William Kentridge : live cinema & life in South Africa : a telephone conversation in Chicago, October 21, 2001 = Live-Kino & Leben in Südafrika : Telefongespräch vom 21. Oktober 2001 in Chicago

Autor(en): **Goldberg, Roselee / Kentridge, William / Parker, Wilma**

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: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680686

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

Live Cinema & Life in South Africa

A Telephone Conversation in Chicago, October 21, 2001

ROSELEE GOLDBERG & WILLIAM KENTRIDGE

RoseLee Goldberg: I think it's almost impossible for non-South Africans to understand the constancy of political repression, the threat of police violence, the relentless, day to day degradation imposed on black South Africans, which we observed growing up in South Africa.

You were born in Johannesburg in 1955; what is your earliest moment of political awareness?

William Kentridge: There are different shocks of moments of realization. One of them was when I was four or five and we were driving along the Valley Road off Jan Smuts Avenue and, looking out the car window, I saw a man lying in the gutter and four or five people kicking him. I had never seen adult violence before. In fact, for me, violence had always been fiction until that moment. It was deeply shocking. Then, there are childhood images of people being checked for passes—when I play these in my head though, I don't know if it is an old documentary or if it really happened.

I didn't sense it as constancy—for me it was momentary—there was normal suburban life with nanny in-between and one would ride along on a kind of normalized pattern. One didn't live in fear, but there were many times when one was aware of others living in fear and of the humiliation of blacks. I remember the awkwardness of being put ahead of queues if you were white.

RG: Given your mother and father's positions as attorneys working against apartheid—defending such clients as Nelson Mandela and the family of Steve Biko—surely your phone would have been tapped, your home probably under constant police surveillance, your family's movements noted. What was your direct experience of this situation?

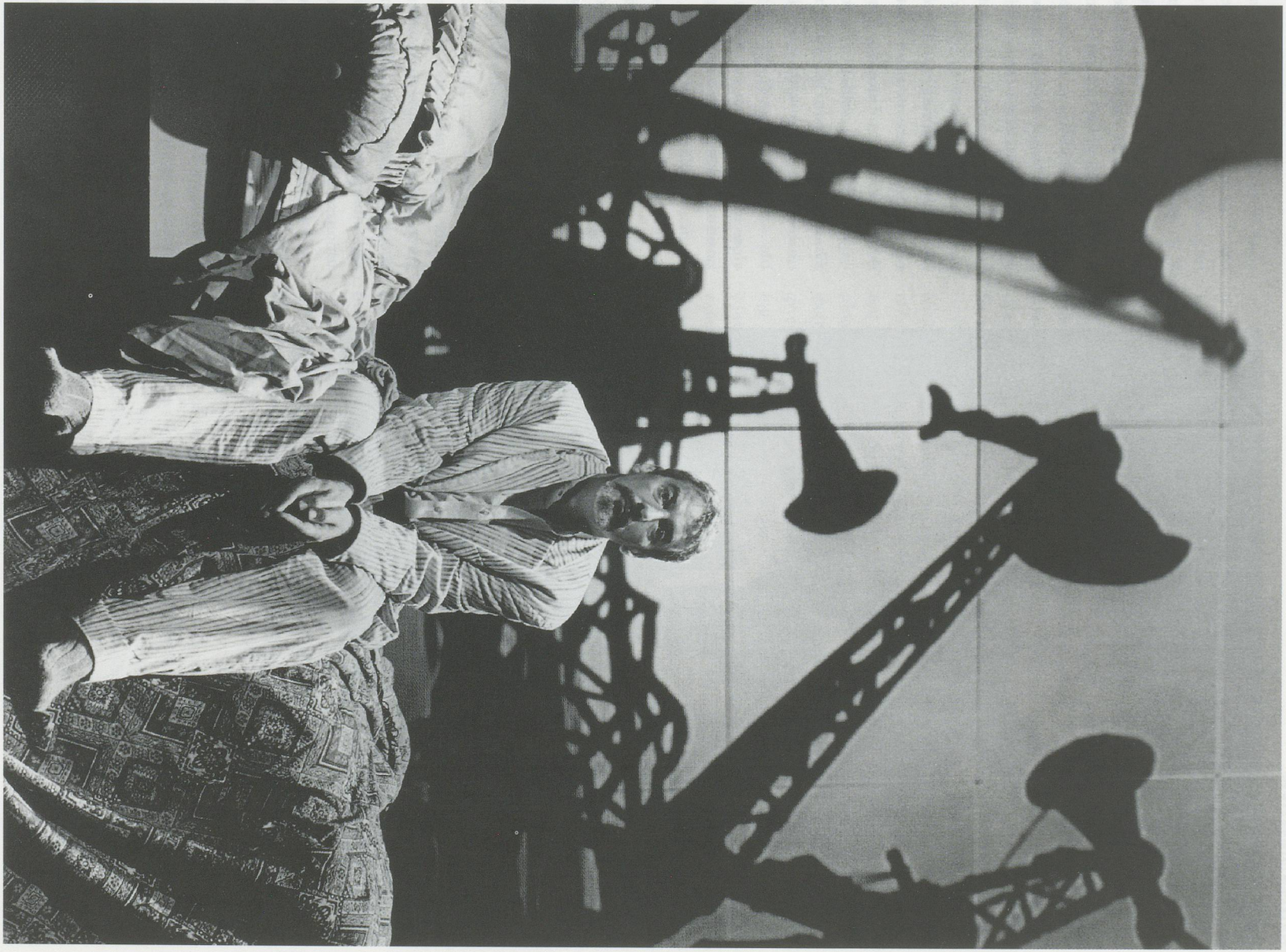
WK: No sense of being watched or under threat. As a child I always had the sense of the omnipotence of my father and not being under threat—which perhaps was a false sense of security.

RG: As a child, I was forever changed by the Sharpeville massacre of 1960. You graduated from the University of Witwatersrand in 1976, the same year of the Soweto uprising—when students in that township burned down their schools and refused to study in the language of the oppressors, Afrikaans. These actions marked the beginning of an entirely new level of anti-apartheid action. Students, many of them mere children, telling their parents enough is enough—that they would no longer stand the government's cruel educational system, designed to teach black students just enough for them to be literate laborers, but not enough to join the work force beyond that. (Advanced math for example was not taught in schools, precisely for this reason.) And that they would now take the struggle in their own hands. This sparked ferocious responses by the government and the secret police and started a bloody battle that would last for almost sixteen

---

ROSELEE GOLDBERG, a graduate of the Courtauld Institute of Art, pioneered the study of performance art with her seminal work, *Performance Art from Futurism to the Present* (1979/2001). Author of *Performance: Live Art since 1960* (1998) and *Laurie Anderson* (2000), and a frequent contributor to *Artforum* and other magazines, she teaches at New York University.

WILLIAM KENTRIDGE, ZENO AT 4 A.M., 2001, David Minnaar as Zeno /
ZENO UM 4 UHR FRÜH, David Minnaar als Zeno. (PHOTO: RUPHIN COUDYZER)



WILLIAM KENTRIDGE, UBU & THE TRUTH COMMISSION, 1997, David Minnaar as Pa Ubu / UBU & DIE WAHRHEITSKOMMISSION, David Minnaar als Père Ubu.

years. How did you feel to be graduating at the very moment when the revolution exploded?

