



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Formalanalytische Betrachtungen in William Kentridges
Drawings for Projection“

Verfasserin

Anna Schweighofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Caecilie Weissert

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	1
1. Einleitung.....	2
1.1 Gegenstand der Arbeit.....	2
1.2 Forschungsstand.....	4
1.3 Zu Kentridge.....	6
2. Allgemeines zu Drawings for Projection.....	8
3. Filmische Aspekte in Drawings for Projection.....	12
3.1 Zum Entstehungsprozess.....	12
3.2 Das Prinzip von <i>Fortuna</i>	13
3.3 Problematik um die Bezeichnung „Animationsfilm“.....	14
3.4 Geschichte des Animationsfilms.....	16
3.5 Ein Vergleich: <i>Le Mystère Picasso</i>	18
3.6 Musik in <i>Drawings for Projection</i>	19
4. Zeichnerische Aspekte in <i>Drawings for Projection</i>	25
4.1 Wiederkehrende Elemente.....	26
4.2 Mechanismen/Stilmittel.....	36
5. Trauma und Gedächtnis- psychologische Aspekte in <i>Drawings for Projection</i>	39
5.1 Stimme/Stummheit.....	45
5.2. Entwicklung der Charaktere:.....	50
5.3 Exkurs Linie.....	52
6. Formanalytische Betrachtungen anhand von <i>Tide Table</i>	53
6.1 Einführend zu <i>Tide Table</i>	53
6.2 Subjektive Elemente in <i>Tide Table</i>	54
7. Formanalytische Betrachtungen zu <i>Other Faces</i>	59
7.1 Einführend zu <i>Other Faces</i>	59
7.2 Subjektive Elemente in <i>Other Faces</i>	61
7.3 Exkurs: Kamerapositionen.....	76
8. Conclusio.....	79
Anhang I : Filmprotokoll zu <i>Tide Table</i>	82
Anhang II : Filmprotokoll zu <i>Other Faces</i>	93
Literaturverzeichnis.....	115
Abbildungen.....	121
Abbildungsverzeichnis:.....	129

1. Einleitung

1.1 Gegenstand der Arbeit

Der Titel dieser Arbeit, „Formalanalytische Betrachtungen“, ist bewusst sehr breit formuliert – er sollte viel Raum für freie Assoziationen und Zusammenhänge lassen, um William Kentridges Arbeitsweise gerecht zu werden. Es war ein Hauptanliegen, im Arbeitsprozess – ähnlich wie bei Kentridge selbst – die Gedanken in Flux zu halten. Bei den Überlegungen zum audiovisuellen Werk des Künstlers wurde der Fokus auf seine Reihe *Drawings for Projection* gelegt, um so den Rahmen abzustecken. Durch diese Eingrenzung ist es möglich, sich innerhalb dieses Themengebietes auf sehr unterschiedliche Bereiche einzulassen, die aber – wie in weiteren Kapiteln erläutert werden soll – alle zu seinem speziellen Formvokabular gehören. In der vorliegenden Arbeit soll gezeigt werden, wie Kentridge mit wiederkehrenden Strukturen und Elementen arbeitet und Stilmittel einsetzt, die allesamt ein Ausdruck für ein durchlittenes Trauma sind. Dabei werden die *Drawings for Projection* als Filmwerke, als Zeichnungen und im Zusammenhang mit Trauma und Gedächtnis betrachtet, um dann die Umsetzung der zuvor besprochenen Aspekte anhand der Filme *Tide Table* und *Other Faces* zusammenzuführen.

Der erste Teil der Arbeit ist allgemeiner gehalten und enthält neben der Einführung Abschnitte zu den drei oben genannten Themenschwerpunkten: Film, Zeichnung, Trauma und Gedächtnis. Die zweite Hälfte der Arbeit hat einen spezifischeren Charakter und bespricht die zwei jüngsten Werke, deren visuelle und akustische Inhalte chronologisch in den Filmprotokollen in den Anhängen I und II festgehalten sind.

Nach einer Beschreibung des Forschungsstands wird im ersten Teil untersucht, wie die einzelnen Werke der *Drawings for Projection* Reihe mit den politischen Umständen in Kentridges Kontext umgehen, denn der Künstler ist sowohl von seinem Umfeld der Stadt Johannesburg, in der er lebt und arbeitet, als auch vom Einfluss, den das Apartheid-Regime auf ihn ausübte, geprägt. Weiters befasst sich dieser Teil der Arbeit mit den zwei Hauptcharakteren der Werkreihe, denen Kentridge die Namen Felix Teitlebaum und Soho Eckstein gegeben hat, zwei fiktiven Figuren, die der Künstler in beinahe jedem seiner bisherigen zehn Filme in unterschiedlichen Situationen agieren lässt. Soho ist in allen Filmen bis auf einen ein relevanter Charakter, und Felix ist in den früheren Werken dieser Reihe zu sehen, nach diesen aber nicht mehr präsent.

Anschließend folgen einige Reflexionen zum Medium Film: Kentridges *Drawings for Projection* sind bewegte Zeichnungen und nehmen durch die Technik der Radierung und

Wiederhinzufügung eine besondere Stellung innerhalb dieses Mediums ein. Der Begriff (Animations-)Film in Zusammenhang mit Kentridge ist nicht unproblematisch und soll in der Durchleuchtung des Entstehungsprozesses an Klarheit gewinnen. In diesem Zusammenhang setzt sich die Arbeit mit der Frage nach dem Traditionskreis, dem Kentridges werkimmanenter Prozess entspringt, auseinander, indem die Geschichte des Animationsfilmes kurz skizziert wird. Als Gegenmodell ist der Film von Henri-Georges Clouzot *Le mystère Picasso* gedacht, welcher näher analysiert wird und anhand dessen die verschiedenen spezifischen Merkmale von Kentridges Arbeiten erörtert werden sollen. Innerhalb der Betrachtungsweise der *Drawings for Projection* als Filmwerke wird gesondert auf die Tonspur eingegangen. Jeder einzelne Film der Werkreihe wird mittels eines Montageverfahrens mit einem Soundtrack versehen, der sich aus den Toneffekten und der musikalischen Untermalung bildet. An einigen Beispielen wird veranschaulicht, dass Kentridge sich bewusst mit der Wahl seiner Musik auseinandersetzt. Anhand von zwei in unterschiedlichen Filmen verwendeten Liedern, *Go tlapsha didiba* und *Likambo ya ngana*, soll gezeigt werden, wie Kentridge auf diese Weise das gesprochene Wort einfließen lässt. Diese werden unter dem Aspekt der historischen politischen Hintergründe und der Rolle, die Gesang in Südafrika gespielt hat, analysiert.

Nach dem Diskurs zum filmischen Charakter der *Drawings for Projection* wird den zeichnerischen, ikonografischen Merkmalen Aufmerksamkeit geschenkt. Kentridge verwendet Elemente und Mechanismen, die man in allen seinen Filmen finden kann und die eine serielle Qualität aufweisen. Der Künstler, der ohne Storyboard an den Arbeitsvorgang herangeht, baut seine Filme mit Bildern und Symbolen, greift voraus, lässt Szenen assoziativ sich miteinander verbinden, und führt in einem oszillierenden Rhythmus vom Chaos in die Leere, von der Fülle in die Lücke. In einem Abstraktionsprozess und in einem bewussten Künstlichmachen wird der Sehfluss unterbrochen. Die zähe Langsamkeit mancher Sequenzen wird von dichten, schockartig einbrechenden Bildfolgen gestört.

Bei Kentridges palimpsestartiger Arbeitsweise bildet sich eine Schicht auf der nächsten auf. Im darauf folgenden Kapitel sollen diese sich überlagernden Ebenen mit Erinnerungsschichten im Sinne Freuds zusammengeführt werden. In diesem Teil der Arbeit werden die zuvor besprochenen Elemente und Mechanismen mit dem Trauma in Verbindung gebracht. Unter diesem Aspekt werden auch die in dem Unterkapitel *Stimme/Stummheit* genannten Toneffekte mit dem kollektiven Trauma der Apartheid verbunden. Die detaillierte Charakterzeichnung Sohos zeigt im Laufe der verschiedenen Filme eine psychologische Entwicklung der Figur, die Analogien zu einem klassischen Traumabewältigungsprozess aufweist.

In der zweiten Hälfte der Arbeit werden die Filme *Tide Table* und *Other Faces* als Beispiele herangezogen, um die vorangegangenen formalanalytischen Reflexionen zu vertiefen und im Einzelnen vorzuführen. Zum besseren Verständnis lassen sich für beide Filme im Anhang Filmprotokolle finden, in denen die einzelnen Bildsequenzen festgehalten sind. In Bezug auf *Other Faces* wird nochmals auf einige filmtheoretische Aspekte eingegangen, da der filmische Charakter bei diesem Werk besonders stark hervortritt; diese Überlegungen gehen von den Ideen des Filmwissenschaftlers Lambert Peters aus, der sich mit den unterschiedlichen Kamerapositionen befasst, welcher der Betrachter im virtuellen Raum einnehmen kann.

Im letzten Kapitel werden einige zusätzliche Überlegungen zum Herstellungsprozess und zur Montage gemacht und die formalen Betrachtungen der *Drawings for Projection* mit der Beobachtung abgeschlossen, dass sich bei der Werkreihe ein oszillierender Rhythmus festmachen lässt, welcher sich in allen Filmen widerspiegelt und alle Bereiche erfasst – von der Linienführung, bis zum Ton, bis hin zur Narrative. Dieser Rhythmus fungiert als kleinster Baustein von Kentridges Filmen, analog einer fraktalen Anordnung, in dem sich im Kleinen bereits das Ganze zeigt.

1.2 Forschungsstand

William Kentridges Werkreihe *Drawings for Projection* wurde bereits sehr ausgiebig besprochen. Die Literatur deckt sich in weiten Bereichen: es wird auf Trauma, Landschaft, Erinnern, Vergessen, die politischen Umständen und den Entstehungsprozess eingegangen, und es stellt eine gewisse Herausforderung dar, die einzelnen wichtigen Positionen herauszukristallisieren und die Unterschiede herauszuarbeiten, da die Divergenzen minimal sind. Dabei fällt vor allem auf: Es gibt keine kritische Literatur. Es wird Kentridge mitunter vorgeworfen, nostalgisch zu sein, und durch die Betonung seiner Medienspezifität den politischen Themen den Raum zu nehmen, aber das sind Ausnahmen und sollen hier auch nicht weiter thematisiert werden. Kentridge-Expertin Carolyn Christov-Bagargiev, die auch im Zuge der *Documenta 2012* mit Kentridge zusammenarbeitet, veröffentlicht 1998 den ersten monographischen Katalog, der als Grundlage für die Aufarbeitung der Kentridgeforschung dient.¹ In *Conversation with William Kentridge*, ihrem Beitrag zum Sammelband *William Kentridge* (1999), unterhält sie sich mit dem Künstler und lässt ihn auf seinen politischen

¹ Carolyn Christov-Bakargiev, William Kentridge (Kat. Ausst. Brüssel, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles), Brüssel 1998.

Hintergrund und die Bedeutung, die Erinnerung in seinem Werk einnimmt, eingehen.² Dan Cameron³ und J.M. Coetzee⁴ befassen sich im selben Band jeweils mit den Prozessionen und der politischen Landschaft, sowie den künstlerischen Vorbildern einerseits, andererseits mit dem Film *History of the Main Complaint*. Im Jahre 2004 zeichnet Christov-Bakargiev auch für den Katalog zu einer Überblicksschau über den Künstler in Turin, in welchem sie unter anderem einen Beitrag über die Imperfektion als Charakteristikum eingeht, verantwortlich.⁵ Rosalind Krauss' Aufsatz *The Rock* (2001) ist ein bahnbrechender Schritt um die Besonderheit von Kentridges Medium hervorzukehren, und wird oft in der Literatur zitiert.⁶ Krauss analysiert das Prozesshafte an seiner Kunst, den Schaffensvorgang als inhärenten Teil des fertigen Kunstwerks, und grenzt Kentridges Filme gegenüber dem herkömmlichen Animationsfilm ab. Für die Ausstellung im Jahre 2001 im Chicago Museum of Contemporary Art befasst sich Neal David Benezra mit Kentridges Landschaftsdarstellung⁷; Staci Boris schreibt spezifisch über die Rolle, die dieser im Film *Felix in Exile* zukommt.⁸ Diese Veröffentlichungen gelten bereits als Standardwerke. In diese Kategorie fällt auch Angela Breidbachs *Thinking Aloud*; es handelt sich hierbei um einen Interviewband, in dem sie mit dem Künstler die verschiedenen Sehstrategien bespricht, die in seinen Filmen vorkommen.⁹ Scheuermann geht in ihrer Dissertation über die Erzählstrategien zweier moderner Künstler speziell auf William Kentridges *Felix in Exile* ein und analysiert dessen Struktur eingehend.¹⁰ Der offizielle Katalog zur Wanderausstellung 2005 *William Kentridge. Five Themes*, der in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler entstanden ist

2 Carolyn Christov-Bakargiev, In Conversation with William Kentridge, S. 6-35 in: Dan Cameron/Carolyn Christov-Bakargiev/J.M.Coetzee, William Kentridge. London 1999.

3 Dan Cameron, Procession of the Dispossessed, 36-82 in: Dan Cameron (Hg.) /Carolyn Christov-Bakargiev/J.M.Coetzee, William Kentridge. London 1999.

4 J.M. Coetzee, History of the Main Complaint, S. 82-93 in: Dan Cameron (Hg.) / Carolyn Christov-Bakargiev / JM Coetzee: William Kentridge. London 1999.

5 Carolyn Christov-Bakargiev, On Defectibility as a Resource. William Kentridges art of imperfection, lack and falling short, S. 19-41 in : Carolyn Christov-Bakargiev (Hg.), William Kentridge (Kat. Ausst. Castello de Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin 2004), Mailand 2004.

6 Rosalind Krauss: The Rock, William Kentridge's Drawings for Projection, S. 3-35, in: October, Nr. 92, New York 2000.

7 Neal David Benezra, William Kentridge. Drawings for Projection, 11-29 in: William Kentridge (Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art, 2001 Chicago), New York 2001.

8 Staci Boris, The Process of Change. Landscape, Memory, Animation, and Felix in Exile, S. 29-39 in: Dan Cameron (Hg.) William Kentridge (Ausst. Kat. Museum of Contemporary Art, Chicago 2001) New York 2001.

9 Angela Breidbach/William Kentridge, Thinking Aloud. Ein Gespräch mit William Kentridge, Köln 2005.

10 Scheuermann, Barbara Josepha, Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin, Köln 2005 in URL: <http://kups.ub.uni-koeln.de/2837/> (Stand: 15.01.2013).

und der das vielschichtige Werk des Künstlers in den unterschiedlichen Medien behandelt, beinhaltet Texte, die seine Ausstellungsgeschichte beleuchten und unter anderem von Christov-Bakargiev, Mark Rosenthal und Judith Hecker verfasst wurden.¹¹ Mark Abel befasst sich in *Fragile Identities* mit der Musik in Kentridges Werk¹², während Jane Taylor in *Tide Tables Turned: Fathers and Sons in William Kentridge* eine kurze Abhandlung über die Psychologie der beiden männlichen Protagonisten bietet.¹³ Die Dissertation von Leora Ruth Maltz von 2008 ist die wohl umfangreichste Arbeit und hat auch den umfassendsten Ansatz, da sie wesentlich stärker interdisziplinär gedacht ist.¹⁴ Die Autorin findet in dem Prozess, dem Kentridges Filmes zugrunde liegen, eine Metapher, die sich über das gesamte Werk zieht. Ihre Dissertation setzt sich sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene mit dem Werk auseinander und beleuchtet dieses u.a. unter den Aspekten der Geschichte, Philosophie und Psychologie.

Einen anderen Zugang zu Kentridges Werk bietet Carlos Basualdo, der William Kentridges *Tapestries* zu der gleichnamigen Ausstellung herausgab.¹⁵ Zu den jüngsten Veröffentlichungen (2012) über Kentridge sei schließlich die reich bebilderte Monografie von Kate McCrickard erwähnt, die einen Überblick über Kentridges Gesamtwerk bieten soll, obwohl sie darin nicht alles erfasst, etwa *Other Faces*.¹⁶

In der Literatur gilt die größte Aufmerksamkeit dem Werk in seiner Gesamtheit, also dem Endprodukt. Die vorliegende Arbeit hingegen soll den fertigen Film gewissermaßen sezieren, um die kleinsten strukturellen Elemente aufzuzeigen und zu analysieren.

1.3 Zu Kentridge

Der 1955 geborene Künstler verbrachte den Großteil seines Lebens in Johannesburg. Ausschlaggebend für seine inhaltliche und formale Prägung ist die Zeit in Südafrika zu Zeiten

¹¹ Michael Auping (Hg.), William Kentridge. Fünf Themen - Five Themes (Kat. Ausst. Albertina, Wien, 2010/2011), Ostfildern 2010.

¹² Mark Abel, Timbres and Textures. Millers Music for the Kentridge Soho Films, in: Tom Hickey (Hg.), William Kentridge. *Fragile Identities*, Brighton 2007.

¹³ Jane Taylor, *Tide Tables Turned: Fathers and Sons in William Kentridge*, in: *English Studies in Africa*, Band 1, Nr. 53, Johannesburg 2010, S.75-87 in: URL http://www4.uwm.edu/c21/pdfs/events/Taylor_FuturesTrauma.pdf (Stand: 13.01.2013).

¹⁴ Leora Ruth Maltz, *William Kentridge. Process as Metaphor & Other Doubtful Enterprises*, (Diss)Harvard 2008.

¹⁵ Carlos Basualdo (Hg.), William Kentridge. *Tapestries* (Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2007/2008) New Haven 2007.

¹⁶ Kate McCrickard, *William Kentridge*, London 2012.

der Apartheid. *Drawings for Projection* sind von seinem unmittelbaren politischen Umfeld gefärbt.

Obwohl die ersten Filme dieser Reihe Anfang der 90er bei internationalen Ausstellungen über südafrikanische Kunst gezeigt werden, erlangen sie erst Mitte der 90er Jahre breite Aufmerksamkeit, als sie bei internationalen Sammelausstellungen in Istanbul, Kassel, Johannesburg und Venedig gezeigt werden. In Südafrika hingegen ist Kentridge für ein umfassenderes und von den Genres her breiter gestreutes Gesamtwerk bekannt. Seit Mitte der 70er Jahren arbeitet er etwa als Schauspieler und Bühnenbildner, führt bei Theater Regie und inszeniert Opern. In Europa und Nordamerika ist Kentridge jedoch fast ausschliesslich als Animationsfilmemacher bekannt.¹⁷

Mittlerweile ist er einer der angesehensten zeitgenössischen Künstler und Kyoto Preisträger. In all den Jahren seines künstlerischen Schaffens galt sein Hauptaugenmerk dem Arbeiten auf Papier. Seine Filme basieren auf Kohlezeichnungen, seine graphische Arbeit bildet auch die Grundlage für seine auf anderen Medien ausgeführten Werke und fließt in diese ein.¹⁸

Kentridge, der neben seinem Kunststudium und seiner Ausbildung im physischen Theater, ein fertiges Studium der Afrikanistik und der Politikwissenschaften vorweisen kann, sieht den Begriff der Politik als etwas Formbares, sich ständig in Bewegung Befindliches.

„I am essentially interested in an art which is political but which allows an ambiguous politica, an art which encompasses as many ambiguities and contradictions as there are.“¹⁹ Für ihn ist also Zweideutigkeit ein Charakteristikum des Politischen.

Für den Zustand der Apartheid wählt der Künstler jedoch einen Felsen als Symbol, der für ihn die Unverrückbarkeit, die Schwere und Monumentalität repräsentiert, denen man sich entziehen muss.²⁰ Dieses einprägsame Bild ist exemplarisch für seine metaphorischen Denkansätze, bei denen er einen Begriff (in diesem Fall Apartheid) mit einer bestimmten Vorstellung (dem Felsen) verknüpft.

¹⁷ Benezra 2001, S. 11.

¹⁸ Benezra 2001, S. 11.

¹⁹ Maltz 2008, S. 47 zit. nach: Kentridge zitiert in Ivor Powell, "Kentridge's Free-Floating Art of Ambiguity" Weekly Mail, Johannesburg 1990.

²⁰ Krauss 2000, S. 4.

Wie später erörtert wird, taucht bei ihm immer wieder das Gegensatzpaar des Schweren und des Leichten, des Flüchtigen und des Fixen auf. Scheuermann beobachtet treffend: „Die binäre Struktur, die sich durch Kentridges Werk zieht, findet sich in Gegensatzpaaren wie Wissen und Nicht-Wissen, Ruhe und Chaos, Erinnern und Vergessen wieder.“²¹ Angefangen bei dem Medium, das er für sich gewählt hat, über seine einzigartige Technik, die er für seine „projizierte Zeichnungen“ entwickelt hat – auf die Definition von „Animationsfilm“ wird später eingegangen – über die Mechanismen und Elemente, die er in den Filmen verwendet, ist das der rote Faden, der sich durch sein Werk zieht.

2. Allgemeines zu Drawings for Projection

Die *Drawings for Projection* haben einen seriellen Charakter: Es geht in den Filmen entweder um Soho Eckstein, um Felix Teitlebaum, oder es sind beide gemeinsam im Film zu sehen. Der Künstler zeichnet sich selbst als Felix, in späteren Filmen findet sich Soho als Porträt des Künstlers wieder. Soho ist in allen Beiträgen bis auf *Felix in Exile* vertreten, Felix verschwindet nach diesem Film und spielt weder in *History of the Main Complaint*, noch in *Weighing and Wanting*, *Stereoscope*, *Tide Table* oder *Other Faces* eine Rolle.²² Die Länge der Filme variiert, wobei der kürzeste 3:11 Minuten und der längste, *Other Faces*, eine Spieldauer von 9:36 Minuten aufweist. Der erste der Reihe, *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris*, aus dem Jahr 1989, war ursprünglich nicht als Auftakt einer Serie gedacht; es sollte lediglich ein einzelner Film sein, der *Drawings for Projection* und als Untertitel *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* heißen sollte. In dem Zeitraum von 1989 - 2011 machte Kentridge schließlich zehn Filme dieser Reihe, die in der jeweiligen politischen Situation ihrer Entstehungszeit in Südafrika zu verorten sind. Die weiteren Filme der *Drawings for Projection* Serie lauten: *Monument* (1990), *Mine* (1991), *Sobriety, Obesity and Growing Old* (1991), *Felix in Exile* (1994), *History of the Main Complaint* (1996), *Weighing and Wanting* (1998), *Stereoscope* (1999), *Tide Table* (2003) and zuletzt *Other Faces* (2011).

Der Künstler porträtiert sich in seinen Filmen, wodurch er dem Zuschauer stark präsent ist. Verstärkt wird dieser Umstand durch die, über die Radierung und Hinzufügung stets sichtbar bleibenden Spuren der gesamten Entstehung seines Werks. Speziell in *Other Faces* lassen sich

²¹ Scheuermann 2005, S. 166.

²² In der Literatur findet man auch die Annahme, dass beide Charaktere miteinander verschmolzen sind etwa: Taylor 2007, S.8.

kleine Notizen finden, die wie an den Künstler selber gerichtet zu sein scheinen. Auch durch die Verwendung seiner handgeschriebenen Titel, sowie der Markierungen, Zahlen und anderen Textelementen in seiner Handschrift tritt er als Autor in Erscheinung.²³ Kentridges Anwendung von Serialität sorgt laut Scheuermann darüber hinaus dafür, dass alle Filme an denselben Erzähler geknüpft werden.²⁴

Die gefilmten Zeichnungen werden am Computer geschnitten, mit einer Tonspur versehen und werden so zu jenem Endprodukt, das dann im Ausstellungsraum zu sehen ist.²⁵ Kentridge arbeitet mit einem Team zusammen, welches jedoch nicht immer dasselbe ist - unter seinen Mitarbeitern ist der Musiker Philipp Miller am häufigsten vertreten, der für das Tonmaterial mitverantwortlich ist und die Filmmusik komponiert. Für den Schnitt arbeitet er öfter mit Catherine Meybourg zusammen. Kentridge gibt klare Vorgaben für die Projektion seiner Filme vor: sie müssen auf einer mindestens drei Meter breiten Leinwand und in Dunkelheit zu sehen sein.²⁶ Es sollte betont werden, dass die Filme nicht in herkömmlichen Filmsälen oder bei Filmfestivals zu sehen sind, sondern ausschließlich im Ausstellungskontext, oft im Loop, und dass sie zusammen mit den dazugehörenden Zeichnungen gezeigt werden.²⁷ Für einen gesamten Film braucht der Künstler je nach Länge sechs bis neun Monate. Hinter einer Minute Film steckt mitunter bis zu einem Monat Arbeit.²⁸

Kentridge thematisiert die politischen Unruhen sowie die offene und versteckte Gewalt, in einer nicht chronologischen, nicht logischen Form der Narrative, obwohl er dabei konkrete Bilder einsetzt. Es geht ihm um einen universalen Ausdruck, der auch zu verstehen ist, ohne die exakten Hintergründe zu kennen. Über die Verwendung eines bestimmten formalen Effekts für den Film *Ubu and the Truth Commission* (der kein Teil der *Drawings for Projection* Reihe ist) sagt er etwa:

[...] This comes from another action by the police. They would take people whom they had killed and blow up the corpses. They would collect the pieces and blow them up again and again, until no recognizable fragments remained. You may not

²³ Christov-Bakargiev 2004, S. 9.

²⁴ Scheuermann 2005, S.153.

²⁵ URL: <http://twi-ny.com/blog/2011/05/16/twi-ny-talk-william-kentridge/> (Stand: 13.01.2013).

²⁶ Scheuermann 2005, S. 172.

²⁷ Krauss 2001, S. 9.

²⁸ Breidbach/Kentridge 2005, S. 5.

*know these facts, but nevertheless would be able to sense in these images the background of horrific violence. If you stick closely enough to specifics- which are usually stranger than fiction- somehow that authenticity will convince an audience, bring them along with you[...]*²⁹

In den *Drawings for Projection* gibt es greifbare historische Überschneidungen, die zur Zeit ihrer Entstehung miteingewirkt haben. In seinem Film *Felix in Exile* aus dem Jahr 1994 werden die Geschehnisse aus der Vergangenheit gezeigt: die gewalttätigen Unruhen des Sharpeville Massakers von 1960 spielen unter anderem eine wichtige Rolle.³⁰ Aber auch Bilder von der Welt draußen, außerhalb der südafrikanischen Geschichte, lässt Kentridge in seinen Filmen wirken. Denn, wie er sagt:

*Die Welt draußen fühlt sich wie die Welt drinnen an, selbst wenn solche Bilder wie die von den Bombenan
schlägen in Kenia, den getöteten Studenten in Jakarta und die
Studentendemonstrationen in Cape Town alles konkrete Bilder für den Film
„Stereoscope“ waren.*³¹

Dieses Beispiel veranschaulicht, dass er zwar bekannten Geschichten und Handlungsmustern folgt, sie jedoch mit keiner vollständigen Erzählung verknüpft, stattdessen deutet er diese nur in einzelnen Bildern an. Diese erzeugen Gefühle, Stimmungen und vermitteln verbal schwer Fassbares.³²

Um die oben genannten Filme in einen historischen Kontext zu setzen und um aufzuzeigen, wie Kentridge auf sie Bezug nimmt, sollen kurz einige wichtige Eckdaten der politischen Lage zur Zeit ihrer Entstehung angeführt werden.³³ Die letzten Jahre vor Ende der Apartheid waren von großen gewalttätigen Auseinandersetzungen geprägt. Im Jahr 1985 wurde der Notstand ausgerufen, der in den meisten Gebieten des Landes bis 1989 aufrechterhalten wurde. 1989 war weltweiter Druck gegen die Apartheid zu spüren. Es gab ökonomische und kulturelle Boykotte, deren Ziel es war, Südafrika so weit wie möglich zu isolieren und dem Land zu schaden, um das

²⁹ Christov-Bakargiev 1999, S. 35.

³⁰ Benezra 2001, S. 22.

³¹ Breidbach/Kentridge 2005, S. 98.

³² Scheuermann 2005, S. 179.

³³ Für die politischen Umstände siehe etwa: Christov-Bakargiev 2004, S. 83/84.

Regime abzuschaffen. *Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris*, der Film, der in diesem Zeitraum entstand, zeigt die gesellschaftlichen Gegensätze und die Mobilisierungen der Massen: wir sehen einerseits Macht und Wohlstand (Soho isst gierig von einer reich gedeckten Tafel), andererseits die Armen, die sich versammeln, um etwas zu essen zu erbitten. Noch ist es aber ein still und schweigsam geduldetes Elend. Diese Massen sind aber beharrlich und lassen sich nicht verstreuen – ihre für Soho bedrohliche Präsenz ist über den ganzen Film zu spüren.

Mit der Freilassung Nelson Mandelas und der offiziellen Anerkennung der beiden Widerstandsparteien African National Congress (ANC) und Pan-African Congress (PAC) begann die Übergangsphase von der Diktatur zur Demokratie, welche von 1990 bis 1994 dauerte, die keinesfalls friedlich und unproblematisch war: es gab weiterhin blutige Unruhen, Landflucht und große Klassenkonflikte. Der Film *Mine*, welcher 1991 entstanden ist, zeigt den reichen Minenbesitzer in seinem Bett und im Büro, während direkt unter ihm die Arbeiter in menschenunwürdigen Zuständen hausen: sie schlafen zusammengepfercht in Baracken und finden nicht einmal beim Duschen Privatsphäre - sie stehen dicht nebeneinander gedrängt, wirken erschöpft und traurig. Auch der Film *Sobriety, Obesity and Growing Old* stammt aus dem Jahr 1991; dieser nimmt stärker auf die politische Situation Bezug: man sieht die demonstrierenden Menschen auf der Straße, die dann über die Landschaft ziehen. Sohos Reich stürzt zusammen, sein ganzer Besitz kommt ihm abhanden, er verliert seine Macht und seine Frau. Der reiche weiße Südafrikaner kann sich nicht mehr auf seine privilegierte Stellung verlassen, die er unter der Diktatur genoss - das Ende der Apartheid zeichnet sich ab. Soho wird auch deutlich passiver, er kann nicht mehr Akteur sein, nur Zuschauer. Die Geschehnisse nehmen ihren Lauf. 1994 gab es die ersten Wahlen in Südafrika, der African National Congress kam an die Macht und Nelson Mandela wurde Präsident. In *Felix in Exile* (1994) wird das Land neu vermessen. Die Altlasten der letzten 35 Jahre sind noch zu sehen, aber die Leichen werden von den neu gebauten Wasserbecken verschluckt. Das Jahr 1996 leitete die Truth and Reconciliation Commission ein, nicht die Vergeltung, sondern die Vergebung sollte im Vordergrund stehen. Dem Täter wurde bei wahrheitsgetreuer Aussage Amnestie gewährt. 18 Monate lang wurde die Kommission an öffentlichen Plätzen einberufen, jeder konnte zuhören. In *History of the Main Complaint* kämpft Soho, der sich im Koma befindet, mit traumatischen Erinnerungen: er ist Zeuge einer Gewalttat geworden, und hat Fahrerflucht begangen. Am Ende des Filmes sitzt er wieder an seinem Schreibtisch, als wäre nichts gewesen – seine Schuld wird ihm nicht zum Verhängnis.

Anschließend sollen einige Aspekte der *Drawings for Projection* generell als Filme und als Zeichnungen erörtert werden, sowie mit dem Hintergrund von Trauma und Gedächtnis, um dann spezifisch auf die Filme *Tide Table* und *Other Faces* einzugehen.

