

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2001)

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

Rubrik: [Collaborations] Tracey Emin, William Kentridge, Gregor Schneider

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

William

KENT

BORN 1955 IN JOHANNESBURG, LIVES AND WORKS IN JOHANNESBURG / GEBOREN 1955 IN JOHANNESBURG, LEBT UND ARBEITET IN JOHANNESBURG.

SCHNEIDER

Tracey

EMMIN

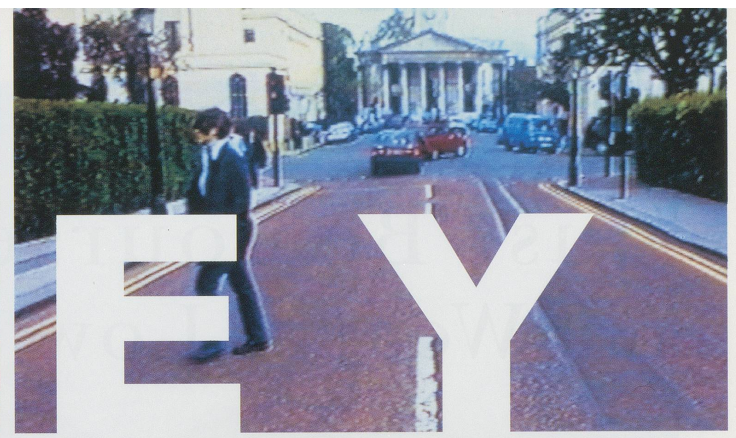
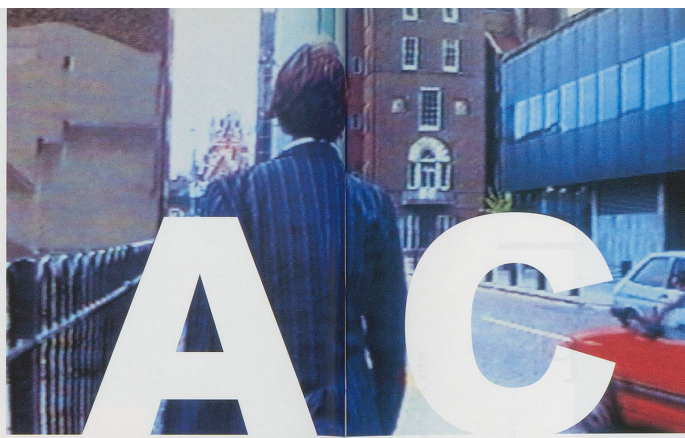
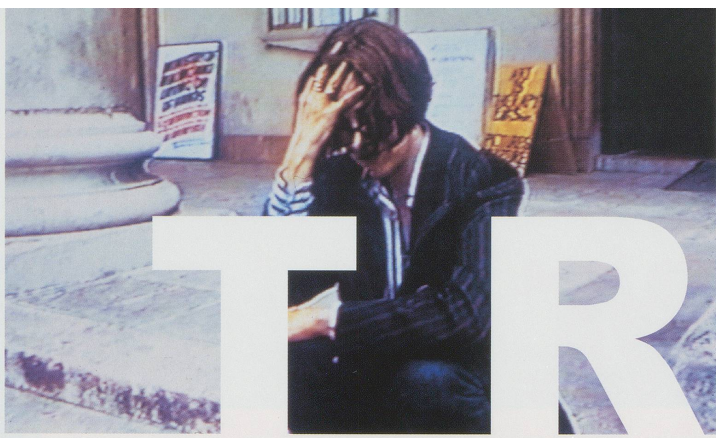
BORN 1963 IN LONDON, LIVES AND WORKS IN LONDON / GEBOREN 1963 IN LONDON, LEBT UND ARBEITET IN LONDON.

RIDGE

Gregor

SCHNEIDER

GEBOREN 1969 IN RHEYDT, DEUTSCHLAND, LEBT UND ARBEITET IN RHEYDT / BORN 1969 IN RHEYDT, GERMANY, LIVES AND WORKS IN RHEYDT.



TRACEY



EMILY



“Just Be Yourself— and Wear a Low Top”

LYNN BARBER

First impressions (physical). She is immensely exotic, erotic, unEnglish. Dark-skinned, dark-eyed, dark-haired, with a long face and long fingers, she looks Turkish-Cypriot like her father rather than English like her mother. (In fact her father is almost black—he thinks one of his ancestors was Sudanese.) She has the sort of hourglass figure—big bust, tiny waist, big hips—that is quite rare in England: she is proud of her body, and rightly so. But there is something wrong with her mouth—she keeps chewing on the side of it and I finally ask, “Is there something wrong with your mouth?” “Only what comes out of it!” she guffaws, before explaining she lost all her top teeth as a child. Then she opens her mouth and shows me the great scaffold of ironmongery holding her teeth in place. “Ugh! Put it away, Tracey!” After that we are friends.

First impressions (psychological). She makes my job as an interviewer easy because she is desperate to explain herself. The only problem for me is keeping up, she talks so fast. There is no question she refuses to answer, no area of her life that is taboo. Moreover, she is keen to offer proof of everything she says—she has the archives all around her, in her studio. When I ask what degree she got at art school, she tells me “a

LYNN BARBER is a writer and critic who lives in London.

first” and then hurries to her filing cabinet to show me the certificate. When I ask whether her twin brother looks like her, she says not at all, and shows me a photograph. It is as if too often in the past she has been accused of lying, so now she keeps all the documentary evidence to hand.

Subsequent impressions. With most people there is a gap—perhaps even a chasm—between the self they present to the public, and the private self at home. With Tracey Emin, there is no such gap, not even a sliver. When I first met her I was interviewing her for *The Observer*—later I got to know her properly, as a friend. But all our subsequent meetings have only confirmed that she was “being herself” from the first moment I met her. That is the uniqueness of Tracey Emin, both as a person and as an artist—she has no secrets, she exposes herself utterly, you can see there are no skeletons in her closet because the closet door is open and you are welcome to look inside. This nakedness—which looks like vulnerability—is also her power.

Why is she so keen on self-exposure? Her enemies accuse her of exhibitionism, but I’m sure they’re wrong. Exhibitionism is a form of vanity—“Look at me! Aren’t I wonderful?”—Tracey is proud, but she isn’t vain. Nor, I think, is she appealing for pity, though much of her life story is intensely pitiable—

TRACEY EMIN, ME OWE, 1997, unique cibachrome print, 22¹³/₁₆ x 31⁷/₈" / Cibachrome-Print, Unikat, 58 x 81 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)





TRACEY EMIN, *EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH* 1963–1995, 1995, *appliqued tent, mattress, and light*, 48 x 96½ x 84½" /
ALLE, MIT DENEN ICH JE GESCHLAFEN HABE 1963–1995, *Zelt mit Applikationen, Matratze und Licht*, 122 x 245 x 215 cm.

her father leaving home when she was seven, the rape when she was thirteen, the teenage promiscuity, the dance in Margate where the boys all shouted “slag,” the two abortions, the love affairs that ended in desertion. But the anger with which she recounts such episodes (and uses them in her art) is designed to discourage pity. She does not want to be seen as a victim; she would rather rage than weep.

Her art is not a record of emotion, but the hot stew of emotion as it comes fresh from the heart—anger, pain, confusion, desolation, occasionally happiness—always with the implicit question “What is going on here?” That is how she draws you in, makes you complicit in the eternal search to make sense of her life. She is like a detective surrounded by mountains of evidence but still unable to solve the mystery, asking, “Well what do you think happened? Can you make sense of this?” And rather than forgive and forget, she picks at the scabs of her sorrows, reopens old wounds, nurses old grudges, because until justice is done (whatever justice is) the case can never be closed.

Of course she is self-obsessed—what artist isn’t? But as she says, “Most of my work starts off with me, or an experience with me, or something I’ve witnessed, but then it transcends from me so other people relate to it.” Quite—the mystery is how she achieves this transcendence, how she transmutes what seems like “artless” self-exposure into art. Well, first, I think, she lures you in by the sheer feminine prettiness of much of her work—the delicate line, the chocolate box colors, the painstaking embroidery. But then she socks it to you with her words—as she says herself, “It’s my words that actually make my art quite unique.”

She uses words to undercut the prettiness of her imagery—you see one of her neon pieces at a distance and think “Oh that’s chic” until you are close enough to read the words “My cunt is wet with fear.” The same with her blankets—they beckon prettily across a room, looking all “twinkly” (her word), and then you approach and read “Fuck off Back to your Week World that You came from.” Often her spelling mistakes are so evocative you wonder if she made

TRACEY EMIN, NO CHANCE, 1999, appliqued blanket, 85 x 89 3/4" /
KEINE CHANCE, Applikationsdecke, 216 x 228 cm.

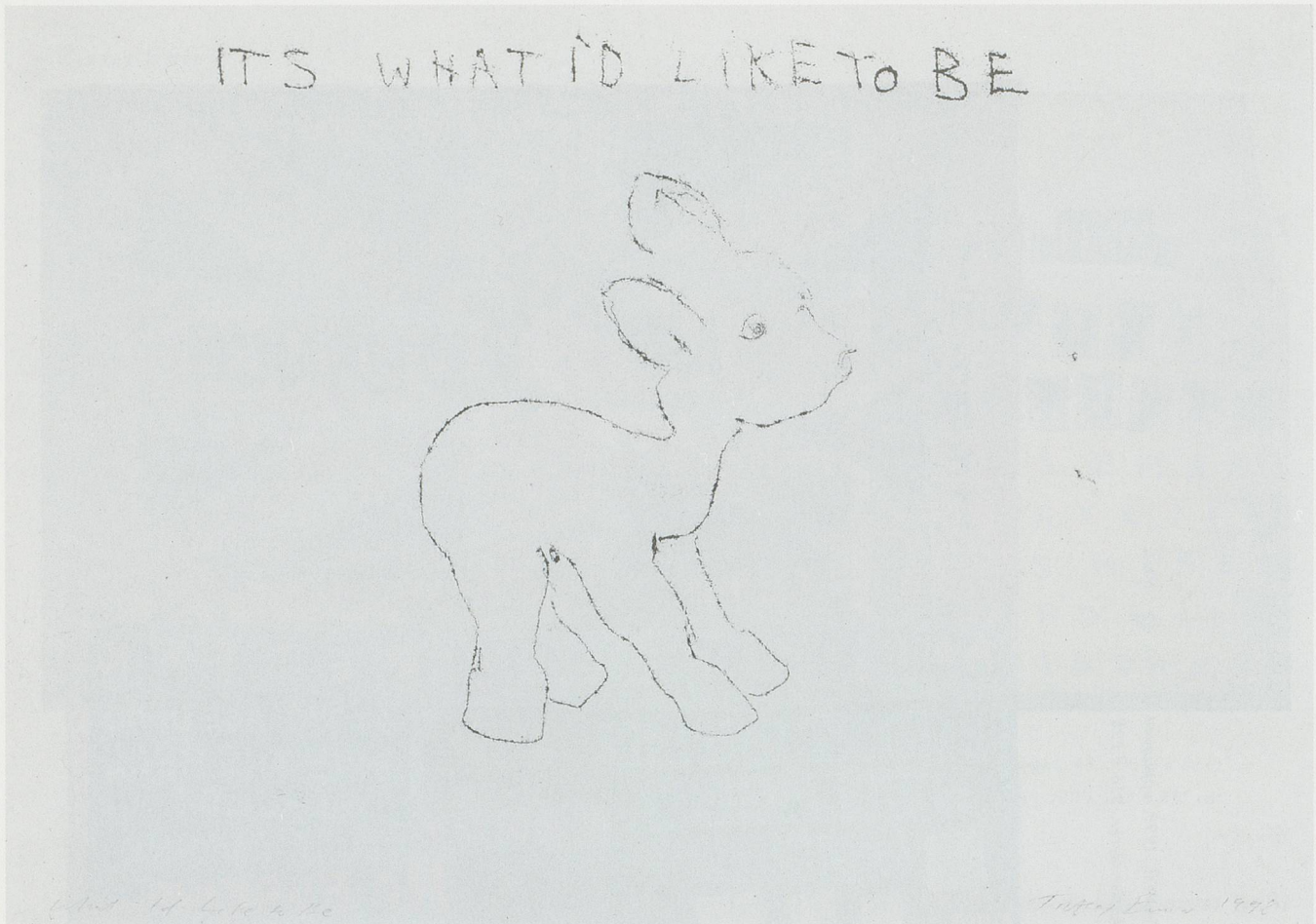


them deliberately—whitch for which, or beleave for believe. But she is annoyed by this suggestion: “It’s not cute affectation. If I could spell, then I would spell correctly, but I never bothered to learn. So, rather than be inhibited and say I can’t write because I can’t spell, I just write and get on with it.”

She also uses words to good effect in talking to the media—and she has been fearless in playing the media at their own game. She seldom refuses an interview, even with an obviously hostile interviewer. She believes it’s part of the modern artist’s job to “spread the word—otherwise you end up in a garret, don’t you?” The British tabloids—not exactly friends to art

at the best of times—love to make jokes about her BED (1998) and EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH 1963–95 (1995). They are like the boys shouting “slag” at the dance in Margate. But patiently, seriously, she answers their questions and disarms them with the honesty of her answers. Her motto for interviews is “Just be yourself—and wear a low top.” It seems to work.

But the British public still seem to find it hard to accept the idea of an artist who turns up at parties in Vivienne Westwood frocks, who poses for fashion magazines and gossip columns, who writes hotel reviews for *GQ Magazine*, who flaunts her money, who

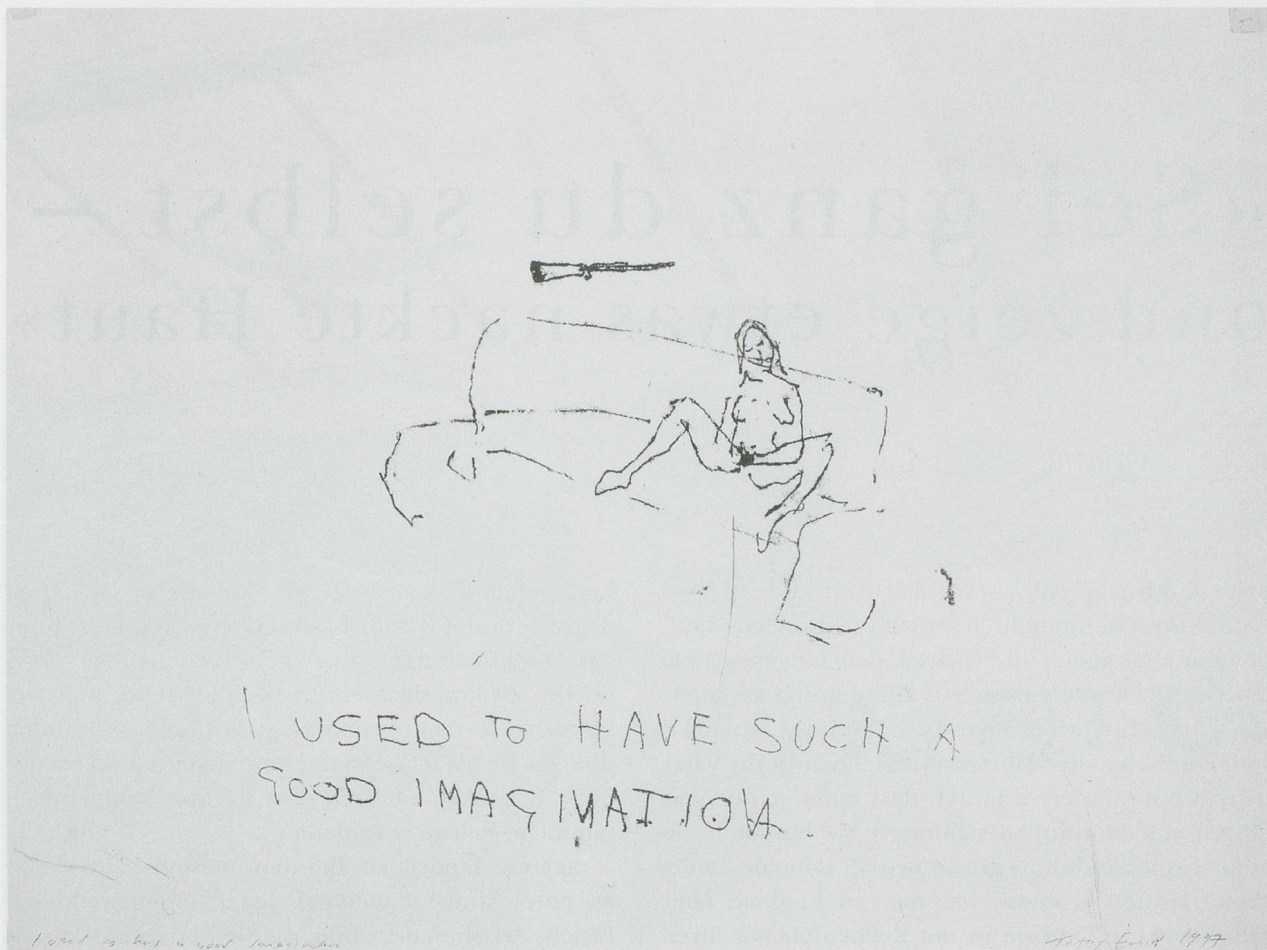


TRACEY EMIN, *WHAT I'D LIKE TO BE*, 1998, monoprint, 11³/₄ x 16¹/₂" / *WAS ICH GERN WÄRE*, Monotypie, 20 x 42 cm.
(PHOTO: STEPHEN WHITE)

clearly enjoys her success—the cheek of it, when she’s only mad Tracey from Margate who can’t even spell! We want our artists to look pained and hungry, to be pathetically grateful for any crumb we throw them. But Tracey is never grateful—she is fiercely aware of her own value. When Sir Nicholas Serota told her he wished Tate Modern owned one of her major pieces, like the tent (*EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH* 1963–95), she told him, “Well why didn’t you buy it when it was first shown, when it was cheap?” She—rather than her dealer, Jay Jopling—negotiated the sale of *MY BED* to Charles Saatchi for £150,000 and made him buy her beach hut too (see image on page 39), which he had never even seen.

Having lived on the dole till she was thirty, she has no qualms about making money now.

She enjoys her new wealth, her new house with its walk-in wardrobe to contain all her gorgeous clothes, her new airy studio with its vast workbenches and neat stacks of fabrics waiting to be made into art. She is happy in her relationship with the artist Mat Collishaw and proud of the fact that their vast extended family—his parents, her parents, step-parents, siblings, aunts—all get on well together. Her studio is like a family cottage industry—her father’s wife Rose does the embroidery on her blankets, sometimes calling in other relatives to help; her father does repairs around the place and grows vast tomato plants



TRACEY EMIN, *I USED TO HAVE SUCH A GOOD IMAGINATION*, 1997, monoprint, 23¹/₄ x 28³/₄" /
FRÜHER HATTE ICH SO EINE LEBENDIGE PHANTASIE, Monotypie, 59 x 73 cm.

on the roof. The black sheep of the family has come good after all.

Nowadays, she looks after herself: she swims, she takes boxing lessons, she remembers to eat, she only gets drunk at parties instead of all the time. She is much saner now, she believes, less fragile, more resilient. When she sees trouble looming, she takes steps to avoid it and tells herself not to get paranoid. She even survived a temporary split from her boyfriend without spiraling down her helter-skelter into madness, as she would have in the past.

But is this good for her art? There is a danger that if her life becomes too smooth she will be castrated as an artist. She says not: "It won't ever be smooth. I

want to be normal but I've got to come to grips with the fact that me and normal left each other a long time ago. It's not happening, it's not going to happen. I mustn't have illusions about that, I've just got to get on with what I've got and make the most of it. You can't go round looking for happiness—it's just a momentary thing. And I'm not the kind of person that's going to sit around saying 'On balance everything's all right'—I'd probably change my life rather than be like that. But although my art is about my experience it doesn't have to be negative all the time. You could make something beautiful. I've written loads of love poems and, you know, they make very nice blankets!"

«Sei ganz du selbst – und zeige etwas nackte Haut»

LYNN BARBER

Erste Eindrücke (physisch). Sie wirkt äusserst exotisch, erotisch, unenglisch. Mit ihrer dunklen Haut, den dunklen Augen und Haaren, dem langen schmalen Gesicht und ebensolchen Händen hat sie mehr vom türkisch-zypriotischen Äusseren ihres Vaters als vom englischen der Mutter. (Tatsächlich ist ihr Vater beinahe schwarz; er vermutet, dass einer seiner Vorfahren aus dem Sudan stammte.) Sie hat auch die Figur einer Sanduhr – grosse Brüste, schmale Taille, breite Hüften –, etwas, was man in England eher selten antrifft: Und sie ist mit Recht stolz auf ihren Körper. Aber mit dem Mund scheint etwas nicht in Ordnung zu sein – ständig kaut sie auf den Mundwinkeln herum, bis ich schliesslich frage: «Stimmt etwas nicht mit Ihrem Mund?» «Nur was herauskommt!», lacht sie schallend und erklärt dann, dass sie als Kind alle oberen Zähne verloren habe. Sie öffnet den Mund und zeigt mir ein Furcht erregendes Metallgerüst, an dem ihre Zähne befestigt sind. «Auweia! Pack das wieder weg, Tracey!» Von diesem Moment an sind wir Freundinnen.

Erste Eindrücke (psychologisch). Sie macht mir die Arbeit leicht, denn sie ist darum bemüht, sich klar auszudrücken. Meine einzige Schwierigkeit besteht darin, ihr Tempo mitzuhalten, weil sie so schnell spricht. Es gibt keine Frage, auf die sie nicht antworten würde, keinen Bereich ihres Lebens, der tabu wäre. Ja, sie will sogar alles, was sie sagt, auch belegen; sie hat ihr Archiv jederzeit zur Hand in ihrem Atelier. Wenn ich sie nach ihrem Abschluss an der

Kunstschule frage, sagt sie, sie habe ein «first degree» und eilt sofort zum Aktenschrank, um mir das Abschlusszeugnis zu zeigen. Wenn ich sie frage, ob ihr Zwillingbruder ihr ähnlich sehe, sagt sie: «Überhaupt nicht», und zeigt mir seine Photographie. Es ist, als sei sie in der Vergangenheit so oft der Lüge bezichtigt worden, dass sie nun lieber gleich sämtliche Belege bereithält.

Spätere Eindrücke. Bei den meisten Leuten gibt es eine Kluft, manchmal sogar einen richtigen Bruch, zwischen dem Bild, das sie der Öffentlichkeit zeigen, und ihrem privaten Selbst zuhause. Bei Tracey Emin gibt es diese Kluft nicht, nicht einmal eine kleine Ritze. Zum ersten Mal traf ich sie wegen eines Interviews für den *Observer*; später lernte ich sie dann richtig freundschaftlich kennen. Aber alle späteren Begegnungen haben den ersten Eindruck nur bestätigt, dass sie vom ersten Treffen an immer «sie selbst» war. Das ist das Einmalige an Tracey Emin: Als Mensch wie als Künstlerin hat sie keine Geheimnisse, gibt sich ganz preis, und man sieht sofort, dass sie keine Skelette im Schrank hat, weil die Schranktür offen steht und man ohne weiteres hineinschauen kann. Dieses Nackte, Ungeschützte, das so verletzlich wirkt, ist zugleich ihre Stärke.

Warum stellt sie sich so bereitwillig zur Schau? Ihre Gegner werfen ihr Exhibitionismus vor, aber ich bin mir sicher, dass sie damit falsch liegen. Exhibitionismus ist eine Art Eitelkeit: «Schau mich an! Bin ich nicht toll?» Tracey mag zwar stolz sein, aber eitel ist sie nicht. Und ich glaube, sie ist auch nicht auf Mitleid aus, obwohl ihre Lebensgeschichte durchaus

LYNN BARBER ist Kulturjournalistin und lebt in London.



TRACEY EMIN, *I COULD HAVE REALLY LOVED YOU. IN MY FAMILY WHEN SOMEONE DIES THEY ARE CREMATED AND THEIR ASHES ARE THROWN ACROSS THE SEA*, 1997, 12 plaster seagulls, dimensions variable / *ICH HÄTTE DICH WIRKLICH LIEBEN KÖNNEN. WENN IN MEINER FAMILIE JEMAND STIRBT WIRD ER/SIE KREMIERT UND DIE ASCHE ÜBER DEM MEER VERSTREUT.*

12 Gipsmöwen, Grösse variabel. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

Mitleid erregend ist; der Vater verlässt die Familie, als sie sieben ist, mit dreizehn wird sie vergewaltigt, es folgt ein promiskuitives Teenagerdasein, dann der Tanz in Margate, wo sie von den Burschen als «Schlampe» verhöhnt wird, zwei Abtreibungen, unglückliche Liebesaffären, an deren Ende sie als Verlassene dasteht. Doch der Zorn, mit dem sie diese Episoden schildert (und in ihrer Kunst verwendet), ist alles andere als Mitleid heischend. Sie will nicht als Opfer gesehen werden; eher gibt sie ihrer Wut Ausdruck, als dass sie weinen würde.

Ihre Kunst ist kein Festhalten von Gefühlen, sondern das heiss kochende Gefühl selbst, wie es aus dem Herzen quillt – Wut, Schmerz, Verwirrung, Elend, gelegentlich auch Glücksgefühle –, aber immer verbunden mit der implizit gestellten Frage: «Was geht hier vor?» So bezieht sie uns mit ein und macht uns zu Komplizen ihrer unermüdlichen Suche nach dem Sinn des Lebens. Sie ist wie ein Detektiv, der von Bergen von Beweismaterial umgeben dennoch nicht in der Lage ist, das Geheimnis zu entschlüsseln, und uns deshalb fragt: «Nun, was glauben



TRACEY EMIN, I'VE GOT IT ALL, 2000, framed ink-jet print, 48 x 36" /
ALL DAS HABE ICH, gerahmter Ink-Jet-Print, 121,9 x 91,4 cm.

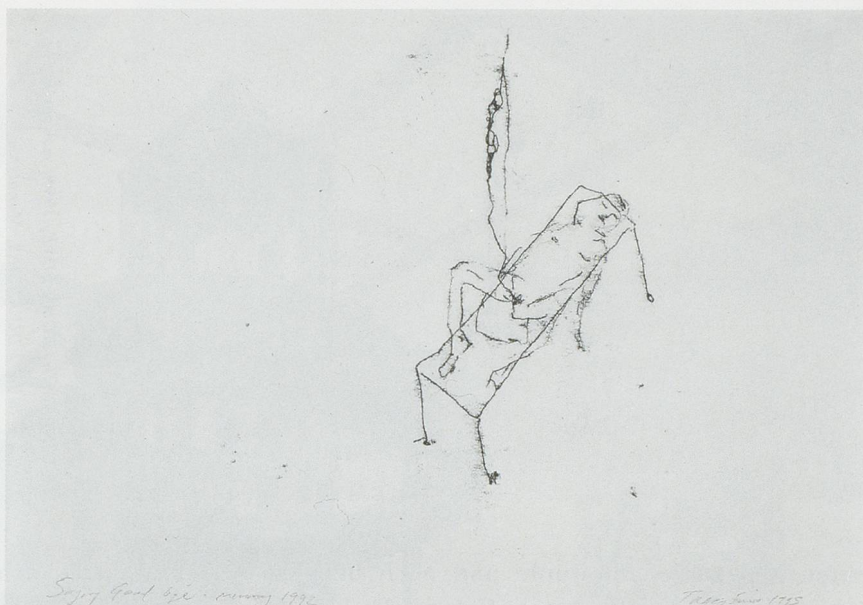
Sie, was geschehen ist? Werden Sie vielleicht schlau daraus?» Und bevor sie vergibt und vergisst, kratzt sie lieber die alten Kummernarben wieder auf, öffnet alte Wunden, nährt den alten Groll, denn solange das Urteil nicht gesprochen und die Gerechtigkeit (was immer das sein mag) nicht wiederhergestellt ist, kann die Akte nicht geschlossen werden.

Natürlich ist sie selbstbesessen, welcher Künstler ist das nicht? Aber wie sie selbst sagt: «Die meisten meiner Arbeiten beginnen mit mir oder einer Erfahrung von mir oder mit etwas, das ich miterlebt habe, aber dann transzendieren sie, so dass auch andere Leute ein Verhältnis dazu gewinnen.» Genau. – Das Geheimnisvolle daran ist aber, wie sie diese Transzendenz erreicht, wie sie, was nach kunstloser Selbst-

darstellung aussieht, in Kunst verwandelt. Nun, erstens glaube ich, dass sie uns schon mit dem baren weiblichen Charme vieler ihrer Arbeiten in Bann schlägt – die zarte Linie, die verlockenden Farben, die minuziösen Stickereien. Aber dann schleudert sie es uns samt ihren Worten entgegen, und wie sie selbst sagt: «Letztlich sind es die Worte, die meine Kunst zu etwas Besonderem machen.»

Sie verwendet das Wort, um die Anziehungskraft ihrer Bildsprache zu unterlaufen. So sieht man etwa eine ihrer Neonarbeiten aus einer gewissen Entfernung und denkt: «Ach, ist das schick», aber nur bis man nah genug herankommt, um die Worte zu entziffern: «Meine Möse ist nass vor Angst.» Dasselbe gilt für ihre Decken – sie locken verführerisch von

TRACEY EMIN, SAYING GOODBYE MUMMY, 1992, monoprint,
16 1/2 x 23 1/4" / ADIEU MAMA SAGEN, Monotypie, 42 x 59 cm.

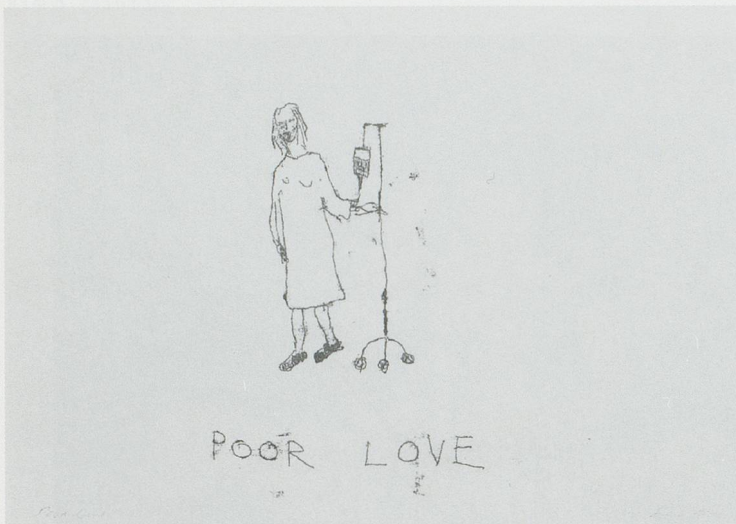


der anderen Seite des Raums, wirken heiter und munter, dann tritt man näher und liest «Fuck off Back to your Week World that You came from» (Etwa: «Verpiss dich in die öde Welt, aus der du herkommst»). Häufig wecken ihre orthographischen Fehler Assoziationen, so dass man sich fragt, ob nicht Absicht dahinter steckt – etwa *whitch* statt *which*, oder *beleave* statt *believe*. Aber auf diese Frage reagiert sie verärgert: «Das ist keine affektierte Schlaumeierei. Wenn ich richtig schreiben könnte, würde ich das auch tun, aber ich habe mich nie darum gekümmert, es zu lernen. Also schreibe ich einfach so, wies kommt, statt Hemmungen zu haben und zu sagen, ich kann nicht schreiben, weil ich die Rechtschreibung nicht beherrsche.»

Auch im Umgang mit den Medien setzt sie die Sprache sehr wirkungsvoll ein und schreckt nicht davor zurück, die Medien mit ihren eigenen Mitteln auszuspielen. Sie verweigert selten ein Interview, nicht einmal mit einem offensichtlich feindseligen Interviewpartner. Sie ist der Meinung, es gehöre auch zur Aufgabe eines modernen Künstlers, «Red und Antwort zu stehen – sonst endet man in irgendeiner einsamen Dachkammer, nicht?» Die britischen Boulevardblätter, die selbst in ihren besten Momenten nicht gerade sehr kunstfreundlich sind, machen sich gern über ihr *BED* (1998) und «all die Männer,

mit denen sie geschlafen hat» (*EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH* 1963–95, 1995) lustig. Sie sind genau wie jene Jungen in Margate, die «Schlampe» brüllten, als sie tanzte. Aber Tracey beantwortet all ihre Fragen geduldig und ernsthaft und entwapfnet sie mit der Aufrichtigkeit ihrer Antworten. Ihr Motto für Interviews lautet: «Sei einfach du selbst – und zeige etwas nackte Haut.» Das scheint zu funktionieren.

Aber das britische Publikum hat offenbar noch immer Mühe zu akzeptieren, dass eine Künstlerin in Vivienne-Westwood-Klamotten an Partys aufkreuzt, sich für Modejournale ablichten lässt und Gegenstand von Klatschkolumnen ist, dass sie Hotelkritiken für *GQ Magazine* schreibt, mit Geld um sich wirft und ihren Erfolg offensichtlich in vollen Zügen genießt: Welche Frechheit, wenn man bedenkt, dass das bloss diese verrückte Tracey aus Margate ist, die nicht einmal richtig schreiben kann! Wir wollen, dass unsere Künstler leiden und darben und für jede Krume, die wir ihnen zuwerfen, elend dankbar sind. Aber Tracey ist nie dankbar. Sie ist sich ihres eigenen Wertes vehement bewusst. Als Sir Nicholas Serota zu ihr sagte, er wünschte, das Tate Modern besäße ein so wichtiges Werk wie das Zelt (*EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH* 1963–95, 1995), erwiderte sie: «Ja, warum haben Sie es denn nicht gekauft, als es zum



TRACEY EMIN, POOR LOVE, 1999, monochrome print,
 11 1/16 x 16 1/4" / DU ARMES, Monotypie,
 29,7 x 42 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

ersten Mal ausgestellt wurde und noch billig zu haben war?» Und nicht etwa ihr Galerist, Jay Jopling, sondern in erster Linie sie selbst handelte den Verkauf von MY BED (Mein Bett, 1998) an Charles Saatchi für 150 000 Pfund aus und brachte ihn gleich auch noch dazu, ihr Strandhäuschen (Abbildung auf Seite 39) zu kaufen, bevor er es überhaupt gesehen hatte. Nachdem sie bis dreissig von der Fürsorge leben musste, hat sie heute keinerlei Skrupel, viel Geld zu verdienen.

Sie geniesst den neuen Wohlstand, das neue Haus mit dem begehbaren Kleiderschrank, in dem all ihre atemberaubenden Klamotten Platz finden, ihr neues luftiges Atelier mit den riesigen Werkbänken und den ordentlichen Materialstapeln, die darauf warten, zu Kunst verarbeitet zu werden. Sie ist glücklich in ihrer Beziehung mit dem Künstler Mat Collishaw und stolz darauf, dass ihre ausgesprochen zahlreiche Verwandtschaft – seine Eltern, ihre Eltern, Stiefeltern, Geschwister, Tanten – alle gut miteinander auskommen. Ihr Atelier gleicht einem Familien-Heimarbeitsbetrieb: Rose, die Frau ihres Vaters, ist für die Stickereien auf ihren Decken besorgt und ruft manchmal noch andere Verwandte zu Hilfe; ihr Vater macht alle fälligen Reparaturen im Haus und zieht riesige Tomatenpflanzen auf dem Dach. Das schwarze Schaf der Familie hat schliesslich doch noch seinen Weg gefunden.

Heute trägt sie Sorge zu sich: Sie schwimmt, nimmt Boxstunden, sie denkt daran zu essen und

betrinkt sich nicht mehr unablässig, sondern nur noch auf Partys. Sie ist jetzt viel gesünder, glaubt sie, weniger zerbrechlich, widerstandsfähiger. Wenn sie Unheil kommen sieht, unternimmt sie etwas dagegen und redet sich selbst zu, nicht paranoid zu werden. Sogar eine vorübergehende Trennung von ihrem Freund hat sie überstanden, ohne Hals über Kopf die Spirale in den Wahnsinn hinunterzurutschen, wie das früher der Fall gewesen wäre.

Aber ist das auch gut für ihre Kunst? Besteht nicht die Gefahr, dass ihre künstlerische Kraft verloren geht, wenn ihr Leben allzu glatt läuft? Sie sagt, nein: «Es wird nie glatt laufen. Ich will normal sein, aber ich muss damit zu Rande kommen, dass ich und das Normale einander vor langer Zeit abhanden gekommen sind. Das passiert nicht und wird nie passieren. Da darf ich mir keine Illusionen machen, ich muss mit dem zurechtkommen, was ich habe, und das Beste daraus machen. Man kann dem Glück nicht hinterherlaufen – es ist eine vorübergehende Sache. Und ich bin kein Mensch, der je herumsitzen und murmeln wird: «Alles ausgeglichen, alles in Ordnung.» Wahrscheinlich würde ich mein Leben ändern, bevor es so weit käme. Aber auch wenn meine Kunst von meinen Erfahrungen handelt, muss sie nicht immer negativ sein. Man kann auch etwas Schönes schaffen. Wissen Sie, ich habe Tonnen von Liebesgedichten geschrieben und daraus lassen sich sehr schöne Decken machen!»

