

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
Artikel:	William Kentridge : doubled vision peering through Kentridge's "Stereoscope" = die Verdoppelung des Blicks in Kentridges "Stereoskop"
Autor:	Gunning, Tom / Goridis, U. / Parker, W.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680684

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

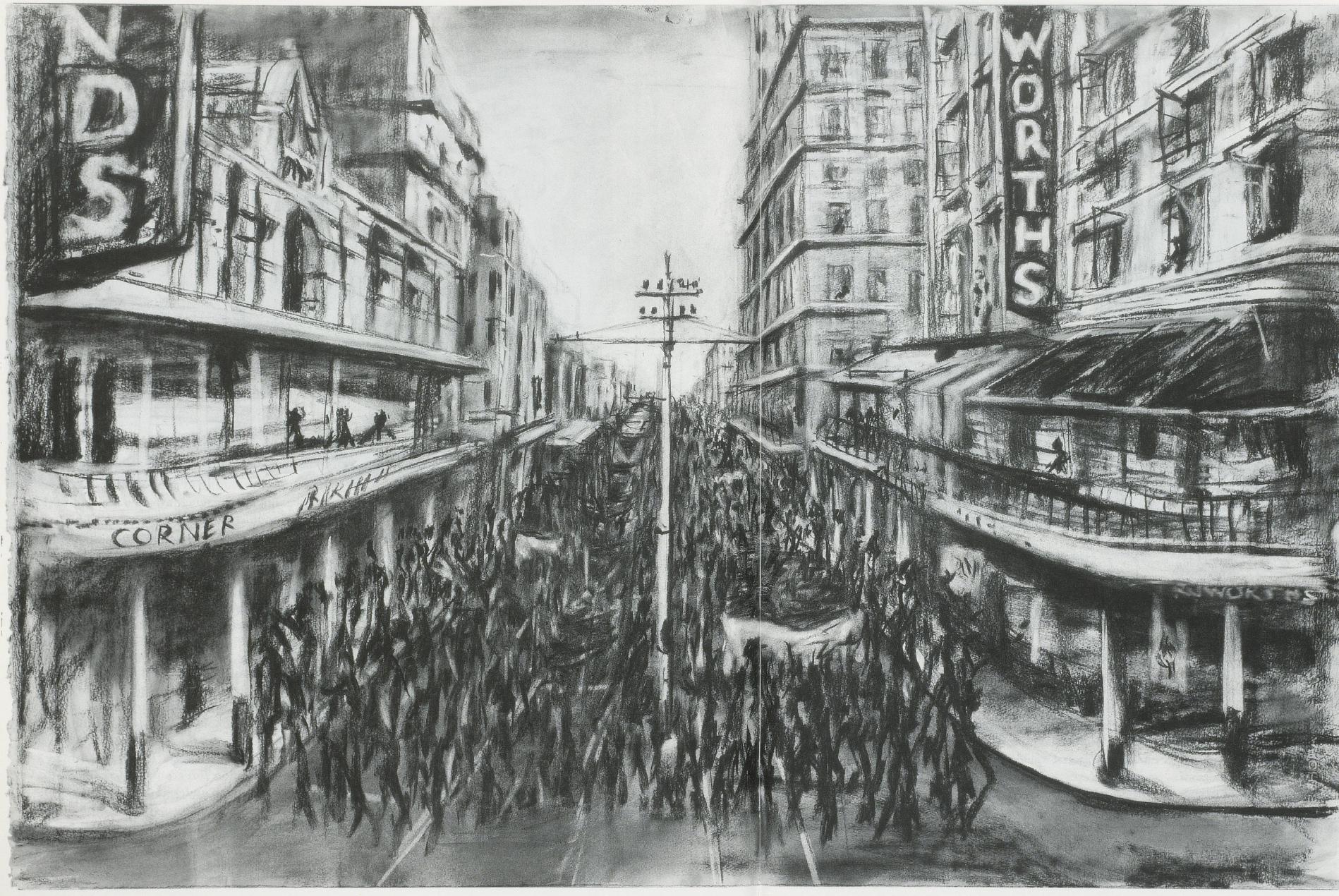
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 12.01.2026