3. Filmische Aspekte in *Drawings for Projection*

3.1 Zum Entstehungsprozess

Die erste Gestalt, die Kentridge in Bewegung versetzt, zeichnet er als Jugendlicher. Es handelt sich dabei ganz einfach um ein Blatt Papier, unter dem ein anderes Blatt durchscheint und an dem er ein winziges kleines Detail an der Form verändert – also um eine Art Daumenkino. Es gibt für jede Zeichnung, für jeden neuen Moment des Bildes, ein neues Blatt. In seinem nächsten Versuch zeichnet er mit einem Zeichenstift direkt auf den Filmstreifen. Ein winziges Strichmännchen wird tausendmal wiederholt, einzelne kleine Veränderungen auf jedem Einzelbild werden hinzugefügt – er arbeitet demnach in diesem Verfahren mit dem Prinzip der Addition, also der Funktionsweise des herkömmlichen Trickfilms.³⁴ 1985 macht er den Film *Vetkoek/Fete Galant*, eine mit Kohle gefertigte einzelne Zeichnung, die zwei Minuten in Bewegung versetzt und nach und nach ausradiert wird, bis nur noch eine leere, graue Fläche überbleibt.³⁵ 1989 schließlich produziert er den Film *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris*, den ersten der *Drawings for Projection* Reihe, um eben die Zeichnung in ihrem Entstehungsprozess aufzuzeigen und entwickelt dabei eine Technik, die sich grundlegend von seinen vorherigen Versuchen unterscheidet.

Kentridge thematisiert den spezifischen Schaffensprozess seiner Animationsfilme, welche aus der Absicht entstanden sind, die Entwicklung seiner Zeichnungen zu verfolgen - es ging hierbei nicht vorrangig um den Animationsgedanken - dies war lediglich ein Nebenprodukt des Zeichenakts. Anders als bei der herkömmlichen Animationstechnik arbeitet Kentridge nicht mit einem neuen Bildträger pro Zeichnung, sondern verwendet das Prinzip des Palimpsests, wobei er je nach Länge des Films um die zwanzig bis vierzig Kohlezeichnungen anfertigt, an denen er immer wieder durch Radieren und Überschreibungen Veränderungen vornimmt. Die Spuren der Radierung bleiben als beabsichtigter Effekt sichtbar.³⁶

Mit einer Filmkamera werden die einzelnen Phasen festgehalten. Kentridge verwendete anfangs

³⁴ Breidbach/Kentridge 2005, S. 37.

³⁵ Maltz 2008, S. 109.

³⁶ Krauss 2000, S. 22.

eine Bolex und nun eine Arriflex 16mm Kamera. Diese Technik erlaubt es ihm, im Gegensatz zu moderneren 35mm Apparaten oder Videokameras, einen, manchmal auch zwei einzelne Frames zu bearbeiten. In der anschließenden Montage wird Kentridges eigener Zeichenrhythmus der Bilderabfolge angepasst. Kentridges Arbeit ist zum einen immer bereits vollendet und gleichzeitig in einem Stadium der Unvollendung, während er zwischen dem Papier, das er an der Wand befestigt hat, und der Filmkamera, an der er einen Auslöser betätigt, alterniert. Er nennt diesen Vorgang *stalking the drawing*. Jedes Mal, wenn er sich wieder dem Blatt widmet, verändert er die Zeichnung: er radiert oder fügt mit Kohle, oder auch Pastellfarbe in rot, weiß oder blau etwas hinzu, wobei er die Farbe äußerst spärlich einsetzt.³⁷

3.2 Das Prinzip von *Fortuna*

Kentridges Technik, die ohne Storyboard funktioniert, erklärt er mit dem Wort *Fortuna*. Er beschreibt diese mit einem Stadium, von dem er sagt, dass es nichts mit Logik zu tun hat, aber auch nicht gänzlich den Zufall überlassen ist. Kentridge vergleicht das Prinzip interessanterweise mit dem Akt des Sprechens, der sich erst während einer Konversation entwickelt, und mit den angelernten Sprachmustern und Vokabeln arbeitet. Die Satzbildung und das Auffinden der richtigen Worte vollziehen sich teilweise automatisch, ohne sich dessen bewusst zu sein, obwohl man in etwa weiß, was man ausdrücken will.³⁸ *Fortuna* funktioniert als halbmechanischer Vorgang, der in seinem Automatismus Raum für freie Assoziation lässt - so wie beim Sprechen der exakte Wortlaut nicht im Vorhinein festgelegt ist, und wir assoziativ operieren - etwa wenn ein angefangener Satz eine ganz andere Richtung nimmt, als am Anfang vorgesehen: „In the very activity of speaking [...] new connections and thoughts emerge.“³⁹

Um das zu verdeutlichen verweist Kentridge auf drei Beispiele aus dem Film *Mine*. Im Folgenden soll auf eines davon spezifisch eingegangen werden: Als er auf der Suche nach einem Bindeglied zwischen der Einstellung von Soho in seinem Bett und der Situation der Bergarbeiter im Minenschacht war, bemerkte er in seinem Atelier eine Kolben-Kaffeemaschine, welche er spontan beschloss, als Übergang zu verwenden. Ausgehend von dieser Idee, Soho und die Arbeiter durch die Bewegung des Kolbens durch den Boden der Maschine, des Bettes, des Fußbodens und schließlich in den Schacht hinein miteinander zu verknüpfen, erschlossen sich für ihn die Bedeutung dieses Verhältnisses und einzelne Elemente, die ihn interessieren würden

³⁷ Siehe Christov-Bakargiev 1998, S. 61/64.

³⁸ Ibid, S. 68.

³⁹ Ibid, S. 69., Krauss 2001, S. 4.

(z.B. das Rhinozeros).⁴⁰ Kentridge betont, er habe weniger das Gefühl gehabt, etwas Gutes zu erfinden, als auf etwas Gutes zu stoßen.⁴¹

3.3 Problematik um die Bezeichnung „Animationsfilm“

Sonja A. J. Neef kommentiert die Problematik, die sich um die Bezeichnung „Animationsfilm“ bei Kentridge ergibt, indem sie sich mit einem neuen, für sie geeigneteren Begriff auseinandersetzt, dem der „Video-Graphie“ :

[diese] beruht auf dem Zusammenspiel beider Verfahren. Wenn auch der Abdruck (der photographische Abzug, der Eindruck oder Aufdruck) aus einer ganz anderen Geste hervorgeht als die Spur, weil der Foto-Graph den Auslöser der Kamera drückt während der Zeichner die graphische Linie zieht, so gehen doch beide Gesten aus derselben Hand hervor. Erst gemeinsam bringen sie die Video-Graphie hervor. Sie entsteht in den Zwischenzuständen der Zeichnung, die die Kamera als Einzelbilder festhält.⁴²

„Trickfilm“ wie mitunter auch der Animationsfilm genannt wird, ist kein sehr treffender Begriff, wie Friedrich betont, da jede Art von Film eine optische Illusion sei und somit mittels eines Tricks arbeite: Die 24⁴³ Bilder, die pro Sekunde abgespielt werden, suggerieren eine Bewegung.⁴⁴

Der Begriff Animation, der in sich das lateinische Wort „animare“ beinhaltet, bedeutet in der Übersetzung etwas „beseelen“, „zum Leben bringen“. Und eben diesen Einzelbildern wird durch das schnelle Abspielen Lebendigkeit verliehen. Im Realfilm wird echte Bewegung auf das Material gebannt und dann in der Projektion rekonstruiert. In einem Animationsfilm können die vom Künstlern erschaffenen Einzelbilder unabhängig von Logik und Sujet vermittelt werden. Es

⁴⁰ Christov-Bakargiev 1989, S. 68.

⁴¹ Ibid, S. 69.

⁴² Sonja Neef, A. J.: Zur Händigkeit der Zeichnung. „Videografie“ und die Ästhetik der Apartheid, in: Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik, © eikones 2012, Ausgabe 03, S.91 in URL: http://rheinsprung11.unibas.ch/fileadmin/documents/Edition_PDF/Ausgabe03/Thema_Neef.pdf (Stand: 15.01.2013).

⁴³ Es handelt sich hierbei um die übliche Zahl der Frames pro Sekunde.

⁴⁴ Andreas Friedrich, Einleitung in: Andreas Friedrich (Hg.), Filmgenres. Animationsfilm, Stuttgart 2007, S. 9.

herrscht also eine ungewöhnliche Freiheit und Kreativität.⁴⁵ „Der Trickfilm [...] ist an nichts weiter gebunden als an die Grenzen der Fantasie seiner Schöpfer, an die Artistik von Zeichenstift und Radiergummi und an die Perfektion der Multiplankamera.“⁴⁶ In *Filmgenres. Animationsfilm* zieht Friedrich die Meinung der britischen Trickfilmer Joy Batchelor und John Halas heran, die dem Animationsfilm eine andere Bedeutungsebene zuschreiben, welche über die physische Realität hinausgeht. Er folgert: „Der Animationsfilm ist also in der Lage, die Wirklichkeit zu transzendieren und sie mit einer neuen, weiterführenden Bedeutung aufzuladen.“⁴⁷

Kentridges spezifisches Medium ist also unter Vorbehalt als „Animationsfilm“ zu bezeichnen. Scheuermann spricht sogar von einer „abgefilmten Bildserie“.⁴⁸ Denn anders als bei dem herkömmlichem Zeichentrickfilm, der die Illusion von Bewegung dadurch erzeugt, dass er viele geringfügig unterschiedliche Zeichnungen aneinanderreihet, erzeugt Kentridge die Animation innerhalb des Einzelbildes.⁴⁹ Gängige Animationsfilme arbeiten mit der Addition: ein Bild folgt dem nächsten. Bei Kentridge bleiben viele Bilder transparent, sie wissen voneinander, der spätere Eindruck erinnert an den früheren und verbindet sich mit ihm.⁵⁰ Auch, dass der Titel der Werke „*Drawings*“ *for Projection* lautet, ist bezeichnend, da das Wort „Film“ darin nicht vorkommt – es sind eben für die Projizierung konzipierte Zeichnungen.⁵¹ Sie werden weder in Filmfestivals noch in Filmkinos gezeigt, sondern immer nur im Ausstellungskontext, und begleitet von den dazugehörenden Zeichnungen.

Kentridge hat gegen die Flüchtigkeit seines Mediums die Schwere seiner Technik eingesetzt. „So wie der Comic als Hilfsmittel Bewegungs- und Tempozeichen eingeführt hat, um Zeit und Bewegung im Raum kennzeichnen zu können, bleiben bei Kentridge Gegenstände, wie beispielsweise ein wegwehendes Stück Papier in weiteren Sequenzen noch blass sichtbar. In den an sich statischen Bildern wird auf diese Weise Bewegung und damit Zeit erfahrbar.“⁵² Er

⁴⁵ Friedrich 2007, S.11.

⁴⁶ Rolf Giesen, Lexikon des Trick- und Animationsfilms. Von Aladdin, Akira und Sinbad bis zu Shrek, Spider-Man und South Park. Filme und Figuren, Serien und Künstler, Studios und Technik – Die große Welt der animierten Filme, Berlin 2003, S.11.

⁴⁷ Friedrich, S. 11.

⁴⁸ Scheuermann 2005, S. 197.

⁴⁹ Neef 2012, S. 91.

⁵⁰ Breidbach/Kentridge 2005, S. 108.

⁵¹ Krauss 2000, S. 2.

⁵² Scheuermann 2005, S. 173.

verdichtet also Zeit, indem er die Bilder übereinanderschichtet. Diese werden auch übereinstimmend mit seinem Zeichenrhythmus geschnitten.⁵³

Im traditionellen Trickfilm richten sich Figuren wieder auf, nachdem sie zerquetscht, in Stücke gehackt oder platt gewalzt wurden. In Kentridges Filmen gibt es sehr wenige solcher Transformationen, in denen die Charaktere wieder unversehrt bleiben. Der traditionelle Animationsfilm hat keine Möglichkeiten auf etwas zu reagieren, wie etwas war, bevor es zerfallen ist.⁵⁴ Dies funktioniert wie in einer Sprachgrammatik, man behält den Anfang des Satzes, während man ihn beendet; man hat das Subjekt im Kopf, wenn man das Verb setzt.⁵⁵ Kentridge interessiert aber die Entwicklung der Serialität in ihrer eingeschränkten Form und die Metamorphose in ihrer Flüchtigkeit, welche die grundlegenden Aspekte des Cartoons sind, und macht sich diese zunutze.⁵⁶ Er tut dies allerdings auf eine Weise, die er *stone-age filmmaking* nennt und Rosalin Krauss als noch unfortschrittlicher, als einen Schritt, der der Technik des Daumenkinos vorausseilt, bezeichnet.⁵⁷ Dadurch, dass die Bewegung nicht verschleiert wird, sondern die Spuren im Bild bleiben, macht er die Animation selber zum Thema, indem seine Technik sichtbar wird. In der Montage des Filmes nimmt dieser erst seine endgültige Form an. Mitunter bricht er den Sehfluss, um die eine einzige Zeichnung im Stillstand zu zeigen. Im Daumenkino gibt es keine Ruhephase, dort bedeutet jedes neue Blatt eine neue Bewegung.⁵⁸

3.4 Geschichte des Animationsfilms

Kentridges Bilder folgen also nicht aufeinander, sondern finden sich ineinander, erinnern sich aneinander und werden wie Sätze gebaut. Kentridge verwendet kein Storyboard, die Geschichte entwickelt sich im Laufe des Filmes und in einem Prozess, dem er den Namen *stalking the drawing* gibt – der Bewegung, die er vom Blatt zur Filmkamera und wieder zum Blatt vollzieht und während derer sich der nächste Arbeitsschritt im Prozess für ihn auftut. Seine ursprüngliche Motivation entstand aus dem Wunsch heraus, die Entwicklung seiner Zeichnungen zu beobachten. Kentridges Filme sind somit von ihren Ursprüngen her keine Animationsfilme, aber es lassen sich durchaus auch Analogien zu diesem Medium finden: der Vollständigkeit

⁵³ Cameron 1999, S. 38.

⁵⁴ Breidbach/Kentridge 2005, S. 109.

⁵⁵ Ibid, S. 109.

⁵⁶ Krauss 2000, S. 14.

⁵⁷ Ibid, S. 19/20.

⁵⁸ Krauss 2000, S. 6.

halber erscheint es sinnvoll, auf die Geschichte des Animationsfilmes einzugehen. *Le Mystère Picasso*, ein Film von Henri-Georges Clouzot aus dem Jahre 1955, wird als Unterpunkt in diesem Kapitel auch kurz behandelt, weil sich Kentridges *Drawings for Projection* durchaus in diesem Traditionskreis bewegen, aber Clouzots Dokumentation trotz allem als Gegenmodell fungiert.

Die Grundlage für die Darstellung von Bewegung beruht auf dem Prinzip der seriellen Bilder von Muybridge und Marey, weiters auf dem System mit dem das Daumenkino funktioniert, sowie auf den Errungenschaften des frühen Kinos, insbesondere George Méliès, der mit der Stop-Animation-Technik arbeitete.⁵⁹ Bereits 1879 zeichnete der Franzose Émile Reynaud Figuren auf ein durchsichtiges Material, und mittels eines komplizierten optischen Apparates, der mit dem Licht, das auf Linsen und Spiegeln reflektiert wurde funktionierte, ließ er dann den gezeichneten Bewegungsablauf, etwa eines Pierrots, vor einem beliebigen Hintergrund abspielen. Reynaud hat jedoch keinen merklichen Einfluss auf die ersten Animationen gehabt.⁶⁰

Im Jahr 1906 fertigte Joseph Blackton den Film *Funny Faces* an (Abb. 1). Es ist die erste gezeichnete Animation auf Standard-Film.⁶¹ Eine Hand zeichnet mit Kreide ein Gesicht auf eine Tafel und verschwindet; die Zeichnung verselbstständigt sich, rechts im Bild wird eine Frau, diesmal von einer unsichtbaren Hand, gezeichnet. Der dargestellte Gentleman mit Zylinder raucht eine Zigarre und hüllt die Frau in eine Rauchwolke ein, was durch die verwischte Kreide dargestellt wird. Die Dame reagiert entsetzt: man kann die unterschiedlichen Emotionen auf den Gesichtern ablesen, und beide Figuren werden von der jetzt wieder sichtbaren Hand mit einem trockenem Schwamm weggewischt. Interessant ist, dass sowohl in dieser, als auch in anderen Szenen (aus einem Strich bildet sich ein Mann mit Regenschirm, ein Clown mit einem Pudel spielt mit seinem Hut) sich die Bilder aus den Radierungen entwickeln. Das Löschen der Zeichnung mit dem Schwamm, oder auch die gezeichnete Linie, die sich zurückzieht, also sich „ent“zeichnet, stellen ein wichtiges Stilmittel dar und prägen die Form dieses ersten Animationsfilmes. Die Verschiebung der Definition der Animationen von einem bloßen Effekt zu einem tatsächlichen Genre ist Winsor Mc Cay und Emile Cohl zu verdanken und fand im Zeitraum zwischen 1908 und dem Ersten Weltkrieg statt. Der animierte Film hatte nun eine narrative Struktur und eine eigene Ikonografie und erzeugte eine gewisse Erwartungshaltung

⁵⁹ Mitunter wird der Beginn des Animationsfilmes mit dem Beginn der Höhlenzeichnung markiert: siehe: Paul Wells, *Animation. Genre and Authorship*, New York 2002, S.33., auch: Krauss 2001, S. 4.

⁶⁰ Donald Crafton, *Before Mickey. The Animated Film. 1898-1928*, Cambridge 1993, S. 7.

⁶¹ Crafton 1993, S. 21.

hinsichtlich des Inhalts. Das wiederum führte zur Entwicklung von Cartoonfiguren - etwa Felix der Kater, die nicht nur animiert, sondern denen auch Charaktereigenschaften verliehen wurden.⁶²

3.5 Ein Vergleich: *Le Mystère Picasso*

Nach dieser kurzen Abhandlung der Geschichte des Animationsfilms wird nun ein Film behandelt, der den Schaffensprozess Picassos thematisiert und auf Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede zu Kentridges Filmen untersucht werden soll. In Clouzots *Le Mystère Picasso*, einem Film aus dem Jahre 1955, beobachtet man den Künstler beim Zeichnen. Es handelt sich dabei um einen Dokumentarfilm, der als solcher nicht nur die Fläche zeigt, über die Picasso seinen Stift, oder auch Pinsel zieht, sondern auch den Künstler in Clouzots Studio, der hinter einer eigens für diesen Film konstruierten, transparenten Leinwand sitzt. Der Künstler ist in einigen Sequenzen als solcher nicht nur visuell, sondern auch akustisch immer wieder präsent, etwa wenn man die Kratzgeräusche auf der Leinwand wahrnehmen kann. Der Großteil des Films ist aber auf dem kreativen Prozess bei der Entstehung einer Zeichnung hin konzipiert (Abb. 2). Das Resultat ist das Gefühl, man befände sich direkt im Kopf des Künstlers. Dies erlaubt den Einblick in die verschiedenen Entwicklungsstufen seiner Werke; mitunter werden Figuren gezeichnet, übermalt und wieder entfernt. Im Picasso-Film ist die Hand des Künstlers die meiste Zeit nicht zu sehen: stattdessen erscheinen Punkte und Striche aus dem Nichts. Die Fahrt der Linien wird direkt in Echt-Zeit gefilmt, oder auch mittels Stop-Animation in Bewegung versetzt. Picasso ist dabei besonders an der Bildkomposition interessiert und setzt Flächen gezielt als Akzente ein. Eine Zeichnung folgt der nächsten, wobei anfangs Farben nur sehr spärlich eingesetzt werden – die Bilder werden aber immer bunter.

Der Verlauf der Zeit wird im Film als Bestandteil des Arbeitsprozesses aufgezeigt. Das Medium Film ist die einzige Möglichkeit, einen Zeitverlauf wiederzugeben. In *Le Mystère Picasso* wird in manchen Einstellungen der einzelne Schritt und jede Veränderung zu einer Zwischenform der Zeichnung, welche zwar in sich ein fertiges Bild darstellt, die aber eine Unvollständigkeit suggeriert, da sie sich in einem endlosen Transformationsprozess befindet. Beispielsweise wird ein Mädchen zunächst molliger, mit runderen Konturen, dann dürr in einer Art Strichzeichnung dargestellt.

⁶² Crafton 1993, S. 9/10.

Es gibt also zentrale Aspekte, die man mit Kentridge verbinden kann: zum einen der Prozess, der offengelegt wird; das Thematisieren der Zeit sowohl im Medium Film, als auch in den unterschiedlichen Entwicklungsstufen; die Stop-Motion-Animation; die Transformationen, die manchmal mit Gegensätzen spielen – besonders im genannten Beispiel mit dem Mädchen – erinnert etwa an die Kühe in *Tide Table*, die zu Strichen werden wenn auch diese in einer radikaleren Form erscheinen (dieser Punkt wird in einem späteren Kapitel behandelt). Eine weitere Analogie besteht in der oben erwähnten Unvollständigkeit aufgrund der laufenden Veränderungen. Picassos Bilder entstehen ebenfalls aus der Inspiration während des Zeichnens, und die einzelnen Striche erscheinen auch bei ihm praktisch aus dem Nichts, dabei setzt er sie so gezielt und sicher ein, als würde er einer Vorzeichnung folgen.

Kentridges Filme sind aber trotz dieser Analogien zu *Le Mystère Picasso* keinesfalls ohne weiteres mit diesem Film zu vergleichen, denn es gibt schon von den Ansätzen her markante Differenzen zwischen den beiden: Einer der wichtigsten ist wohl der Umstand, dass Picassos Linie animiert ist, aber Kentridge an der Animation der Gestalt interessiert ist. Dies wird umso deutlicher, wenn die Entwicklung einer vorherigen Bewegung in der Spur der radierten Kohlezeichnung sichtbar bleibt. Was man weiters bedenken muss ist, selbstverständlicherweise, dass Picasso nicht für den Film verantwortlich ist, sondern lediglich in einen Projektvorschlag eingewilligt hat, während Kentridge aus seinen Zeichnungen Filme kreiert.

Für alle Filme Kentridges gilt, dass er darin Bezug auf die Ästhetik und Atmosphäre einer früheren Zeit nimmt. Die handgeschriebenen Titel, die wackeligen Bewegungen der Kamera, haben eine gewisse geschichtliche Konnotation, da sie an Zeiten erinnern als man mit neuen Kameratechniken und optischen Prozessen experimentierte und an die strukturellen und mechanischen Grenzen der damals verfügbaren Technik stieß.⁶³

3.6 Musik in *Drawings for Projection*

Der Film ist eine Zusammensetzung aus den aufgenommenen Zeichnungen und dem Soundtrack, mit dem sich der Künstler sehr bewusst auseinandersetzt und der keinesfalls den Bildern untergeordnet ist. Kentridge sucht gezielt nach der geeigneten Musik für seine Filme, dies ist ein konkreter Arbeitsaufwand, der allen seinen Filmen vorausgeht. Sowohl die Bilder als auch die Musik werden geschichtet und geschnitten und in einem Montageverfahren zusammengeführt. Kentridge arbeitet dabei mit dem Komponisten Philip Miller, der sich seit

⁶³ Cameron 1999, S. 38.

Felix in Exile (1994) damit auseinandersetzt, für die Bilder eine musikalische Entsprechung zu finden.

Dieses Kapitel behandelt anhand einiger Beispiele, wie Miller vorgeht, um den Film zu verdichten und zu verstärken, es wird dabei aber nicht auf die Soundeffekte eingegangen, auf welche im Kapitel Stimme/Stummheit detaillierter zu sprechen sein wird. Wichtig ist hier darauf hinzuweisen, dass diese Effekte ein essentieller Bestandteil der Tonspur sind - sie werden gezielt eingesetzt, um Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken, oder einen Akzent im Sinne des Schockmoments, der in Kentridges Filmen vorkommt, zu setzen. Philipp Miller sagt über diesen Prozess folgendes:

*Together with William's long time editor, Catherine Meyburg, my composition was cut and re-cut, bars removed, bars added, layers added, layers subtracted, some parts made softer, others louder, sound effects underscored, (...) And finally the music was put back together again.*⁶⁴

Es gibt also keine hierarchische Ordnung der Bilder und der Musik, diese sollte nicht als Hintergrund, als Kulisse gedacht werden, sondern als Metaebene. Kentridge wünschte sich etwa für eine bestimmte Szene in *Weighing and Wanting*, dass das Wiederinstandsetzen der zerstörten Objekte in der Musik symbolisiert wird - Miller setzte das mit schnellen Arpeggios um. Die Musik ist im Einklang mit dem Rhythmus der Bildabfolge. Miller unterstreicht in diesem Film durch die eingesetzten Harmonien noch einmal das Quietschen der Waage. So wird das Bild vom Ton verstärkt.⁶⁵

Ein noch ausgeprägteres Beispiel dieser akustischen Betonung des Visuellen findet man im Film *Stereoscope*. In diesem wird die Struktur des Filmes mit dem Aufbau des Tongeflechtes enger verknüpft. Es handelt sich um ein aus fünf Noten bestehendes Motiv, welches Miller in unterschiedliche Variationen schreibt. Wie die Bilder mit Elementen, operiert Millers musikalische Untermalung durch die Tonfolge e-f-d-d und „e“, mit einer begrenzten Anzahl von Tönen. Diese durchlaufen aber mehrere Metamorphosen und werden schließlich am Höhepunkt des Filmes zu einer asymmetrischen siebenachtel Figur: d-e-f-d-e-d“ und „e“.⁶⁶ Das ist insofern hervorzuheben, als es zeigt, wie sehr die Musik mit der Handlung kongruiert: Soho ist unter dem

⁶⁴ Interview mit Philip Miller in URL: <http://www.wqxr.org/#!/articles/q2-music/2010/apr/21/introducing-philip-miller/> (Stand: 10.01.2013).

⁶⁵ Abel 2007, S.44.

⁶⁶ Ibid, S.44.

Eindruck von Gewaltszenen und der Außenwelt, welche, etwa durch eine Straßenbahn, die schützenden Wände seines Zimmers durchbrechen. Sein aufgewühlter, geschockter Zustand völliger Reizüberflutung wird in der Komposition wiedergespiegelt, die asymmetrisch wird und somit ebenfalls ihre Balance verliert.

Bei *Felix in Exile*, Millers erster Zusammenarbeit mit Kentridge, wird das Gefühl des Ausgeschlossenseins, des Exils und der Isolation durch den Einsatz des Gesangs Sibongile Kumalos unterstrichen, welcher nicht in die Hauptkomposition integriert wird, sondern darüber liegt wie ein Fremdkörper.⁶⁷

Aber Kentridge versteht es auch Musik einzusetzen, um einen Kontrast zu erzeugen, zum Beispiel mit der Verwendung unterschiedlicher Genres, die eine gewisse Stimmung erzeugen. Bei *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* wird der Gegensatz zwischen den Minenarbeitern, deren Darstellung von einem afrikanischen Chorgesang begleitet wird, und den Szenen des Reichtums und Wachstums, die mit Jazzmusik unterlegt werden, auch musikalisch deutlich herausgearbeitet.⁶⁸

Obwohl Miller mitunter ein präpariertes Klavier, eine Trompete oder auch die menschliche Stimme einsetzt, ist die vorherrschende Instrumentalkombination die des Streichquartetts.⁶⁹ Diese Art der Musik erinnert an die Kammermusik aus dem 18. und 19. Jhd., so Mark Abel, der meint, diese schaffe eine Form der Intimität zwischen den Musikern und dem Publikum und erzeuge dadurch eine Stimmung, die sich auch auf den Film übertrage. Das Streichquartett als Gattung arbeitet mit wenigen, spezifischen Instrumenten, wie auch Kentridge die Auswahl seiner Materialien eingrenzt.⁷⁰

Kentridge zeigt sich in seiner Musikauswahl von der europäischen Tradition stark geprägt, so wählt er beispielsweise für *Mine* ein Stück von Dvorak, für *History of the Main Complaint* Monteverdi. Diese ausgeprägt eurozentrische Tradition bricht er mit afrikanischen Rhythmen und Melodien.

In diesem Zusammenhang soll anhand zweier konkreter Beispiele, in denen die Übersetzungen der verwendeten Musik, nämlich *Likambo ya ngana (Tide Table)* und *Go tlapsha didiba (Felix*

⁶⁷ Ibid, S. 45.

⁶⁸ Cameron 1999, S.53.

⁶⁹ Abel 2007, S. 45.

⁷⁰ Ibid, S. 43.

in Exile) vorliegen⁷¹, untersucht werden, wie Kentridge das gesprochene Wort einfließen lässt und welche Verknüpfung man hier zu der Geschichte des Gesangs in Südafrika herstellen kann. Musik war ein integraler Bestandteil der Antiapartheid Bewegung. Er diente als Mittel des Vereinens, um Gruppen zu formieren und zusammenzuführen⁷² – hier ist etwa der Trauermarsch nach dem Sharpeville Massaker zu nennen, bei dem die Menschen singend und schreiend im Rhythmus der Musik zur Polizeistation zogen, um die Verantwortlichen auf ihre Trauer und ihren Schmerz aufmerksam zu machen.⁷³ Gesang und Musik dienten als solche aber nicht nur der Solidaritätsbekundung und der Gruppenidentität sondern wurden auch als eine Waffe im Kampf gegen die Unterdrückung eingesetzt, um Protestsprüche, verbotene regimekritische Nachrichten und geheime Informationen in den Liedtexten zu verstecken. Diese spezifische Funktion des Liedtextes, der in seiner Form zunehmend militarisiert wurde, lässt sich auf die Zeit der bewaffneten Kämpfe zurückführen.⁷⁴ Als Beispiel sei hier ein afrikanisches Lied mit heiterer Melodie genannt, welches aus eurozentrischer Sicht als fröhlich eingestuft wird, laut Übersetzung allerdings eine aggressive Morddrohung ausspricht: „We will shoot you, we will kill you.“⁷⁵

Wenn jetzt mit dem gewonnenen Vorwissen der politischen Bedeutung des Singens, der Liedtext von „*Likambo Ya Ngana*“⁷⁶, ein Lied das in Kentridges Film *Tide Table* eine der musikalischen

⁷¹ Aus dem Privatarhiv der Verfasserin.

⁷² Nora Makky, „Song in the Anti-Apartheid and Reconciliation Movements in South Africa Ohio 2007, S. 5. URL: <http://hdl.handle.net/1811/28447> (Stand: 22.01.2013).

⁷³ Makky 2007, S. 8.

⁷⁴ Ibid, S. 13.

⁷⁵ Ibid, S. 13 zit. nach: Amandla 2003.

⁷⁶ Folgender Text ist die wörtliche Übersetzung von Lingala ins Englische:

Likambo Bomba makambo eee (Hide stuff)

Likambo ya ngana (Other people's affairs) Soki omoni (If you happen to see [them])

Bombaka na motema (Hide [them] in your heart) Ekoluka ndongo (Otherwise, it could get you into serious trouble)

Bandeko (Brothers and sisters)

Likambo eboma mboka (Stuff that destroys a place) (in the sense of "the surroundings") Bilobaloba (Chatter)

Likambo eboma mboka (Stuff that destroy a place/the surroundings) Songisongi (Rumors)

Bandeko (Brothers and sisters) Zala na mayele (Be wise/intelligent) Soki oyoki likambo (If you hear something)

Zala na mayele (Be wise) Tango bakotuna yo (When they ask you about it)

Bandeko (Brothers and sisters)

Obimi (You go out -) Yo na moninga (you and a friend) (with a friend)

Bandeko (Brothers and sisters)

Bosali ndoki (You do "sorcery" (bad stuff) Bombaka na motema (Hide it in your heart)

Hauptelemente darstellt, durchgenommen wird, wird die leichte, unbeschwerte Melodie plötzlich in einem ganz anderen Kontext wahrgenommen. Man könnte es mit dem österreichischen Kinderlied *Oh du Lieber Augustin* vergleichen, das ja den Augustin in der Pestgrube besingt, aber für nicht deutschsprachige Zuhörer eine heitere Stimmung verbreitet.

