Trembling before time : on the drawings of Paul Sharits = Zittern vor der Zeit : zu den Zeichnungen von Paul Sharits

Autor(en): **Chan, Paul / Himmelberg, Wolfgang**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (2008)**

Heft 83: **Collaborations Robert Frank, Wade Guyton, Christopher Wool**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680278

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Trembling Before Time:

ON THE DRAWINGS OF PAUL SHARITS

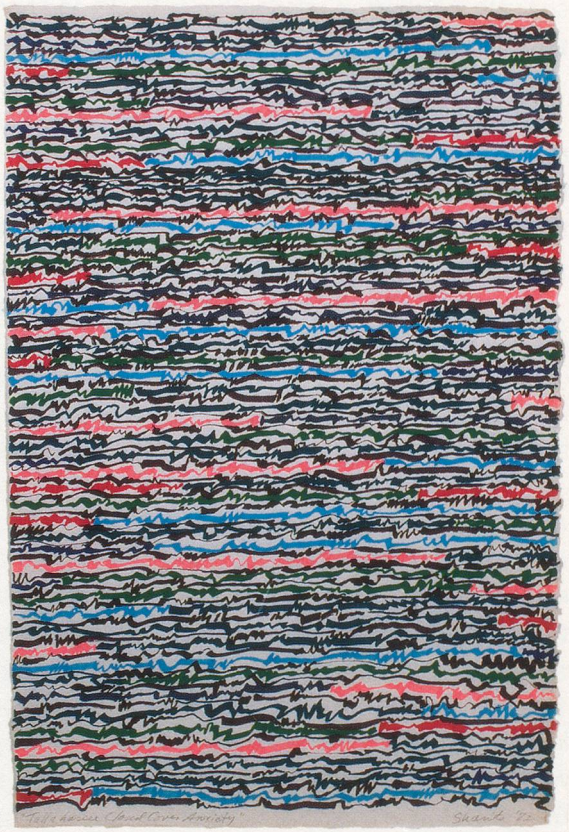
PAUL SHARITS (1943–1993)

PAUL CHAN

TALLAHASSEE CLOUD COVER ANXIETY (1982), a drawing by Paul Sharits, flickers with the hypnotic quality of empty noise on the screen of an old television set, with a hundred or so nervous horizontal lines that make up a field of phosphorus static. There is a rhythmic vibrancy in the field's peaks and valleys, especially emanating from vivid green lines that appear at regular intervals down the work's densely covered surface. They set the tempo for the entire page and pulsate and glow, pushing through the haywire of impressions, creating the sense, however fragmented and elusive, of an image to come.

An actual image never does materialize. Instead, a frenzy of lines fills the page, electrifying it with pure movement. It is less an image—less a picture—and more the record of an instant made visible. This "becoming" is the essence of TALLAHASSEE CLOUD COVER ANXIETY and other drawings from the same suite made between 1979 and 1982, where Sharits, in effect, captures and expresses the appearance of discord and disharmony. Perhaps TALLAHASSEE can best be described as an image of an instant set alight by the friction of a desperate plentitude scraping against an empty visual field, which illuminates the page in a glow of petrified unrest.

It is this sense of restlessness at a standstill that is most compelling. In the matrix of undulating lines and colors (and sometimes representational images like arms or hands, which I will talk about momentarily), there is an underlying tension that refuses to dissipate. They are drawings that evoke a permanent irreconcilability.



PAUL SHARITS, TALLAHASSEE CLOUD COVER ANXIETY, 1982, marker on paper, 20 1/2 x 13 3/4" / TALLAHASSEE WOLKEN-DECKEN-ANGST, Markierstift auf Papier, 52 x 35 cm.

PAUL CHAN is an artist living in New York.

What Sharits persists in exploring on paper and in film, and what refuses to reconcile itself fully into form, is a convincing image of time itself. Our imaginings of the shape of time have had a long and storied history that traverses science, philosophy, and art. Sharits seems to echo Sir Isaac Newton's notion of absolute time, seeing time as more than a mental construct that quantifies change and duration (which is what Immanuel Kant and Gottfried Leibniz both believed). To Newton, time is an entity that exists in the world; it acts like an invisible container, gathering and separating everything into a past, present, and future. With Newtonian time, it is possible to actually see and feel time itself without any physical or eventual presence to mark its passing.

