

Adriana Prodeus

Harmonie statt Slogans. Laudatio zur Ausstellung „Latente Bewegung. Piotr Kamler – Materie und Zeit“ in Dresden

Selten ist das Gesamtwerk eines Künstlers, das über einen so langen Zeitraum entstanden ist, gleichzeitig so ungewöhnlich einheitlich. Vermutlich weiß nur Piotr Kamler selbst, wie es möglich war, über ein halbes Jahrhundert lang nicht das Objekt aus den Augen zu verlieren, das er in den Fünfzigerjahren im Teleskop seiner Filme entdeckt hatte. Er hatte es gesehen, als er mit seinen visuellen Kompositionen begann, die er auf dem Festival „Warschauer Herbst“ präsentierte. Er sieht es auch heute noch, wenn er sich völlig anderer Technologien bedient – auf dem heimischen Computer. Was ist das für ein Objekt, das er so beharrlich betrachtet? Man könnte es sich einfach machen und sagen: der Kosmos, die Zahl, das Universum. Aber diese Wörter sagen nichts über das Schaffen dieses maximal konsequenten Künstlers aus, der die Bewegung auf dem Bildschirm einfängt, aber ebenso im Raum. Seit über einer Dekade erschafft Kamler auch Plastiken – kunstvolle Vernetzungen von Linien und Körpern aus Metall. Auf diese Weise übersetzt er die geometrische Welt, die er bis dahin in Animationen konstruiert hatte, in musikalisch-mathematische 3D-Strukturen. Seine Skulpturen klingen, obwohl sie stumm sind. Ihre Leichtigkeit, ihr Gleichgewicht und eben ihr Klang legen auch in seinen animierten Werken etwas frei, was ohne sie unsichtbar geblieben wäre.

Wenn man alle seine Werke nebeneinander stellt, hört die Zeit auf zu fließen, es bleibt nur noch eine große Wachsamkeit. Es bleibt nur noch die Bewegung der Materie im Raum, alles andere ist lediglich eine menschliche Illusion vom eigenen Wesen. Kamler verweist auf diese uns angeborenen Ideen, denn sein Kino ist radikal existenzialistisch.

„Der aktuelle Animationsfilm“, sagte er im Jahr 1971, „hat in all seiner Vielfalt ein distinktives Merkmal: Er basiert in der Regel auf einem einfachen, eindeutigen Gedanken oder Slogan. Ein solcher Slogan kann eine philosophische, gesellschaftliche oder politische Wahrheit sein, eine Beobachtung der Lebensweise oder eine psychologische Studie. Aber unabhängig davon, welchen dieser Bereiche er behandelt, kann man ihn in ei-

nem Satz zusammenfassen (und damit auch den Inhalt jedes Films). Das führt dazu, dass sich die Filme am Ende vor allem in ihrer plastischen Ausführung unterscheiden, mit der dieser Slogan umgesetzt wird. Ich bin nicht im Geringsten ein Gegner dieser Filme – es ist Tatsache, dass mit dieser Herangehensweise heute Meisterwerke entstehen. Und trotzdem scheint es mir, dass diese traditionelle Art, animierte Filme zu konstruieren, sukzessive zu einem Relikt wird. Unser Blick auf die Welt von heute ist doch viel komplizierter, als es diese Filme suggerieren. Wir haben die Vieldeutigkeit von Phänomenen und Prozessen entdeckt – nicht nur in der Natur, sondern auch im gesellschaftlichen Leben, in der Politik und der Psychologie. Diese Vieldeutigkeit sollte ihren Ausdruck in der Kunst finden. Ich denke, dieser komplexen Aufgabe könnte sich gerade der Animationsfilm annehmen, in dem alles möglich ist. Der Regisseur kann sich hier nicht der einfachen Logik, sondern vielmehr der Poesie und der Imaginationskraft anvertrauen.“

Versuche eines solchen Kinos sind seine kurzen Filme „Lignes et points“ (1961), „Le trou“ (1968), „Délicieuse catastrophe“ (1970) und „Le pas“ (1975). Eine Hauptfigur im traditionellen Sinne ist hier nicht vorhanden. An seine Stelle treten Formen – Sphären, Kuben, Flächen, vor allem aber vielstufige Ebenen der Wirklichkeit, zwischen denen sich die Handlung abspielt. Wo diese Welt endet und wo sie beginnt, wissen wir nicht. Denn das Wesen von Kamlers Welten ist die Unendlichkeit. Es sind wiederholte absurde Tätigkeiten, parallele Ereignisse, vervielfältigte Existenzen. Er gestattet uns lediglich den Blick auf einen Ausschnitt der Entropie. Über allem breitet sich ein Geheimnis aus, das unempfänglich für wissenschaftliche Beweisführungen ist.