Der Titel, *Likambo ya Ngana*, bedeutet „Anderer Leute Angelegenheit“. Dieser verweist bereits auf den Inhalt des weiteren Liedtextes, der sich eben darauf beruft, sich nicht in die Angelegenheit anderer Leute zu mischen. Wiederholt wird dazu aufgefordert, Dinge, die man sehen oder hören könnte niemandem Preis zu geben, denn es könne ernstzunehmende Konsequenzen haben. Man solle Dinge, die begraben wurden, nicht wieder aufdecken. *Koyebisaka te* – erzähle es nicht! *Bomba makambo eee* – der Refrain, der sich eindringlich wiederholt, appelliert, Dinge zu verstecken. Dabei werden direkt die *Bandeko* – Brüder und Schwestern – mehrmals im Lied angesprochen, diesen Ratschlägen zu folgen.

Ekoluka matata (It could fetch trouble) (It could bring you problems)

Bandeko (Brothers and sisters)

Okei mboka ya bato (You go to somebody's land) Okuti likambo (You find something)

Soki ozongi (When you come back)

Bandeko (Brothers and sisters) Bombaka na motema (Hide it in your heart)

Bandeko (Brothers and sisters)

Likambo eboma mboka (Stuff that destroys a place/ the surroundings) Bilobaloba (Chattering) Songisongi (Rumors)

Bikumbakumba (Carrying news from one place to another)

Bimemamema (Carrying news from one place to another) Bikundolakundola (Digging here and there)

Likambo bakundaki (Stuff that was buried) Yo oke kokundola (You go and dig it up)

Soki oke na ndako ya moninga (If you go to a friend's home) Soki okendeki kolia (If you went for a meal)

Lia (Eat) In the sense of "Then eat!" Soki okendeki kosenga (If you went to beg)

Senga (Beg) In the sense of "Then beg!" Soki okendeki po ozangi (If you went there because you have nothing)

Vanda (Sit down) Tala (Look around) Tika kokumba makambo ya ngana (Don't carry his affairs around)

Likambo eboma mboka (Stuff that destroys a place/the surroundings)

Bilobaloba (Chatter) Likambo eboma mboka (Stuff that destroys a place/the surroundings)

Songisongi (Rumors) Bandeko (Brothers and sisters)

Zala na mayele (Be wise/intelligent) Soki oyoki likambo (If you happen to hear stuff) (If you hear something)

Zala na mayele (Be wise) Tango okofunda moninga (When you rat on your friend)

Bandeko (Brothers and sisters) Obimi yo na moninga (You go out with your friend)

Bandeko (Brothers and sisters) Bosali ndoki (You do "sorcery")

Bombaka na motema (Hide it in your heart) Koyebisaka te (Don't tell)

Bandeko (Brothers and sisters)

Das Lied hat einen spezifischen politischen Hintergrund und bezieht sich auf die Stimmung zu Zeiten der Mobutu-Diktatur im Kongo. Es handelt sich dabei zwar nicht um ein südafrikanisches Lied, ist allerdings ein Mittel für Kentridge, das Trügerische an der vorgeblich idyllischen Strandkulisse durch den Text zu verstärken.

In *Felix in Exile* singt Sibongile Kumalo mit einer wehmütigen, sehnsuchtsvollen Stimme auf Zulu „*Go tlapsha didiba*.“⁷⁷ Der Titel bedeutet auf Deutsch: „*Die Quellen werden versiegen*“. Sie singt von der Angst, unterwegs in ihre Heimat zu sterben - *Kusho mina sengizophelel'endleni*; sie sieht den Weg zwar vor Augen, fürchtet aber, nie zu Hause anzukommen, weil sie von Feinden umgeben ist. „Da sind die Feinde, die greifen an“, singt sie, „wie sollen wir uns verteidigen?“ – *Nazi izitha zihlasele, siyohloma ngani?* – und setzt fort:

Sie sind dicht wie das Gras, so dicht wie Fell! – *Zinga ngojani,*
zinga ngoboya benyamazane.

Sie klagt, dass die Nation zerstört wird – *O saphel'isizwe!*

Dass das Wissen zerstört wird – *O laphel'ulwazi.*

Wiederholt hört man die Strophe: „Sie sind dicht wie das Gras.“ Der Gesang ist zum Teil gespenstisch und eindringlich, ebenso wie die Streicher dehnt sie die Silben. Die letzten Silben klingen nur noch wie Trauerklagen und sind nur Laute, keine Worte. Man geht davon aus, dass sie den Weg nicht zu Ende gegangen ist. Die Landvermesserin, welche man im Film sieht, heißt Nandi und soll laut Kentridge eine Art Cassandra Funktion erfüllen⁷⁸ - sie sieht also in die Zukunft und hat Visionen von den Toten in Felix' Land, die sie ihm zu zeigen versucht. Sie selbst wird am Ende des Filmes erschossen. Es ist naheliegend, jene weibliche Stimme, die diese Geschichte über den Film trägt, mit Nandi in Verbindung zu setzen, da beide so eine zentrale Rolle im Film einnehmen: einmal akustisch und einmal visuell.

⁷⁷ Folgender Text ist die wörtliche Übersetzung von Zulu ins Englische: *Kusho mina sengizophelel'endleni* (It looks like I will perish/die on the way) *Ngoba mina sengizosaba mina* (Because I am afraid, I) *Nants'indlela sengiyibona* (The road/way is here, I can see it) *Kodwa mina sozengiyekhaya mina* (But I will never go home)! *O laphel'ulwazi!* (Oh, the nation is destroyed! Oh, knowledge is destroyed!) Repeat:*Nazi izitha zihlasele, siyohloma ngani?* (Here are the enemies on attack, how are going to defend ourselves?)*Zinga ngojani!* (They are as abundant as the grass!)*Kepha mina sengizosaba mina* (Now I am afraid, I)*Nants'indlela sengiyibona* (The road/way is here, I can see it)*The last parts where she sounds like “heyi heyi hey hey” is just a decoration of the song, no real meaning. It is a common sound in most Zulu, Xhosa, Ndebele, Swazi traditional songs.*

⁷⁸ William Kentridge, *Felix in Exile. Geografie der Erinnerung und Faustus in Afrika. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration* in: Peter Weibel (Hg.) *Inklusion-Exklusion* (Kat. Ausst. Steirischer Herbst 96, Köln 1997) Kassel 1996, S.245.

„Die Quellen werden versiegen“ kann man in Bezug auf *Felix in Exile* unterschiedlich verstehen. Zum einen ist die Quelle vor allem in Verbindung mit der Landschaft zu denken, die Kentridge in diesem Film zu einem seiner Hauptakteure macht. Der Film beginnt mit Wasser, einem Teich, der inmitten einer ansonsten dünnen, kargen Umgebung zu sehen ist und endet mit Felix, der in eben diesem Teich bis zur Hüfte im Wasser steht. Aber auch in den dazwischenliegenden Szenen spielt Wasser eine Rolle: etwa beim Rasieren, als Wasserschüssel, wenn es aus dem Wasserhahn fließt, wenn Tote zu künstlichen Wasserbecken werden, wenn Wasser in Felix Zimmer eindringt und den Raum überflutet. Der Hinweis, dass die Quellen versiegen werden, findet also im Film eine Gegenentsprechung, wo Wasser im Überfluss vorhanden ist.

Andererseits lassen sich die Quellen aber auch mit der Strophe „Die Nation wird zerstört! Wissen wird zerstört!“ verbinden und können dann im Sinne einer versiegenden Wissenquelle, und wenn auch die Nation zerstört wird, als verlorene nationale Geschichte verstanden werden. In *Felix in Exile* macht Nandi Aufzeichnungen, Papiere fliegen aus Felix' Koffer, aus dem Zimmer und in die Landschaft, Felix bewahrt einen Stoß Zeichnungen in seinem Koffer auf, die wissenschaftlichen Geräte, wie etwa der Seismograph und auch der Theodolit, die Kentridge durch ihre mitunter auch überproportionale Größe prominent in Szene setzt, dienen der Landvermessung – diese sind Quellen einer persönlichen Geschichte, oder auch eines geografischen Wissens.

4. Zeichnerische Aspekte in *Drawings for Projection*

Nach der Behandlung des filmischen Aspekts der *Drawings for Projection* soll nun der zeichnerische beleuchtet werden, denn der Künstler definiert sich an erster Stelle als Zeichner und entwickelt als solcher seinen Zugang zu allen seinen Werken, sei es mit Kohlestift auf Papier oder mit zerissenen Papierstreifen. Innerhalb dieses Ansatzes hat Bewegung einen hohen Stellenwert. Parallel zur Entstehung seiner ersten Filme arbeitete er an Prozessionsdarstellungen bei denen seine Figuren im Gehen, Marschieren, Tanzen, manchmal auch im Prozess der Verwandlung dargestellt sind. Seine ersten Arbeiten waren Monodrucke, die in einer schwarz-weißen Abstufung gehalten sind. Kentridge bewegt sich stilistisch und auch in der Form seiner Charakterzeichnung im Traditionskreis der Neuen Sachlichkeit, im speziellen etwa von Künstlern wie Max Beckmann, George Grosz (Abb. 3), aber in seinen Filmen finden sich auch zahlreiche Bezüge zu russischen Konstruktivisten, etwa Vladimir Malewich,⁷⁹ oder zu Goyas

⁷⁹ Boris 2001, S. 36.

grausame Schilderungen des spanischen Bürgerkriegs.⁸⁰ Kentridges großformatige Kohlezeichnungen sind mit ihrem Entstehungsort eng verknüpft. Zum einen ist hier das Werk des Südafrikaners Dumile Feni (Abb. 4) zu nennen⁸¹, der auch mit Kohle auf Papier zeichnet, zum anderen ist die lokale Besonderheit der Kohle, als Kentridges bewusst gewähltes, wichtigstes Material in diesem Zusammenhang hervorzuheben. Mit dem Gedanken, an die brennenden Townships, oder auch die Felder, deren Grashalme durch die Dürre und Trockenheit im Winter manchmal in Feuer entfacht werden, so dass diese verrußten Stummel der Gräser, so Kentridge, sich von selbst malen, geht dieses Zeichenwerkzeug mit der Umgebung eine enge Bindung ein.⁸² Kohle selbst ist ein Material im Wandel, das eine Metamorphose erlebt. Zuerst ist es Holz oder Gras, und zum Schluss wird es zu Stein. Es ist das Ergebnis eines Prozesses. Kohle lässt sich leicht verwischen und hat auch eine gewisse Flüchtigkeit. In *Johannesburg, 2nd greatest City after Paris* handelt es sich um das Antesten eines Mediums. Die zeichnerische Entwicklung und Ausgefeiltheit der Linie lässt sich in den Filmen verfolgen. In *Tide Table* ist der Strich wesentlich weicher und weniger expressiv, wirkt kontrollierter. Bei *Other Faces* wechselt er spielend mit den unterschiedlichen formalen Erscheinungen seiner Zeichnung. Manche Szenen etwa sind nur flüchtig und skizzenhaft wiedergegeben, andere ins Detail ausgearbeitet. In diesem Film operiert er mit breiteren malerischen Strichen, die mitunter ausgefranst sind.

4.1 Wiederkehrende Elemente

Auch wenn es kein Storyboard gibt, und Kentridge nicht weiß, wie die Geschichte verlaufen wird, bis die einzelnen Szenen während des *stalking the drawing* mit Hilfe freier Assoziationsketten Form annehmen, so verwendet er doch Listen, die wichtige Elemente des Filmes beschreiben. Für *Tide Table* fertigte er etwa eine Liste mit mehreren Bildern an (Abb. 5), die sich im Film wiederfinden lassen.

[...]Also würde ich mit den ersten 20 Bildern für diese Liste beginnen. Ich weiß vielleicht schon, dass ich Kühe am Strand haben will... Ich möchte Soho in den Wellen haben... noch ein Stück Information.⁸³

⁸⁰ diese Einflüsse werden in der Literatur mehrmals genannt und etwa in Cameron 1999, Christov Bakargiev 1998 bereits in der Einführung besprochen.

⁸¹ Benezra 2001, S.12.

⁸² William Kentridge, Meeting the world Halfway. A Johannesburg Biography, in URL: http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k26_c_william/img/lct_e.pdf S.7, S.7 (Stand:15.01.2013).

⁸³ Breidbach/Kentridge 2005, S. 59.

Das Gefüge der Bilder setzt sich aus einzelnen folgenden Elementen und Mechanismen zusammen, die fast in allen seinen Filmen für die *Drawings for Projection* Reihe vorkommen:

Landschaft und Raum:

Die Landschaft bei William Kentridge lässt sich grob in zwei Kategorien, einerseits in die reale Landschaft und andererseits in die utopische Landschaft, unterteilen. Seine utopische Landschaft entsteht aus einer Vorstellung eines exotischen, fruchtbaren Afrikas, wie es zu Zeiten der Kolonialisierung propagiert wurde. Es sind weite ländliche Perspektiven, die naturbelassen, ja fast idyllisch anmuten. Diesen Landschaftstypus findet man stellenweise in *Weighing and Wanting* wieder, oder auch in *Felix in Exile*, wo es hin und wieder Wasserbecken und Teiche gibt. Diese fiktive Landschaft lasse sich leicht zeichnen, so Kentridge, indem man mit einer blauen Farbe die trockene Gegend verändere und mit Wasser bereichere (Abb. 6).⁸⁴

Eine ideale fiktive Kulisse für *Tide Table* kreiert er, indem er vordergründig auf einen konkreten Platz verweist (das dargestellte Hotel am Muizenbergerstrand gibt es tatsächlich), eigentlich jedoch für seinen Schauplatz zwei bestimmte Orte miteinander verschmelzen lässt, die nichts miteinander zu tun haben. Das entstand aus der Idee heraus, Kühe am Strand darstellen zu wollen, die einen lokalen Bezug haben, da diese in einer bestimmten Gegend in Südafrika öfters am Meeresufer zu sehen sind, und aus dem Wunsch einen afrikanischen Chor zu zeigen, wie es ihn an anderen Teilen des Landes gibt, da viele Gottesdienste direkt am Meer gehalten werden. Wie Angela Breidbach so treffend fomuliert, verweist er auf einen spezifischen Ort und verneint dies im selben Augenblick.⁸⁵

In *Felix in Exile* problematisiert er die Landschaft, die sich über die Toten stülpt und die Spuren der Gewalt völlig verschleiert. Landschaft spielt in seinem Werk eine große Rolle und wie etwa Boris schreibt, wird diese in *Felix in Exile* wie ein Hauptcharakter behandelt und geht weit über die übliche Kulissennutzung oder Umgebungszeichnung hinaus. „It has a life of its own, constantly evolving from one form to another, devouring remnants left for its consumption. It seems to have no conscience and acts as a continous force of change indifferent to consequence.“⁸⁶

⁸⁴ Breidbach/Kentridge 2005, S. 78.

⁸⁵ Breidbach/Kentridge 2005, S. 61.

⁸⁶ Boris 2001, S.31.

Die Darstellungen seiner ähnlich idyllischen Landschaften, die aber jäh durch negative Elemente durchbrochen werden, etwa durch Massen von (ausgebeuteten) Minenarbeitern Leichen, bzw. durch Attribute der zivilisatorischen/gewerblichen Nutzung durch den Menschen: Masten, Fabriken, Plakate, Stromkabel, Megaphone und Ähnliches sind wiederkehrende Motive.

Anlässlich seiner Kyoto Preis Verleihung zollt William Kentridge in seiner Rede *Johannesburg Biography. Meeting the World halfway* der Landschaft seiner Kindheit und seiner Heimatstadt Tribut. Die rurale Szenerie bildet einen Kontrast zu der düsteren, abgebrannten Landschaftskulisse seiner Heimatstadt Johannesburg, ein Ort, der künstlich entstanden ist und in dem alles, was man sieht, von Menschenhand aus wirtschaftlichem Interesse gebaut wurde, um Gold zu gewinnen. Johannesburg ist für Kentridge durch eine Dialektik geprägt. Er beschreibt die Topographie von Johannesburg als sehr ungleich: „[...]the lush, leafy gardens of the suburbs, and the dry veld outside the city, where irrigation and privilege ends.“⁸⁷ Unter der Erde schlummerte Gefahr: in seiner Kindheit waren die Minen sehr viel näher an den Stadtrand der Stadt gebaut. Das nötige Abpumpen des Wassers erzeugte Risse, die wiederum kleine Erdbeben hervorriefen. In manchen Orten hatte dies weitläufigere Konsequenzen, denn es entstanden Aushöhlungen unter der Erde, Erdfälle, wodurch ganze Häuser und ganze Plätze vom Boden verschluckt wurden: „[...]there was a terror of what was under the earth [...]“⁸⁸ Die Gegend um die Stadt Johannesburg war also für Kentridge eine unheimliche, schwer fassbare Landschaft, die eine Art Eigenleben hatte. „There was a sense of the city and the area around it having a threat and a danger. We have the sinkholes, we have the mine dumps which can collapse—all of which made for a city which was unstable“⁸⁹

In Johannesburg ist die Landschaft nichts Fixes, Unveränderliches: Die Berge der Umgebung, weil sie eben künstlich sind und aus dem Schutt der Minen bestehen, waren dort, im Gegensatz zum herkömmlichen Verständnis eines Berges, nie ein Symbol einer gewissen Ewigkeit des Gebiets, sondern diese Abraumhalden waren vergänglich: wenn der Goldpreis hoch genug war, verschwanden sie umgänglich.⁹⁰

„Suddenly what one thought of as one’s landscape, as the solid bedrock of how one could organize who one was, or imagine who one was in space, started to disappear – literally: they

⁸⁷ Kentridge 2010, URL: http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k26_c_william/img/let_e.pdf , S.3.

⁸⁸ Ibid, S. 4.

⁸⁹ Ibid, S. 8.

⁹⁰ Ibid, S.8.

would be erased. With excavators, and with jets of water, these mountains would be removed,“ so Kentridge, und was er dann hinzufügt, zeigt, wie sehr seine Arbeitsweise von Johannesburg geprägt ist: „In a way the city itself was showing me a kind of animation, a kind of erasure.“⁹¹

Auch im Bezug auf den Raum finden sich zwei Kategorien: zum einen der private Raum und zum anderen der öffentliche. Der private Raum ist sehr neutral gehalten, erscheint bis auf wenige Gegenstände leer und ist wie eine Bühne in einem Theater zu verstehen, auf der je nach Erzählung unterschiedliche Requisiten eingesetzt werden und so dem Raum Bedeutung verleihen (Abb. 7). Es ist ein Kubus mit einem Kamin. Davon finden sich Variationen in den einzelnen Filmen, etwa in *Weighing and Wanting*, in dem die moderne Architektur sich in der Strukturierung des Raumes widerspiegelt. Das Büro, das Schlafzimmer und auch Felix' Exil entstehen aus einem solchen Verständnis vom privaten Raum. In *Stereoscope* wird ein Einblick in die Wohnungen eines Wohnhauses gewährt. In *Tide Table* gibt es eine Entsprechung durch die Hütten, in die man hineinsieht. Auffallend ist in beiden genannten Beispielen die Verwendung von künstlichen Lichtquellen, die auch in *Felix in Exile* vorkommen.

Die öffentlichen Räume sind größer und perspektivischer gezeichnet; das sieht man etwa beim Inneren der Schaltzentrale in *Stereoscope* (Abb. 8). Ungewöhnlich weit und leer dargestellt ist das Krankenhauszimmer in *History of the Main Complaint*: in der Mitte steht lediglich ein von Vorhängen umgebenes Bett. Auch das öffentliche Schwimmbad in *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* besteht aus keiner Kubusform und hat Tiefe, ebenso wie die Zeichnung des Krankenzimmers in *Tide Table*. Die privaten Räume sind also sehr konzentriert auf die Person, während man in den weitläufigen, kargen Räumen der Öffentlichkeit sich zu verlieren droht.

Die Straßen in Johannesburg, das Hotel in *Tide Table* (Abb. 9), die Goldminen in *Other Faces* sowie die Fabrik in *Stereoscope* existieren, die Gebäude und die Umgebung sind als Landschafts- und Architekturportraits konkret dargestellt. Kentridge verwendet für manche seiner Darstellungen auch exakt jenes Blatt Papier, das in einem anderen Film vorkam.⁹² Es handelt sich also tatsächlich um denselben Raum, in dem schon etwas Geschehen ist und nach und nach wegradiert wurde.

Er hat in seinen Filmen bestimmte Schauplätze, die er öfters aufgreift. Bachelard spricht in

⁹¹ Ibid, S.8/9.

⁹² Breidbach/Kentridge 2005, S.119.

seiner *Poetik des Raumes* von einer „Lokalisierung der Erinnerung“, was für Kentridges Raumverständnis sehr passend erscheint: „In diesem Theater der Vergangenheit, das unser Gedächtnis ist, erhält die Bühnenausstattung die handelnden Personen in ihrer vorrangigen Rolle [...] und der Raum speichert verdichtete Zeit.“⁹³

Zeit:

Kentridges spezifische Technik zur Verlangsamung von Bewegung kommt auch bei Dingen und Prozessen zum Tragen, die normalerweise mit Geschwindigkeit verbunden werden; wenn etwas zusammenstürzt oder explodiert bzw. zersplittert. Der Künstler verleiht damit seinen Filmen einen schleppenden, langsamen Charakter in solchen Sequenzen, die mitunter den Anschein machen, als würde Zeit zerdehnt werden. Langsamkeit wird auch mittels der Montagetechnik erreicht: bei manchen Sequenzen wird die Abfolgefrequenz dem Zeichentempo angepasst. Das Bild steht nie still, aber es gibt nur geringfügige kleine Bewegungen: etwa beim Picken eines Vogels im Sand in *Tide Table*, beim Niesen eines Mannes in *Other Faces*, oder auch beim Blinzeln, was häufig vorkommt. Die Zeit scheint manchmal still zu stehen. Ein Element der Zeit ist auch das Meer in *Tide Table*, welches wie das Pendel einer Uhr mit einem unaufhörlichen gleichmäßigen Rhythmus vor und zurückgeht und in diesem Kontext ebenfalls mit dem Wechsel von Ebbe und Flut mit der Zeit zu verbinden ist. In *Stereoscope* ist die Uhr in der Schaltzentrale, deren Zeiger sich ununterbrochen drehen, ein dynamisches Element in der ansonsten fast regungslosen Anfangszene.

Leeres Blatt/Beschriebens Blatt:

Das leere, lose Blatt wird oft durch einen Windstoß in Bewegung versetzt und zur Dynamisierung mancher Bildfolgen eingesetzt. In *Stereoscope* wird ein Blätterstoß in die Luft gewirbelt, und es werden Papierschlängen von Tickerbandmaschinen ausgespuckt. In diesem Film tragen die leeren Blätter zu einem chaotischen Bild bei, sind aber genauso ein Element der Ruhe, als sie in der anderen Bildhälfte wieder zu einem Stapel zusammenfallen. In *History of the Main Complaint* und in *Felix in Exile* gibt das leere Blatt, das im ersten Film eine Straße entlangfliegt, und im zweiten in eine Landschaft vorstößt, eine Sehrichtung vor (Abb. 10). In *Felix in Exile* ist es eine Form der Kommunikation zwischen Felix und Nandi und wird für den filmischen Übergang von einer Szene in die nächste genutzt. Das leere Blatt stellt aber oftmals eine noch zu befüllende Fläche dar, die sich in *Sohos Fall* sehr oft wie von einer unsichtbaren

⁹³ Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes* in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt 2006, S. 167.

Hand mit Zahlen und Rechnungen beschreibt. Es ist eine Form, einen Traum oder etwas, das im Kopf vorgeht, zu zeigen – fungiert wie eine visuelle Offstimme, etwa bei *Felix in Exile* die Zeichnungen oder die erotischen Fantasien von Mrs. Eckstein in *Johannesburg, 2nd Greatest City*. In der Landschaft und in den Straßen kommen weiße Blätter in Form von Autobahnplakaten und Transparenten bei Demonstrationen vor. Das Heft und das Buch werden ebenfalls als Mittel der Dynamik eingesetzt, indem sie sich verselbstständigen und sich von alleine durchblättern. Ein weiteres Beispiel für diese Art des Blattes kommt in *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* vor als Soho als eine Art Schöpferfigur, die über der Landschaft thronet, mit seinen riesigen Prätzen das Bild umblättert.

Das Motiv des beschriebenen Blattes lässt sich auch auf eine Zeitung anwenden. Zeitungen wurden in Südafrika, während der gewalttätigen Konflikte zu Zeiten der Apartheid, verwendet, um die Leichen auf den Straßen zu verdecken.⁹⁴ Auch Kentridge deckt damit die Toten zu, etwa in *Felix in Exile* (Abb. 11). Die Markierungen in den Zeitungen und auch das Spiel mit dem beschriebenen und nicht beschriebenen Blatt lassen sich möglicherweise mit einem konkreten politischen Akt verbinden. Im Jahr 1985 wurden manche Zeitungen, die von liberalen Herausgebern geführt wurden mit Lücken anstatt des vom Staatsapparat zensurierten Textes versehen, um diesen Misstand aufzuzeigen.⁹⁵ In *Tide Table* ist die Zeitung eines der wichtigsten Symbole und Attribute: beispielsweise liegt ein Mann mit dem Kopf auf einer Zeitung. In einer anderen Szene geht eine Frau auf Zeitungen, die der Wind vor ihre Füße geweht zu haben scheint, eine nach der anderen, bis sie auf einem Zeitungsteppich über den Strand schreitet und Soho liest ununterbrochen in einer Zeitung. Die angezoomte Zeitung kommentiert Handlungselemente des Filmes, was im Abschnitt über diesen Film näher behandelt wird.

Linie:

Die Linie ist sowohl ein trennendes als auch ein einendes Element. Sie führt oftmals durch Schichten und gibt, wie manchmal das lose Blatt, eine bestimmte Richtung vor. In *Felix in Exile* markiert die rote Linie wie bei einem Tatort die Umrisse der Toten, in *History of the Main Complaint* und auch in *Weighing and Wanting* kommt sie in Verbindung mit dem MRT oder auch Ultraschallbild vor: manche Stellen sind mit roten Kreuzen gekennzeichnet. In *Stereoscope* dient die Linie einer Teilung des Bildes: aus einer Bildfläche werden zwei Bildhälften. Eine weitere Form, wie dieses Element in den *Drawings for Projection* eingesetzt wird, ist die gebrochene Linie zur Darstellung von Lichtstrahlen oder auch eines Bruches, wenn etwa ein

⁹⁴ Siehe Fotografien von Peter Magubane in URL: <http://lens.blogs.nytimes.com/2012/09/21/a-fighter-with-a-camera-in-apartheid-era-south-africa/> (Stand: 05.01.2013).

⁹⁵ siehe Maltz 2008, S. 63.

Glas einen Sprung aufweist. Die Linie hat eine Kraft: in *Stereoscope* schießt sie durch Wände⁹⁶, funktioniert als Geschossbahn der Pistolenkugel. Die Linie verbindet Sequenzen miteinander und dient einer Kommunikation. Im Sinne von *Stereoscope* versinnbildlicht die blaue Linie Strom. Wie Kentridge kommentiert: „(Die Linien) sind eine visuelle Darstellung dessen, was wir wissen, aber nicht sehen.“⁹⁷

Schichten:

Kentridges Zeichentechnik basiert überhaupt auf den Grundlagen eines Schichtprinzips: mit Hilfe des Palimpsests überschreibt eine Schicht die nächste. Solche Schichten im übertragenen Sinn erfüllen eine wichtige Funktion in der formalen Dichte der Filme, sie sind aber auch als autonome Bilder, eine wiederkehrende Erscheinung. Die Erdschichten sind ein Hauptmotiv bei *Mine* und bei *Stereoscope*. In *Weighing and Wanting* führen Fahrten durch Gestein. In *Stereoscope* besteht die Wand aus Schichten, in deren Mitte sich eine blaue Linie befindet und das Meer in *Tide Table* kommt ebenfalls in Schichten, in der Abfolge der Wellen. Der Stoß von Blättern, oder auch die Darstellung von Büchern und Heften sind nichts anderes als Schichten aus Papier.

Vor allem die Schicht im Sinne der Bedeutungsebene ist ein relevantes Mittel für die Fülle der visuellen Eindrücke. In vielen der Filme findet man spezifische kunsthistorische Anlehnungen; bei manchen handelt es sich um direkte Zitate, in anderen bedient sich Kentridge einer gewissen Formsprache. In *Felix in Exile* erinnert die Anordnung der Blätter, die an den Zimmerwänden hängen, an Malevichs *suprematistischen Ausstellung* (Abb. 12). In *Tide Table* wird direkt auf Rembrandts *Kadaver* Bezug genommen, indem er die Kuh wie vom Metzger verarbeitet von der Decke hängen lässt (Abb. 13). Die Menschen in *Tide Table*, die in Tücher gewickelt erscheinen, können als Rezeption auf Moores *Shelter*-Zeichnungen gedeutet werden (Abb. 14).

Weiters könnte man sagen, dass das Sichtbarmachen einer Bewegung auf dem Darstellungsprinzip der Futuristen fußt. In dem Film *Other Faces* werden Bedeutungsschichten noch stärker als in den anderen Filmen eingesetzt: man findet zahlreiche Bezüge auf die Bibel: Eine alte Frau wird mit einer Art Dornenkrone gezeigt, Soho, der ein Mischwesen in den Händen hält, erinnert ansatzweise an eine Beweinung. Auf diesen Punkt wird jedoch noch genauer in der detaillierten Besprechung des Filmes eingegangen werden.

⁹⁶ Siehe Abb. 8.

⁹⁷ Breidbach/Kentridge 2005, S. 79.

Apparate⁹⁸:

In der Auswahl der abgebildeten Apparate greift Kentridge auf technische Modelle zurück, die in der Entwicklung des heutigen elektronischen Zeitalters teilweise bereits in Vergessenheit geraten sind und mitunter aus dem Anfang des 20. Jahrhundert stammen. Er behauptet, dass eben diese antiquierten Apparate eine gewisse Form der Allgemeingültigkeit haben und zeitlos sind, da das schnelle Fortschreiten der technischen Trends die Gefahr bergen würde, seinen Filmen würde eine bestimmte Zeit anhaften.⁹⁹ Sein Bakelit Telefon ist etwa aus den 50er Jahren, die MRT Röhre jedoch ein Gerät aus dem späteren Jahren des 20. Jahrhunderts. Es handelt sich beim Telefon speziell um den Symbolcharakter, um ein Bild, das universal funktioniert.

