William Kentridge : a messenger = ein Bote

Autor(en): **Stewart, Susan / Schmidt, Susanne**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2001)**

Heft 63: **Collaborations Tracey Emin, William Kentridge, Gregor Schneider**

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680685

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

A MESSENGER

SUSAN STEWART

One by one, across the plains and sea and hills to the palace of the Atridae, the torches are lit to bring the news from Troy. The watchman stands anxiously in the dark, pining for the moment when he can watch the night sky as an emblem of itself, without an expectation of the sudden human light that brings the obligations of history. A messenger eventually will burst on the scene and there and then will narrate the truths of suffering, murder, and treachery that have remained in every sense *ob-scene*, hidden from view and hence all the more necessary as a narrated knowledge. The messenger must urgently and patiently unfold his testimony, detailing and quoting and inferring cause. And then, at the end of his message, he must move back from his narration of horror and brutality to conclude with some aphorism, some sense-making principle as a counter to the ineffable or absurd: "Every man must learn not to be too trustful," says the messenger of *Helen*. "The noblest thing a man can have is a humble and quiet heart that reveres the gods. I think that is also the wisest thing for a man to possess, if he will but use it," says the messenger of *The Bacchae*.

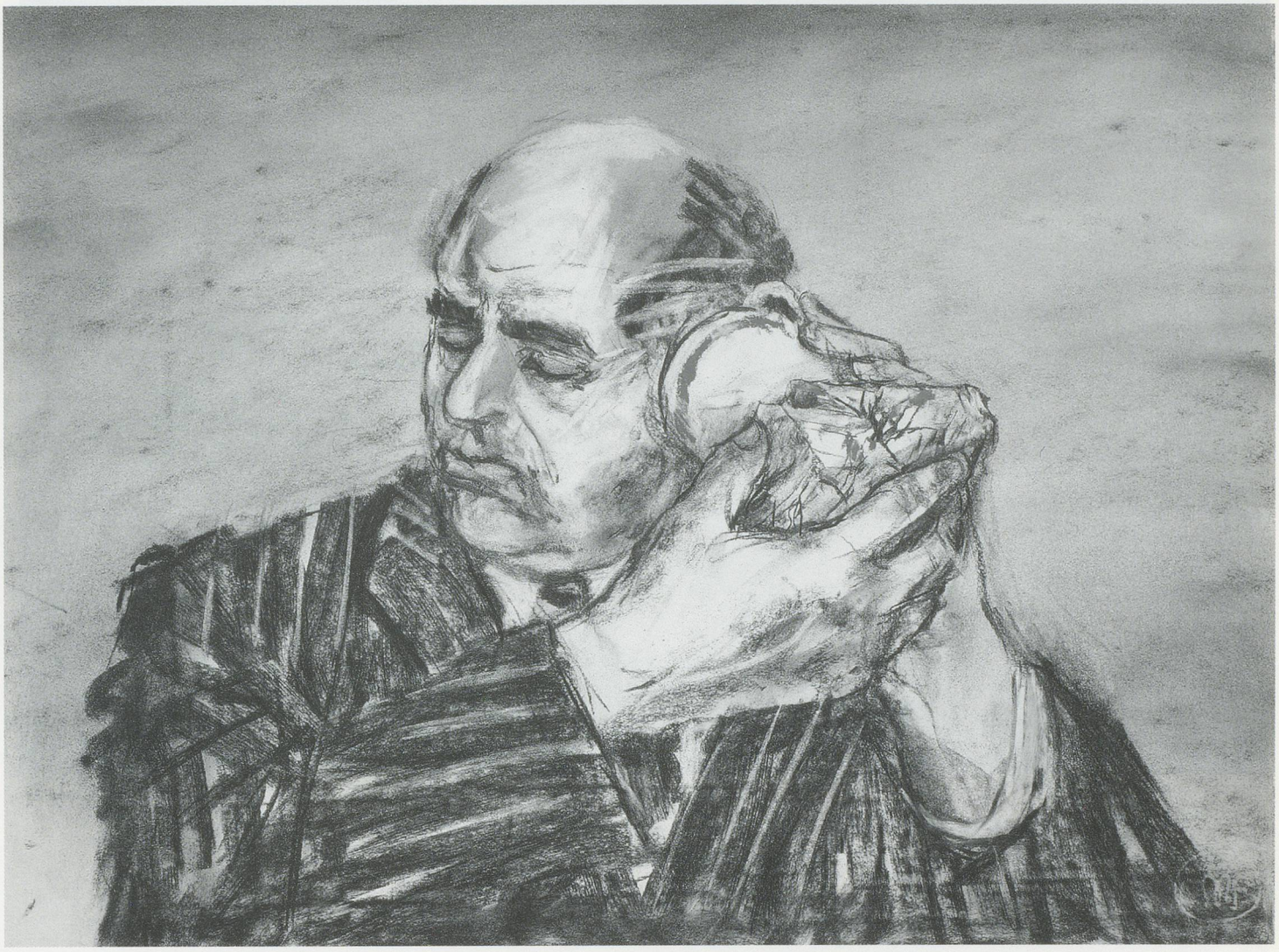
The messenger's speeches of classical tragedy are prototypes for an authentic documentary art. They break from the limitations of both the subjective speech of individual figures and the collective and abstract lament of the chorus; in messengers' speeches first-person perspective is harnessed to the interests of moral continuity. In form the messenger's speech effects a great reversal of figure/ground relations; first asserting the claims of the trauma of memory against the forgetfulness of present-centered existence, then re-framing the particular facts of the trauma within a discourse of truth and virtue. The authenticity, beauty, symmetry, and skilled likenesses of the messenger's speech only have moral authority because of this final transformation of what is individual into what is universal. Without that transformation, such facts remain objects too sensational in their detail and too cold in their indifference to be of human use.