Noch rätselhafter sind hier die Regeln für Metamorphosen – des Aggregatzustands, der Gestalt, der Identität. Zu ihrem Wesen haben wir keinen Zugang. Der Regisseur bedient sich sehr vieler Materialien und Techniken (Puppen, Lehm, Pulver, Licht, elektronische und Computereffekte) und verbindet sie meisterhaft auf unmerkliche Weise. Als Ergebnis dieser Alchemie entsteht eine in sich geschlossene, stilistisch rigorose Welt. Ich vermag es nicht zu erraten, mit welchen Mitteln dieser Effekt erzielt wird. Der Knackpunkt ist, dass Kamler möchte, dass seine Vorgehensweise nicht greifbar bleibt.

Das Bild ist bei Kamler der Musik ebenbürtig, unabhängig davon, ob er sich klassischer Kompositionen von Vivaldi oder Telemann bedient oder elektroakustische Kompositionen der *musique concrète* von Bernard Parmegiani oder Beatrice Fereira verwendet. Kamler versucht, Bild und Ton zu vereinen, damit einzelne Elemente nicht mehr unterschieden werden können, sondern der Film in seiner ganzen Gleichzeitigkeit wahrgenommen wird – so, als wenn wir eine Straße entlang laufen und alles um uns herum gleichzeitig erleben würden: den Geräuschpegel der Autos, Gespräche, die Sonne, das Grün und das Zwitschern der Vögel. Denn genau so nehmen wir jeden Tag unsere Umgebung wahr.

Ästhetik bedeutet für Kamler Dynamik, Erzählung bedeutet poetische Aktion. Dafür verwirft er sowohl Psychologie also auch die Physik von Euklid und Newton. Er bemüht sich auch nicht, in seinen Filmen die neuesten Erkenntnisse der Wissenschaft zu interpretieren oder Science Fiction zu schaffen. In jeglicher Hinsicht ist seine Kunst uneigennützig.

In Kamlers Kunst zählt allein der Rhythmus – nicht nur der musikalische, sondern der, welcher jedem Stückchen der Materie eingeschrieben ist. Schließlich überlagern sich alle unsere Rhythmen, wenn wir einander begegnen.

In einigen Filmen gibt es auch Kommentare – scherzhafte, absurde, pseudowissenschaftliche, aber sie bleiben stets zweitrangig gegenüber der visuell-akustischen Erzählung. Kamler besteht nie darauf, dass die Geschichte einen Kulminationspunkt oder eine Pointe besitzt. Hat denn unser Leben eine solche? Am wichtigsten scheint für ihn die Wahrheitstreue. Er versucht, Verfälschungen aus dem Kino zu entfernen, das von Kritikern wohlwollend als „Konvention“ bezeichnet wird.

Kamlers Kunst wird von keinen Genre-Schubladen begrenzt. Sie ist erfüllt vom Experiment. Aus diesem Grund konnte sich für sie Alexander Alexieyeff begeistern und später auch Pierre Schaeffer und die Komponisten, die sich um das Pariser Studio ORTF versammelten. Jahrelang wurde über Kamler vor allem im Kontext anderer Künstler geschrieben – der deutschen Avantgarde von Oscar Fischinger, des französischen Surrea-

lismus von Rene Laloux und Jean-Francois Laguionie oder der kanadischen Abstraktion von Norman McLaren. Heute wissen wir jedoch, dass er im Wesentlichen ein Einzelgänger ist. Warum? Vielleicht, weil er in seinen musikalischen Diagrammen Themen angeht, die uns nur in der Dunkelheit berühren, wenn wir allein sind. Solche Erwägungen lassen sich nicht in der Gruppe anstellen, obwohl Kamler stets offen für den Dialog über seine Filme war.