Kentridge verwendet Apparate, die sich in mehrere unterschiedliche Kategorien teilen lassen. Sie werden sehr häufig in seinen Filmen eingesetzt und erfüllen, im Zusammenhang mit Soho, der in seinem Büro sitzt, eine gewisse Attributfunktion: hier seien die Tickerband-, die Schreib-, die Münzprägmaschine und das Telefon selbstverständlich, zu nennen (Abb. 15). Apparate, wie etwa die Kassa, oder auch eine alte Rechenmaschine, sind begleitende technische Geräte Sohos, der sich immer mit Zahlen und Rechnungen beschäftigt. Der Hebel der Münzprägmaschine drückt sich nach unten und löst in *Sobriety Obesity and Growing Old* das Zusammenstürzen der Häuser aus. In einem anderen Film wird dieselbe Bewegung eingesetzt, um in einer gezeichneten Bildfläche einen Riss zu erzeugen. Es handelt sich dabei teilweise um Apparate der unsichtbaren Kommunikation, man sieht also nicht, woher die Nachrichten kommen, die aus der Tickerbandmaschine herausquellen. Diese arbeitet auf der Basis eines Telegraphs, und wurde vor allem für Nachrichten aus der Börsenwelt eingesetzt. Die Schreibmaschine wird in *History of the Main Complaint* verwendet, um im Röntgen durch die schnelle Bewegung des Typenhebels im Körper an ein chirurgisches Messer zu erinnern oder auch an die Bewegung der Scheibenwischer im Auto anzuknüpfen.

Weiters sind Sehapparate etwa ein Fernrohr als Mittel um auf etwas aufmerksam zu machen zu sehen: dies ist in *Tide Table der Fall*. Ein Teleskop lässt in *Felix in Exile* in einer Szene in der Felix Nandi über dieses Gerät ins Auge schaut zwei Blickwinkel miteinander verschmelzen, als sich das Gesehene in eine Landschaft verwandelt (Abb. 16). In diesem Fall hat der Apparat eine Vermittlerfunktion. Der Film *Stereoscope* basiert auf einer speziellen Sehform, die zwei zweidimensionale Bilder im Kopf zu einem räumlichen Seherlebnis werden lässt. Im Film wird diese Analogie in der Zweiteilung des Bildes hergestellt. Apparate des Hörens wie etwa

⁹⁸ Auch Cameron 1999, S.69/70 beschäftigt sich mit Apparaten, ebenfalls Krauss 2001, S. 29.

Megaphone in *Sobriety, Obesity and Growing Old*, oder auch Tonbandgeräte, wie etwa in *Stereoscope* sind ein konkretes Element in seinen Filmen. In diesem kommen Funktionskreisläufe vor, also auch das Innere eines technischen Apparates, oder auch eine Schaltzentrale, von der die Elektrizität ausgeschickt wird. Apparate werden aber auch eingesetzt, um Dinge sichtbar zu machen, wie gewisse Wellen, die in der Luft liegen oder durch den Körper gehen. Der Seismograph in *Felix in Exile* schreibt von selbst – unerbittlich dreht sich die Papierrolle. Die MRT- Röhre scant in *History of the Main Complaint* den Körper. Das Beatmungsgerät hält Soho am Leben. In *Stereoscope* verwandelt sich die Katze in ein Schweißgerät, vielleicht um eine Form der Einheit zwischen den zwei geteilten Bildern zu vermitteln. Die Landvermesserin Nandi in *Felix in Exile* hat ihre eigenen Arbeitsinstrumente, etwa einen Theodoliten. Christov Bakargiev sieht eine Entwicklung von den frühern Filmen zu den späteren in Kentridges Auswahl der Apparate: von den gröberen Instrumenten der Macht zu den feineren ausgeklügelten Technik der Sehapparate.¹⁰⁰

Wasser¹⁰¹:

Wasser setzt Kentridge beispielsweise ein, um utopische Landschaften aufzuzeigen, aber dies ist nicht die einzige Form, in welcher dieses Element zum Tragen kommt – es gehört zu einem seiner wichtigsten. Dieses wird etwa bei *Stereoscope* einprägsam in Szene gesetzt, wenn zunächst nur aus Sohos Hemdtasche, die sich mit Wasser füllt, und dann nach und nach aus seiner Kleidung, jeder Tasche als wäre er selbst undicht, Wasser auf den Boden fließt (Abb. 17). Es steigt bis zu den Knien und überflutet den Kamin. Dieses Bild, dass Wasser einen Raum füllt, entsteht auch in *Felix in Exile* und in *Tide Table*, in der Szene, in der eine Kuh in einer der Strandhütten zu ertrinken droht. Bei *Sobriety, Obesity and Growing Old* schießt Wasser ebenfalls aus jedem Fenster der Gebäude, ähnlich wie es in *Stereoscope* aus jeder Tasche geflossen ist, und wird dann plötzlich zu einem Wasserschwall, der die Gebäude implodieren lässt. Es kann aber auch als einendes Element auftreten: die Liebenden Felix und Mrs. Eckstein, mit der Felix in den ersten vier Filmen eine Affäre hat, tauschen etwa wiederholt einen kleinen zappelnden Fisch aus, oder baden gemeinsam. In *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* ist ein großes Schwimmbad ein Hauptschauplatz. In *Felix in Exile* ist Felix in seiner Zeichnung mit Nandi im Wasser vereint. In *Weighing and Wanting* ist nur eine Wasserschüssel im Raum zu sehen, sie steht ohne ersichtlichen Grund neben der Magnetresonanzröhre (Abb. 18). In der Krankenhausszene des Filmes *History of the Main Complaint* bildet die Wasserschüssel

¹⁰⁰ Christov Bagarkiev 2004, S. 9.

¹⁰¹ beschäftigt sich ebenfalls mit der Frage nach Wasser, spezifisch in *Felix in Exile* Scheuermann 2005, S. 223.

ebenfalls einen Teil der Inneneinrichtung. Die Dusche ist bei den Minenarbeitern in *Mine* zu sehen, die sich nebeneinander waschen. Sie ist auch bei *Tide Table* ein Element das vorkommt, als die Kuh mit Wasser begossen wird.

Das Symbol des Wassers ist vielseitig zu verstehen: zunächst ist es lebensspendend. Ohne Wasser kann nichts gedeihen, gibt es keine Existenz. Wenn man im Wasser schwimmt, schwebt man völlig schwerelos. Durch Wasser waten ist aber mit viel Anstrengung verbunden – man hat das Gefühl, ein schweres Gewicht mit sich zu schleppen. Die Bewegungen im Wasser sind viel langsamer und erfordern mehr Energie, alles dehnt sich in die Länge und die Reaktionsfähigkeit ist eingeschränkt. Als speicherndes Medium ist Wasser auch zu sehen. Wasser reinigt, aber hat auch eine enorme Kraft und große Wassermassen können ganze Städte niederwalzen.

Kentridge redet von der Bedrohung, die in seiner Kindheit von Wasser ausging: dieses ließ die bereits beschriebenen Erdfälle entstehen und Kinder im Schwimmbad ertrinken.¹⁰²

Wind:

In *Stereoscope* ist Wind ein Mittel zur Darstellung von Dynamik: Die Blätter, die auf die eine Bildseite geweht werden, verursachen auf der anderen Bildhälfte ein Chaos. Wind bildet oftmals eine gute Überleitung von einer Szene in die nächste. Als Beispiel sei hier die Anfangsszene von *Weighing and Wanting* genannt. In *Felix in Exile* dient es den Mechanismen des Versteckens und des Verschleierns. Die Zeitungen legen sich über die Körper in der Landschaft.

Farben:

Die Farben werden als Wunsch, als Kommentare [...] in die Zeichnung gesetzt.¹⁰³ Es gibt zwei Farben, die Kentridge manchmal einsetzt, blaue bzw. rote Pastellkreide. Wie bereits erwähnt wird Wasser, mit Ausnahme des Filmes *Tide Table* mit blauer Farbe hervorgehoben. In *Felix in Exile* gibt die Glühbirne einen blassblauen Schimmer von sich. Diese Färbung, die mit Elektrizität assoziiert wird, ist in *Stereoscope* intensiver eingesetzt als in anderen Filmen der Reihe. Soho lehnt mit geschlossenen Augen an einer Wand, die ganz in Blau gezeichnet ist. Die Katze, die in dem Film eines der Schlüsselmotive darstellt, ist ebenfalls mit blauer Pastellkreide gezeichnet. Symbolbilder unter der Erde, etwa das Tonbandgerät, werden ebenfalls als Kontrast zu dem dunklen Hintergrund in dieser Signalfarbe gezeigt. Bei *Stereoscope* sind außerdem blaue Vektorenlinien als Stromkabel oder auch als Sinnbild für Kommunikation stark vertreten.

¹⁰² Kentridge 2010, S.6.

¹⁰³ Breidbach/Kentridge 2005, S. 78.

4.2 Mechanismen/Stilmittel

Oszillierender Rhythmus:

Kentridges *Drawings for Projektion* haben einen oszillierenden Rhythmus. Akustisch und visuell gibt es einen klaren Anfang und ein Ende, und oft eine Entsprechung zwischen beiden, die dem Film eine gewisse Symmetrie und wellenförmigen Aufbau verleiht. Der mittlere Teil baut sich auf und bereitet einen Schockmoment vor, der abrupt in das Geschehen platzt. Dazwischen alternieren Bildsequenzen der Ruhe, der Ordnung, des Stillstands mit denen des Chaos und der Dynamik. Ein Schockmoment¹⁰⁴ wird durch die Geschwindigkeit der Bilderabfolge und die Tonspur (Lautstärke und schrille Toneffekte) erzeugt und geht mit charakteristischen wirren Kamerafahrten (in einer Art Zickzack-Verlauf) einher. Es entsteht eine Reizüberflutung. In *Stereoscope* etwa wird Soho von einer blauen Linie ins Herz getroffen und gegen die Wand geschmettert. Die gesamte Form ändert sich von einer zweigeteilten Darstellung zu einem einzigen Bild – schnelle Fahrten führen durch Schichten, die Katze wird zur einer Bombe. Nach und nach explodiert alles, dann kehrt eine gewisse Beruhigung ein und die Bilder kommen in außerordentlicher Langsamkeit. Bei *Tide Table* geschieht dieser Moment über das Symbol der Kuh, das in mehreren Einstellungen hintereinander zu sehen ist, so wie über das laute Protestgeschrei und die hektischen Schwenks über die angezoomte Zeichnung.

Das Kippen zwischen Positivem und Negativem, zwischen Leichtigkeit und Schwere:

Kentridge nutzt diesen Mechanismus, um den Betrachter aus der gewohnten visuellen Wahrnehmung zu reißen und ihn aufzurütteln. Die Katze verwandelt sich in *Stereoscope* in eine Bombe, in *Sobriety, Obesity and Growing Old* wird das Haustier, das Soho auf das Gesicht springt, zu einer Gasmasken. In *Tide Table* wird aus dem Strandsessel ein Krankenhausbett.

Vorausgreifen:

Durch die Vorwegnahme verschiedener Szenen und Elemente geschieht eine Form von Vertiefung und Vertrautheit innerhalb der Filme; dieser Mechanismus erfüllt eine narrative Funktion. In *Stereoscope* ist die blaue Farbe in der sich öffnenden Wand, bereits ein Vorbote der letzten Szenen im Film, in denen blaues Wasser einen zentralen Aspekt darstellt. Bei dem Teich, der in *Felix in Exile* am Filmanfang zu sehen ist, handelt es sich um jenen, in den sich Nandi in einer späteren Sequenz verwandeln wird, und der Film endet auch mit dem nackten Felix, der bis zur Hüfte in eben diesem Teich steht. Auch das Explodieren des Fernrohrs deutet das Unheil an,

¹⁰⁴ diesem Begriff widmet Maltz ein ganzes Kapitel: Maltz 2008, S. 346-360, speziell zu *Stereoscope* siehe S.379.

bevor Nandi getroffen wird. In *Sobriety, Obesity and Growing Old* wird die Katze zu einem Megaphon und verbindet sich mit dem Anfang, als Felix den Megaphonen lauscht.

Verstärken:

Kentridge greift auf diesen Mechanismus etwa in *Stereoscope* zurück, als Soho auf den Boden blickt macht er den Anschein, als würde er weinen; stattdessen füllt sich aber seine Hemdtasche mit Wasser. In *Weighing and Wanting* kommt das Symbol des Steines, als großer Felsen, als kleiner Stein, in Sohos Hand als auch in der Form von Sohos Schädel vor. Bevor in *Felix in Exile* Nandi sich ihre verwundete Seite hält, färbt sich das Wasser im Waschbecken rot. Kurz darauf sieht man, wie sie getroffen wurde, für einen Moment erscheint wieder das rote Wasser. In der Sequenz, in der Soho in *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* mit einer verzerrten Stimme redet, verstärkt die nächste Einstellung die Ohnmacht und Sprachlosigkeit der bettelnden Menschen, die den Mund auf und zu machen, als wären sie Fische, die nach Luft schnappen, nachdem sie zappelnd an Land gespült wurden. In *Felix in Exile* werden die Ferne und das Reisen durch das Geräusch des Zuges, der über die Gleise rattert, sowie durch das Bild des Koffers betont.

Verdichtung:

Ein markantes Beispiel ist die blaue Katze, die aussieht, als wäre sie elektrifiziert – der Strom hat ihr das Fell aufgestellt, in der Tonspur kann man ein elektrisches Knistern vernehmen und blaue Farbe fließt aus den Leitungen. Diese Effekte verdichten die geladene Stimmung in *Stereoscope*. In *Weighing and Wanting* findet sich für diesen Mechanismus ebenfalls ein treffendes Bild. Im Scan des Gehirns zeigt sich die Bewegung der Waage durch zwei Striche die, wie die Schalen auf und ab wippen. Als in *Mine* winzige Menschen aus einer Tickerbandmaschine ausströmen, nachdem in den Einstellungen zuvor wiederholt eine Wand mit einem Presslufthammer bearbeitet wurde, entsteht der Eindruck, dass sie sich wohl aus ihrem Gefängnis befreit haben.

Außen und Innen:

Die Grenzen zwischen Innen und Außen sind oftmals fließend. In *Stereoscope* fährt eine Straßenbahn durch Sohos Zimmer. Die Hüttenwände in *Tide Table* lösen sich auf, erlauben einen Röntgenblick ins Innere. Auf einem Foto im Film *Sobriety, Obesity and Growing Old* stürzt ein Gebäude zusammen. Das Wasser fließt aus dem Foto ins Zimmer über. In der Szene in *Felix in Exile*, in der dieser auf mit gesenktem Blick auf der Bettkannte sitzt, erscheint Nandis Gesicht überdimensional auf seiner Wand. Sie sieht ihn an und er hebt den Kopf, als hätte sie ihn gerufen.

Verbinden:

In *Stereoscope* ist auf der einen Seite eines Heftes ein Megaphon gezeichnet, von dem ein Schwall blauer Linien hervor geht, der den Strommast auf der gegenüberliegenden Seite zum Zusammenbruch bringt. Hier lässt sich überdies eine werkübergreifende Verbindung zu Kentridges *Weighing und Wanting* herstellen, welches als eines der Hauptelemente den Strommast hat. In *Sobriety, Obesity and Growing Old* wird Sohos Atem blau, was eine Entsprechung in dem nächsten Bild findet. Dort sieht man Lautsprecher auf einem Hochhaus, welche eine blaue Wolke aufsaugen, die über diesen schwebt. Zu Beginn des Filmes *Felix in Exile* zeigt man eine Hand Pfähle und Wasser auf Papier zeichnen – in der nächsten Einstellung ist Nandi zu sehen, die auf einem Papier schreibt.

Verswinden, Verschlucken:

Oftmals finden sich in den *Drawings for Projection* Momente, in denen Dinge sich in Nichts auflösen oder auch unter einem anderen Medium versteckt werden. In *Stereoscope* explodieren ein Haus, die Straßenbahnstation und das volle Zimmer, und lassen Soho in einem leeren kubusartigen Raum zurück. In *Sobriety, Obesity and Growing Old* werden Gebäude durch einen Wasserschwall zerstört. In *Tide Table* verschluckt das Meer schlafende oder tote Menschen (Abb. 19), während in *Felix in Exile* der Wind und die Landschaft die auf der Erde liegenden Menschen verschwinden lassen. In *Weighing and Wanting* stürzen wiederum Strommäste zusammen und im Film *Mine* zerspringen die Köpfe der Statuen.

Verschleierter Blick:

Der abgewandte, in sich gekehrte Blick kommt wiederholt in den Filmen der *Drawings for Projection* Reihe vor. In *Stereoscope* sieht man Sohos Gesicht aus der Nahsicht (Abb. 20). Seine Augen sind entweder geschlossen, oder er starrt in die Leere. In *Tide Table* sieht man ihn lesend oder auch schlafend. Der Unterschied ist nicht immer klar eruierbar. In seiner Körperhaltung schlaff, mit hängenden Armen und leicht gebückt, mit den Augen auf den Boden gerichtet – so wird er etwa bei *Sobriety, Obesity and Growing Old* dargestellt. In *Weighing and Wanting* blickt er zur Seite. In *Felix in Exile*, sitzt dieser auf dem Bett, tief in sich versunken, die Augen nach unten gesenkt, oder er betrachtet seine Stapel an Zeichnungen. Sohos so wie Felix Blick ist oftmals in sich gekehrt, manchmal abwesend in die unbestimmte Ferne gerichtet.

Sichtbarmachen:

Das Sichtbarmachen des Versteckten, ansonsten Unsichtbaren lässt sich in den Filmen mehrfach aufzeigen. Der wiederholte Einsatz von Apparaten, die unter eine Oberfläche dringen können

und etwas offenlegen, welches nicht mit bloßem Auge zu sehen wäre, ist ein wiederkehrendes Motiv in den *Drawings for Projection*. Als Beispiele sind hier der Gehirn-Scan in *Weighing and Wanting* oder auch das Ultraschallbild in *History of the Main Complaint* zu nennen (Abb. 21). Die visualisierten Geräuschen strömen in blauen Linien oder auch, wie in *Other Faces*, in Radierspuren aus den Mündern der Protagonisten, bzw. aus Megaphonen in die Umgebung aus. Die Rolle des Seismographen in *Felix in Exile* dreht sich unaufhörlich und schreibt eine Kurve über das Papier. Die Tickerbandmaschine spuckt Papierstreifen aus, mit den telegrafisch vermittelten Nachrichten aus der Börsenwelt. In *Stereoscope* treten nicht nur die Elektrizität sondern auch die Kommunikation, die Geschossbahn der Pistolenkugel als blaue Linien in Erscheinung.

5. Trauma und Gedächtnis- psychologische Aspekte in *Drawings for Projection*

Für Freud sind gleichartige Erinnerungen in Schichten gespeichert; diese legen sich übereinander und sind um einen Kern platziert. Auf die Erinnerungen, die in den äußeren Schichten gespeichert sind, kann man leicht zugreifen und diese sind immer klar abrufbar, je tiefer man jedoch vorstößt, desto schwieriger werden sie als Erinnerungen erkannt, soweit, dass diejenigen, die sich direkt um den Kern legen, dem Patienten so fremd sind, dass er sie bei der Reproduktion nicht wahr haben will. Der Weg zu diesem Kern verläuft in einem geknickten, unregelmäßigen Weg, in der Bewegung, die das Pferd beim Schach macht, das springt und dabei alle Stationen berührt. Diese Anordnung der Gedankeninhalte ist also sehr dynamisch und erfolgt von den oberflächlicheren in die tieferen, von den äußeren in die inneren Schichten. Der logische Zusammenhang entspricht einer zickzackförmigen Linie, die im Kern mündet.¹⁰⁵ Die Ideen Sigmund Freuds geben darüber Aufschluss, wie viele Parallelen es zwischen seinen Erklärungen zur Traumabewältigung, zum Abspeichern der Erinnerungen in der menschlichen Psyche, und Kentridges formalem Vorgehen bei der Werkreihe *Drawings for Projection* gibt.¹⁰⁶ In Kentridges Filmen ist der Weg der Linien durch die Schichten, der mitunter durch eine wirre Kamerafahrt, die zickzackförmig und unregelmäßig, im Sinne Freuds, verstanden werden kann, ein wiederkehrendes Bild.

¹⁰⁵ Sigmund Freud, Studien über Hysterie, in: Anna Freud (Hg.) u.a., Sigmund Freud, Gesammelte Werke. Studien über Hysterie. Frühe Schriften zur Neurosenlehre, 1. Band, Werke aus den Jahren 1892-1899, Frankfurt 1999, S.292/293.

¹⁰⁶ Maltz greift diese Idee auch an einer bestimmten Stelle auf: „The sedimented layers and impenetrability of the monolith invite a ready parallel with the opaque strata of human memory; the rock thus reifies Kentridge's metaphor binding the mendacious landscape with the amnesiac human memory“ Maltz 2008, S.101.

Dies kommt besonders deutlich zum Ausdruck, wenn man sich die blaue Linie in *Stereoscope* vor Augen hält.¹⁰⁷ Sie führt von der Schaltzentrale, durch Häusermauern und Zimmerwände hindurch, verbindet die dargestellten Szenen der Gewalt mit Soho, der sich den Kopf hält und sich vor diesen Bildern zu wehren scheint. Die elektrisierenden Linien kommen zusammen, laufen wieder auseinander, und münden mitunter in einem Knäuel, aus dem eine Katze wird. Wenn man Freuds weitere Beschreibung liest, so heißt es: „[...]auf dem Weg dorthin [zum Kern] sind aber mache Linien miteinander verzweigt und es bilden sich Knotenpunkte, in denen zwei oder mehrere Fäden zusammentreffen, um von da an vereint weiterzuziehen.“¹⁰⁸

In einer Art wirrer Zickzackfahrt sieht man die blaue Linie über die Bildfläche ziehen. Eine geologische Schicht wird durchbrochen und die vielen Ebenen der Erde geben eine leere Projektionsfläche frei, die es erlaubt, Symbolbilder unterschiedlicher Gegenstände zu sehen (etwa ein Tonbandgerät).

In *Weighing und Wanting* finden sich die Analogien zwischen den geologischen Schichten und den anatomischen Schichten im Gehirn, in welchem die Erinnerungen gespeichert werden, bereits in den ersten Sekunden der Bildabfolge.¹⁰⁹ Sohos Schädel zeigt eine Form, die sich mit jener des großen Felsen deckt, der in der Landschaft steht, und die Computertomografie scant sein Gehirn ebenfalls in Querschnitten. Die Kamera fährt in den Felsen hinein und gibt die dichte Stratifikation des Gesteins preis. Die Erinnerungen sind durch Einschlüsse eingekapselt, in Schichten, wie um Freuds Kern und liegen tief vergraben. Durch sprunghafte Bildwechsel werden die einzelnen kleinen Szenen (etwa Soho, der von einer Frau gestreichelt wird) miteinander verbunden. Sie sind alle ins Gestein wie eingewebt und Bilder der abstrakten Struktur des Steininneren alternieren mit konkreten Darstellungen. In den Tiefen seines Bewusstseins findet Soho einzelne Bilder aus seiner Vergangenheit, diese sind jedoch an unterschiedlichen Stellen gespeichert, ebenso wie Freud den Unterschied zwischen den äußeren und inneren Schichten beschreibt. Soho kann nicht bewusst darauf zugreifen, sie kommen ihm viel eher willkürlich entgegen. Die Kamera führt dabei nicht immer auf direktem Wege zur nächsten Zeichnung, hier lassen sich entfernte Analogien zu Freuds Zickzacklinie ziehen. In den dargestellten Sequenzen wird Soho hilfsbedürftig und schwach gezeigt. Er liegt etwa mit dem Kopf im Schoß der Frau und sucht bei ihr Trost. In einer anderen Szene sieht man Soho und die Frau einander in Stühlen gegenüber sitzen – sie haben sich offenbar voneinander entfernt (Abb. 22). Auf qualvolle Erinnerungen kann Soho nur schwer zurückgreifen, sie fliegen an ihm vorbei,

¹⁰⁷ siehe Abb. 7.

¹⁰⁸ Freud 1999c, S. 94.

¹⁰⁹ Auf diese Analogie stößt etwa auch Cameron 1999, S.77.

zerbrechen in tausend Scherben. Das Ende des Filmes zeigt die Bilder der Computertomografie, sowie die einzelnen Szenen, eingebettet in dem Gestein des riesigen Felsens, der gleichfalls in der Form des Gehirns zu sehen ist. Soho liegt auf einer verkleinerten Version des Steines, wie auf einem Polster mit geschlossenen Augen. Eine Linie zieht von seinem Kopf in den Stein (Abb. 23). Für Kentridge ist die Metapher des unverrückbaren Felsens ein Abbild der Apartheid. Wie Rosalin Krauss schreibt, will Kentridge sich nicht direkt mit „the rock“, also Apartheid, auseinandersetzen. Vielmehr ist dieser Felsen etwas, woran man sich stoßen und verletzen kann, ohne dass er selbst sich das kleinste Stückchen bewegen lässt. Der Felsen ist schwer und verharret in seiner Position. [...] Dieser sei zu besitzergreifend, kommentiert Kentridge: „It’s too possessive , and inimical [...]“¹¹⁰ Indem er das Gehirn mit dem Felsen visuell zusammenfügt, wird jenes Teil desselben. Der Stein als Symbol verdient eine gesonderte Behandlung, weil er als Metapher so vieldeutig ist: neben dem omnipräsenten Felsen der Apartheid repräsentiert der Stein Gewicht, im Sinne der Last, die jemand mit sich schleppt, und somit die Schuld.

Die zuvor vorgestellten Mechanismen und Elemente sind als Ausdruck eines Traumas zu lesen. So sind jene des Verdeckens und Verschluckens Formen des Verdrängens, die er etwa einsetzt, um unschöne, verstörende Geschehnisse verschwinden zu lassen. In *Tide Table* werden die Toten und Kranken von der Welle umspült und verschwinden im Meer. In *Felix in Exile* kommt ein Wind und fegt über die Leichen hinweg – die Landschaft stülpt sich darüber und verwandelt das Beunruhigende, Grausame in eine gut strukturierte Landschaft – ein von menschlicher Hand konstruiertes Wasserbecken. Die gedehnte Zeit, das Bild, das mitunter fast stillsteht, kommt einem gewissen Gelähmtsein gleich, einer Unfähigkeit zu reagieren. Felix und auch Soho stehen teilweise in fast hüfthohem Wasser; in dieser Situation ist die Bewegung deutlich eingeschränkt. Jeder Schritt fühlt sich an, als würde man ein Gewicht mit sich führen. Es bedeutet eine Anstrengung, sich von der Stelle zu rühren. In *Tide Table* ist Soho, der selbst bei praller Sonne im Nadelstreifenanzug am Strand sitzt, an dem Geschehen völlig unbeteiligt; er ist so sehr von seinen eigenen Gedanken und Erinnerungen gefangen genommen, dass er nichts von seiner Umgebung mitbekommt, nicht einmal, dass es dunkel geworden ist. Die Verstärkung und das Vorausgreifen, sowie das Verbinden, finden nicht nur in den einzelnen Filmen, sondern werkübergreifend in der *Drawings for Projection* Reihe statt.

Diese sind Mittel, Ruhe und Balance zu erzeugen – dem Zuschauer sind sie vertraut und sie bieten ihm in der ansonsten unklaren Narrative eine gewisse Stütze. Das Prinzip der Wiederholung dient der Verknüpfung der genannten Mechanismen. Dieses gilt nicht nur für den

¹¹⁰ Krauss 2000, S. 9.

seriellen Charakter der Werke, bei dem man gewisse Elemente wiedererkennt, sondern für den strukturellen Aufbau der Filme selbst, der einen oszillierenden Rhythmus aufweist, der mit einem Schockmoment operiert. Die Filme handeln allesamt von Verlust, Trauer, Tod, Krankheit, Schuld. Die Wiederholung ist für Freud ein wichtiger Punkt im Heilungsprozess eines traumatisierten Menschen. Das Agieren und Wiederholen können dazu führen, dass man sich wieder erinnert, oder dass das Verdrängte sich in eine neue Erinnerung verwandeln lässt. Wiederholen bildet den Ausgangspunkt, über den man schlussendlich ein Geschehnis verarbeiten kann. Durch diese so gewonne Einsicht in die Vergangenheit kann man deren Auswirkung auf die Gegenwart beeinflussen und sich von zurückliegenden Situationen freimachen. Dazu müsse man den Moment fixieren, dem der traumatische Unfall zugrunde liegt, der immer wieder in den Träumen zu Tage käme und wie eine bevorstehende Aufgabe zu erfüllen sei.¹¹¹ Der Psychoanalytiker Jacques Lacan geht in seinem Vortrag aus dem Jahre 1964 auf Freuds Wiederholungszwang ein, und spricht dem Symbolischen eine wichtige Rolle zu, welches die zeitliche unumgängliche Komponente der Veränderung außer acht lässt und wodurch der ursprüngliche Zustand weiterhin erkennbar bleibt. Die verdrängten Erinnerungen an ein traumatisches Ereignis können nur als Symbole vermittelt werden, denn der Auslöser liegt schließlich in der Zeit zurück.¹¹²

In Kentridges *Metamorphosen* und seinem Zurückgreifen auf bestimmte Elemente kann man diese psychoanalytischen Ansätze im Sinne Freuds und Lacans erkennen. Das Wort Trauma, kommt aus dem Griechischen und bedeutet Wunde. Diese wird bei *History of the Main Complaint*, und auch im darauf folgenden Film *Weighing and Wanting* thematisiert. Die Computertomografiebilder am Anfang des Filmes sind an bestimmten Stellen rot markiert. Diese roten Kreuze findet man auch beim erstgennanten Film im MRT- Scan (Abb. 24). Soho ist offenbar verletzt – die rote Farbe im Krankenhauskontext weckt negative Assoziationen. Als Soho mit dem Auto fährt, gibt es eine Szene, in der man eben diese roten Markierungen auch auf der Windschutzscheibe sieht. Die Scheibenwischer löschen die Kreuze aus dem Bild. In diesem

¹¹¹ Sigmund Freud, 18. Vorlesung. Die Fixierung an das Trauma. Das Unbewußte, in: Anna Freud (Hg.) u.a., Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt 1999, S. 284.

¹¹² Nicolas Langlitz, Wiederholung und Nachträglichkeit. Das Unbewusste als Symbolische Maschine, Köln 2003, S.127 zit. nach Lacan 1973, in URL: http://www.diss.fuberlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000001485/06_6Kapitel5.pdf;jsessionid=534B6561F5F2218EFFAC7C04F9CABD6B?hosts=, (Stand: 09.01.2013).

Wegwischen¹¹³ der störenden, sichtbar gemachten traumatischen Situation, die sich in den Körper eingeschrieben hat, wird bereits das Ende des Filmes vorweggenommen, in dem Soho völlig unberührt und wieder in einer Verdrängungsphase seinen Platz auf dem Bürostuhl einnimmt. Kentridge redet in seinen Interviews gerne über den Prozess des Erinnerns und Vergessens, den er in seiner Arbeit veranschaulicht. Das Neue stülpt sich über das Alte, aber das Alte bleibt als Schatten nach wie vor vorhanden.

Mittels eines mechanischen Automatismus schöpft Kentridge aus seinem Unbewussten und vertraut auf die Quellen, die sich ihm aus den Tiefen seiner Psyche erschließen. Dementsprechend ist es naheliegend, dieses Kapitel aufzumachen und die psychoanalytische Perspektive in die Formanalyse miteinzubeziehen. Auch die Namen für die Charaktere der Reihe, sagt Kentridge, seien ihm im Traum erschienen und er habe diese beim zufälligen Durchblättern eines Traumtagebuchs wiederentdeckt und diese nächtlichen Eingebungen zu seinen Hauptprotagonisten werden lassen.¹¹⁴ Ein weiteres Beispiel für das Agieren des Unbewussten findet man in dem Arbeitsschritt, den er als *stalking the drawing* bezeichnet. Darüber hinaus verlässt sich der Künstler auf *fortuna*, wie er das nennt, indem er nicht rationell freien Assoziationsketten folgt.