Few living artists understand more vividly than William Kentridge the difficulties and responsibilities that accompany such relations between figure and ground. No stranger to tragedy in life and on the stage, he truly has served as a messenger of the obscene and has taken on the burden of drawing ethical conclusions from historical events that are often overwhelmingly evil. His is an art not only of politics, as it has often been viewed, but also an art of theodicy that considers with great deliberation the problems involved in witnessing, telling, and concluding in the face of unremitting state violence. A merely political art acquires its sanction from external sources of authority and power. Kentridge has resolutely refused to do this; every sanction of his art grows from the terms of its own creation.

What this means in actual practice emerges from a simple point that the artist himself has made over and over again: he d r a w s . And after he draws, he animates. His task is not simply to represent, detail,

---

SUSAN STEWART is a poet and critic. Her most recent book of poems is *The Forest* and her most recent critical study, *Poetry and the Fate of the Senses*, has just appeared—both from the University of Chicago Press.



WILLIAM KENTRIDGE, WEIGHING... AND WANTING, 1997–98, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film 21⅝ x 27½" / WIEGEN... UND NICHT GENÜGEN, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 55 x 70 cm.

WILLIAM KENTRIDGE, FAUSTUS IN AFRICA!, 1995, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film and puppet theater performance, 47¼ x 63" / FAUST IN AFRIKA!, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für Animationsfilm und Puppentheater, 120 x 160 cm.

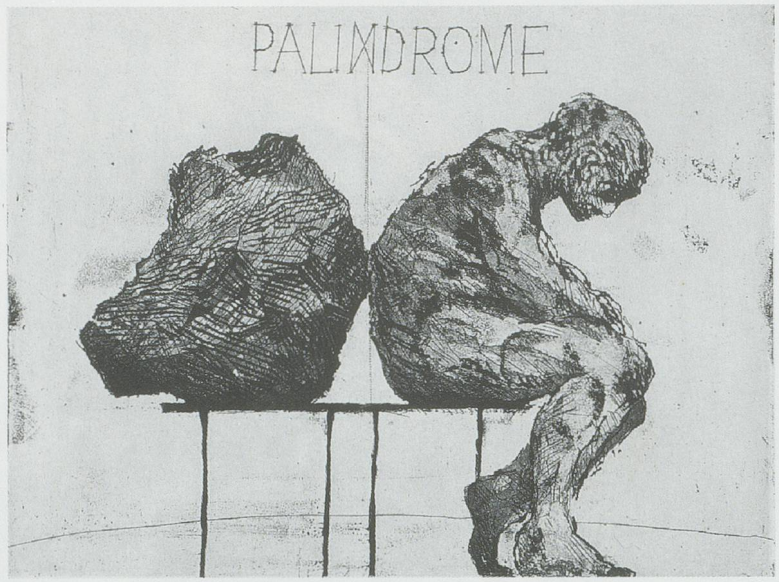
or delineate the facts of suffering: rather he draws from such a content as surely as clear water is drawn by patience from a dark well, and as pain is drawn away from the body by healing. Kentridge draws with charcoal—the residue of fires—and his dominant palette of black and white is literally graced by occasional touches of blue that signify water and water's ambiguous sensual fluidity and capacity to renew. His method is urgent, but it will not skip a step. Every drawing is a gesture against the ready-made, simultaneous, and quickly-consumed facility of photographic imagery. He reveals how drawing is a hermeneutic advance upon photography's mode of representation just as history writing is a hermeneutic advance upon the random details of mere chroniclism. The most obvious fact of drawing—that it unfolds in time and records that unfolding—acquires a profound significance here as a counter-narrative, an alternative speed, another opportunity to examine experience in a context where violence has obliterated the possibilities of perspective and hence made the view of history unbearable.

When Kentridge works at the speed of his hand and eye, the drawing itself is evidence of his first-per-

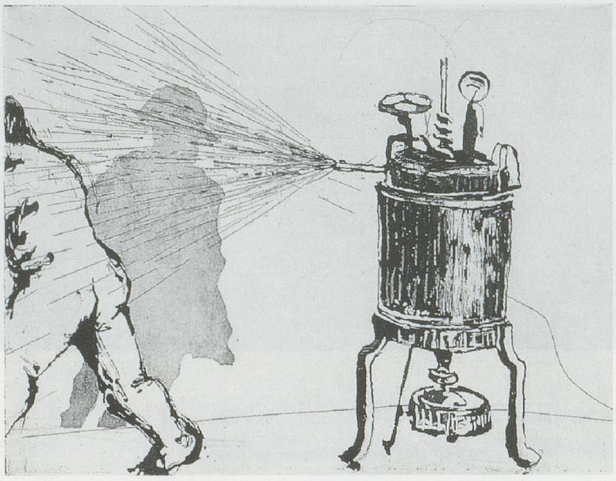
WILLIAM KENTRIDGE, FELIX IN EXILE, 1994, charcoal, pastel, and gouache on paper, drawing for animation film, 17 11/16 x 21 1/4" / FELIX IM EXIL, Kohle, Pastell und Gouache auf Papier, Zeichnung aus dem Animationsfilm, 45 x 54 cm.

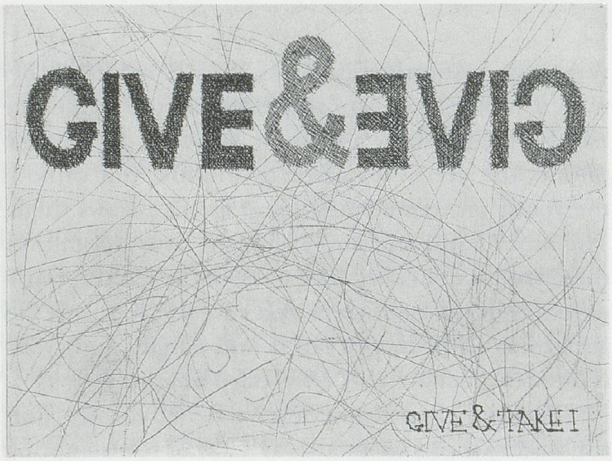
son witness, a trace of his presence and sequence of judgments. His drawings stand in relation to his world the way court-drawings stand in relation to the courtroom: as a refusal of mere publicity, as a witnessing that admits its limits from the outset and prefers the impediment to ease of execution. His dominant internal perspectives involve examinations of the very problems of figure and ground that provide the context for his work: figures gazing upon crowds, emerging from crowds, stranded by crowds; views from above, below, and, significantly, the rear-view mirror; an architecture of confinement and repetitive institutional spaces placed amidst a denuded and desolate landscape. Within the frame, the hand is mediated by a weapon, the voice by a megaphone, the eye by a mirror or window; but without the frame an unmediated hand is what draws them. The mind and hand and eye of the artist loom over these scenes of history. The work of the hand is transparent; it retraces its steps and reveals its erasures to accumulate a history of layers and tangles and cross-references that are also cross-purposes.