WK: One didn't have a sense that it was the start of the revolution. One understood that it was an extraordinary eruption—but one was very much at the edge rather than at the center. The same kind of heady excitement ensued, which I am sure occurs whenever there is a major upheaval, with all the rumor, gossip, news, elements of the violence from Soweto erupting into the center of the city. There were no white students that went and stood at the barricades with black students in Soweto. There were protests by whites at the universities. There was a strange double sense of being connected to it, close to it, but not in it... which is the position of whites in South Africa.

From 1973 onwards, when trade unions started reestablishing themselves, mainly in Durban, a lot of white student activism was in support of black trade unions, which was vital to building the labor movement in South Africa and which became the basis of the civic movement in the eighties. Practices of organization, the emergence of leadership, all came through the trade union movement, and led to the civic organization. At that point I was doing posters for some trade unions and this went on right into the early eighties. I was working at offices in Junction Avenue in Parktown. There was a poster-printing place next door that we used, and which was raided and burnt down. But I never had a sense of myself being under scrutiny or under threat. I had friends who ended up in jail for many years for being part of the ANC underground. There were lots of friends who were banned or who were under house arrest or who fled the

country. But even my memory of Bram Fischer (a prominent anti-apartheid lawyer, who was sent to prison for life) was of picnics in his lush garden in Houghton. What was harder to grasp was the idea of him on the run from the police and in disguise—that he was part of an underground organization. I suppose it was that sense of a double life that South Africa consisted of. Whether it's someone like Bram Fischer—this avuncular suburban man, but also this underground activist—or whether it is the image of one's powerful, warm nanny being chased by police; those kind of double understandings—the world being so shattered—was for me what growing up in South Africa was very much about.

RG: Could you describe for the non-South African what it was like to be an artist in South Africa? Not to deal with politics under these circumstances would have been unimaginable.

WK: There were a lot of artists who managed not to deal with politics—but for me it was unimaginable. For a while there were two different practices—there was the trade union work and the posters for them and there were the theater performances. Then there were other drawings that I was doing for myself that were more elliptical, less direct. The styles weren't that different but there were different impulses behind them.

RG: What was behind your decision in 1981, to go to Paris to study mime at Ecole Jacques Lecoq?

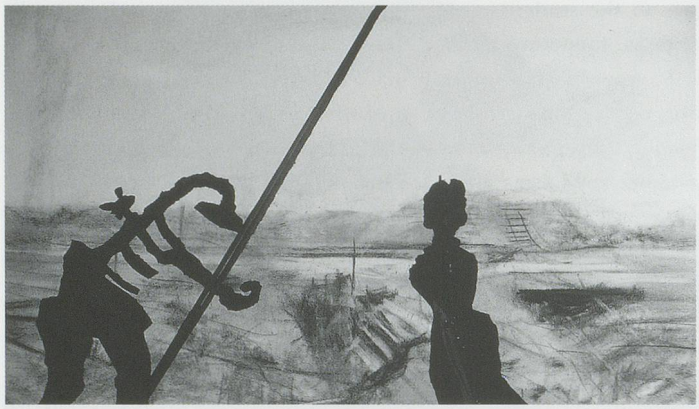
WK: I understood that a lot of my work had to do with improvisation, and the school in Paris used a lot of improvisation in its work. It was also a school open to students from different parts of the world, which made it possible for me to get in. So that's how I ended up at Lecoq. I discovered very quickly that I should not be an actor—in three weeks I would say. But I learned huge amounts of what it is to be an artist from the theater school.

RG: Can you explain what you mean...

WK: The school very much had to do with the energy of a performance, how you modulate that, how the energy of one moment—no more, no less—has to be sufficient to give the spark for the next moment. And the great thing about a theater school was that the exercises they gave to the students were not theoretical tasks, they were always physical tasks. So you have a simple exercise, starting off crouched on the ground, and in one movement, standing up and swinging your arms above your head. And the task was to have the exact amount of energy, so that as you started that gesture, you went up and your hand stopped exactly above your head. It was wrong if you needed an extra movement to get your hand to that point and it was wrong if you had to stop your hands from going beyond the vertical position. That was a practical, physical exercise but what it was teaching you was that the root of the final image—hands straight above the head—actually started elsewhere. Understanding that the first five millimeters and the last five millimeters of the gesture are the really vital ones and that the form or neatness or agility of the middle section is not the point... that tells you everything about the performance. So it's a physical exercise, it feels like gym but it has a huge amount to do with what it is to be making objects or performance or drawings. And there were maybe twenty or thirty other exercises which were used as metaphors for performance or acting, but which were equally appropriate for drawing. To give you another example: instead of starting with a psychological approach to character, one would start with, say, the materials. Let's do this performance as if this character were made of honey. Because that's such a specific material, one could imagine a breathing that would go with that, a voice, a movement, and it informs the performance and in the end it makes a character make sense. You can use the same thing with drawing. If I teach drawing, I usually use these same kinds of exercises. Instead of saying to students, "Always make the same kind of mark when you're drawing," you give a metaphor like that, which will immediately change and inform the way a mark is being made. I use these exercises as a way of throwing open a different set of metaphorical vocabularies for thinking about art making. For that reason, it was for me a fantastic school.

RG: Your films take me on an extraordinary journey back to South Africa. I see buildings I knew on Rissik Street, on Jeppe Street, the Police Building, the scale of some of those thirties and forties buildings with their rounded profiles. I'm always stunned by how much I recognize of Johannesburg in your fast-paced drawings. How would you describe your sense of the city and its surroundings and your portraiture of it?

WK: I love going through the center of town—there's a kind of generic Johannesburg architectural style, which for me has to do with the corner curved balconies of flats – the concrete shadings over pavements. I suppose it has to do with the very clear light of the harsh summer sun that makes razor sharp shadows... I do feel there's nothing like drawing a place to make one feel close to it or having affection for it.



Top & middle / Oben & Mitte: WILLIAM KENTRIDGE, CONFESSIONS, 2001, preparatory studies, charcoal drawing and shadow puppets / GESTÄNDNISSE, Entwürfe, Kohlezeichnung und Schattenmarionetten. Bottom / Unten: WILLIAM KENTRIDGE, STUDY FOR PROCESSION WITH MEAT PACKERS, 2001, silhouette and charcoal drawing, 30 11/16 x 41 3/4" / STUDIE FÜR PROZESSION MIT ARBEITERN AUS DER FLEISCHINDUSTRIE, Scherenschnitt und Kohlezeichnung, 78 x 106 cm.

RG: How did you come to work with the Handspring Puppet Company (founders Adrian Kohler and Basil Jones with Busi Zokufa, Tau Quelane and Louis Seboko) and their three-quarter sized puppets?

WK: Handspring Puppets came up to Johannesburg in the late-eighties or early-nineties from Cape Town where they'd been doing some adult work but mainly children's puppetry. I'd been making these animated films and they'd worked with the puppets and it seemed that we could find a kind of meeting point. An animated film was to 35-mm movies what a puppet was to an actor. Both were obviously artificial representations of scenery or a landscape. And we spent an evening—Adrian had a puppet, I had some animated film—and after the first twenty seconds it was clear that puppets and film went well together. So the starting point was deciding to work together. I was interested in the landscapes and the images of the city I'd been doing before and gave Adrian some puppets to carve based on drawings of people that had been in the films I'd made. The next step was looking for a performance for them to do. We had the actors, we had the cast, we had the scenery, and then we said, what can be performed with this? We thought of a *Carmen*, but in the end we agreed on a *Woyzeck*.