Auch in Kentridges häufigem Einsatz von Bildern aus der Welt der Technik ist ein Bezug zu psychoanalytischen Denkweisen und zum menschlichen Gehirn zu finden. In diesem Kontext weist Maltz darauf hin, dass die Schaltzentrale wie etwa die im Film *Stereoscope* im 19. Jhd. als Metapher für das Gehirn verwendet wurde. Mit den blauen Linien, die in *Stereoscope* aus der Schaltzentrale in die Welt geschickt werden, könnte man also auch die elektrischen Bahnen meinen, die das Gehirn mit den unterschiedlichen Nervenbahnen betreibt und das Nervensystem bilden.¹¹⁵

Sowohl Freud als auch Lacan beschäftigen sich mit dem Apparat als Metapher für das Unbewusste der menschlichen Wahrnehmung. Lacans Ideen basieren auf dem Automatismus der elektronischen Maschinen, etwa der Rechenmaschine, die auch mit Symbolen operieren (Codes u.Ä.). Freud hingegen befasst sich mit hydraulischen Apparaten.¹¹⁶

¹¹³ Auch Freud spricht vom Verwischen der Eindrücke „[...] Dazu tritt dann diese allgemeine Verwischen der Eindrücke, jenes Ablassen der Erinnerungen, welches wir „vergessen“ nennen [...] in Freud 1999c, S.88.

¹¹⁴ Breidbach/Kentridge 2005, S.69.

¹¹⁵ Maltz 2008, S. 368.

¹¹⁶ Nicolas Langlitz, 2003, S.119/120.

Auch optische Instrumente, etwa das Teleskop oder die Kamera, zieht Freud in seiner *Traumdeutung*¹¹⁷ als Vergleich für die menschliche Psyche heran; diese weichen später dem Wunderblock. Er kommentiert dieses kleine Gerät folgendermaßen: „[...]Untersucht man es aber näher, so findet man in seiner Konstruktion eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit dem von mir supponierten Bau unseres Wahrnehmungsapparats und überzeugt sich, daß es wirklich beides liefern kann, eine immer bereite Aufnahme­fläche und Dauerspuren der aufgenommenen Aufzeichnungen [...]“¹¹⁸

Durch den traumatischen Zustand kann man Wahrnehmungseindrücke nicht mehr in Kategorien voneinander unterscheiden und akustische, visuelle, kinästhetische Sinneseindrücke werden als zusammenhanglose Informationen verstanden und treten anstelle der gewohnten Wahrnehmung in Fragmenten auf.¹¹⁹ Es gibt keine geordnete Struktur mehr, etwa wenn in *Weighing and Wanting* die einzelnen Erinnerungen eine nach der anderen zerschellt, die Strommäste in mehreren Sequenzen hintereinander auftauchen, zum Beispiel in der Landschaft und im CT-Röntgenbild, und das schrille Quietschen der Waage zu hören ist. Dies lässt sich auch in *Stereoscope* feststellen, als die nahende Straßenbahn zu hören ist oder die elektrische blaue Katze zu einer Bombe wird. Diese Willkürlichkeit der Eindrücke entsteht aus der massiven Störung des räumlichen und zeitlichen Empfindens. Die Bilder in den beschriebenen Szenen werden in schneller Frequenz abgespielt, reihen sich aneinander ohne eine logische Abfolge zu haben. Der vorhin beschriebene oszillierende Rhythmus, der eine wichtige strukturelle Rolle in Kentridges Filmen einnimmt, entspricht dem von der amerikanischen Psychiaterin Judith Lewis Herman als „Dialektik des Traumas“ bezeichnetem Alternieren zwischen den unterschiedlichen Phasen eines erlittenen Traumas, die als Versuch zu sehen sind, das verlorene Gleichgewicht wiederzufinden.¹²⁰ Dieser Rhythmus wird durch zwei Phasen gekennzeichnet – jene der intensiven Auseinandersetzung mit der traumatischen Erfahrung und jene ihrer Verdrängung.

¹¹⁷ „[...] dass wir uns das Instrument, welches den Seelenleistungen dient, vorstellen, wie ein zusammengesetztes Mikroskop, einen photographischen Apparat u.dgl. Die physische Lokalität entspricht dann einem Orte innerhalb eines Apparats, an dem eine der Vorstufen des Bildes zustande kommt. Beim Mikroskop und Fernrohr sind dies bekanntlich zum Teil ideelle Örtlichkeiten Gegenden, in denen kein greifbarer Bestandteil des Apparats gelegen ist.“ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* in: Alexander Mitscherlich (Hg.) u.a., 2. Band, Frankfurt 1972, S. 512-513.

¹¹⁸ Sigmund Freud, Notiz über den “Wunderblock“ in: Anna Freud (Hg.) u.a, Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*. 14. Band. *Werke aus den Jahren 1925-1931*, Frankfurt 1999, S. 5.

¹¹⁹ Gottfried Fischer/Peter Riedesser, *Lehrbuch der Psychotraumatologie*, München 1998, S. 94.

¹²⁰ Judith Lewis Herman, *Die Narben der Gewalt. Traumatische Erfahrungen verstehen und überwinden*, Paderborn 2003, S. 72.

Die von Herman mit einer Dürre verglichene Phase der Abgestumpftheit lässt einen in einen Vergessensprozess eintauchen.

Weiters sagt sie:

Sie [die traumatisierten Personen] sind gefangen zwischen zwei Extremen: zwischen Gedächtnisverlust oder Wiedererleben des Traumas; zwischen der Sinnflut intensiver, überwältigender Gefühle und der Dürre absoluter Gefühllosigkeit, zwischen gereizter, impulsiver Aktion und totaler Blockade jeglichen Handelns.¹²¹

Auch in diesem Punkt lassen sich Parallelen zu Kentridges Filmen finden, wenn etwa nach einer solchen Entladung des Traumas eine völlige Ruhesituation einkehrt, die aber keine Erleichterung bringt. Vielmehr scheint Soho etwa in *Weighing and Wanting* auf dem harten Stein zu ruhen, weil er völlig erschöpft und von den wiedererlebten Erinnerungen gebeutelt ist (Abb. 25). Auch in *Stereoscope* steht Soho regungslos im Wasser und blickt zu Boden. In *Sobriety, Obesity and Growing Old* sieht man ihn in der Landschaft klein und verloren wirkend stehen.

5.1 Stimme/Stummheit

Wiewohl *Drawings for Projection* keine Stummfilme sind, weisen einige der frühen Filme Elemente der Stummfilmästhetik auf. Charaktere werden, ähnlich wie beim klassischen Stummfilm, stark durch die Verwendung der Zwischentitel gezeichnet.¹²² Diese sind beispielsweise „Soho bought half of Johannesburg“ und „Soho feeds the poor“ (das Bild zeigt ihn vor einer reich gedeckten Tafel, anschließend bewirft er die Hungernden) und charakterisieren Soho dadurch im ersten Film als reichen und mächtigen Mann. Felix wird hingegen mit Titeln wie „Felix Captive of the City“ oder „His anxiety flooded half the house but he dreams of Mrs. Eckstein“ als eher schwach und verträumt dargestellt. In *Monument* wird Soho als der „Civic Benefactor“ beschrieben. Er ist traurig und verlassen in *Sobriety, Obesity and Growing Old*. Am Anfang des Filmes haftet ihm noch der Titel „Soho and his Empire“ an; später liegt er alleine im Bett und der Text lautet „Soho abandoned“. Als sein Imperium vor seinen Augen im Auflösen begriffen ist, heißt es „Sohos Empire in Dissolution“. Am Ende, als

¹²¹ Ibid, S.72.

¹²² Christov-Bakargiev macht ebenfalls auf diesen Umstand aufmerksam: Christov-Bakargiev 1998, S. 42.

er mit seiner Katze in der Landschaft steht ist das Bild mit „Her absence filled the world“ betitelt; der Film gipfelt in einer Szene, in der er aus dem Mikrofon schreit „Come Home“. Felix ist Zuhörer in *Sobriety, Obesity and Growing Old*: „Felix listens to the world“ lautet es. Am Anfang des Filmes wird er als Teil des Dreiergespanns beschrieben, so wie an seine letzte Begegnung angeknüpft: „to recapitulate: Soho, Mrs. Eckstein and Felix“. Weder in *Monument* noch in *Mine* kommt Felix vor. In den anderen Filmen der *Drawings for Projection* Reihe finden sich weder Untertitel noch Zwischentitel.

Untersuchenswert ist auch die Beobachtung, dass Soho in zwei Filmen eine tatsächliche Stimme verliehen wird. Dies ist auch insbesondere hervorzuheben, da, wie bereits erwähnt, bis auf Untertitel und das gesungene Wort keine menschlichen Laute in der *Drawings for Projection* Reihe vorkommen. Es gibt zwei Fälle, die aus der Reihe fallen. Es handelt sich dabei um *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* und um *Monument*, in denen Soho nicht stumm ist. Er gibt menschliche Geräusche von sich, die wie ein penetrantes Schlürfen und Schmatzen klingen. Sogar Details wie das sich mit der Zunge über die Lippen fahren sind hörbar. Es wird ihm in diesem Film nicht nur eine sehr starke Körpersprache verliehen, sondern Soho erhält tatsächlich eine Form von Stimme. Diese hört sich stark verzerrt an, so als würde man unter Wasser reden. In *Monument* hält Soho vor vielen Zuhörern eine Rede. Er spricht in ein Mikrofon: zu hören sind Rauschen und Knistern des Geräts und eine Stimme, die aber durchs Mikrofon so stark verfremdet ist, dass keine einzelne Worte heraus zu filtern sind. Man vernimmt die Sprachmelodie, so wie - aufgrund der Betonung - die Bedeutung mancher Passagen. Alle Charakteristika einer Rede werden hervorgehoben.

Das Akustische wird jedoch auch visuell vermittelt. So strömen aus dem Lautsprecher schwarze Striche. Dies stellt bei Kentridge ein bekanntes Motiv dar und ist vor allem unter dem Aspekt erwähnenswert, wie häufig der Künstler Geräusche zeichnerisch umsetzen will. Bei *Sobriety, Obesity and Growing Old* wird der Ton durch blaue Linien symbolisiert, welche aus den Megaphonen fließen. Felix sitzt auf einem Stuhl und hört zu. Auf den Gebäuden von Sohos Imperium sind ebenfalls Megaphone befestigt, aus denen blaue Linien herausquellen.

In Südafrika liegt nach der Truth and Reconciliation Commission Erinnerung in der Luft; die Menschen leiden kollektiv unter dem Trauma, welches die Apartheid mit sich gebracht hat. Sowohl in *Weighing and Wanting* als in *Stereoscope* spielt das Hören eine wichtige Rolle. In diesem bewegt sich das Tonband im Aufnahmegerät, und die Spule dreht sich unaufhörlich, es gibt jedoch keinen Hinweis darauf, was genau aufgenommen wird. Es handelt sich hierbei um

einen konkreten Gegenstand, der in Sohos kleinem Zimmer viel Platz einnimmt; wiederholt wird dieser in einer anderen Szene als Symbolbild, in der Erde eingebettet. Später zeigt eine Sequenz Soho an einer Wand lehnd, sein Ohr gegen diese gepresst. Mit diesen Bildern wird das Hören als Zuhören angesprochen. Die Szenen, welche in sein Zimmer einbrechen sind für ihn unerträglich – verzweifelt hält er sich den Kopf, um sich davor abzuschirmen. Die Luft knistert. Die gesamte Atmosphäre scheint elektrisch geladen zu sein, wie von Stimmen und Geschichten, die von der Vergangenheit erzählen.

Hierbei ist zu erwähnen, dass im Zuge der Truth and Reconciliation Commission grauenhafte Verbrechen zu Tage kamen; je wahrheitsgetreuer die Täter erzählten, desto eher konnten sie auf einen Erlass der Freiheitsstrafe hoffen. Nach den 18 Monaten, in denen die Konfrontation der Opfer mit den Tätern täglich am Abend im Fernsehen ausgestrahlt wurde, wurden die Anhörungen ebenso wie die mediale Berichterstattung abrupt von einem Tag auf den anderen abgesetzt, und das Leben verlief in seinen gewohnten Bahnen. Jeder Mensch auf der Straße konnte ein Mörder sein, der unversehrt davon gekommen war – dieser unfertige, unvollendete Prozess erzeugte wohl ein gewisses Nachhallen und eine Stimmung der Hellhörigkeit. Auch in *Weighing and Wanting* hält Soho eine Tasse an sein Ohr (Abb. 26). Die Gestik erinnert an die Muschel, die man ans Ohr hält um das Geräusch zu vernehmen, das letzten Endes das Rauschen des eigenen Blutes ist.

Die Verwendung der Toneffekte wird den Bildern angepasst, und spielt im Schockmoment eine bedeutende Rolle. Ebenso wie im Visuellen dienen sie einer Verstärkung bzw. einer Verbindung und tragen zur narrativen Form der dargestellten Szene dar - etwa das Meeresrauschen und das Möwengekreische in *Tide Table*, oder das Klingeln bei *Mine* bevor das Frühstücksbrett erscheint. In *Stereoscope* zerfallen die gezeichneten Menschen auf dem Blatt Papier in Zahlenreihen. Bei diesem Bild hört man elektronische Tastentöne in der Tonspur. Das mutwillige Verletzen des Mannes, der von zwei Männern getreten wird, wird in *History of the Main Complaint* durch ein dumpfes Geräusch verstärkt. In Demonstrationen wie etwa in *Stereoscope* dargestellt, hört man laute Schreie und protestierende menschliche Stimmen.

Durch die Inkongruenz zwischen solchen Effekten und dem Bild wird der Ton auch herangezogen, um einen Kontrast zu schaffen. So ein Verfremdungseffekt wird etwa in *Weighing and Wanting* erzeugt, wo das Geräusch eines Sonars bei Tomografiebildern eingesetzt wird. Durch dieses wird Sohos Orientierungslosigkeit zum Ausdruck gebracht; der Protagonist weiß im Laufe des Filmes nicht, wie er ohne seine Partnerin zurecht kommen soll. Oder auch die protestierenden Stimmen, die aus dem Nichts in der Tonspur von *Tide Table* auftauchen.

In anderen Situationen vermitteln die Soundeffekte vermeintliche Ruhe, etwa wenn man Wasser plätschern hört, oder wenn der Fisch begleitet von einem zappelnden glitschigen Geräusch zwischen den beiden Liebenden (Felix und Mrs Eckstein) zu sehen ist. In *Weighing and Wanting* und auch in *Tide Table* sind die Zirpen für die friedliche Abendstimmung verantwortlich.

Sehr oft gibt der Ton auch einem Rhythmus vor, etwa bei *Felix in Exile*, wo man im Hintergrund einen Zug hört, der teilweise aus der Ferne hupend über die Gleise fährt. Das Geräusch der Wählscheibe bei alten Telefonen, das man bei *Weighing and Wanting* im Hintergrund vernimmt, ist ein weiteres Beispiel. Das Herzklopfen, als Soho in *History of the Main Complaint* im Auto fährt, steigert sich gemeinsam mit der Musik und kündigt einen Schockmoment an. In *Mine* ist das Presslufthammergeräusch, das in einigen Abständen vorkommt, ein solcher rhythmisierender Toneffekt.

Die Toneffekte, die für den Schockmoment verwendet werden, sind meistens schrill und laut. Nicht nur die Tasse, welche die Frau in *Weighing and Wanting* in einer von Sohos Erinnerungen auf dem Boden schmettert, klingt wie zerbrochenes Porzellan. Jenes Geräusch findet auch bei den anderen Erinnerungen, welche nach und nach zersplittern, wieder Verwendung. Die Pistolenschüsse in *Stereoscope* oder auch in *Felix in Exile*, das Klingeln der Straßenbahn und das immer näher kommende Geräusch lassen einen aufschrecken auf. In *Weighing and Wanting* entspricht das Geräusch eines Zuges, der mit unfassbarer Geschwindigkeit über Gleise fährt, den Strommasten, die sich Stück für Stück aufbauen,

Kleine Bewegungen können durch den Toneinsatz größer wirken etwa ein fliegendes Blatt oder die geringfügigen Regungen des Brustkorbs beim Atmen oder Schnarchen – etwa bei *Mine*. So wird auch die Linie bei *History of the Main Complaint* durch ein elektrisches Zischgeräusch hervorgehoben oder man hört man das Quietschen des Bürostuhls, wenn sich in *Stereoscope* Soho zurücklehnt. Das Blättern in einem Heft in *Stereoscope* wird ebenfalls durch den Toneffekt unterstrichen.

Auch die Fahrten durch die Schichten werden durch ein Geräusch vertont, das ebenfalls mehrere Ebenen zu durchbohren scheint, etwa bei *Mine* oder auch *Stereoscope*. Das Hupen, das nur leise zu vernehmen ist, verleiht der Landschaftszeichnung in *Felix in Exile* eine gewisse Tiefe.

Ebenso wie in den Bildern arbeitet Kentridge also in Bezug auf Ton mit Unschärfen, bewussten Störungen und Leerstellen. Der oszillierende Rhythmus, der in verschiedenen Abstufungen

zwischen Leere und Chaos pendelt, findet sich auch in den akustischen Effekten wieder. Diese wiederholen sich, greifen ineinander und verschmelzen mitunter.

Die Filme sind in dem Sinne Stummfilme, dass sie ohne gesprochene Worte funktionieren. Durch Kentridges Verwendung der Untertitel, so wie den gezielten Einsatz der Toneffekte, fangen die Filme an zu sprechen. Die nonverbale Form scheint angesichts der Sprachenvielfalt Südafrikas besonders angebracht, vor allem aber ist sie aufgrund der Vorherrschaft des Afrikaans und des Englischen als Sprache der Unterdrückten nachvollziehbar. Hinzu kommt, dass Kentridge, der 1981/1982 eine Ausbildung in physischem Theater bei Jacques Lecoq in Paris genoss, es gewohnt ist, sich mittels der Körpersprache und durch Bewegung auszudrücken¹²³, und sich künstlerisch weniger mit sprachlicher Vermittlung beschäftigt. Möglicherweise bildet ein solches Verständnis gegenüber dem gesprochenen Wort die Ausgangslage für die Form seiner Filme.

Darüber hinaus könnte hier Wittgensteins Aussage zur Anwendung kommen, dass „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“¹²⁴, wenn man davon ausgeht, dass die *Drawings for Projection* sich auf traumatische Erlebnisse beziehen.

Ein weiterer Faktor, der möglicherweise mitspielt, ist, dass Kentridge als Kind von zwei prominenten Juristen schon in jungen Jahren lernen musste, logisch und fundiert zu argumentieren; Maltz stellt die Theorie auf, Kentridge meide bewusst die Sprache und die Logik, um auf eine andere, nicht rationale Weise – eben mittels Assoziationen – zu Erkenntnissen zu kommen.¹²⁵

Andererseits könnte man behaupten, Kentridge bediene sich einfach einer anderen, universellen Sprache, denn, wie D. W. Griffith sagt: „A picture is the universal symbol, and a picture that moves is a universal language.“¹²⁶

¹²³ Maltz 2008, S.133/134.

¹²⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen, Frankfurt 1984, S. 85.

¹²⁵ Maltz 2008, S. 24/25.

¹²⁶ Miriam Hansen, *The Hieroglyph and the Whore. D.W. Griffith's Intolerance* in: Jane Gaines (Hg.), *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*, Durham 1995, S. 172.

5.2. Entwicklung der Charaktere:

Kentridges *Drawings for Projection* sind als Serie konzipiert; die Filme lassen sich anhand historischer Eckdaten chronologisch reihen, aber besonders in der Entwicklung Kentridges Charaktere im Verlauf der Werkreihe, in erster Linie Soho Eckstein, kann man einen Prozess und eine Weiterentwicklung verfolgen. Die ersten Filme, womit *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris, Monument, Mine, and Sobriety, Obesity and Growing Old* gemeint sind, arbeiten mit starken Differenzierungen und Kontrasten in ihrer Darstellung der Charaktere. Felix ist der Gute, der romantische, sensible Denker. Er ist der Liebhaber von Mrs. Eckstein. Er ist in Verbindung mit Träumen und Fantasien zu sehen, im Bad oder auch in der Landschaft, nackt und verletzlich. Soho ist der machthungrige, gierige Kapitalist im Nadelstreifenanzug. Man sieht ihn hauptsächlich in seinem Büro, von unzähligen Büroapparaten umgeben, von seiner Umwelt abgeschirmt.

In *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* ist Soho eine unappetitliche, aufgequollene, fettleibige Gestalt mit eckigen Gesichtskonturen und einer stark ausgeprägten Mimik: so bewegt er etwa die Zunge über die Lippen, kneift die Augen zusammen oder bleckt die Zähne. Er gibt mitunter schmatzende Geräusche von sich, hat riesige Hände und ist eine wuchtige Erscheinung. In diesen ersten Filmen ist Soho kaum als ganzer Körper anzutreffen, die meiste Zeit sieht man ihn in der Büstenhaltung; nur als er mit Felix kämpft erscheint er als schwarzer Umriss. Sonst ist lediglich sein Rumpf zu sehen – der Rest seines Körpers verschwindet hinter der Kante seines Büroschreibtisches. Er ist in den Rauch seiner Zigarre eingehüllt, an der er ständig pafft und die zu seinen wichtigsten Attributen zählt. In einer Szene weckt er durch seine überproportionale Größe im Vergleich zu der Landschaft, über der er sich erhebt, die er ja auch besitzt, die Assoziation mit einer Schöpferfigur – besonders dann, als er mit seiner Hand das Bild wie die Seite eines großen Buches umblättert und über die Fläche hinwegfegt. In seinem Gesicht scheinen sich Emotionen zu spiegeln; mitunter macht er sogar den Eindruck, als würde er lächeln, und wirkt äußerst selbstzufrieden (Abb. 27). Dem Zuschauer gegenüber nimmt er eine frontale Haltung ein, und begegnet diesem auch direkt und herausfordernd.

Bei *Monument* hält Soho eine Rede vor vielen Menschen. Er strahlt eine gewisse Autorität und Führungsrolle aus, wirkt sicher und selbstbewusst (Abb. 28). In diesem Film sieht man seinen großen angegessenen Bauch, sein Doppelkinn, und seine stolzgeschwellte Brust. Er besitzt eine ausgeprägte Körpersprache, bewegt sein Gesicht auffallend viel und wirkt dadurch sehr lebendig. Soho Eckstein the „Civic Benefactor“ kann man im Untertitel lesen.

In *Mine* wird der Minenbesitzer Soho in seinem Bett dargestellt oder auch an seinem Schreibtisch. Er wird nur etwa bis zum Bauch gezeigt – einmal wird der restliche Körper von der Decke und dem Frühstückstablett verdeckt, ein anderes Mal von der Tischkante des Schreibtisches im Büro. Durch diese Darstellung wird Soho mehr als Rolle, als Typ, und nicht so sehr als Individuum wahrgenommen. Dies wird durch den Umstand, dass er in seinem Bett mit dem Nadelstreifenanzug liegt, unterstrichen.

Der Schöpfercharakter, den man aus *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* kennt, als er etwa am Anfang des Filmes über den Menschenmassen thront und ein Erdbeben über der Landschaft überwacht, ist auch hier eine formale Erscheinung, etwa dort, wo kleine Striche in Panik auseinander rennen und er in seiner überdimensionalen Größe gegenüber den anderen unantastbar wirkt, oder als er letztendlich auf einer Erdwelle einschläft. Im Laufe des Filmes scheint er jedoch etwas bedrückt und sein Gesicht wirkt starrer, die Mimik geht zurück. Er ist auch etwas zarter und schwächer gebaut (Abb. 29). Rein von seiner äußeren Erscheinung hat Soho noch keinen spürbaren Schritt in seine spätere Entwicklung gemacht, aber er mutet etwas gedämpft und melancholisch an. Als Soho am Ende des Filmes ein Nashorn aus seiner riesigen Hand essen lässt gelingt es Kentridge, fast eine Form von Rührung für Soho zu erzeugen.

Soho wird bereits in *Sobriety, Obesity and Growing Old* weicher porträtiert; er raucht aber nach wie vor seine Zigarre und wird vor dem Ausblick seines geschäftlichen Imperiums gezeigt. Zum ersten Mal sieht man ihn nun auch von hinten. In diesem Film zeigt er menschliche Züge, etwa dann, wenn er die Katze liebevoll streichelt (Abb. 30), oder auch als man ihn über die Gasmasken atmen hört. Soho ist einsam und unglücklich.

In *Sobriety, Obesity and Growing Old* wird er wesentlich passiver dargestellt als in den anderen Beiträgen der *Drawings for Projection* Reihe. Es geschehen Dinge, die er nicht beeinflussen kann: er verliert an Macht. In einer Szene wird Soho ganz klein und verloren vor den Spuren der radierten Zeichnung seines Bürogebäudes, welches zuvor zusammengestürzt ist, dargestellt. Soho wird als älterer, unattraktiver Mann gezeigt. Man sieht ihn als Ganzkörperbild und im Profil: Er hat eine ausgeprägte Höckernase und ein Doppelkinn, aber die Konturen sind deutlich weicher gezeichnet.

In *History of the Main Complaint* liegt Soho im Koma und ist auf ein Beatmungsgerät angewiesen. Der reiche, mächtige Mann ist in einem Krankenhaus, er ist schwach und auf die Hilfe anderer angewiesen. In einer anderen Sequenz sieht man ihn in seinen Gedanken Autofahren, hier wird er von der Seite gesehen; seine Höckernase ist bereits weniger ausgeprägt,

und in der Detailansicht seiner Augen im Rückspiegel blicken diese ernst und traurig. Sie lassen ihn als Individuum auftreten. Als er aus seinem Nahtoderlebnis aufschreckt, ist das Gesicht zu sehen, das auch in den späteren Filmen gezeigt wird. Seine Augen sind weit aufgerissen, er ist außer Atem und wirkt verstört (Abb. 31). In der nachfolgenden Szene sitzt er wieder im Büro. Die Änderung hat sich noch nicht endgültig vollzogen.

In *Weighing und Wanting* findet diese psychologische Entwicklung des Charakters ihr Ende: von dem körperlosen, (Macht-)gierigen, unappetitlichen Magnaten zu dem melancholischen und einfühlsamen Soho, der auch in *Tide Table* und *Other Faces* auftritt.

5.3 Exkurs Linie¹²⁷

Hauptakteure sind aber nicht nur die Gestalten, bzw. die Elemente, die Kentridge in Bewegung setzt, sondern auch der Grundbaustein, aus dem er diese bildet: der Strich selbst. Wie anschließend erklärt wird schreibt Kentridge diesem je nach Spannungszustand nicht nur verschiedene formale Erscheinungen, sondern sogar menschliche Attribute zu.

In einem Kyoto Preis Workshop, welcher der Künstler 2010 hielt, redet dieser vor der Überschrift „Drawing“ von sechs unterschiedlichen Linien, die ein Mensch auf einem Papier hinterlassen kann. In dem Videobeitrag dazu wandert er vom Zeichenblatt, das auf einem Schreibtisch liegt, zurück zur Mitte der Bühne, wie in dem ihm eigenen Vorgang des „*stalking the drawing*“ und unterstreicht seine Ausführungen durch die Körpersprache.

Er vergleicht die erste Linie, die er sehr sanft und mit wenig Druck über das Papier zieht, mit einem Menschen, der in der Wüste kurz vor dem Tod durch Verdursten steht. Dabei schleppt er sich über die Bühne, lässt die Arme hängen und investiert möglichst wenig Energie in seine körperliche Bewegung, welches sich auf das Blatt überträgt – es ist eine erschöpfte Linie, die sich daraus ergibt. Die zweite Linie hat einen sehr entspannten Charakter. Er beschreibt diese Linie ebenfalls durch einen Vergleich mit einem menschlichen Zustand: sie ist so, wie wenn Menschen unbeschwert gehen, oder wie Schulkinder, die eine Lockerheit in ihren Beinen haben, mit regelmäßiger Atmung sich fortbewegen. Er zeichnet diese Linie direkt unter die erste – es ist

¹²⁷ Das Unterkapitel beruht auf der folgenden Ausführung : The 2010 Kyoto Prize Workshop in Arts and Philosophy, William Kentridge zu Drawing, in URL: <http://www.youtube.com/watch?v=kTyVI18FP2c> Minute 6:46-11:38 (Stand: Jänner 2013).

eine gelöste Linie. Die dritte Linie hat einen bestimmten Sinn, will etwas vermitteln, genau so wie wenn man einen Atemzug macht, weil man etwas sagen will, etwas erklären will. Kentridge geht von einem Punkt zum anderen und hebt seinen Arm. Die Linie, die er auf dem Papier zieht, ist für ihn die eines Architekten: von A nach B. Es geht lediglich um eine neutrale und möglichst effiziente Markierung. Die vierte Linie ist eine, die man zieht, weil man an ein bestimmtes Ziel gelangen möchte. Es ist ein Impuls, eine Emotion dahinter. Es besteht ein innerer Zwang, etwas zu machen: „It’s the wanting of a line to be drawn. It’s the needing of a line to be drawn.“

Die fünfte Linie steht für Kentridge in Verbindung mit Freude und Leidenschaft: Man geht wohin, weil man wirklich dorthin will. Es sind diagonale Bewegungen wie im italienischen *Commedia dell’arte* Theater; auch dort verlaufen die Körperbewegungen diagonal und unter viel Spannung. In dieser Art Linie steckt viel mehr Energie als in den vorangegangenen. Die sechste Linie beschreibt der Künstler als eine so große Anspannung im Körper, dass man sich kaum bewegen kann. Er demonstriert dies durch ein sehr langsames Heben des Armes, und durch das Aufblasen seines Brustkorbes. Jede Geste hat Bedeutung. In der Zeichnung lässt er den Kohlestift auf das Papier herabsausen, und mit ruckartigen Bewegungen und großer Kraftausübung macht er einen schwarzen Kohleleck auf die Fläche: eine expressive, fast aggressive Linie entsteht.

Kentridge zeigt uns also die erschöpfte, die entspannte, die neutrale, die zielgerichtete, die freudvolle und die angespannte Linie. Interessant an seiner Einteilung ist die psychologische Konnotation, die er mit einer Linie verbindet, etwa wenn er diese mit einem in der sengender Hitze der Wüste verdurstenden Menschen vergleicht, oder auch mit einem sorgenlosen Kind; oder wenn etwa die Art, wie jemand atmet, für ihn eine einzelne Linie beschreiben kann.

Die Linie, der Ausgangspunkt von Kentridges Zeichnungen und somit der Grundbaustein und Ursprung seiner Filme, pendelt zwischen diesen verschiedenen Energieebenen und Spannungszuständen. Der Kohlestift landet auf dem Papier und geht in einem oszillierenden Rhythmus seinen Weg.

6. Formanalytische Betrachtungen anhand von *Tide Table*

6.1 Einführend zu *Tide Table*

Tide Table wurde für die formalanalytische Betrachtung ausgewählt, da über diesen Film, im Gegensatz zur Literatur über Kentridges frühere *Drawings for Projection* überraschend wenig

geschrieben wurde.¹²⁸ *Tide Table* ist einer der wenigen Filme der *Drawings for Projection*, welcher aus der Post-Apartheid-Ära (2003) stammt, wodurch es aufschlußreich erschien, durch diesen eine eventuelle Entwicklung der Reihe herauszuarbeiten.