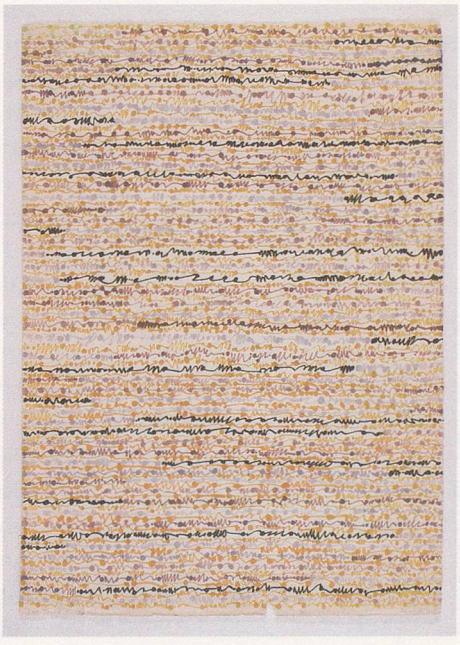
It is not surprising that Sharits would be concerned with time. He was among a generation of film artists in the 1960s who rejected the representational conventions of cinema in favor of an approach toward building moving images that reimagined and recombined the fundamental units of film into dazzling and sometimes disorienting effect. The physical filmstrip, the chemical emulsion, the sprocket holes, the film flicker, even the bare projector lamp were all elevated into form. It was the birth of spectral materialism. And the property of time was no exception. Throughout his work in film, Sharits has either explored or quietly alluded to its unrelenting passage, its force in shaping our inner and outer lives, and its nexus with that other fundamental property of the moving image that is as transformative and ghostly as time: light.

But what I find more surprising is that Sharits' drawings, and in particular the suite of drawings to which TALLAHASSEE CLOUD COVER ANXIETY belongs, seem to capture time's enigmatic shape with more eloquence and force than his films. This leads me to wonder why a static medium like drawing would work better than film's m o v i n g medium in expressing the mercurial nature of time.

Drawing has always been a part of Sharits' work. The film S:S:S:S:S:S SCRATCH SYSTEM (1970), for example, left quite a paper trail of hand-drawn blueprints detailing the structural play between the images captured on film and the rhythmic scratches Sharits drew directly on the film emulsion. These blueprints have perhaps the closest relationship to the films because they provide instructions for, and commentary on, the works themselves. They are schematic yet informal, and are intellectually demanding in that they allude to the constellation of ideas and discourses that constitute the intellectual ferment of the pieces: the history of avant-garde film, structuralism, linguistics, and phenomenology. In making these "propositional drawings" (as I like to refer to them), Sharits mapped out new optics for visual experience and at the same time stretched the critical discourses of his time beyond the shape of reason, and into a form of structural poetry that expressed a radically new potential for moving images.

The propositional drawings also emit a strange intensity that makes Sharits' work unique among his contemporaries like Hollis Frampton, Tony Conrad,

PAUL SHARITS, KARE SANSUI I, 1981, mixed media on paper, 28 1/8 x 21 1/8" / verschiedene Materialien auf Papier, 71,4 x 53,7 cm.



and his mentor Stan Brakhage. This intensity can perhaps be described as a kind of visual anxiety that animates the marks on the page but is always in excess of them, pushing both thought and form beyond their established boundaries and into a terrain where thinking, feeling, and touching begin to blur. It is no secret that Sharits suffered from bouts of mental instability throughout his adult life, which friends and family have attributed to bipolar disorder. An artist's life can impinge on his/her work in ways both unexpected and unpredictable. Without reducing the unique sense of instability of Sharits' work to the myth of historical origins, it is still nevertheless important to understand how the nature of living becomes the second nature of form, since it is by way of this transformation that the power to forge a new reality from the crucible of the real is made manifest. For Sharits, the cacophony of voices in his life becomes organized in another way, one that allows, through form, a new measure between the conscious, unconscious, and symptomatic. Aesthetic construction gives permission to these voices to stray way beyond their octave and range. They find new resonances within the new dissonance, and sing in the harmonics of the new noise without succumbing to either chaos or order. What we call art is in truth the work of a different rhythm of attention and concentration that suspends reality for the sake of something more real.

PAUL SHARITS, CALLIGRAPHIC PRESENCE, 1982, marker on paper, 24 x 16" / KALLIGRAPHISCHE PRÄSENZ, Markierstift auf Papier, 61 x 40,6 cm.

This disquiet that haunts many of Sharits' drawings also manifests a dynamic that recurs in many forms and guises, some more mediated than others. As Sharits expanded his production on paper beyond his propositional drawings of the seventies, pictorial modes such as figuration and representation that he had essentially banished from his films began to return. This development came in light of an incident in 1981 when Sharits suffered a gunshot wound. It was at this time that images of hands, faces, guns, and knives began to appear in his drawings in various configurations, rendered in a cartoonish manner reminiscent of sketches found in a high schooler's notebook. Visually they are crude, in the same way that icons can be crude. Yet such pictorial elements cannot be considered iconic in these drawings because they are so rich with color and movement that it is difficult to enter into their crowded frames, let alone tease out the *idée fixe* that the icon could be seen to represent. This irreconcilability between material surface and symbolic, iconic depth heightens as the cast of recognizable objects increasingly dominates the drawings, ultimately forming a body of work that spells out Sharits' petrified unrest.