RG: I find it interesting that you have used Büchner and Goethe and Alfred Jarry—deeply existentialist, sometimes nihilistic European sources for your profoundly moving works. Can we talk about this high European intellectual background of white education in South Africa, and how you came to use this material as the storyboard for such

tragically African stories? Isn't it a kind of intellectual colonialism?

WK: We didn't start there directly. We knew we were going to do a piece of theater that would use animation and puppets, but we needed one other thing. A framework for the puppets and films we'd already created. So we decided on *Woyzeck*, although it would be very different from the actual Büchner play. When we started we had a whole series of other scenes and other adventures; and the character would have come from Büchner, but would have had a completely different story. As we developed the play, all the extra new scenes seemed clunkish and crass compared to what Büchner offered. And in the end there was so much new material to work with between the puppetry and the animation, and the grammar between the two, that it was extremely reassuring to have the text as a given. We also thought people would have a better understanding of what we were doing if the work was seen against a play that was familiar. A play like *Woyzeck* is familiar, and when you see the production you see how different it is from the play and so you become aware of what these new elements are.

RG: I am still trying to make sense of the strong European intellectual tradition of whites and the way that you mesh this background with the tragedy of the African story.

WK: Yes, we were always trying to make sense of the European tradition. For example when we were doing *Faustus*, I read dozens of different *Faustuses* from Marlow and Goethe to George Sand. Everyone has done *Faustus*. And there were a number of African *Faustuses* that I looked at but which were much less flexible to work with because they were already an interpretation of the basic story. In addition, those plays were so specific it wouldn't make sense to take any of those interpretations of *Faustus* and graft yet another interpretation on top of that. The Goethe was already overdone and too familiar, one didn't feel the pressure to be respectful of it in the way one would if one was working with a new or different piece.

RG: What about the collaborative aspect of your work with Handspring? After all you're coming out of film and theater and agitprop. You seem to gravitate towards collaborative projects...

WK: The South African theatrical tradition in the seventies, and the great theatrical pieces that came out of South Africa at that time, had to do with collaboration. Fugard's *The Island, Siswe Banzi is Dead, Woza Albert,* the Junction Avenue plays—all came out of collaboration. That had partly to do with the very separated lives of black and white people in South Africa. Theatrical productions provided one of the areas where these two very different worlds could and did meet. *The Island* would have been inconceivable without the collaboration between Athol Fugard, John Kani, and Winston Ntshona. So that way of working wasn't a kind of artificial assumption, it wasn't a pretension, it wasn't an affectation. It was the way that so much work had been done in the seventies and eighties and it was a very natural way for us to continue. Even though the productions with Handspring weren't workshopped as such, there was a real sense of collaboration in terms of different inputs being openly received and tested and listened for. This applies as well to our latest collaboration, ZENO AT 4 A.M. The production as it is mounted is very different from the way it was conceived in the months before we began rehearsing. And that had to do with things that were brought by the performers which weren't just particularities of performance but which changed the very heart of the production, in terms of the sound, the voices, the kinds of movement.

RG: In terms of your own animation films, are those your quiet, alone moments?

WK: Yes, the drawings are. The theater pieces might have say six or eight weeks of rehearsals if we're lucky, and they usually take fifteen months to complete. Four-fifths of the time it is me alone in the studio drawing, for what in the end becomes a theater piece performed by six or eight people. So in the theater projects there are large sections where I work alone. But obviously vital to the theater projects is the work being made with a group of other people to whom one can show the work, test it, view it with puppets in front, with actors in front. The animated films are essentially on my own, although even there the work with the musicians and particularly the editor is not solitary. The films are very much about a conversation. I don't sit and edit them on my own.

RG: Music plays a central role in all of your films, changing the tone from solemn to joyful in seconds. It takes me instantly back to South Africa—you'll throw in something from one of the radio stations and I cry and smile at the same time, it's so beautiful. Once again a clash of worlds—you're in a white world which is then pierced by an African radio station. Can you talk about how you throw together Bach and Beethoven, "kwela" music and original compositions?

WK: Half way through the animation process and quite early in the theater

process there's a session of listening to a range of different music. Often I thought I'd use one kind of music and discovered a very different music that worked. For example with SHADOW PROCESSION (1999)—I had done some recordings with Alfred Makgalemele, a street musician who plays outside the Johannesburg station whom I'd heard and who did some of the music for *Woyzeck*. And we did some recordings and I was absolutely certain I was going to use a slow funeral march for this procession. But while we were in the studio, we recorded a couple of things including Alfred's uptempo and jaunty rendering of "What a friend I have in Jesus" and as soon as I was watching sections of the animation that I had already done with that music, it was completely transformed. The tempo of the music made the film much more watchable, much smoother and it made the gap between the apparent jauntiness of the tune and the pain in the voice stronger. That was unpredictable. If I had asked myself, "What music is going to work with this?" I would have said, "Track seven is not going to work," but the editor said: "Let's listen to that track again, because I don't think the slow music is working for this procession." And she was completely right.

In ZENO there are sections of the music which Kevin Volans is writing at the moment that have to do with motifs being repeated and repeated. For him this would be the equivalent of indigo dying, where you dip the cloth many many times, each time using the same process, but gradually the color gets richer and richer. There is one phrase, which is repeated 16 times in a row, which terrified me when I first heard it. I thought, "Well after the fourth repetition, people would stand up and walk out and we would be standing still with these puppets not knowing what to do." But we discovered when we put it on and started playing with it that the contained freedom it gave us, in terms of expanding time and letting the slow movement of the figures take over, brought a whole section to the production that did not exist before. That I had not conceived of until I heard the music. So it works both ways—there's both looking for music that changes what you see and being very alive to what the music offers in terms of new work to be done within the space opened up by the music. In the repetition of the group of bars repeated sixteen times, there isn't the expectation that there is something new that is going to happen with every bar to keep up with the change in the music. Rather, there's an expansion of space and time so something that may normally be a passing thought is allowed to develop.

RG: ZENO AT 4 A.M. is your latest collaboration with Handspring Puppets—an oratorio with original music for string quartet and singers composed by Volans, with a libretto by Jane Taylor. It is a story about a man on his deathbed, confronting his demons from the past: adultery, nicotine addiction, and the death of his father. It is based on Italian author Italo Svevo's 1923 cult classic, *Confessions of Zeno*.

WK: Yes, an Italian author, writing in Trieste which was at the edge of the Austro-Hungarian empire. It's a work about living in a city that's not at the center of things... like Johannesburg.

RG: How did you come to that text and what's the connection to South Africa?

WK: The book was in the house and I read it when I was eighteen or nineteen, and I thought: "How could this person, writing in Trieste in 1920, know what it feels like to be here in Johannesburg?" A radical uncertainty of the self is what it is really about. Or misplaced self-understanding. He understands what he is doing and what he needs to do, but he is unable to lead an effective life. The piece that we're doing in New York is part one (based on the chapter called "The Death of my Father") and I'm now working on the second section which will be ready next year. It has to do with domestic life, which is put into perspective by the outbreak of World War I. The shape of the book is about the sudden awareness and vulnerability of domestic comfort.

RG: You talk about the "form" of your productions—can we go straight to that point and talk about what is new about the form of this piece?

WK: In the earlier theater pieces we had wooden puppets operated by visible manipulators, often in front of a screen onto which animated images were projected. In ZENO, we also have a screen onto which images are projected, but these images are of shadows operated by the manipulators at the side of the screen. You see both the performance of the shadow puppets—as film on the screen—and the live activity of the making of those images by the manipulators, at the same time.

