W. ADORNO UND GERSHOM SCHOLEM*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser; 7 Bde. Frankfurt am Main 1980–1983, hier: Bd. III, S. 16f. Im Fortgang wird Benjamin zitiert durch Klammern im laufenden Text durch GS = Gesammelte Schriften, römische Ziffer = Band, arabische Ziffer = Seite, also hier: GS III, 16f.
- 10 Aristoteles: *DE ANIMA*, 6a30; 19a20; 21b9; 22b22; 23a15, 23b26; 34b28; 35a16; Physik VIII, 8,2.
- 11 Jun'ichirō Tanizaki: *LOB DES SCHATTENS: ENTWURF EINER JAPANISCHEN ÄSTHETIK*. Aus dem Japan. übers. und kommentiert von Eduard Klopffenstein. Zürich: Manesse 2010.
- 12 Ebd. S. 58.
- 13 Birgit Fröhler: *SEELENSPIEGEL UND SCHATTEN-ICH. DOPPELGÄNGERMOTIV UND ANTHROPOLOGIE IN DER LITERATUR DER DEUTSCHEN ROMANTIK*. Marburg: Tectum 2004. Für unseren Zusammenhang ist besonders wichtig: Peter Braun: *MEDIALE MIMESIS. LICHT- UND SCHATTENSPIELE BEI ADALBERT CHAMISSO UND JUSTINUS KERNER*. München: Fink 2007; Caroline Welsh: *HIRNHÖLENPOETIKEN. THEORIEN ZUR WAHRNEHMUNG IN WISSENSCHAFT, ÄSTHETIK UND LITERATUR UM 1800*. Freiburg: Rombach 2004.
- 14 Tanizaki (wie Anm. 11, S. 53).
- 15 Ebd. S. 33.
- 16 Vgl. zur Kunst- und Literaturgeschichte des Schattens und zu den folgenden Ausführungen: Ernst H. Gombrich: *SCHATTEN. IHRE DARSTELLUNG IN DER ABENDLÄNDISCHEN KUNST*. Berlin: Wagenbach 1995; Baxandall (wie Anm. 1); Victor I. Stoichita: *EINE KURZE GESCHICHTE DES SCHATTENS*. München: Fink 1998; Hans Belting: *Bild und Schatten*. Dantes Bildtheorie im Wandel zur Kunsttheorie, in: ders.: *BILD-ANTHROPOLOGIE. ENTWÜRFE FÜR EINE BILDWISSENSCHAFT*. München: Fink 2000, S. 189–211; Museum für Gestaltung Basel (Hg.): *SCHATTEN, SCHATTEN. DER SCHATTEN: DAS ÄLTESTE MEDIUM DER WELT*. Basel: Schwabe 2003; Steffen Bogen: *Schattenriss und Sonnenuhr. Überlegungen zu einer kunsthistorischen Diagrammatik*, in: *ZEITSCHRIFT FÜR KUNSTGESCHICHTE* 68.2 (2005), S. 153–176; Björn Reich / Christoph Schanze / Hartmut Bleumer (Hg.): *SCHATTEN. SPIELARTEN EINES PHÄNOMENS IN DER MITTELALTERLICHEN LITERATUR*. = Themenheft von LiLi (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik) H. 180 (2015).

- 17** Vgl. zu Platons Höhle Stoichita (wie Anm. 16, S. 21–28); Horst Bredekamp: *DIE FENSTER DER MONADE. GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ' THEATER DER NATUR UND KUNST*. 2. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 70–71; Hole Rößler: Der anatomische Blick und das Licht des *theatrum*, in: Helmar Schramm / Ludger Schwarte / Jan Lazardzig (Hg.): *SPUREN DER AVANTGARDE: THEATRUM MACHINARUM. FRÜHE NEUZEIT UND MODERNE IM KULTURVERGLEICH*. Berlin / New York: De Gruyter 2008, S. 97–128. Eine überzeugende Interpretation und Einordnung in die zeitgenössische niederländische Diskussion über das Verhältnis von Antike (Platon) und Christentum bietet Jürgen Müller: „Quid sibi vult Perseus?“ Überlegungen zur Imitatio in Jan Müllers ‚Minerva und Merkur bewaffnen Perseus‘ nach Bartholomäus Spranger, in: Lubomir Konečný / Štěpán Vácha (Hg.): *HANS VON AACHEN IN CONTEXT. PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE, PRAGUE 2010*. Prag: Artefactum 2012, S. 159–169.
- 18** Vgl. Hans Blumenberg: *HÖLENAUSGÄNGE*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 87–111.
- 19** Ulrich Berner: Lichtsymbolik in den Religionen, in: Winfried Gebhardt (Hg.): *Licht. RELIGIÖSE UND LITERARISCHE GEBRAUCHSFORMEN*. Frankfurt am Main / Bern: Peter Lang 1990, S. 19–36, hier: S. 21.
- 20** Hugo Gressmann (Hg.): *ALTORIENTALISCHE TEXTE ZUM ALTEN TESTAMENT*. 2. Aufl. Berlin: De Gruyter 1926, S. 16. Vgl. Hartmut Böhme: Das Licht als Medium der Kunst. Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation, in: *ÖFFENTLICHE VORLESUNGEN DER HUMBOLDT UNIVERSITÄT*. Heft 66, (1996). Online unter: <http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/boehme-hartmut/PDF/Boehme.pdf> (Zugriff am 24.04.2017).
- 21** Stoichita (wie Anm. 16, S. 63–66).
- 22** Ingeborg Flagge / Peter Cachola Schmal / Ulrike Brandi (Hg.): *Das Geheimnis des Schattens: LICHT UND SCHATTEN IN DER ARCHITEKTUR. [AUSSTELLUNG DAS GEHEIMNIS DES SCHATTENS – LICHT UND SCHATTEN IN DER ARCHITEKTUR, Deutsches Architektur-Museum, Frankfurt am Main.]* Berlin: Wasmuth 2002.
- 23** Stoichita (wie Anm. 16), S. 128–130, hat die Erläuterungen Hoogstratens offensichtlich nicht gelesen und identifiziert insofern die Bühnenarchitektur, ihre Technik und die dargestellten Figuren falsch. Horst Bredekamp (wie Anm. 17, S. 71–73) erkennt das technische Arrangement der Bildprojektion, insbesondere auch das Winkelmessgerät, genauer, doch entgeht ihm ebenfalls, dass der Stich die genannte Episode bei Ovid illustriert.