(Übersetzung: Susanne Schmidt)



TRACEY EMIN, SELF-PORTRAIT, 2001, reclaimed timber and stuffed sparrow, height 144", diameter 140", White Cube Gallery, London /
SELBSTPORTRÄT, rezykliertes Bauholz, ausgestopfter Sperling, Höhe 366 cm, Durchmesser 356 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

LIKE A HOLE IN THE HEAD

GREGOR MUIR

Listen, I'm the artist here from that show "Sensation." I'm here. I'm drunk. I've had a good night out with my friends and I'm leaving now. I want to be with my friends. I want to be with my mum. I'm going to phone her and she's going to be really embarrassed about this conversation. It's live, but I don't give a fuck about it.¹⁾

I've known Emin for ten turbulent years. I must be the only person who remains a friend even though, for the most part, I've never liked her work. Apparently, her life and her work are indivisible, to like one and not the other seemingly an impossibility and yet we get on. On several occasions she has tried to persuade me that I really should like her work. Come my birthday, she would always give me a drawing or a little book. Like a perplexed parent, I would end up saying, "That's great Tracey, thanks. Let's see now, what does it say? *Kiss Me, Kiss Me, Cover My Body In Love.*" The following year, another attempt to resolve our little crisis with a print exclaiming three words: "JUST LOVE ME." These extremely kind gifts were always handed over with the same toothy grin. Perhaps the same toothy grin that passed over

GREGOR MUIR is a writer and the curator of the Lux Gallery, London, as well as curator of independent projects such as last year's "Comply" exhibition at Bürofriedrich, Berlin.

Emin's face the night she said to her boyfriend Mat Collishaw, "What a lovely moon," only for him to point out that it was a light above a distant bus shelter. (Emin's notoriously poor eyesight was recently restored after laser treatment.) And then there were the letters, sack-fulls, all beginning with "Dear Muir-kin," or "Dear Baby Boomer," one of the many nicknames assigned to me over the years.

I got to know Emin in 1993, after repeated visits to "Lucas & Emin" otherwise known as The Shop. I recognized her immediately having met her the year before at a party where she was wearing white pop socks and jumping around on the dance floor screaming "Rabbit is dead!" The Shop was located in a former doctor's office in a dilapidated Victorian house where Emin could be found most days sitting behind a makeshift counter that was collaged with tabloid newspapers featuring images of topless girls and football players. All around were artistic knickknacks; little editions or one-offs made by Emin, then a young unknown, and Sarah Lucas, whose reputation already preceded her. On sale, were glass ashtrays with a photocopied picture of Damien Hirst stuck to the base facing upward, coercing people to stub their cigarettes out on his face. There were T-shirts with "Complete Arsehole" painted on the front, burgundy felt squares entitled "Rothko Blankets" and a large octopus made



TRACEY EMIN, *THE LAST THING I SAID TO YOU IS DON'T LEAVE ME HERE I*, 2000, Epsom print, paper size 52 $\frac{3}{4}$ x 42 $\frac{1}{8}$ " /
DAS LETZTE, WAS ICH ZU DIR SAGTE, IST, LASS MICH HIER NICHT ALLEIN ZURÜCK I, Epsom-Print, Papierformat 134 x 107 cm.



TRACEY EMIN, *UNCLE COLIN*, 1963–93, 6 framed memorabilia, dimensions variable /
 ONKEL COLIN, 1963–93, 6 gerahmte Erinnerungsstücke, Grösse variabel. (PHOTO: JAY JOPLING, LONDON)

of stuffed tights. For five pounds cash, I ended up buying a pair of Emin & Lucas “Bollocks” made from two circular bells knotted together with white ribbon. At the time, Emin told me she was a writer—“That’s my main thing really.” She proceeded to show me around her first floor studio or “aviary” as she referred to it, where she was busy producing mono-prints of small birds. One of her ideas was to make these prints small enough to slot into feather-lite condoms, a Dadaesque twist on the word “birds”—slang for women and a popular term with Lucas and Emin.

One day a small advert appeared in *The Shop* announcing that, for a small fee, Emin would write a let-

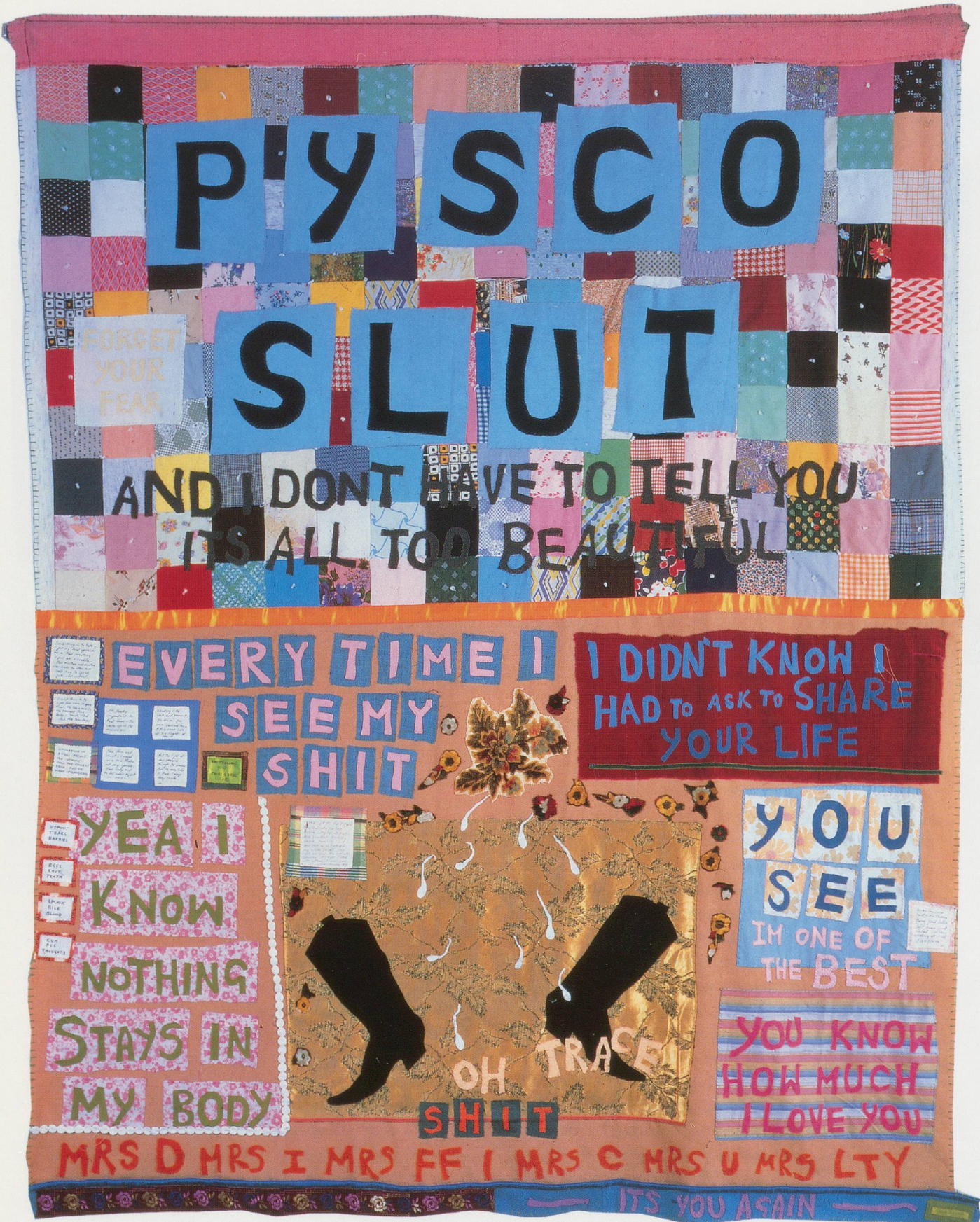
ter to you once a month for a year. She had several subscribers, one of them being Jay Jopling. They became friends and a few months later Emin was awarded her first White Cube show portentously entitled “My Major Retrospective” (1993). Carl Freedman, her then boyfriend, wrote the press release saying, “The emotion sometimes overflows with a somewhat smothering sentimentality, which can border on the embarrassing for both artist and audience.” My sentiments exactly. The exhibition featured an embroidered box containing ashes (ritualistically burnt leftovers from *The Shop*), a wall-sized quilt, and several photographs of paintings executed while a student at

the Royal College of Art—a former tutor once described her figurative paintings to me as having eyes like fried eggs. The exhibition also included *UNCLE COLIN* (1963–93) consisting of six box frames containing various artifacts including a gold-colored cigarette packet prized from the hand of a relative who had died in a horrific car accident. *UNCLE COLIN* was a departure for Emin inasmuch as it felt conceptual. Each box was presented like a small vitrine containing little batches of evidence including a local newspaper referring to the accident and a photograph of Uncle Colin's E-Type Jag. The cumulative effect was that of relaying a highly emotional tale in paradoxically controlled and calculated manner. As with many of her generation, Emin had opted for the cool steely climes of conceptualism. Paint brushes and oils had been exchanged for a pipette of raw emotion.

Emin would preside over her White Cube retrospective most weekends, sat at a desk swilling a bottle of whiskey rolling her eyes at the bowing shelves of Damien Hirst press folders. Since then, Emin has extended the lineage of artists on screen to the world of British television which helped further the celebrity status of Francis Bacon (who memorably got drunk with South Bank Show presenter Melvin Bragg), Gilbert & George (who memorably made art about getting drunk), and Hirst (who samples the two). Stifled by the major institutions, young British artists—Emin included—were fast discovering that the media was a place to do business. Emin's entry into media folklore really took hold soon after she made the tent—*EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH* 1963–95 (1995). By announcing the names of people she had slept with—platonically or otherwise, including her grandmother, her aborted fetus, friends, and boyfriends—the tent had the effect of upping-the-ante on Emin's psycho-slut status. The tent riled her contemporaries, prompting Dinos and Jake Chapman to announce their intention to erect a much larger marquee containing the names of all the people who didn't want to sleep with Emin. The tent was first exhibited as part of the 1995 exhibition "Minky Manky" at the South London Gallery before going on display at the Tracey Emin Museum near the Old Vic Theatre in Waterloo—a space run by the artist and dedicated to herself. It then toured to the Walker

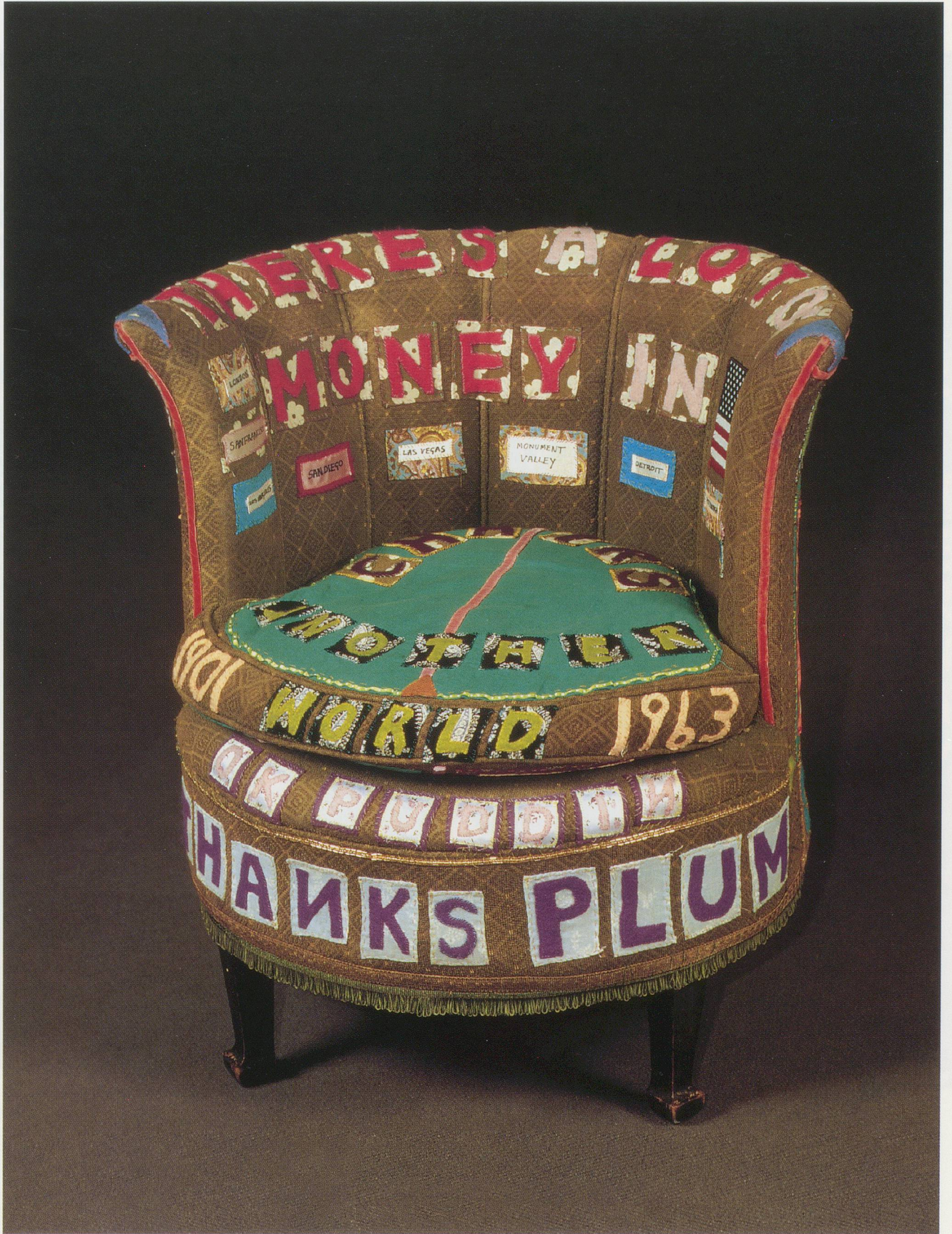


TRACEY EMIN, *THE LAST THING I SAID TO YOU IS DON'T LEAVE ME HERE (THE HUT)*, 1999, mixed media 115 x 176 x 96" / *DAS LETZTE, WAS ICH ZU DIR SAGTE, IST, LASS MICH HIER NICHT ALLEIN ZURÜCK (DIE HÜTTE)*, 292 x 447 x 244 cm.



TRACEY EMIN, PYSKO SLUT, 1999, applique blanket, 96 x 76" / PSYCHOSCHLAMPE, Applikationsdecke, 244 x 193 cm.

TRACEY EMIN, *THERE'S A LOT OF MONEY IN CHAIRS*, 1994, appliqued armchair, 27 1/8 x 21 x 19 1/2" /
MIT STÜHLEN KANN MAN VIEL GELD VERDIENEN. Applikations-Sessel, 69 x 53,5 x 49,5 cm.



Art Center as part of the British art exhibition "Brilliant" where Emin—upset by its installation—threw a fit at director Richard Flood. It became the first work of Emin to be purchased indirectly by Charles Saatchi for his Royal Academy exhibition "Sensation," ending a period of withholding works from the man whose advertising campaigns had, in Emin's eyes, put Thatcher in power.

EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH remains a work of relative tranquillity. On a visit to her hometown of Margate, Emin dragged a group of us to see The Shell Grotto. A local folly, The Shell Grotto turned out to be an underground cave with highly decorative walls and ceilings made from thousands of tiny sea shells the insides of which had been signed by courting couples from the early half of the last century. The experience of being underground, looking up and reading peoples names from a bygone era echoes the interior of Emin's tent. Having done the rounds in the media, however, any appreciation of the tent as a work of great intimacy—a fragile constellation of individual experience—tends to get eclipsed. Barely a day goes by without Emin appearing in the press, prompting concern as to whether she's a media celebrity or an artist—the suggestion being that one may negate the other. She cares about this. I can tell because she goes all twitchy whenever I ask for her celebrity opinion. Clearly, her message has transcended the modest means used to relay it. Stories of rape, abortion, masturbation, and menstruation, once the headline news of Emin's past, have subsequently become the headlines of real tabloids.

The metier of Emin's mining of herself and how people superstitiously obsess about her drying up is perhaps best summed up in Truman Capote's 1967 short story "Mister Misery." Set in New York City, it centers on a young unemployed woman called Sylvia who overhears talk of the mysterious Mr. Revercomb, a man who buys people's dreams. Intrigued, she visits his apartment and is shown into a study where she relays her dreams, which are noted down in shorthand. As she departs, she receives payment and after subsequent visits she eventually works her way up to a \$10 dream. After a time, Sylvia confides to a friend that all is not well. "I feel as though everything were being

taken from me, as though some thief were stealing me down to the bone. If only I knew what he wanted with all those dreams, all typed and filed. What does he do with them?" Believing she is being robbed of her soul, she hatches a plan to ask for her dreams back on the grounds that this would give her the strength to leave the city and return home. Sylvia is traumatized to learn that Mr. Revercomb has taken her dreams and, in the most ambiguous of descriptions, "used them all up." He has nothing to give. Cold and alone, she walks destitute through the streets. A tale of despair and self-degeneracy, the story ends with her being followed by two shady boys. "Truly I am not afraid, she thought, hearing their snowy footsteps following her; and anyway, there was nothing left to steal."

Emin's is a self-reflective art inasmuch as everything about the work reflects back on herself—her life, her memories, her feelings. When she published her book *Exploration of the Soul* in 1995, the more cynical among us re-read the title as "Privatization of the Soul." To some extent, Emin is engaged in a form of public sell-off of herself that sits squarely with the romantic notion of the troubled artist bargaining with polite society by trading their all—their tragedy, their pain, their life's blood. Her strategy has been to turn her life inside out, making her most private emotion public—a process that struggles to address anything outside of the artist's subjective experience. This irritates people, leading to her work being denounced as mawkish, cloying, and solipsistic; a self-knowing bubble emptied of any critical faculty, prompting observers to ask whether Emin's portrayal of herself as a victim belongs to the arena of art or therapy. Or so the criticism goes. However it is puzzling that, even when art history is littered with examples of self-reflective outpourings in equal measure, Emin should be singled out for exclusion. In the meantime, her art, her media presence, her love of expressionism and cute animals, her love of artists Frida Kahlo, Jackson Pollock, and Egon Schiele, all feed into each other and are allowed to revolve so long, as they do so around a central Emin atom.

1) Tracey Emin, "Is Painting Dead?" Channel 4: Live broadcast on the night of the 1997 Turner Prize Awards.



TRACEY EMIN, HOTEL INTERNATIONAL, 1993, appliqued quilt, 101½ x 94½" /
 Applikationsquilt, 257 x 240 cm.

WIE EIN LOCH IM KOPF

GREGOR MUIR

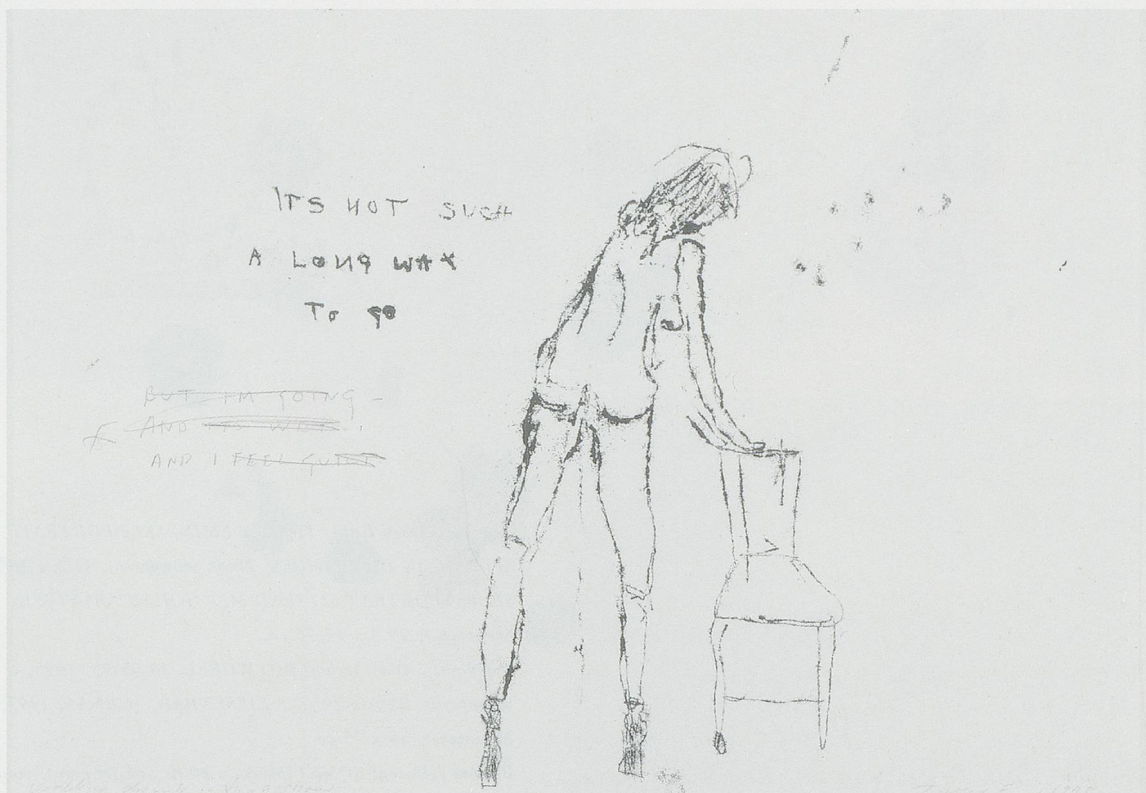
Hören Sie, ich bin die Künstlerin hier aus dieser Ausstellung «Sensation». Ich bin hier. Ich bin besoffen. Ich habe mit meinen Freunden gefeiert und ich gehe jetzt. Ich will mit meinen Freunden zusammen sein. Und ich will mit meiner Mama zusammen sein. Ich werde sie gleich anrufen und sie wird über dieses Gespräch sicher höchst bestürzt sein. Es wird zwar live gesendet, aber das ist mir scheissegal.¹⁾

Ich kenne Emin schon zehn turbulente Jahre lang. Und ich bin wohl die einzige Person, die ihr freundschaftlich verbunden blieb, obwohl mir ihre Arbeit zum grossen Teil nie gefallen hat. Offenbar sind ihr Leben und ihr Werk nicht voneinander zu trennen; das eine zu mögen, aber das andere nicht, ist offensichtlich ein Ding der Unmöglichkeit und dennoch kommen wir gut aus. Schon mehrmals hat sie versucht mich zu überzeugen, dass mir ihre Arbeit eigentlich gefallen müsste. An meinem Geburtstag schenkte sie mir immer eine Zeichnung oder ein Büchlein. Wie ein verlegener Verwandter sagte ich dann jeweils: «Das ist toll, Tracey, danke. Aber schauen wir mal, was steht denn da? *«Kiss Me, Kiss Me, Cover My Body in Love.»*» Im Jahr darauf dann ein weiterer Versuch, unseren kleinen Zwist beizulegen, mit einem Druck, der die drei Worte schrie: «JUST LOVE

GREGOR MUIR ist Publizist und Kurator unabhängiger Projekte wie der letztjährigen Ausstellung «Comply» bei Bürofriedrich, Berlin.

ME». Diese äusserst liebevollen Geschenke wurden immer mit einem breiten Lachen überreicht. Vielleicht dasselbe Lachen, das auch in jener Nacht auf Emins Gesicht stand, als sie zu ihrem Freund Mat Collishaw sagte: «Was für ein schöner Mond», worauf er klarstellte, dass es sich lediglich um eine Lampe über einer etwas entfernt liegenden Bushaltestelle handelte. (Emins berühmt-berüchtigte Kurzsichtigkeit wurde kürzlich erfolgreich mit Laser behandelt.) Und dann waren da noch die Briefe, sackweise, die alle mit «Dear Muir-kin» begannen oder mit «Dear Baby Boomer», einem der zahlreichen Übernamen, die mir im Lauf der Jahre verpasst wurden.

Ich lernte Emin 1993 kennen, nach wiederholten Besuchen bei «Lucas & Emin», auch bekannt als *The Shop*. Ich erkannte sie sofort wieder, nachdem ich sie im Jahr zuvor bei einer Party getroffen hatte, wo sie mit weissen Baumwollsocken auf der Tanzfläche herumhüpfte und schrie: «Rabbit is dead!» (Das Kaninchen ist tot!). *The Shop* war in einer ehemaligen Arztpraxis in einem heruntergekommenen viktorianischen Gebäude untergebracht, und man konnte Emin dort meistens hinter einem improvisierten Ladentisch antreffen, der mit Bildern von barbusigen Mädchen und Fussballspielern aus Boulevardblättern beklebt war. Alles voll mit künstlerischem Schnickschnack: kleine Editionen oder Unikate von Emin, damals eine junge Unbekannte, oder Sarah Lucas, der ihr Ruf bereits vorausging. Da gab es Glas-

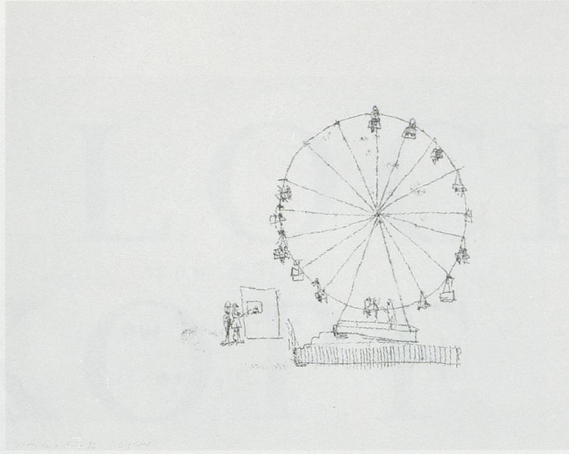


TRACEY EMIN, WALKING DRUNK IN HIGH SHOES, 1998, monoprint, 9 x 31⁷/₈" / BESOFFEN AUF HOHEN ABSÄTZEN GEHEN, Monotypie, 23 x 81 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

aschenbecher zu kaufen, von deren Boden einem das photokopierte Gesicht von Damien Hirst entgegenblickte, so dass man die Zigarette in seinem Gesicht ausdrücken musste. Es gab T-Shirts mit dem Aufdruck «Complete Arsehole» auf der Brust, weinrote Filzquadrate mit dem Titel «Rothko-Decken» und einen grossen Tintenfisch aus ausgestopften Strumpfhosen. Schliesslich kaufte ich für fünf Pfund in bar ein Paar «Bollocks» von Emin & Lucas, zwei kugelförmige, mit einem weissen Band zusammengeknüpfte Schellen. Damals erzählte mir Emin, sie sei Schriftstellerin – «Das ist meine eigentliche Berufung.» Sie zeigte mir dann ihr Atelier im ersten Stock oder ihre «Voliere», wie sie es nannte, wo sie damit beschäftigt war, Monotypien von kleinen Vögeln herzustellen. Eine ihrer Ideen war, diese Drucke so klein zu machen, dass sie in federleichte Kondome hineinpassen würden, eine dadaeske Verdrehung

des Wortes «Birds» – ein von Frauen gebrauchter Slangausdruck und ein Lieblingswort von Lucas und Emin.

Eines Tages tauchte in The Shop eine kleine Anzeige auf, die verkündete, dass Emin einem gegen ein kleines Entgelt ein Jahr lang monatlich einen Brief schreiben würde. Sie hatte mehrere Abonnenten, einer davon war Jay Jopling. Die beiden wurden Freunde und einige Monate später erhielt Emin ihre erste White-Cube-Ausstellung unter dem breitspürigen Titel «Meine wichtigste Retrospektive» (1993). Carl Freedman, ihr damaliger Lebenspartner, schrieb im Presstext dazu: «Das Gefühl ist manchmal überschwänglich und wird geradezu erdrückend sentimental, was für die Künstlerin wie das Publikum peinlich werden kann.» Genau mein Empfinden. In der Ausstellung war ein besticktes Kästchen zu sehen mit Asche drin (Überreste aus der rituellen Ver-



Top left / Oben links: TRACEY EMIN, SELF-PORTRAIT SITTING IN HIGH SHOES, 2000, monoprint, 11³/₈ x 16⁷/₁₆" / SELBSTPORTRÄT SITZEND MIT HOHEN ABSÄTZEN, Monotypie, 29,5 x 41,75 cm.

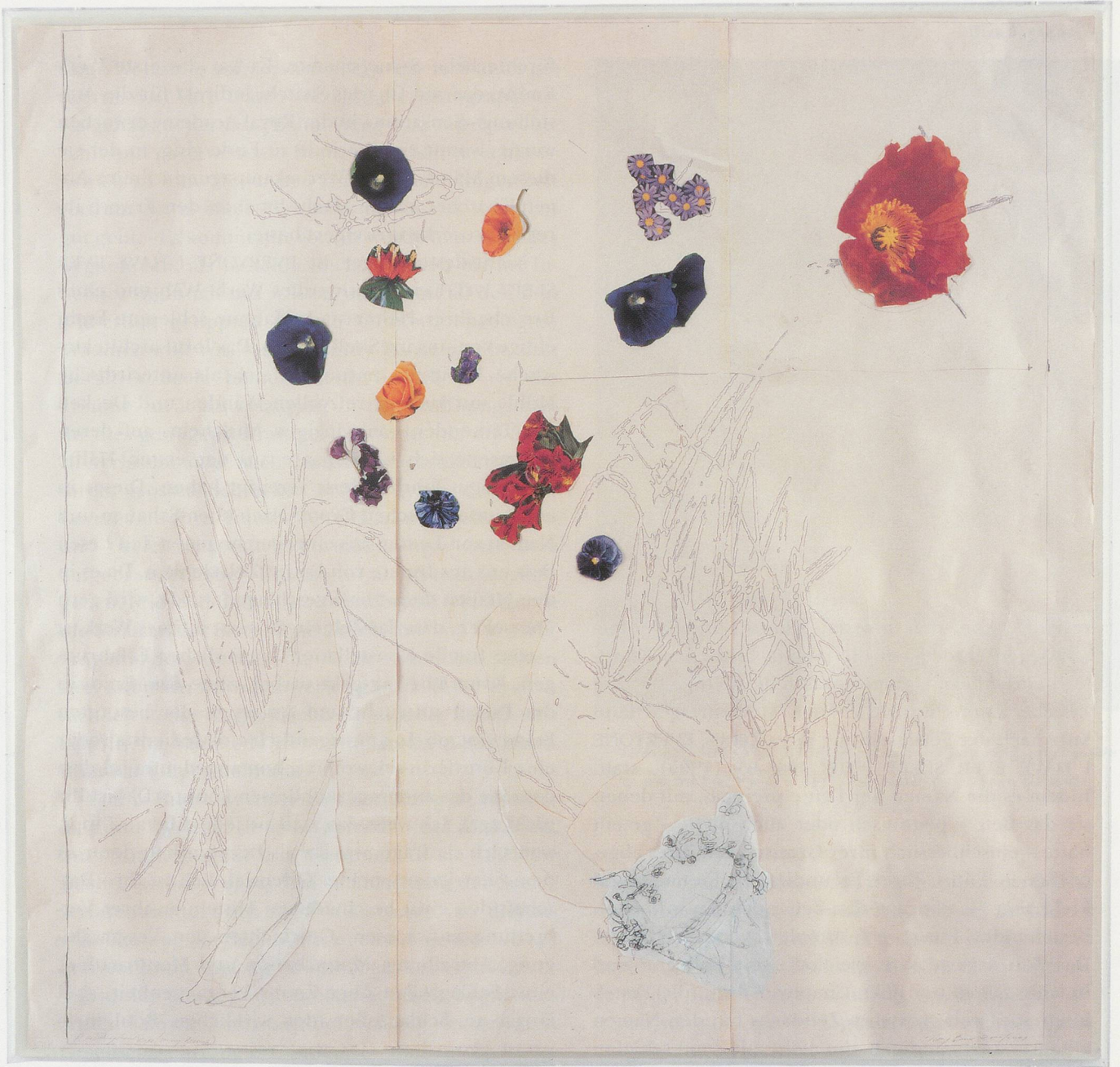
Top right / Oben rechts: BIG WHEEL, 16.05.95, 1995, monoprint, 22¹/₅ x 29¹/₂" / RIESENRAD, 16.05.95, 1995, Monotypie, 58 x 75 cm.

Bottom / Unten: SOMETIMES..., 2000, ink-jet print, mounted on foamboard, 72 x 48" / MANCHMAL..., Ink-Jet-Print auf Schaumkarton aufgezogen, 182,9 x 121,9 cm.

brennung von The Shop), ein wandgrosser Quilt und mehrere Photographien von Gemälden aus ihrer Studienzeit am Royal College of Art – einer ihrer damaligen Tutoren sagte über ihre figürlichen Bilder einmal zu mir, sie hätten Augen wie Spiegeleier. In der Ausstellung wurde auch UNCLE COLIN (1963–93) gezeigt, bestehend aus sechs Kästen, die verschiedene Artefakte, darunter auch eine goldfarbene Zigarettenschachtel aus der Hand eines Verwandten, der bei einem schrecklichen Autounfall ums Leben gekommen war. UNCLE COLIN war insofern ein Neuanfang für Emin, als es eine konzeptuelle Arbeit zu sein schien. Jedes Kästchen wurde wie eine kleine Vitrine präsentiert, die kleine Beweisstücke enthielt, darunter auch ein lokaler Zeitungsbericht über den Unfall und ein Photo von Onkel Colins Jaguar. Der Gesamteindruck war der einer äusserst emotionalen Geschichte und einer geradezu

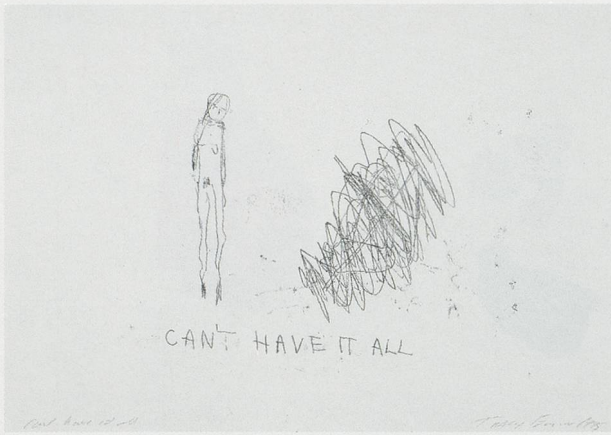
paradox kontrollierten und kalkulierten Vermittlung. Wie viele ihrer Generation hatte sich Emin für die eiserne Kälte der Konzeptkunst entschieden. Pinsel und Ölfarbe wurden mit einer Pipette voll blanker Emotion vertauscht.

An Wochenenden hütete Emin ihre White-Cube-Retrospektive meistens selbst. Sie sass an einem Pult, leerte eine Flasche Whisky und rollte die Augen angesichts der Tablare, die sich unter der Last von Damien-Hirst-Presseordnern bogen. Seither hat Emin ihre eigene Pressepräsenz auf den Bildschirm und bis ins britische Fernsehen ausgeweitet, welches schon die Berühmtheit eines Francis Bacon förderte (der sich zusammen mit dem South-Bank-Ausstellungsmacher Melvin Bragg auf denkwürdige Weise betrank), aber auch die von Gilbert & George (die auf denkwürdige Weise Kunst über die Kunst sich zu betrinken machten) und eines Hirst (der beides



TRACEY EMIN, A WORKING LANDSCAPE (IN MY DREAMS), 2001, pencil, paint, and collage on paper, framed $58\frac{3}{16} \times 60\frac{9}{16} \times 1\frac{3}{4}$ " /
EINE ARBEITSLANDSCHAFT (IN MEINEN TRÄUMEN), Bleistift, Farbe und Collage auf Papier, gerahmt $147,8 \times 153,9 \times 4,5$ cm.