Im Entstehungsjahr war in der südafrikanischen Gesellschaft eine heftige Debatte über das Recht von HIV-positiven Menschen auf kostenfreie antiretrovirale Therapie entfacht. Die Diskussion spitzte sich zu einem breiteren Diskurs über Grundrechte im Gesundheitswesen zu. Vor diesem Hintergrund nimmt *Tide Table* auf AIDS Bezug.¹²⁹

Die Bilder in *Tide Table* haben teilweise einen realen Hintergrund, auch wenn manche surreal anmuten, wie die Kühe im Meer. So gibt es tatsächlich Orte an der Küste, in denen Rinder am Strand wandernd zu sehen sind. Das dargestellte Hotel gibt es ebenfalls.¹³⁰ Um die anschließende Erörterung der subjektiven Aspekte zu erleichtern wird immer wieder auf Bildnummern verwiesen. Diese beziehen sich auf die im Anhang I, Filmprotokoll zu *Tide Table*, angeführten Einstellungen.

6.2 Subjektive Elemente in *Tide Table*

In Anhang I wird *Tide Table* vom Standpunkt des dargestellten Inhaltes analysiert, und in einer Art Filmprotokoll werden die verschiedenen Sequenzen möglichst objektiv, mit Angabe der Zeit festgehalten. Die Einstellungen sind nicht immer haarscharf von einander zu trennen, da die Bilder ineinander fließen oder miteinander verschmelzen, also ist die Auswahl willkürlich. Doch die Beschreibung der Bilder soll dem Leser, der den Film nicht vor Augen hat, einen Eindruck von dessen Verlauf vermitteln. Die Nummerierung soll die anschließende Erörterung der subjektiven Elemente erleichtern.

Vor allem in den Anfangssequenzen spielen die Langsamkeit und die Atmosphäre eine große Rolle. Schon beim Titel (Bild 0) hört man das Rauschen der Wellen, die das Geschehen einen Großteil des Filmes hindurch akustisch begleiten, als würde das Bild atmen. Unaufhörlich und unaufhaltsam bilden sich Wellen und brechen, und geben so wie ein Metronom den Rhythmus vor. Was daneben geschieht, ist jedoch oft von unnatürlicher Langsamkeit – hier scheint die Zeit manchmal zu stocken, etwa ist bei Bild 4 die Bewegung des kleinen Meeresvogels kaum

¹²⁸ siehe Forschungsstand.

¹²⁹ Taylor 2009, S.14.

¹³⁰ Es handelt sich hierbei um das Balmoral Hotel.

wahrnehmbar und auch Sohos Bewegungen am Geländer sind minimal.

In *Tide Table* ist die Zeit ein Hauptthema. Ein Teil des Filmes spielt in der Dunkelheit. Dies merkt man sowohl an der dunkleren Kohlezeichnung, die mit verwisstem Kohlestaub ausgeführt ist, als auch an den erleuchteten Fenstern des Hotels, sowie an der Tonspur, in der man als Grundmotiv eine Klaviermusik hört (Chopins *12 Etudes, Opus Nr. 10*), wie man sie etwa aus Abendsoireen und Lounges kennt, begleitet von Zirpen im Hintergrund. Zusätzlich wird durch die Zeitungsausschnitte mittels des aufgedruckten Datums im Bild eine bestimmte Zeitlichkeit vorgegeben. Eine gewisse Verunsicherung hinsichtlich der zeitlichen Abfolge entsteht an einigen Stellen, etwa in Bild 26, als sich die zwei Figuren erneut aufrichten und die Einstellung aus Minute 2:39 mit der Gruppe zu sehen ist. Wieder beobachtet man die Szene aus der Ferne, was für den Betrachter den Effekt des Zurückspulens erzeugt.

Schließlich wird dem Betrachter durch die Juxtaposition des Jungen und des alten Mannes (Soho) der Verlauf der Zeit sehr bewusst.

In Bild 4, welches die Strandhütten erstmals zeigt, sieht man ein Bild im Bild. Wie zufällig ließ der Künstler die deutlich kleinere Vorzeichnung stehen, und links kann man sogar einen Nagel ausmachen, mit dem das Bild an die Wand befestigt wurde. Kentridge deutet hier selbstreferenziell auf seine Technik; sowohl hierbei als auch bei der Abbildung der Zeitung, etwa als er eine Linie von einer anderen überschreiben lässt. Auch bei der Darstellung des Umblätterns, gibt er durch die mehrmals radierte und wieder hergestellte Zeichnung die formale Ästhetik seiner Technik preis. Neben dem oben beschriebenen selbstreferentiellen Aspekt bildet die Zeitung in ihrer leinwandfüllenden Form, wie sie in der Nahaufnahme von Bild 9 gezeigt wird, den Auftakt für den eigentlichen Film: etwa wäre hier, wenn man wieder auf das Theater zurückgreift - eine Kunstform, die Kentridge nur allzu bekannt ist - die Zeitung sozusagen der Vorhang, der sich hebt und den Blick auf die Bühne freigibt. Dabei lässt das Hinzoomen auf die Zeitung alles noch verwaschener, undeutlicher erscheinen und spielt mit der Erwartungshaltung des Betrachters. Das Gefühl, dass der Film ab diesem Punkt beginnt, wird auch durch das Einsetzen der Musik, die im Hintergrund ertönt, verstärkt.

Bei *Tide Table* stellt die Zeitung zusätzlich Sohos wichtigstes Attribut dar, man sieht ihn Tag und Nacht darin lesen, sie zusammenfalten oder über das Gesicht legen. Darüber hinaus scheint sie mit den gezeigten Gezeitentabellen, den Abbildungen und den eingeschalteten Titeln (Abb. 32) das Geschehen zu kommentieren, gleich einem visuellen griechischen Chor.

Das Kippen zwischen Positivem und Negativem, zwischen Leichtigkeit und Schwere kommt im spezifischen Symbol der Kühe in *Tide Table* vor. Sie nehmen eine zentrale Stellung im Film ein und verdienen es deshalb gesondert genannt zu werden. In Bild 12 sieht man sieben Kühe am Strand „grasen“; In späterer Folge sind die mageren Rinder zu sehen und wie diese wortwörtlich in Striche transformiert werden. Es bietet sich an, eine Parallele zur Geschichte von Josefs Traum aus der Bibel zu ziehen. In Bild 33 bildet sich aus dünnen roten Bleistiftzeichnungen eine Kuh, die dann als Schlachtgut aufgehängt wird. In weiteren Sequenzen werden eine stehende Kuh und ein Kuhkadaver an den Strand geschwemmt. Bei *Tide Table* werden die Kühe – traditionell ein Symbol von Wohlstand - zur Metapher für Krankheit und Tod, im südafrikanischen Kontext, für Aids (Abb. 33).

So erweisen sich die grundsätzlich positiven Assoziationen als trügerisch, was Kentridge öfters als narrativer Mechanismus einsetzt. Es gibt jedoch auch weitere Beispiele dieses Kippmechanismus: Die zwei Menschen mit der Schubkarre, die zunächst aus der Hütte zu sehen sind, assoziiert man mit Leichtigkeit und Spiel, in der nächsten Szene sind sie im Krankenhaus zu sehen - und man hat den Eindruck von Tod und Krankheit. Das Spielzeug Schubkarre ist zur Tragbahre geworden (bzw. zum Leichenwagen – man kann nicht erkennen, ob der Körper in der Karre noch am Leben ist.) Bild 64 zeigt das Bett, in dem zuvor ein Patient von einem Besucher besorgt betrachtet wurde. Das Bett ist jetzt leer und frisch bezogen, doch durch die Montage entstehen dabei lediglich negative Assoziationen, und nicht das Gefühl, der Patient wäre wieder gesundet und entlassen. Als trügerisch erweist sich auch die vom Strandsessel ausgestrahlte Ferienstimmung, als dieses Symbol der Muße zu einem Krankenbett metamorphosiert (Bild 34). Schließlich könnte man meinen, bei manchen Szenen (z.B. Bild 64) erinnere das Wellenrauschen an das Rauschen eines Radios mit gestörtem Empfang.

Dies sind ausgewählte Beispiele solcher Momente, in denen der Eindruck von Leichtigkeit und Ausgelassenheit einem Gefühl von Schwere und Schwermut weicht.

Linien, die sich scheinbar verselbstständigen und Verbindungen herstellen oder Umrisse bilden, kommen als Stilmittel bei *Drawings for Projection* oft vor. Auch bei *Tide Table* ist dieses Element zahlreich vertreten, wohl am meisten in Form von Linien, die sich über die Zeitung schlängeln, als hätten sie ein Eigenleben, Gegenstände auf dem Blatt einkreisen oder, wie in Bild 33, Kühe einfangen und schnüren. Sehr auffallend eingesetzt ist auch der aus drei parallelen Linien bestehender Kurvensatz, der - mit einer Schaumkrone versehen - in eine echte Wellenformation übergeht, die beim Brechen aus dem Bildfeld verschwindet. Zur Linie-Thematik gehört ebenfalls die linienförmige Bewegung der Buchstaben, die sich in Bild 8 schwarmförmig gruppieren, sich von der Zeitung lösen und das Blatt und Bild verlassen. Mit der

roten Linie arbeitet Kentridge bei *Tide Table* als Phänomen des Zufälligen, Spontanen. Die rote Linie kreuzt Dinge durch, gibt eine Richtung an, zeichnet vor. In Bild 33 entsteht der Eindruck, dass die Vorzeichnung in rot nicht ausradiert wurde. Eine für *Tide Table* spezifische Kategorie von Linien bilden die Lichtstrahlen. Sowohl in den Tages- wie in den Nachtsequenzen wird auf künstliche Lichtquellen aufmerksam gemacht; die Lampen spielen eine große Rolle und werden in den Strandhütten eingesetzt. Dabei werden die Strahlen der Glühbirne deutlich als Striche gemalt – die Darstellung bereitet auf eine spätere Szene vor, in der eine Kuh in den Lichtstrahlen fast ertrinkt.

Schon beim Titel von *Tide Table* (Bild 0) schafft Kentridge eine Verbindung zwischen diesem und dem Inhalt des Filmes, in dem er den dunklen Hintergrund akustisch von Meeresrauschen und Möwengekreische untermalt. Kentridge verbindet aber vor allem gerne Elemente, die nicht vordergründig ähnlich sind, deren Gemeinsamkeiten aber durch die Verknüpfung bewusst werden. So geschieht es etwa mit dem Motiv „Welle“ bei *Tide Table*. Die Welle der Zeitungsgrafik wird mit jener Meereswelle im Hintergrund in Verbindung gebracht. Kentridge vollzieht im wellenförmigen Verlauf der Buchstaben im Bild 8, die sich von der Zeitungsspalte lösen und wie ein Bienenschwarm aus dem Blatt fliegen, auch eine visuelle Verschränkung mit der Welle und deren Dynamik. Das mit den Worten „minimum auf indolence“ beschriftete Bild zeigt wiederum die Welle von Bild 8 und gleichzeitig auch die Bewegung des schwarmförmigen Gebildes, das mit der Kamerafahrt aus dem Bild verschwindet.

Auch ganze Sequenzen werden miteinander verbunden, so z.B. Bild 64 und 62; hier entsteht die Verknüpfung durch dieselbe Kamerafahrt, einmal nach links, einmal nach rechts.

Kentridge schafft nicht nur die oben beschriebenen assoziativen Verbindungen, sondern konstruiert die Bilder auch formal so, dass Elemente immer wieder aufgegriffen werden und Querbezüge entstehen. Manchmal vollzieht sich diese Verstärkung vom Gesehenen auf subtile Weise, so wie im folgenden Beispiel: In Bild 36 zeigt der Künstler einen Mann, der bis auf seinen nackten Oberkörper in eine Decke gehüllt ist. Dieses Bild vertieft er in seiner nächsten Einstellung, Bild 37, die mit dem Vorangegangenen stark kontrastiert: er zeigt Füße, Zehen im Close-up, ein Körperteil, das in der vorherigen Einstellung verhüllt war. In Bild 6 ist Soho auf dem Balkon dargestellt; die strengen Striche seines Nadelstreifenanzuges, die geraden Linien des Fensterrahmens und die Streifen der Markise korrespondieren miteinander. Mit einer ähnlichen Ästhetik arbeitet Kentridge beim Strandsessel.

Bei *Tide Table* wird das narrative Stilmittel des Vorausgreifens in besonders ausgeprägtem Maße eingesetzt. Schon in den ersten Einstellungen werden die Hauptpersonen und -motive vorgestellt,

und die Schauplätze gezeigt. Ein weiteres Beispiel bietet der kleine Junge mit dem Hut, der beim Umstülpen seines Eimers auf dem Sand ein kleines Modell des Hotels aufdeckt, das anschließend öfter im Film vorkommen wird. Die Zeitung bietet in den Fotos ebenfalls eine Art Vorschau auf die Motive, auf die man später treffen wird.

Der animierte Strandsessel vollzieht in Bild 21 einen lustigen und „harmlosen“ Tanz, der die spätere Verrenkungen und anschließende Verwandlung in ein Bettgestell vorwegnimmt. Weil man die erste Sequenz des tanzenden Sessels kennt, verfolgt man die Metamorphose aufmerksamer. Im Bild 34 greift Kentridge also auch auf das Krankenhaus voraus. In Bild 31 wird eine Kuh an den Strand geschwemmt. Dieses greift bereits auf das Motiv des Kuhskeletts vor.

In den *Drawings for Projection* kommen die Mechanismen des plötzlichen Verschwindens aus dem Bild gehäuft vor. In *Tide Table* findet man etliche Beispiele dieses Verschlucktwerdens, das im Zuge der Besprechung der charakterischen Elemente besprochen wurde. In diesem Fall sind es nicht Erdschichten oder Zeitungen, unten denen die Menschen verschwinden, sondern die Wellen (Abb. 34). Wichtig ist darauf hinzuweisen, dass in der Szene, in der die Frau auf das Kind aufpasst, in Bild 38, nicht zum ersten Mal eine Figur „verschluckt“ wird – das ist immer wieder der Fall, wie bei der Gruppe oder Taufe in Bild 25. Manchmal verschwinden Figuren nur für eine kurze Sequenz (in der Taufszene etwa), manchmal verschwinden sie ganz oder verschmelzen zu Felsen (Bild 66, Bild 67, Bild 68).

Außen- und Innenräume werden bei *Drawing for Projections* generell stark thematisiert, wobei die Begriffe sowohl wörtlich als auch im übertragenen Sinn, also auf die Kommunikation, Außen und Innenleben, zu verstehen sind. Ein Beispiel sind die Sequenzen, die sich am Strand abspielen, in denen Menschen im Wasser toben (Bild 18). Diese werden verbunden mit den Szenen, die von der Hütte aus betrachtet werden, also von den Strandhüttenwänden eingerahmt sind (Bild 19), von Innen. Von außen wird eine Form des Röntgenblicks angewandt, um einen Einblick in die Strandhütten zu ermöglichen. Es findet eine Auflösung der Grenzen zwischen Außen- und Innenraum statt. Bei *Tide Table* ist Soho sehr in sich gekehrt - es findet keine Regung statt, die auf eine Kommunikation deutet. Im Gegensatz zu den Strandhütten, deren Außenwände sich auflösen, ist es fast so, als wäre Soho von einer unsichtbaren Wand umgeben. Ein Beispiel ist Bild 40: dort scheint Soho nichts von seiner Umgebung zu bemerken. Er blendet sein unmittelbares Umfeld aus und liest in der Dunkelheit.

Der oszillierende Rhythmus ist in diesem Film bereits in der Welle gegeben. Im Wechsel von Flut und Ebbe wird ein Pendeln zwischen einem Zustand des Zurückziehens und Herannahens, des Überschwappens gezeigt. Jane Taylor verbindet diesen Takt mit Trauma und Wiederholung: „The gentle to-and-fro of the wave action is consoling to the viewer, even while the insistent ebb and flow organize the film into the shape of a traumatic return.“¹³¹ Innerhalb des Filmes selbst wird vor allem in der Tonspur das Alternierens zwischen den schrillen Stimmen und der leisen abendlichen Geräuschkulisse deutlich. Auf das fröhlich klingende Lied *Likambo Ya Ngana* folgt ein langsamer, melancholischer Chorgesang. Das Chaos dominiert in den Zoomaufnahmen der Zeitung, während die Totalaufnahmen des Strand, oder auch der passive Soho eher Ruhe vorgeben. Der schlafende, lesende Soho, der sich in kaum einer Szene bewegt und fast wie erstarrt wirkt, bildet einen Gegensatz zu den Kühen, die in einer ständigen Metarmorphose begriffen sind: sich in Striche verwandeln, zu Skeletten verkommen, in den Strandhütten von Stricken eingefangen und plötzlich in die Höhe gerissen werden, als Karkasse enden.

7. Formanalytische Betrachtungen zu *Other Faces*

7.1 Einführend zu *Other Faces*

Other Faces wurde im Jänner 2011 fertiggestellt und ist somit zur Zeit der aktuellste der *Drawings for Projection* Filme. Acht Jahre nach *Tide Table* produziert, weist der Film bedeutende formale Unterschiede gegenüber den vorherigen Werken der Reihe auf, auf die im letzten Abschnitt dieses Kapitels eingegangen wird. Bei der anschließenden Erörterung wird immer wieder auf Bildnummern verwiesen. Diese beziehen sich auf die im Anhang II, Filmprotokoll zu *Other Faces*, angeführten Einstellungen.

Other Faces ist eine Bestandsaufnahme von Johannesburg im Jahr 2011, 17 Jahre also nach dem Ende des Apartheid-Regimes und nach den ersten demokratischen Wahlen. Als Vorbereitung für den Film ist Kentridge in die laute und bunte Welt von „Little Addis Ababa“ eingetaucht, um mit seiner Kamera Gesichter und andere Eindrücke zu sammeln.¹³² „Little Addis“¹³³ oder „Little Ethiopia“, wie das Viertel um Jeppe Street genannt wird, liegt im zentralen Johannesburg,

¹³¹ Taylor 2009, S.3.

¹³² Roberta Coci, *Other Faces*. A new Exhibition by William Kentridge, 2011 in URL: <http://www.houseandleisure.co.za/other-faces> (Stand:21.01.2013).

¹³³ Auch als „Ethiopian Quarter“ und „Little Ethiopia“ bekannt, und in jüngster Zeit von den Stadtbeamten „Chaos Precinct“ genannt, in: <http://informalcity.co.za/jeppe> (Stand: 20.01.2013).

Central Business District (CBD), dem ehemaligen Wirtschaftszentrum der Stadt, das Ende der 80er und Anfang der 90er Jahren von den Finanzkräftigen nach und nach verlassen, zusehends vernachlässigt und den Immigranten, vor allem aus Äthiopien, überlassen wurde.¹³⁴

Nicht nur die Gesichter aus *Other Faces* basieren auf Realität, sondern auch die Schauplätze, bei denen man tatsächliche Gebäude und Stadtteile Johannesburgs erkennen kann. So sind beispielsweise „Jeppe“, „Error“ und „Pritchard“, die in der Unfallsequenz zu lesen sind (Abb. 35), Namen von Straßen im CBD; den „Abyssinia“ Großhändler, die „Joburg Mall“ und das Haus an der Unfallkreuzung gibt es ebenfalls. Weiters sieht man etwa den Westpark Friedhof und das ehemalige Top Star Autokino in den Zeichnungen (Abb. 36). Das im Bild 6 dargestellte Anglo-Boer War Memorial hat einen konkreten politischen Bezug zur Geschichte des Landes. Unter dem ursprünglichen Namen Rands Regiments Memorial war es in Gedenken an die im zweiten Burenkrieg gefallenen Engländer errichtet worden. Es trug zur Kluft zwischen der weißen und schwarzen Bevölkerung bei und ironischerweise befindet sich ein Engel des Friedens auf der Kuppel. Im Jahr 1999 wurde es unbenannt und allen Opfern dieses Krieges gewidmet.¹³⁵

Der Titel des Filmes bezieht sich nicht nur auf die von Kentridge fotografierten und später gezeichneten „andere Gesichter“, sondern ist vielschichtig zu verstehen¹³⁶, doch darauf wird im nächsten Abschnitt, der die subjektiven Elemente behandelt, eingegangen.

Dass *Other Faces* im folgenden Abschnitt und auch im Filmprotokoll so ausführlich beschrieben wird, ergibt sich einerseits aus der außergewöhnlichen visuellen Dichte des Filmes, der nicht nur der längste aus der *Drawings for Projection* Reihe ist, sondern passagenweise auch die schnellste Abfolge aufweist, wodurch sich viel mehr Einzelbilder ergeben; andererseits aus der Tatsache,

¹³⁴ K. Beavon, Nearer my Mall to Thee. The Decline of the Johannesburg Central Business District and the Emergence of the Neo-Apartheid City, African Studies Seminar series. Nr.442 1998, Seite 15, in: URL: <http://wiredspace.wits.ac.za/jspui/bitstream/10539/8421/1/ISS-23.pdf>

¹³⁵ Siehe URL: <http://www.joburgculture.co.za/built-heritage/monuments/the-anglo-boer-war-memorial-> (Stand: 28.12.12).

¹³⁶ In einer Ausstellungsbesprechung von Beatriz Leal Riesco, African Modernity from Johannesburg. William Kentridges Other Faces, 2011 in: <http://www.buala.org/en/ill-visit/african-modernity-from-johannesburg-william-kentridges-other-faces>, kommentiert diese, dass nicht nur Soho sondern auch Felix und Mrs. Teitlebaum in diesem Film vorkämen. (Stand: 28.12.2012), Annie Ann, The Other Faces of William Kentridge, 2011 in URL: <http://uk.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2011/june/06/the-other-faces-of-william-kentridge/> (Stand:02.01.2013), spricht von einem Autounfall, der vor einer Kirche stattfindet und die Kirchenbesucher zusammentrommle.

dass, abgesehen von einigen wenigen Ausstellungsankündigungen und –rezensionen, keine Texte darüber veröffentlicht wurden. Der Film selbst ist auch zur Zeit des Schreibens öffentlich nicht zu sehen, und so schien es mir angebracht, die dankenswerterweise vom Büro Kentridge für diese Arbeit zur Verfügung gestellte Kopie möglichst eingehend zu besprechen.

7.2 Subjektive Elemente in *Other Faces*

Wie bei allen *Drawings for Projection* Filmen ist der Entstehungsprozess werkimmanent. Die Selbstreferenzialität ist bei *Other Faces* noch ausgeprägter als bei anderen Werken der Reihe. Die übliche Offenlegung des Entstehungsprozesses in Form der Raderspur findet man z.B. bei der tanzenden Figur (Bild 126) (Abb. 37), beim Scheibenwischer (Bild 155) und beim einstürzenden Erdhügel (Bild 135)¹³⁷. Daneben kommt der Bild-im-Bild Effekt mehrfach vor, wobei in diesem Film nicht nur die Ränder des überlagerten Zeichenblatts, sondern auch das Befestigungsmaterial wie Nägel (Bild 160) und Klebeband (Bild 124) mitgezeichnet bzw. - fotografiert werden. Als Steigerung des Bild-im-Bild-Effekts zeigt Kentridge hier einen Film im Film und simuliert dabei die *hand held camera* und die Amateurfilm-Ästhetik mit verwackelten Bildern und abgeschnittenen Sujets.

Die Linie als eigenständiges Element wird in *Other Faces* erneut sehr stark eingesetzt, vielleicht autonomer als etwa in *Tide Table*. Im Gegensatz zu den anderen Werken der *Drawings for Projection* ist die Linie hier schon ab der ersten Einstellung, ab dem Titelblatt, Hauptakteur, sowohl in statischer (Spaltenlinierung des Rechnungsbuchs) als auch in dynamischer Form.

Die Linie erfüllt bisweilen eine verbindende Funktion, wie bei der Spur des Vogels, der durch Bilder 2 bis 9 fliegt. Auch verbindend wirken die roten Linien des Rechnungsbuchs, die sich als buchstäblich roter Faden durch einen Großteil des Filmes hindurchziehen; teilweise erinnern diese etwa in den Bilder 12 und 13 an die Stäbe eines Käfigs. Zu diesen kommen in Bild 13 weitere, parallelgeführte rote Linien hinzu, welche die Straßen auf dem Stadtplan bilden.

Mit roten Linien werden ferner die Territorien der Tiere in der Wildnis abgesteckt, sowie deren Bewegungen (z.B. Bild 7 oder Bild 78-79); in manchen Szenen scheinen die roten Linien der Markierung von einem noch auszuschaukelnden Grab zu dienen (z.B. Bild 10). Die Linie in einer ungewohnten Funktion ist im Bild 155 zu sehen. Vorne im Blickfeld bewegt sich ein Strich wie

¹³⁷ siehe Abb. 49

ein Windschutzscheibenwischer. Dieser gleitet über die Zeichnung, die in dem erfassten Bereich heller wird und Raderspuren aufweist (Abb. 38); in der Tonspur ist das Wischgeräusch zu hören, dann setzt eine Art Störgeräusch ein. Wie so oft bei Kentridge werden manche Gegenstände in rot vorgezeichnet, ohne dass die roten Linien radiert werden. Das ist etwa bei der Außensicht von Sohohs Haus (Bild 8) oder bei der ersten Großaufnahme der Kinoleinwand (Bild 7) der Fall. Bei Letzterem wird zusätzlich der Lichtkegel des Projektors durch rote Linien angedeutet. Durch Linien wird ebenfalls Schall repräsentiert (bei den Sequenzen mit den brüllenden Männern oder den Megafonen), allerdings in leicht geschwungener oder flammenförmig ausgeführter Form. Was *Other Faces* in Bezug auf die Linie von seinen Vorgängern unterscheidet, sind die breitgeführten und diffusen Striche, die wie grobe Pinselstriche oder Fingermalfarbe in Schwarz- und Grautönen wirken. Auch die unregelmäßigen, kratzerähnlichen Striche, die vor allem den „Film im Film“ kennzeichnen, und dem Streifen die Textur eines im Filmlabor ausgearbeiteten Negativs verleihen sind eine neue formale Erscheinung. Die Linie tritt auch als eine Abwehr gegen die Störung, die von außen einzudringen droht, auf. Soho trägt eine Brille in Bild 153 und ist im Profil dargestellt: er blickt nach links. Eine rote Trennlinie drängt sich zwischen ihm und einigen Linien, Kohlespuren, sowie rote Striche, die ihn zu attackieren scheinen, aber an diesem Schutz abprallen und nicht zu ihm gelangen können (Abb. 39).

Aufgrund der schon erwähnten visuellen aber auch semantischen Dichte von *Other Faces* ragt dieser Film innerhalb der *Drawings for Projection* durch seine Vielschichtigkeit heraus. Zunächst einmal sind es Schichten in der Erde, die - wie in früheren Arbeiten dieser Reihe - dargestellt werden, am deutlichsten in der Sequenz, in der ein Blatt ins Grab hineinfällt (Bild 128), und die von der Ästhetik her an *Mine* erinnert. Auch das Graben an sich, also das Sich-durch-Schichten-Durcharbeiten, wird stark thematisiert, sowie das dazu gehörende Werkzeug, die Schaufel, welche schon in Bild 3, weiters – als Schatten – in der prozessionsähnlich vorbei marschierenden Menschenmasse in Bild 15, und dann in den Grabmacher-Sequenzen, zu sehen ist, sowie als Metamorphose der Vogelflügel und als autonom tanzende oder fliegende Strukturen (z.B. Bild 170).

Was ebenfalls in diesem Werk betont wird, sind die Schichten *auf* der Erde: die *tailing dumps*, also die Abraumhalden, die im Prozess der Goldgewinnung schichtweise entstehen und das Nebenprodukt des großangelegten, gewerblichen Grabens sind.

Mehr als die geologischen Schichten spielen die grafischen Schichten bei *Other Faces* eine dominierende Rolle. Generell beruht Kentridges zeichnerisches Werk auf dem Palimpsest-

Prinzip, was schon einen Schichtaufbau voraussetzt. Bei *Other Faces* bildet darüber hinaus einen Großteil des Filmes hindurch das Rechnungsbuchsblatt, und nicht ein weißes Blatt, den Hintergrund. Ein weiteres Beispiel ist die Textschichtung in Bild 150, in dem die Seite nach und nach von einander überlagernden Textzeilen bis zur vollkommenen Unlesbarkeit gefüllt wird. Das Geknäuel an handgeschriebenen Buchstaben (und einigen Ziffern) wird Zeile nach Zeile von oben abwärts von schwarzem Gekritzeln überzeichnet, als ob man eine Jalousie über dem Bildfeld hinunterlassen würde, bis zur fast vollkommenen Einschwärzung des Blattes. Die Erscheinung ist die eines dichten, abstrakten Geflechts.

Die Vielschichtigkeit der Tonspur ist auch ausgeprägter als bei früheren Werken dieser Reihe. In den ruhigen Anfangssequenzen hört man nur verschiedene simulierte Tierlaute, doch es kommt zu einer zunehmend komplexeren Überlagerung von simulierten Naturlauten, schreienden Menschenstimmen, Gesang, technischen Geräuschen und instrumentaler Musik in verschiedenen Kombinationen. Zu den Tierlauten muss erwähnt werden, dass Xhosa, eine der Hauptsprachen Südafrikas, eine sogenannte „Klick-Sprache“ ist, und dass besonders drei Laute den Europäern phonetisch fremd sind, die uns jeweils als „Klicken“, „mit der Zunge Schnalzen“ und „Zischen“ erscheinen. Da der Refrain, den man etwa in Bild 126 hört, in Xhosa ist, ist hier ein Bezug naheliegend.

Der Text des Refrains lautet nach Angaben des Komponisten Millers „Sudikela boi“ eine sehr grobe, aggressive Aufforderung, wegzugehen, gefolgt von einem obszönen Ausdruck (entsprechend dem englischen „Fuck off!“), untermalt von adaptierten Passagen aus Berlioz' *Le Spectre de la Rose*, das rhythmisiert und stark verändert wurde, und in einem wesentlich schnelleren Tempo gespielt wird.¹³⁸

Faszinierend sind vor allem die Assoziations- und Bedeutungsschichten hinter den Namen und Worten, die im Film vorkommen, von denen einige nicht unmittelbar offenkundig sind, sondern sich dem Betrachter erst nach näherem Recherchieren erschließen. In Bild 12 (Abb. 40), beispielsweise, steht links oben „Carapace“, was auf Englisch „Schutzpanzer“ (eines Tieres) bedeutet; vordergründig könnte man es so interpretieren, dass sich jeder Mensch hinter einer Art Schild verschanzt. Wenn man den Begriff erforscht, erfährt man, dass „Carapace“ der Name einer in Cape Town herausgegebenen Literaturzeitschrift ist, die Lyrik vorwiegend südafrikanischer Dichter veröffentlicht.¹³⁹ Rudiger Meyer hat eine durch eine *Carapace-*

¹³⁸ Diese Information wurde mir dankenswerter Weise von Philip Miller zur Verfügung gestellt.

¹³⁹ URL: <http://carapace.bookslive.co.za/about/> (Stand: 05.01.2013).

Ausgabe inspirierte musikalische Trilogie komponiert, *The Carapace Trilogy*, deren Beschreibung erstaunliche Bezüge zur Thematik von *Other Faces* aufweist. Ansatzpunkt für den ersten Teil, *carapace 23.7*, sei laut Meyer eine verkehrsreiche Straßenkreuzung gewesen, bei der viele Fußgänger die Straße überquerten.¹⁴⁰ Man denke da an die Straßenkreuzung von *Other Faces*, an der der Autounfall geschieht. Über die Fußgänger schreibt er:

*The individuals, ... having interests as different as their backgrounds, each existing in their own world (shell?), sometimes interacting while passing or bumping into one another, sometimes just finding themselves in the same place as an other (like it or not).*¹⁴¹

Dass es sich um verschiedene Existenzen handelt, um „Menschen, die manchmal interagieren, wenn sie aneinander vorbeigehen oder aufeinanderprallen, sich manchmal einfach nur nebeneinander befinden“, fügt sich auch ins Grundthema der „Little-Addis“-Sequenzen von *Other Faces* ein.