Like the disappearing view from the rear-view mirror, history is run backwards as a way of re-attempting



WILLIAM KENTRIDGE, GIVE & TAKE, 2001, 4 etchings from a series of 8, 7½ x 9⅞" each / GIB & NIMM, 4 Radierungen aus einer 8er-Serie, je 19 x 25 cm.





a path forward. As the images of the camera are superceded by hand-drawn images, so in his films are the sounds of everyday speech superceded by a recurring choral music. The history of technology is replayed and this replaying demands that we reconsider the terms of our relation to objects and to other persons. Drawing and not photography; communal song before individual speech; Bakelite phones, not cell phones; mining and manufacturing, not service industries and bureaucracy. We could speak of a "return to nature" in Kentridge's work that implies the density and difficulty of what would have to be done to return us to a moment when human needs and technology were on the same scale. The technology represented in Kentridge's drawings and films alludes to the years just prior to his birth, not the years of his current production; it is another aspect of the messenger's effort to delineate a chain of causal relations and connections. The wires and cords proliferating in Kentridge's imagery expose a nervous system that now lies concealed. A Faustian dream of flying and transcendence is shown to be the cheap trick it is: here everything binds and pulls the weight of existence groundward.

It is often said that the Truth and Reconciliation Commission effecting the transition to the new South African state is a monumental advance in the history of ethics—a democratically-sanctioned asser-

tion that truth is more important than revenge and that universal access to such truth is more important than the particular claims individuals might make with regard to one another. Yet we can see that the Truth and Reconciliation Commission is as well the fruit of a long struggle toward justice, a dream of justice freed of its embedding in the grounds of injury alone. This struggle is already explored in imaginative form at the end of the *Oresteia* when the jury form is established and the Erinyes must give up their vengeful rage. Kentridge's work analogously replaces representation with deliberation; he is the most local of artists in his narration and the most universal in his sense of closure.

To see Kentridge's work in this context of the long path of justice is to understand why he so continually returns to the necessity of individual fantasy and desire. In his invention of his major autobiographical fictional characters—Soho Eckstein, Mrs. Eckstein, and Felix Teitelbaum—Kentridge takes the central myth of romance in the West, the adultery plot, away from the margins of history and places it at its inception just as Helen shadows the start of the Trojan war. Shaped by what René Girard has famously called "mimetic desire," this plot reminds us of the universal persistence of fantasy even in extreme conditions, a persistence just as necessary to the continuity of the self as memory is—and just as central to the feeling of being an individual who is alive in a world of individuals. Without such an imaginative narration, Kentridge's work would lose its capacity for tragedy on the level of the individual person. It is not that we find catharsis in the consequences of the plot for the three characters so much as that we see the characters as evidence of Kentridge's inner artistic life resisting a terrible pressure to objectify and externalize.

This place for fantasy in an art of public conscience is tied, too, to the other most important formal dimension of Kentridge's work: his impulse toward animation. Kentridge's animations include a consideration of the long art historical tradition of the animated statue, as in his 1990 film MONUMENT where a statue of a suffering worker at the moment of its unveiling looks up and speaks, shifting the focus of attention from the donor to the referent. Yet animation is a formal problem that suffuses all of his work, including his individual drawings and objects that are not filmed. His drawings often show flags, paper, leaves, pieces of cloth and clothing, hair, and limbs under pressure of motion and wind. His figures seem steeled against the very air itself, stooped and blown about or grasping for a handhold. Here he has invented another device for making time and change internal to the work; the theme flows from the temporal gestures of his drawing hand.