(PHOTO: STEPHEN WHITE)



TRACEY EMIN, CAN'T HAVE IT ALL, 1995, monoprint,
11³/₈ x 16³/₁₆" / KANN NICHT ALLES HABEN,
Monotypie, 29,5 x 42 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

vereint). Von den grossen Kunstinstituten totgeschwiegen entdeckten die jungen britischen Künstler – einschliesslich Emin – rasch die Medien für ihre Zwecke. Emins Eintritt in den Medienreigen fand kurz nach der Fertigstellung ihres Zeltes, *EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH* 1963–95 (1995), statt. Indem es die Namen der Leute preisgab, mit denen sie das Bett – platonisch oder auch nicht – geteilt hatte – einschliesslich ihrer Grossmutter, ihres abgetriebenen Fötus, ihrer Freundinnen, Freunde und Liebhaber –, überbot das Zelt noch Emins schon bestehendes Image als komplett verrückte Hure. Das Zelt ärgerte ihre gleichaltrigen Kollegen und brachte Dinos und Jake Chapman dazu, die Erstellung eines weit grösseren Zeltdachs mit den Namen all derer anzukündigen, die nicht mit Emin schlafen wollten. Das Zelt wurde zum ersten Mal 1995 in der Ausstellung «Minky Manky» in der South London Gallery gezeigt, bevor es im Tracey Emin Museum beim Old Vic Theatre in Waterloo ausgestellt war, einem Ausstellungsraum, den die Künstlerin selbst betrieb und der ganz ihrem Werk gewidmet war. Später reiste es als Teil der Ausstellung «Brilliant», die britische Kunst zeigte, ins Walker Art Center in Minneapolis, wo Emin, aufgebracht über die Art und Weise der Installation, dem Direktor Richard Flood eine

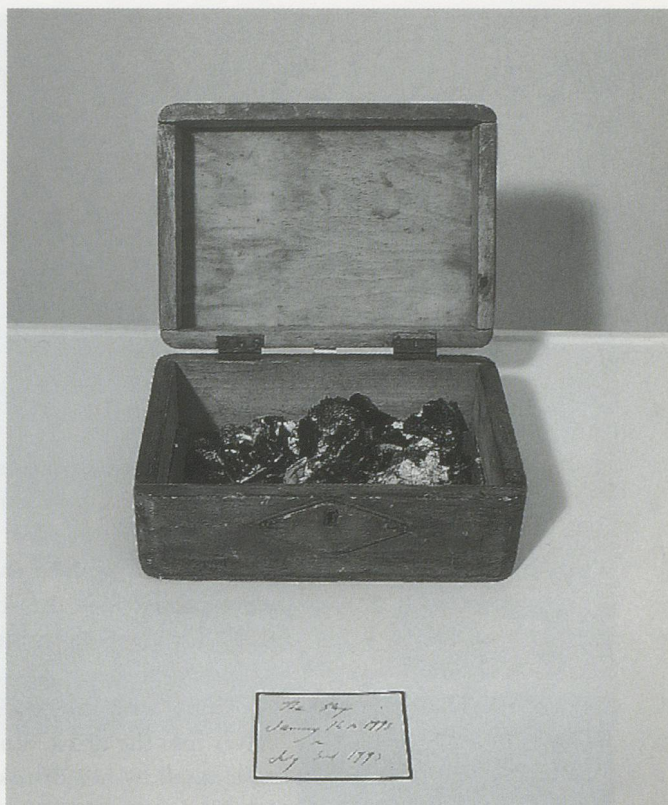
fürchterliche Szene machte. Es war das erste Werk Emins, das von Charles Saatchi indirekt für die Ausstellung «Sensation» in der Royal Academy erworben wurde, womit eine Periode zu Ende ging, in der sie diesem Mann, dessen Werbekampagne in Emins Augen Thatcher an die Macht brachte, den Erwerb ihrer Kunstwerke verweigert hatte.

Nichtsdestoweniger ist *EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH* ein relativ stilles Werk. Während eines Besuchs ihrer Heimatstadt Margate schleppte Emin einige von uns ins Shell Grotto. Das lokal-architektonische Kuriosum entpuppte sich als unterirdische Höhle mit äusserst reizvollen Wänden und Decken aus Tausenden von winzigen Muscheln, auf deren Innenseite sich Liebespaare aus der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts verewigt haben. Dieses in einer unterirdischen Grotte Nach-oben-Schauen und Namen-von-Leuten-aus-einer-vergangenen-Zeit-Lesen liess uns ans Innere von Emins Zelt denken. Da es in den Medien derart breitgeschlagen wurde, wird gern übersehen, dass das Zelt ein äusserst intimes Werk ist – eine fragile Konstellation persönlicher Erfahrungen. Kaum ein Tag geht vorbei, ohne dass Emin in der Presse auftaucht und Anlass zu der besorgten Frage gibt, ob sie nun eigentlich ein Medienstar oder eine Künstlerin sei, womit schon angedeutet ist, dass das eine das andere ausschliessen könnte. Das ist ihr nicht egal. Ich weiss das, weil sie jedes Mal ausflippt, wenn ich sie frage, was sie als Berühmtheit denn zu dem oder jenem meine. Offensichtlich ist ihre Botschaft den einst bescheidenen Mitteln zu ihrer Verbreitung entwachsen. Geschichten von Vergewaltigung, Abtreibung, Masturbation und Menstruation, einst Schlagzeilen über Emins Vergangenheit, sind längst zu Schlagzeilen der wirklichen Boulevardpresse geworden.

Der Themenbereich von Emins Selbstaussbeutung und die Art, wie manche Leute abergläubisch befürchten, dass sie künstlerisch «austrocknen» könnte, kommt vielleicht am treffendsten in Truman Capotes Kurzgeschichte «Mister Misery» aus dem Jahr 1967 zum Ausdruck. Die Geschichte spielt in New York und handelt von einer jungen arbeitslosen Frau namens Sylvia, die von einem geheimnisvollen Herrn Revercomb reden hört, der den Leuten Träume abkaufen soll. Das lässt sie nicht mehr los und sie sucht

seine Wohnung auf; sie wird in ein Arbeitszimmer geführt, wo sie ihre Träume erzählt, die stenographisch festgehalten werden. Beim Weggehen wird sie bezahlt und nach weiteren Besuchen erhält sie schliesslich bis zu zehn Dollar pro Traum. Nach einiger Zeit vertraut Sylvia einer Freundin an, dass es ihr nicht gut geht. «Es kommt mir vor, als würde man mir alles wegnehmen, als bestehle mich ein Dieb bis ins Innerste. Wenn ich nur wüsste, was er mit all den fein säuberlich getippten und in Ordnern abgelegten Träumen will. Was tut er damit?» Da sie glaubt, dass sie ihrer Seele beraubt wird, beschliesst sie die Träume zurückzuverlangen, in der Hoffnung, dass ihr dies genügend Kraft geben würde, um die Stadt zu verlassen und nach Hause zurückzukehren. Zu ihrem grossen Schrecken erfährt Sylvia, dass Herr Revercomb ihre Träume bereits an sich genommen und – *welch schreckliche Formulierung* – «zur Gänze aufgebraucht habe». Er kann ihr nichts mehr zurückgeben. Frierend und einsam wandert sie elend durch die Strassen der Stadt. Eine Geschichte von Verzweigung und Selbstverlust, die damit endet, dass sie von zwei dubiosen Burschen verfolgt wird. «Ich habe tatsächlich keine Angst, dachte sie, als sie hinter sich Schritte im Schnee hörte; und man kann mir ohnehin nichts mehr nehmen.»

Emins Kunst ist insofern selbstbezogen, als alles in ihrem Werk auf sie selbst verweist – auf ihr Leben, ihre Erinnerungen, ihre Gefühle. Als sie 1995 ihr Buch *Exploration of the Soul* (Erforschung der Seele) veröffentlichte, lasen die Zyniker unter uns dies als «Ausbeutung der Seele». Bis zu einem gewissen Grad betreibt Emin eine Art öffentlichen Ausverkauf ihrer selbst, der direkt auf den romantischen Begriff des armen Künstlers verweist, der sich mit der besseren Gesellschaft arrangiert, indem er alles in die Waagschale wirft – seine Tragödie, seinen Schmerz, sein ganzes Leben. Emins Strategie bestand darin, ihr innerstes Leben nach aussen zu kehren, ihre intimsten Gefühle öffentlich zu machen – ein Vorgehen, das mit allen Mitteln versucht, alles ausserhalb des subjektiven Erlebens des Künstlers anzusprechen. Das irritiert die Leute und führt dazu, dass ihr Werk als geschmacklos, überladen und rein selbstbezogen verunglimpft wird; eine mit sich selbst beschäftigte Seifenblase ohne jedes kritische Potenzial, was Be-



TRACEY EMIN, *THE SHOP*, 14 January – 3 July 1993, ashes within wooden box, 5 x 11 x 8½" / *DER LADEN*, Asche in Holzkiste, 12,7 x 28 x 21,6 cm.

trachter dazu veranlasste, zu fragen, ob Emins Selbstdarstellung als Opfer wirklich Kunst sei und nicht eher Therapie. So und ähnlich lautet die Kritik. Es berührt jedoch etwas seltsam, dass in einer Zeit, wo es in der Kunst nur so wimmelt von Beispielen genauso selbstbezogener Ergüsse, ausgerechnet Emin ausgeschlossen werden soll. Mittlerweile verbinden sich ihre Kunst, ihre Medienpräsenz, ihre Bewunderung für den Expressionismus und hübsche Tiere, ihre Liebe zu Künstlern wie Frida Kahlo, Jackson Pollock und Egon Schiele fruchtbar miteinander und dürfen, solange es eben dauert, um das zentrale Emin-Atom kreisen.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Tracey Emin, «Is Painting Dead?», Channel 4, Livesendung am Abend der Turner-Preis-Verleihung, 1997.

ARTIST *over—and in—* *the* BROADSHEETS

ROBERT PREECE



I remember that time as if it were yesterday, when I had just moved to the exotic island after living in Southeast Asia. Upon my arrival to London, some were still grieving over their lost princess, while others were all excited about some art show held at a place called the Royal Academy. I wandered into the press preview, started with the shark, but became quickly mesmerized by “the tent.” On the floor, peering inside and giggling, a radio journalist walked over and asked to interview me...



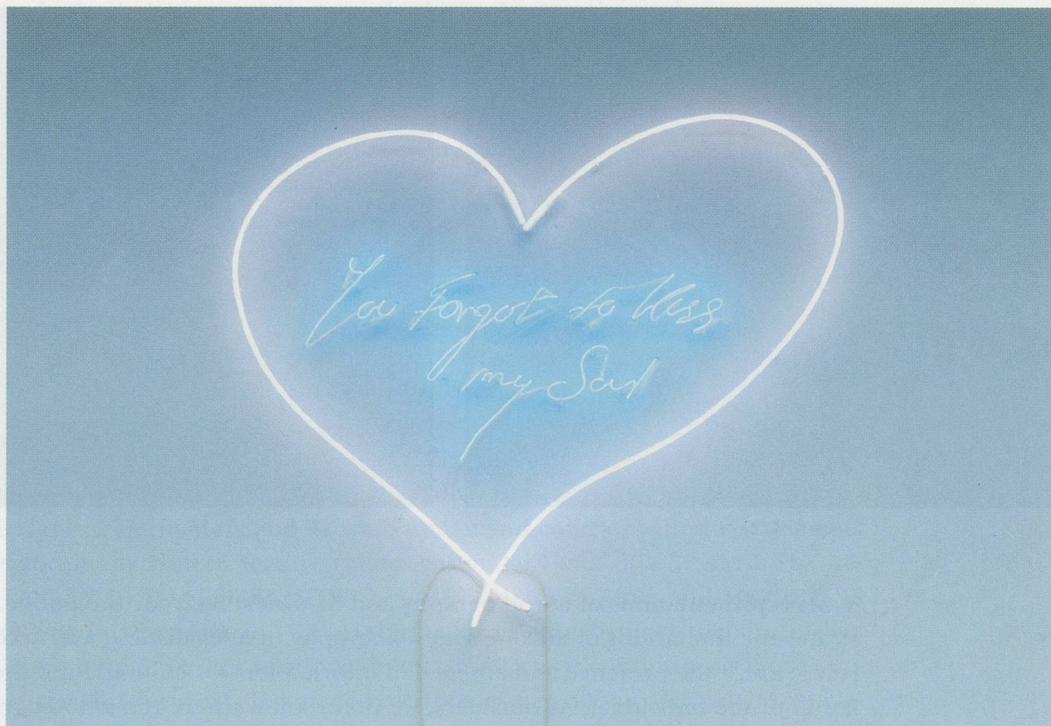
This was my introduction to the work of Tracey Emin, and until recently, I had never met the artist. Since the media-hyped exhibition “Sensation” (1997), I was fascinated by her drunken performance on live national television after Gillian Wearing won the Turner Prize, and I cheered as she stormed off the set. In fact, I so much appreciated her work and enjoyed reading the ever-increasing and multiplying newspaper reports covering, creating, and manipulating her art-and-media persona—Tracey interviewed by David Bowie, Tracey gets drunk, Tracey takes her clothes off, Tracey short-listed for the Turner Prize (1999), Tracey does gin adverts and fashion shows, Tracey takes a shit, Tracey lands on Mars. Absolutely everyone in Britain knows that artist, but Tracey is no longer just an artist—she’s a phenomenon. When I finally interviewed her in her London studio, my head was *so fuckin’ dizzy* from reading newspaper features about Tracey Tracey Tracey, that it took me ten minutes to focus and gradually discover that I was speaking to a “real” person—who was nice, polite, and serves a good cup of tea.



Emin, or rather “Tracey,” works across a diverse range of media—including drawings, blankets, neons, videos, installation, and sculpture, as well as found and manipulated objects from her personal and professional art life. She appropriates a variety of styles and incorporates them into “Tracey,” much in the way that Japan imports things, refines things, and makes them Japanese. Not in an overly studied postmodern sense, but in an expressive manner that so many of the world’s artists pursue, and many art world power holders snub and ignore. Instead, she makes art that makes sense to *h e r*, and the artwork she likes, and the movements that influence her, fall beneath that. Tracey isn’t trapped in the art historical

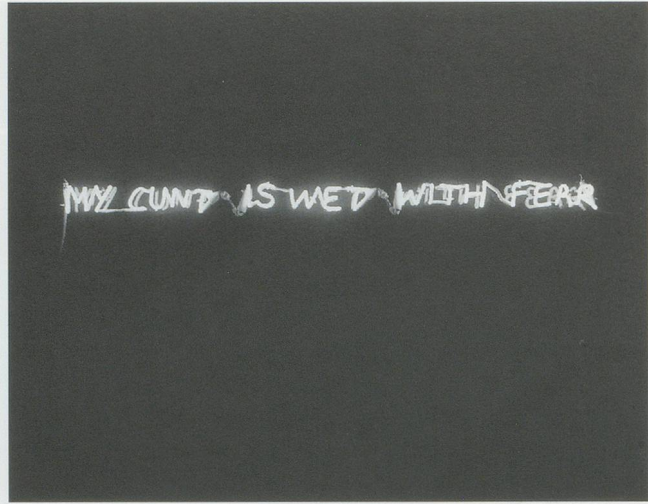
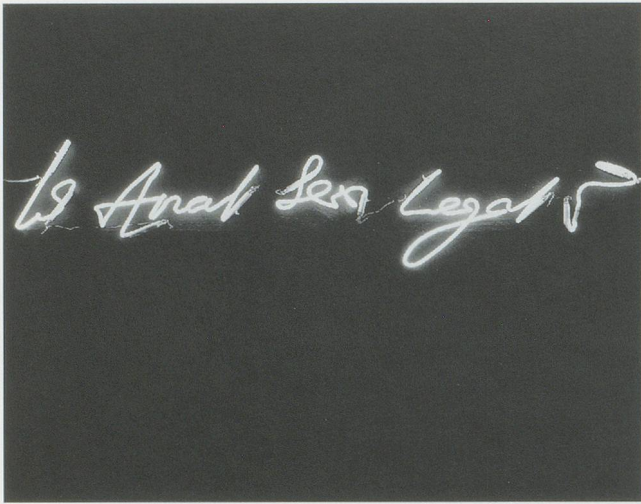
ROBERT PREECE is a contributing editor of *Sculpture* magazine, and he has lectured on language, media/communications, contemporary art and design—and its interrelationships—in the U.S., East Asia, and Northwest Europe. He lives in Rotterdam.

TRACEY EMIN, *YOU FORGOT TO KISS MY SOUL*, 2001, neon,
 45 1/2 x 55 5/16" / DU HAST VERGESSEN MEINE SEELE ZU KÜSSEN, Neon,
 115,5 x 140,5 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)



who-did-what-first game¹) for expanding her audience, income, and her art world. Nowadays, she doesn't need it, as she's so fabulously beyond it. She's located her audience, a mass tribe, based on personal and professional commonalities. Don't we wish that all artists were able to locate their own tribes like Tracey? With her developing media prowess and connections, EMIN'S ARMY (1993–97), she reinforces the notion that artists can create their own international networks, instead of a Third-World art hierarchy set up for those who select and define—and those who follow. Tracey emancipates artists by further emphasizing an alternative route, here the media addressed by Koons and Kostabi. But Tracey the phenomenon has been raised to new media heights, giving fellow Brit Damien Hirst a run for his money.²) With her strong visual and controversial focal points—in her art, autobiography, personality, and her naturally media-genic communications skills—the result shows the power of her art-artist fusion. Meanwhile, contextually and contentiously in Britain, this results in recasting the personal into art—and her personality into unprecedented mass-media coverage.

The starting point is Tracey pushing Britain's boundaries of private subjects and explicit autobiography.³) A half-English, half-Turkish youth having an unusually difficult life, Tracey grew up in the coastal resort of Margate in Southeast England, and her problems continue into adulthood. Art-artist revelations of an angry voice demanded to be heard—being raped at thirteen and suicide attempts referred to in selected drawings and monoprints, a period of sexual consumption afterwards via *WHY I NEVER BECAME A DANCER* (video, 1995), and two abortions in *HOW IT FEELS* (video, 1996). "I want people to be emotionally manipulated in my shows," she explains. "I want them to laugh sometimes, to smile, to feel sad, and occasionally get angry."



As representations of autobiography and historical facts for the public, her work demonstrates the limitations of anyone's autobiography in a legalistic sense, accounts in a journalistic sense,⁴ the presence and absence of information (or editing), and the fundamental isolation of the individual. As outsiders, we never know where the autobiography is in relation to the language of the art object, the artist's writings, and mediated media publication, while autobiography incorporates the problems of remembrance. When I ask Tracey about this, she replies, "We all know that truth is different for everyone depending on their perspective. It's how I see it. For example, with WHY I NEVER BECAME A DANCER, it's factual information put into a narrative. The reality was worse—I was being called a slag on the street—not just in the dance hall." I push for more examples; Tracey says, "When I did MY MAJOR RETROSPECTIVE,⁵ some people just didn't believe any of it." The difficulty in dealing with this kind of work is that when you inquire about the subject, you awkwardly end up putting the artist on the stand; at the same time, it's hard to maintain distance.

In any event, the fabled art-autobiography acts as a vehicle that interacts with viewer's remembrances, and empathy, or lack of it. Tracey's art-autobiography sensibility and its resultant media effect were first truly realized with EVERYONE I EVER SLEPT WITH 1963–1995 (1995).⁶ She listed 102 names inside the tent's container-like form, encouraging the viewer to peer inside to discover the revelations, while intruding into the interior space. With this work, Tracey talks about different levels and kinds of intimacy, both by listing previous sexual partners (those she could remember), as well as her twin brother inside their mother's womb, and other non-sexual partners.

EVERYONE... 's effect triggers a predictable range of responses for the individual, with some in her tribe thinking about their own "inventory." However, with the title being a euphemism for sex, the tent and the artist offer great copy generated by the artwork's contained textual focal points—the artwork's title, facilitation of a media-genic headline, the description the artwork generates, her brilliant Tracey quotes, and the resultant polarized reactions. In fact, many of her works follow a similar experiential and media path.⁷ Although when she was making EVERYONE..., she said, "I didn't do it for media sensation. I didn't have that expectation." Instead she needed to produce a work for a curated group show that

TRACEY EMIN, IS ANAL SEX LEGAL?, 1998, pink neon and dimmer switch, 12 3/4 x 61" / IST ANALSEX LEGAL?, Rosa Neonschrift und Dämmererschaltung, 32,5 x 55 cm.
MY CUNT IS WET WITH FEAR, 1998, neon, 8 x 56 1/16 x 3" / MEINE MÖSE IST NASS VOR ANGST, Neonschrift, 20,3 x 142,5 x 7,6 cm. (PHOTOS: STEPHEN WHITE)

needed something physically large, and she was thinking about intimacy levels and AIDS. EVERYONE... remains a favorite work for Tracey, although she wishes she could delete a few names that she listed, not anticipating the tent's media might.

In some ways, Tracey's works on paper are the keystone of her practice, a vehicle for quickly writing her ideas and expressing her visual thoughts in a manner referencing Egon Schiele and German Expressionism. Within this stylistic context, she explores explicitly personal issues like masturbation and sex, her body, being ill and hungover, occasionally animals, and her daily experiences. Meanwhile with her fabric appliqué works, Tracey takes a favored feminist genre and makes chairs, cloth-covered boxes, and most notably blankets, as a platform for image and text. Tracey says, "I have to really love the object—I have to have it a really long time around me." Her autobiography is not only the subject matter, but also the process of sewing, with memories generated in the process. For Tracey, the form itself leads to constructing texts, sometimes stories, poems, or single sentences, sometimes coherent and sometimes contrasting. Why are there several misspellings? Tracey is dyslexic and opts to keep her naturally generated spellings, as opposed to editing them.

Her neons, which recall Mario Merz and Bruce Nauman and contrast with the statements of Barbara Kruger and Jenny Holzer, feature roller coaster "girl talk" like IS ANAL SEX LEGAL? (1998) and FANTASTIC TO FEEL BEAUTIFUL AGAIN (1997) in pink, and MY CUNT IS WET WITH FEAR (1998) in white, while VERY HAPPY GIRL (1999) divulges the size of her boyfriend's penis. She's fond of neon's relationship to drawing, as it continuously moves, repeating itself. From the title/artwork/language reactions of her neons, her video installation THE INTERVIEW (1999) leads into its subject; Tracey's autobiography is transformed into a duel of personality splits with Good Tracey interviewing Bad Tracey, both played by Emin. Good Tracey can no longer tolerate the other's excesses and walks off the set—a replay of her Turner Prize TV appearance, in reverse?—as her opposition announces "Fuck Off" in triumph. Set on a wooden stage, two small-scale chairs face the monitor, adjacent to little-girl slippers.

But after being nominated for the Turner Prize and the resultant exhibition of the four short-listed artists' work at the Tate Britain gallery, the media attention got way out of control for Tracey. She became that artist who made that bed—an installation also including stained pillows, cigarette butts, K-Y jelly, empty vodka bottles, used tampons, tissues, and her dirty knickers. The scene depicted utter despair.⁸⁾ Her intended viewer reactions were triggered, but Tracey wasn't resourced enough to deal with and distance herself from celebrity-style media hounding. She reports being door-stepped by journalists and her mother being harassed, during a time that resulted in well over 100 press clippings.⁹⁾ When I asked Tracey what she thought about the current discourse in newspapers on herself and her art, she replied, "I think of it as people paying for their mortgages, and paying for their mistresses," she smiles devilishly, then grows cold, "writing any old crap about me."¹⁰⁾

After the Turner Prize media frenzy, Tracey reevaluated her position with the solo exhibition "You Forgot to Kiss My Soul" (2001), and there's a marked, "more upbeat shift" in her work, she says. "I thought, ah, fuck it. They're going to slag me off anyway," she explains. "It doesn't matter what I make; it doesn't matter what I do." She continues, "Basically, it's up to me what I do. And I'll struggle and fight and do new things to excite myself." This sensibility produced works such as SELF-PORTRAIT (2001), inspired by Louise Bourgeois's towers at Tate Modern (2000) and Tatlin's model for the MONUMENT TO THE THIRD INTERNATIONAL (1919–20), in a metaphor of her up-and-down life with an autobiographical helter-skelter.



moments. Her tribe also eagerly awaits the next chapter in Tracey's personal and professional life—via her artwork, her discourse of context and intention—while some are hungry for the next revelation in her multiplying media discourse.

1) This construction in itself is problematic, given the dynamics of art world power holders and language, interest holders, money, visual arts media and communications, and the presence and absence of, and access to, information about the totality of artistic activity. See Norman Fairclough, *Language and Power* (London and New York: Longman, 1989); Norman Fairclough, *Media Discourse* (London and New York: Edward Arnold, 1995); Moi Ali, *Copywriting* (Oxford: Butterworth-Heinemann, 1997); and David Carrier, *Principles of Art History Writing* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1991) and his earlier *Artwriting* (Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1987).

2) In comparison to America, British newspapers and those of the tabloid variety are far more nationally centralized.

3) Other artists who have worked with explicitly personal subject matter include Carolee Schneemann, Sue Williams, Karen Finley, Kathe Burkhart, Jo Spence, and David Wojnarowicz. With regard to the politics of representation, she's been accused of "marketing victimology" with her pieces and actions. She's also been critiqued for presenting work that's "too literal"—one of her strengths in reaching a larger audience.

4) See Norman Fairclough, *Media Discourse* (London and New York: Edward Arnold, 1995). While his examples are often from political discourse, the same principles apply to the variety of genres of art discourse, including that in newspapers, the art press, and academic material.

5) At Jay Jopling/White Cube (1994).

6) First exhibited in the exhibition "Minky Manky" (1995) curated by Carl Freedman.

7) See Robert Preece, "Headliner Hotels," *Frame*, 10, 1999, pp. 52–55, which discusses the media-and-design fusion of Philippe Starck-designed hotels for Ian Schrager. For a detailed case study examining 100 writings, see Robert Preece, *The Problematic Discourse on Philippe Starck's Delano Hotel*, MA dissertation (Birmingham Institute of Art and Design, UCE, United Kingdom, 1999).

8) In terms of autobiography, MY BED's previous Tokyo and New York exhibitions (1998–1999) had a real noose hanging overhead. On the upside, when the piece was presented at the Tate, the noose was removed out of her life, she says, and removed from the artwork.

9) Future researchers should be warned that the writings on Tracey in totality reflect a discourse in disarray. In addition to hearing account after account of chronic inaccuracies and complete sensational fiction, her assistant recently told me that a newspaper "journalist" threatened to make a story up completely, if he could not interview Emin.

10) Please note that while Tracey delivers great quotes, they are produced in a context of less sensationalism, which a comparison of a transcript and article would reveal. Also see Norman Fairclough, *Media Discourse*, concerning the problems of inter-textuality.

Her video THE BAILIFF (2001), viewed inside a wooden closet, shows Good Tracey/Bad Tracey from THE INTERVIEW in a *Shining*-like sequel where one Tracey tries to break down the door of the other—frightened and holding scissors.

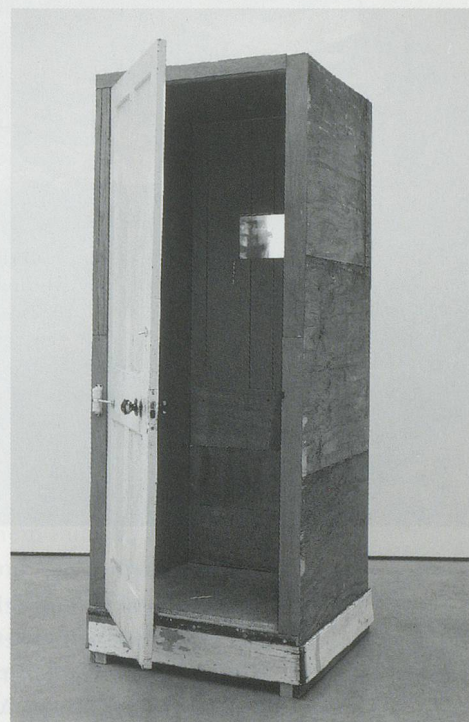
Tracey's sensation-led experience continues with THE PERFECT PLACE TO GROW (2001), a video viewed through a peephole, recalling Duchamp's ÉTANT DONNÉS (1944–66). But instead of sex and violence, a pleasant, smiling older man, her father, walks toward the viewer offering a flower. It's this work which symbolizes what Tracey's tribe hopes for Tracey—more stability and happy

Eine KÜNSTLERIN in – und zwischen – den SCHLAGZEILEN

ROBERT PREECE

Ich erinnere mich daran, als wäre es gestern gewesen: Ich war eben von Südostasien auf «die exotische Insel» umgezogen. Bei meiner Ankunft in London weinten einige immer noch ihrer verlorenen Prinzessin nach, während andere in heller Aufregung waren über irgendeine Ausstellung an einem Ort namens Royal Academy. Ich besuchte die Vorveranstaltung für die Presse und wollte schon mit den Wölfen zu heulen beginnen, als ich plötzlich wie elektrisiert war von diesem «Zelt». Als ich davor auf dem Boden kauerte, hineinspähte und kicherte, kam ein Radioreporter auf mich zu und bat um ein Interview...

Das war meine erste Begegnung mit Tracey Emin's Werk und bis vor kurzem bin ich der Künstlerin nie persönlich begegnet. Doch schon seit dem Medienlärm um die Ausstellung «Sensation» (1997) war ich fasziniert von ihrem betrunkenen Auftritt im britischen Fernsehen, nachdem Gillian Wearing den Turner Prize bekommen hatte, und ich lachte hellauf, als sie aus dem Studio stürmte. Tatsächlich schätzte ich ihre Arbeit so sehr und genoss die Lektüre der ständig zunehmenden Zeitungsartikel über sie und ihr Werk, die ihre Kunst-und-Medien-Persönlichkeit ja erst schufen und entsprechend manipulierten: Tracey im Interview mit David Bowie, Tracey besäuft sich, Tracey zieht sich aus, Tracey für den Turner Prize nominiert (1999). Tracey macht Gin-Reklame und wirkt in Modenschauen mit, Tracey baut Scheisse, Tracey landet auf dem Mars. Der hinterste und letzte Mensch in Grossbritannien kennt diese Künstlerin, aber Tracey ist längst mehr als nur eine Künstlerin: Sie ist ein Phänomen. Als ich sie schliesslich in ihrem Londoner Atelier interviewte, war mein Kopf *so verdammt schwindlig* von all den Zeitungsartikeln über Tracey Tracey, dass ich zehn Minuten brauchte, bis ich mich konzentrieren konnte und all-



ROBERT PREECE ist redaktioneller Mitarbeiter der Zeitschrift *Sculpture* und hat in den USA, Ostasien und Europa Vorlesungen über Sprache, Medien-Kommunikation, zeitgenössische Kunst und Design und deren wechselseitige Einflüsse gehalten. Er lebt in Rotterdam.



TRACEY EMIN, MY BED, 1998, mattress, linens, pillows, rope, various memorabilia, installation shot, Tate Gallery London 1999–2000, 31 x 83 x 92" / MEIN BETT, Matratze, Leintücher, Kissen, Strick, diverse Erinnerungsstücke, 79 x 211 x 234 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

mählich merkte, dass ich einer realen Person gegenüber sass, die freundlich und höflich war und einen guten Tee servierte.

Emin oder vielmehr «Tracey» arbeitet mit ganz verschiedenen Medien; Zeichnungen, Decken, Neonröhren, Videos, Installationen und Skulpturen gehören ebenso dazu wie gefundene und veränderte Objekte aus ihrem Privat- oder Berufsleben als Künstlerin. Sie eignet sich die unterschiedlichsten Stile an und verwandelt sie in «Tracey», ganz ähnlich wie Japan alles Mögliche importiert, verfeinert und etwas Japanisches daraus macht. Und zwar nicht in einem ausgeklügelten postmodernen Sinn, sondern auf einem expressiven Weg, den viele Künstlerinnen und Künstler dieser Welt eingeschlagen haben, den aber die Mächtigen der Kunstszene grösstenteils immer noch verachten und ignorieren. Emin macht eine Kunst, die für sie Sinn macht, und dasselbe Kriterium gilt auch für ein Kunstwerk, das ihr gefällt, oder eine Strömung, die sie beeinflusst.

Tracey ist nie in die Falle des kunsthistorischen Wert-at-was-zuerst-Wettkampfes getappt, um Publikum und Einkommen zu vermehren und ihren Wirkungskreis zu erweitern.¹⁾ Mitt-

lerweile ist sie auf all das gar nicht mehr angewiesen, da sie so souverän darüber steht. Sie hat ihr Publikum gefunden, es ist eine Art Stamm innerhalb der Massengesellschaft, der auf private und berufliche Gemeinsamkeiten zurückgeht. Wünschen wir nicht, dass alle Künstler imstande wären, ihre eigenen Anhänger-Stämme so zielsicher auszumachen wie Tracey? Dank ihrer wachsenden Mediengewandtheit und ihren Verbindungen bekräftigt EMIN'S ARMY (Emins Armee, 1993–97) denn auch die Idee, dass Künstler durchaus imstande sind ihre eigenen internationalen Netzwerke zu schaffen, gegenüber einer Drittwelt-Kunst-Hierarchie, die immer schon unterscheidet zwischen denen, die die Macht der Auswahl und Definition haben, und jenen, die sich ihr unterziehen. Tracey trägt zur Emanzipation der Kunstschaffenden bei, indem sie einen alternativen Weg aufzeigt, in diesem Fall den der Medien, den schon Koons und Kostabi eingeschlagen haben. Aber das Phänomen Tracey hat mittlerweile ungeahnte Medienhöhen erklommen und ist selbst für den britischen Kollegen Damien Hirst zu einer ernsthaften Konkurrenz geworden.²⁾ Dank ihrer stark visuell und kontrovers ausgerichteten Arbeit, dank ihrer Autobiographie, ihrer Persönlichkeit und ihres natürlichen, medienfreundlichen Kommunikationstalents, setzt ihre Verschmelzung von Kunst und Person ungeahnte Kräfte frei. In England läuft das mittlerweile darauf hinaus, dass das Private kontextuell und inhaltlich wieder in die Kunst Eingang findet und dass ihrer Person eine nie da gewesene Aufmerksamkeit in den Medien zuteil wird.

Alles begann damit, dass Tracey die strenge britische Unterscheidung zwischen privaten Themen und expliziter Autobiographie aufweichte.³⁾ Mit ihrer halb englischen, halb türkischen Herkunft hatte Tracey eine aussergewöhnlich schwierige Jugend. Sie wuchs im Badekurort Margate im Südosten Englands auf und ihre Jugendprobleme reichten bis ins Erwachsenenalter hinein. Die künstlerischen Enthüllungen dieser zornigen Stimme mussten sich Gehör verschaffen: Eine Vergewaltigung mit dreizehn und mehrere Selbstmordversuche fanden ihren Niederschlag in verschiedenen Zeichnungen und Monotypien, die darauf folgende Periode sexueller Promiskuität wird im Video WHY I NEVER BECAME A DANCER (Warum ich nie Tänzerin wurde, 1995) abgehandelt und zwei Abtreibungen im Video HOW IT FEELS (Wie das ist, 1996). «Ich will, dass die Leute in meinen Ausstellungen emotional reagieren müssen», erklärt sie. «Ich will, dass sie hin und wieder lachen, lächeln, traurig sind und auch mal wütend werden.»

Als Darstellung autobiographischer und historischer Fakten vor einem Publikum demonstriert ihre Arbeit die rechtlichen Grenzen jeder Autobiographie und die journalistischen Grenzen jedes Berichtes überhaupt,⁴⁾ aber auch das Vorhandensein oder Fehlen von Information (oder Redaktion) sowie die grundlegende Einsamkeit des Individuums. Als Aussenstehende wissen wir nie, in welchem Verhältnis genau das Autobiographische zur Sprache des Kunstobjektes steht, oder zu den Texten der Künstlerin, oder zu deren Vermittlung in den Medien; wobei die Autobiographie schon das Problematische der Erinnerung an sich verkörpert. Als ich Tracey dazu befrage, meint sie: «Wir alle wissen, dass die Wahrheit für jeden seinem Blickwinkel entsprechend anders aussieht. Es geht aber darum, wie ich es sehe. So handelt es sich bei WHY I NEVER BECAME A DANCER um Tatsachen, die in eine Geschichte verpackt sind. Die Wirklichkeit war schlimmer: Man beschimpfte mich auch auf der Strasse als Schlampe, nicht nur auf dem Tanzboden.» Ich will weitere Beispiele hören und Tracey sagt: «Als ich MY MAJOR RETROSPECTIVE zeigte,⁵⁾ wollten einige Leute überhaupt nichts von all dem glauben.» Die Schwierigkeit im Umgang mit dieser Kunst besteht darin, dass man bei näherer Beschäftigung mit dem Thema schliesslich bei der Person der Künstlerin selbst landet; aber gleichzeitig ist es fast unmöglich, Distanz zu wahren.

Wie dem auch sei, die fiktive Kunst-Autobiographie dient als Vehikel, das die Erinnerungen der Betrachterinnen und Betrachter ins Spiel bringt sowie deren – vielleicht auch fehlendes – Mitgefühl. Traceys Sensorium für die Kunst-Autobiographie und die damit verbundenen Medienwirkungen kam erstmals mit *EVERYONE I EVER SLEPT WITH 1963–1995* (1995) voll zum Zug.⁶⁾ Im Inneren des einem Container ähnelnden Zeltes listete sie 102 Namen auf und verführte die Betrachter dazu, hineinzuspähen und beim Eindringen in den Innenraum die verräterischen Namen auszukundschaften. In dieser Arbeit bringt Tracey verschiedene Grade und Arten von Intimität zur Sprache, indem sie sowohl ehemalige Sexualpartner (jene, die ihr im Gedächtnis blieben) als auch ihren Zwillingbruder im Mutterleib und andere nichtsexuelle Lebensgefährten aufführt.