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



WILLIAM KENTRIDGE, STEREOSCOPE, 1998-99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, $31\frac{1}{2} \times 47\frac{1}{4} "$
STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80×120 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,



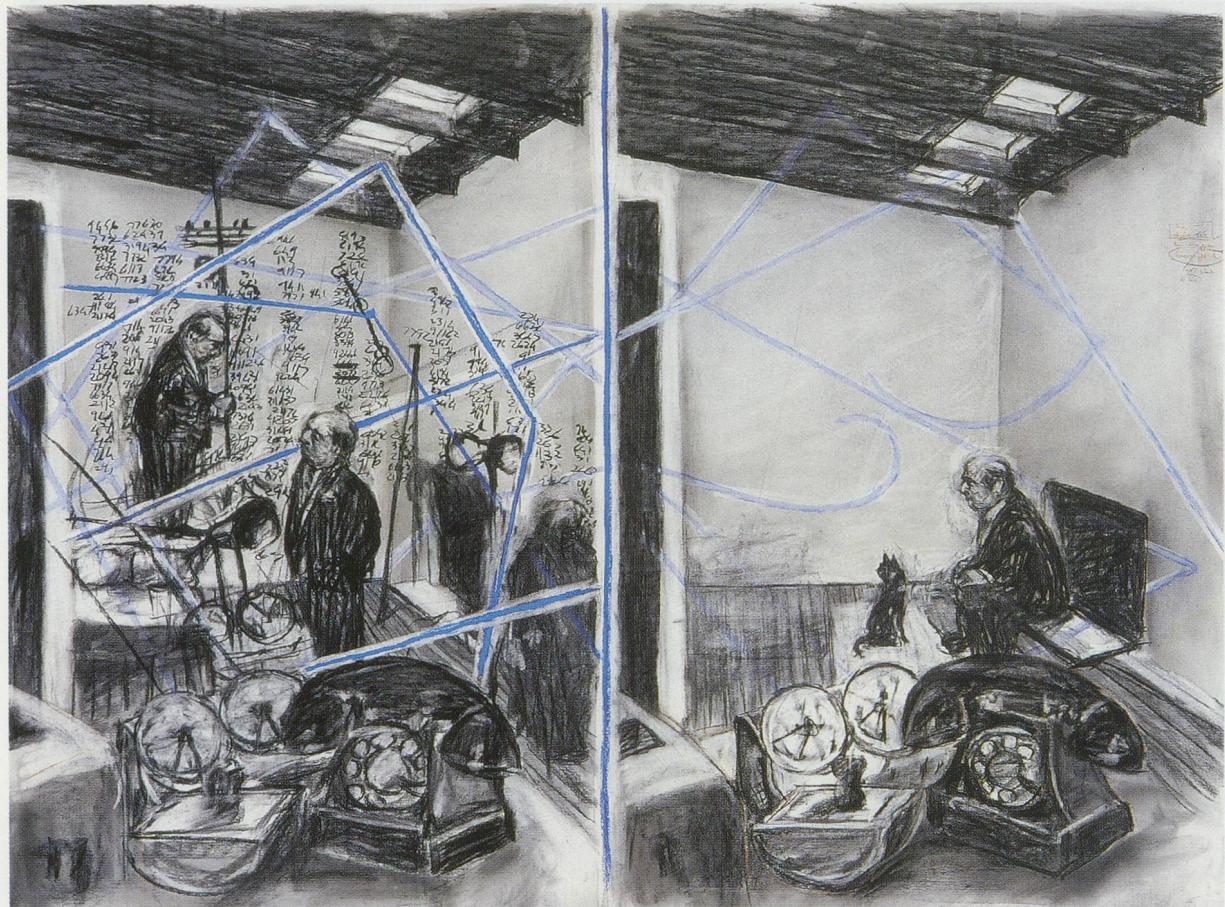
WILLIAM KENTRIDGE, STEREOSCOPE, 1998-99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, $31\frac{1}{2} \times 47\frac{1}{4}$ " /
STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80×120 cm.