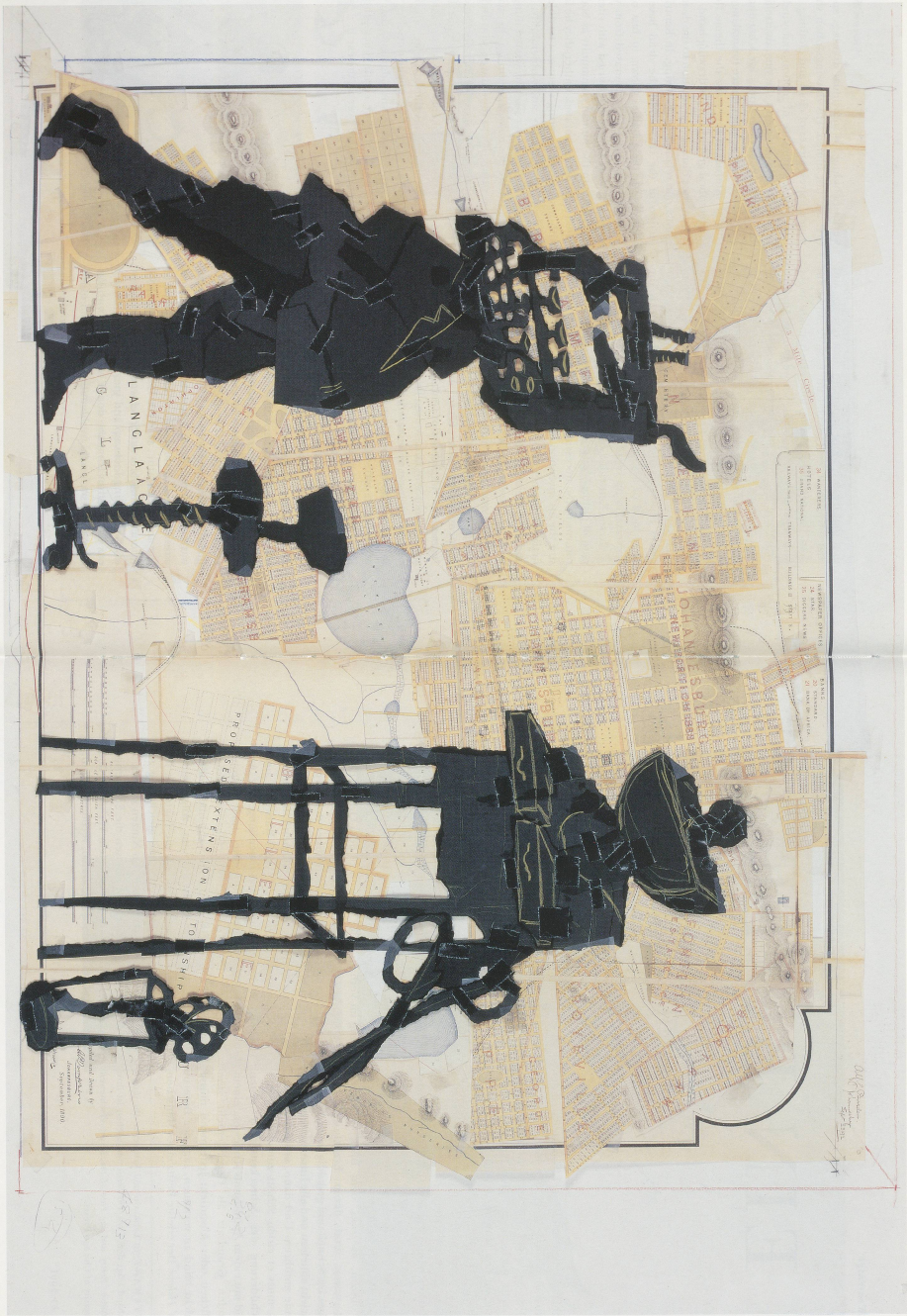
Violence disrupts our relation to the dead and not simply our relation to the living. In Kentridge's depiction of the real world the dead have become anonymous, their bodies blown to bits or experimented upon, their ordeals erased from view. The victims of violence are not buried with rites or reintegrated into the human community as bodies dedicated and commemorated. Rather, they lie face down with newspapers covering them in a terrible allegory of their ephemerality and vulnerability; they are wrapped in newspaper like any wasted thing, including the news the newspaper brings. Kentridge's response is steadfastly to show the erasure and animate the sequence so that it can be literally re-membered. He has gathered the blown pages and put them back into their proper sequence with all the solemnity of ritual and then he has filmed them, offering them again to view, so that we might ourselves begin to draw conclusions and form judgments that can withstand the winds of mere contingency—those winds that blow everywhere over all the earth.

tion that truth is more important than revenge and that universal access to such truth is more important than the particular claims individuals might make with regard to one another. Yet we can see that the Truth and Reconciliation Commission is as well the fruit of a long struggle toward justice, a dream of justice freed of its embedding in the grounds of injury alone. This struggle is already explored in imaginative form at the end of the *Oresteia* when the jury form is established and the Erinyes must give up their vengeful rage. Kentridge's work analogously replaces representation with deliberation; he is the most local of artists in his narration and the most universal in his sense of closure.

To see Kentridge's work in this context of the long path of justice is to understand why he so continually returns to the necessity of individual fantasy and desire. In his invention of his major autobiographical fictional characters—Soho Eckstein, Mrs. Eckstein, and Felix Teitelbaum—Kentridge takes the central myth of romance in the West, the adultery plot, away from the margins of history and places it at its inception just as Helen shadows the start of the Trojan war. Shaped by what René Girard has famously called "mimetic desire," this plot reminds us of the universal persistence of fantasy even in extreme conditions, a persistence just as necessary to the continuity of the self as memory is—and just as central to the feeling of being an individual who is alive in a world of individuals. Without such an imaginative narration, Kentridge's work would lose its capacity for tragedy on the level of the individual person. It is not that we find catharsis in the consequences of the plot for the three characters so much as that we see the characters as evidence of Kentridge's inner artistic life resisting a terrible pressure to objectify and externalize.

This place for fantasy in an art of public conscience is tied, too, to the other most important formal dimension of Kentridge's work: his impulse toward animation. Kentridge's animations include a consideration of the long art historical tradition of the animated statue, as in his 1990 film MONUMENT where a statue of a suffering worker at the moment of its unveiling looks up and speaks, shifting the focus of attention from the donor to the referent. Yet animation is a formal problem that suffuses all of his work, including his individual drawings and objects that are not filmed. His drawings often show flags, paper, leaves, pieces of cloth and clothing, hair, and limbs under pressure of motion and wind. His figures seem steeled against the very air itself, stooped and blown about or grasping for a handhold. Here he has invented another device for making time and change internal to the work; the theme flows from the temporal gestures of his drawing hand.

Violence disrupts our relation to the dead and not simply our relation to the living. In Kentridge's depiction of the real world the dead have become anonymous, their bodies blown to bits or experimented upon, their ordeals erased from view. The victims of violence are not buried with rites or reintegrated into the human community as bodies dedicated and commemorated. Rather, they lie face down with newspapers covering them in a terrible allegory of their ephemerality and vulnerability; they are wrapped in newspaper like any wasted thing, including the news the newspaper brings. Kentridge's response is steadfastly to show the erasure and animate the sequence so that it can be literally re-membered. He has gathered the blown pages and put them back into their proper sequence with all the solemnity of ritual and then he has filmed them, offering them again to view, so that we might ourselves begin to draw conclusions and form judgments that can withstand the winds of mere contingency—those winds that blow everywhere over all the earth.



WILLIAM KENTRIDGE, UNTITLED STUDY FOR TAPESTRY, 2001, chine collé and collage, 28 3/4 x 37 1/8" /
WANDTEPPICH-ENTWURF OHNE TITEL, Chine collé und Collage, 73 x 96 cm.