I had initially thought that a lot of the shadow work would be filmed and then projected but while trying to develop the shadow work we had the people operating the shadow figures projected onto the screen as well. So you see these large-scale shadows on the screen which look big and substantial and at the same time at right angles to them you see ephemeral paper cutouts being manipulated by the puppeteers. And

WILLIAM KENTRIDGE, DE PECCATO ORIGINALI, 2000, lithograph with chine collé and torn paper collage, 9½ x 14⁹⁄₁₆" / Lithographie mit Chine collé und Papiercollage, 24 x 37 cm.

it's a strange kind of ballet of the puppeteers enslaved by the demands of these tiny paper cutouts above their heads, which have to move across the world. What I'm really interested in at the moment is a sort of live cinema, something that uses a lot of the conventions of looking at things on screen. At the same time, you are aware of how the piece is constructed. And in front of the screen are the singers and the actors and the string quartet. None of this was anticipated when we began. I had originally thought this would be an extension of the shadow work but so many different things were developed in rehearsal that it has become something else.

RG: Is the film in ZENO AT 4 A.M. very different from earlier puppet-animation works?

WK: It's very different. There isn't the charcoal animation that's been in the other theater productions. There are either live shadows being moved by people or there's a kind of toy theater made of paper backdrops slotted in front of the camera in different layers, and transparent acetates with drawings on them.

RG: Going back to 1981, and the importance of mime for you at that time, it seems to me that the shadow processions, the paper cutouts, like those that you have installed in the stair well at P.S.1, are the equivalent of mime.

WK: Yes, they do silently move across the space.

RG: A silent articulation that's all about the body and all about the gesture and nothing else.

WK: Yes, and it relies on an audience recognizing gesture or pose or object rather than understanding psychology. I never thought of the cutout as similar to mime but of course it is... It would be very interesting to see mime in silhouette.

RG: Just as you said earlier that the puppet is to acting what animation is to film, so I see mime as a physical form of the paper cutout. It's interesting that the earliest threads of your training in acting and its connection to drawing are as present as they ever were. Each of your different disciplines clearly feeds the other and leads you in new formal directions. In ZENO AT 4 A.M. you've used the paper cutouts of an earlier work to determine its formal devices as well as its overall aesthetic. Where has this latest theater-collaboration led you in terms of your newest "solo" works?

WK: I'm still in the middle of the second half of ZENO AT 4 A.M. which I'm getting ready for "Documenta XI" next year. Mainly I'm doing drawings of Trieste, and fields of First World War barbed wire.

Live-Kino & Leben in Südafrika

Telefongespräch vom 21. Oktober 2001 in Chicago

ROSELEE GOLDBERG & WILLIAM KENTRIDGE

RoseLee Goldberg: Ich glaube, für Nichtsüdafrikaner ist es fast unmöglich, sich die fortwährende politische Unterdrückung, die Bedrohung durch Polizeigewalt und die unentwegten Demütigungen vorzustellen, denen schwarze Südafrikaner Tag für Tag ausgesetzt waren, und die wir miterlebt haben, da wir in Südafrika aufgewachsen sind.

Sie wurden 1955 in Johannesburg geboren; wann haben Sie die politischen Verhältnisse zum ersten Mal bewusst wahrgenommen?

William Kentridge: Es waren mehrere schockartige Erlebnisse, die mir die Augen öffneten. Eines davon war, als ich vier oder fünf Jahre alt war und wir die von der Jan Smuts Avenue abzweigende Valley Road entlangfuhren; ich schaute aus dem Autofenster und sah einen Mann im Strassengraben liegen und vier oder fünf Leute, die ihm Tritte versetzten. Ich hatte noch nie zuvor gewalttätige Erwachsene gesehen. Eigentlich war Gewalt bis zu diesem Zeitpunkt etwas gewesen, was nur in Geschichten vorkam. Es war ein zutiefst schockierendes Erlebnis. Dann sind da noch Kindheitserinnerungen an Menschen, die ihre Pässe vorweisen müssen; wenn ich mir die durch den Kopf gehen lasse, weiss ich nie, ob es sich um einen alten Dokumentarfilm oder um wirkliche Ereignisse handelt. Ich habe die Gewalt nicht als etwas ständig Präsentes erlebt – es waren Momente. Dazwischen gab es den normalen Vorstadtalltag mit Kindermädchen, wir lebten mehr oder weniger normal und hatten keine Angst; wir wussten aber, dass andere in Angst lebten und dass die Schwarzen gedemütigt wurden. Ich erinnere mich an das ungute Gefühl, wenn man in irgend einer Warteschlange bevorzugt behandelt wurde und zuerst drankam, nur weil man weiss war.

RG: Da Ihre Eltern beide als Anwälte gegen die Apartheid kämpften und Klienten wie Nelson Mandela oder die Familie von Steve Biko verteidigten, wurde euer Telefon sicher abgehört, das Haus vermutlich ständig von der Polizei überwacht und man beobachtete, was die einzelnen Familienmitglieder unternahmen. Wie haben Sie diese Situation erlebt?

WK: Ich hatte kein Gefühl des Überwacht- oder Bedrohtseins. Als Kind hielt ich meinen Vater für allmächtig und fühlte mich nie bedroht – vielleicht wiegte ich mich in falscher Sicherheit.

RG: Für mich war als Kind das Sharpeville-Massaker von 1960 der entscheidende Einschnitt. Sie schlossen Ihr Studium 1976 an der Witwatersrand University ab, im selben Jahr wie der Aufstand in Soweto, als die Schüler dieser Township die Schulen niederbrannten und nicht länger in Afrikaans, der Sprache der Unterdrücker,

---

ROSELEE GOLDBERG, Absolventin des Courtauld Institute of Art, ist Autorin der bahnbrechenden Studie zur Performancekunst, *Performance Art from Futurism to the Present* (1979/2001). Weitere Publikationen sind *Performance: Live Art since 1960* (1998) und *Laurie Anderson* (2000). Sie schreibt regelmässig für *Artforum* und andere Zeitschriften und unterrichtet an der New York University.

WILLIAM KENTRIDGE, UBU & THE TRUTH COMMISSION, 1997, Busi Zokufa as Ma Ubu, David Minnaar as Pa Ubu /
UBU & DIE WAHRHEITSKOMMISSION, Busi Zokufa als Mère Ubu, David Minnaar als Père Ubu.

unterrichtet werden wollten. Diese Ereignisse stehen für den Beginn einer ganz neuen Anti-Apartheid-Bewegung: Schüler und Studenten, viele davon noch Kinder, die zu ihren Eltern sagen, «Uns reichts!», und ein Schulsystem nicht länger ertragen wollen, das den Schwarzen gerade so viel beibringt, dass sie lesen, schreiben und arbeiten können, aber nicht genug, um auch anspruchsvollere Aufgaben zu übernehmen. (Höhere Mathematik beispielsweise wurde aus diesem Grund bewusst nicht gelehrt.) Junge Menschen, die ihre Sache selbst in die Hand nehmen wollten: Das rief heftigste Reaktionen von Seiten der Regierung und Geheimpolizei hervor und war der Beginn einer blutigen Auseinandersetzung, die fast sechzehn Jahre dauern sollte. Wie war das, sein Studium genau in dem Moment abzuschliessen, als die Revolution ausbrach?