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, even in the sky.

Kentridge doubly evokes this transcription of the path of the animated form in the fifth tableau 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, 47 1/4 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-

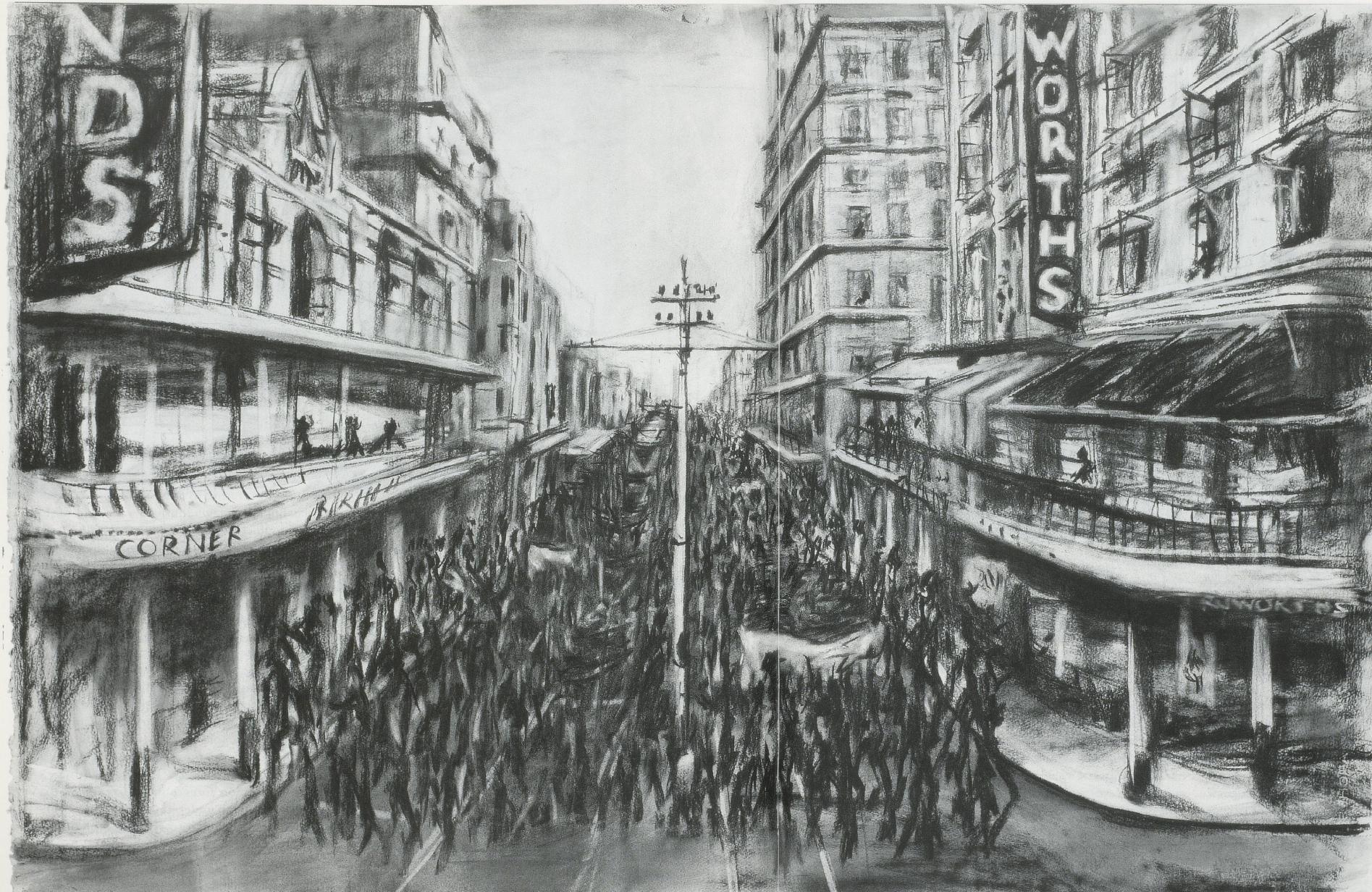
dividuals, ricocheting past and around a series of nudes. They enter and leave windows, bounce from room to room, graphically rendering a space of interconnections, part telephone connection, part electrical grid, yet somehow more piercing and sinister, like an alien ray able to penetrate and survey 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, $31\frac{1}{2} \times 47\frac{1}{4}$ " / STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80×120 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, $31\frac{1}{2} \times 47\frac{1}{4}$ " /
STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80×120 cm.