EIN BOTE

SUSAN STEWART

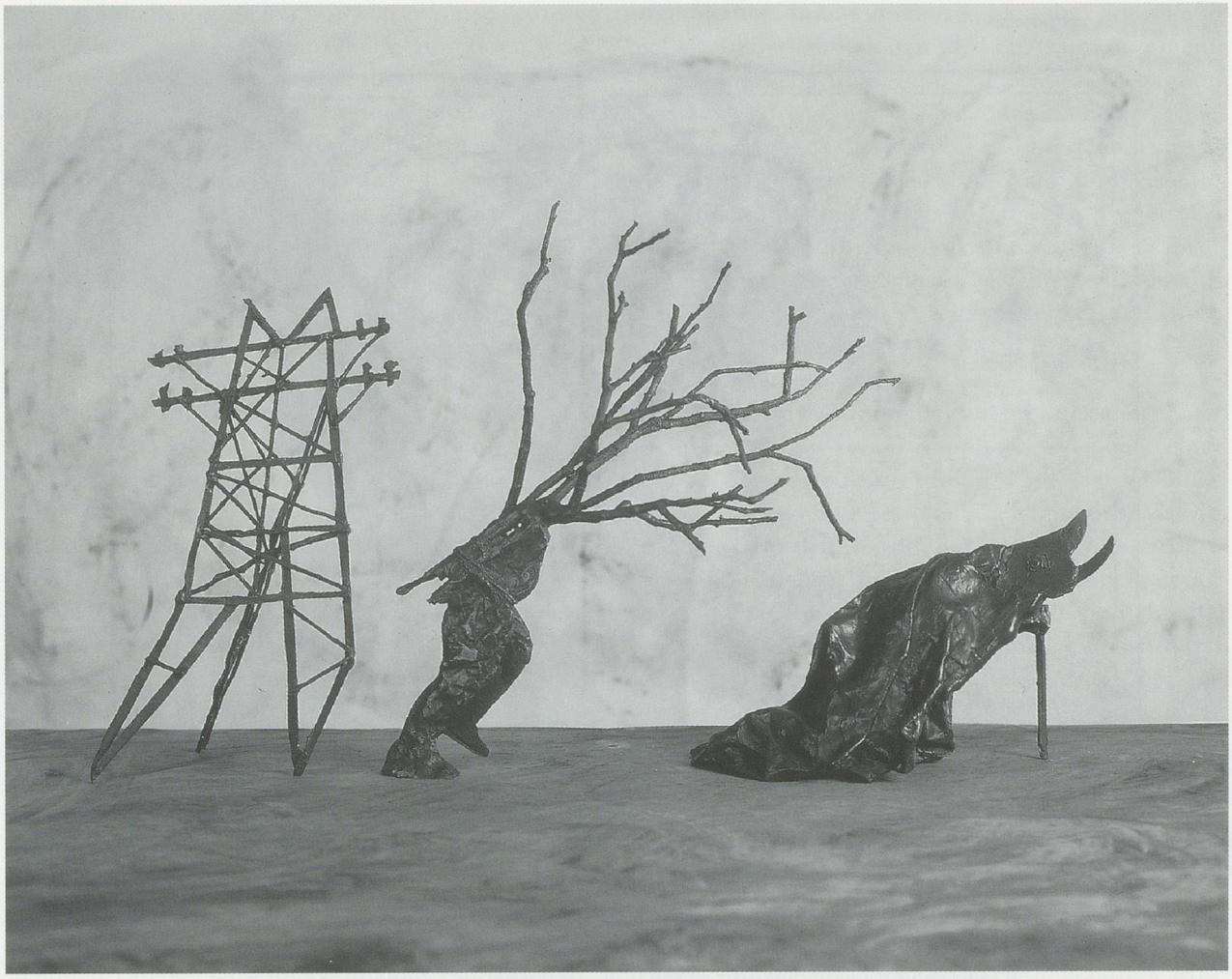
Über Flachland, Meer und Hügel bis zum Palast der Atriden wird eine Fackel nach der anderen entzündet, um die Nachricht aus Troja zu bringen. Der Wächter steht wachsam im Dunkeln und wartet sehnsüchtig auf den Moment, wo er den Nachthimmel wieder als Zeichen seiner selbst betrachten kann, ohne gespannt auf ein plötzlich auftauchendes menschliches Licht zu warten, das ihn dem Zwang der geschichtlichen Ereignisse unterwerfen wird. Schon bald wird ein Bote hastig die Szene betreten und über die wahren Umstände des Leidens, Mordens und des Verrats berichten, die bisher in jeder Hinsicht obszön, *ob-scenus*, dem Blick verborgen geblieben waren, und deren Erzählung umso notwendiger ist. Schnell und geduldig muss der Bote seinen Bericht abliefern und alle Einzelheiten, Zitate und Gründe anführen. Und dann, am Ende seiner Botschaft, muss er einen Schritt zurücktreten von seiner Schilderung des Schreckens, der rohen Gewalt und mit einem Aphorismus schliessen, einem sinngebenden Grundsatz als Gegengewicht zum Unerklärlichen oder Absurden: Jedermann müsse lernen, nicht blind zu vertrauen, sagt der Bote in Euripides' *Helena*. Der edelste Besitz eines Menschen sei ein demütiges und stilles Herz, das die Götter ehrt. Und er glaube, dass es auch der weiseste Besitz des Menschen wäre, wenn er ihn nur einsetzen würde, meint der Bote in den *Bakchen*.