WK: Man hatte damals nicht das Gefühl, es sei der Ausbruch einer Revolution. Man betrachtete es als aussergewöhnliche Eruption – aber wir befanden uns doch sehr am Rande und keineswegs in ihrem Zentrum. Es entstand diese Art hektischer Aufregung, die bei einem grösseren Aufruhr immer entsteht: wild kursierende Gerüchte, Klatsch, Neuigkeiten, und Ausläufer der Gewaltausbrüche von Soweto erreichten auch das Stadtzentrum. Es gab aber keine weissen Studenten, die mit den schwarzen Schülern und Studenten in Soweto auf die Barrikaden gegangen wären. Es gab Proteste von Weissen an den Universitäten. Es war ein merkwürdig zwiespältiges Gefühl, zwar etwas damit zu tun zu haben, nahe dran zu sein, aber nicht wirklich mittendrin… Das ist auch sonst typisch für die Situation der Weissen in Südafrika. Von 1973 an, als die Gewerkschaften sich – vor allem in Durban – neu zu organisieren begannen, galt ein Grossteil der studentischen Aktivitäten der Unterstützung der schwarzen Gewerkschaften, was für den Aufbau der schwarzen Arbeiterbewegung in Südafrika zentral war und schliesslich in die Bürgerrechtsbewegung der 80er Jahre mündete. Die Fähigkeit zur Organisation, die Entstehung charismatischer Leitfiguren, all das kam aus der Gewerkschaftsbewegung und führte zur Bürgerrechtsbewegung.

Damals machte ich Plakate für die Gewerkschaften und das ging so weiter bis in die frühen 80er Jahre. Ich arbeitete in Büros an der Junction Avenue in Parktown. Nebenan war eine von uns benützte Plakatdruckerei, die eines Tages durchsucht und niedergebrannt wurde. Dennoch hatte ich selbst nie das Gefühl beschattet oder bedroht zu werden. Ich hatte Freunde, die für viele Jahre ins Gefängnis wanderten, weil sie der ANC-Untergrundbewegung angehörten. Andere wurden verurteilt, standen unter Hausarrest oder verliessen das Land. Aber selbst meine Erinnerung an Bram Fischer (ein prominenter Anti-Apartheid-Anwalt, der zu lebenslänglicher Haft verurteilt wurde) war zunächst die an Picknicks in seinem üppigen Garten in Houghton. Die Vorstellung, dass er vor der Polizei auf der Flucht war und einer Untergrundorganisation angehörte, fiel mir wesentlich schwerer. Das Leben in Südafrika war immer von diesem Gefühl geprägt, ein Doppelleben zu führen. Egal ob es sich um jemanden wie Bram Fischer – der für mich eine Art Onkel aus der Vorstadt, aber eben auch ein Untergrundaktivist war – oder das Bild meines mächtigen, warmherzigen Kindermädchens handelt, das von der Polizei gejagt wird: Dieses Zwiespältige einer zerrissenen Welt ist für meine Jugend in Südafrika charakteristisch.

RG: Können Sie für jene, die Südafrika nicht aus eigener Erfahrung kennen, beschreiben, was es hiess, in Südafrika Künstler zu sein? Sich unter diesen Umständen n i c h t mit Politik zu beschäftigen, wäre wohl unvorstellbar gewesen.

WK: Es gab viele Künstler, die es schafften, sich nicht mit Politik auseinander zu setzen. Für mich war es unvorstellbar. Eine Zeit lang gab es zwei verschiedene Tätigkeitsfelder; da waren einerseits die Gewerkschaftsarbeit und die Plakate und andererseits die Theateraufführungen. Daneben machte ich auch noch Zeichnungen für mich selbst, die etwas verschlüsselter waren. Sie unterschieden sich weniger im Stil als durch den Impuls dahinter.

RG: Was brachte Sie dazu, 1981 nach Paris zu gehen und an Jacques Lecoqs Schule Pantomime zu studieren?

WK: Mir wurde klar, dass meine Arbeit viel mit Improvisation zu tun hatte, und die Schule in Paris setzte vorwiegend auf Improvisation. Es war auch eine Schule, die Studenten aus allen Erdteilen offen stand, was meine Aufnahme überhaupt erst ermöglichte. Deshalb landete ich bei Lecoq. Ich merkte aber schnell, dass ich nicht zum Schauspieler bestimmt war – innert drei Wochen, würde ich sagen. Aber ich lernte durch die Theaterausbildung eine Menge darüber, was es heisst, Künstler zu sein.

RG: Können Sie das etwas genauer erklären?

WK: In der Ausbildung ging es um die Kraft des Auftretens, darum, wie man sie dosiert, damit die Energie eines Momentes – nicht mehr und nicht weniger – auch den Funken für den folgenden abgibt. Und das Grossartige an

der Theaterausbildung war, dass die Übungsaufgaben nie theoretisch waren, sondern immer eine physische Angelegenheit. Man hat also eine einfache Übung, bei der man am Boden kauernd beginnt und dann mit einer einzigen Bewegung aufstehen und die Arme über dem Kopf strecken muss. Und dabei ging es darum, genau mit dem richtigen Energieeinsatz zu arbeiten, so dass die Bewegung von Anfang an so war, dass die Hand genau über dem Kopf sein würde. Es war falsch, wenn es noch eine extra Bewegung brauchte, um die Hand in Position zu bringen, oder wenn man die Hände bremsen musste, damit sie nicht über die vertikale Position hinaus schwangen. Es war nur eine praktische Körperübung, aber was man dabei lernte, war eigentlich, dass das Schlussbild – die Hände direkt über dem Kopf – seinen Ursprung ganz woanders hatte. Hat man einmal verstanden, dass die ersten und die letzten fünf Millimeter der Bewegung die wirklich entscheidenden sind und dass es nicht um die Form, Flüssigkeit oder Eleganz des mittleren Teils geht..., so weiss man alles über Pantomime und Bewegung auf der Bühne. Es ist ein körperliches Training, eine Art Turnen, aber es hat eine Menge damit zu tun, was es heisst, ein Objekt, eine Performance oder Zeichnungen zu machen. Und so gab es vielleicht zwanzig oder dreissig weitere Übungen, die als Metaphern für Performance und Schauspielkunst dienten, sich aber genauso aufs Zeichnen anwenden liessen. Noch ein Beispiel: Statt sich einer Figur psychologisch anzunähern, begann man mit verschiedenen Materialien. Man versuchte so zu spielen, als bestünde die Figur aus Honig. Und dieses Material war so speziell, dass man sich vorstellen konnte, welcher Atem dazu passen würde, welche Stimme, welche Bewegung. Das färbte das ganze Spiel und liess die Figur schliesslich sinnvoll erscheinen. Dasselbe kann man beim Zeichnen tun. Im Zeichenunterricht benütze ich meist dieselben Übungen. Statt den Schülern zu sagen, sie sollen beim Zeichnen immer denselben Strich verwenden, gebe ich ihnen irgendeine Metapher, die sofort die Art und Weise ihres Strichs verändern wird. Diese Übungen erschliessen ein neues metaphorisches Vokabular für das Nachdenken über Kunst und künstlerische Tätigkeit. So betrachtet war das für mich eine wunderbare Schule.