In Meyers Komposition überlagern sich darüber hinaus zwei Motive, die mit der Thematik von *Other Faces* korrespondieren: „In the flute piece a rural layer has been superimposed over the urban map of the choral piece.“¹⁴²

Es kommen weitere Gemeinsamkeiten hinzu: in der Beschreibung des dritten Teiles der Trilogie, tauchen Worte wie „erasure“ (Radierung) und „Areas wiped clean provide space for the new“ (gelöschte Bereiche, die für Neues Platz bieten) auf, die sich ebenfalls auf Kentridges Arbeit beziehen könnten.¹⁴³

Es war also die erste, intuitive, Assoziation mit Schutzpanzer richtig („each existing in their own world (shell?)“), und doch gewinnt das Wort „carapace“ mit dem neu erlangten Wissen eine zusätzliche Dimension.

¹⁴⁰ Rudiger Meyer: „In a recent choral piece of mine based on a collection of texts (Carapace*23) by (mostly) South African poets the image of a number of people crossing at a traffic intersection provided an important point of departure“ in: <http://www.rudigermeyer.com/carapacetexts.html> (Stand: 20.12.2012).

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

Ähnlich verhält es sich mit den unscheinbaren, in rot leicht hingekritzeltten Worten „Le Visage de l'autrui“ in Bild 49 (Abb. 41). Was oberflächlich betrachtet nur die französische Übersetzung von „other faces“ ist, bedeutet aber nicht „andere Gesichter“, sondern „das Gesicht des Anderen“ und bezieht sich wohl auf die Philosophie von Emmanuel Lévinas, die das moderne Verständnis der Ethik geprägt hat und die Beziehungen zum Andern und zur Anderheit (alterité), konkretisiert am Antlitz des Andern¹⁴⁴ (le visage de l'autrui), zum Kernthema hat.

Lévinas schreibt:

Der-Eine-für-den-Anderen als Der-Eine-als-Hüter-seines-Bruders, als Der-Eine-verantwortlich-für-den-Anderen. Zwischen dem Einen, der ich bin, und dem Anderen, für den ich verantwortlich bin, klafft eine abgrundtiefe Differenz, eine Differenz, die zugleich die Nicht-Indifferenz der Verantwortlichkeit ist, das Bedeuten der Bedeutung, unzurückführbar auf irgendein System. Nicht-Indifferenz, die gerade die Nähe des Nächstens ist, durch welche sich erst eine Grundlage der Gemeinsamkeit zwischen dem Einen und dem Andern abzeichnet, die Einheit der Gattung Mensch, die sich der Brüderlichkeit der Menschen verdankt.¹⁴⁵

Lévinas neue Humanität, die auf der Verantwortung dem Anderen gegenüber beruht, leitet zu einer weiteren Assoziation, die man in *Other Faces* findet, nämlich in den mehrmals vorkommenden, in Großbuchstaben plakativ dargestellten Sprüchen: „THE WIDOW“, „THE ORPHAN“ und „THE STRANGER“. Diese Begriffe, die vor allem in Bild 45 (Abb. 42) prominent vorkommen, scheinen sich auf die später abgebildeten Porträts einer Frau, einer Mutter mit Kind oder einiger Männer, zu beziehen. Es handelt sich aber auch um die Menschengruppen, die in der Bibel mehrmals als besonders schützenswürdig erwähnt werden, und welche wohlwollend behandelt werden sollen.

¹⁴⁴ „Ich denke vielmehr, dass der Zugang zum Antlitz von vornherein ethischer Art ist [...] Die Beziehung zum Antlitz kann gewiss durch die Wahrnehmung beherrscht werden, aber das, was das Spezifische des Antlitzes ausmacht, ist das, was sich nicht darauf reduzieren läßt. ...Das Antlitz ist exponiert, bedroht, als würde es zu einem Akt der Gewalt einladen. Zugleich ist das Antlitz das, was uns verbietet, zu töten.“ Emmanuel Lévinas, *Das Antlitz des Anderen* in: Ekkehard Martens (Hg.), *Ich denke, also bin ich. Grundtexte der Philosophie*, S.247-256, München 2006, S. 247/248.

¹⁴⁵ Emmanuel Levinas, *Humanismus des anderen Menschen*, übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Ludwig Wenzler, , Hamburg, 1989, S. 5.

Die einschlägigen Stellen sind zu zahlreich, um erschöpfend genannt zu werden; als Beispiel seien nur einige Zitate angeführt:

Ihr sollt Witwen und Waisen nicht bedrücken. (2. Buch Mose 22,21);

Der Herr beschützt die Fremden und verhilft den Waisen und Witwen zu ihrem Recht
(Psalmen, 146,9);

Die Fremdlinge sollst du nicht bedrängen und bedrücken. (2. Buch Mose 22,20);

Der „Leviticus“ der unvollständig (als „...viticus“) in Bild 131 (Abb. 43) genannt wird, ist das 3. Buch Mose und stellt Verhaltensvorschriften auf, die ausdrücklich auf die besondere Situation der Fremden eingehen. Folgende relevante Passagen sind etwa in den kultischen und sozialen Geboten (Kapitel 19) enthalten:

Wenn bei dir ein Fremder in eurem Land lebt, sollt ihr ihn nicht unterdrücken (19,33);
oder *Der Fremde, der sich bei euch aufhält, soll euch wie ein Einheimischer gelten und du sollst ihn lieben wie dich selbst; denn ihr seid selbst Fremde in Ägypten gewesen* (19,34).

Auf der Suche nach weiteren Assoziations- und Bedeutungsebenen stößt man in Bild 135 auf eine handgeschriebene Widmung: „for Malvern“. Da der in Bild 33 gezeichnete Bankbeleg die Namen einer Goldminengesellschaft und einer Bank anführen, die es tatsächlich gibt, und „Shores Account“ (Bild 80) (Abb. 44) sich auf eine ebenfalls existierende Goldminengesellschaft bezieht, ist anzunehmen, dass diese Worte auch einen reellen Hintergrund haben. Es könnte sich um den Außenbezirk „Malvern“ handeln, welcher in der offiziellen Webseite Johannesburgs als das Viertel der guten nachbarlichen Beziehungen schlechthin gepriesen wird.¹⁴⁶ Das würde einen starken Kontrast zur Aggression und Feindlichkeit, die in den „Little-Addis“-Sequenzen herrschen.

Naheliegender scheint jedoch, dass es sich bei dieser Widmung um Malvern Van Wyk Smith¹⁴⁷ handelt, der über dreißig Jahre lang das Thema des Rassismus recherchierte und etwa ein Buch

¹⁴⁶ „[...] a suburb in Johannesburg [...] Now that's what I call good neighbourliness. This friendly, caring suburb is Malvern [...] suburb for families where neighbours are side-by-side friends" in URL: http://www.joburg.org.za/index.php?option=com_content&task=view&id=914&Itemid=0 (Stand: 20.01.2013).

¹⁴⁷ Siehe dazu URL: <http://witspress.bookslive.co.za/blog/2009/11/06/the-first-ethiopians-by-malvern-van-wyk-smith-launched-in-cape-town-not-cairo/> (Stand: 18.01.2013).

über die Diaspora der Äthiopier und die Ursprünge der Rassendiskriminierung veröffentlichte¹⁴⁸, neben einem Band über die Lyrik zur Zeit der Burenkriege¹⁴⁹, in dem das pazifistisch angehauchte Titelgedicht wiederum um das Los kreist, in einem fremden Land begraben werden zu müssen.¹⁵⁰

Weiteren Stoff zur Interpretation bieten die von Karl Marx geprägten „trotzige Parole“ „Ich bin nichts, und ich müßte alles sein“¹⁵¹ („I am nothing, and I should be everything“, Bild 38), die sich auf die soziale und wirtschaftliche Disparität der südafrikanischen Gesellschaft beziehen könnte. Die zahlreichen Verweise auf „GLOBAL“ sind sicher generell im Sinne einer Globalisierungskritik zu deuten, im Kontext von *Other Faces* beziehen sie sich jedoch konkret auf (Wunder)heilungen, die später in einem anderen Zusammenhang behandelt werden.

Bei manchen Bildern (Dose/Stahlfass in Bild 80) oder Daten („October 29, 1992“, „November 1955“, auch Bild 80) sind trotz der Rechercharbeit, die einer archäologischen Ausgrabung der zugrundeliegenden Assoziationen gleicht, die Bezüge nicht exakt festzuhalten. Das Stahlfass könnte zwar ein Hinweis auf Umweltprobleme aufgrund ausgetretener Giftstoffe sein, von denen man einige Beispiele findet, es könnte sich aber auch um eine für Schießübungen verwendete und daher durchlöcherter Dose handeln, und der 29. Oktober 1992 ist wahrscheinlich eine Anspielung auf die Gründung einer Sozialpartnerschaft in Form des National Economic Forum, der sich mit Arbeitgeber-Arbeitnehmer Beziehungen, und auch mit sozialer Verantwortung und Gewalt befasst¹⁵², doch eindeutig sind all diese Zusammenhänge nicht.

¹⁴⁸ Malvern Van Wyk Smith, *The First Ethiopians. The Image of Africa and Africans in the Early Mediterranean World*, Johannesburg 2010.

¹⁴⁹ Malvern Van Wyk Smith, *Drummer Hodge. The Poetry of the Anglo-Boer War (1899-1902)*, Oxford 1978.

¹⁵⁰ „They throw in Drummer Hodge, to rest

Uncoffined – just as found:

His landmark is a kopje-crest

That breaks the veldt around;

And foreign constellations west

Each night above his mound.“ So lautet die erste Strophe von Thomas Hardy, Drummer Hodge: in URL:

<http://www.illyria.com/hardydrm.html>, Stand: 19.12.2012

¹⁵¹ „[...]jene revolutionäre Kühnheit, welche dem Gegner die trotzige Parole zuschleudert: Ich bin nichts, und ich müßte alles sein.“ in: Karl Marx, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung, 378-391, in: Karl Marx/Friedrich Engels - Werke. , Band 1., Berlin 1976, S. 389.

¹⁵² „Eventually the National Economic Forum was formally launched on 29 October 1992. [...] Priority areas of people management now included such things as [...] social responsibility and violence [...]“ in: B.J. Erasmus u.a., *South African Human Resource Management. Theory & Practice*, Kapstadt 2009, S. 44.

Die wahrscheinlich wichtigste „Bedeutungsschicht“ ist jene des Rechnungsbuches, sowohl aufgrund der Prominenz dieses einen Großteil des Films durchgehenden Bildes, wie aufgrund seiner Aussage. Die linierten Seiten mit den roten Spaltenmarkierungen werden überschrieben, ja manchmal überfrachtet, mit verschiedenen Bedeutungsträgern, von Vermerken über wirtschaftliches Treiben, über Spuren des Überlebenskampfes der Natur, bis hin zu Verweisen auf Lyrik oder den Details einer Trauerfeier. Die Dinge, die darauf festgehalten werden, bilden quasi eine Bestandsaufnahme des Lebens in Johannesburg. Soho Eckstein zieht Bilanz, und möglicherweise soll auch eine Bilanz über das Leben der anderen Menschen, die *Other Faces* gezogen werden.

Neben den dichten Zeichnungen oder beschrifteten Blättern findet man in *Other Faces* Beispiele des Leerraumes. So ist die Seite in Bild 150, bevor die Bestattungsnotizen erscheinen, zwar liniert aber gänzlich unbeschriftet. Auch die Kinoleinwand erscheint in den Bildern 84 und 90 zunächst vollkommen weiß. In manchen Sequenzen erscheint das Bildfeld durch Überblendung ungewöhnlich hell und leer. In anderen Sequenzen wird nichts dargestellt. Bild 112 ist ein derart schneller Kameranachschwenk, das man nur graue und rote Farbe wahrnehmen kann, und auch Bild 117 lässt lediglich eine schwarzgrau und rote Färbung des Bildes erkennen, das vorbeirauscht. Mitunter werden also Bildabfolgen bewusst undeutlich gezeigt, andere Sequenzen wiederum bestehen aus rein abstrakten Bildabfolgen. Ein Beispiel hierfür ist etwa Bild 60, in dem ein weißes Blatt mit einer roten Vorzeichnung zu sehen ist. Vereinzelt schwarze Flecken tauchen auf und füllen freie leere Flächen in der Zeichnung aus. Diese verschwinden wieder und bilden sich erneut. Es entsteht ein von der Kohlespur gezeichnetes graues Blatt.

Nicht nur zwischen Fülle und Leere oszilliert *Other Faces*, sondern zwischen Zurückgezogenheit und Exponiertheit, Ruhe und Hektik, Frieden (wenigstens scheinbarer Frieden) und Aggression, Schreien und Schweigen, Stillstand und Rasen. Die zurückgezogene private (Innen-)welt Sohos wechselt sich mit dem lauten, bunten, öffentlichen Treiben in den Straßen von „Little Addis“ ab. Die ruhigen ruralen Szenen, in denen die Bewegungen der Flora und Fauna minimal sind und die Geräusche friedlich, kontrastieren mit den hektischen und aggressionsgeladenen Stadt-Sequenzen. Das Gebrüll der erzürnten Innenstadtbewohner und das bedrohliche Geschrei der protestierenden Menschenmenge weichen dem geborgenen Schweigen, das beim Familienfilm herrscht, welches nur vom Rattern des Projektors untermalt ist. Was das Tempo betrifft, oszilliert dieses zwischen den Extremen des praktischen Stillstands, etwa bei den porträtierten Gesichtern, welche sich kaum bewegen, und den rasanten Kameranachschwenks, die nichts erkennen lassen.

Auch in *Other Faces* kippt das Positive ins Negative. Nach dem chaotischen Bekleckseln des Titelblattes stellt sich eine idyllische Ruhe in einer ruralen Landschaft ein, in der man nach und nach Tierleben erkennt, akustisch vom Beginn an und visuell durch dunkle Schatten, die sich langsam durchs hohe Gras – versteckt und fast nicht wahrzunehmen – bewegen. Dann stakt ein Hagedash (eine Ibisart) durchs Gelände und sucht Nahrung: er piekst immer wieder Ungeziefer aus der Erde. Man hört eine Art Schmatzen des Futteraufsaugens. Im Gelände erscheinen rote Linien.

Sohos Garten, den man in einer der nächsten Einstellung sieht, wird auch von roten Linien und Kreisen markiert. Die Idylle ist trügerisch: dort wo oberflächlich Friede herrscht, vollzieht sich in Wirklichkeit zwischen den dort angesiedelten Spezies ein brutaler Kampf ums Überleben, auch wenn die Geräusche bisweilen wie kindliches Gegluckse klingen.

Bild 70 zeigt eine schwarze Nanny, einen Kinderwagen vor sich hinschiebend, in dem ein Kleinkind sitzt. Als sie sich beugt, um sich dem Kind zu widmen, verschwindet dieses plötzlich. Das Bild hinterlässt ein Gefühl der Unheimlichkeit.

Ein weiteres Beispiel sind die Stimmen, die in den Bildern 78 und 163 zu hören sind. Diese klingen an sich lieblich und unschuldig kindlich, und doch muten sie mit ihrem insistierenden „oh-oh“ (ausgesprochen wie die englische Interjektion „uh oh“, mit der man vor etwas Schlimmes warnt) bedrohlich und Unheil verkündend an.

Die zahlreichen Hinweise auf Propheten deuten auf eine erhöhte Spiritualität, und die „Heilung“ die auch mehrmals in Aussicht gestellt wird, sollte an sich auch etwas Gutes sein, und doch geht es in beiden Fällen um Anspielungen auf negative lokale Phänomene.

Die Propheten, deren Werbeplakate in *Other Faces* zu sehen sind, entstammen – wahrscheinlich sogar namentlich – der Realität. So gibt es tatsächlich einen gewissen Proud Pastor Tshuma (Bild 14), der früher in Soweto gepredigt hat und jetzt in Johannesburg „für die visionäre und spirituelle Führung der Hour of Grace International Ministries“ zuständig ist.¹⁵³ „Healing to All in Global“ (grammatikalisch übrigens nicht korrekt) bezieht sich wohl auf die Proliferation der „Faith Healers“, die neuerdings im Land, und generell in Afrika, ihre Botschaften über Fernsehpredigen ausstrahlen, und von denen manche betrügerischer Praktiken beschuldigt wurden.¹⁵⁴ Der Farbwechsel des Schildes „Healing to All in Global“ von schwarz auf rot auf der

¹⁵³ URL: <http://www.linkedin.com/pub/dir/Pastor/Tshuma> (Stand: 19.01.2013).

¹⁵⁴ Einer der berühmtesten, oder vielmehr berühmt-berüchtigten, Fernsehprediger ist der Nigerianer „Pastor Chris“ Oyakhilome, der medial international präsent ist und deren Christ Embassy Kirchen bis in die Vereinigten Staaten

Kinoleinwand (Bild 94) könnte als Warnung vor solchen falschen Propheten zu verstehen sein. (Abb. 45)

So gewinnen all diese Textbezüge auf Spiritualität eine negative Konnotation. Aus Heilung wird etwas Unheilbares.

In diesem Film findet man mehrere klare parallele Erzählstränge: Soho und der Priester¹⁵⁵ haben einen Autounfall. Diese Konfrontation äußert sich in einem Schreiduell und schnellen Kamerafahrten zwischen den beiden Charakteren. Der Zusammenstoß führt dazu, dass sich die Leute auf der Straße formieren und sich zu einer gewaltbereiten, aufgebrachten Masse zusammenfinden. Sie wollen Soho aus der Stadt verjagen („Just get out of town“ kann man auf einem Schild lesen). Soho sucht Schutz im Auto. Zweitens scheint ein Fotograf auf der Straße die Bewohner von Johannesburg mit einer Kamera festzuhalten. Die Menschen posieren vor einem weißen Laken; es handelt sich dabei um unterschiedliche Altersgruppen und Geschlechter. In einem dritten Erzählstrang liegt eine alte Frau auf einem Polster¹⁵⁶. Sie ist in ihrem Wohnzimmer zu sehen und ruht auf einem Fauteuil, während ein älterer Mann an ihrer Seite ihr aus einem Buch vorliest. Zurückliegende Erinnerungen werden durch Familienfilme wiederbelebt und von einem alten Projektor abgespielt: eine junge schwarzhaarige Frau sitzt mit einem Kleinkind auf einem Bett; eine schwarze Kinderfrau führt ein Kind spazieren; die junge schwarzhaarige Frau wird beim Schwimmen im Badeanzug gezeigt, lachend und unbeschwert. In einer späteren Sequenz ist das Kind bereits älter und sitzt vor seiner Mutter auf dem Bett. Soho kommt in diesen Filmen ebenfalls als Akteur vor: in seinen Armen hält er ein Mischwesen: es ist eine babyähnliche, animalische Gestalt. Sie besitzt ein menschliches Gesicht, aber auch einen Schwanz und Krallen. Das „Katzenkind“ strampelt in seinen Armen (Abb. 46). Er beobachtet das Wesen. Nachher (in Bild 160) sieht man Soho in eben dieser Konstellation, jedoch erscheint die schwarzhaarige weiße Frau, um Soho Trost zu spenden. (Abb. 47) Sie berührt aus dem Hintergrund seine Schulter, als das „Baby“ in Sohos Armen weniger Körperspannung aufweist, schlaffer wird und schließlich aufhört sich zu bewegen. Der Tod ist auch In Bild 128 Thema, als ein weißes Bündel an Erdschichten vorbei in ein leeres Grab fällt. Es handelt sich um ein Stück eines beschrifteten Blattes, möglicherweise einer Rechnungsbuchseite, gewinnt aber

reichen. Der mitunter als Scharlatan abgestempelte Prediger, war 2008 in einem Skandal aufgrund einer angeblich vorgetäuschten, erkauften Wunderheilung verwickelt.

¹⁵⁵ Diese Beschreibung findet man im Titel des dazugehörigen Bildes in der Marian Goodman Gallery in: <http://www.goodman-gallery.com/exhibitions/235> (Stand: 20.01.2013).

¹⁵⁶ siehe Abbildung Carapace.

im Fall an Gewicht, so dass es einem Stein ähnelt. Soho schaufelt in Bild 129 ein Grab: man sieht einen Fuß auf einem Erdhaufen ruhen und einen Teil des Hosenbeins in Nadelstreifenmuster. Eine Hand mit einer Uhr am Handgelenk sticht mit einer Schaufel in diese Erde und hebt etwas aus. In Bild 162 ist ein Erdhügel zu sehen, in den eine Schaufel gesteckt wird, wie nach getaner Arbeit. Es liegt nahe, diese vier Bilder 128, 129, 160, 162 miteinander narrativ zu verknüpfen. Jedoch entzieht sich Kentridge einer expliziten logischen Abfolge, so dass Unklarheiten und Unsicherheiten bestehen bleiben. Vermeintlich chronologische Zusammenhänge müssen erneut hinterfragt werden.

Kentridge setzt auch in diesem Film den Mechanismus des Vorgeifens, bzw. der Wiederholung ein. Erstes Beispiel hierfür sind die zwei rechteckigen Farbkleckse in Bild 1, die in der Unfallsequenz auf dem Stadtplan die zwei zusammenstoßenden Autos darstellen (Bild 22). Auch in der Tonspur von Bild 1 greift er auf diesen Effekt des Vorausschauens zurück. Man hört das Kratzen der Schaufel und das Geräusch der mit Wucht geschütteten Erde – erst in Bild 3 sieht man ein Grab. Um weiter bei der Grabthematik zu bleiben, taucht der Mann, der später am Friedhof mit zwei Schaufeln tanzt (Bild 126) schon in Bild 15 auf, als einer der Passanten, die als Schatten prozessionsähnlich in der Joburg Mall vorbeieilen. Es sind zu viele Beispiele, um sie alle anzuführen, aber nennenswert wären noch der Engel des Friedens auf dem Monument, bzw. die Vogelfigur, in die sich der Grabmacher verwandelt (Abb. 48), den Inhalt des „Familienfilms“, welcher dann auf die große Kinoleinwand projiziert wird; wiederkehrende Worte (etwa „WIDOW“, „ORPHAN“, „STRANGER“), oder die Zahlen, die auf der Kinoleinwand im Countdown des Vorspanns erscheinen, und die vorher kaum erkennbar im Schwenk (Bild 56) als gedruckte Nummernabfolge gezeigt werden (Abb. 49). Dabei sind manche der wiederholten Schriftzüge erst bei einer minutiösen Analyse der einzelnen Frames zu erkennen, und auch dann oft nur als verwischte Streifen, in denen die Buchstaben kaum auszumachen sind.

Manchmal handelt es sich mehr um eine Verstärkung als um die Wiederholung eines Motives, zum Beispiel erinnern die riesigen, terrassierten Abraumhalden, die *tailings dumps*, welche die Silhouette der Stadt prägen, an große Grabhügel und korrespondieren formal auch mit den kleineren Erdhaufen, die neben den noch leeren Gräbern liegen. Sie lösen aufgrund sowohl ihrer Beschaffenheit als auch ihrer Pyramidenform die Analogie aus. Die Gewalt wird sowohl durch die aufgebrachten Menschen und die schrillen aufstachelnden Stimmen, als auch durch die Linie selbst, die mitunter sehr expressiv ist und mit der vehement durchgestrichen wird, aber auch durch das Bild 116, thematisiert: In weißer Schrift auf einem schwarzen Schild steht in

Druckschrift. „JUST GET OUT OF TOWN!“. Auf einer freien Fläche erscheinen schwarze Flecken, als wäre das Schild beworfen worden.

Toneffekte werden hier als Fremdkörper eingesetzt, etwa das „oh-oh“ und das kindliche Gegluckse zusammen mit einer protestierenden Stimme oder auch als verschmelzendes Mittel: das Rattern des Filmprojektors, das die wackelige Ästhetik des Heimfilms zusätzlich zur Geltung bringt. Kleine Bewegungen erscheinen groß, wenn etwa in Bild 20, das Niesen in der Tonspur, mit der Bewegung des Kopfes einer der Männer, die vor dem Lokaleingang sitzen, übereinstimmt. Ein Beispiel für einen verstärkenden Toneffekt ist Bild 129. In der Tonspur findet der visuelle Inhalt eine akustische Entsprechung, und man hört sowohl das Geräusch, das die Schaufel verursacht, als auch einen Laut, der für große Geschwindigkeit verwendet wird und in dem Moment ertönt, als die Hand im Begriff ist, die Erde zur Seite zu werfen. Es gibt sehr befremdliche Toneffekte. Neben dem „uh oh“, das bereits besprochen wurde, kann man auch Hundegebell vernehmen so wie Stradulationsgeräusche (etwa in Bild 85). Diese Störgeräusche halten mitunter über viele Sequenzen an. In Bild 156 hält ein Störgeräusch an, weicht dann einem tiefen, langgezogenen Ton, der sich ähnlich wie ein Nebelhorn anhört, und sich in leichten Variationen der Tonhöhe über die nächsten Bilder bis zum Ende des Filmes hinzieht. Ein Beispiel dafür, wie Ton zeichnerisch dargestellt wird, findet man in Bild 26: mit einem sehr schnellen Kameranachschwenk zieht das Auge an den Menschen vorüber, einer roten Linie folgend, die abbricht. Man erkennt unscharf ein Gesicht, weiters ein Schild - alles andere rauscht vorbei. Der rote Strich, welcher den Ton darstellt, wird vom Kameranachschwenk unterstützt. Das Akustische wird durch radierte weiße Striche und durch rote und schwarze Striche in Bild 109 und 110 als Ton gezeigt. Die Toneffekte überlagern einander und vermischen sich in der Tonspur mit der musikalischen Untermalung. In Bild 30 ertönt, während die Bilder vorbeifliegen, eine Kantate mit weiblichem Gesang in Xhosa. Im Hintergrund hört man vereinzelte schrille Stimmen und das rhythmische Summen eines Chores.

Als Beispiel für das Stilmittel des Verbindens erscheint in Bild 80 ein Stahlfass, die auch eine Dose mit Löchern darstellen könnte (Abb. 50). Dieses stellt eine Verbindung zu Bild 12 her, in dem Punkte in einem menschlichen Kopf zu sehen sind. Zusätzlich wird die Assoziation verstärkt, es handle sich um Pistolenschüsse. In Bild 109 schreien die Männer in konträre Richtungen ins Nichts hinaus; das geschieht sichtlich mit einer ungeheuren Anstrengung: die Münder sind weit geöffnet und die Augen zugekniffen. Die Köpfe sind durch eine rote Linie voneinander getrennt (Abb. 51). Dieses Bild findet in der darauffolgenden Sequenz eine Entsprechung: Zwei Megaphone (auf dem linken steht die Zahl 407 geschrieben, auf dem

rechten in roter Handschrift „can't“), die nebeneinander in unterschiedliche Richtungen ihren Schall verbreiten (Abb. 52). Bei *Other Faces* werden einige Sequenzen hintereinander mehrmals abgespielt: Dazu zählt das Schreiduell zwischen Soho und dem Prediger. In manchen Sequenzen kann man im Kameraschwenk bereits gesehene Bilder wiedererkennen. In Bild 119, zum Beispiel, streifen eine rote Schrift und schließlich das Schild, das aus Bild 116 bekannt ist, vorbei.

Das beschriebene, bzw. nicht beschriebene Blatt ist ein Hauptmotiv des Filmes. In Bild 14 fliegt ein loses Blatt durch den oberen rechten Bereich aufwärts aus dem Bild. Bei manchen Worten oder Wortgruppen wird die Schrift leserlich, gedruckt gezeigt, bei anderen funktioniert diese mehr wie eine Spur, die sich über das Blatt zieht. Mitunter werden klar lesbare Botschaften durchgestrichen und erst im Laufe der Sequenz enthüllt. Die Schrift wirkt auch wie ein Muster: In Bild 88 sind die in Schönschrift niedergeschriebenen Buchhaltungsposten teilweise schwarz unterstrichen und deutlich zu klein, um leserlich zu sein. In Bild 33 weist ein vergilbter Beleg der African Banking Corporation Ltd. vom 1. Mai 1905 der Firma Angelo Deep Mines zum 29.4.1905 ein Passivsaldo von 17.342 Pfund aus. Darauf steht in großen, fetten Buchstaben, wie aufgestempelt, "YOU FUCKEN" und eine weitere Wortgruppe, die schwarz eingekreist und mit schwarzen Strichen vollkommen unlesbar gemacht worden ist. Auch "YOU FUCKEN" ist durchgestrichen, in rot mit etwas schwarz, doch hier scheint die Schrift durch. Einige rote und schwarze Linien durchqueren das Blatt und die Aufschrift. Dieser Zettel liegt auf einem größeren Schriftstück, das die Bildfläche ausfüllt und nur ansatzweise dargestellt wird.

Das Spiel mit dem Medium Papier, fernab der reinen Zeichnung, wird in *Other Faces* häufig eingesetzt. Bild 45 zeigt drei auf ein Papier gedruckte Worte: „THE WIDOW“, „THE ORPHAN“ und „THE STRANGER“. In Bild 49 ist auf den Buchhalternotizen eine Frau mit Kohle im Profil gezeichnet. In Bild 53 wird ein Nagel abgelichtet. Das gefilmte Blatt Papier wird in Bild 93 durch das Wackeln der Kamera, das eine Erweiterung des Blickfelds zur Folge hat, als solches preisgegeben. In Bild 100 sieht man ein Blatt Papier vor dem Hintergrund eines weiteren Blattes, das einen anderen Farbton aufweist. Vor dem Hintergrund von Bild 101 ziehen zwei Schatten vorbei (zwei Körper mit einem rechteckigen Objekt als Kopf) – hierbei handelt es sich nicht um gezeichnete sondern tatsächlich gefilmte Schatten.

In diesem Film ist Kentridge wesentlich stärker als Autor präsent. Er löst sich zugunsten des Prozessaufzeigens von seiner zeichnerischen formalen Ebene. Erstmals macht er auch den filmischen Aspekt seiner Filme zum Thema. In *Other Faces* sind es nicht nur beseelte Bilderserien, welche er veranschaulichen will, sondern er zollt dem Apparat Tribut, mit dem er

ebenso intensiv arbeitet, wie mit dem Kohlestift in seiner Hand, und der den gleichen Beitrag zum Endprodukt leistet. Er deckt also einen zuvor versteckten, oder nicht gleich sichtbaren, Teil seiner Arbeit vermeintlich auf und führt dabei noch mehr in die Irre. Wenn zum Beispiel in *Other Faces* wie beiläufig etwa Notizen, Wortfetzen, die wie an den Künstler selbst gerichtet scheinen, wie Regie- oder Montageanweisungen, auftauchen. In Bild 131 stehen in Kohle geschrieben im unteren Bereich einige Worte, von denen „Metaphors“ lesbar ist, und die wie eine Anmerkung zum Arbeitsprozess klingen. Ein weiteres Beispiel ist die Zeichnung des Vogels, der in Bild 138 animiert wird. Bei der Darstellung der Bewegung entstehen im Gegensatz zu dem, was bei anderen Bildern der Fall ist, keine sichtbaren Kohlespuren, d.h. in diesem Fall wird die Illusion der Bewegung nicht durch Veränderungen an einem einzigen Blatt, sondern durch „Bewegungsschnitte“ auf verschiedenen Blättern erzeugt. In den Ecken kann man Nummerierungen für die richtige Abfolge der Bilder und Übereinstimmung mit dem Stadium der Bewegung des Flügels entdecken.