Eine wesentliche Moment für das Verständnis dieser Kunst ist die außergewöhnliche Bescheidenheit des Künstlers. Er selbst sieht sich als einen von vielen Experimentatoren, auf die irgendwann ein Genie folgen wird, welches die vielen kleinen Versuche nutzen kann, um aus ihnen ein herausragendes Werk zu kreieren. Kamler sieht nicht, dass er sein eigener Autor ist – nicht eines einzelnen Films oder einer Skulptur, sondern eines singulären Gesamtkunstwerks seiner künstlerischen Suchprozesse. Ohne Unterbrechung ist er seit fast sieben Jahrzehnten schöpferisch tätig und seine Konzentration lässt dabei kein bisschen nach. Er wechselt das Medium und sucht doch stets dieselbe Harmonie, untersucht weiterhin dasselbe Problem: die in Bewegung versetzte Materie und die Illusionen der Zeit. Für Moden ist er unempfänglich, auch erliegt er nicht der Verlockung, die Emotionen des Zuschauers zu manipulieren oder eine Erzählung einzuführen. Dies sind nur einige Belege dafür, dass er einer der größten lebenden Künstler ist. Die Art und Weise, mit der Kamler sich in das Wesen der bewegten Plastik vertieft, erinnert an die hartnäckige Arbeit eines Jean-Luc Godard an seinen Spiel- und Animationsfilmen.

Schließlich ist jedes Werk Kamlers nur ein Fragment eines unendlichen Zyklus von Überlegungen, was ihrem Wesen nach die Animation eigentlich ist – visuelle Musik, dynamische Geometrie und ein Mikrokosmos der Formen. Es mag grotesk erscheinen, dass er in den Sechzigerjahren im Service de la Recherche gemeinsam mit Freunden die Gruppe Movart gründete, die es zu ihrem Ziel erklärte, mit Hilfe experimenteller Abstraktion die kommerziellen Animationsfilme eines Walt Disney zu bekämpfen. Und doch sollten wir ihnen aus heutiger Perspektive dankbar sein. Wir sind dank ihnen Zeugen einer Suche nach Formen, die immer noch frisch und in der heutigen Form sogar noch notwendiger sind – in einer Welt, die immer vieldeutiger wird, unser Wahrheits-

empfinden manipuliert und nur noch auf Selbstdarstellung und Gewinn setzt. Der Ort, zu dem Kamler in seinen Experimenten gelangt ist, kann uns möglicherweise helfen, ein rechtes Maß zu finden.

Sein Kino fragt: Was wissen wir eigentlich über den Menschen, außer dass er auftaucht, ein Punkt auf einer kugelförmigen Fläche ist, die sich (in der geografischen Breite Dresdens) mit einer Geschwindigkeit von 950 km/h um die Sonne dreht und dann wieder verschwindet?

Was würde geschehen, wenn wir plötzlich unsere Vorstellungen von dem fallen lassen würden, wer wir sind? Wenn wir aussteigen würden aus diesem Rauschiff, das durch den Kosmos fliegt und sich an solche Kategorien wie Beruf, Land und Religion klammert? Was hat es eigentlich zu sagen, dass Kamler Pole ist, den größten Teil seines Lebens in Frankreich aktiv war und Animationsfilmer, Bildhauer und Grafiker ist? Welchen Sinn haben diese Zuordnungen? Ist das schon alles, was wir über einen Menschen zu sagen haben? Wie wäre es, wenn es mehr gäbe als diese Schubladen: Staatsbürgerschaft, Berufstätigkeit, Herkunft? Von all dem, was wir normalerweise nicht berücksichtigen, erzählen Kamlers Filme. Sie erzählen davon, dass wir selbst das Weltall sind. Vielleicht gibt es nichts anderes und die Zeit existiert gar nicht. Nur die Geometrie und die Musik, die nicht im geringsten in der Zeit verankert sein muss. „Denn die Welt ist komplizierter als unsere Wahrheiten über sie“, schrieb Stefan Themerson und diese Philosophie scheint auch in Kamlers Filmen „L'araignééléphant“ (1968), „Chronopolis“ (1988) und „Cœur de secours“ (1993) auf.

Erlauben wir es ihnen, uns aus dem Gleichgewicht zu bringen und für einen Moment aus unseren eingefahrenen Spuren fallen zu lassen, die uns das Leben erleichtern sollen, es aber in Wirklichkeit begrenzen und verflachen. Piotr Kamlers Kunst offeriert uns eine neue Perspektive auf den Kosmos ebenso wie auf die kleinsten Teilchen. Sie ist ein Gegengift gegen das Chaos und den Lärm der Welt sowie gegen das, was und wohin es uns so verbissen treibt.

Die Kunsthistorikerin Adriana Prodeus, Leiterin des Programms „70 Jahre polnische Animation“ hielt diese Laudatio anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Latente Bewegung. Piotr Kamler – Materie und Zeit“ am 19.04.2018 in den Technischen Sammlungen Dresden.

Übersetzung: Rainer Mende (Polnisches Institut Berlin – Filiale Leipzig)