RG: Ihre Filme entführen mich auf eine aussergewöhnliche Reise zurück nach Südafrika. Ich sehe Häuser, die ich kenne, an der Rissik Street, an der Jeppe Street, das Polizeigebäude, die Grösse einiger dieser Gebäude aus den 30er und 40er Jahren mit ihren abgerundeten Kanten. Ich bin immer wieder erstaunt, wie viel von Johannesburg ich in Ihren temporeichen Zeichnungen wieder erkenne. Wie würden Sie Ihr Gefühl gegenüber der Stadt und ihrer Umgebung und Ihr Porträt davon charakterisieren?

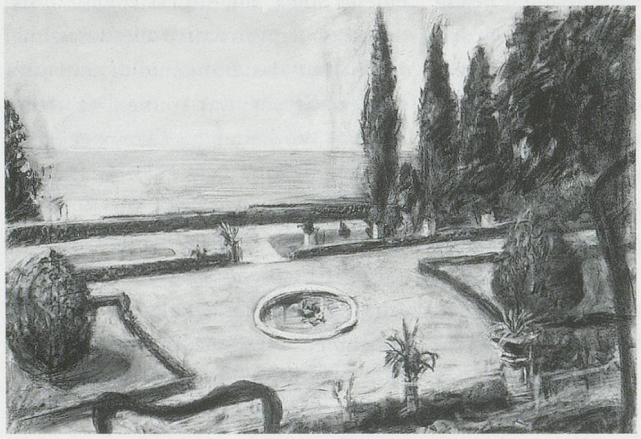
WK: Ich spaziere gern durch das Stadtzentrum – es gibt da diese spezifische Johannesburger Architektur, die für mich mit den abgerundeten Eckbalkonen zusammenhängt – ganz bestimmte Schattenrisse auf den Gehsteigen. Ich denke, das hat etwas mit dem klaren Licht der heftigen Sommersonne zu tun... Ich glaube, nichts bringt einem einen Ort näher oder lässt ihn uns lieber gewinnen, als wenn man ihn zeichnet.

RG: Wie kamen Sie dazu, mit der Handspring Puppet Company (Adrian Kohler, Basil Jones, Busi Zokufa, Tau Quelane, Louis Seboko) und ihren Dreiviertel-Marionetten zusammenzuarbeiten?

WK: Die Handspring Puppets kamen Ende der 80er oder Anfang der 90er Jahre aus Kapstadt nach Johannesburg. Sie hatten bis dahin einige wenige Stücke für Erwachsene, aber hauptsächlich Kinderpuppentheater gemacht. Ein Animationsfilm war für den 35-mm-Film etwa das, was die Marionette für den Schauspieler. Beide arbeiteten mit einer offensichtlich künstlichen Darstellung von Örtlichkeit und Landschaft. Wir verbrachten einen Abend zusammen, Adrian hatte eine Marionette dabei und ich ein Stück Film, und nach zwanzig Sekunden war klar, dass Marionetten und Film gut zusammenpassten. Also beschlossen wir zusammenzuarbeiten. Mich interessierten die Landschaften und Bilder, die ich bereits gemacht hatte, und ich liess Adrian einige Puppen nach Zeichnungen von Leuten in meinen Filmen schnitzen. Der nächste Schritt war die Suche nach einem Stück für sie. Wir hatten die Schauspieler, wir hatten die Besetzung, wir hatten das Bühnenbild, und nun fragten wir uns, was können wir damit spielen? Wir hatten an *Carmen* gedacht, entschieden uns dann aber für *Woyzeck*.

RG: Interessant, dass Sie Büchner, Goethe und Alfred Jarry – also zutiefst existenzialistische oder sogar nihilistische europäische Quellen – für Ihre aufwühlenden Stücke verwendet haben. Können Sie etwas über diesen sehr europäischen, intellektuellen Hintergrund der weissen Erziehung in Südafrika sagen, und wie Sie dazu gekommen sind, diese Stoffe als Rahmen für zutiefst afrikanische Konflikte zu verwenden? Ist das nicht eine Art intellektueller Kolonialismus?

WK: Wir hatten das nicht von Anfang



WILLIAM KENTRIDGE, CONFESSIONS, 2001, charcoal and pastel drawings for theater production, from top to bottom: / GESTÄNDNISSE, Kohle- und Pastellzeichnungen für das Theaterstück, von oben nach unten: – JEWISH CEMETERY IN TRIESTE / JÜDISCHER FRIEDHOF IN TRIEST. – THE NEW FRESH PRODUCE MARKET, TRIESTE / NEUER FRISCHMARKT, TRIEST. – GARDEN OF THE MIRA MARE, TRIESTE / GARTEN DES MIRA MARE, TRIEST.

an vor. Wir hatten diese Figuren; wir wussten, wir würden ein Stück mit Animation und Marionetten aufführen. Aber wir brauchten etwas Zusätzliches: einen Rahmen, in welchen die bereits vorhandenen Marionetten und Filme passen würden. Deshalb entschieden wir uns für *Woyzeck,* obwohl es etwas ganz anderes werden würde als Büchners Stück. Anfangs hatten wir noch eine ganze Reihe anderer Szenen und Abenteuer, so dass die Figuren zwar von Büchner waren, aber jeweils eine völlig andere Geschichte hatten. Als wir das Stück dann weiterentwickelten, wirkten die zusätzlichen Szenen im Vergleich mit denen von Büchner entsetzlich plump und grell. Und schliesslich gab die Arbeit mit Puppen und Animation, der Grammatik zwischen den beiden, so viel zu tun, dass wir froh waren, einen vorgegebenen Text zu haben. Wir waren auch der Meinung, dass die Leute unsere Arbeit besser verstehen würden, wenn sie sie in Verbindung mit einem vertrauten Stück sähen. Ein Stück wie *Woyzeck* ist einem vertraut; wenn man unsere Produktion sieht, merkt man erst, wie anders sie ist, und nimmt die neuen Elemente bewusst wahr.

RG: Ich versuche immer noch diese starke europäische intellektuelle Tradition der Weissen und die Art, wie Sie diesen Hintergrund mit der Tragödie der afrikanischen Geschichte verquicken, besser zu verstehen.

WK: Ja, wir haben immer versucht, die europäische Tradition sinnvoll einzubringen. Als wir zum Beispiel *Faustus* vorbereiteten, habe ich Dutzende von *Faust*-Versionen gelesen, von Marlow über Goethe bis George Sand. Alle haben einen *Faust* geschrieben. Es gibt auch einige afrikanische *Fausts,* die ich mir angeschaut habe, die aber wenig

geeignet waren, weil sie bereits eine Interpretation des Grundstoffes lieferten. Diese Interpretationen waren zudem so spezifisch, dass es keinen Sinn ergeben hätte, eine davon zu nehmen und noch eine weitere darüber zu stülpen. Goethes Version war uns zu abgenutzt und zu vertraut, so dass wir nicht mehr denselben Respekt verspürt hätten wie gegenüber einem neuen Stück.

RG: Was gibt es über den Aspekt der kollektiven Zusammenarbeit mit Handspring zu sagen? Immerhin kommen Sie von Film, Theater und Agitprop her. Sie scheinen von kollektiven Projekten geradezu magisch angezogen zu werden.