Die Wirkung von *EVERYONE...* löst beim individuellen Betrachter eine absehbare Bandbreite möglicher Reaktionen aus, wobei einige ihrer Stammanhänger wohl über ihren eigenen «Listen» brüten. Da der Titel jedoch sexuell konnotiert ist, bieten das Zelt und die Künstlerin eine grossartige Projektionsfläche, die sich aus wenigen zentralen verbalen Brennpunkten des Werks ergeben – der Titel, der eine medienwirksame Schlagzeile erlaubt; die Beschreibung, die das Werk nach sich zieht; die brillanten, als Zitate geeigneten Kommentare Traceys und schliesslich die daraus resultierenden heftigen und widersprüchlichen Reaktionen. Tatsächlich folgen viele ihrer Werke einem ähnlichen Erfahrungs- und Medienmuster.⁷⁾ Obwohl sie, wie sie sagt, bei der Arbeit an *EVERYONE...* nicht an die Reaktion in den Medien dachte. «Ich habe das überhaupt nicht erwartet.» Vielmehr hatte sie einen Beitrag für eine Gruppenausstellung zu liefern, der eine gewisse räumliche Grösse haben musste, und zufällig war sie gerade dabei über Grade von Intimität und über Aids nachzudenken. *EVERYONE...* ist nach wie vor eine von Traceys liebsten Arbeiten, obwohl sie heute gern ein paar Namen daraus entfernen möchte, weil sie nicht mit der Medienwirksamkeit des Zeltes gerechnet hatte.

In mancherlei Hinsicht liefern Traceys Arbeiten auf Papier den Schlüssel zu ihrer künstlerischen Praxis. Sie dienen ihr dazu, ihre Ideen und Bildeinfälle schnell festzuhalten, in einem Stil, der an Egon Schiele und den deutschen Expressionismus erinnert. Auf dieser stilistischen Grundlage erforscht sie ausgiebig so persönliche Themen wie Masturbation und Sex, ihren Körper, Krankheit und verkaterte Zustände, manchmal auch Tiere und alltägliche Erlebnisse. Mit ihren Stoffapplikationen wiederum greift Tracey ein beliebtes feministisches Medium auf und macht Stühle, stoffbezogene Kästchen oder ihre erstaunlichen Decken, eine ideale Plattform für Bild-Text-Kombinationen. Tracey sagt: «Ich muss ein Objekt wirklich gern haben – ich muss es ganz lange um mich herum haben.» Autobiographisch ist dabei nicht nur das Thema, sondern auch der Nähprozess samt den Erinnerungen, die während dieses Prozesses auftauchen. Bei Tracey führt die Form selbst zur Entstehung von Texten, Geschichten, Gedichten oder einzelnen Sätzen, manchmal zusammenhängend und manchmal im Kontrast zueinander. Weshalb es so viele orthographische Ausrutscher gibt? Tracey hat eine Dyslexie und zieht es vor, ihre spontane Schreibweise beizubehalten, statt sie zu korrigieren.

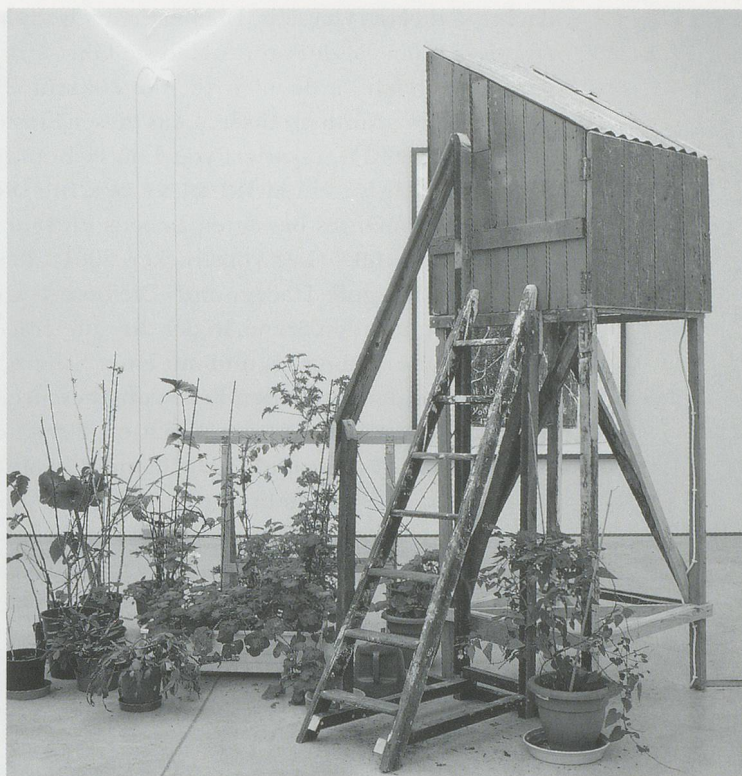
Emins Neonarbeiten, die an Mario Merz oder Bruce Nauman erinnern und sich sehr von den Aussagen einer Barbara Kruger oder Jenny Holzer unterscheiden, thematisieren das verquere Getratsche halbwüchsiger Mädchen, etwa *IS ANAL SEX LEGAL?* (Ist Analsex legal?, 1998) oder *FANTASTIC TO FEEL BEAUTIFUL AGAIN* (Toll, sich wieder schön zu fühlen, 1997) in Pink, oder *MY CUNT IS WET WITH FEAR* (Meine Möse ist nass vor Angst, 1998) in Weiss, während *VERY HAPPY GIRL* (Sehr glückliches Mädchen, 1999) sich über die Penisgrösse ihres

TRACEY EMIN, *THE PERFECT PLACE TO GROW*, 2001, wooden birdhouse, DVD, monitor, trestle, plants, ladder, 102 $\frac{3}{4}$ x 32 $\frac{1}{2}$ x 63 $\frac{3}{4}$ " / *DER PERFEKTE ORT ZUM WACHSEN*, Holzvogelhaus, DVD, Monitor, Tischbock, Pflanzen, Leiter, 261 x 82,5 x 162 cm.
(PHOTO: STEPHEN WHITE)

Freundes auslässt. An den Neonarbeiten gefällt ihr die Verwandtschaft mit der Zeichnung, die fortwährende Bewegung und Wiederholung. Die Videoinstallation *THE INTERVIEW* (1999) führt uns von den mehr auf Titel, Kunst oder Sprache bezogenen Aspekten der Neonarbeiten wieder mitten ins eigentliche Thema. Traceys Autobiographie nimmt hier die Form eines Zweikampfes zwischen den Teilen einer gespaltenen Persönlichkeit an: «Die gute Tracey» interviewt «Die böse Tracey», beide gespielt von Emin. Die gute Tracey hält die Ausfälligkeiten der anderen schliesslich nicht mehr aus und verlässt den Schauplatz – vielleicht eine auf den Kopf gestellte Reinszenierung ihres Turner-Prize-Fernsehaufttritts? –, während ihre Kontrahentin triumphierend «Fuck Off!» brüllt. Das Ganze wird auf einer hölzernen Bühne präsentiert, zwei winzige Stühle sind vor den Monitor gerückt und daneben liegen die Hauschuhe eines kleinen Mädchens.

Nach der Nomination für den Turner Prize und der damit verbundenen Ausstellung der vier nominierten Künstler in der Tate Gallery, geriet der Medienlärm um Tracey definitiv ausser Kontrolle. Sie war nun diese Künstlerin, die dieses Bett gemacht hatte – eine Installation, zu der auch schmutzige Kissen, Zigarettensammel, eine Tube Gleitmittel, leere Wodkaflaschen, gebrauchte Tampons, Papiertaschentücher und ein schmutziger Slip gehörten. Es war ein einziges Bild der Verzweiflung.⁸⁾ Die Reaktionen der Betrachter waren natürlich bewusst darin angelegt, aber Tracey war (auch finanziell) nicht in der Lage, den dadurch ausgelösten Medienwirbel zu bewältigen und sich davon zu distanzieren. Die Journalisten lauerten ihr nun wirklich überall auf wie einer Berühmtheit und machten regelrecht Jagd auf sie. Sie erzählt, wie sie ihr eine Zeit lang buchstäblich den Fuss in die Türe setzten und ihre Mutter belästigten; allein in dieser Zeit wurden mehr als hundert Artikel zu ihrer Person veröffentlicht.⁹⁾ Als ich Tracey fragte, was sie von der momentanen Zeitungsberichterstattung über sie und ihre Kunst halte, antwortete sie: «Ich denke, das sind Leute, die ihre Hypothekarzinsen und Matressen teuer bezahlen», sie lächelt teuflisch und fährt dann kalt fort, «und sich erlauben, jeden beliebigen Scheiss über mich zu schreiben.»¹⁰⁾

Nachdem der Medienwirbel um den Turner Prize etwas abgeklungen war, überprüfte Tracey im Rahmen ihrer Einzelausstellung «You Forgot to Kiss My Soul» (2001) ihre Position neu. Und nun wird eindeutig ein Hang zu mehr Leichtigkeit erkennbar. Sie meint dazu: «Ich



dachte, Scheisse, was solls. Die hauen mich sowieso in die Pfanne. Es kommt gar nicht darauf an, was ich mache oder tue.» Und sie fährt fort: «Im Grunde ist es meine Sache, was ich tue. Und ich werde mich auch in Zukunft abrackern und kämpfen und neue Sachen machen, die ich spannend finde.» Aus dieser Einstellung sind Werke hervorgegangen wie SELF-PORTRAIT (2001), inspiriert von Louise Bourgeois' Turm in der Tate Modern (2000) und Tatlins Modell für ein MONUMENT FÜR DIE DRITTE INTERNATIONALE (1919–1920). Es ist eine Metapher ihres bewegten Lebens und ihrer autobiographischen Achterbahnfahrt. Im Video THE BAILIFF (Der Vollstrecker, 2001), der in einem hölzernen Verschlag gezeigt wird, sieht man «Die gute Tracey» und «Die böse Tracey» aus THE INTERVIEW in einer an den Film *Shining* erinnernden Szene, in der die eine Tracey die Türe der anderen aufzubrechen sucht, während jene verängstigt und mit einer Schere in der Hand dahinter wartet.

Den Pfad der sinnlichen Erfahrung beschreitet Tracey auch mit THE PERFECT PLACE TO GROW (Der perfekte Ort zum Wachsen, 2001), einem Video, das durch ein Schlüsselloch betrachtet werden muss und so Duchamps *ÉTANT DONNÉS* (1944–66) in Erinnerung ruft. Aber statt Sex und Gewalt sieht der Betrachter einen lächelnden alten Mann (Traceys Vater) auf sich zukommen, der ihm eine Blume entgegenhält. Diese Arbeit steht für das, was Traceys Anhänger ihr wünschen: mehr Stabilität und glückliche Momente. Und sie warten auch gespannt auf das nächste Kapitel in Traceys privatem und beruflichem Leben – wie es in ihrer Kunst und ihrem Diskurs über Kontext und Intention sichtbar wird –, während wieder andere kaum die nächste Enthüllung in den Medien erwarten können.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Diese ist an sich schon höchst fragwürdig angesichts der Dynamik der Kunstszene und ihren Interessen, vgl. dazu: Norman Fairclough, *Language and Power*, Longman, London/New York 1989, sowie ders., *Media Discourse*, Edward Arnold, London/New York 1995; Moi Ali, *Copywriting*, Butterworth-Heinemann, Oxford 1997; David Carrier, *Principles of art History Writing*, Pennsylvania State University Press, 1991, sowie dessen frühere Publikation, *Artwriting*, University of Massachusetts Press, 1987.

2) Im Vergleich zur amerikanischen ist die britische Presse und Boulevardpresse viel stärker national und zentralistisch organisiert und ausgerichtet.

3) Auch andere Künstler wie Carolee Schneemann, Sue Williams, Karen Finley, Kathe Burkhart, Jo Spence und David Wojnarowicz haben ausdrücklich private Themen aufgearbeitet. Was die Art der Darstellung angeht, hat man Emin vorgeworfen, ihre Opferrolle zu vermarkten. Auch ihre allzu «buchstäbliche» Art der Präsentation ist ihr angekreidet worden, die aber gerade ihre Stärke im Erreichen eines breiteren Publikums ausmacht.

4) Vgl. wiederum Norman Fairclough, *Media Discourse*. Zwar stammen seine Beispiele meist aus dem politischen Diskurs; die gleichen Prinzipien gelten jedoch u. a. auch für den Kunstdiskurs in Zeitungen, Kunstzeitschriften, akademischen Arbeiten.

5) Bei Jay Jopling in der White Cube Gallery, London 1994.

6) Das Werk wurde erstmals 1995 im Rahmen der Ausstellung «Minky Manky» gezeigt. Kurator war Carl Freedman.

7) Vgl. Robert Preece, «Headliner Hotels», *Frame*, 10/1999, S. 52–55. Darin wird die Fusion von Medien und Design in Jan Schragers von Philippe Starck gestalteten Hotels untersucht. Eine detaillierte Untersuchung von über 100 Presseartikeln zum Thema findet sich in R. Preece, *The Problematic Discourse on Philippe Starck's Delano Hotel*, MA-Dissertation, Birmingham Institute of Art and Design, UCE, United Kingdom 1999.

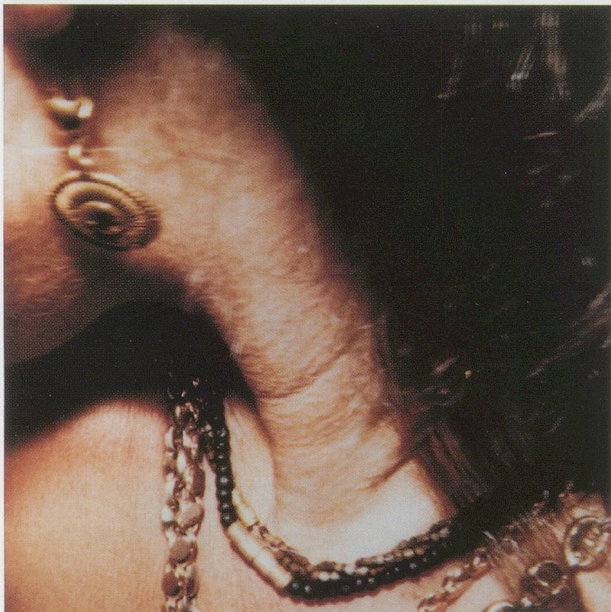
8) Was das Autobiographische betrifft, hing bei früheren Präsentationen von MY BED in Tokio und New York (1998–1999) jeweils eine Henkerschlinge von der Decke. Aber als das Werk in der Tate Gallery gezeigt wurde, war, wie sie sagt, die Schlinge aus ihrem Leben verschwunden und wurde deshalb auch aus dem Werk entfernt.

9) Jene, die diese Artikel zu Forschungszwecken verwenden wollen, seien gewarnt: Die Artikel widerspiegeln einen aus den Fugen geratenen Diskurs. Nachdem ein Bericht nach dem anderen voller Fehler und reiner sensationshungriger Erfindung erschienen war, soll laut ihrer Assistentin kürzlich ein «Journalist» damit gedroht haben, einfach eine Story zu erfinden, wenn er nicht mit Emin sprechen könne.

10) Man beachte bitte, dass Tracey zwar grossartige Zitate liefert, dass diese aber in einem sehr viel weniger sensationsorientierten Kontext geäußert wurden, als der blosser Vergleich von Transkription und Artikel je aufzeigen kann. Vgl. dazu wiederum Norman Fairclough, *Media Discourse*, zu den Problemen der Intertextualität.

TRACEY EMIN, SOMETIMES I FEEL BEAUTIFUL, 2000, cibachrome print, 48³/₈ x 33" / MANCHMAL FÜHLE ICH MICH SCHÖN, Cibachrome-Print, 123 x 84 cm.





TRACEY EMIN
SELF-PORTRAIT, 12.11.01

EDITION FOR PARKETT

Unique color print from original Polaroid; all images taken on the same day.

Image size $7\frac{7}{8} \times 7\frac{7}{8}$ ", paper size $15\frac{3}{4} \times 15\frac{3}{4}$ ".

Edition of 80, signed and numbered.

(PHOTO: FBM STUDIO, ZÜRICH)

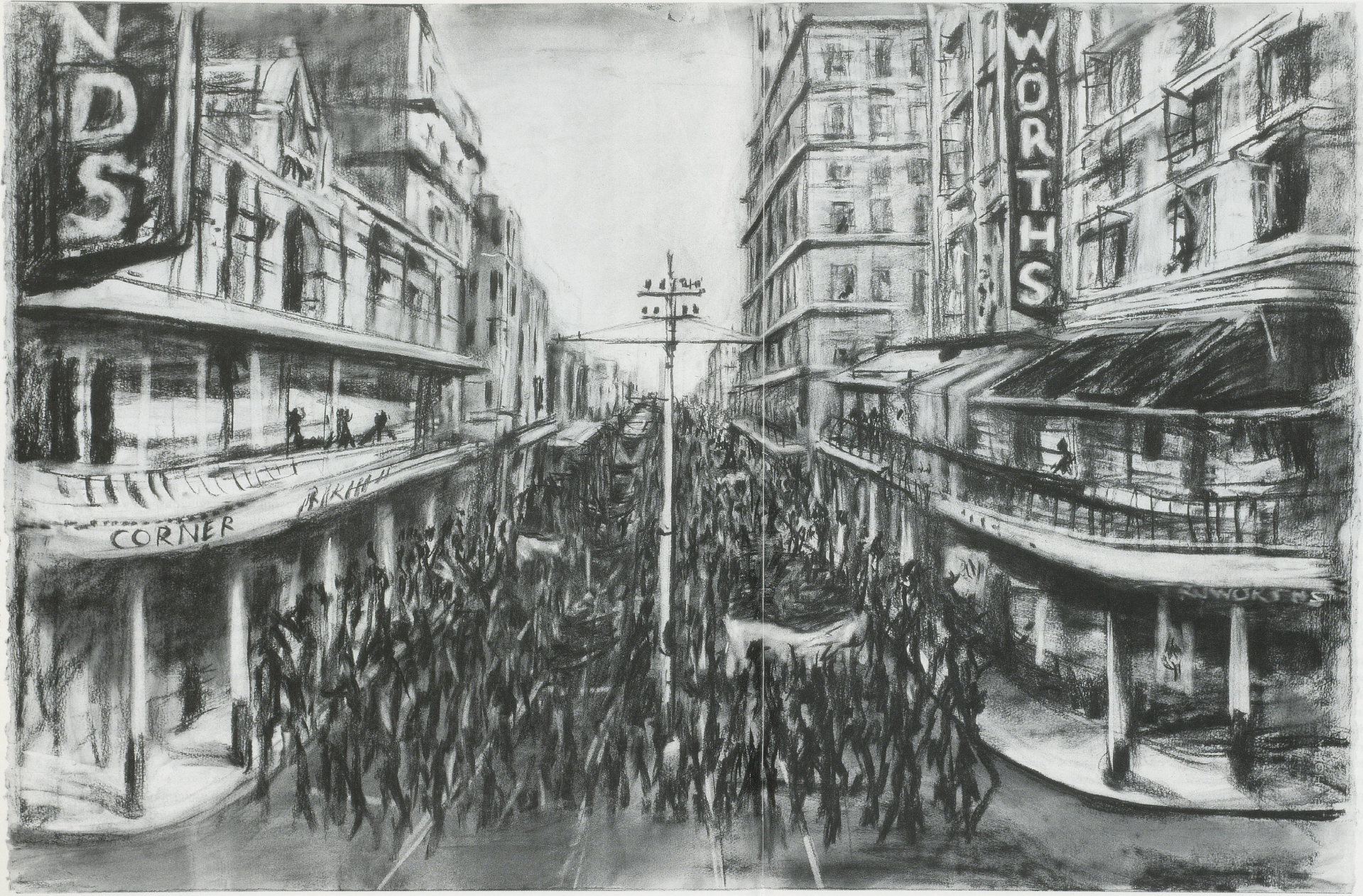


Abzug einer Polaroidaufnahme, Unikat; alle Aufnahmen entstanden am gleichen Tag.

Bildgrösse 20 x 20 cm, Papierformat 40 x 40 cm.

Auflage: 80, signiert und nummeriert.

SELBSTPORTRÄT, 12.11.01



WILLIAM KENTRIDGE, STEREOCOPE, 1998-99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, 31½ x 47¼" /
STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80 x 120 cm.

Doubled Vision

Peering through Kentridge's "Stereoscope"

TOM GUNNING

Only the hand, which can erase, can write.

—Jean Luc Godard, *Histoire du cinéma*

In the films of William Kentridge animation stages its most basic paradoxes for all to see. From the material process of animation—producing a moving image through a succession of drawings—Kentridge derives a metaphor, simultaneously slippery and incisive, for the processes of memory, insight, and evasion. Animation entails (as its Latin roots reveal) a process of bringing drawing to life, but the ambiguities of that “life” generate a series of paradoxes. On the one hand, the animated image partakes of the essential movement of the cinema. But the substitution of the freedom of graphic play for the faithfulness of photographic reproduction allows a “life” to appear that transcends normal experience. Rather than the continuity of motion, Kentridge’s animation revolves around transformation, an ongoing metamorphosis

TOM GUNNING is a professor in the Department of Art History at the University of Chicago and author of the book, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (British Film Institute).

that can convey motion or can conjure an essential change—or even loss—of identity. Using a technique not entirely unknown, but never so thoroughly explored for its ramifications, Kentridge does not create separate individual drawings for each phase of movement, but erases and redraws the moving elements on a single sheet. Thus, he foregrounds the material process of drawing not only in the manner he produces marks on paper, but even more essentially in the way he erases them. The process of creating the illusion of motion and transformation simultaneously involves the laying down of new marks and the effacing of old ones.

Since Kentridge’s films, both on the technical level and in terms of their total structure, work through a flow and transformation of imagery, I want to chart this course in its succession and in some detail in a single film. STEREOSCOPE (1999) begins with images which seem explicitly designed to display the process of movement and erasure to the viewer: tableaux primarily dominated by stillness; a looming empty factory room in which the only movement comes from the revolving hands of a clock; a bare and claustrophobic room in which a man stands still,



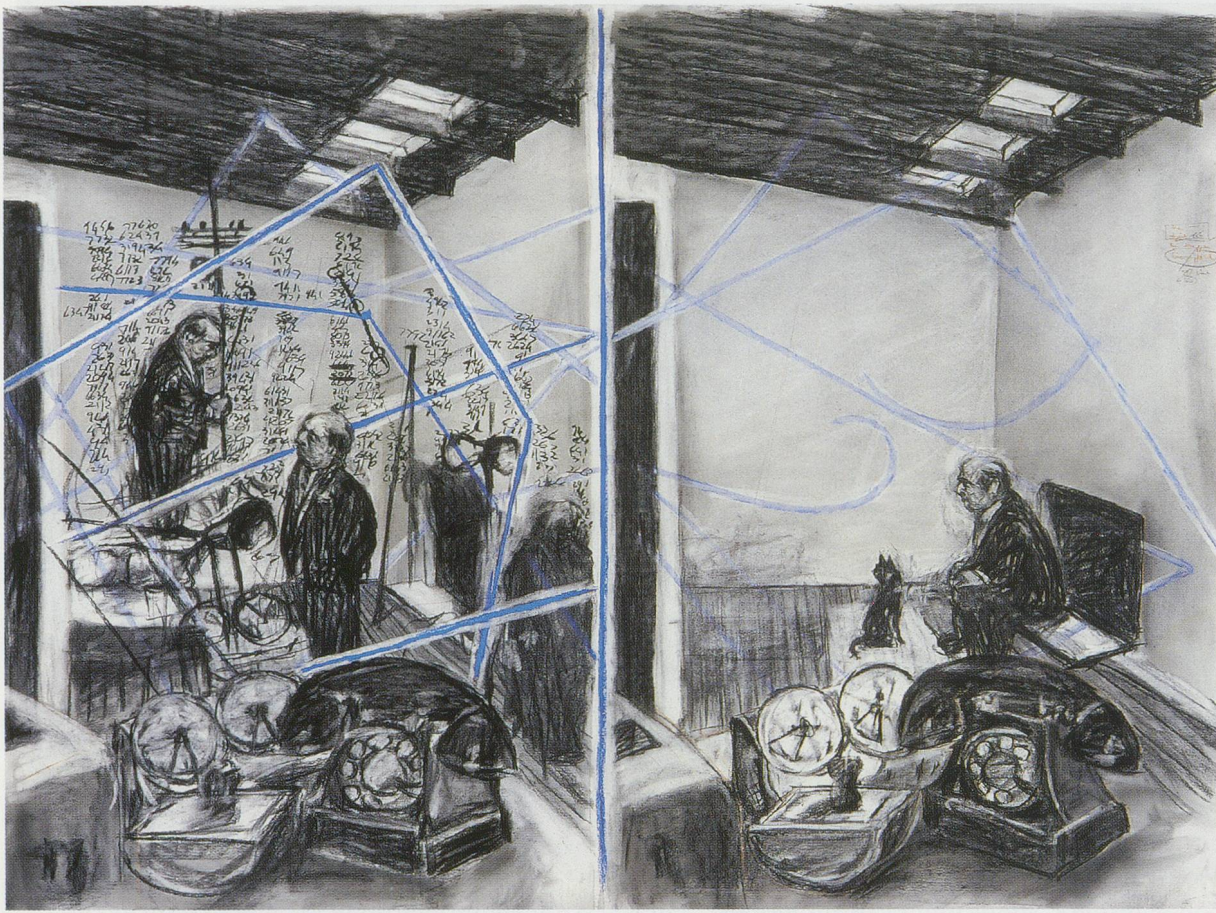
WILLIAM KENTRIDGE, *STEREOSCOPE*, 1998–99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, 31½ x 47¼" /
STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80 x 120 cm.

scrutinizing papers he holds in his hand; a vibration stirring slightly on the edges of the figure and his papers, as if the papers were rustling, the man shifting slightly as he breathes; a street scene with a passenger shelter by trolley tracks, empty except for a bird which flies through the air.

Like the opening of Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera*, a film Kentridge often pays tribute to, we are first given a sense of stillness or emptiness which creates an almost anguished expectation, as an anticipated motion seems about to stir and erupt. But these tiny flecks of movement, isolated within their context of quiescence, also draw one's attention to the means of their creation. Although the moving hands on the clock seem nearly continuous, both the man's body and the bird's flight leave traces of their previous positions. As in the chronopho-

tographs of Marey in which each stage of motion inscribes a transparent phantom, the flight of Kentridge's bird leaves behind a path of traces, each marking a previous position and thus transcribing the arc of the passing moment. Movement becomes not simply a change in position, but a change in form. Time's passage in Kentridge's films, the movement his animation produces, always possesses a certain grubbiness, leaving its smudges after it has moved on, even in the sky.

Kentridge doubly evokes this transcription of the path of the animated form in the fifth tableaux as the title of the film appears in electric blue letters trailing behind the film's *daimon*, a cat whose color varies from black to blue. As the cat slinks across the screen, its tail seems to generate the word as it passes. Animation appears as the literal writing of



WILLIAM KENTRIDGE, STEREOSCOPE, 1998–99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, 47¼ x 63" / STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 120 x 160 cm.

time, the inscription of a trajectory. It is this cat, its rough and spiky fur seeming to bristle with energy, that seems to awake this sleeping, empty world to life, as new, more abstract, vectors of motion begin to bisect the space, sketching transfers of energy, paths of power and communication. These vectors first appear in the empty space of the factory, which is revealed to contain an old-fashioned central telephone switchboard, its connecting cords rising like blue snakes and seeming to magically conjure the operators who will make the necessary connections. Similar dark vectors appear on the paper the man (one of Kentridge's self-portraits as a stocky middle-aged businessman) studies, joining and circling columns of figures.

These vectors gain in energy and scope. Racing along power lines they move out into the space of cityscape, and soon invade the private spaces of in-

dividuals, ricocheting past and around a series of nudes. They enter and leave windows, bounce from room to room, graphically rendering a space of interconnections, part telephone connection, part electrical grid, yet somehow more piercing and sinister, like an alien ray able to penetrate and survey all spaces, interior and exterior. Space is caught and divided within the web-like net these intersecting rays form. These vectors do not simply trace a path of motion, but become motion itself, pure energy and power able to run machines and transform objects. Knitting together at one point, they form a bright blue cat that stretches on hinged puppet-like joints and then seems to scratch another path of energy into existence. As these vectors coalesce into the moving parts of more machines, a basic fission occurs in the image, generating the optical metaphor, which gives the film its name.

WILLIAM KENTRIDGE, *STEREOSCOPE*, 1998–99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, 31 1/2 x 47 1/4" / *STEREOSKOP*, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80 x 120 cm.



The stereoscope was invented in the nineteenth century to demonstrate the principles of binocular vision. Working with two separate images, identical except for their slight deviation in space, which corresponds to the parallax of the separate image seen by each eye, the stereoscope allowed an individual to view these two separate flat images in such a way that they merge to create a single image with an illusion of depth. Like the persistence of vision, which subtends the illusion of motion in cinema and the very process of animation (and which also relies on slight differences between images), the stereoscope uses the physical properties of the eye to create an illusion which resembles reality. Kentridge evokes this optical toy with a series of diptych images that resemble, in their nearly identical but slightly off-centered repetition, the double-image stereograph cards that were loaded into stereoscopes. What is lacking, however, is the point of coherence where the two images superimpose to create one life-like illusion. Instead, Kentridge gives us a split image, seemingly the production of inner fission.

Increasingly, the two images deviate from each other, not only refusing us the place of perfect convergence, but also imaging instead a schizoid world in which doubles confront each other with suspicion. As objects and figures from one side of the screen begin to invade the other, the role of the vectors of energy in creating this fissure become clear. The bright blue paths of energy re-emerge to dominate the screen, zipping through the frame as they did earlier, but now penetrating deep within the earth and ricocheting across rooms with deadly intent. As they take on the forms of the machinery of information, recording or surveillance, the vectors release a primal energy, which dissolves nude female bodies into columns of numbers. What we witness, however, is not a simple process of abstraction: the fleshly transformed into the symbolic or the physical mutated into pure energy. Rather, Kentridge's process of animation foregrounds increasingly the erasing of surfaces, an undermining of any optical illusion of coherence, and a revelation of the primal violence that drives such abstraction.



WILLIAM KENTRIDGE, STEREOSCOPE, 1998-99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, 31½ x 47¼" /
STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80 x 120 cm.



WILLIAM KENTRIDGE, *STEREOSCOPE*, 1998–99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, 47¼ x 63" /
STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 120 x 160 cm.

In all of Kentridge's work there is a tension between overtly political images, depictions of oppression and brutality associated with Apartheid, primarily based in violated black bodies, and more intimate and interior imagery depicting primarily white businessmen in rumpled suits or the lassitudes of an almost Rubenesque nudity. While a Marxian critique of the creation of a private world at the expense of the oppression of others provides much of the logic of this interplay, Kentridge's investment in the emotions of interiority (of longing, of regret, of nostalgia) is undeniable—however guilty it may be. As explicitly political images emerge in *STEREOSCOPE* the

violence inherent in the speeding blue vectors is laid bare. The sound of gunfire transforms the vectors of energy into paths of bullets, piercing and violating the bodies of the oppressed—as well as skewering the businessman himself.

Like a primal atomic fission, this release of energy triggers an explosion of violence, both oppressive and revolutionary, as the traditional cartoon image of an anarchist's spherical bomb, complete with malevolent eyes and fuse alight, appears. Its explosion sweeps the screen bare, and Kentridge's eraser acts as metaphor for apocalyptic violence, the emptied screen showing a sheet of paper that retains only

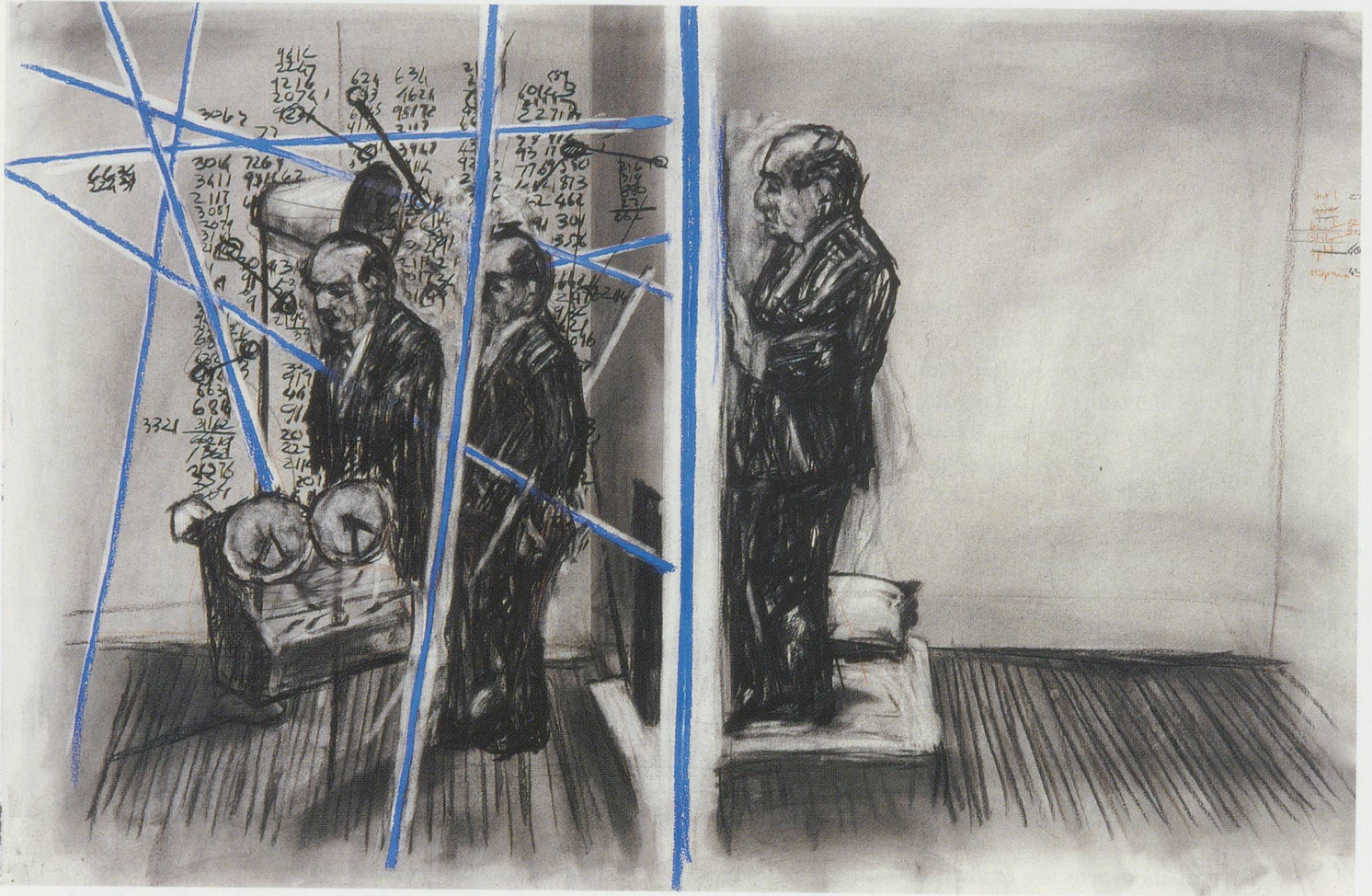
charcoal smudges and bits of gum. This erased space seems to provide the only answer to both the growing brutality and the preceding image of the businessman almost drowned in a dark sea of figures, vectors and technology, his face peering from the mass with an abstracted expression, frozen in either denial or complete loss of awareness. Within the space of erasure, which follows the ultimate explosion (in which the cat transforms itself into the final bomb), the cords of connections seem to wilt and crumble, sinking into a void.

For the second time since the title, blue letters form, here against the black void. They pulse in sequence like a neon sign, their electric blue luminosity still evoking, if in a transformed manner, the blue vectors of energy, which streaked through this world and seem to have reduced it to ruin. Their message is equivocal. The word "GIVE" appears first, then the word "FOR" (placed before "GIVE" and transforming its meaning). Although I am not sure I fully follow this word play, at the very least the revealing of "GIVE" as the root of "FORGIVE" seems to undercut any message of absolution. As in *UBU TELLS THE TRUTH* (1997), Kentridge seems suspicious of the project of national reconciliation represented by the Truth Commission, concerned about processes of anesthetization and denial which might result, the plea to forget which seems to issue from asking one to forgive.

If the words are equivocal, Kentridge's images remain expressive in their ambiguity and absolute sensuality. The word "FORGIVE" is followed by an image of the businessman, his head slightly bowed as if contrite. But although his eyelids quiver in a minimal motion, it is his breast pocket that seems to weep, overflowing with an electric-blue liquid, which pours to the floor. Joined by a similar flow from his pants pockets, the liquid begins to pool at his feet. The water level rises, filling the room and threatening once again to drown the businessman so recently delivered from the coiling palimpsest of his world of information and technology. The film ends with this image of the businessman, still abstracted, lost in his thoughts or feelings, or simply unaware of what goes on around him, as the water rises above his knees and continues to pour from him at an increasing rate.