It was also during the early eighties that Sharits left another paper trail that I call the "spectral drawings." Works like SEXUALITY 1 (undated) and FRAME STUDY MIGRAINE ONSET B (1976) evoke a similar compulsion that pushed the artist to evoke body parts and weaponry, developed into a way of working that ironically f r e e d that compulsion (with its many traumas) by its manic engagement with spectral analysis. The experience of light that both confounds and excites Sharits, here as a discursive and phenomenological medium, becomes diffracted on paper in a dense system of colored lines. In these drawings, Sharits uses his hand as a prism, separating light into discrete frequencies and wavelengths. The

PAUL SHARITS, THE SECOND REACH, 1982, colored pencil on paper, 20 3/4 x 14 1/2" / DER ZWEITE ZUGRIFF, Farbstift auf Papier, 52,7 x 36,8 cm. (ALL PHOTOS: COURTESY THE PAUL SHARITS EASTATE AND GREENE NAFTALI, NEW YORK)

lines in these systems convulse with a rhythm similar to that of a seismograph needle, recording light's breakdown over time.

But the trembling seen in the drawing is more than the evocation of light's transformation into form, and while it seems to be, on one hand, unique to these works, it does in fact echo past works. There is first the echo of the lexical. Throughout his career Sharits wrote and published essays about his work and its relationship to a variety of subjects, such as film education and contemporary philosophy. He also wrote what he called "confessional" pieces, which mix diaristic and stream-of-consciousness fragments with ruminations on film, all structured in a poetic, grammatical framework that make the writings both expressive and enigmatic. Take, for example, the title of Sharits' 1968–70 text:

"UR(i)N(ul)LS:STREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:SECTIONED(A)(lysis)JO:."

The spectral materialism Sharits practiced made him sensitive to the shape of weightless things. In this title, as in his film work, Sharits reconstructs the basic syntax of language to make the text speak "harmonically." He uses the physicality of the letters and grammatical marks to express formally what is conventionally articulated merely through content, forcing the shape and the meaning of the words to speak in distinct and overlapping voices that can feel eerily musical if not at times vaguely schizophrenic. In TALLAHASSEE CLOUD COVER ANXIETY, there are echoes of Sharits' confessional writings, but only in spirit. Each flickering line harkens back to the flow of words and sentences in the above earlier text, without ever settling into a recognizable grammatology. But it is not hard to recognize the same haunting restlessness. The drawing hovers indeterminably between a field of static and a secret encoded script.

There is another echo, faint but distinct, that can be read (if not heard) between the lines. It is that of the musical. Sharits has always, in one form or another, wanted moving images to acquire the characteristics of music. Concretizing and making more visible film's physical properties, the moving image frees itself from the demands of representation and the tempo of a "psychodramatic" (or narrative) time base. Film can then take another course and produce effects and experiences as intimate and abstract as music itself. In his early "flicker" films, Sharits describes in an interview with Jean-Claude Lebensztejn how the alternating frames of solid colors that blend and vibrate to create the flickering effect were attempts to create temporal chords of color. In his breakthrough "locational" pieces of the seventies, multiple film projectors were installed in museum spaces as wall-size tableaux of shimmering colors designed to create a filmic analogue to the spatial density experienced in live music. The density of the different instruments (in a quartet, for instance) conjure a "body" of sound that carries in its shape all

four dimensions of space and time. Not only does the sound embody the music, but also the physical hollow of the room. And the sound is itself the imprint of the event in that particular space. By using multiple film projectors all "tuned" (like string instruments) differently in space and location, Sharits sought for the moving image a compositional, temporal, and spatial complexity similar to that of music.

In film, it might be said that Sharits composed shadow sonatas. And the drawings functioned as scores and locational pieces to be performed. Sharits, in fact, called a number of his propositional drawings "scores," and while they lack the visual conventions of musical notation, they nevertheless function as scores to map the movements of the projected images and other compositional elements over time and in concert.

But when Sharits began to make his spectral drawings, the idea and nature of the score, and perhaps even his leanings to create the musical in moving images, started to change. When I first saw TALLAHASSEE CLOUD COVER ANXIETY, what struck me was the echo of the musical in the image. Certainly a drawing like this can compel hallucinations of all kinds, but the visual parallels are unmistakable: the staff bars where the bright green lines are situated on the page, the proportion of the paper mirroring the standard size for musical notation paper, and the shaky horizontal lines that look like notes from a demanding piece of music.

But it is equally unmistakable that the drawing is not a score. There is no way to play what is on paper because it cannot be read as instructions for a performance. Instead, it constructs the future in the present by conflating the notional form with the expressive and improvised presence of mark-making. TALLAHASSEE CLOUD COVER ANXIETY is a drawing of a score that instructs its own playing on the page. It is at once instant and process, different tenses of time binding at the level of material. Sharits seems to suggest that, for him, the work was no longer the inner time of music made visually manifest. Instead, the important image was now the tension that results from the dissolving distinctions between different forms of time.