WK: Die Tradition des südafrikanischen Theaters der 70er Jahre und die grossartigen Theaterstücke, die damals in Südafrika entstanden, hatten viel mit kollektiver Zusammenarbeit zu tun. Fugards *The Island*, *Siswe Banzi is Dead*, *Woza Albert*, die Stücke der Junction Avenue: Das waren alles kollektive Projekte. Zum Teil hing das mit der starken Trennung zwischen Schwarz und Weiss in Südafrika zusammen. Theaterproduktionen waren ein Bereich, in dem die verschiedenen Welten zusammenkommen konnten und dies auch taten. *The Island* wäre undenkbar gewesen ohne die Zusammenarbeit zwischen Athol Fugard, John Kani und Winston Ntshona. Die Form der Zusammenarbeit hatte nichts Gekünsteltes, sie war weder prätentiös noch affektiert. Es war schlicht eine Arbeitsweise, die in den 70er und 80er Jahren sehr viel ermöglicht hatte, und es schien uns nur natürlich, damit fortzufahren. Auch wenn die Arbeiten mit Handspring keine eigentlichen Workshop-Produktionen waren, gab es doch ein echtes Gefühl der Zusammenarbeit, in dem Sinn, dass Anregungen von allen Seiten erwünscht waren und offen aufgenommen und geprüft wurden.

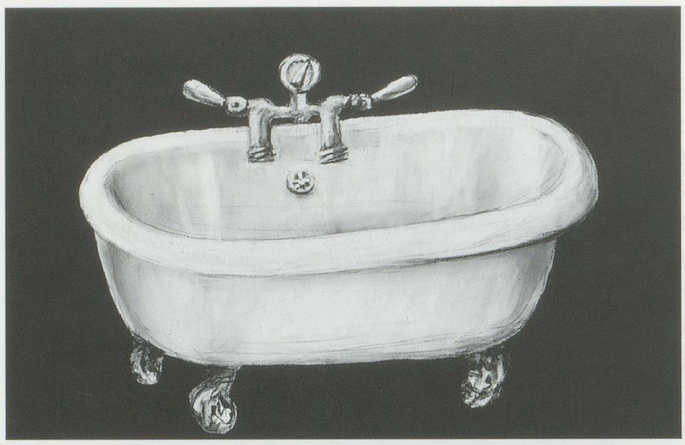
Das gilt auch für unsere jüngste Gemeinschaftsproduktion, ZENO AT 4 A.M. Das Endprodukt unterscheidet sich stark von der Idee, die wir zu Beginn der Proben hatten. Das hängt mit Dingen zusammen, die die Mitspieler einbrachten und die nicht nur Einzelheiten der Aufführung betrafen, sondern über Ton, Stimmen und Bewegungsabläufe den eigentlichen Kern des Stücks veränderten.

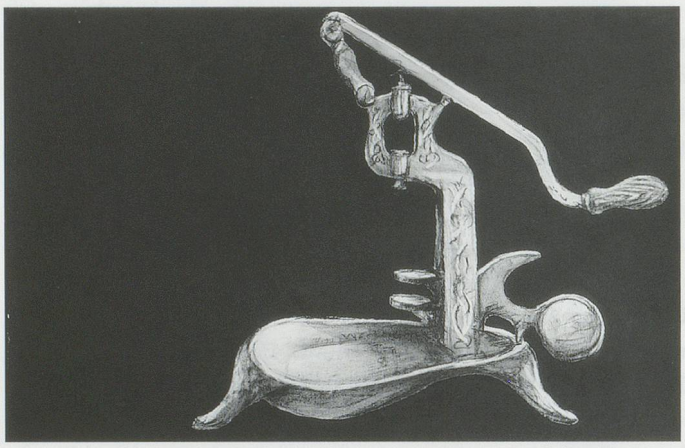
RG: Bedeuten Ihre eigenen Animationsfilme für Sie eher ruhige und einsame Momente?

WK: Ja, vor allem das Zeichnen. Zu den Theaterstücken gehören jeweils sechs bis acht Wochen Proben, wenn es gut läuft, und zur Fertigstellung brauchen sie rund fünfzehn Monate. Vier Fünftel der Zeit sitze ich allein im Atelier und zeichne etwas, was schliesslich ein Theaterstück für sechs bis acht Leute wird. Auch an Theaterprojekten arbeite ich oft lange allein. Aber natürlich ist das Zusammenarbeiten in der Gruppe für diese Projekte zentral, weil man die Arbeit zeigen und prüfen und mit Marionetten oder Schauspielern davor anschauen kann. Die Animationsfilme mache ich im Wesentlichen selbst, obwohl auch dort ein Austausch mit den Musikern und vor allem mit der für die Montage verantwortlichen Person stattfindet. Ich gehe nicht hin und stelle meine Filme ganz alleine fertig.

RG: Die Musik spielt in all Ihren Filmen eine zentrale Rolle. Sie kann innert Sekunden von ernst zu übermütig umschlagen. Und sie bringt mich sofort zurück nach Südafrika – Sie fügen irgendwas aus einem Radiosender ein, und ich muss zugleich weinen und lachen, so schön ist es. Wieder ein Zusammenstoss der Welten – man ist in einer weissen Welt, die plötzlich von den Klängen eines afrikanischen Radiosenders aufgebrochen wird. Können Sie etwas darüber sagen, wie Sie Bach und Beethoven, Kwela-Musik und Originalkompositionen zusammenbringen?

WK: Etwa in der Mitte des Animationsprozesses und ziemlich früh bei der Theaterarbeit findet eine Sitzung statt, an der man sich ganz verschiedene Arten von Musik anhört. Oft hatte ich eine bestimmte Musik im Sinn und entdeckte dann etwas ganz anderes, das besser funktionierte. Für SHADOW PROCESSION (Schattenprozession, 1999), zum Beispiel, hatte ich einige Aufnahmen mit Alfred Makgalemele gemacht, einem Strassenmusiker, den ich am Bahnhof von Johannesburg gehört hatte und der auch einen Teil der Musik für *Woyzeck* lieferte. Wir machten also Aufnahmen und ich war absolut sicher, dass ich einen langsamen Trauermarsch für diese Prozession verwenden würde. Aber dann nahmen wir im Studio unter anderem auch Alfreds schnelle und spritzige Version von «What a friend I have in Jesus» auf; und sobald ich Teile der bereits fertigen Animation zusammen mit dieser Musik anschaute, wirkte das Ganze völlig anders. Das Tempo der Musik liess den Film viel besser aussehen, irgendwie glatter, und die Kluft zwischen der scheinbaren Leichtigkeit der Musik und dem Schmerz in der Stimme trat deutlicher hervor. Das war nicht vorhersehbar. Hätte man mich gefragt, welche Musik zu diesem Film passt, hätte ich gesagt «Track Sieben geht nicht». Aber die Frau am Montagepult sagte: «Hören wir uns das nochmals an, ich glaube nämlich nicht, dass





WILLIAM KENTRIDGE, ZENO AT 4 A.M., charcoal and gouache on paper, drawings for theater production, 31½ x 47¼" / ZENO UM 4 UHR FRÜH, Kohle und Gouache auf Papier, Zeichnungen für das Theaterstück, 80 x 120 cm.

diese langsame Musik zu der Prozession passt.» Und sie hatte vollkommen Recht.