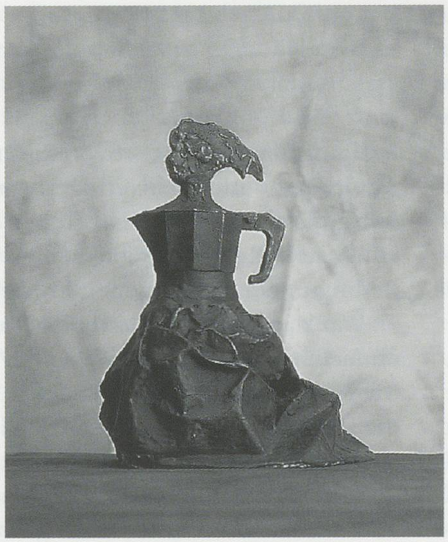
Die Botenberichte der antiken Tragödie sind eine frühe Form authentischer Dokumentarkunst. Sie sprengen sowohl die Grenzen der subjektiven Rede des Individuums als auch der abstrakten Klage des Chors; in den Botenberichten wird die Perspektive der redenden ersten Person im Interesse einer moralischen Kontinuität gezügelt. Durch seine Form bewirkt der Botenbericht eine ungeheure Umwälzung im Verhältnis der Figuren zu dem Ort, an dem sie sich bewegen; zunächst verleiht er der schrecklichen Erinnerung Geltung gegenüber der Vergesslichkeit einer auf die Gegenwart bezogenen Lebensweise, dann bringt er die schrecklichen Einzelheiten im Rahmen des Diskurses über Wahrheit und Tugend in einen neuen Zusammenhang. Die Authentizität, Schönheit, Symmetrie und getreue Wiedergabe des Botenberichts verfügen nur über moralische Autorität dank der abschliessenden Überführung des Individuellen ins Allgemeine. Ohne diese Überführung blieben die Fakten in ihren Einzelheiten zu ausgefallen und gleichzeitig zu indifferent, um den Menschen von Nutzen zu sein.

Wenige lebende Künstler erfassen die Schwierigkeit und Verantwortung, die mit dem Verhältnis der Figuren zum Ort, an dem sie stehen, verbunden sind,

---

SUSAN STEWART ist Lyrikerin und Kritikerin. Ihr jüngster Gedichtband trägt den Titel *The Forest* und soeben ist ihre kritische Studie, *Poetry and the Fate of the Senses*, erschienen (beide University of Chicago Press).





WILLIAM KENTRIDGE, PROCESSION, 2000, bronze figures from a series of 26, height approximately 13¾" each / PROZESSION, Bronzefiguren aus einer Serie von insgesamt 26, Höhe je ca. 35 cm.

WILLIAM KENTRIDGE, UNTITLED STUDY FOR TAPESTRY, 2000, collage on found Atlas pages, 13 3/8 x 18 11/16" / WANDTEPPICH-ENTWURF OHNE TITEL, Collage auf Seiten aus einem Atlas, 34 x 47,5 cm

lebhafter als William Kentridge. Weder im Leben noch auf der Bühne ist ihm die Tragödie fremd, und so hat er in der Tat die Bürde eines Boten des Obszönen auf sich genommen und aus historischen Ereignissen, die in ihrer Schändlichkeit oft überwältigend sind, ethische Schlussfolgerungen gezogen. Seine Kunst ist nicht nur, wie oft gesagt wurde, politisch, sondern auch eine Kunst der Theodizee, welche alle Probleme, die angesichts eines unbarmherzigen gewalttätigen Staates mit jeder Zeugenschaft, Berichterstattung und Schlussfolgerung verbunden sind, sehr bewusst und genau anschaut. Die Rechtfertigung einer lediglich politischen Kunst liegt in Autoritäts- und Machtverhältnissen ausserhalb ihrer selbst. Kentridge hat dies immer entschieden abgelehnt; jede Rechtfertigung seiner Kunst liegt in den Bedingungen ihrer eigenen Entstehung.

Was das in der Praxis heisst, zeigt sich in einem einfachen Sachverhalt, den der Künstler immer wieder unterstrichen hat: Er z e i c h n e t. Und nachdem er gezeichnet hat, geht er zur Animation über. Seine Aufgabe besteht nicht einfach darin, das tatsächliche Leiden darzustellen, zu differenzieren und zu umreissen. Vielmehr zeichnet er aufgrund eines

solchen Inhaltes, so sicher, wie klares Wasser mit viel Geduld aus einer dunklen Quelle gewonnen wird, oder wie der Schmerz im Heilungsprozess aus dem Körper weicht. Kentridge zeichnet mit Kohle – einem Relikt des Feuers. Und seinen hauptsächlichen Farben, Schwarz und Weiss, gönnt er hin und wieder buchstäblich die Gnade einiger blauer Tupfer, die für das Wasser und dessen ambivalente Sinnlichkeit des Flüssigen sowie seine Erneuerungskraft stehen. Seine Methode drängt vorwärts, ohne je eine Stufe zu überspringen. Jede Zeichnung ist ein Manifest gegen die sofort zuhandene, gleichzeitige und schnell konsumierbare Bequemlichkeit des photographischen Bildes. Er zeigt auf, dass die Zeichnung der photographischen Darstellung hermeneutisch überlegen ist, genauso wie die Geschichtsschreibung gegenüber dem beliebigen Festhalten von Details der alten Chronik ein hermeneutischer Fortschritt ist. Die offensichtlichste Eigenschaft des Zeichnens – nämlich, dass es sich in der Zeit entwickelt und diese Entwicklung auch festhält – gewinnt hier eine tiefere Bedeutung als erzählerisches Gegengewicht, als anderes Tempo und eine andere Gelegenheit zur Überprüfung von Erfahrung in einem Kontext, in dem Gewalt jede Möglichkeit zu unterschiedlichen Betrachtungsweisen ausgemerzt und damit jede Geschichtsbetrachtung unerträglich gemacht hat.