In a sense, the difference between art forms like writing or film or music lies less in what they are made of (or what can be made of them) and more in how they keep and pass different kinds of time. Like clocks calibrated to distinct orders of thinking and attention, each form helps us—as makers and caretakers—to keep appointments with the lost or abandoned or the not-yet: all the things that precipitously fall and disappear into the vast intervals between wars and news of stock prices, the only two differentials that count as progress on that great clock called history. The echoing effect of past forms coupled with the collapse of temporal distinctions makes for a terribly rich image. More than rich, it is overwhelming. Perhaps this is where the anxiety in the drawing's title comes from. It is the unease of not knowing what time it really is.

PAUL SHARITS, VILE LINES, 1981, marker on paper, 24 x 16" / SCHEUSSLICHE LINIEN, Markierstift auf Papier, 61 x 40,6 cm.

Zittern vor der Zeit:

ZU DEN ZEICHNUNGEN VON PAUL SHARITS

PAUL SHARITS (1943–1993)

PAUL CHAN

Mit ihren an die hundert nervösen horizontalen Linien, durch die ein phosphoriges statisches Feld entsteht, flimmert Paul Sharits' Zeichnung TALLAHASSEE CLOUD COVER ANXIETY (Tallahassee Wolkendeckenangst, 1980) auf dem Bildschirm eines alten Fernsehgeräts – begleitet vom hypnotischen Phänomen des leeren Rauschens. In den Gipfeln und Tälern des Feldes herrscht ein rhythmisches Vibrieren, das vor allem aus den lebhaften grünen Linien hervorgeht, die in regelmässigen, absteigenden Intervallen auf der dicht bedeckten Oberfläche der Zeichnung auftauchen. Sie geben dem Blatt das Tempo vor, pulsieren und glühen, drängen sich durch das Gewirr von Eindrücken und lassen, wenn auch indirekt und fragmentiert, den Eindruck eines werdenden Bildes entstehen.

Ein wirkliches «Bild» ergibt sich nie. Vielmehr füllt ein Wirbel von Linien das Blatt und elektrisiert es mit reiner Bewegung. Es zeigt kein Bild, kein Motiv, vielmehr hält es einen sichtbar gemachten Moment fest. Dieses «Werden» ist die Essenz von TALLAHASSEE CLOUD COVER ANXIETY und anderer Zeichnungen aus der zwischen 1979 und 1980 entstandenen Folge, in denen Sharits letztlich eine aufziehende Missstimmung und Disharmonie erfasst und zum Ausdruck bringt. Vielleicht lässt TALLAHASSEE sich am besten beschreiben als die Wiedergabe eines aufblitzenden Augenblicks – entstanden durch die Reibung einer verzweifelten Fülle an einem leeren visuellen Feld –, der das Blatt in ein Glühen versteinerter Unruhe taucht.

PAUL CHAN ist Künstler und lebt in New York.

Es ist dieser Eindruck von Ruhelosigkeit im Stillstand, der so ungemein bezwingend ist. In der Matrix aus Wellenlinien und Farben (und gelegentlich gegenständlichen Motiven wie Armen oder Händen, auf die ich noch zu sprechen kommen werde) gibt es eine unterschwellige Spannung, die sich nicht auflösen will. Aus diesen Zeichnungen spricht eine unaufhörliche Unversöhnlichkeit.

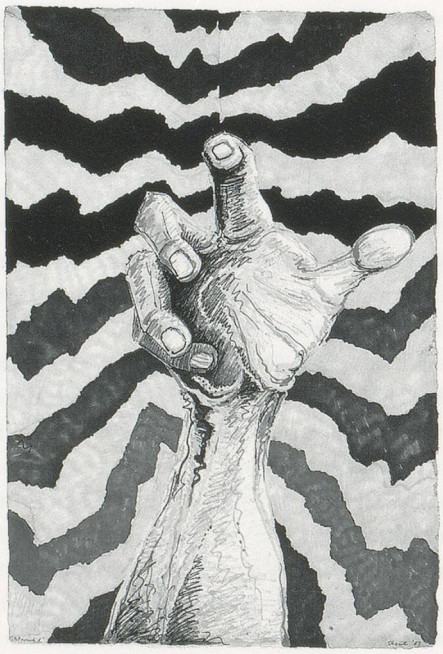
Was Sharits auf Papier und im Film hartnäckig sondiert, und was sich letztlich nicht in eine Form bringen lässt, ist ein überzeugendes Bild der Zeit. Die Suche nach der Form der Zeit hat eine lange und illustre Geschichte, die die Wissenschaft ebenso durchdringt wie die Philosophie und die Kunst. Sharits scheint Sir Isaac Newtons Begriff der absoluten Zeit aufzugreifen. Nach Newton ist die – differenziell gemessene – Zeit mehr als ein geistiges Konstrukt zur Quantifizierung von Wandel und Dauer (was sie sowohl für Immanuel Kant wie auch für Gottfried Wilhelm Leibniz war), eine an sich existierende Gegebenheit. Diese als Zeit bezeichnete Gegebenheit stellt eine Art unsichtbares alles aufnehmendes und in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft trennendes Sammelbehältnis dar. Dem Newtonschen Konzept zufolge kann die Zeit an sich wahrgenommen und gesehen werden, unabhängig von beobachteten oder gemessenen Zeitabläufen.