In ZENO gibt es Musikpassagen, an denen Kevin Volans gerade arbeitet, die aus sich endlos wiederholenden Motiven bestehen. Für ihn gleicht das der Indigofärbung von Stoffen, bei der man den Stoff immer wieder eintaucht, also immer denselben Prozess wiederholt, wobei die Farbe immer satter wird. Da gibt es einen Satz, der wird, glaube ich, sechzehn Mal nacheinander wiederholt, was mir beim ersten Hören einen Schreck einjagte. Ich dachte: «Spätestens nach der vierten Wiederholung werden die Leute aufstehen und gehen, und wir werden mit diesen Marionetten dumm dastehen.» Aber, als wir damit zu arbeiten begannen, merkten wir, dass die damit verbundene Freiheit uns mehr Zeit gab und uns erlaubte, die langsamen Bewegungen der Figuren voll zum Zug kommen zu lassen, womit ein völlig neues Element dazukam. Das begriff ich erst, als ich die Musik hörte. Es funktioniert also in beiden Richtungen: Man sucht eine Musik, die eine neue Sicht auf das, was zu sehen ist, erlaubt, und man achtet auf die Möglichkeiten, die die Musik bietet, um in dem Raum, den sie erschliesst, etwas Neues einzubringen. Bei der sechzehn Mal wiederholten Taktfolge ist nicht zu erwarten, dass in jedem Takt etwas Neues passiert. Aber Raum und Zeit werden dabei so gedehnt, dass etwas, was normalerweise nur ein flüchtiger Gedanke wäre, Zeit hat sich zu entwickeln.

RG: ZENO AT 4 A. M. ist Ihre jüngste Zusammenarbeit mit Handspring Puppets. Es ist ein Oratorium mit Originalmusik für ein Streichquartett und Chor von Volans und einem Libretto von Jane Taylor. Die Geschichte handelt von einem Mann auf dem Sterbebett, der mit den Dämonen seiner Vergangenheit konfrontiert wird: mit Ehebruch, Nikotinsucht und dem Tod seines Vaters. Sie basiert auf Italo Svevos Kultroman *Zeno Cosini* aus dem Jahr 1923.

WK: Ja, ein italienischer Autor, der in Triest schrieb, also an der Peripherie der österreichisch-ungarischen Monarchie. Es ist ein Buch über das Leben in einer Stadt, die nicht im Zentrum der

Ereignisse liegt..., wie Johannesburg.

RG: Wie kamen Sie auf diesen Text und was ist die Verbindung zu Südafrika?

WK: Das Buch war im Haus, ich las es mit achtzehn oder neunzehn Jahren und dachte: «Wie konnte dieser Mensch um 1920 in Triest wissen, wie es ist, in Johannesburg zu leben?» Eigentlich geht es um das absolute Fehlen jeglicher Selbstsicherheit. Oder um ein fehlgeleitetes Selbstverständnis. Er versteht, was er tut und was er tun muss, aber er ist unfähig sein Leben wirklich in die Hand zu nehmen.

Das Stück, das wir in New York aufführen, ist der erste Teil, der auf dem Kapitel «Der Tod meines Vaters» basiert. Nun arbeiten wir am zweiten Teil, der nächstes Jahr fertig sein wird. Darin geht es um Veränderungen im häuslichen Bereich durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Das ganze Buch handelt vom plötzlichen Gewahrwerden und der Verletzlichkeit privater Annehmlichkeiten.

RG: Sie reden von der «Form» Ihrer Produktionen – können Sie das direkt auf den Punkt bringen und sagen, was neu ist an der Form dieses Stücks?

WK: In früheren Stücken hatten wir Holzpuppen, die von sichtbaren Puppenspielern geführt wurden, meist vor einer Leinwand, auf die animierte Bilder projiziert wurden. In ZENO gibt es ebenfalls eine Leinwand, auf die Bilder projiziert werden, aber diese Bilder sind Schattenbilder, die von den Puppenspielern neben der Leinwand herrühren: Man sieht also gleichzeitig das Spiel der Schattenpuppen – wie ein Film auf der Leinwand – und die Live-Erzeugung dieser Bilder durch die Bewegung der Puppenspieler.

Zuerst hatte ich daran gedacht, einen Teil des Schattenspiels zu filmen und dann zu projizieren, aber während der Arbeit passierte es, dass die Schatten der Puppenspieler ebenfalls auf die Leinwand projiziert wurden. Man sieht also diese riesigen Schatten auf der Leinwand, die ziemlich imposant wirken, und zugleich im rechten Winkel dazu die verletzlichen Scherenschnittfiguren, die von den Puppenspielern bewegt werden. Das ergibt ein merkwürdiges Ballett der Puppenspieler, die den winzigen Figuren über ihren Köpfen dabei behilflich sind, sich durch die Welt zu bewegen.

Was mich momentan sehr interessiert ist eine Art Live-Kino; das Arbeiten mit den Konventionen, wie man Dinge auf einer Leinwand betrachtet. Zugleich sieht man, wie das Ganze gemacht ist. Und auch der Chor, die Schauspieler und das Streichquartett sind sichtbar vor der Leinwand platziert. All das stand zu Beginn der Arbeit noch nicht fest. Ich dachte ursprünglich an eine Fortsetzung der Schattenspiele, aber während der Proben hat sich so viel Neues entwickelt, dass etwas ganz anderes daraus geworden ist.

RG: Unterscheidet sich der Film in ZENO AT 4 A. M. denn stark von früheren Animationsfilmen mit Marionetten?

WK: Er ist ganz anders. Die Animation mit Kohlezeichnungen, die in anderen Arbeiten vorkam, gibt es hier nicht. Es sind nur lebendige Schatten, die von Leuten bewegt werden, oder eine Art Spielzeugtheater mit mehrschichtigen Papierkulissen, die vor der Kamera bewegt wurden, sowie Zeichnungen auf transparenten Folien.

RG: Nochmals zurück ins Jahr 1981 und zur Bedeutung, welche die Pantomime damals für Sie hatte: Mir scheint, dass die Schattenprozessionen, die Scherenschnittfiguren, etwa jene, die Sie im Treppenhaus von P. S. 1 installiert haben, von der Pantomime her kommen.

WK: Ja, sie bewegen sich stumm durch den Raum.

RG: Eine stumme Form des Ausdrucks, die ganz Körper und Gebärde ist und nichts weiter.

WK: Ja, und sie baut auf ein Publikum, das Gebärde, Pose oder Objekte besser versteht als Psychologie. Ich habe mir zwar nie überlegt, dass der Scherenschnitt etwas mit Pantomime zu tun haben könnte, aber es stimmt natürlich... Es wäre interessant, Pantomime als Schattenspiel zu sehen.

RG: Genauso, wie Sie früher gesagt haben, dass die Marionette sich zum Schauspiel so verhalte wie die Animation zum Film, sehe ich Pantomime als körperbezogene Variante des Scherenschnitts. Es ist spannend, zu sehen, dass die frühen Elemente aus Ihrer Schauspielausbildung und Ihre Verbindung zur Zeichnung so präsent sind wie eh und je. Jede Ihrer Disziplinen befruchtet die andere und führt in neue formale Richtungen. In ZENO AT 4 A. M. haben Sie Scherenschnitte aus einem früheren Werk verwendet, womit Sie nicht nur die formalen Mittel, sondern die Ästhetik des ganzen Werks bestimmten. Was hat Ihnen diese jüngste Theaterzusammenarbeit in Bezug auf Ihre neusten «Solo»-Arbeiten gebracht?

WK: Ich stecke immer noch mitten im zweiten Teil von ZENO AT 4 A. M., der rechtzeitig zur «Documenta XI» fertig sein muss. Ich zeichne also hauptsächlich Bilder von Triest und Stacheldrahtlandschaften aus dem ersten Weltkrieg.

(Übersetzung: Wilma Parker)