This final image displays Kentridge's play with the allegorical mode that his imagery inevitably evokes. While Kentridge clearly deals with images that ask to be decoded, and even with emblems whose significance seems ready-made, the process of making meaning becomes displayed in these films, as is the process of animation. Kentridge's meanings are generated by the detours his imagery takes, their unexpected turns and transformations, so that one must follow a course of diverse meanings rather than discover a final motto. Thus one might read this final image as an emblem of dehumanization, as the businessman's clothes weep while he seems unable to express emotion. But this reading would miss the exquisite embarrassment of the image, a middle-aged man standing with water streaming from his clothes. This expression of infantilization, however, cannot contain the eerie resolution this liquid blue color brings, as the color of the sharp-edged and rapid vectors seems now to resolve itself into a bath, which just might contain the power of absolution. Or is this pool of electric blue a reservoir of further destruction? The ever-liquid play of diverse meanings gives these images their power, never divorced from clear references, but never limited to them either.

Thus, Kentridge's animation seeks less to capture a world in motion than to expose the anima, the soul as source of motion, which lurks just beneath the surface, beyond the form of objects, like the vectors of energy. Like Vertov's "Communist decoding of reality," in *Man with a Movie Camera*, Kentridge sketches a modern reality through the patterns of interconnections and intersections which regulate contemporary life (portrayed literally in Vertov's film by the intersection of trolleys which reappear so sinisterly in *STEREOSCOPE*). But whereas for Vertov such exchanges of labor and energy held a new Socialist reality together, united in the task of building a new society, for Kentridge the vectors which penetrate all things partake of a destructive and inhuman energy, penetrating bodies like bullets, reducing desire to statistics. The animation of this world seems demonic, with the only solution (perhaps) being that of complete erasure. But does the resulting void offer anything beyond the waters of oblivion?



WILLIAM KENTRIDGE, STEREOSCOPE, 1998–99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, 31½ x 47¼" /
STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80 x 120 cm.

Die Verdoppelung des Blicks in Kentridges «Stereoskop»

TOM GUNNING

*Nur die Hand, die auch zu radieren imstande ist,
kann schreiben.*

– Jean Luc Godard, *Histoire du Cinéma*¹⁾

In den Filmen von William Kentridge enthüllt die Animation vor aller Augen ihre grundlegenden Paradoxien. Kentridge gewinnt aus dem konkreten Animationsvorgang – der Erzeugung eines bewegten Bildes mit Hilfe einer Folge von Zeichnungen – zwar keine eindeutige, aber doch sehr passende Metapher für die Vorgänge des Erinnerns, Erkennens und Verdrängens. Wie schon die lateinischen Wurzeln des Wortes verraten, ist Animation ein Prozess, in dessen Verlauf Zeichnungen zum Leben erweckt werden, wobei das Doppelsinnige dieses «Lebens» eine Reihe von Paradoxien erzeugt. Einerseits ist das animierte Bild ein bewegtes Bild im Sinne des Kinos, aber andererseits macht die Tatsache, dass die Freiheit der graphischen Gestaltung an die Stelle der photographischen Bildwahrheit tritt, ein «Leben» sichtbar, das über unsere gewohnte Erfahrung hinausgeht. In Kentridges Animationsarbeiten geht es weniger um

TOM GUNNING ist Professor für Kunstgeschichte an der University of Chicago und ist der Verfasser von *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (Britisches Filminstitut).

die Kontinuität der Bewegung als um Verwandlung, um eine fortlaufende Metamorphose, die etwas in Bewegung setzt oder eine grundlegende Veränderung, ja sogar den Verlust der Identität herbeiführt. Kentridge, der eine zwar nicht unbekannte, aber noch nie so gründlich auf ihre Möglichkeiten untersuchte Technik anwendet, verfertigt nicht für jede Bewegungsphase ein neues, separates Bild, sondern radiert auf einem einzigen Blatt die beweglichen Elemente aus und zeichnet sie neu. So rückt er den konkreten Zeichenvorgang in den Vordergrund, und zwar nicht nur durch die Art und Weise, wie er seine Striche aufs Papier setzt, sondern vielmehr noch dadurch, wie er sie wieder ausradiert. Um die Illusion von Bewegung und Verwandlung zu vermitteln, müssen gleichzeitig neue Zeichen gesetzt und alte ausgelöscht werden.

Da sich Kentridges Filme sowohl auf technischer Ebene wie auch hinsichtlich ihrer Gesamtstruktur durch das stete Fließen und Sichverwandeln der Bilder auszeichnen, möchte ich diesen Verlauf am Beispiel eines einzelnen Films etwas genauer aufzeigen. STEREOSCOPE (1999) beginnt mit Bildern, die anscheinend bewusst so gestaltet sind, dass sie dem Betrachter den Vorgang der Bewegung und des Radierens verdeutlichen: vorwiegend ruhige Bilder; ein



WILLIAM KENTRIDGE, *STEREOSCOPE*, 1998–99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, 31½ x 59" /
STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80 x 150 cm.

hoher, unheimlich leerer Fabrikraum, in dem sich nur die Zeiger der Uhr bewegen; ein kahler, beengender Raum mit einem reglos verharrenden Mann, der Papiere in der Hand hält und studiert, während die Ränder der Figur und der Papiere leicht zu vibrieren beginnen, als würde das Papier rascheln und der Mann sich beim Atmen leicht bewegen; eine Strassenszene mit einem Wartehäuschen am Geleise einer Strassenbahn und ausser einem vorbeifliegenden Vogel weit und breit kein Lebenszeichen.

Wie in der Anfangsszene von Dziga Vertovs *Mann mit Filmkamera* – ein Film, auf den Kentridge häufig verweist – wird uns ein Gefühl der Leere oder Stille vermittelt, das eine beinahe ängstliche Erwartung weckt, scheint sich doch eine bereits erahnbare Bewegung anzubahnen, die jederzeit losbrechen kann. Doch auch diese winzigen, in ihrem ruhigen Kontext isolierten Bewegungspunkte lenken die Aufmerksamkeit auf die Mittel ihrer Gestaltung. Während die Zeiger der Uhr sich mehr oder weniger gleichmässig zu bewegen scheinen, hinterlassen der Körper des

Mannes und der Flug des Vogel Spuren, die auf ihre früheren Positionen verweisen. Wie in Mareys Chronophotographien, bei denen jede Bewegungsphase ein durchsichtiges Phantombild zeitigt, hinterlässt auch der Flug von Kentridges Vogel einen Pfad von Spuren, die seine frühere Position markieren und so die Transkription einer Abfolge flüchtiger Augenblicke liefern. Bewegung bedeutet aber nicht nur eine Änderung der Position, sondern auch der Form. Das Verstreichen der Zeit und die durch Animation erzeugte Bewegung in Kentridges Filmen haben immer etwas leicht Schmutteliges, denn auch wenn etwas längst wieder weg ist, bleiben seine Spuren zurück, sogar am Himmel.

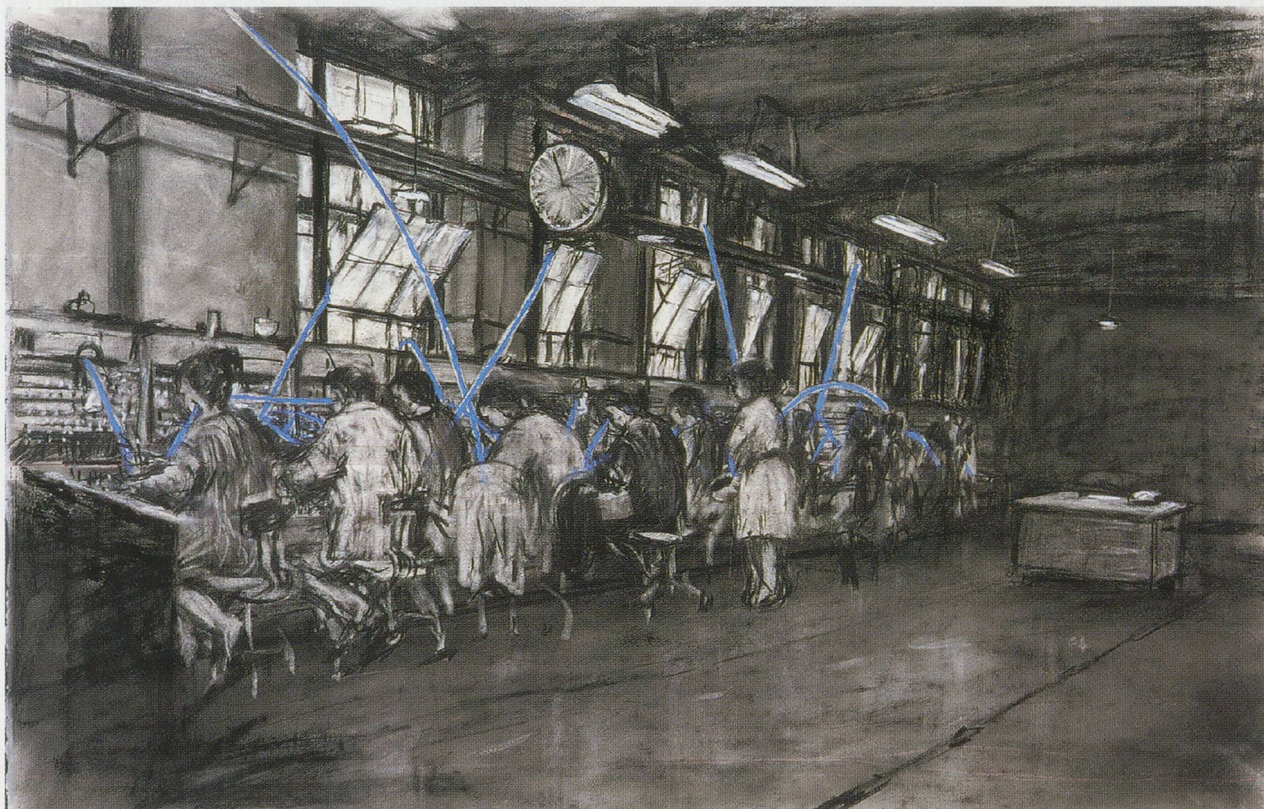
Im fünften Bild setzt Kentridge diese Transkription des Wegs, den die bewegte Gestalt beschreibt, gleich doppelt ein, wenn der Filmtitel in fluoreszierenden blauen Buchstaben hinter dem Dämon des Films – einer von Schwarz zu Blau changierenden Katze – erscheint. Während die Katze über die Leinwand spaziert, scheint ihr Schwanz das Wort im Vor-

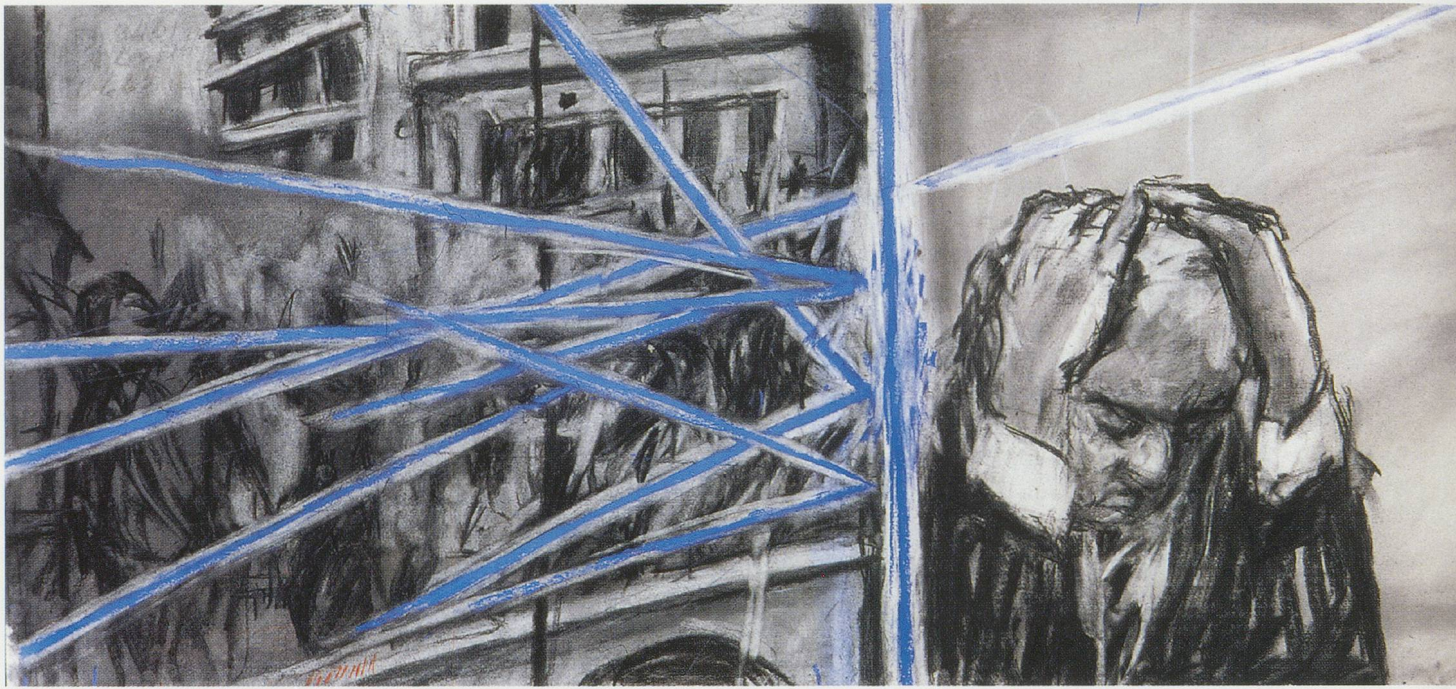
begehen zu formen. Animation erscheint so als buchstäbliche Aufzeichnung von Zeit, als Beschreibung einer Bahn. Die Katze mit ihrem rauhen, borsigen Fell scheint vor Energie nur so zu sprühen und diese schlafende, leere Welt zum Leben zu erwecken, während neue, abstraktere Bewegungsvektoren den Raum teilen und Energiebahnen, Wege der Macht und Kommunikationslinien skizzieren. Diese Vektoren tauchen zuerst im leeren Raum der Fabrik auf, die, wie sich herausstellt, eine altmodische Telefonzentrale besitzt, deren Verbindungskabel sich wie blaue Schlangen aufbäumen, als wollten sie die Telefonistinnen zum Herstellen der notwendigen Verbindungen auffordern. Auf dem Papier, das der Mann (eine von Kentridges Selbstdarstellungen als unter-setzter Geschäftsmann mittleren Alters) studiert, erscheinen ähnlich dunkle Vektoren, die Zahlenreihen verbinden und umranden.

Diese Vektoren gewinnen zunehmend an Energie und Umfang. Bestimmten Kraftlinien folgend schießen sie in den Raum der Stadt hinaus und dringen in

die privaten Räume ihrer Bewohner ein, wobei sie an einer Reihe von weiblichen Akten vorbeischießen, von der Wand abprallen und hektisch kreisen. Sie flitzen durch Fenster ein und aus, springen von Zimmer zu Zimmer und umreißen so einen Raum aus Verbindungen, halb Telefonnetz, halb elektrisches Netz; doch wirken sie irgendwie aggressiver und bedrohlicher, wie ein ausserirdischer Strahl, der in alle Räume eindringen, alle Räume ausforschen kann, innen und aussen. In diesem spinnwebartigen Netz sich kreuzender Strahlen ist der Raum gefangen und aufgeteilt. Die Vektoren beschreiben nicht einfach nur den Verlauf einer Bewegung, sondern verwandeln sich selbst in Bewegung, in reine Energie und Kraft, die Maschinen in Gang setzen und Gegenstände verwandeln kann. An einem Punkt verdichten sie sich zu einer leuchtend blauen Katze, die sich auf marionettenhaften Gelenken streckt und eine weitere Energiespur aufzukratzen scheint. Während sich die Vektoren zu beweglichen Teilen neuer Maschinen verfestigen, bildet sich ein elementarer Riss

WILLIAM KENTRIDGE, STEREOSCOPE, 1998–99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, 31 1/2 x 47 1/4" / STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80 x 120 cm.





WILLIAM KENTRIDGE, *STEREOSCOPE*, 1998–99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film /
STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm.

im Bild und erzeugt die optische Metapher, welcher der Film seinen Titel verdankt.

Das Stereoskop ist eine Erfindung des neunzehnten Jahrhunderts, die die Prinzipien des binokularen Sehens veranschaulicht. Mit Hilfe zweier separater und – abgesehen von einer minimalen räumlichen Verschiebung, die genau der Parallaxe (Winkelabweichung) zwischen dem linken und dem rechten Auge entspricht – identischer Bilder, lässt uns das Stereoskop die beiden flachen Bilder so wahrnehmen, dass sie zu einem einzigen, plastisch wirkenden Bild verschmelzen. Genau wie die Trägheit des Sehvermögens die Bewegungswahrnehmung im Film und den Animationsprozess selbst erst ermöglicht (und gleichzeitig auf kaum wahrnehmbare Unterschiede zwischen den einzelnen Bildern angewiesen ist), benutzt auch das Stereoskop die physikalischen Eigenschaften des Auges, um eine der Wirklichkeit ähnliche Illusion zu erzeugen. Mit einer Folge von Bildpaaren, die wie die Halbbilder der Stereoskopkarten identisch und doch leicht verschoben sind,

suggestiert Kentridge dieses optische Spielzeug. Es fehlt jedoch der Konvergenzpunkt, an dem die beiden Bilder sich überlagern und eine überzeugende Illusion entsteht. Stattdessen konfrontiert uns Kentridge mit einem Halbbild, das offenbar aus einer inneren Spaltung entstanden ist.

Immer weiter entfernen sich die beiden Bilder voneinander und enthalten uns nicht nur den Ort vollkommener Konvergenz vor, sondern vermitteln uns stattdessen das Bild einer schizoiden Welt voller einander misstrauisch gegenüberstehender Doppelgänger. Während Gegenstände und Figuren von der einen Seite der Leinwand auf die andere vordringen, wird die Rolle der Energievektoren als Spaltelement immer deutlicher. Wieder tauchen die leuchtend blauen Energielinien auf, um die Leinwand zu dominieren; wie zuvor schiessen sie durch Rahmen, schlagen dann aber in den Boden ein und beschreiben mörderische Zickzacklinien im Raum. Während sie die Gestalt von Informations-, Aufnahme-, oder Überwachungsapparaten annehmen,



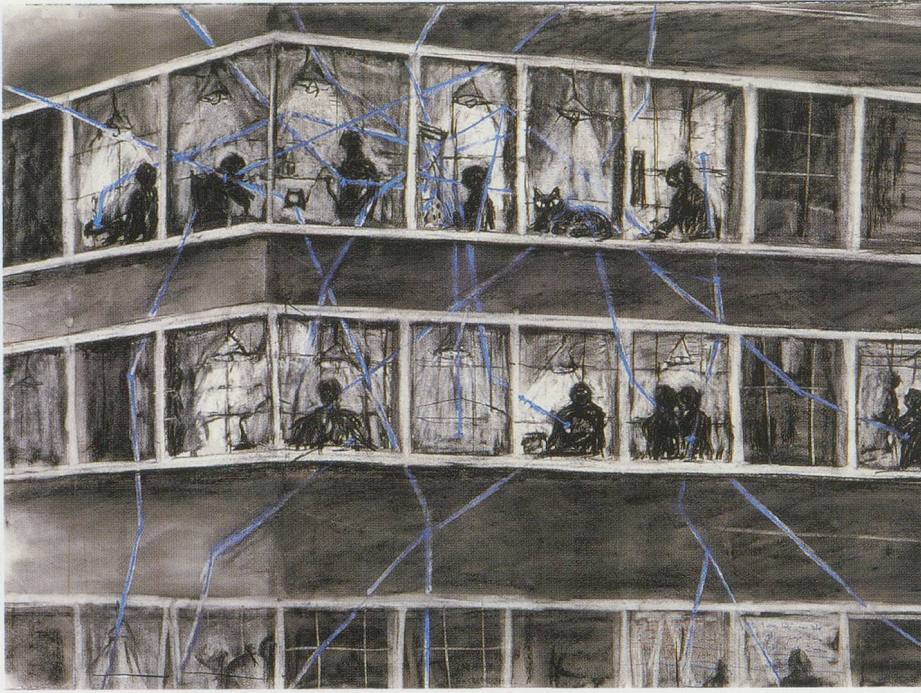
setzen die Vektoren eine primäre Energie frei, die nackte weibliche Körper in Zahlenreihen auflöst. Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen einfachen Prozess der Abstraktion, bei dem Fleischliches in Symbolisches oder Körperliches in reine Energie umgewandelt würde. Kentridges Animationsprozess rückt vielmehr zunehmend das Ausradiieren von Oberflächen in den Vordergrund, was jede optische Illusion eines kohärenten Bildes unterläuft und die elementare Gewalt enthüllt, die einer solchen Abstraktion zugrunde liegt.

In allen Arbeiten Kentridges gibt es eine Spannung zwischen eindeutig politischen Bildern (Darstellungen der brutalen, mit der Apartheid verbundenen Unterdrückung, die meist vergewaltigte schwarze Körper zeigen) und sehr viel intimeren, inneren Bildern, auf denen weisse Geschäftsleute in zerknitterten Anzügen zu sehen sind, oder die träge Sinnlichkeit beinah schon an Rubens erinnernder nackter Körper. Auch wenn die Logik dieses Wechselspiels deutlich an die marxistische Kritik der

Schaffung einer privaten Welt auf Kosten der Unterdrückung anderer erinnern mag, so darf man Kentridges Beschäftigung mit Gefühlen (wie Sehnsucht, Bedauern, Nostalgie) nicht unter den Tisch fallen lassen – selbst wenn sie mit Schuld verbunden sein mag. Dort, wo in STEREOSCOPE eindeutig politische Bilder auftauchen, wird auch die in den schnellen blauen Vektoren schlummernde Gewalt offenbar. Der Lärm von Maschinengewehren verwandelt die Energievektoren in ballistische Bahnen, die in die Körper der Unterdrückten einschlagen und sie durchbohren – und auch den Geschäftsmann nicht verschonen.

Wie eine Kernspaltung hat auch diese Freisetzung von Energie eine Gewaltexplosion zur Folge, die repressive und revolutionäre Züge trägt, als schliesslich das traditionelle Cartoon-Bild der runden Anarchistenbombe samt böse funkelnden Augen und brennender Zündschnur erscheint. Die Explosion fegt die Leinwand leer und Kentridges Radiergummi wird zur Metapher apokalyptischer Gewalt; die leere Leinwand zeigt ein Blatt Papier, auf dem nur noch Schmierspuren von Kohle und Radiergummikrümel zu sehen sind. Dieser radierte Raum scheint die einzig mögliche Antwort auf die zunehmende Brutalität und das vorangegangene Bild des Geschäftsmannes zu sein, der beinahe im dunklen Meer der Zahlen, Vektoren und technischen Apparate unterging, während uns sein Gesicht ausdruckslos aus der Masse entgegenblickte, erstarrt in totaler Verweigerung oder völliger Bewusstlosigkeit. In dem leer radierten Raum, der auf die alles vernichtende Explosion folgt (bei der sich die Katze in die ultimative Bombe verwandelt hat), scheinen die Verbindungskabel zu schmelzen und sich in nichts aufzulösen.

Wie beim Titel bilden sich wieder blaue Buchstaben, diesmal im schwarzen Vakuum. Sie pulsieren rhythmisch wie eine Leuchtreklame und ihr fluoreszierendes Blau erinnert irgendwie an die blauen Energievektoren, die durch diese Welt strömten und sie offenkundig zerstörten. Ihre Botschaft ist zweideutig. Zuerst erscheint das Wort GIVE, dann das Wort FOR (es wird vor GIVE gestellt und verändert dessen Bedeutung von «Gib» in «Vergib»). Ich bin mir zwar nicht sicher, ob ich das Wortspiel ganz verstanden habe, doch lässt das Offenlegen von GIVE als



WILLIAM KENTRIDGE, STEREOSCOPE, 1998–99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, 31 1/2 x 47 1/4" / STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80 x 120 cm.

Wortstamm von FORGIVE zumindest jede Absolutionsbotschaft höchst fragwürdig erscheinen. Wie schon in *UBU TELLS THE TRUTH* (Ubu sagt die Wahrheit, 1997) scheint Kentridge dem Projekt nationaler Versöhnung in der von der *Truth Commission* propagierten Form zu misstrauen; er befürchtet, dass dies zu einer Abstumpfung und zum Leugnen der Schuld führen könnte und dass die Bitte um Verzeihung auf eine Aufforderung zu vergessen hinausläuft.

Sind auch die Worte doppelsinnig, so beeinträchtigt die Ambivalenz von Kentridges Bildern keineswegs deren Aussagekraft und überwältigende Sinnlichkeit. Auf das Wort FORGIVE folgt das Bild eines Geschäftsmannes mit leicht gesenktem Kopf, so als wäre er schuldbewusst. Auch wenn seine Lider unmerklich zucken, scheint doch vor allem seine Brusttasche zu weinen, ihr entströmt eine fluoreszierende blaue Flüssigkeit, die zusammen mit dem aus seinen Hosentaschen quellenden Wasser eine Pfütze zu seinen Füßen bildet. Das Wasser steigt, füllt den Raum und wieder droht der Geschäftsmann zu ertrinken, obwohl er gerade erst aus dem wild gewordenen Palimpsest seiner Welt der Information und Technolo-

gie errettet wurde. Der Film endet mit diesem Bild des Geschäftsmannes, der immer noch einen abwesenden Eindruck macht, seinen Gedanken oder Empfindungen nachhängt oder einfach nicht wahrnimmt, was sich um ihn herum abspielt, während das Wasser steigt, ihm schon bis über die Knie reicht und immer heftiger aus ihm herausquillt.

Dieses Schlussbild zeigt das Spiel mit dem Allegorischen, das Kentridges Bildsprache unweigerlich heraufbeschwört. Obwohl der Künstler ganz klar mit Bildern arbeitet, die entschlüsselt werden müssen, oder auch mit Symbolen, deren Bedeutung schon etwas abgegriffen scheint, machen seine Filme deutlich, wie Bedeutung hergestellt wird, so wie sie auch den Animationsvorgang transparent machen. Bei Kentridge entsteht die Bedeutung durch die Umwege, die seine Bildsprache einschlägt, durch ihre unerwarteten Pirouetten und Transformationen, so dass es eher darum geht, den verschlungenen Pfaden verschiedener Bedeutungen zu folgen als ein definitives Motto zu entdecken. Man könnte dieses Schlussbild, in dem die Kleider des Geschäftsmannes weinen, während er unfähig ist irgendein Gefühl zu zeigen, als Sinnbild der Entmenschlichung verste-

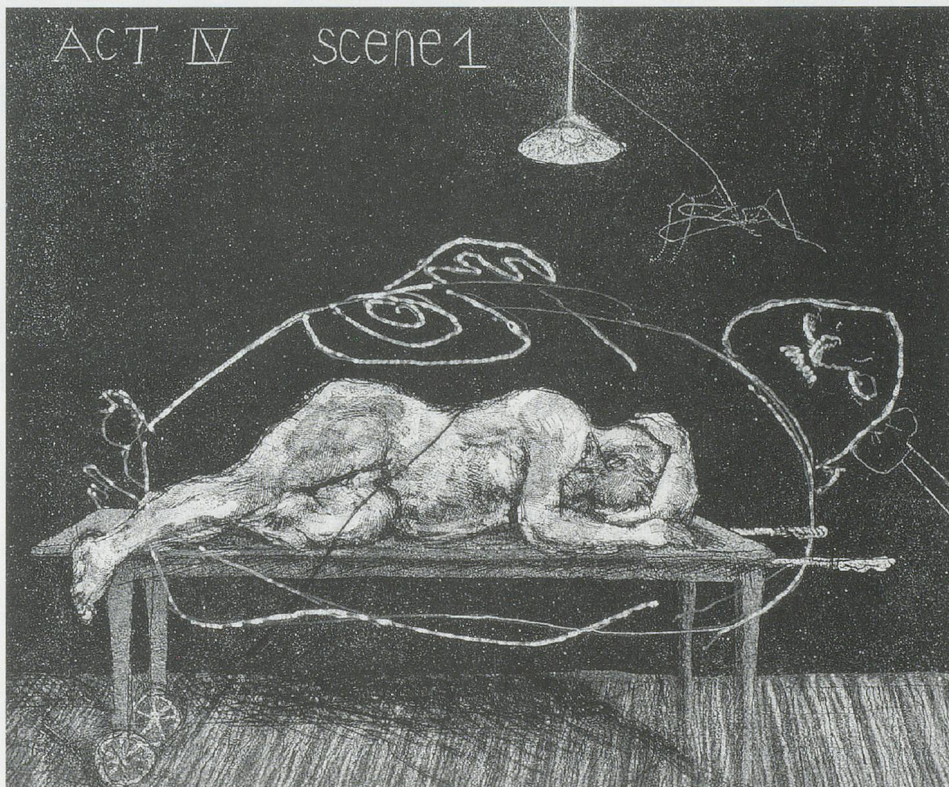
hen. Aber diese Interpretation übersieht die raffinierte Peinlichkeit eines Bildes, das einem Geschäftsmann mittleren Alters das Wasser aus den Kleidern strömen lässt. Dieser Ausdruck einer Infantilisierung erklärt jedoch noch nicht die gespenstische Erlösung, die diese fließend-blaue Farbe bringt, da die Farbe der scharfkantigen schnellen Vektoren sich nun zu einem Bad aufzulösen scheint, dem möglicherweise die Macht der Absolution innewohnen könnte. Oder ist dieser Teich aus fluoreszierendem Blau nur ein Reservoir künftiger Zerstörung? Die immer fließend bleibenden Bedeutungen verleihen diesen Bildern Kraft, weil es nie an deutlichen Hinweisen mangelt, sie aber nie auf diese beschränkt bleiben.

So zielt Kentridges Animation weniger darauf ab, eine bewegte Welt festzuhalten, als die Anima zu enthüllen, die Seele als Quelle der Bewegung, die knapp unter der Oberfläche lauert, hinter der Form der Gegenstände, wie die Energievektoren. Wie Vertov – mit seiner «kommunistischen Dekodierung

der Realität» in *Mann mit Filmkamera* – umreist Kentridge die moderne Realität mit Hilfe von Vernetzungs- und Schnittstellenmustern, die unser Leben bestimmen (in Vertovs Film verkörpert durch die Strassenbahnkreuzung, die in STEREOSCOPE auch immer wieder bedrohlich auftaucht). Doch während bei Vertov dieser Austausch von Arbeit und Energie eine neue sozialistische Realität zusammenhält, die vereint ist im Aufbau einer neuen Gesellschaft, stehen die alles durchdringenden Vektoren bei Kentridge für eine destruktive und unmenschliche Energie, die sich wie Gewehrketten in menschliche Körper bohrt und alle Sehnsucht auf Statistik reduziert. Die Animation dieser Welt wirkt dämonisch, und der einzige Ausweg scheint (vielleicht) in deren totaler Auslöschung zu liegen. Aber was bietet die dadurch entstehende Leere anderes als die dunklen Ströme des Vergessens?

(Übersetzung: U. Goridis/W. Parker)

1) Das ursprünglich französische Zitat wurde hier aus dem englischen Text übernommen und übersetzt.



WILLIAM KENTRIDGE, ACT IV, SCENE 1, from the portfolio of etchings *UBU TELLS THE TRUTH*, 1996–97, hardground, softground, aquatint, drypoint, and engraving, 10 1/4 x 11 1/2" / aus der Radierungs-Mappe *UBU SAGT DIE WAHRHEIT*, Hartgrund, Weichgrund, Aquatinta, Kaltnadel und Radierung, 26 x 30 cm.

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*.

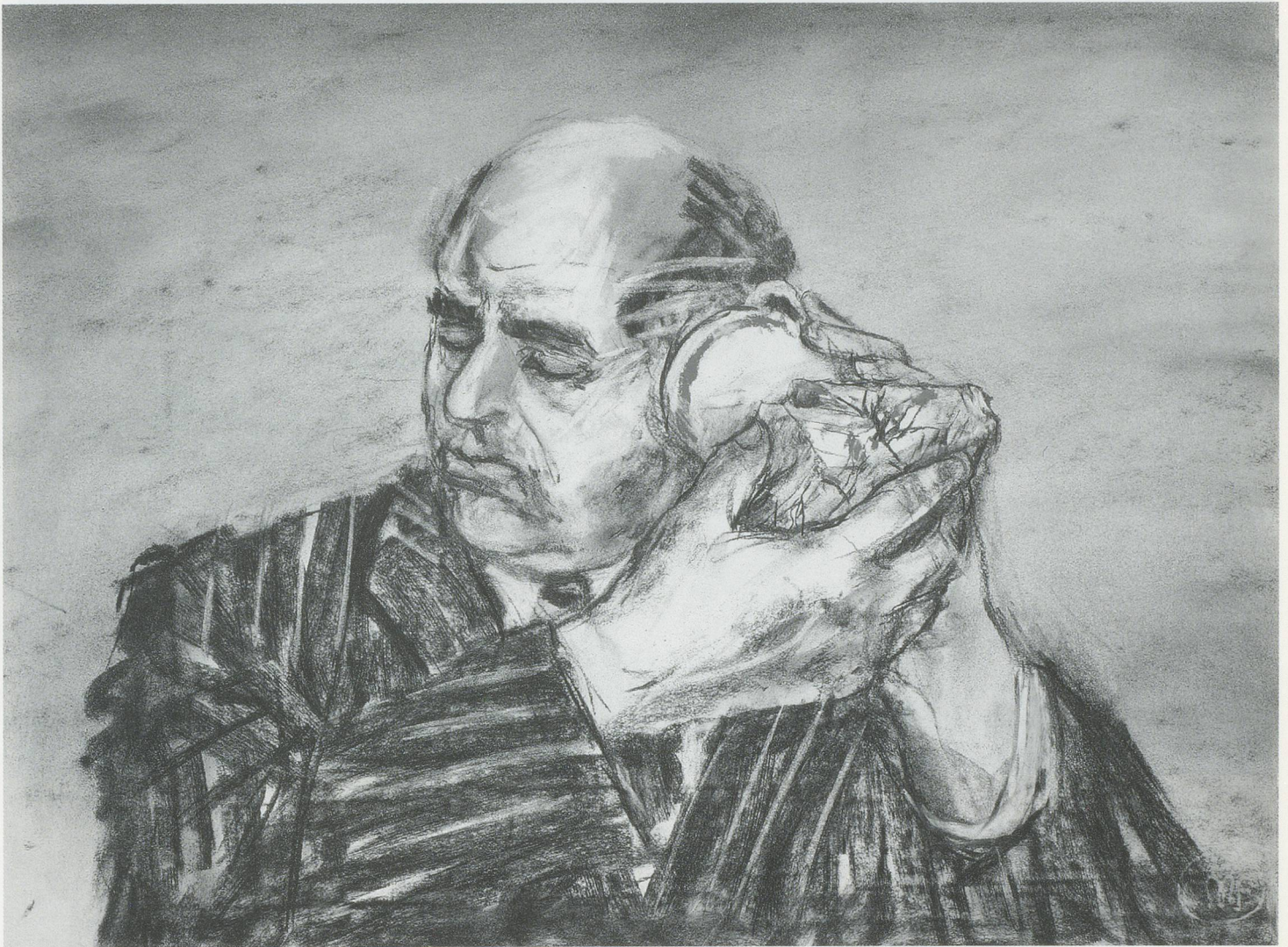
The messenger's speeches of classical tragedy are prototypes for an authentic documentary art. They break from the limitations of both the subjective speech of individual figures and the collective and abstract lament of the chorus; in messengers' speeches

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 ob-scene 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 draws. 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 21 $\frac{7}{8}$ x 27 $\frac{1}{2}$ " /
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 chronicism. 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, 17¹¹/₁₆ x 21¹/₄" / *FELIX IM EXIL*, Kohle, Pastell und Gouache auf Papier, Zeichnung aus dem Animationsfilm, 45 x 54 cm.