Es ist nicht überraschend, dass Sharits sich mit der Zeit auseinandersetzte. In den 60er-Jahren gehörte er zu einer Generation von Filmkünstlern, die die gegenständlichen Konventionen des Kinos verwarfen und stattdessen die fundamentalen materiellen Elemente des Films zu neuen, verblüffenden

und manchmal verwirrenden Bildern zusammenstellten. Der Filmstreifen, die chemische Emulsion, die Perforationslöcher, das Filmflimmern, selbst die nackte Projektionslampe – alles wurde zur Form erhoben. Es war die Geburt des gespenstischen Materialismus. Und eines dieser fundamentalen Elemente war die Zeit. In seinem filmischen Werk hat Sharits sich mit ihrem erbarmungslosen Vergehen explizit befasst, mit der Kraft, mit der sie unser inneres und äusseres Leben formt, und ihrer engen Verbindung mit dem anderen fundamentalen Element der bewegten Bilder, das genauso transformativ und gespenstisch ist wie die Zeit: dem Licht.

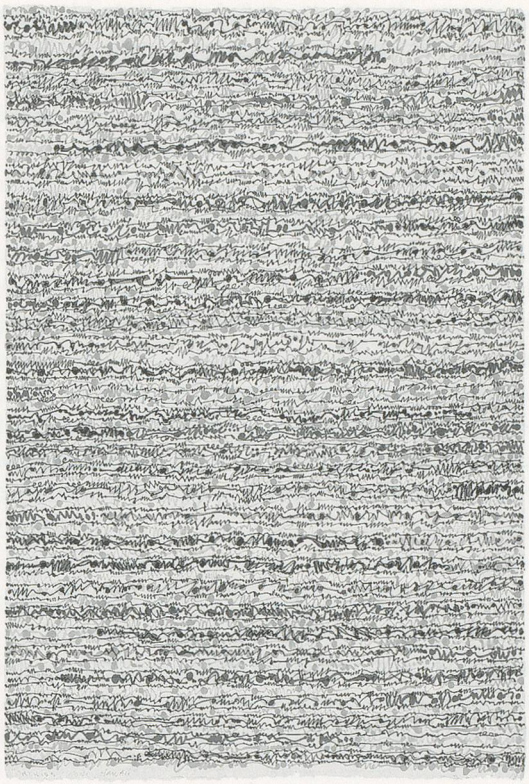
Das eigentlich Überraschende ist für mich, dass Sharits' Zeichnungen, und insbesondere die Folge, zu der TALLAHASSEE CLOUD COVER ANXIETY gehört, die rätselhafte Form der Zeit beredter und kraftvoller zu erfassen scheinen als seine Filme. Das führt mich zu der Frage, warum ein statisches Medium wie die Zeichnung das unbeständige Wesen der Zeit besser zum Ausdruck zu bringen vermag als das b e w e g t e Medium des Films.

PAUL SHARITS, OUTREACH A, 1983, marker on paper, 20 3/4 x 14" / GRIFFWEITE A, Markierstift auf Papier, 52,7 x 35,6 cm.



Das Zeichnen war immer ein Bestandteil von Sharits' Werk. Der Film S:S:S:S:S:S SCRATCH SYSTEM (1970) hinterliess zum Beispiel eine ansehnliche Fährte auf Papier: die handgezeichneten Blaupausen, auf denen das strukturelle Spiel zwischen den auf Film eingefangenen Bildern und den rhythmischen Kratzern, die Sharits unmittelbar auf die Filmemulsion ritzte, detailliert vorgezeichnet ist. Solche Blaupausen stehen in engster Beziehung zu den Filmen; sie geben Anweisungen für diese Werke und kommentieren sie zugleich. Sie sind schematisch und gleichzeitig formlos, und sie sind intellektuell anspruchsvoll, spielen sie doch auf die Konstellation der Ideen und Diskurse an, die das intellektuelle Ferment der Werke bilden: die Geschichte des Avantgardefilms, Strukturalismus, Linguistik und Phänomenologie. Mit diesen «Thesenzeichnungen» (wie ich sie gerne bezeichne) arbeitete Sharits eine neue Optik für visuelle Erfahrungen aus und führte die kritischen Diskurse seiner Zeit über die Form der Vernunft hinaus in eine Form struktureller Dichtung, in der ein radikal neues Potenzial für bewegte Bilder zum Ausdruck kam.