Wenn Kentridge mit dem Tempo seiner Hand und seines Auges arbeitet, wird die Zeichnung selbst zu einem Zeugnis seiner persönlichen Zeugenschaft, zu einer Spur seiner Gegenwart und der Abfolge seiner Entscheidungen. Seine Zeichnungen haben dieselbe Beziehung zu seiner Welt wie die Zeichnungen im Gerichtsraum zu eben diesem Raum: Sie sind eine Verweigerung blosser Publizität um ihrer selbst willen, ein Zeugnis, das seine Grenzen von Anfang an einräumt und diesen Widerstand der Leichtigkeit der Ausführung vorzieht. Seine vorwiegend innenräumlichen Perspektiven erfordern eine Untersuchung der Fragen von Figur und Ort, die den Kontext seines Werks bilden: Figuren, die auf Menschenmengen hinunterblicken, sich aus der Menge herausschälen, von einer Menge festgehalten werden; Blicke von oben, unten und besonders bedeutsam: der Blick in den Rückspiegel; eine Architektur der Begrenzung und immer wieder institutionelle Räume inmitten einer kahlen und öden Landschaft. In diesem Rahmen wird die Hand durch eine Waffe angezeigt, die Stimme durch ein Megaphon, das Auge durch einen Spiegel oder ein Fenster; aber ausserhalb des Rahmens gibt es eine Hand, die all das unmittelbar zeichnet. Kopf, Hand und Auge des Künstlers überragen diese historischen Szenen. Die Arbeit der Hand bleibt dabei transparent; sie prüft immer wieder jeden Schritt, lässt Radiertes erkennbar bleiben und häuft in zeitlicher Folge Schichten, Knoten und Querverweise an, die durchaus auch quere Absichten verfolgen.

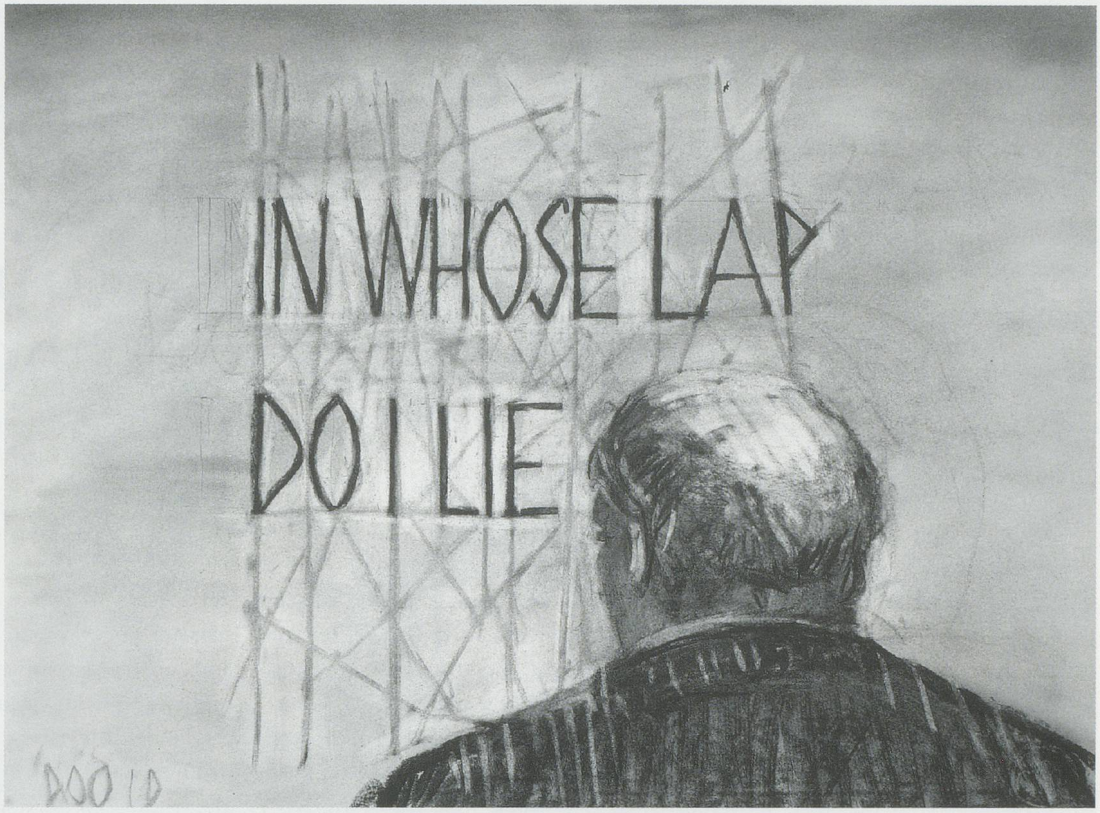
Wie das verschwindende Bild im Rückspiegel wird die Geschichte zurückgespult im Versuch einen neuen Weg vorwärts zu finden. Und wie die Bilder der Kamera nicht gegen die gezeichneten Bilder ankommen, werden in seinen Filmen auch die Geräusche des Alltagsgesprächs von einer immer wiederkehrenden Chormusik übertönt. Die Geschichte der technischen Entwicklung wird noch einmal durchgespielt und dieses erneute Abspulen zwingt uns dazu, die Bedingungen unseres Verhältnisses zu Gegenständen und anderen Personen zu überprüfen. Zeichnung und nicht Photographie; gemeinschaftlicher Gesang vor der Rede des Einzelnen; schwere Bakelit-Apparate statt Mobiltelefone; Minen- und Fabrikarbeit anstelle von Dienstleistungsbetrieben und Bürokratie. Man könnte von einem «Zurück zur Natur» in Kentridges Werk sprechen, mit der ganzen Dichte und Schwierigkeit dessen, was zu leisten wäre, um zu dem Zeitpunkt zurückzukehren, als menschliche Bedürfnisse und technische Machbarkeit noch auf derselben Stufe standen. Die in Kentridges Zeichnungen und Filmen dargestellte Technologie entspricht den Jahren kurz vor seiner Geburt und nicht der Zeit, in der die Werke entstanden sind. Dies ist ein weiterer Aspekt jenes Versuchs des Boten, eine zusammenhängende Kette von kausalen Gründen und Verknüpfungen aufzuzeigen. Die Drähte und Kabel, die in Kentridges Bilderwelt so reichlich vorhanden sind, verweisen auf ein Nervensystem, das nun verborgen liegt. Der faustische Traum vom Fliegen und über sich Hinauswachsen wird als der billige Trick entlarvt, der er tatsächlich ist: Alles bindet das Gewicht der Existenz an den Boden oder zieht es dahin zurück.