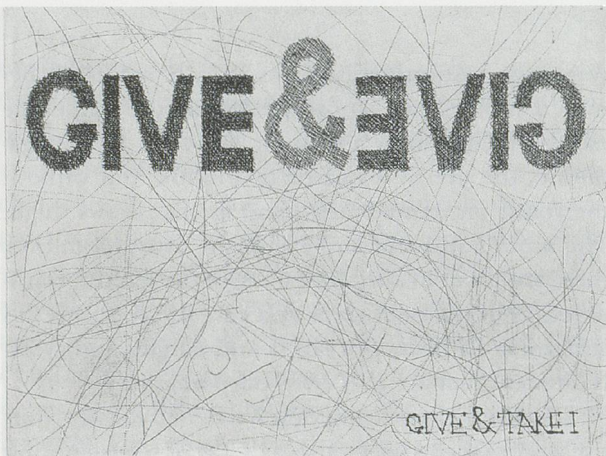
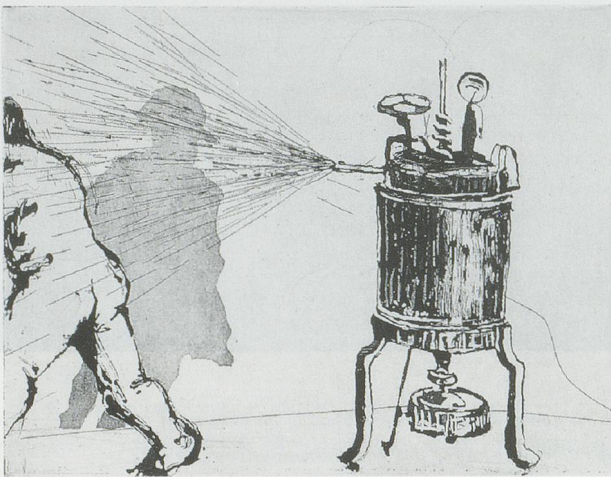
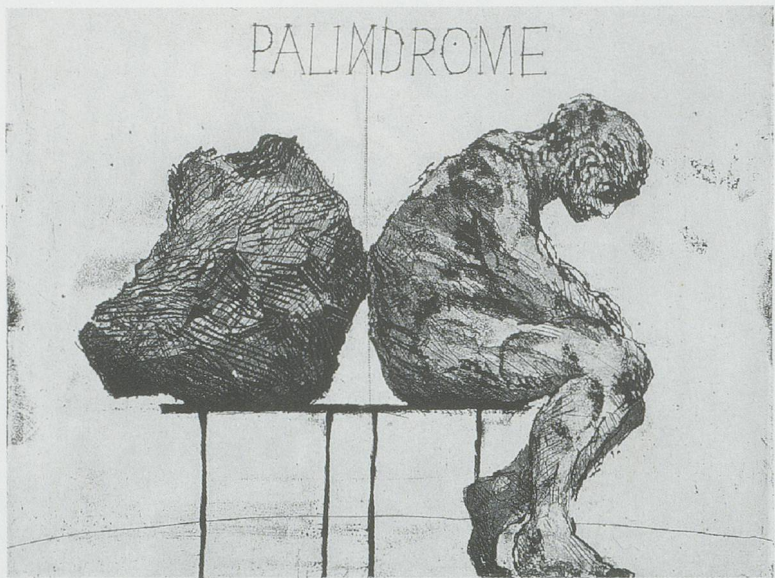
son witness, a trace of his presence and sequence of judgments. His drawings stand in relation to his world the way court-drawings stand in relation to the courtroom: as a refusal of mere publicity, as a witnessing that admits its limits from the outset and prefers the impediment to ease of execution. 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

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.



CORRIGENDUM 2 (PARKETT 63)

William Kentridge

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 1/2 x 37 1/2" /
WANDTEPPICHENTWURF OHNE TITEL, Chine collé und Collage, 73 x 96 cm.

EIN BOTE

SUSAN STEWART

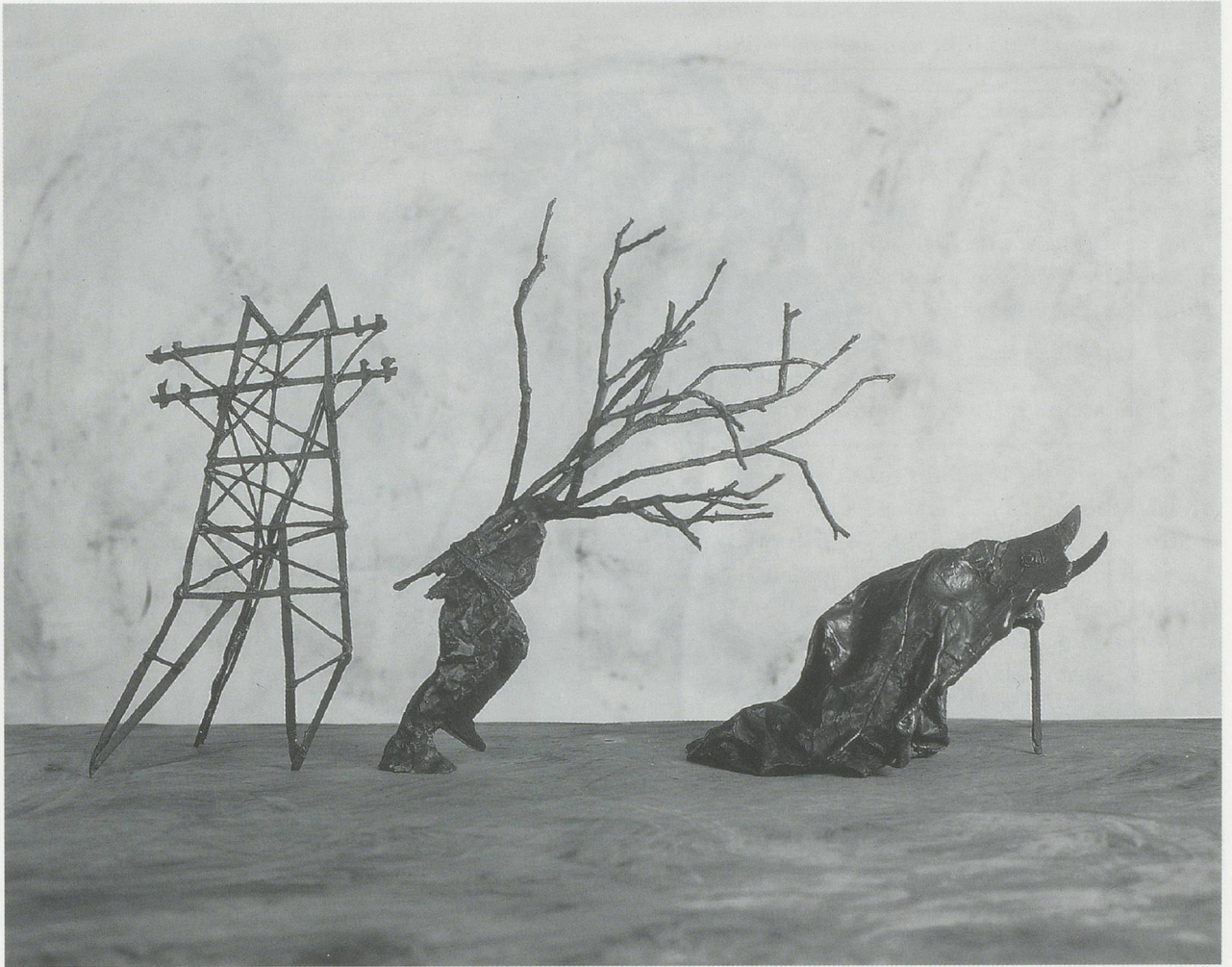
Über Flachland, Meer und Hügel bis zum Palast der Atriden wird eine Fackel nach der anderen entzündet, um die Nachricht aus Troja zu bringen. Der Wächter steht wachsam im Dunkeln und wartet sehnsüchtig auf den Moment, wo er den Nachthimmel wieder als Zeichen seiner selbst betrachten kann, ohne gespannt 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*.

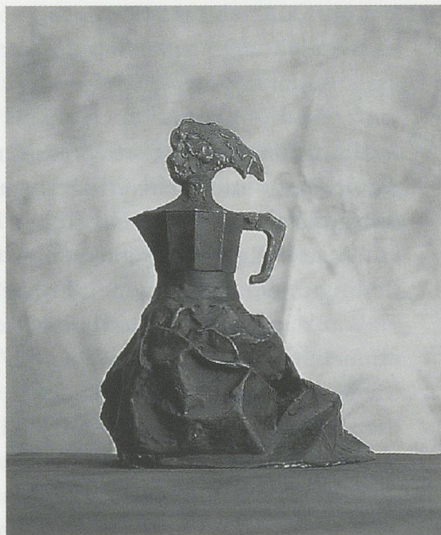
Die Botenberichte der antiken Tragödie sind eine frühe Form authentischer Dokumentarkunst. Sie sprengen sowohl die Grenzen der subjektiven Rede des Individuums als auch der abstrakten Klage des Chors; in den Botenberichten wird die Perspektive der redenden ersten Person im Interesse einer moralischen 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 13 $\frac{3}{4}$ " each /
PROCESSION, Bronzefiguren aus einer Serie von insgesamt 26,
Höhe je ca. 35 cm.





WILLIAM KENTRIDGE, UNTITLED STUDY FOR TAPESTRY, 2000, collage on found Atlas pages, 13³/₈ x 18¹¹/₁₆" /
 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 Recht-

fertigung 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 hauptsächlichsten 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 zu handhabende, 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 herauschälen, von einer Menge festgehalten werden; Blicke von oben, unten und besonders bedeutsam: der Blick in den Rückspiegel; eine Architektur der Begrenzung und immer wieder institutio-

nelle 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.

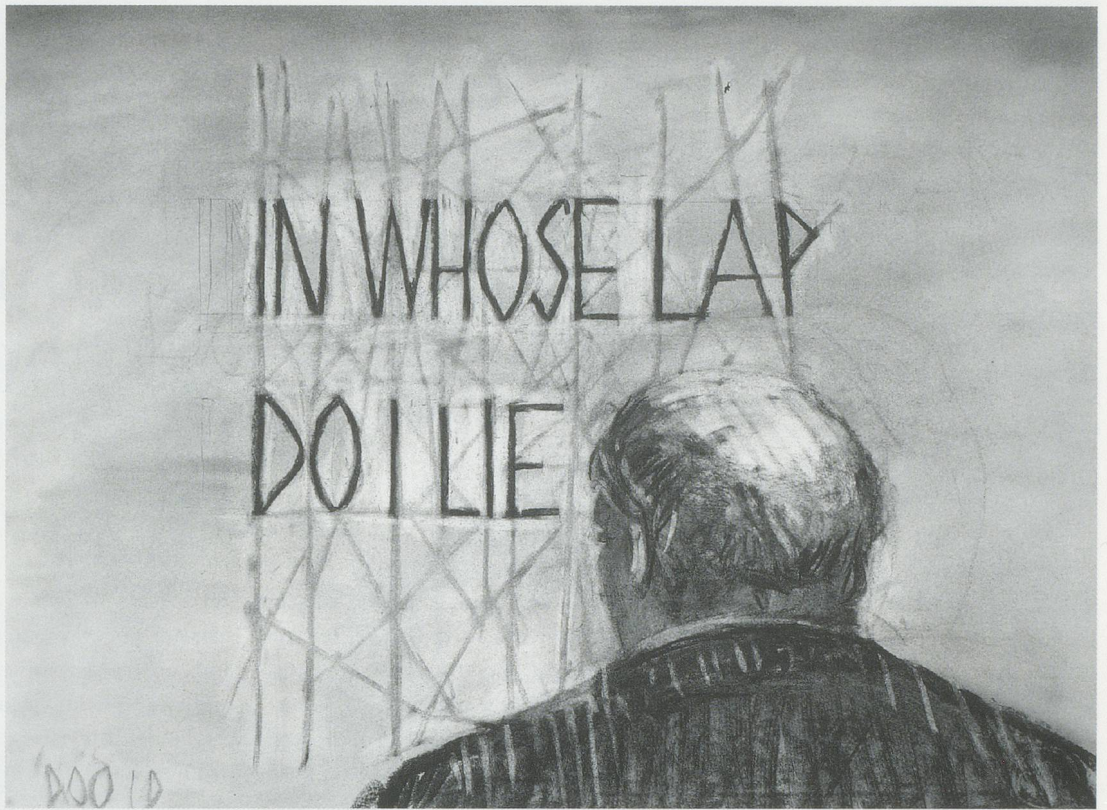
Es wird oft gesagt die *Truth and Reconciliation Commission*, die den Übergang zum neuen Südafrika gewährleisten soll, sei ethisch ein monumentaler Fortschritt – eine demokratisch abgesegnete Versicherung, dass Wahrheit wichtiger ist als Rache und dass der allgemeine Zugang zu dieser Wahrheit wichtiger 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.

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 Ehebruchsszenario, 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 verliere 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, ART IN A STATE OF SIEGE (100 YEARS OF EASY LIVING), 1988, silkscreen print on brown paper, 63 x 39 3/8" / KUNST IM BELAGERUNGZUSTAND (100 JAHRE LEICHTES LEBEN), Siebdruck auf braunem Papier, 160 x 100 cm.



WILLIAM KENTRIDGE, *WEIGHING... AND WANTING*, 1997–98, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, 21⁵/₈ x 29¹/₂" / *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)

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

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.

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 un-

der 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

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.

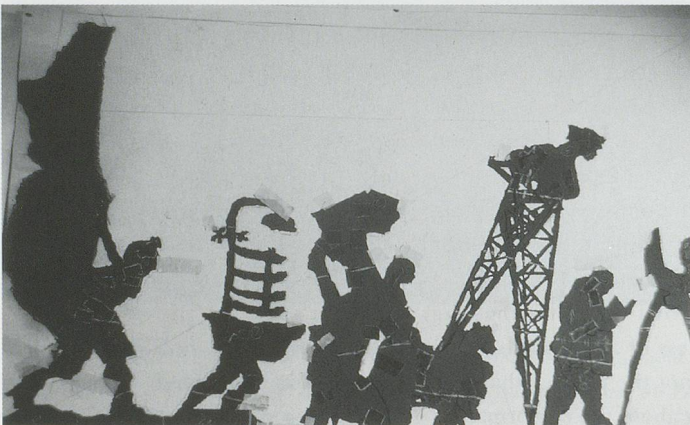
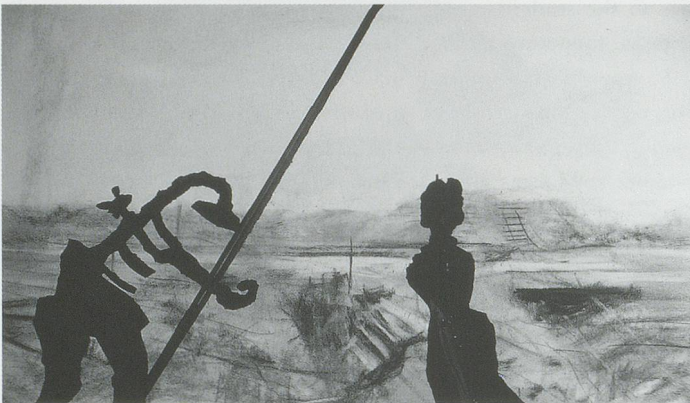
RG: Can you explain what you mean...

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, 30¹¹/₁₆ x 41³/₄" / *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 rehears-

ing. 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 nine-

teen, 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, 9 1/2 x 14 1/16" / Lithographie mit Chine collé und Papiercollage, 24 x 37 cm.



it's a strange kind of ballet of the pup-
peteers 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 con-
ventions 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 some-
thing else.

RG: Is the film in ZENO AT 4 A.M. very
different from earlier puppet-animat-
ion 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 im-
portance of mime for you at that time,
it seems to me that the shadow proces-
sions, 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 ges-
ture 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 de-
vices as well as its overall aesthetic.
Where has this latest theater-collabora-
tion 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 get-
ting ready for "Documenta XI" next
year. Mainly I'm doing drawings of Tri-
este, 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

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.

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 gute Gefühl, wenn man in ir-

gend 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 unternahm. 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,

WILLIAM KENTRIDGE, *UBU & THE TRUTH COMMISSION*, 1997, Busi Zokufa as Ma Ubu, David Minnaar as Pa Ubu /
UBU & DIE WAHRHEITSKOMMISSION, Busi Zokufa als Mere Ubu, David Minnaar als Pire 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 reicht!», 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 mit-tendrin... 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 Kinder-mädchens 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 nicht 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 kauern 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 schwingen. 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 dienen, 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.

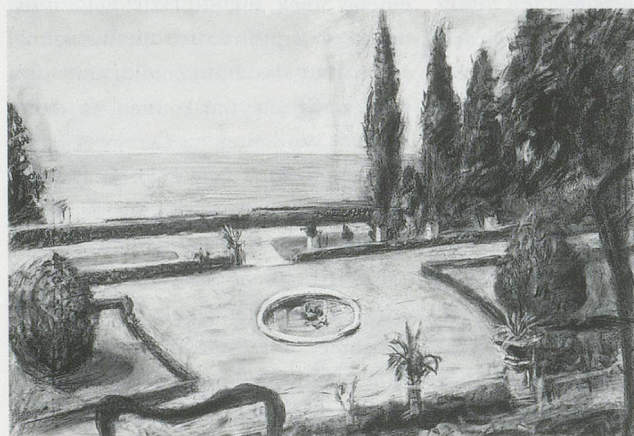
RG: Wie kamen Sie dazu, mit der Handspring Puppet Company (Adrian Kohler, Basil Jones, Busi Zokufa, Tau

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 TRIESTE*. – *THE NEW FRESH PRODUCE MARKET, TRIESTE / NEUER FRISCHMARKT, TRIESTE*. – *GARDEN OF THE MIRA MARE, TRIESTE / GARTEN DES MIRA MARE, TRIESTE*.

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 liefern. Diese Interpretationen waren zudem so spezifisch, dass es keinen Sinn ergeben hätte, eine davon zu nehmen und noch eine weitere darüber zu stützen. 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 präntiös 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.

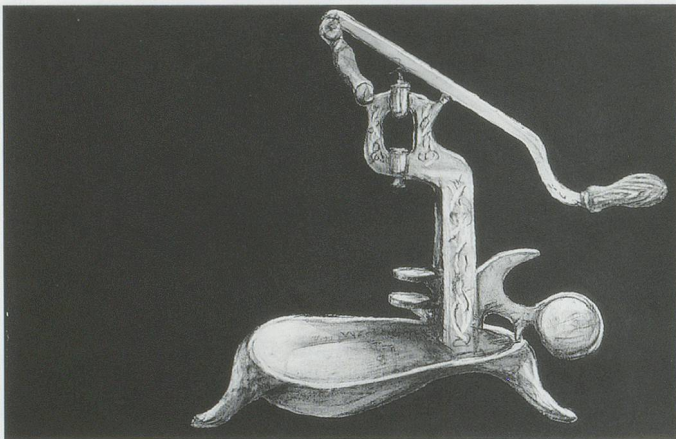
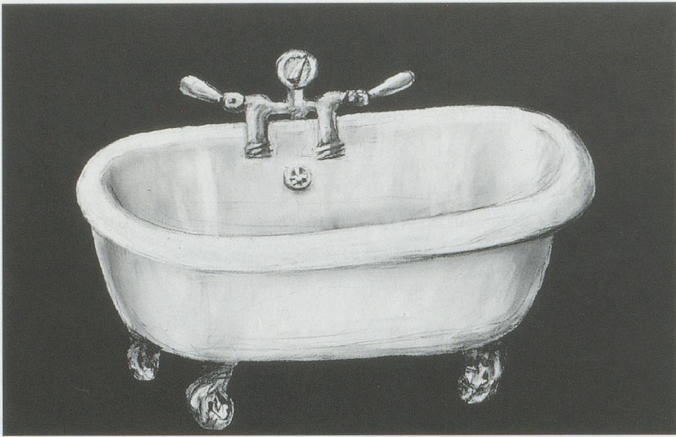
RG: Bedeuten Ihre eigenen Animationsfilme für Sie eher ruhige und einsame Momente?

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, 31 1/2 x 47 1/4" /
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 herühren: 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 verletzlischen 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)

EDITION FOR PARKETT

WILLIAM KENTRIDGE MEDUSA, 2001

Anamorphic lithograph on chine collé, printed on 6 different pages from the 1906 French Larousse Encyclopedia.

Image diameter 24 $\frac{4}{5}$ "", paper size 30 $\frac{11}{16}$ "",

printed by The Artists' Press, Johannesburg.

Mirror-finish steel cylinder; diameter 3 $\frac{1}{2}$ "", height 5"

weight 2 lbs.

Edition of 60, signed and numbered.

Anamorphotische Lithographie auf Chine collé, auf jeweils 6 verschiedenen Seiten der Larousse-Enzyklopädie aus dem Jahr 1906.

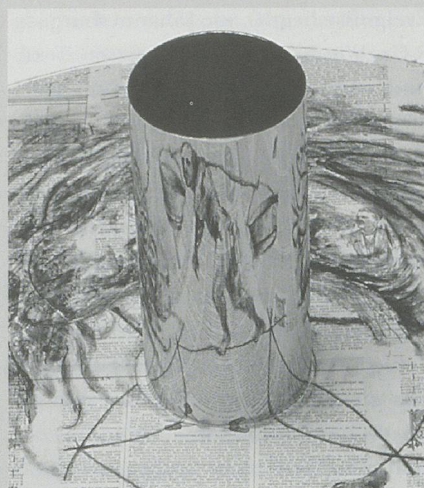
Bilddurchmesser 63 cm, Papierformat 78 x 78 cm,

gedruckt bei The Artists' Press, Johannesburg.

Spiegelglanz-Stahlzylinder; Durchmesser 9 cm,

Höhe 12,7 cm, Gewicht 750 g.

Auflage: 60, signiert und nummeriert.



(PHOTO: FBM STUDIO, ZÜRICH)



KABINETT FÜR AKTUELLE KUNST

**G R E G O R
S C H N E I D E R**



N. SCHMIDT: Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven, 2001, 20. Okt. 2001. (PHOTO: MARTINA WEIGER, HAGEN)

NEGATIVE RAUMPLASTIK

RENATE PUVOGEL

Die Anfänge von Gregor Schneiders künstlerischer Betätigung reichen in die Jahre seiner Pubertät zurück. Zunächst setzt er seinen Körper aussergewöhnlichen Experimenten aus. Er rasiert sich von Kopf bis Fuss; er tränkt seinen Körper so intensiv mit Farbe, dass seine Familie ihm hernach bei der Reinigung beistehen muss; er taucht sich in eine mit angerührtem Mehl gefüllte Wanne, um schliesslich in der eingetrockneten Kruste wie eine verschüttete Leiche auszuschauen; er formt seine Hand aus Gips nach; er spannt und durchstösst eine Leinwand wie eine Körperhaut; er schwingt sich von Baum zu Baum und vergräbt sich in einem Erdloch. Sichtlich beeindruckt vom Wiener Orgien-Mysterien-Theater und vom amerikanischen «Selbstzerstörer» John Fare, lotet er mit derlei expressiven, performancehaften Versuchen Grenzsituationen aus. Überraschenderweise sammelt er seine existenzbedrohenden Erfahrungen ohne sich zu fragen, ob es sich dabei um künstlerische Erprobungen handeln könnte. Vornehmlich treibt ihn die Suche nach grösstmöglichem Ausdruck, nach Intensivierung des Lebens zur Bestätigung der eigenen Existenz und das Verlangen nach Sicherheit und Geborgenheit, welche ihm bis heute immer wieder zu entgleiten drohen. Als höchst-

RENATE PUVOGEL ist Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin in Aachen. 1996 publizierte sie in der Zeitschrift *Archis* (Heft 5/96, S. 66–70) einen Essay über Gregor Schneider unter dem Titel «Bouwen naar binnen, Building inwards».

GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Deutscher Pavillon, Biennale Venedig, 2001 / DEAD HOUSE UR, German Pavilion, Venice Biennale. (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)



te Steigerung überhaupt gilt ihm der menschliche Schrei in seiner Doppelwertigkeit von Angst- und Befreiungsschrei und in so extremen Situationen wie Geburt, Liebe und Tod. Ein Schrei durchdringt Wände in dem Sinne, wie man gegen Mauern rennt.

Folgerichtig muss Schneider nach der Expressivität das Gegenteil erproben, nach dem Schrei die absolute Stille, nach dem expansiven Ausbruch den Rückzug auf das Minimale wagen. Er baut zwei gleiche, einen Meter grosse, mit Blei, Glaswolle und Schallschluckdämmstoffen isolierte Kisten und lässt

GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice.





GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 /
DEAD HOUSE UR, Venice. (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)



GREGOR SCHNEIDER, HAUS UR (U24), Rheydt, 1989-93,
333 x 580 cm, S (=Materialstärke) 10 cm / HOUSE UR (U24),
11 x 19 ft., T (=thickness of material) 4".

sich in eine der beiden einschliessen. Damit will er in Erfahrung bringen, ob man ohne sichtbares Indiz erspüren könne, dass die eine leer, die andere mit Leben gefüllt sei. Von der Kistenarbeit zu seiner unerhörten Arbeit im HAUS UR bedarf es zwar eines gewaltigen Sprungs. Aber wenn man beides zunächst einmal als (negative) Raumplastik beschreibt, wird aus diesem Kontext Schneiders Aussage verständlich, dass es ihm zunächst nicht darum ging, Räume zu bauen, ja, dass er seine Tätigkeit nicht einmal als solche benennen konnte. Denn bei dem «Leerlauf der Handlungen», wie er selbst sein Tun bezeichnet, steht ein Erfühlen und Erleben jenseits bewusster sinnlicher Wahrnehmung im Zentrum. Der total isolierte Raum ist ebenso wenig wie ein mit Blei ausge-

kleideter als Ausdruck minimalistischer Plastik konzipiert, sondern beide sind wie sämtliche Ein- und Umbauten des HAUSES UR eher dahingehend angelegt, dass der Besucher subtile Veränderungen seines eigenen Verhaltens spürt, ohne deren Ursache erkennen zu können.

Formale und ästhetische Fragen interessieren Schneider nur am Rande. Nicht einmal eine einheitliche Arbeitsmethode ist erkennbar; diese könnte es einem erleichtern das Werk wahrzunehmen, seiner habhaft zu werden, um es auch kunsthistorisch zu begreifen. Ohne dass es sich auf einen vorgefassten Plan stützen würde, ist es einfach da; es ist vorhanden, verbirgt Wirkliches nicht, sondern ist Teil von ihm. Die Arbeit macht sich selbst vergessen und will

GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice.





GREGOR SCHNEIDER, *TOTES HAUS UR*, Venedig 2001 /
DEAD HOUSE UR, Venice.



GREGOR SCHNEIDER, *HAUS UR (U30)*, Rheydt, 1989-93,
147 x 313 cm, S 5 cm / *HOUSE UR (U30)*,
4 7/8 x 10 1/4 ft., T 2". (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)

als blosses Verdoppeln und Konterkarieren des Vorhandenen auf nichts Weiteres verweisen. Da der Mensch nicht nur bestrebt, sondern existenziell darauf angewiesen ist, sich in seiner Umgebung zurechtzufinden, akzeptiert er mit der Zeit das Gegebene so, wie es sich zeigt, samt seiner Fremdheiten. Letztere rühren daher, dass – in englischer Sprache formuliert – die Bedeutung des Wortes space nirgends mit dem von room in Einklang gerät.

So lässt sich resümieren, dass es Schneider bei aller Aktivität nicht darum geht, Illusionsräume zu schaffen, vielmehr dienen Täuschung und Illusion dazu, dass der Mensch Wirkliches überhaupt wahrnimmt und Vorgestelltes zulässt. Dabei erweist sich ausgerechnet das als unerschütterlich geltende Durchschnittliche von Raumanlage und Einrichtung

als wenig verlässlich. Manchmal bedarf es nur geringfügiger Verschiebungen des Gewohnten, um den Besucher zu irritieren. Stimmige architektonische Proportionen stärken Selbstverständnis und unreflektiertes Wohlbefinden, werden diese hingegen gestört, reagieren Bewohner wie Besucher unwillkürlich mit Beklommenheit, Angst oder gar Aggression.

Es lässt sich als wesentliches Moment von Schneiders Arbeit ausmachen, dass weder Hilfsmittel noch Erfahrung reichen, um sich des Baus als Gesamtstruktur zu vergewissern. Vielmehr verweigert es sich jeglicher Beschreibung; auch in seiner Rekonstruktion in Venedig bleibt das Ergebnis allen Schauens Stückwerk. Eine entscheidende Ursache für die fragmentarische Wahrnehmbarkeit besteht darin, dass der Bau nur von innen zu erkunden ist. Er ist sogar



GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice. (PHOTO: GREGOR SCHNEIDER)

nicht einmal von aussen her gedacht und es gibt definitiv nur ein Innen. Man ist be- und gefangen im Bauwerk selbst und kann nirgends Distanz gewinnen. Wie von den Schalen einer Zwiebel wird man immer enger eingeschlossen. Daher hat Schneiders Arbeit mehr mit Piranesis CARCERI zu tun als mit dem MERZBAU von Schwitters. In Venedig lässt Schneider bewusst einige Räume in Seitenräume ausgreifen, so etwa links ABSTELLKAMMER und KLO, rechts KÜCHE und DAS GROSSE WICHSEN, womit er den Pavillon als gesamtes Bauwerk in Besitz nimmt. Dennoch sieht der Besucher nichts von dem «Haus im Haus», sondern gelangt durch die in das Portal eingesetzte spiessige Holztür unmittelbar ins Innere. In der Enge unübersichtlicher Gänge fühlt man sich wie durch einen Strudel tiefer und tiefer hineingesogen, drei Flure entpuppen sich als Sackgassen, man verliert die Orientierung und wird förmlich verschluckt, es gibt kein Entkommen. Luken und Schächte in schalldicht verschalteten Räumen erwecken wenig Vertrauen. Verängstigt fragt man sich, ob sich hinter einem Gitter ein Fluchtweg verbirgt oder aber eine tödliche Falle. Im Grunde ist sich auch der Künstler nicht ganz sicher, ob er sich einen Schutzraum oder ein Gefängnis baut, ob sein Tun in Isolation oder Befreiung mündet.

Schneiders Methode, Wände und ganze Räume zu verdoppeln oder sie gleichzeitig an zwei Orten anzusiedeln, schürt das beunruhigende Gefühl, dass nichts mit sich selbst identisch ist. Auch das Phänomen, dass das Haus keinen endgültigen Zustand erlangen, sondern im Zeitfluss ohne Ende umgestaltet wird, trägt dazu bei, dass man es weder fassen noch orten kann. Diese Prädikate des Infiniten und Ortlosen prägen zweifellos einen eigenen künstlerischen Werkbegriff. – Um auch letzte Möglichkeiten zu vereiteln, das Haus und seinen Erbauer dingfest zu machen, erfindet Schneider Requisiten, Puppen und Figuren – sozusagen als Alter Ego – um nicht mit dem Haus zusammen vereinnahmt zu werden und um sich notfalls sogar selbst davonstehlen zu können. So täuscht der Name Hannelore Reuen am Klingelschild in Rheydt eine normale Hausbewohnerin vor. Diese unbekanntere ältere Dame trat erstmals 1997 in der bemerkenswerten Galerie Foksal in Warschau auf, wo sie als erste figürliche Plastik im

Kontext von Minimal und Konzeptkunst für einiges Aufsehen sorgte. Nicht minder beeindruckte die seltsame, ungepflegte Frau in der GARTENLAUBE von Haus Esters in Krefeld als ALTE HAUS-SCHLAMPE. Sie lag dort hinter gemauerter Wand bäuchlings am Boden, in einem knapp gehaltenen, um so trostloseren Ambiente mit einem aquarellierten Wasserfleck an der Decke und einem Loch im Boden, in welchem ein Sack hing. Zu keiner Zeit war auszumachen, ob es sich um eine Puppe oder eine lebende Person handelte. Ja, eigentlich lässt sich ebenso wie bei den Räumen auch angesichts einer Person nicht als gesichert annehmen, dass sie anwesend ist, das heisst wirklich existiert. Inzwischen deuten selbst ganze Ausstellungen sowie einzelne Arbeiten unter anderem Namen Fluchtwege und Formen von Verpuppungen an, wie etwa 1999 in Bremerhaven der MÜLLSACK IN WICHSECKE, in dem unerkannt der Künstler steckte. Der unbetretbare Schaukasten, in welchem man den ominösen Sack schemenhaft wahrnehmen konnte, unterschied sich ansonsten in nichts von den benachbarten Fenstern.

Alles in allem zeigt sich der künstlerische Werdegang von Gregor Schneider als nachvollziehbar konsequent. Hat er sich noch vor Beginn seiner eigentlichen Karriere selbst in Szene gesetzt, so interessiert es ihn mittlerweile, wie andere Künstler leben. Er erkundet deren Schaffen und Triebleben, schlüpft in ihre Haut und vervielfacht sich gewissermassen in ihnen. Entsprechend weitet er auch räumlich den Bereich seines Wirkens ausserhalb von HAUS UR mehr und mehr aus und legt an unterschiedlichen Orten seine Spuren. Diese rücken ein Geschehen, insbesondere ein gewaltbedingtes, nie selbst ins Blickfeld, sondern versuchen den labilen Zustand vor und nach einem verstörenden Geschehen subtil zu fassen. Die Antinomien von Leben und Tod sind wie die von Eros und Thanatos stets latent gegenwärtig. So wird wohl ein Höhepunkt seiner Aktionen erreicht sein, wenn er es tatsächlich wagt, den Leichnam eines natürlich gestorbenen Menschen für einen eng begrenzten Zeitraum öffentlich zur Schau zu stellen. Es dürfte eine seiner ungewöhnlichen Hoffnungen sein, dass sich in dieser stummen Geste künstlerische Formulierung und menschliches Leben in Gestalt respektvoller Würde treffen werden.

NEGATIVE SPATIAL SCULPTURE

RENATE PUVOGEL

The early days of Gregor Schneider's artistic activities go back to the time when he was still an adolescent. He starts by subjecting his own body to unusual experiments. He shaves himself from head to toe; he lies down in paint, covering himself so entirely that his family has to help him clean it off again; he gets into a tub filled with a mixture of flour and water so that afterwards the dried crust makes him look like a disinterred corpse; he models his own hand in plaster; he stretches and breaks through a canvas like the skin of a body; he swings from tree to tree and buries himself in a hole in the ground. Visibly impressed by the Viennese Orgien-Mysterien Theater and by the American self-mutilator John Fare, he conducts his own expressive, performance-like experiments to explore marginal situations. Remarkably, as he accumulates his own life-threatening experiences it does not occur to him that these might perhaps be artistic explorations. First and foremost he is driven by a search for the greatest possible expression, for an intensification of life as confirmation of his own existence, and by a yearning for a safe haven, which to this day is constantly on the point of slipping away from him. For him the ultimate expression was the human scream with its dual role as a scream of fear or of lib-

eration, as in extreme situations such as birth, love, and death. A scream penetrates barriers in the same way that people run at walls.

Logically, after exploring expressivity Schneider has to turn to its opposite: after the scream absolute silence, after expansive outbursts daring to retreat to the minimum. He constructs two identical boxes, one meter square insulated with lead, glass wool, and sound-proofing materials, and has himself shut into one of them. He wants to discover whether there would be any visible indication that one was empty while the other was filled with life. From his work with boxes to his unparalleled work in the DEAD HOUSE UR required a giant leap, but if both are viewed as (negative) spatial sculptures, then it makes perfect sense when Schneider comments that he did not initially set out to build rooms, and that moreover he would not describe his own activities as such. For the "freewheeling actions," as he himself calls his efforts, revolve around a level of sensation and experience beyond conscious sensual perception. The completely insulated room is no more an expression of minimalist sculpture than is the room lined in lead; on the contrary, like all the rebuilds and 'in-builds' of the DEAD HOUSE UR, they are, if anything, designed so that visitors will sense subtle changes in their own behavior without being able to recognize their cause.

Schneider is only marginally interested in questions of form and aesthetics. There does not even ap-

RENATE PUVOGEL is an art historian and art critic, living in Aachen. In 1996 in the journal *Archis* (issue 5/96, pp. 66-70) she published the essay "Bouwen naar binnen, Building inwards" on the work of Gregor Schneider.