Die Thesenzeichnungen strahlen darüber hinaus eine merkwürdige Intensität aus, die Sharits' Werk im Kontext seiner Zeitgenossen wie Hollis Frampton, Tony Conrad und Stan Brakhage (der sein Mentor war) einzigartig macht. Diese Intensität lässt sich vielleicht als eine Art visuelle Panik beschreiben, die alle Zeichen auf dem Blatt belebt, sie aber immer überschreitet und sowohl das Denken als auch die Form über ihre etablierten Grenzen hinaus in ein Terrain drängt, wo denken, fühlen und berühren zu verschwimmen beginnen. Es ist kein Geheimnis, dass Sharits an einer in Schüben auftretenden psychischen Instabilität litt, die von Freunden und Angehörigen auf eine bipolare Psychose zurückgeführt wurde. Das Leben eines Künstlers kann sich auf unerwartete und unvorhersehbare Weise auf sein Werk auswirken. Ohne das einzigartige Gespür für Instabilität in Sharits' Werk auf den Mythos lebens-



PAUL SHARITS, ORCHIDS/KOA HAWAII, 1981, mixed media on paper, 24 x 16 1/2" / ORCHIDEEN/KOA HAWAII, verschiedene Materialien auf Papier, 61 x 41,9 cm.

historischer Ursprünge reduzieren zu wollen: Die Natur der persönlichen Lebensumstände wird zur zweiten Natur der Form, und in dieser Transformation manifestiert sich das Vermögen, aus der Schmelzmasse des Realen eine neue Realität zu schmieden. Sharits setzt die Kakophonie der Stimmen in seinem Leben in Formen um, die ein neues Verhältnis zwischen dem Bewussten, dem Unbewussten und dem Symptomatischen herstellen. Die ästhetischen Konstruktionen lassen diese Stimmen weit über ihren ursprünglichen Umfang hinausschweifen. Sie finden neue Resonanzen in der neuen Dissonanz und stimmen in die neue Geräuschharmonik ein, ohne sich dem Chaos oder der Ordnung auszuliefern. Was wir Kunst nennen, ist in Wahrheit das Ergebnis eines anderen Rhythmus der Aufmerksamkeit und Konzentration, der die Realität aussetzt, um etwas Realerem zu seinem Recht zu verhelfen.

In dieser Unruhe, die viele Zeichnungen Sharits' durchdringt, manifestiert sich auch eine in vielen, mal mehr, mal weniger vermittelten Formen und Erscheinungen wiederkehrende Dynamik. Als Sharits in seinen Arbeiten auf Papier über die «Thesenzeichnungen» der 70er-Jahre hinausging, begannen figurative Darstellungsformen in sein Werk zurückzukehren, die er aus seinen Filmen so gut wie verbannt hatte. Diese Entwicklung ist vor dem Hintergrund eines Vorfalls zu sehen, der sich 1981 ereignete – Sharits wurde irrtümlich angeschossen und schwer verletzt. In dieser Zeit tauchten Hände, Gesichter, Schusswaffen und Messer in verschiedenen Konfigurationen in seinen Zeichnungen auf. Sie erinnern an cartoonhafte Skizzen, wie sie in den Heften eines Oberschülers zu finden sind. In visueller Hinsicht sind sie primitiv, ganz so, wie auch Ikonen primitiv sein können. Als ikonisch können diese Bildelemente jedoch nicht betrachtet werden; die übervollen Zeichnungen sind so reich an Farbe und Bewegung, dass man kaum in sie eindringen kann, und die Idée fixe, für die die Ikone stehen könnte, kann erst recht nicht erschlossen werden. Diese Unversöhnlichkeit zwischen materieller Oberfläche und symbolischer, ikonischer Tiefe steigert sich in dem Masse, wie die Zeichnungen nach und nach von erkennbaren Motiven beherrscht werden, bis sie schliesslich eine Werkgruppe bilden, die Sharits' versteinerte Unruhe deutlich artikuliert.