WILLIAM KENTRIDGE, STEREOSCOPE, 1998–99, charcoal and pastel on paper, drawing for animation film, 47 $\frac{1}{4}$ 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

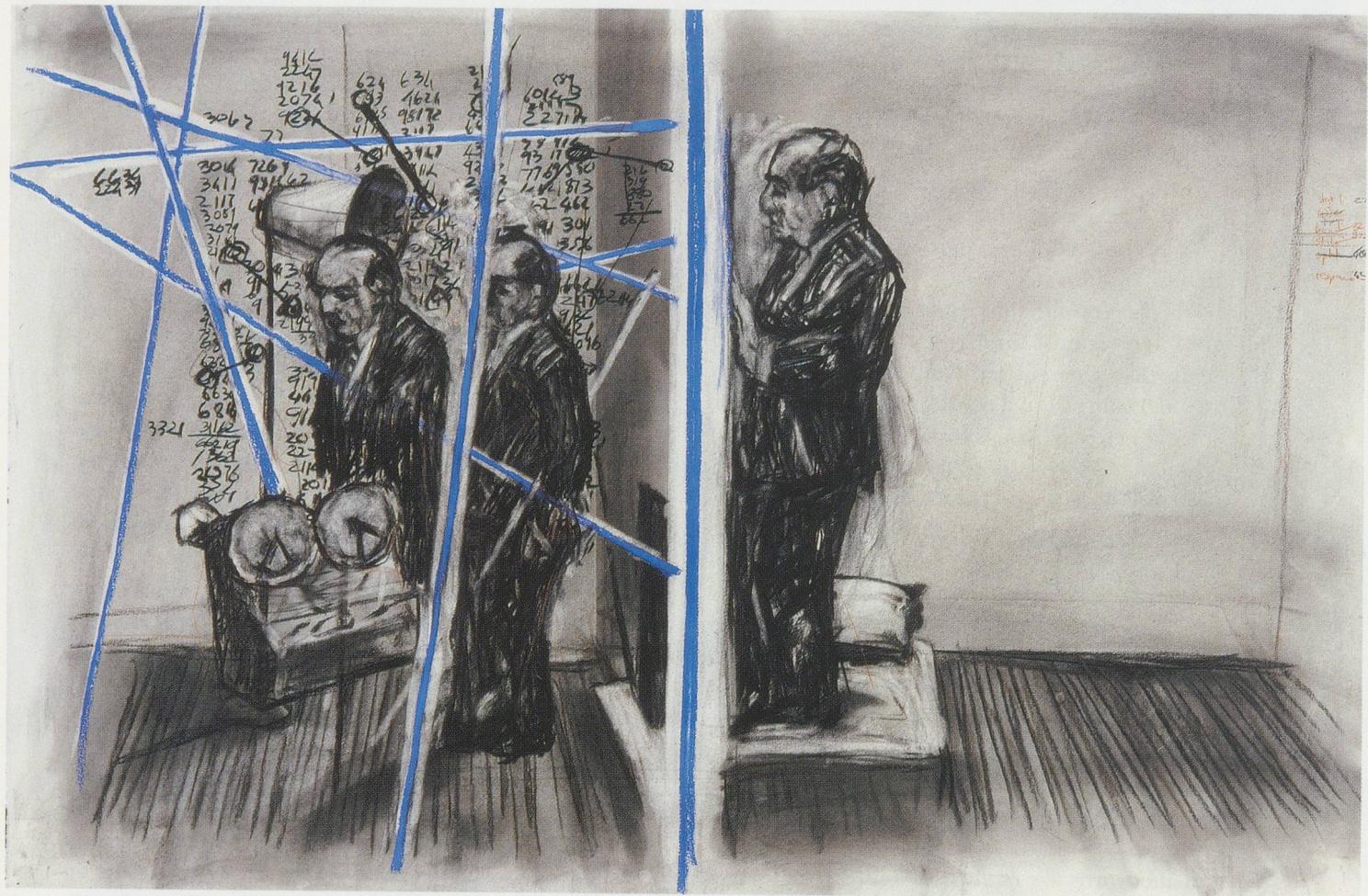
charcoal smudges and bits of gum. This erased space seems to provide the only answer to both the growing brutality and the preceding image of the businessman almost drowned in a dark sea of figures, vectors and technology, his face peering from the mass with an abstracted expression, frozen in either 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, $31\frac{1}{2} \times 47\frac{1}{4}$ " /
STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80×120 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, $31\frac{1}{2} \times 59"$ /
STEREOSKOP, Kohle und Pastell auf Papier, Zeichnung für den Animationsfilm, 80×150 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 Vogels 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 Schmuddeliges, 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-