GREGOR SCHNEIDER, HAUS UR (UR1), Rheydt, 1986, 298 x 396 x 249 cm, S 1,5–12 cm/ HOUSE UR (UR1), 6 1/2 x 12 x 8 3/16 ft., T 5/8–4 3/4".
(PHOTO: GREGOR SCHNEIDER)

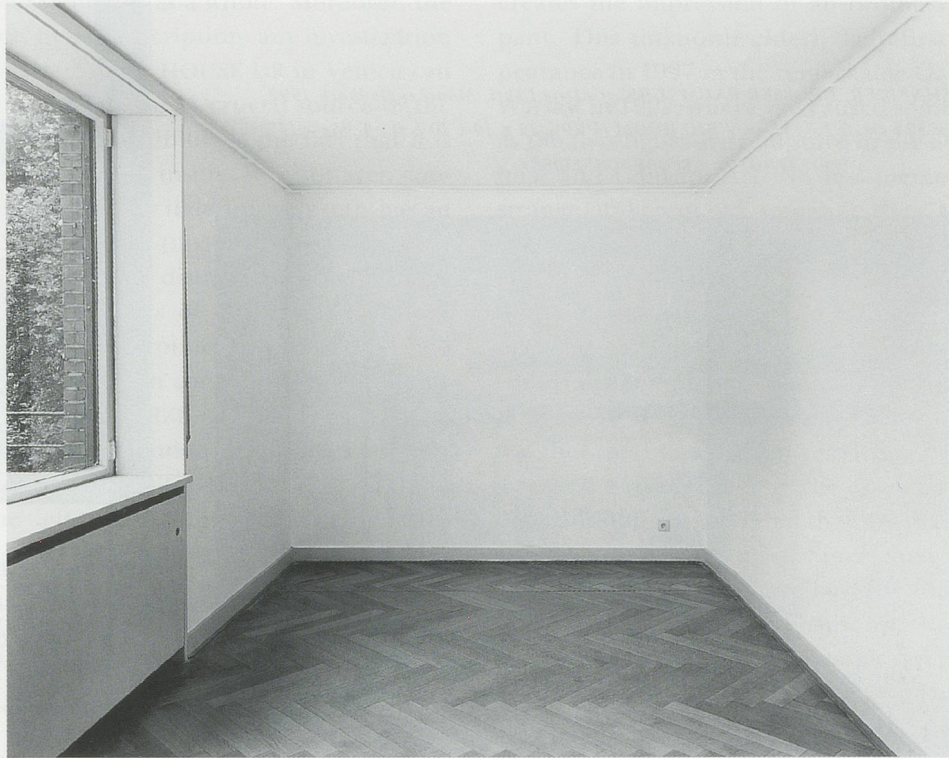
Gregor Schneider

NEGATIVE SPATIAL

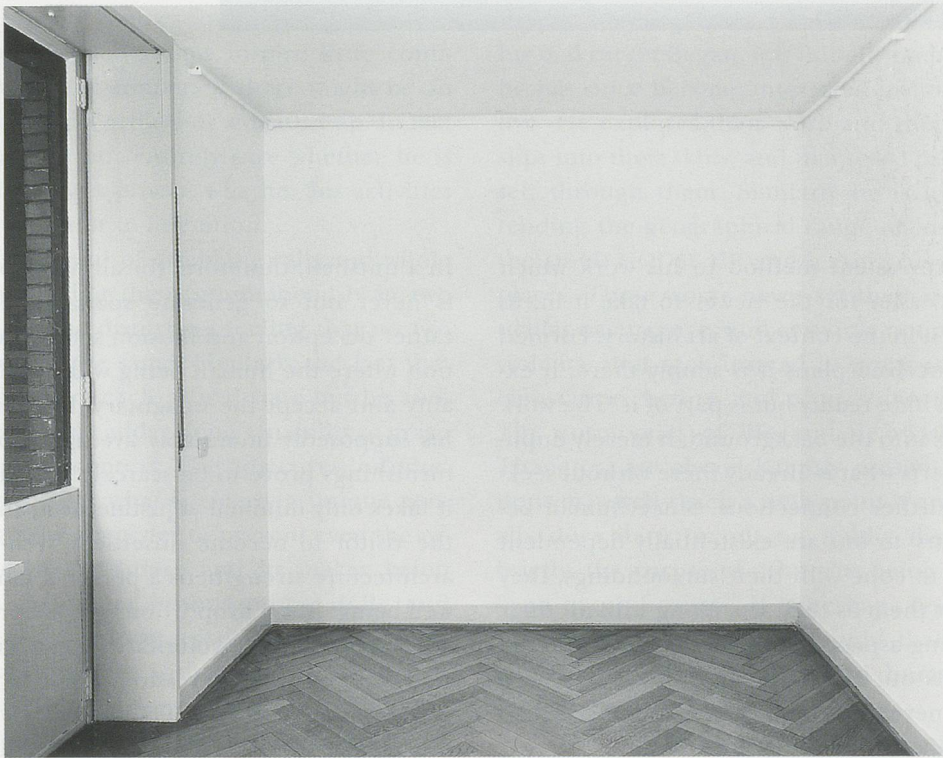


GREGOR SCHNEIDER, HAUS UR (UR10-3), PLÖTZLICH HATTE ICH ANGST, Rheydt 1993, 246 x 289 x 234 cm, S 1,8-35 cm /
HOUSE UR (UR10-3), SUDDENLY I WAS AFRAID, 8 x 9½ x 7¹¹/₁₆ ft., T 1¹/₁₆-4³/₄". (PHOTO: GREGOR SCHNEIDER)

GREGOR SCHNEIDER, AUSGETAUSCHTES WANDSTÜCK 1:1 (U61), Museum
Haus Lange, Krefeld 1994, 65 x 55 cm, S 11 cm / EXCHANGED PIECE OF WALL,
1:1 (U61), 25 7/8 x 21 7/8", T 4 3/16". (PHOTOS: VOLKER DÖHNE)



GREGOR SCHNEIDER, WAND (U60), Krefeld 1994, 272 x 259 cm,
S 10-12 cm / WALL (U60), 8 x 8 1/2 ft., T 4-4 3/4".



Gregor Schneider

GREGOR SCHNEIDER, *GROSSER RAUM (UR9)*, Galerie Löhrl, Mönchengladbach 1992, 1000 x 576 x 325 cm, S 1,8–33 cm / *BIG ROOM (UR9)*, 32 x 19 x 10½ ft., T 11/16 – 13".

(PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)



GREGOR SCHNEIDER, *GROSSER RAUM (UR9)*, Blick aus dem Fenster, Galerie Löhrl, Mönchengladbach 1992 / *BIG ROOM (UR9)*, view from the window.

pear to be a consistent method to his work which could make it easier for the viewer to take it in, to grasp it, to see it in the context of art history. Formed without preconceived plans it is simply there; it exists, it does not hide reality but is part of it. The work as such recedes into the background; it merely duplicates and subverts what is already there without seeking to make further connections. Since human beings not only try to but are existentially dependent on being able to cope with their surroundings, they learn to accept them as they are, along with all their more disquieting aspects. These last derive from the fact that stands out clearly in English usage where 'space' could never be equated with 'room,' unlike the German *Raum* which is used for both.

In a nutshell, therefore, for all his efforts Schneider is never out to generate spatial illusion as such; rather deception and illusion serve to create a situation where the human being will simply perceive reality and accept the imaginary. But, as it turns out, his supposedly immutably average rooms and their furnishings prove to be scarcely reliable. Sometimes it takes only minimal adjustments in the familiar for the visitor to become unsettled. Well-proportioned architecture strengthens a person's sense of self and well-being. But if proportions are distorted, residents and visitors alike involuntarily react with apprehension, fear, or even aggression.

A significant aspect of Schneider's work is the fact that neither external help nor experience can enable

one to grasp the structure as a whole. Moreover, the work completely defies description: any investigation of the reconstructed DEAD HOUSE UR in Venice can be no more than piecemeal. A crucial source of the work's fragmented perceptibility is the fact that it is only to be explored on the inside. It is not even conceived as having an outside: it definitively only has an inside. Visitors are caught (up) in the construction itself and cannot put any distance between it and themselves. Like the layers of an onion, the work closes ever more firmly around the visitor. Schneider's work thus has more in common with Piranesi's CARCERI than with the MERZBAU by Kurt Schwitters. In Venice Schneider extended certain rooms into side rooms, such as the STORAGE CUPBOARD and the TOILET on the left, the KITCHEN and the LARGE WANK on the right, taking over the entire pavilion. Yet visitors see nothing of the 'house in a house,' instead they step through a boringly ordinary wooden door straight into the interior. In cramped passages, with no way of understanding the layout, one feels as though one is being sucked deeper and deeper into a vortex, three passages turn out to be dead-ends, visitors lose their orientation and are literally swallowed up by the work, there is no escape. Gaping holes and shafts in sound-proofed rooms inspire little confidence. Anxiously one wonders if there might be an escape route behind a grille—or a death trap. In fact the artist himself is not entirely sure whether he is building a refuge or a prison, whether his activities will lead to isolation or to liberation.

Schneider's method of doubling walls and whole rooms or constructing them simultaneously in two places aggravates the disturbing feeling that no two things can ever be the same. Similarly the fact that the house will never reach a final state but be endlessly rebuilt over time adds to one's inability to grasp it or place it in any context. The adjectives 'infinite' and 'placeless' define what is clearly a unique concept of artistic work. In order to prevent even the remotest chance of the house and its maker being pinned down, Schneider invents props, dolls, and figures—alter egos as it were—so that he can never be appropriated together with his house, so that if need be he could even slip away unnoticed. Thus the name Hannelore Reuen on the doorbell in Rheydt

creates the impression of an ordinary female occupant. This unknown elderly lady first made an appearance in 1997 in the remarkable Galeria Foksal in Warsaw in 1997, where she caused something of a stir as the first figurative sculpture in the context of Minimal and Concept Art. No less memorable was the strange, unkempt old woman in the GARDEN BOWER at Haus Esters in Krefeld, the RESIDENT SLATTERN. She could be seen lying face down on the floor behind a brick wall in a sparse, hence all the more dismal, setting, with a damp patch painted in watercolors on the ceiling and a hole in the floor with a sack hanging in it. At no time was it ever possible to tell whether this was a dummy or a living person. Indeed, as with the rooms, even in the case of a human being one cannot be certain that they are present, that is to say, that they really exist. Since then whole exhibitions and individuals have covertly hinted at escape routes and chrysalis-like forms; witness the RUBBISH BAG IN WANK CORNER in Bremerhaven in 1999 with the artist hiding in it. The display case in which one could make out the shape of the ominous-looking sack looked no different from the windows next to it.

All in all Gregor Schneider's artistic progress has a persuasive logic to it. While his focus, even before his real career began, was initially on his own person, he has since become interested in how other artists live. He explores their work and their private lives, slips into their skins, and in a sense proliferates himself through them. Similarly he is increasingly extending the geographical range of his work beyond the DEAD HOUSE UR and leaving his mark in other places. These works never set their sights on a particular occurrence, and certainly not on one born of violence, but seek instead to grasp the volatile circumstances before and after some major distress. The antinomies of life and death, like Eros and Thanatos, are always latently present. Thus his actions may well reach a high point if and when he really does dare to put on public display, however briefly, the corpse of a human being who has died from natural causes. It is perhaps one of his more unusual aspirations: the thought that in this silent gesture artistic expression and human life would meet in respectful dignity.

(Translation: Fiona Elliott)

Das tote Haus ur

ULRICH LOOCK

Für die 49. Biennale in Venedig hat Gregor Schneider das TOTE HAUS UR in den deutschen Pavillon eingebaut, das ganze Innere eines zweistöckigen Wohnhauses versetzt in die venezianische Ausstellungsarchitektur: Ein ungeheurer, Monate des Auf- und Abbaus in Anspruch nehmender Aufwand, von Gregor Schneider selbst mit einigen Helferinnen und Helfern bewältigt – «Die Arbeit existiert nicht im Kopf. Ich halte auch Handeln für eine höhere Form als das Denken.»¹⁾ Es ist eine künstlerische Arbeit in der Dimension der Architektur. Diese Arbeit nimmt den avantgardistischen Anspruch auf, das Feld des Symbolischen zu verlassen, um unmittelbar in die soziale und politische Wirklichkeit einzugreifen, und lässt diesen Anspruch gleichzeitig kollabieren, indem sie nichts hervorbringt, als was schon da ist – «Mich interessiert ein Leerlauf von Handlungen.» Gregor Schneiders Praxis unterscheidet sich von der des Readymades insofern, als er vorhandene Räume am selben Ort handwerklich reproduziert und anschliessend für Ausstellungen an anderem Ort noch einmal aufbaut. So übernimmt und bestätigt er einen vorhandenen Bau und ist dauernd damit beschäftigt, eine Verbindung zu dem herzustellen, was dieser nicht ist, ein unheimlicher Hintergrund, welcher die existenzielle Möglichkeit des Wohnens, des Geborgenseins in einem Haus grundsätzlich in Frage stellt. Gregor Schneiders

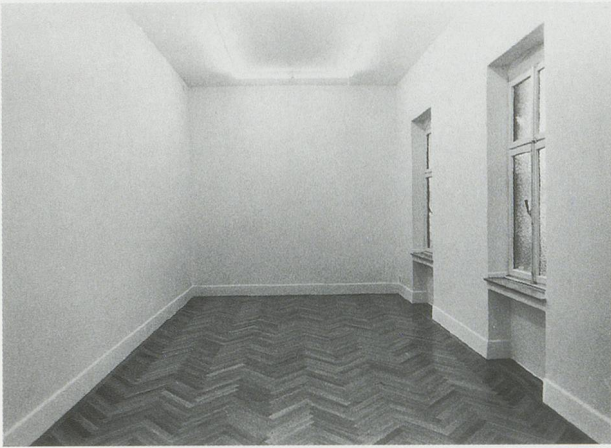
ULRICH LOOCK, freischaffender Autor und Kurator, organisierte 1996 in seiner damaligen Funktion als Direktor der Kunsthalle Bern Gregor Schneiders erste grössere Ausstellung. Er lebt in Luzern.

Bauen versetzt nicht eine Sache, einen Raum oder – in diesem Fall – ein Haus in einen anderen Kontext, um an ihm neue und unerwartete Sinnschichten hervortreten zu lassen, sondern er kontextualisiert das Haus mit sich selbst, um die Kehrseite seines Sinnes zu verorten.

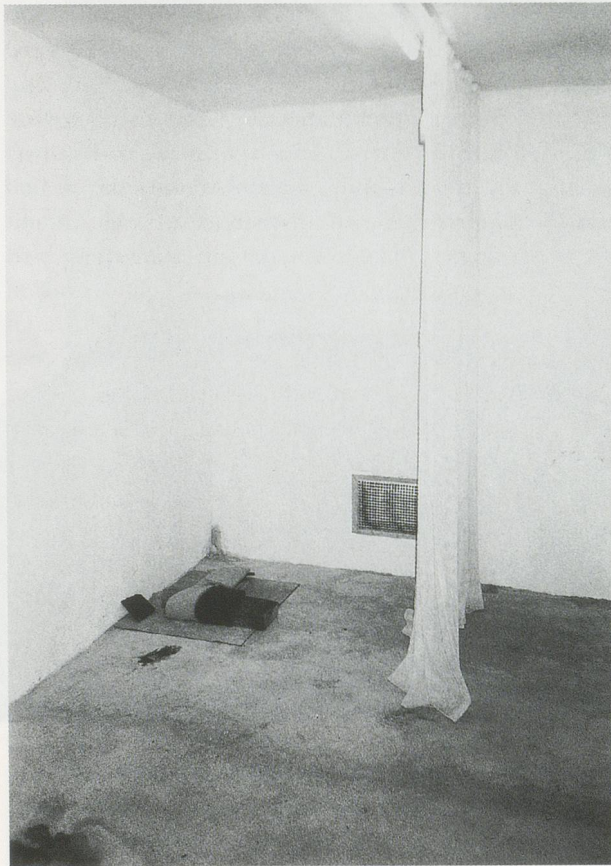
Aussen am Pavillon gibt es einen Hinweis auf dessen Besetzung mit einem ihm zuwiderlaufenden Bau: Die Eingangstür, unangebracht in dieser Repräsentationsarchitektur, da ursprünglich von der bewussten Wahrnehmung ausgeschlossen Detail von Gregor Schneiders Haus an der Unterheydener Strasse in Rheydt (daher das Kürzel UR), reduziert die grosse, hohle Geste des Portikus von 1938 auf die Erbärmlichkeit deutschen Wohnungsbaus der Nachkriegszeit – auf den Umbau des ehemals bayrischen Pavillons im Sinne faschistischer Ästhetik folgt der Einbau eines Hauses aus der Nachkriegszeit oder was daraus geworden ist: Hinter der Eingangstür geht man durch das Innere des Hauses – Treppenhaus, Türen, Zimmer; Standard, wie man ihn bis zur Betäubung kennt. Der Ortswechsel ist abrupt und vollkommen, aus dem Ausstellungsgelände hinein in Räume von durchdringender Alltäglichkeit. Als habe man das alles schon immer gesehen. Hinter einer Tür ein kleines Zimmer mit einer Matratze und heruntergelassenen Rollläden, durch deren Ritzen etwas Licht fällt, das SCHLAFZIMMER; ein winziger schmiereriger Raum, eine Abstellkammer hinter einem fleckigen Betttuch; an anderer Stelle das LETZTE LOCH; ein zerstörter Raum, ausgekleidet mit Bleiblech und Glaswolle, ringsum Kanthölzer für die Anbringung weiterer Verkleidungen: die Hülle, die



GREGOR SCHNEIDER, WAND VOR SCHWARZEM STEIN VOR ROTEM STEIN (U67), Kunsthalle Bern 1996, 536 x 447 cm, S 12 cm /
WALL IN FRONT OF BLACK STONE IN FRONT OF RED STONE (U67), 17⁵/₈ x 14⁵/₈ ft., T 4³/₄". (PHOTO: ROLAND AELLIG, BERN)



GREGOR SCHNEIDER, *KATHEDRALE (UR15)*, Kunsthalle Bern, 1996, 400 x 900 x 398 cm, S 12–20 cm / *CATHEDRAL (UR 15)*, 13 1/8 x 29 1/2 x 13', T 4 3/4–7 15/16".



GREGOR SCHNEIDER, *HARDCORE (UR36)*, Museum Haus Esters, Krefeld, 2000. (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)

zurückgeblieben ist nach Ausbau des TOTAL ISO-LIERTEN GÄSTEZIMMERS; Kellerräume, das KELLERFENSTER; eine Art Partykeller mit nackten, weiss gestrichenen Wänden, farbigem Licht und Diskokugel, der PUFF; Räume, denen DAS KLEINSTE WICHSEN und DAS GROSSE WICHSEN zugeordnet sind; einen Absatz hinunter von einem aufgebockten Boden – darunter liegt zerlumpte Kleidung, Müll, die Haut eines Faltbootes, eine schlaffe Sexpuppe, ohne Luft – in eine schmutzige Küche mit Nirosta-Spüle und etwas Geschirr; tiefer im Innern des Hauses verborgen, man muss sich bücken, kriechen, um durchzukommen, ein klinisch hell erleuchteter Raum mit weiss bezogenem Bett, Badewanne, Wandschrank mit Gläsern, Nahrungsresten und eingebautem Waschbecken, die LIEBESLAUBE; die altertümliche Holzterrasse vom Parterre in den ersten Stock; dort ein Vorraum mit drei Türen, zum Treppenhaus, zum etwas höher gelegenen und über zwei oder drei Stufen zu erreichenden KAFFEEZIMMER mit erleuchtetem Fenster und leicht wehenden Vorhängen, zu dem etwas grösseren Raum, der zeitweise als ATELIER benutzt wurde.

Befremdlich ist es, diese übermässig bekannt wirkenden Räume im Innern des venezianischen Pavillons vorzufinden, unvorhergesehen hinter manchen Räumen noch andere zu erreichen, die in den nicht mehr überschaubaren, in diesen Tiefen amorph und organisch gewordenen Leib des Hauses hineingestülpt sind. Es sind Räume, die sich zuvor im Haus in Rheydt befunden haben, dort gebaut wurden. Zwar ist die Raumfolge nicht genau so wie dort: In Venedig liegt der Keller auf der gleichen Ebene wie das Parterre, doch wird niemand sagen, er sei nicht im Keller gewesen; es wurden nicht alle Räume aus Rheydt mitgenommen, bei einigen wurden Anpassungen gemacht – manche waren in der Zwischenzeit an Sammler in verschiedenen Teilen der Welt verkauft und für den Einbau in Venedig zurückgeholt worden; es fehlt das obere Stockwerk des Gebäudes an der Unterheydener Strasse, es wurden Raumteile eingebaut, die es in Rheydt nie gegeben hat. Aber ob Rheydt oder Venedig – es ist das TOTE HAUS UR. Einzelne Dinge, die Socken in der Ecke, lagen in Rheydt genau da, wo sie in Venedig liegen. Der Einbau in Venedig ist ein weiterer Umbau in der Folge der Bau-

ten, die Gregor Schneider jahrelang an der Unterheydener Strasse gemacht hat. Dort hat kein endgültiger Zustand Authentizität garantiert, der Einbau in Venedig ist ein anderer Zustand des Originals – eines Originals, das sich schon längst in der Folge der in-einander gestaffelten Einbauten verloren hat.

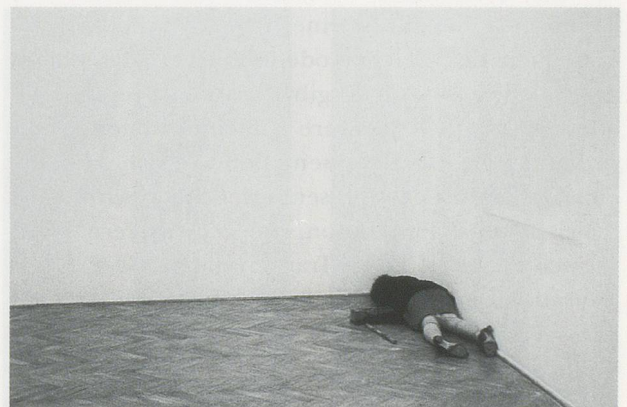
Zur Besichtigung freigegeben ist das TOTE HAUS UR eine verwirrende Folge von Räumen für alle Funktionen regulären Daseins, angefüllt mit Zeichen eines Junggesellenlebens – von der Sexpuppe bis zur elektrischen Kochplatte, vom Atelier bis zum herausgerissenen Gästezimmer, von herumliegenden Abfällen bis zum eingebauten Waschbecken –, als sei schon lange niemand mehr da, der diese Dinge einmal im Gebrauch gehabt hätte. Das Haus steht zur Besichtigung offen, nachdem das Leben aus ihm gewichen ist, sollte es dort überhaupt je Leben gegeben haben: ein verlassener Schauplatz voller Indizien. Diese Räume und ihre Ausstattung lesen sich als bedrückendes Bild deutschen Miefs, als Ruine bürgerlicher Identität, als lebensgrosse Metapher der Orientierungslosigkeit, als räumliche Projektion zölibatärer Phantasien – ein Werk, so ernst und anspruchsvoll wie das PALAIS IDÉAL des Facteur Cheval oder der MERZBAU von Kurt Schwitters mit der «Kathedrale des erotischen Elends»; sie lesen sich als Reflex auf die dem deutschen Pavillon eingeschriebene Geschichte der Naziherrschaft – anschliessend an frühere Werke am selben Ort, die STRASSENBAHNHALTESTELLE von Josef Beuys; den aufgebrochenen Boden und das Photo von Hitlers und Mussolinis Biennalebesuch in der Arbeit von Hans Haacke, oder das DEUTSCHLANDGERÄT von Reinhard Mucha.

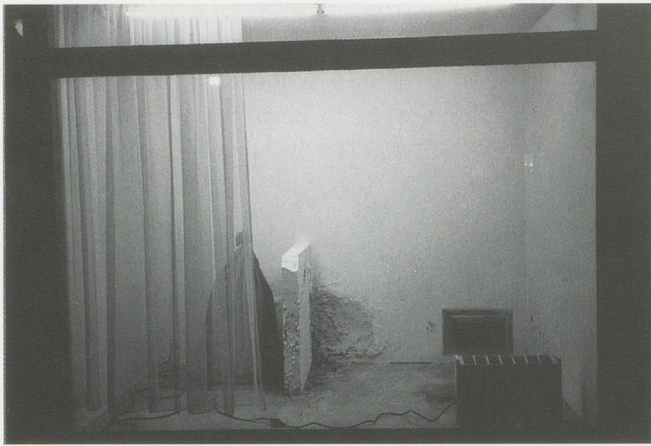
Der 1969 geborene Gregor Schneider arbeitet seit 1985 am TOTEN HAUS UR. Anfang 1996 versetzt er zum ersten Mal Räume aus dem Haus in Rheydt an einen anderen Ort, die Kunsthalle Bern. Andererseits macht er einige Arbeiten ausserhalb des Hauses. Es sind das der TOTAL ISOLIERTE, TOTE RAUM IN GIESENKIRCHEN (1989–91), eine UNBEKANNTE ARBEIT IM VERSCHWINDENDEN DORF GARZWEILER (1990–91), ein RAUM IM RAUM, eine BEWEGLICHE DECKE UNTER DECKE, eine WAND VOR WAND und 2 WÄNDE VOR WAND in der Galerie Löhrl in Mönchengladbach (1992), 3 WANDSTÜCKE VOR WAND,

ein PFEILER IM RAUM, ein WANDTEIL UNTER DECKE, eine WAND VOR WAND in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf (1993), ein RAUM IM RAUM in der Galerie Andreas Weiss in Berlin (1994), ein AUSGEBAUTES UND ERSETZTES WANDSTÜCK im Museum Haus Lange in Krefeld (1994).²⁾ Die vollständige Liste der Arbeiten dieser Zeit zeigt, dass weitaus die meisten im Haus in Rheydt gebaut werden, anderswo sind es im Vergleich zur Gesamtzahl verschwindend wenige. So ist – mag sie auch ein Mythos sein – die Vorstellung entstanden, Gregor Schneider sei jahrelang in dem Haus vergraben gewesen und habe in grosser Isolation das TOTE HAUS UR gebaut und umgebaut, so dass er nach zehn Jahren, als die Kunstwelt langsam begann, auf ihn aufmerksam zu werden, mit einem vollständigen Werk dagestanden habe, das Fragen nach dessen weiterer «Entwicklung» wie sonst bei einem «jungen Künstler» gar nicht erst aufkommen liess – allenfalls war die Frage zu stellen, und noch einmal verstärkt im Zusammenhang mit der Arbeit in Venedig, wie er mit Zerstörungen des Hauses umgehen würde, welche der Ausbau von Räumen zu Ausstellungszwecken verursachte. «Ausstellen ist immer ein Abtöten der Arbeiten. Wir scheitern alle an unseren Ansprüchen. Nach der Ausstellung bin ich wieder allein. Dann fange ich mit der Arbeit wieder von vorn an.»

HANNELORE REUEN, ALTE HAUSSCHLAMPE,
Galerie Foundation Foksal, Warschau, 1999, 30 x 50 x 170 cm /
RESIDENT SLATTERN, 11¹³/₁₆ x 19¹¹/₁₆ x 66¹⁵/₁₆”.

(PHOTO: GREGOR SCHNEIDER)





GREGOR SCHNEIDER, MÜLLSACK IN WICHS-
ECKE, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven,
1999 / RUBBISH BAG IN WANK CORNER.
(PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)

Im Gegensatz zu Venedig werden im Haus in Rheydt die Räume, so wie Gregor Schneider es sich vorstellt, nicht eigens wahrgenommen: «Es kann sein, dass jemand ins Haus kommt, weil die Tür offen steht oder er zu Besuch eingeladen ist. Er trinkt mit mir einen Kaffee. Und wenn wir dabei noch ein langweiliges Gespräch führen, verlässt er das Haus und fragt sich nicht einmal, warum er überhaupt da war.» Die Kehrseite solch belangloser Begegnung mit dem Erbauer des Hauses ist das unwiederbringliche Verschwinden im Bau: «Ich weiss natürlich nicht, was passiert. Er kann zum falschen Zeitpunkt die falsche Tür öffnen und in Abgründe fallen.» Ob er geht oder bleibt, es kann dem Besucher passieren, dass er nicht bewusst wahrnimmt, was ihm geschieht.

Die Unkenntlichkeit der Arbeit, auf die Gregor Schneider spekuliert, gehört zur Strategie seiner Produktion, nämlich Räume oder Teile von Räumen vor Ort zu verdoppeln oder zu vervielfachen: Wand vor Wand, Decke unter Decke, Boden auf Boden, Raum im Raum. Es ist eine Arbeit der Repräsentation, die in den gleichen oder ähnlichen Materialien am gleichen Ort wiedergibt, was gleichzeitig, eine oder gelegentlich mehrere Schichten tiefer, schon vorhanden ist. Die Repräsentation legt sich punktgenau vor das, was sie repräsentiert. Gregor Schneiders Arbeit ist eine Produktion, die sich insofern selbst vernichtet, als sie keine Transformation oder Transfiguration bewerkstelligt: Produktion ohne erkennbares Produkt, Praxis der Unproduktivität. Solche Praxis verweigert einen Gewinn von Erkenntnis, den etwa Duchamps Deplatzierung des Gebrauchsgegen-

standes oder auch Michael Ashers Arbeiten der Subtraktion oder Verdoppelung versprechen. Doch da sich zwei Dinge nicht gleichzeitig am selben Ort befinden können, gibt es keine Identität des Einbaus mit dem, was er repräsentiert. In verschiedenen Arbeiten nutzt Gregor Schneider diese Ungleichheit weiter aus. In der Kunsthalle Bern (1996) baute er in eine Wand vor bestehender Wand einen vollständig durchgefärbten roten und einen ebenso durchgefärbten schwarzen Gipsstein ein; das Kaffeezimmer, in dem der ahnungslose Besucher eine ereignislose halbe Stunde verbringt, könnte sich währenddessen um 360 Grad gedreht haben; das Gästezimmer ist von einer meterdicken Isolationsschicht umgeben. Differenzen, Quellen möglicher abweichender Wirkungen werden auf die Rückseite der sichtbaren Räume verlegt und damit dem Zugriff gewöhnlicher Wahrnehmung entzogen. Um sie zu erkennen, bedarf es zusätzlicher Aufklärung. Gregor Schneider nimmt aber an, die Unterschiede könnten zu spüren sein. Insofern funktioniert seine Arbeit als Spekulation über erkenntnislose Wahrnehmung. Schon früh interessiert er sich dafür, ob Orte durch die Intensität von Ereignissen geprägt sein können, die dort stattgefunden haben, eine Stelle im Wald etwa durch den Mord, der dort passiert ist.

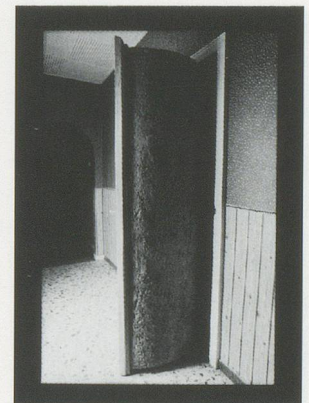
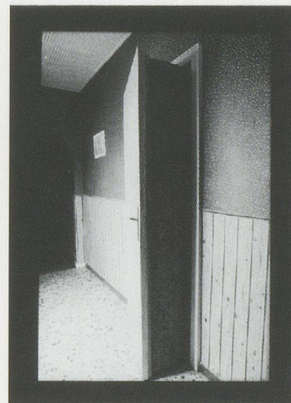
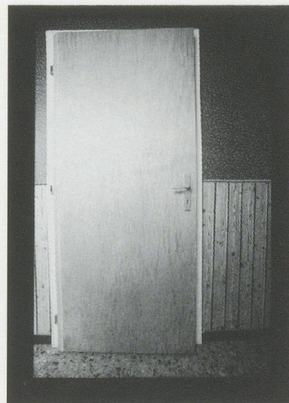
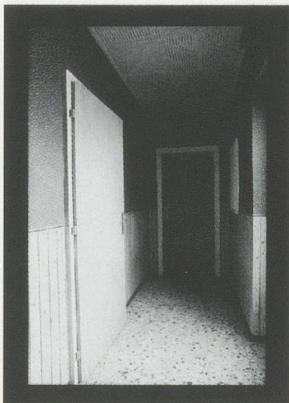
Mit der Strategie einer sich selbst durch Verdoppelung verhüllenden Produktion werden vorgefundene Räume verdeckt. Kenntnis davon war ursprünglich nur von Gregor Schneider selbst zu erhalten, der einen Besucher oder eine Besucherin des Hauses an der Unterheydener Strasse nicht nur zum Kaffee, son-

dem auch zu einer Führung durch das Haus einlud. Entsprechende Besuche des ehemaligen Kunstlehrers, von Freunden und einigen Künstlern hat es seit 1985 gegeben. Mittlerweile ist eine ganze Reihe von Darstellungen verfügbar, die von den betretbaren Zwischenräumen zwischen Einbau und ursprünglichen Wänden berichten, von verdoppelten Fenstern vor einer soliden Mauer, von verschiebbaren Wandteilen und engen Gängen, von verstellten Raumverbindungen. Selbst wenn Gregor Schneider Besucherinnen und Besucher auf die Rückseite der Räume führt, die andere ahnungslos betreten und wieder verlassen, verneint er damit das Geheimnis aufzulösen. Es gibt keine praktikable Unterscheidung zwischen dem Original und dessen Verdoppelung, zwischen ursprünglichem Bau und Einbau, zwischen vorgefundener Architektur und dazugekommener künstlerischer Arbeit. «Wegen der Masse der Einbauten kann ich nicht mehr zwischen hinzugefügten und weggenommenen Arbeiten unterscheiden... Die dahinter liegenden Raumschichten lassen sich nur noch ausmessen. Bis zu den letzten kommt keiner mehr, es sei denn, man würde das Haus systematisch aufbohren und zerstören.» Die Unmöglichkeit einer klaren Unterscheidung gilt nicht nur für den Besucher, sondern auch für Gregor Schneider selbst, der damit seiner eigenen Produktion gegenüber ebenfalls zum nichtwissenden Rezipienten wird. «Mich interessiert ein Leerlauf von Handlungen. Mich interessiert es, einen neutralen Punkt anzusteuern,

den ich nicht mehr kennen kann.» Die Wiederholung des Vorhandenen produziert Unbekanntes – nicht im Vordergrund, sondern im Hintergrund der hinzugefügten Arbeit, dort, wo sie nicht ist, bei dem, was sie hinter sich lässt und verdeckt.

Hier wird es unheimlich. Die Unheimlichkeit liegt nicht in den Räumen selbst, so befremdlich sie auch sein mögen. Unheimlich ist es dahinter, dort, wohin es keinen Zutritt gibt, oder wo es, wenn Zugang möglich ist, unentscheidbar bleibt, was man vor sich hat. Gregor Schneiders Verdoppelung von Räumen seines Hauses in deren Inneres hinein ebenso wie der Bau von Räumen, die schon vorher dort hätten gewesen sein können, es möglicherweise aber nicht wirklich waren, diese Wiederholung des wirklich oder virtuell Vorhandenen zieht das Entstehen von Orten des Unheimlichen nach sich. Die Verlegung von architektonischen Elementen und ganzen Räumen in eine zweite, tiefer liegende Raumschicht verkehrt das, was übermäßig bekannt ist, nicht mehr eigens wahrgenommen wird und daher für das «Heim» eintreten kann, in dessen Negation. So ist das Unheimliche nicht das schlechterdings Andere, sondern das unzugänglich oder unidentifizierbar gemachte Eigene. Es ist die Kehrseite des Belanglosen und Alltäglichen. Darauf weist Gregor Schneider hin, wenn er erwartet, der ahnungslose Besucher, der gewöhnlich nach einer ereignislosen halben Stunde mit dem Hausherrn das KAFFEEZIMMER wieder verlässt – es mag sein, dass es sich währenddessen

GREGOR SCHNEIDER, TOTAL ISOLIERTER, TOTER RAUM (UR8), Giesenkirchen, 1989–91 /
COMPLETELY INSULATED DEAD ROOM (UR8). (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)

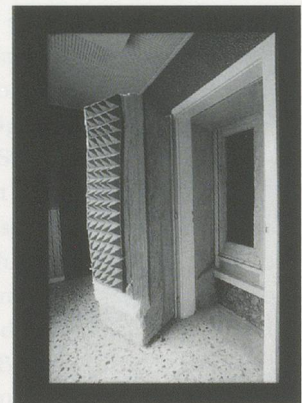
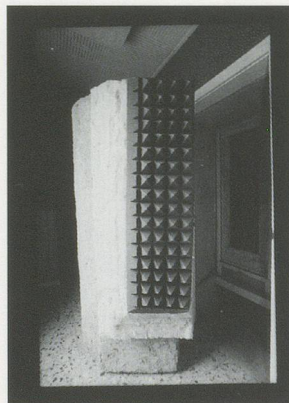
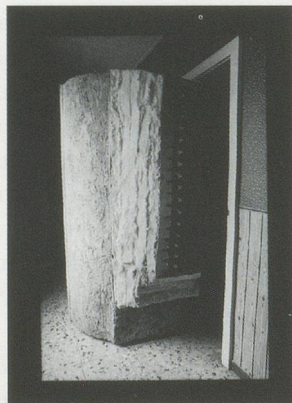
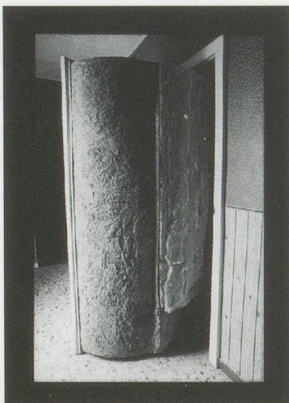


einmal um die eigene Achse gedreht hat, um nirgendwo anders als an seinem Ausgangspunkt wieder anzukommen –, dieser ahnungslose Besucher könnte zum falschen Zeitpunkt die falsche Tür öffnen und in einen Abgrund stürzen. Es könnte dem Besucher passieren, unerwartet und mit katastrophaler Folge die Grenze zum Unheimlichen zu überschreiten.