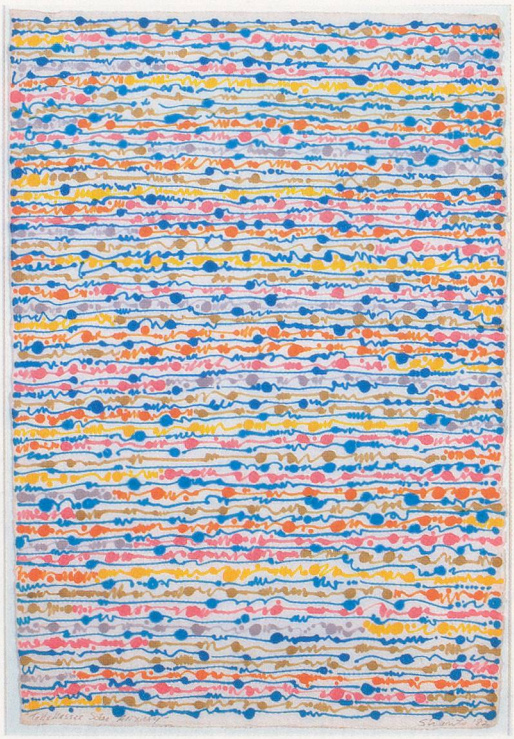
Ebenfalls in diesen Jahren liess Sharits eine andere papierne Fährte zurück, die ich als die «spektralen» Zeichnungen bezeichne. In Werken wie SEXUALITY 1 (undatiert) und FRAME STUDY MIGRAINE ONSET B (Frame-Studie, einsetzende Migräne B, 1976) wurde der Künstler von einem ähnlichen Zwang gedrängt, Körperteile und Waffen zu beschwören, wobei er sich durch die manische Beschäf-

tigung mit der Spektralanalyse ironischerweise von diesem Zwang (und seinen vielen Traumata) befreite. Das Licht, das ihn – hier als diskursives und phänomenologisches Medium – sowohl verwirrte als auch faszinierte, wird auf dem Papier in einem dichten System farbiger Linien gebeugt. Sharits setzte seine Hand als Prisma ein, um das Licht in diskrete Frequenzen und Wellenlängen zu trennen. Die die Zerlegung des Lichts aufzeichnenden Linien in diesen Systemen zucken im Rhythmus der Nadel eines Seismographen.

Das in diesen Zeichnungen zu sehende Zittern ist jedoch mehr als nur die Darstellung der Transformation des Lichts in Form. Es scheint zwar auf den ersten Blick ein singuläres Charakteristikum dieser Arbeiten zu sein, greift jedoch tatsächlich auf frühere Werke zurück. Als erstes ist das lexikalische Element zu nennen. Zeit seines Lebens schrieb und veröffentlichte Sharits Essays über sein Werk und dessen Beziehung zu verschiedensten Themen wie etwa Film im Unterricht oder zeitgenössische Philosophie. Ausserdem schrieb er «Bekenntnisstücke», in denen Tagebuch- und Bewusstseinsstromfragmente mit Grübeleien über Film und Kino vermischt sind, strukturiert in einem poetischen, grammatischen Rahmen, der die Schriften sowohl expressiv als auch enigmatisch werden lässt. 1968–70 schrieb Sharits zum Beispiel einen Text mit dem Titel:

«UR(i)N(ul)LS:STREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:SECTIONED(A)(lysis)JO:».

PAUL SHARITS, TALLAHASSEE SOLAR ANXIETY, 1982, marker on paper, 21 x 14" / TALLAHASSEE SONNEN-ANGST, Markierstift auf Papier, 53,3 x 35,6 cm.



Der spektrale Materialismus, den Sharits praktizierte, gab ihm ein Gespür für die Gestalt schwereloser Dinge. Wie in seinem filmischen Werk rekonstruiert er in diesem Titel die elementare Syntax der Sprache, um den Text «harmonisch» sprechen zu lassen. Er bedient sich der Fassbarkeit der Buchstaben und grammatikalischer Zeichen, um formal zum Ausdruck zu bringen, was konventionell nur inhaltlich artikuliert wird. Damit zwingt er die Gestalt und die Bedeutung der Wörter in deutlich vernehmbaren und sich überlappenden Stimmen zu sprechen, die einen beklemmend musikalischen, gelegentlich gar vage schizophrenen Eindruck machen können. In TALLAHASSEE CLOUD COVER ANXIETY gibt es geistige Anklänge an Sharits' Bekenntnisschriften. Jede flimmernde Linie nimmt den Fluss der Wörter und Sätze im oben genannten früheren Text auf, ohne sich je in einer erkennbaren Grammatologie einzurichten. Aber dieselbe beklemmende Ruhelosigkeit ist leicht zu erkennen. Die Zeichnung schwebt unbestimmbar zwischen dem Feld einer statischen und dem einer kryptisch codierten Schrift.