Es wird oft gesagt die *Truth and Reconciliation Commission*, die den Übergang zum neuen Südafrika gewährleisten soll, sei ethisch ein monumentaler Fortschritt – eine demokratisch abgesegnete Versicherung, dass Wahrheit wichtiger ist als Rache und dass der allgemeine Zugang zu dieser Wahrheit wichtiger ist als einzelne Rechtsansprüche, die Individuen gegeneinander haben mögen. Aber wir sehen auch, dass diese Wahrheits- und Versöhnungskommission ebenso das Resultat eines langen Kampfes um Gerechtigkeit ist wie ein Traum von Gerechtigkeit, der sich nur aus dem allumfassenden Unrecht erheben und befreien konnte. Dieser Kampf wurde in gedanklicher Form schon am Ende der *Orestie* ausgefochten, indem ein Gericht geschaffen wurde und die Erinnyen auf ihre Rache verzichten mussten. Analog dazu ersetzt Kentridges Arbeit die reine Darstellung durch Nachdenken; er ist der ortsgebundenste Künstler, den es gibt, was seinen Stoff angeht, aber der universalste in seinem Gespür für Schlussfolgerungen.

WILLIAM KENTRIDGE, ART IN A STATE OF SIEGE (100 YEARS OF EASY LIVING), 1988, silkscreen print on brown paper, 63 x 39⅞" / KUNST IM BELAGERUNGSZUSTAND (100 JAHRE LEICHTES LEBEN), Siebdruck auf braunem Papier, 160 x 100 cm.

Sieht man Kentridges Werk in diesem Kontext des langen Weges der Gerechtigkeit, so versteht man, warum er immer wieder zur Notwendigkeit der individuellen Phantasien und Sehnsüchte zurückkehrt. Mit der Erfindung seiner wichtigsten autobiographischen Protagonisten – Soho Eckstein, Mrs. Eckstein und Felix Teitelbaum – nimmt Kentridge den zentralen romantischen Mythos des Westens, das Ehebruchszenario, und verlagert ihn von der Peripherie der Geschichte an deren Anfang, so wie auch Helena am Beginn des Trojanischen Krieges stand. Diese – durch ein (wie René Girard es nannte) «mimetisches Begehren» entstandene – Konstellation erinnert uns an die universelle Hartnäckigkeit der Phantasie auch unter extremen Bedingungen, eine Hartnäckigkeit, die für die Kontinuität des Selbst ebenso wichtig ist wie das Gedächtnis und ebenso zentral für das Gefühl, ein lebendiges Individuum in einer Welt von Individuen zu sein. Ohne diesen imaginären Stoff verlöre Kentridges Arbeit ihr tragisches Potenzial auf der individuellen Ebene der einzelnen Personen. Es geht weniger darum, dass wir durch die Konsequenzen dieser Konstellation für die drei Protagonisten eine Katharsis erfahren, als dass wir sehen, wie diese Figuren, die für Kentridges künstlerisches Innenleben zeugen, dem entsetzlichen Druck zu objektivieren und zu externalisieren widerstehen.

Dieser Raum für die Phantasie in einer Kunst, die sich des öffentlichen Rechtsempfindens annimmt, hat auch etwas mit dem anderen, äusserst wichtigen formalen Aspekt von Kentridges Arbeit zu tun: seinem Drang zur Animation. Kentridges Animationsarbeiten nehmen Bezug auf die lange kunsthistorische Tradition der lebendig gewordenen Statue. So auch sein Film MONUMENT (1990), in dem das Standbild eines entbehrungsreichen Arbeiters im Moment seiner Enthüllung den Blick hebt und spricht, wodurch das Interesse vom Stifter des Denkmals auf dessen Referenten gelenkt wird. Die Animation ist jedoch eine formale Frage, die das ganze Werk durchzieht, selbst einzelne Zeichnungen und Objekte, die nie gefilmt wurden. In seinen Zeichnungen finden sich oft Fahnen, Papiere, Blätter, Stofffetzen und Kleider, Haare und Körperteile, die heftiger Bewegung und Winden ausgesetzt sind. Seine Figuren scheinen gegen die Luft selbst anzu-



WILLIAM KENTRIDGE, WEIGHING... AND WANTING, 1997–98, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, 21⅝ x 29½" / WIEGEN... UND NICHT GENÜGEN, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 55 x 75 cm.

kämpfen, sie gehen gebeugt und vom Wind gebeutelt oder suchen nach einem festen Halt. Damit hat er ein weiteres Mittel gefunden, um Zeit und Veränderlichkeit in sein Werk zu integrieren; wie von selbst fliesst das Thema aus der zeitgebundenen Gebärde seiner zeichnenden Hand.

Gewalt zerstört aber auch unsere Beziehung zu den Toten, nicht nur die zu den Lebenden. In Kentridges Abbild der Wirklichkeit sind die Toten anonym, ihre Körper sind zerfetzt oder werden Experimenten unterworfen, aber ihr Leiden ist aus dem Blickfeld verbannt. Die Gewaltopfer werden nicht dem Ritus gemäss beerdigt oder als geliebte und unvergessene Tote wieder in die Gemeinschaft integriert. Nein, sie liegen mit dem Gesicht auf dem Boden da und sind mit einer Zeitung bedeckt, eine schreckliche Allegorie ihrer Flüchtigkeit und Verletzlichkeit; sie sind in Zeitungspapier gewickelt wie irgendein überflüssig gewordenes Ding, einschliesslich der Nachrichten in der Zeitung selbst. Kentridges Antwort ist unerbittlich, wenn er diese Auslöschung zeigt und die Bildsequenz animiert, damit sich alles wieder zusammen- und dadurch im Gedächtnis festsetzen lässt. Er hat die vom Winde verwehten Seiten gesammelt und mit der nötigen rituellen Sorgfalt wieder in die richtige Reihenfolge gebracht und gefilmt. So führt er sie uns noch einmal vor Augen, damit wir selbst unsere Schlüsse ziehen und uns ein Urteil bilden können, das dem Wind des Zufalls zu widerstehen vermag – einem Wind, der überall auf der Welt bläst.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)