beigehen zu formen. Animation erscheint so als buchstäbliche Aufzeichnung von Zeit, als Beschreibung einer Bahn. Die Katze mit ihrem rauen, borsigen Fell scheint vor Energie nur so zu sprühen und diese schlafende, leere Welt zum Leben zu erwecken, während neue, abstrakttere 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 unersetzer 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 vorbeischiesen, 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, $31\frac{1}{2} \times 47\frac{1}{4}$ " /
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 veranschaulichte. 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,

suggeriert 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,



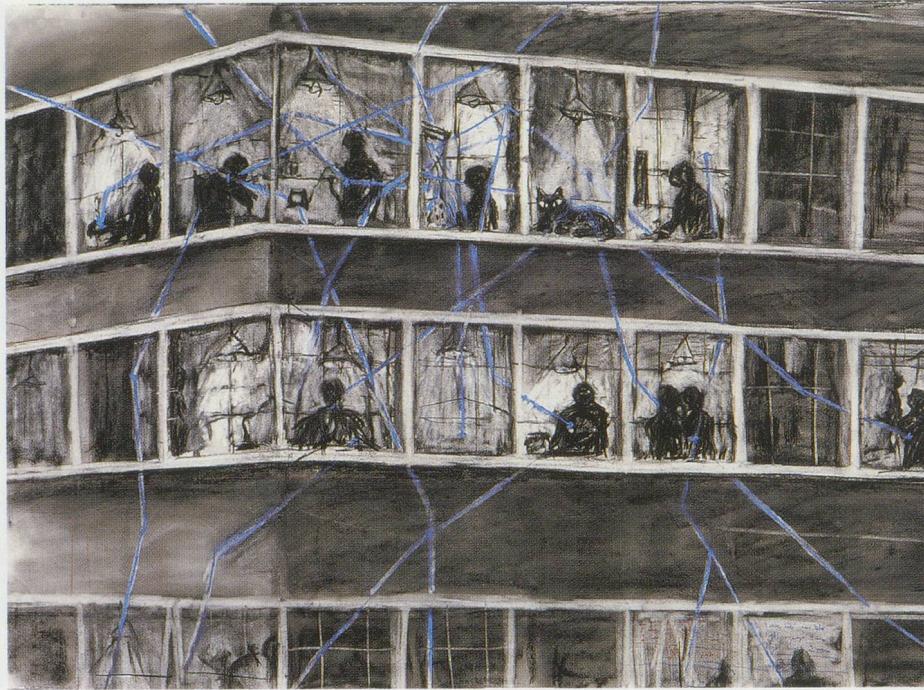
setzen die Vektoren eine primäre Energie frei, die nackte weibliche Körper in Zahlenreihen auflöst. Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen einfachen Prozess der Abstraktion, bei dem Fleischliches in Symbolisches oder Körperliches in reine Energie umgewandelt würde. Kentridges Animationsprozess rückt vielmehr zunehmend das Ausradieren 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 funkeln den 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 einzige 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-