Es gibt einen weiteren, schwachen, doch ebenfalls deutlich vernehmbaren Nachhall, der zwischen den Zeilen zu lesen (wenn nicht zu hören) ist: der des Musikalischen. Von Anfang an hatte Sharits sich darum bemüht, bewegten Bildern in der einen oder anderen Form die Charakteristika der Musik zu geben. Werden die materiellen Eigenschaften des

Films konkretisiert und sichtbarer gemacht, befreit sich das bewegte Bild von den Anforderungen der Darstellung und dem Tempo einer «psychodramatischen» (oder narrativen) Zeitbasis. Der Film kann dann einen anderen Kurs nehmen und in seiner Intimität und Abstraktion «musikalische» Wirkungen und Eindrücke erzeugen. In einem Interview mit Jean-Claude Lebensztejn beschreibt Sharits, wie er in seinen frühen «Flimmer»-Filmen mittels der wechselnden, sich mischenden, vibrierenden und damit den Flimmereffekt bewirkenden Farbvollbilder «temporäre Farbakkorde» zu erreichen versuchte. In seinen bahnbrechenden «standortbezogenen» Werken der 70er-Jahre installierte er in Museumsräumen mehrere Filmprojektoren, um über wandgrosse schimmernde «Farbtafeln» zu einer filmischen Analogie zur räumlichen Dichte zu gelangen, wie sie in einem Konzertsaal erfahrbar ist. Die Klangdichte der verschiedenen Instrumente (zum Beispiel in einem Streichquartett) zaubert einen «Klangkörper» hervor, der in seiner Form die vier Raum-Zeit-Dimensionen trägt. Der Klang verkörpert nicht nur die Musik, sondern auch den physisch erfahrbaren Hohlraum. Und der Klang ist selbst der Abdruck dessen, was in diesem Hohlraum geschieht. Mit Hilfe der Filmprojektoren – alle räumlich und örtlich alle jeweils anders «gestimmt» (wie Streichinstrumente) – strebte Sharits eine der musikalischen ähnliche kompositionelle, zeitliche und räumliche Komplexität an.

Sharits komponierte, so könnte man sagen, filmische Schattensonaten. Und die Zeichnungen fungierten als Partituren für standortbezogene Stücke. Tatsächlich bezeichnete Sharits selbst mehrere seiner Thesenzeichnungen als «Partituren» – auch ohne die visuellen Konventionen der musikalischen Notation geben sie die Bewegungen der projizierten Bilder und anderer Kompositionselemente zeitlich und im Zusammenspiel vor.

Mit den ersten spektralen Zeichnungen begann sich jedoch seine Partiturkonzeption und vielleicht sogar seine Konzeption von der Umsetzung des Musikalischen in bewegte Bilder überhaupt zu ändern. Der Nachhall des Musikalischen fiel mir gleich ins Auge, als ich TALLAHASSEE CLOUD COVER ANXIETY zum ersten Mal sah. Zweifellos kann eine Zeichnung wie diese Halluzinationen aller Art hervorrufen, doch die visuellen Parallelen sind unverkennbar: Die leuchtend grünen Linien entsprechen Notenlinien, die Blattgrösse entspricht dem Standardformat für Notenpapier, und die zittrigen horizontalen Linien erinnern an Noten einer anspruchsvollen Komposition.

Doch genauso unverkennbar ist die Zeichnung keine Partitur. Das, was auf dem Papier zu sehen ist, kann nicht «gespielt», die Komponenten der Zeichnung können nicht als Anweisungen für eine Aufführung gelesen werden. Die Zeichnung nimmt vielmehr die Zukunft in der Gegenwart vorweg, indem sie die begriffliche Form der Notation mit dem expressiven und improvisierten Setzen von Zeichen verbindet. TALLAHASSEE CLOUD COVER ANXIETY ist die Zeichnung einer Partitur, die ihre eigene Wiedergabe auf dem Blatt vorgibt – Moment und Prozess zugleich, verschiedene Tempora, die sich auf der Ebene des Materials zusammenfügen. Sharits scheint anzudeuten, dass das Werk für ihn nicht mehr die visuell manifestierte «innere Zeit» der Musik war. Das Bild, auf das es ankam, war jetzt die Wiedergabe der Spannung, die aus den sich auflösenden Unterscheidungen zwischen verschiedenen Zeitformen hervorgeht.

In gewissem Sinne liegt der Unterschied zwischen Kunstformen wie Literatur, Film oder Musik weniger in dem, woraus sie gemacht sind (oder was aus ihnen gemacht werden kann), als vielmehr darin, wie sie verschiedene Formen der Zeit halten und gehen lassen. Jede Form hilft uns – als Urhebern und Bewahrern – wie eine auf eine klare Denkordnung geeichte Uhr, Termine mit dem Verlorenen, dem Aufgegebenen oder dem Noch-Nicht einzuhalten – all den Dingen, die in die gewaltigen Intervalle zwischen Kriegen und Börsennachrichten hineinstürzen und verschwinden, den beiden einzigen Differenzialen, die auf dieser grossen Uhr namens Geschichte als Ereignisse zählen. Gepaart mit dem Zerfall zeitlicher Unterscheidungen verhilft der Widerhalleffekt früherer Formen zu einem schrecklich reichen – mehr noch, einem überwältigenden – Bild. Dorther stammt vielleicht die Angst im Titel der Zeichnung. Es ist das Unbehagen, nicht zu wissen, wie spät es tatsächlich ist.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)