Das Unheimliche hat seinen Ort auf der Rückseite der vertrauten Örtlichkeiten, als deren unfasslicher Grund ist es der Ort, wo man nicht sein kann. Es kann aber sein, dass Gregor Schneider den Raum hinter einem eingebauten Raum mit Figuren besetzt, die das Unheimliche bildlich fassen. Für seine Ausstellung im Jahr 1996 in der Kunsthalle Bern hat er das TOTAL ISOLIERTE GÄSTEZIMMER aus dem Haus in Rheydt ausgebaut und so in einen Ausstellungsraum eingebaut, dass dessen grösster Teil, hinter dem Einbau gelegen, unzugänglich wurde. In diesem unbetretbaren Raum wurden Objekte, Skulpturen platziert oder eher abgestellt wie der Sarg, die Pfütze, die Pissecke, die weisse Kugel, der schwarze Stern (Negativkern), der Pfeiler aus der Galerie Fischer, die Schlammwanne, Steine. Sie funktionieren als Embleme des Unheimlichen in ähnlicher Weise wie die steinernen Schimären in mittelalterlichen Kirchen, die an Stellen angebracht sein konnten, wo sie jedem Blick entzogen waren. Unheimlich ist ein Inventar, dessen versteckte Anwesenheit spürbar sein, von dem berichtet werden kann, das aber un-

sichtbar, unfasslich bleibt, unmöglich zu überprüfen. In ihrem Essay für den Katalog zu Gregor Schneiders Biennale-Beitrag hat Elisabeth Bronfen das TOTE HAUS UR mit Freuds und Heideggers Theorien des Unheimlichen in Verbindung gebracht. «Der Akt des Bauens als Wohnen ist als Gegenmittel gegen die unheimliche Angst gemeint, die aus der unheimlichen Nähe der inhärenten Instabilität der Existenz erwächst, indem er es dem menschlichen Subjekt ermöglicht, auf sein oder ihr individuelles In-der-Welt-Sein Acht zu haben. Damit kann das Subjekt lernen, die Unheimlichkeit seiner oder ihrer Heimatlosigkeit zu überwinden.»³⁾ Für den unvorbereiteten Besucher des Hauses sieht Gregor Schneider nur die Alternative vor, entweder an die Normalität des KAFFEEZIMMERS, ein Trugbild der Behaustheit, gefesselt zu bleiben oder in einem unheimlichen Abgrund für immer zu versinken. Er selbst aber hat zu beiden Orten Zugang, er ist der Wechselgänger zwischen beiden Orten. Daher sagt er: «Ich bin gar nicht am Raum interessiert. Als ich das erste Mal einen Raum gebaut habe, habe ich gar nicht verstanden, dass ich einen Raum gebaut hatte. Das hat mir jemand anders gesagt.» Später in demselben Gespräch redet Gregor Schneider von einer verschiebbaren Wand und sagt: «Das ist die wichtige Wand, wo ich die Hinterwandbilder hinstelle oder die Zwischenwandsteine, oder hinter die ich mich auch selbst mal stelle.» Gregor Schneider hat seinen eigenen Ort zwischen dem Einbau und dem anderen,

GREGOR SCHNEIDER, TOTAL ISOLIERTE, TOTER RAUM (UR8), Giesenkirchen, 1989–91 /



dem abgeriegelten Ort, er geht zwischen beiden hin und her. Diesen zweifachen Zugang dokumentiert er in seinen Photos und Videos. Einerseits wird das KAFFEEZIMMER über eine lange, ereignislose Zeit in einer statischen Aufnahme gezeigt, einzig die Gardine vor dem erleuchteten Fenster bewegt sich leicht im Wind des hinter dem Einbau angebrachten Ventilators. Der Einbau wird gefilmt ohne jeden Hinweis darauf, dass es sich um etwas anderes handelt als einen normalen Raum wie unzählige andere in irgendwelchen Wohnungen. Andererseits gibt es Videos von dunklen, mit wild bewegter Handkamera aufgenommenen, nur mit der Taschenlampe erleuchteten Gängen, die vielfältige, mehr oder weniger gut lesbare Details, gelegentlich auch erschreckende Einzelheiten, farbige, nach innen wuchernde Wurzeln, eine menschliche Figur, wüst angehäuften Material erkennen lassen. Zu hören ist der keuchende Atem eines Menschen und man begreift, dass sich Gregor Schneider hier durch die inneren Gänge seines Hauses quält, Stellen, die auch häufige Besucher nie betreten haben.

Auf seinen Führungen nimmt Gregor Schneider den Besucher oder die Besucherin mit in den Zwischenraum zwischen Abgrund und Banalität, gibt Hinweise auf den unheimlichen Grund häuslichen Wohnens und vermittelt damit die Möglichkeit eines Umgangs mit dem Unfasslichen, das jede Stabilität der Existenz erschüttert – gemäss dem Hinweis von Elisabeth Bronfen kann es bei einer künstlerischen

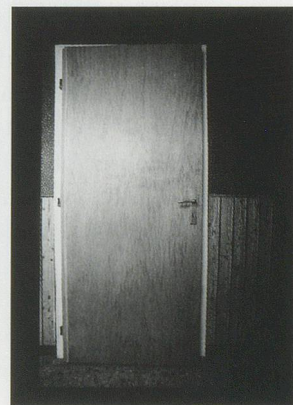
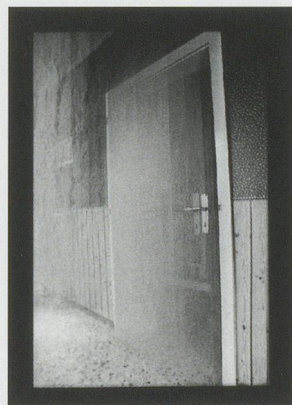
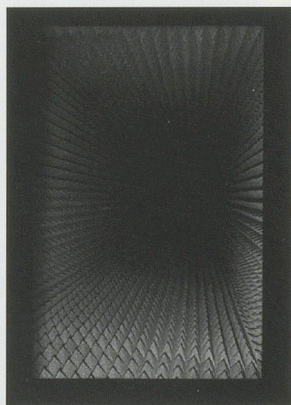
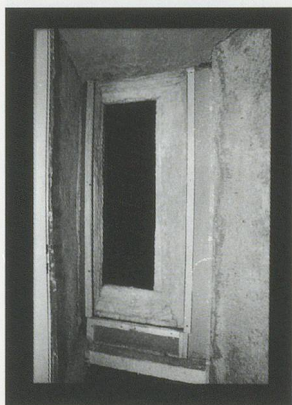
Arbeit nicht darum gehen, das Unheimliche psychoanalytischer Bewältigung zu unterwerfen, sondern Sache der Kunst sei es, dessen Spuren zu bewahren. In dem Haus in Rheydt ist Gregor Schneider allein, baut immer weiter, empfängt gelegentliche Besucher, verhandelt durch seine Praxis die Beziehung zum Unheimlichen. In Venedig steht das TOTE HAUS UR jedem offen; Hunderte, Tausende haben es besichtigt. Der Einbau lässt keinen Raum für Ahnungslosigkeit. Mit dem Wechsel des Standortes wird der Widerspruch zwischen belangloser Alltäglichkeit des Raumes und seiner Kehrseite, der Bodenlosigkeit, ersetzt durch eine Atmosphäre durchdringender Befremdung. Das Haus gewinnt an Ebenen der Lektüre. Diese aber verdecken den unheimlichen Grund des Häuslichen, sie funktionieren ähnlich wie Gregor Schneiders Einbauten selbst. Dies wird klarer werden, sollte Gregor Schneider den venezianischen Einbau, angereichert mit der Geschichte all dieser Besichtigungen, je wieder in das Haus in Rheydt einbauen.

1) Diese und alle weiteren zitierten Äusserungen von Gregor Schneider stammen aus Gregor Schneider und Ulrich Loock, «...ich schmeisse nichts weg, ich mache immer weiter...», in: *Gregor Schneider*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bern, 1996.

2) *Gregor Schneider, Arbeiten 1985–1994*, Ausstellungskatalog, Krefelder Kunstmuseen und Gregor Schneider, 1994.

3) Elisabeth Bronfen, «Kroptotopien. Geheime Stätten / Übertragbare Spuren», in: *Gregor Schneider. Totes Haus ur*, Ausstellungskatalog, La Biennale di Venezia 2001, S. 57 f.

COMPLETELY INSULATED DEAD ROOM (UR8). (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)



The dead House ur

ULRICH LOOCK

For the 49th Venice Biennale Gregor Schneider reconstructed his TOTES HAUS UR (Dead House Ur) in the German Pavilion, relocating the entire interior of a two-story residential house inside the exhibition space in Venice. This huge task, involving months of dismantling and reconstructing, was carried out by Gregor Schneider himself with some helpers: "The work doesn't exist in my head. I also regard doing as a higher form than thinking."¹ This is an artistic work of an architectural scale. It responds to the avant-garde exhortation to leave the realms of the symbolic and to engage directly with social and political reality, but at the same time it undermines this exhortation in that it produces nothing other than what was already there: "I was interested in free-wheeling actions." Gregor Schneider's praxis is different from that of the readymade: with his own hands he reproduces existing rooms in the same place and subsequently, for exhibition purposes, reconstructs these in another place. Thus he takes over and affirms an existing building, constantly seeking to make a connection with what it is not, with an uncanny² deeper level that fundamentally questions the existential possibility of dwelling, of finding refuge in a house. Gregor Schneider's building work does not transfer a thing, or a room, or—in this case—a house into another context in order to draw

out new and unexpected layers of meaning; instead he contextualizes the house with itself in order to locate the other side of its meaning.

On the outside of the pavilion there is already a pointer to the contradictory construction now occupying it: the outer door, wholly unsuited to the imposing architecture of the pavilion—this door was originally a not consciously registered detail of Gregor Schneider's house in Unterheydener Strasse in Rheydt (hence the abbreviation UR)—reduces the grand, hollow gesture of the 1938 portico to the wretchedness of post-war residential housing in Germany. The restyling of the previously Bavarian pavilion to suit a Fascist aesthetic is followed now by the reconstruction inside it of a house from the post-war

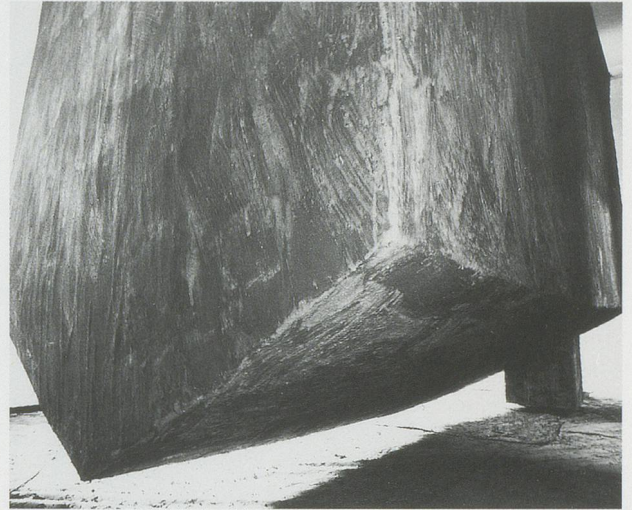
ULRICH LOOCK is a freelance author and curator; in 1996, in his then capacity as Director of the Kunsthalle Bern, he put on Gregor Schneider's first major exhibition. He lives in Lucerne.

GREGOR SCHNEIDER, WUNDERKAMMER (UR6),
Rheydt, 1989, 257 x 394 x 262 cm / 8 1/2 x 13 x 8 5/8 ft.





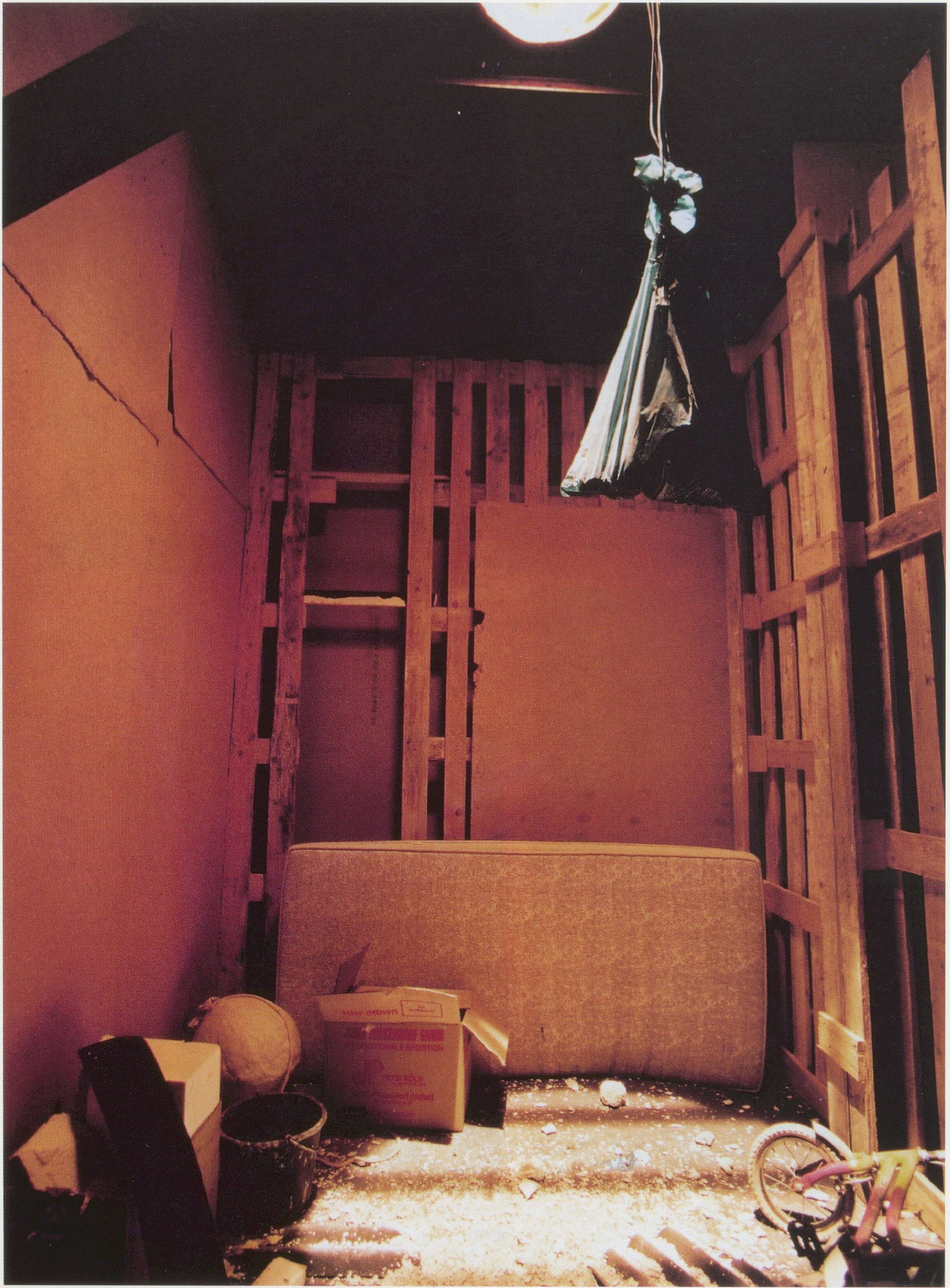
*TOTE KUNSTSTUDENTIN, Rheydt, 1989 /
MURDERED ART STUDENT, FEMALE.
(PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)*



*GREGOR SCHNEIDER, HAUS UR, APFEL, Rheydt, 1988, 230 x
280 x 410 cm / HOUSE UR, APPLE, ca. 7½ x 9½ x 13½ ft.*



*GREGOR SCHNEIDER, MEHLORGIE, 1985 / FLOUR ORGY.
(PHOTODOKUMENTATION: GREGOR SCHNEIDER)*



GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice. (PHOTO: GREGOR SCHNEIDER)

era: a pretty pass. From the outer door one goes straight into the house with its stairs, doors, rooms; standard issue, stultifyingly familiar. The change of location is abrupt and total, from the exhibition grounds into unremittingly ordinary rooms. As though one had seen it all before. Behind one door a small room with a mattress and roller blinds down, some light penetrating through the slits: the SCHLAFZIMMER (Bedroom); a tiny grubby room, a closet behind a stained blanket; elsewhere the LETZTE LOCH (Last Hole); a destroyed room, lined with lead sheeting and fiberglass insulation, studs on the floor and on the walls in preparation for more cladding: the shell that is left after the removal of the TOTAL ISOLIERTES GÄSTEZIMMER (Totally Insulated Guest Room); cellar rooms, the KELLERFENSTER (Cellar Window); some kind of a party cellar with bare white walls, colored lights and a disco ball: the PUFF (Whorehouse); rooms reserved for DAS KLEINSTE WICHSEN (The Smallest Wank) and DAS GROSSE WICHSEN (The Large Wank); a step down from a jacked-up floor—under it lie ragged clothing, rubbish, the skin of a collapsible boat, a floppy sex-doll, deflated—into a messy kitchen with a stainless-steel sink and some crockery; hidden deeper inside the house—you have to bend down, crawl, to get through to it—a bright, clinically-lit room containing a bed with white sheets, a bath tub, a cupboard with glasses, remains of food and a built-in washbasin: the LIEBESLAUBE (Love Nest); an old-fashioned wooden staircase from the ground floor to the first floor; a small hallway with three doors, to the stairwell, up two or three steps to the slightly higher KAFFEEZIMMER (Coffee Room) with illuminated windows and curtains moving gently in the air, to a somewhat larger room which was used as an ATELIER (Studio) from time to time.

It is disconcerting to find these overly familiar-seeming rooms built into this Venetian pavilion, to go through certain rooms only to come unexpectedly upon more rooms tucked into the body of the house, amorphous and organic in its depths and defying comprehension. These are rooms that previously existed in the house in Rheydt, that were built there. While the sequence of the rooms is no longer the same (in Venice the cellar is on the same level as the

ground floor), no one would claim they had not been in the cellar; not all the rooms from Rheydt have been included, in some cases adjustments have been made—some had in the meantime been sold to collectors in various parts of the world and had to be retrieved for the 'inbuild' in Venice; the top floor of the house in Unterheydener Strasse is missing, parts of rooms have been constructed that never existed in Rheydt. But whether in Rheydt or in Venice, it is still the DEAD HOUSE UR. Certain items, the socks in the corner, lie in exactly the same place in Rheydt as they do in Venice. The inbuild in Venice is just another rebuild in the ongoing building work that Gregor Schneider has been occupied with for years in Unterheydener Strasse. The work was never guaranteed as authentic by a final state in Rheydt, the inbuild in Venice is another state of the original—of an original that has since gotten lost in the series of rebuilds, one inside the other.

Open to visitors, the DEAD HOUSE UR is a bewildering sequence of rooms designed for all the activities of ordinary living and filled with the signs of a bachelor existence, from the inflatable doll to the electric cooking ring, from the studio to the ripped-out guest room, from the rubbish lying around to the built-in washbasin—as though anyone who had once used these things had not been there for a long time. The house is open to visitors, but only after life has left it, if there ever was any life in it, that is: a deserted stage filled with clues. These rooms and their contents read like a depressing picture of German fug, the demise of bourgeois identity, a life-sized metaphor of disorientation, a spatial projection of celibate fantasies—a work as serious and demanding as the Facteur Cheval's PALAIS IDÉAL or the MERZBAU by Kurt Schwitters with its 'Cathedral of Erotic Misery'; they read like a reflection on the history of the Nazi era inscribed into the German Pavilion—taking up the thread of earlier works in the same place, the STRASSENBAHNHALTESTELLE (Streetcar Stop) by Joseph Beuys; the torn up floor and photo of Hitler and Mussolini's visit to the Biennale in Hans Haacke's work, or the DEUTSCHLANDGERÄT (German Utensil) by Reinhard Mucha.

Born in 1969, Gregor Schneider has been working on the DEAD HOUSE UR since 1985. He first



GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice. (PHOTO: GREGOR SCHNEIDER)

reconstructed rooms from the house in Rheydt elsewhere in 1996, namely in the Kunsthalle Bern. At the same time he has also made various works in other places: the TOTAL ISOLIERTE, TOTE RAUM IN GIESENKIRCHEN (Completely Insulated Dead Room in Giesenkirchen, 1989–91), an UNBEKANNTE ARBEIT IM VERSCHWINDENDEN DORF GARZWEILER (Unknown Work in the Disappearing Village of Garzweiler, 1990–91), a RAUM IM RAUM (Room in Room), a BEWEGLICHE DECKE UNTER DECKE (Moving Ceiling under Ceiling), a WAND VOR WAND (Wall in front of Wall) and 2 WÄNDE VOR WAND (2 Walls in front of Wall) in the Galerie Löhr in Mönchengladbach (1992), 3 WANDSTÜCKE VOR WAND (3 Wall Pieces in front of Wall), a PFEILER IM RAUM (Pillar in Room), a WANDTEIL UNTER DECKE (Section of Wall under Ceiling), a WAND VOR WAND (Wall in front of Wall) in the Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf (1993), a RAUM IM RAUM (Room in Room) in the Galerie Andreas Weiss in Berlin (1994), an AUSGEBAUTES UND ERSETZTES WANDSTÜCK (Removed and Replaced Section of Wall) in the Museum Haus Lange in Krefeld (1994).³⁾ The complete list of works from this period shows that by far the majority of these were built in the house in Rheydt, with a negligible few made elsewhere. This has given rise to the notion—or rather myth—that Gregor Schneider lived entombed in the house for years, building and rebuilding the DEAD HOUSE UR in almost total isolation, so that ten years later, when the art world gradually began to take notice of him, he suddenly appeared with a full-fledged work that precluded the questions as to future ‘developments’ that normally greet a ‘young artist.’ Yet the question did arise, all the more so in connection with the work in Venice, as to how he would deal with the acts of destruction in the house that went with removing rooms and reconstructing them elsewhere for exhibition purposes. “Exhibitions are always the death of work. We all fail in our endeavors. After the exhibition I will be alone again. Then I will go back to square one and start my work again.”

In contrast to Venice, the rooms in the house in Rheydt, as Gregor Schneider intends, do not register as such: “Maybe someone comes in because the door was left open or they have been invited. They drink a

cup of coffee with me. We have a boring conversation, they leave again, and don’t even wonder why they were there in the first place.” The other side of any such trivial encounter with the maker of the house could be the irretrievable disappearance of the visitor inside the construction itself: “Of course I can’t know what will happen. Someone might open the wrong door at the wrong moment and plunge into an abyss.” Whether they leave or stay, it is perfectly possible that visitors are not conscious of what is happening to them.

The non-recognizability that Gregor Schneider is counting on in his work is part of his production strategy, which involves ‘doubling’ and multiplying rooms or parts of rooms inside themselves: wall in front of wall, ceiling below ceiling, floor on floor, room in room. It is a labor of representation that uses the same or similar materials to replicate in the same place something that already exists there, beneath one or more layers. The representation is located exactly in front of the thing it is representing. Gregor Schneider’s work is a production that negates itself in the sense that it involves neither transformation nor transfiguration: production without a recognizable product, a praxis of unproductivity. Such praxis holds out no hope of that moment of recognition which is promised, for instance, by Duchamp’s displacement of some everyday object or even by Michael Asher’s subtracting and doubling. But since two things cannot be in the same place at the same time, the added structure is not identical with what it represents. In certain works Gregor Schneider exploits this disparity. In the Kunsthalle Bern (1996), he built one solid red plaster block and one solid black one into his wall in front of an existing wall; the coffee room, in which the unsuspecting visitor spends an uneventful half-hour, might in the meantime have completed a 360° rotation; the guest room has a one-meter-thick layer of insulation. Differences, sources of possibly unexpected effects are relegated behind the walls of the visible rooms, and thereby put beyond the reach of normal perception. Additional explanation is needed for anyone to recognize them. But Gregor Schneider assumes that these differences may well be perceptible. In this sense his work is a speculation on perception without



GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice. *Photograph: Gregor Schneider*

GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice. (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)





GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice. www.gregor-schneider.com

GREGOR SCHNEIDER, TOTES HAUS UR, Venedig 2001 / DEAD HOUSE UR, Venice. (PHOTOS: GREGOR SCHNEIDER)



recognition. Early on in his career he was already interested in whether places can be affected by the intensity of things that happened there, a place in the woods, for instance, by a murder that was committed there.

Existing rooms are hidden by a strategy of production that conceals itself in the act of replication. Originally one might only have found out about this from Gregor Schneider himself, who would not only invite a visitor to the house in Unterheydener Strasse for coffee, but also for a tour through the house. There have been such visits by his former art teacher, by friends and other artists since 1985. Since then various accounts of the work have become available, reporting on areas that one could enter in between newly constructed sections and the original walls, describing doubled windows in front of a solid wall, moving wall sections and narrow passageways, contorted routes between rooms. Even when Gregor Schneider takes visitors behind the rooms that others unsuspectingly enter and leave again, he denies that this is revealing the secret. There is no way to distinguish between the original and its double, between the first structure and the new construction, between the existing architecture and the added-on artistic work. "The sheer amount that I have built in here means that I can't distinguish any more between what has been added and what has been subtracted... The only way now would be to measure the hidden spaces. No one could get to the original structure any more without systematically drilling apart and destroying the house." The impossibility of making a clear distinction applies not only to the visitor but also to Gregor Schneider himself, who thus becomes an equally unknowing recipient of his own production. "I was interested in freewheeling actions. I was interested in heading for some neutral point that I myself cannot know." The repetition of the already existent produces the unknown—not in the foreground, but in the background of the added-on work, in a place where the latter is not, along with what it has left behind and concealed.

At which point we encounter the uncanny. Its source is not in the rooms themselves, however disquieting these may be. It lies behind them, in the area without access, or, if it were possible to enter it,

where it is impossible to tell what one is up against. Gregor Schneider's inward doubling of rooms in his house, just like the construction of rooms which could have been there before but were possibly not really there—this replication of what is actually or virtually there—also generates places inhabited by the uncanny. The 'sinking' of architectural elements and whole rooms into a second, deeper layer of space tips the over-familiar, the things that are no longer perceived in their own right and which can thus stand for 'home,' into a negation of themselves. So the uncanny is not the straightforward Other, it is anything of one's own, rendered inaccessible and unidentifiable. It is the flip side of the conventional and the everyday. This is what Gregor Schneider has in mind in his reference to the unsuspecting visitor who usually leaves the COFFEE ROOM again after an uneventful half-hour with the occupant of the house—it may well be that during this time the room has rotated once on its own axis, only to arrive at its starting point again—when he anticipates that this unsuspecting visitor could open the wrong door at the wrong time and plunge into an abyss. It could happen that the visitor, unexpectedly and with catastrophic consequences, transgresses the border with the uncanny.

The uncanny is located on the other side of familiar places: as the unfathomable basis of the latter it is the place where one cannot be. But it can happen that Gregor Schneider places figures in the space behind an in-built room, images of the uncanny. For his exhibition in the Kunsthalle Bern in 1996 he dismantled the COMPLETELY INSULATED GUEST ROOM hitherto in the house in Rheydt and reconstructed it in one of the galleries in such a way that the majority of the exhibition space, behind the inbuild, was inaccessible. Objects, sculptures were placed in this inaccessible area, or rather, left there, like the coffin, the puddle, the piss corner, the white sphere, the black star (negative core), the pillar from the Galerie Fischer, the slime tub, stones. They functioned as emblems of the uncanny, not unlike the stone chimeras in medieval churches that were sometimes positioned in spots where they were entirely obscured from sight. Anything may become uncanny when its hidden presence is palpable, when it is pos-

sible to report on it, yet all the while it is invisible, unfathomable, impossible to verify.

In the catalogue for Gregor Schneider's work at the Venice Biennale, Elisabeth Bronfen drew a connection between the DEAD HOUSE UR and the theories of the uncanny in the writings of Freud and Heidegger. "The act of building as dwelling is meant as an antidote to the uncanny anxiety emerging from an unbearable proximity of the inherent instability of existence in that it allows the human subject to take explicit notice of his or her individual way of being in the world. In so doing, the subject can learn to overcome the 'Unheimlichkeit' of his or her dislocatedness ('Heimatlosigkeit')."4) Gregor Schneider has provided just two choices for the unprepared visitor to the house: either to remain transfixed by the normality of the COFFEE ROOM, a delusion of domesticity, or to sink forever into an uncanny abyss. He himself has access to both, he is the go-between moving between these two places, which is why he says: "I'm not interested in the room itself. The first time I built a room, I had no idea that's what I had done. It was someone else that told me." Later in the same conversation Gregor Schneider talks of a movable wall and says: "That is the important wall where I lean the behind-the-wall pictures or the between-the-walls stones or sometimes I get behind it myself." Gregor Schneider has a place of his own between the in-built structure and the other, cut-off place, he moves to and fro between them. He documents this two-fold access in his photos and videos. On one hand, the COFFEE ROOM is shown at length, and with nothing happening, in a static shot; only the curtain in front of the illuminated window moves gently in the air from the ventilator positioned behind the inside wall. The inbuild is filmed without any indication that the motif here is something other than a normal room like countless others in apartments anywhere and everywhere. On the other hand, there are videos of dark passages, taken with a wildly unsteady hand-held camera and only lit with a flash-light. In these it is possible to make out diverse, more or less legible details, even some frightening items: colored roots proliferating inwards, a human figure, a jumbled heap of material. The sound of someone gasping is heard and the viewer realizes that Gregor

Schneider is somehow forcing his way through the internal passages in his house, places that even frequent visitors have never entered.

On tours of his work Gregor Schneider takes the visitor with him into an interstice between the abyss and banality, pointing to the uncanny foundations of domestic living and thereby raising the possibility of a way of dealing with this unfathomable element that shatters any existential stability. As Elisabeth Bronfen says, an artistic work cannot be about subjugating the uncanny by means of psychoanalysis; on the contrary the role of art is to preserve its traces. Gregor Schneider is alone in the house in Rheydt, he goes on building, receives visitors from time to time; through his praxis he negotiates a connection with the uncanny. In Venice, the DEAD HOUSE UR is open to everyone: hundreds, thousands have visited it. The in-built structure leaves no room for unsuspecting innocence. With the change of location, the contradiction between the inconsequential ordinariness of a room and the abyss on its other side is replaced by an atmosphere of penetrating alienation. The house gains additional levels of legibility. But these hide the uncanny foundations of domesticity, they function much like Gregor Schneider's inbuilds do. This in itself will become clearer if Gregor Schneider should ever take the Venetian inbuild, enriched with the history of these many visits, and rebuild it in the house in Rheydt.

(Translation: Fiona Elliott)

1) This and all subsequent statements by Gregor Schneider are taken from Gregor Schneider and Ulrich Loock, "...I NEVER THROW ANYTHING AWAY, I JUST GO ON..." in *Gregor Schneider*, ex. cat., Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Portikus Frankfurt a. Main, Galeria Foksal Warszawa, 1998; first published in German as "...*ich schmeisse nichts weg, ich mache immer weiter...*" in *Gregor Schneider*, ex. cat., Kunsthalle Bern, 1996.

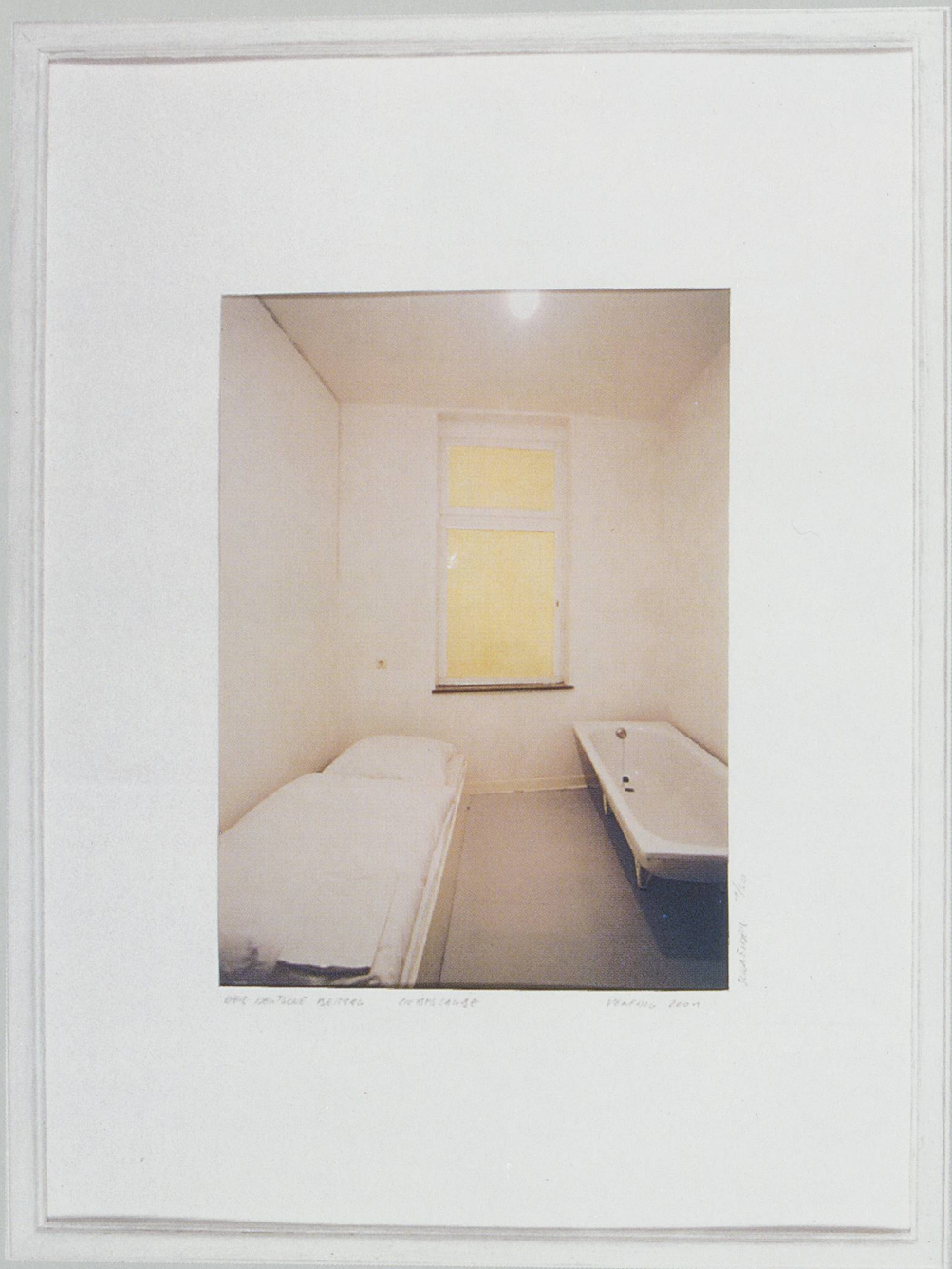
2) Translator's note: In this context it may be helpful in view of the nature of the work in question to note here that "uncanny" translates the German "unheimlich" which also has the additional resonance of "Heim" meaning "home." Moreover, while "heimlich" has the additional meaning of "secret," oddly enough "unheimlich" is never used to mean "not secret" although this also resonates in the word.

3) *Gregor Schneider, Arbeiten 1985-1994*, ex. cat., Krefelder Kunstmuseen and Gregor Schneider, 1994.

4) Elisabeth Bronfen, "Chryptotopias. Secret Sites / Transmittable Traces" in *Gregor Schneider. Totes Haus ur*, ex. cat., La Biennale di Venezia, 2001, p. 57.

GREGOR SCHNEIDER, HINTER DEM TOTEN HAUS UR, Venedig 2001, Videos still / BEHIND THE DEAD HOUSE UR, Venice, video still. (VIDEO: GREGOR SCHNEIDER)





GREGOR SCHNEIDER
DER DEUTSCHE BETTAG,
LIEBESLAUBE, Venedig, 2001

EDITION FOR PARKETT

Zwei Farbphotographien in handbemalten Holz-
rahmen mit vom Künstler gefertigten Passepartouts.
Bildformat 24 x 17,3 cm, Rahmen 41,8 x 31,8 cm.
Auflage: 60, signiert und nummeriert.

CORRIGENDUM 1 (PARKETT 63)

The correct description of Gregor Schneider's edition for Parkett no. 63 reads as follows:

EDITION FOR PARKETT GREGOR SCHNEIDER

THE GERMAN CONTRIBUTION, BOWER, VENICE, 2001

Two color photographs in hand-painted frames with passe-partouts made by the artist.

Image size 9 1/2 x 6 4/5", frames 16 1/2 x 12 1/2".

Edition of 60, signed and numbered.

Die richtige Beschreibung der Edition von Gregor Schneider für Parkett Nr. 63 lautet:

DER DEUTSCHE BEITRAG, LIEBESLAUBE, Venedig, 2001

Zwei Farbphotographien in handbemalten Holzrahmen mit vom Künstler gefertigten Passepartouts.

Bildformat 24 x 17,3 cm, Rahmen 41,8 x 31,8 cm.

Auflage: 60, signiert und nummeriert.

(PHOTO: FBM STUDIO, ZÜRICH)



Two color photographs in hand-painted frames
with passe-partouts made by the artist.
Image size $9\frac{1}{2} \times 6\frac{4}{5}$ " , frames $16\frac{1}{2} \times 12\frac{1}{2}$ ".
Edition of 60, signed and numbered.

**GERMAN DAY OF PRAYER,
BOWER, VENICE, 2001**