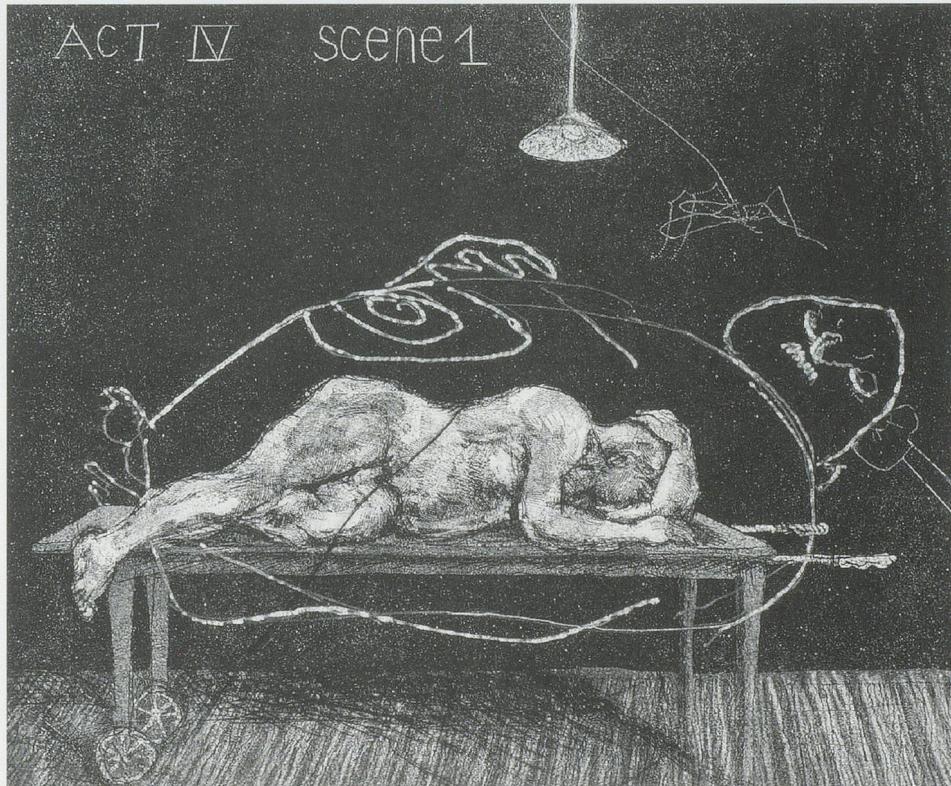
hen. Aber diese Interpretation übersieht die raffinierte Peinlichkeit eines Bildes, das einem Geschäftsmann mittleren Alters das Wasser aus den Kleidern strömen lässt. Dieser Ausdruck einer Infantilisierung erklärt jedoch noch nicht die gespenstische Erlösung, die diese fliessend-blaue Farbe bringt, 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* – umreisst 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 Gewehrkugeln 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, Kaltmadel und Radierung, 26 x 30 cm.