Neben solchen Anweisungen bzw. Anmerkungen findet man versteckte Botschaften, etwa in Bild 145. Auf einem Rechnungsbuchauszug sieht man den Mann mit den zwei Schaufeln aus Bild 126 tanzen. Bei einer der Bewegungen überkreuzt er die Schaufeln; diese fliegen auseinander und der Mann verschwindet. In den verbleibenden Kohlespuren erscheint in Handschrift „Rage is only a Cure“ (Abb. 53). Ein weiteres Beispiel ist der unvollständige Verweis auf Leviticus („...viticus“), der im vorher geschilderten Bild 131 links oben geschrieben steht. In Bild 150 ist das Bildfeld von einem vorlinierten Blatt Papier gefüllt. Auf diesem werden fein säuberlich einige Dinge (z.B. „August“) in Schönschrift festgehalten. Nach und nach füllt sich das ganze Blatt, bis es durch die Überlagerung der Worte fast schwarz ist. Es sind offensichtlich Notizen für ein Beerdigung, deren Anmerkungen und Erinnerungen darauf hinweisen, was noch alles getan werden muss, was vorkommen soll: „Notice of Funeral“, „Hire of Memorial“, Textteile der Trauerlieder, usw. Dass es sich dabei wohl um ein jüdisches Begräbnis handelt, kann man etwa den Worten „Let us sing the Mourner’s Kaddish“ entnehmen, (einige Worte scheinen auch eine Transkription aus dem Hebräischen zu sein) (Abb. 54.).

In *Other Faces* wird die Idee eines Vorhangs, der sich über das Dargestellte schiebt, häufig eingesetzt. In Bild 83 erscheinen weiße Striche auf der gräulichen Leinwand und verschwinden wieder. Von rechts nach links zieht sich ein grauer Schleier über das Bild. Die Straßenszene aus Bild 127 erscheint in Bild 144, die Kulisse ist jedoch menschenleer. Nach und nach schiebt sich ein weißer Grund über die Szene – wieder wie ein Vorhang. Lediglich das rote Schild, eine rote Vorzeichnung und eine der Haltestellen werden ausgeklammert und bleiben sichtbar (Abb. 55). Ein weiteres Beispiel findet man im eben beschriebene Bild 150: Dort wird das Geknäuel an

einander überlagernden Textteilen Zeile nach Zeile von oben abwärts von schwarzem Gekritzelt überzeichnet, als ob man eine Jalousie über dem Bildfeld hinunterlassen würde.

Wiederholt wird in *Other Faces* auf den filmischen Charakter Bezug genommen. Es gibt eine Betonung des Einsatzes – oder vielmehr der Simulation des Einsatzes – von Filmtechniken wie Kameranews, wie dem schnellen Schwenkeffekt durch rasche Abfolge von an sich schon verwischten Bildern (*motion blur*), dem *panning* oder dem Ruckeln und Wackeln der *Handheld*-Kamera. Der Amateurcharakter des Films-im-Film wird ferner durch eigenartige Ausschnitte simuliert, etwa wenn man in Bild 85 die Augenpartie eines jungen Gesichtes und einen Teil des Nasenrückens sieht. Es wird ein verwackeltes, ausschnitthaftes Bild von einer Frau mit einem Jungen gezeigt. Man kann von beiden lediglich die Gesichter sehen, die in einer Nahaufnahme dargestellt werden. Die Bewegung der Kamera ändert das Bildfeld, wodurch man mitunter etwas mehr von den Gesichtern sieht (Abb. 56). Der filmische Charakter kommt auch in Bild 82 außerordentlich zum Tragen: Auf dem Hügel ist eine riesige Leinwand aufgestellt. Diese zeigt eine in weiß gezeichnete Schaufel, deren leichte Umrisse noch zu erkennen sind, als anschließend die Nummern 4, 2 und 3, jeweils in einem Kreis, in sehr schneller Abfolge projiziert werden. Im Kameranews im Bild 154 sieht man eine Filmrolle, in der – verwaschen dargestellt – einzelne Elemente in den Frames gezeichnet sind. Mit dem Bild 173 werden die letzten Bilder des Filmes eingeleitet. In Umrissbuchstaben und verkehrt steht, in einem Kreis eingefasst, „FINISH“ geschrieben. Dieses Detail erinnert an die Zahlen auf der Leinwand. In manchen Sequenzen ist alles sehr skizzenhaft und flüchtig gezeichnet. In Bild 157 etwa: Auf der Leinwand sieht man schwarz auf weiß einen Vogel, der immer wieder gegen die Leinwandränder prallt. Kurz verwandelt er sich in zwei Schaufeln, dann kommt er wieder als Vogel vor. Die Grenze zwischen abstrakten und gegenständlichen Formen ist fließend. Ein Beispiel für eine solche Bildabfolge stellt Bild 170 dar. Die schwarzen Formationen verstreuen sich, finden wieder zueinander, und werden zu dem Mann mit den Flügeln. Dann verdichten sich die losen Striche zu einem fliegenden Vogel. Die Flügel werden zu zwei Schaufeln, die in einer Flügelbewegung schwingen. Diese kommen näher.

In *Other Faces* ist Felix Teitlebaum, nicht zu sehen, nur Soho Eckstein. Als dieser zum ersten Mal im Film erscheint, wird er lediglich als Schatten, hinter den „Gittern“ des Fensterrahmens seiner Architektenvilla, dargestellt, während draußen ein Vogel durch das Bild fliegt - man könnte meinen, Soho sei im sprichwörtlichen „goldenen Käfig“ eingesperrt. In der zweiten Szene, in der man ihn sieht, wird dieser Eindruck durch seine Körpersprache verstärkt, denn er presst seine Handflächen gegen die Fensterscheibe, während er seinen Blick auf seinen Garten und auf

den vorbeifliegenden Vogel richtet (Abb. 57). Dass er nicht so sehr eingesperrt wie freiwillig verschanzt ist, wird dem Betrachter erst klar, wenn er den Rest des Filmes sieht, der ihn akustisch und visuell in eine radikal andere Welt, in die Welt „da draußen“ katapultiert, wo es laut, aggressiv, bedrohlich, ja brutal, zugeht.

Verblüffend treffend für diese Ausgangssituation scheinen da die Worte des Performance-Künstlers Brett Baileys, dessen post-Apartheid Theaterarbeit sich in die Tradition von engagiertem Theater wie Kentridges Handspring Puppet Company reiht, wenn dieser die Bipolarität der heutigen südafrikanischen Gesellschaft wie folgt schildert: „Die weißen Südafrikaner sitzen in goldenen Käfigen und sind so ängstlich, dass ihnen etwas passieren könnte, und die Schwarzen bleiben in ihren Käfigen der Armut, weil es daraus kein Entrinnen gibt.“¹⁵⁷

Er habe stets in seinen Theaterarbeiten Käfige thematisiert, weil „diese Käfigmentalität ... so typisch für unser [sein] Land“ sei.¹⁵⁸ In seiner Villa ist Soho also vor möglichen Bedrohungen geschützt, und tatsächlich widerfahren ihm, kaum hat er sein Refugium verlassen, Unannehmlichkeiten.

In *Other Faces* übernimmt Soho Eckstein sehr oft die Rolle des Beobachters, so wie Kentridge selbst mit der Kamera nach Sujets gesucht hat. Er macht sozusagen eine Bestandsaufnahme von Johannesburg zur gegenwärtigen Zeit und schaut nostalgisch zurück auf seine Kindheit.

7.3 Exkurs: Kamerapositionen

Da bei *Other Faces* das Filmische formal so stark hervortritt, werden anschließend einige zusätzliche filmtheoretische Überlegungen gemacht.

Der Filmwissenschaftler Jan Marie Lambert Peters beschreibt vier unterschiedliche virtuelle Hauptpositionen¹⁵⁹, die man als Betrachter dank des „Auges“ der Kamera einnehmen kann, und

¹⁵⁷ Rolf C. Hemke, Die Entgrenzung der Tortenschlacht. Brett Bailey und seine Produktionsgesellschaft Third World Bunfight aus Kapstadt in: Rolf C. Hemke (Hg.), Aufbruch im Land der Käfige. Neues Theater in Südafrika in URL:

http://www.thirdworldbunfight.co.za/files/Article_on_Brett_Bailey_&_TWB_-_Theater_der_Zeit.pdf, S.2. (Stand: 20.01.2013).

¹⁵⁸ Ibid, S. 2.

¹⁵⁹ Für die folgende Beschreibung der Filmpositionen: Jan Marie Lambert Peters, Die Struktur der Filmsprache in: Franz - Joseph Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, 371-388., Stuttgart 2003. S. 381.

die dem wechselnden Blickpunkt derselben entsprechen. Die Kamera arbeitet mit eigenen Mitteilungsmöglichkeiten. In Position 1 und 2 ist der Zuschauer ein Außenseiter. In Position 1 ist er völlig unbeteiligt am Geschehen und dem Bild gegenüber neutral eingestellt. Für Position 2 wird meistens ein auffallender Akzent gesetzt, etwa ein besonderer Kameraschwenk oder eine gezielte Beleuchtung, wodurch die Wahrnehmung gelenkt wird. In Position 3 und Position 4 ist der Zuschauer nicht mehr außenstehend. In Position 3 schiebt sich die Kamera zwischen die Menschen bzw. Objekte, wobei durch eine größere oder geringere Distanz in der Kameraeinstellung der Grad der Identifikation beeinflusst wird: Der Zuschauer begreift sich zwar hier stets als Teil des Bildes, aber eine Fernsicht wirkt objektiver, während eine Nahsicht Intimität schafft bzw. als Ablenkung gesehen werden kann.

In Position 4 nimmt der Zuschauer schließlich den Standpunkt des Schauspielers an und beginnt mit dessen Augen zu sehen. Es entsteht eine vollkommene optische Identifikation mit dem Geschehen, so dass der Zuschauer nicht lediglich im Bild ist, wie bei Position 3, sondern Mitspieler wird. Manchmal wird diese Identifikation bewusst nur partiell erreicht, etwa wenn durch Verschiebung des Blickabstands der jeweilige Akteur nur teilweise im Bildfeld zu sehen ist, so dass der Zuschauer sozusagen über dessen Schulter schaut.

Innerhalb der Struktur dieser „Gefühlssprache“ nimmt in Position 4 der Zuschauer die Rolle des Subjekts oder Objekts ein. Diese Positionen mit den *Drawings for Projection* zu verbinden stellt schon aus dem Umstand heraus, dass es sich ja bei dieser Filmreihe nicht um Animationsfilme im klassischen Sinne handelt, sondern die Animation als Nebenprozess gefilmter Zeichnungen entstanden ist, durchaus eine Herausforderung dar. Peters Positionen, die er für die Filmsprache aufgestellt hat, sind hier also sehr kritisch zu sehen und mit großer Vorsicht anzuwenden. Dennoch schien es sinnvoll, sich in diese so ausgesprochen filmische Auseinandersetzung mit Kentridges *Drawings for Projection* zu begeben und zu untersuchen, ob diese Einteilungen hier zu finden sind, bzw. überhaupt möglich sind. Der Fokus wurde hierbei auf die letzten zwei Filme gelegt, da diese in der vorliegenden Arbeit gesondert analysiert und auch ausführlicher besprochen werden als die anderen Werke der Reihe, die entweder im Gesamtzusammenhang oder aber in Bezug auf die einzelnen strukturellen Formen behandelt werden. Sowohl für *Tide Table* als auch für *Other Faces* findet sich im Anhang ein Filmprotokoll, welches ein Anstoß war, die einzelnen Sequenzen mit Hilfe Peters virtueller Betrachterpositionen zu diskutieren.

Position 1 findet man sowohl bei *Tide Table* in den Anfangssequenzen, in denen die Schauplätze vorgestellt werden: etwa der Strand in Bild 1, und die Strandhütten, zwei von Kentridges

Schlüsselschauplätzen in diesem Film. Es handelt sich bei diesen um neutrale Blickpunkte, in denen der Betrachter in keine bestimmte Position gegenüber dem Geschehen gedrängt wird. Auch am Beispiel des Filmes *Other Faces* lässt sich dieser neutrale Standpunkt aufzeigen: In den Anfangssequenzen ist der Betrachter ebenfalls ein Außenseiter und völlig unbeteiligt. Zur Veranschaulichung sei etwa auf Bild 2 und Bild 6 verwiesen. Im erstgenannten wird eine savannenartige Landschaft dargestellt; im Bild 6 sieht man einen Vogel an einem Monument vorbeiziehen. Wieder beobachtet der Betrachter diese Szenen teilnahmslos, von Außen. Für ein Aufzeigen von Position 2 scheinen die anschließend beschriebenen Sequenzen aus zwei Filmen sehr fruchtbar als Beispiele dafür zu sein, wie Peters besprochene Lenkung der Aufmerksamkeit durch einen bestimmten Kameraschwenk bewirkt wird. In *Tide Table* sei Bild 15 genannt, genauer gesagt, der Kameraschwenk über die Strandhütten, als sich die zwei mittleren Hüttenwände aufzulösen scheinen und einen Röntgenblick ins Innere erlauben. In *Other Faces* schwenkt die Kamera von Bild 71 zu Bild 72 und dann zurück zu Bild 73. Zunächst ist die Frau im Badeanzug zu sehen, dann die Frau auf der Luftmatratze und anschließend führt der Blick wieder zurück zu der Frau in Bild 73. Position 3 ist bereits etwas schwieriger festzumachen. In *Tide Table* ist der Blick aus dem Fernglas das Ergebnis der Kameralinse, die sich zwischen das Objekt und den Menschen geschoben hat. Der Betrachter ist kein Außenseiter mehr und könnte etwa der vierte Mann an der Seite der anderen am Balkon sein. In *Other Faces* lässt sich diese Position nicht finden.

Es stellt sich die Frage, ob die vierte Position, also das völlige Verschmelzen mit einer Figur und das Eintauchen in diese überhaupt funktionieren kann. In *Tide Table* lässt sich eine solche Einstellung nicht erkennen. Der Künstler verlässt den Bildcharakter nicht zugunsten des Filmcharakters: Weitwinkeldarstellungen, Zoomeinstellungen und Schnitte sind deutlich zu sehen. *Stop-motion*-Animation ist auch ein Argument gegen Position 4. Dadurch, dass die Künstlichkeit der Filme durch Leerstellen, Umbrüche usw. sichtbar gemacht wird, wird das Identifikationspotential verhindert. Der Betrachter bleibt über den meisten Teil des Filmes hinweg ein stummer Zuschauer, der immer aus einer gewissen Entfernung, selbst aus einer Zoomeinstellung, unbeteiligt ist, oder keine bestimmte Rolle einnimmt und kein Subjekt hat. In *Other Faces* ist Position 4 in dem Wechselspiel zwischen dem Fotografen und seinen Modellen gegeben. Durch das schnelle Aufeinanderfolgen der Szenen, entsteht der Eindruck, sowohl die Person vor der Linse zu fotografieren, als auch von der Kamera abgelichtet zu werden.

Der vorgeschlagene Ansatz, die Filme aus diesem Aspekt zu untersuchen, ist aufschlussreich und zeigt, dass *Other Faces* einen weitaus filmischeren Charakter aufweist, als etwa *Tide Table*. In

Tide Table handelt es sich um gefilmte Zeichnungen; in *Other Faces* gibt es Sequenzen, bei denen die einzelnen Schwenks tatsächlich in der Kamerabewegung entstanden sind; die einzelnen Bilder sind selbst beim Anhalten des Filmes, also im einzelnen Frame, in Bewegung. In diesem Zusammenhang erinnern manche Bildfolgen von *Other Faces* an den Effekt der virtuellen Kamera, die man in hybriden Spielfilmen, also in herkömmlichen Filmen mit computergenerierten Bildern, verwendet, und über die Sebastian Richter meint, dass „der Kamerablick durch Computeranimation die herkömmlichen Filmpassagen unterwandert, weil dieser „[...] den Blick der Kamera nachzuahmen oder zu simulieren scheinen.“¹⁶⁰ „[...] Innerhalb dieser Filme werden die animierten dabei oft nicht als das wahrgenommen, was sie sind – nämlich Animationen. Vielmehr werden sie als das gesehen, was sie nicht sind – nämlich Fahrten mit einer Filmkamera[...]“¹⁶¹

Bei *Other Faces* sind solche animierten Kamerafahrten, Schwenks, Zooms, usw. nicht in einem herkömmlichen Film eingebettet, sondern in einen Animationsfilm. Nun könnte man behaupten, das treffe für die *Drawings for Projection* generell zu, doch die animierten Kameratechniken sind bei *Other Faces* nicht nur zahlreicher, sondern formal viel dominanter. Dazu kommen der Film-im-Film und die Handheld-Aufnahmen, die in den anderen Werken nicht zu finden sind. Die simulierten Kameraeffekte sind so ausgeprägt, dass der Film phasenweise formal mehr an einen kamerabasierten Film erinnert als an Stop-motion-Animation.

8. Conclusio

Die Spezifität des Mediums bei Kentridges *Drawings for Projection* ergibt sich einerseits aus der Tatsache, dass die Filme nicht von den Zeichnungen losgekoppelt zu betrachten sind, andererseits aus dem werkimmanenten Entstehungsverfahren der einzelnen Bilder. Der physische Schöpfungsprozess ist nicht zu trennen vom dem, was der Betrachter als Endprodukt sieht.

Der Künstler erweckt den Eindruck, dieser wäre sehr eng an das Unbewusste geknüpft. Er betont die zufällige, ihm selber nicht wahrnehmbare Ideenfindung. Seine Anregungen kämen ihm im Vorgang des *stalking the drawing*, einer Form des Automatismus und der körperlichen

¹⁶⁰ Sebastian Richter, Alternierende Räume, unmögliche Perspektiven. Zur Subversion der Kamerablicks durch Computeranimation und 'virtuelle Kamera, in: Thomas Ernst (Hg.) u.a, Subversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart, Bielefeld 2008, S. 263.

¹⁶¹ Ibid, S. 273.

Bewegung, die einen kreativen Schub liefere.

Kentridge arbeitet mit freien Assoziationsketten, benötigt kein Storyboard und findet eher etwas, als dass er auf der Suche wäre. Er macht also seinen Arbeitsprozess und sein Inspirationspotential vom Zufall und von einem gewissen Vertrauen an das eigene Unbewusste fest.

Kentridge zeigt sich gerne als Vermittler zwischen seinen Gedanken und dem Betrachter. Er macht seine Arbeitsweise – den Künstler im Atelier, den Künstler, der seine lokalen Umstände verarbeitet, sein Interesse an Erinnerung und Vergessen, seine Themenbereiche – vordergründig transparent.

Der fertige Film jedoch ist genauestens durchprogrammiert, was kaum Erwähnung findet. Erst im Filmschnitt finden die aufgenommenen Zeichnungen einen Rhythmus, und bei diesem wird nichts dem Zufall überlassen.

Auch in der Auswahl der Musik ist ein konkreter Prozess zu erkennen, der sich als präzise durchdacht und geplant, nicht flüchtig wie seine Einfälle, sondern schwer und vielschichtig, erweist.

Dieser allem unterliegende Rhythmus bildet ein „unsichtbares“ Grundelement seiner Werke. Ein oszillierender Rhythmus ist nach Hermanns Ausführungen zur Psychotraumatologie ein Alternieren zwischen Phasen intensiven Wiederdurchlebens eines traumatischen Ereignisses und Phasen der Taubheit. Die *Drawings for Projection* weisen in der formalanalytischen Betrachtung die typischen Merkmale einer solchen posttraumatischen Situation auf.

Diese Oszillation zeigt sich bei Kentridge zunächst in der Struktur der Narrative: In der Montage werden der Seh- und Hörfluss immer wieder von Brüchen und Leerstellen unterbrochen. Seine Filme setzen sich aus alternierenden Momenten von Nähe und Entfernung, Verwirren und Kenntlichmachen zusammen.

Auch im Umgang mit der Zeit wird dieses Prinzip angewandt: langsame, sich dehnende Sequenzen, in denen diese stehen zu bleiben scheint, wechseln sich mit schnell aufeinanderfolgenden Bildern ab. In Bezug auf den Ton operiert der Künstler ebenfalls gemäß dieses Musters: so weichen etwa bei *Tide Table* schrille Stimmen leiser Klaviermusik. Bei den ikonografischen Elementen und Strukturen folgt auf ein Element der Dynamik und des Chaos, wie etwa den Wind, der Dinge in Bewegung bringt, ein ruhiges Element, etwa das Wasser als speicherndes Medium. Zeichnerisch gibt es auch ein Pendeln zwischen den sich in Bewegung

befindenden Figuren, die durch die ausgeprägten Radierspuren ein sehr unruhiges Bild bieten, und den fast statischen Landschaftsbildern oder den Porträts, mit den langsamen, kaum bemerkbaren Gesten.

Sogar auf der Ebene der Linie selbst, die der Künstler in einer psychologisierenden Beschreibung in verschiedene Energie- und Spannungszustände unterteilt,¹⁶² ist dieses Phänomen festzustellen. So kann der dem Werk inhärente oszillierende Rhythmus als der kleinste formale Baustein, als der Schlüssel zur formalanalytischen Untersuchung von Kentridges *Drawings for Projections* betrachtet werden, analog einer fraktalen Anordnung, in dem sich im Kleinen bereits das Ganze zeigt.

¹⁶² Siehe Kapitel 5.3-

Anhang I : Filmprotokoll zu *Tide Table*

Im Folgenden wird die ‚Handlung‘ von *Tide Table* an Hand einer möglichst objektiven Beschreibung der wichtigsten visuellen und akustischen Inhalte der Haupteinstellungen in chronologischer Reihenfolge dargestellt. Die Unterteilung bezieht sich auf die wahrgenommenen Bildfolgen. Da die Bilder ineinander fließen, ist die Auswahl der Sequenzen natürlich etwas willkürlich und soll vor allem der formanalytischen Betrachtung dienen. Zur besseren Lesbarkeit der Filmbeschreibung sind die einzelnen Sequenzen als „Bild 0“, „Bild 1“ usw. nummeriert; die genaue Zeitangabe findet sich daneben in Klammern.

Tide Table (2003, 8 Minuten, 42 Sekunden)

Bild 0: (00:00): Auf dunklem Hintergrund werden der Titel „TIDE TABLE: THE FILM“ und, in kleinerer Schrift, „2003, THICK TIME. SOHO AND FELIX“ sowie einige technische Angaben eingeblendet. Man hört Möwengekreische und Wellenrauschen.

Bild 1: (00:09): Das Wasser kommt in langsamen, fließenden Bewegungen. Im Hintergrund sieht man eine Felswand. Die Möwen und das Meer bilden weiterhin die Tonkulisse.

Bild 2: (00:26): Ein klassischer, gestreifter Strandstuhl steht aufgestellt und unbesetzt am Strand.

Bild 3: (00:30): Vier Strandhütten sind zu sehen.

Bild 4: (00:39): Eine Szene wird aus der Ferne beobachtet. Drei Menschen sitzen unter einem Sonnenschirm im Sand.

Bild 5: (00:46): Ein elegantes Art Deco Gebäude hebt sich von der Landschaft ab. (Hierbei hat der Künstler ein bereits bestehendes Hotel am Muizenberg Strand, das Balmoral Hotel, als Schauplatz gewählt.) Die Hauptfassade weist viele Balkone mit Markisen auf. Rechts oben bewegt sich ein dunkler Fleck hinten dem Fenster: Es ist ein Mensch, der anschließend auf einem der Balkone erscheint. Musik setzt ein: zu hören ist ein zögerliches Gitarrenzupfen.

Bild 6: (00:51): Soho Eckstein lehnt am Balkongeländer und schaut mit gesenktem Kopf hinunter. Die Figur hält den Blick gesenkt und wirkt in sich gekehrt.

Bild 7: (00:58): Steine werden vom Meereswasser umspült und eine Welle wischt über sie hinweg.

Bild 8: (01:04): Eine aufgeschlagene Zeitung ist erkennbar: die „Seaside“ (möglicherweise „Seaside Market“). Die Zeitungstexte sind nicht lesbar, man kann jedoch das Layout der Seite, sowie rechts das Logo der Lotterie erkennen. Ansonsten dominieren unklare Formen. Rechts oben im Bild ist ein Mann im Nadelstreifenanzug abgebildet, der möglicherweise Soho darstellen soll. Von der linken Seite der Zeitung ausgehend verselbstständigen sich nacheinander zwei geschwungene Linien, zuerst eine schwarze und dann eine weiße, die sich über das Bild nach rechts schlängeln und in der rechten Hälfte des Blattes kreisförmige Aussparungen bilden, in denen dann - wie in Medaillons umrahmt - einige aus vorangegangenen Bildern bekannte Objekte (Sonnenschirm, Menschen am Strand) sowie einige neue (Kühe) erscheinen. Daneben verselbstständigen sich die Buchstaben eines Artikels auf der rechten Seite der Zeitung – sie verdichten sich und ziehen wie ein Bienenschwarm, wieder in einer wellenförmigen Bewegung, nach oben und aus dem Blatt hinaus.

Bild 9: (01:10): Man sieht Soho auf dem Strandstuhl seine Zeitung lesen. Er blättert die Zeitung mehrere Male um und dabei wächst sie plötzlich in den Dimensionen und füllt fast die gesamte Bildfläche aus (1:25), währenddessen wird die Musik lauter und fröhlicher. Es wird auf die Zeitung gezoomt, darauf ist aber nichts klar erkennbar - man sieht lediglich abstrakte Formen.

Bild 10: (01:30): Der Titel „Tide Table“ steht fett gedruckt auf dem Papier. Links oben erscheint eine Kurve in der Art einer Sinuswelle, die sich nach rechts über dem Bild bewegt und von zwei weiteren gefolgt ist – es sind drei ähnliche Kurven, die zeitlich versetzt erscheinen und einander an bestimmten Punkten überschneiden. Über dieser Komposition, die jetzt aussieht wie eine dreispurige Wellenlinie, entsteht eine Schaumkrone.

Bild 11: (01:34): Die Welle bricht über der Zeitung und spült alles weg – das Bild wird immer weniger sichtbar, bis nur noch die Überschrift mit „Tide Table“ zu erkennen ist.

Bild 12: (01:35): Sieben Kühe sind am Strand zu sehen - es macht den Anschein, als würden sie grasen. Zusätzlich zu der maritimen Tonkulisse setzt erstmals Gesang ein.

Bild 13: (01:40): Ein Junge, der wie Soho im Bild 2 ebenfalls in sich gekehrt scheint, spielt mit einem Eimer im Sand. Sein Gesicht ist hinter einem großen Strohhut verborgen. Im Hintergrund steht eine Person, von der man jedoch nur den Saum eines längeren Kleides und zwei Füße sieht, die dem Jungen zugewandt sind. Er füllt den Eimer mit Sand, stülpt ihn um, und als er ihn wieder hebt, steht ein kleines Modell des im Bild 4 gezeigten Hotels da.

Bild 14: (01:46): Eine Rückenfigur beobachtet zwei Menschen in der Ferne: einen Mann, der jemanden in einer Schubkarre über den Strand schiebt. Diese sind nur mit Hilfe einiger weniger Kohlestrichen gebildet- Details sind nicht erkennbar. Im Wasser kann man vage zwei dunkle Figuren sehen.

Bild 15: (01:53): Das Bild zeigt zunächst die vier aus Bild 3 bekannten Strandhütten, und der Blick schwenkt dann zu den zwei mittleren. Deren Wände und Fassaden lösen sich bis auf die Umrisslinien auf und geben den Blick auf den Innenraum frei. Man sieht eine Glühbirne an einem Kabel hängen. Im Hintergrund hängt ein Eimer von der Decke und gebogene Linien und schwach gezeichnete Striche bilden sich zu dem Strandstuhl.

Bild 16: (02:01): Es sind neben der schon erwähnten Lampe mehrere von der Decke hängende Eimer, ein aufgeklappter Strandsessel wie der von Bild 2, und einige zusammengeklappte Liegen und Sonnenschirme zu sehen.

Bild 17: (02:04): Die Eimer heben und senken sich, der Liegestuhl klappt zusammen und zerfällt zu Staub.

Bild 18: (02:07): Zwei Menschen bewegen sich im Wasser. Einer von beiden springt rückwärts hinein.

Bild 19: (02:12): Ein Mann tanzt im Wasser und wirft sich ins Meer. Die Situation wird aus dem Inneren der Hütte gezeigt: die Sequenz wird von den Hüttenwänden eingerahmt. An der Decke

Bild 20: (02:15): Der Junge mit Hut springt von Felsen zu Felsen.

Bild 21: (02:18): In einer Strandhütte sieht man den Sessel „tanzen“.

Bild 22: (02:25): Der Junge, der von Felsen zu Felsen läuft, bleibt stehen und löst sich in Nichts auf (2:30). In der Hintergrundmusik ist das Geräusch von Kuhglocken zu erkennen.

Bild 23: (02:32): Eine Gruppe taucht am Strand auf und ist aus der Ferne zu sehen.

Bild 24: (02:39): Die Gruppe bewegt sich in die Wellen. Die Männer und Frauen sind von hinten dargestellt. Auf der Kleidung der zwei Figuren, die vom Betrachter aus am Nächsten, und somit auch am detailgetreuesten wiedergegeben, sind sieht man links einen Davidstern und auf der rechten ein Kreuz abgebildet.

Bild 25: (02:43): Von der zuvor beschriebenen Menschengruppe heben sich zwei Figuren ab: eine von hinten gezeigte, in weiß gekleidete, Frau, und eine zweite Figur – vielleicht ein Mann - die viel undeutlicher zu erkennen ist und als schwarzer Schatten dargestellt wird. Sie tragen einen Menschen in den Armen und beugen sich ins Wasser, um ihn ins Meer zu tauchen. Durch die in der vorherigen Einstellung besprochenen Symbole auf der Kleidung liegt die Assoziation nahe, dass es sich um einen religiösen Ritus handelt. Eventuell wird eine Taufe dargestellt. Die drei tauchen unter und verschwinden im Weiß der Wellen.

Bild 26: (02:48): Die zwei Figuren richten sich wieder auf. Man sieht die Einstellung von Bild 24 mit der Gruppe. Wieder beobachtet man die Szene aus der Ferne.

Bild 27: (02:49): Soho liegt mit verschränkten Händen hinter dem Kopf auf seinem Strandstuhl. Seine Haltung wirkt steif. Die Beine hat er aneinander gepresst, seine hat seine Augen geschlossen bzw. ist in Gedanken versunken. Die einzige Bewegung, die man bei ihm feststellen kann, ist das Heben und Senken seines Brustkorbes beim Atmen. Im Hintergrund nimmt man in der Ferne die Gruppe wahr sowie eine Kuh, welche sich im seichten Wasser befindet.

Bild 28: (02:52): Eine Frau beobachtet den Jungen mit Hut, der dabei ist, Steine ins Wasser zu werfen.

Bild 29: (02:58): Schauplatz ist wieder das Hotel. In einer Zoombewegung nähert man sich einem der Fenster und in den drei plötzlich beleuchteten Zimmern sieht man einige dunkle Formen, welche sich hinter der Glasscheibe bewegen. Die Musik wird immer leiser bis nur noch die maritime Tonkulisse zu hören ist.

Bild 30: (03:03): Drei Männer in Uniform stehen auf Balkonen nebeneinander. Sie werden lediglich von schrägen Wänden voneinander getrennt, die niedrig genug sind, um das Kommunizieren zu ermöglichen. Der Mann in der Mitte schaut durch ein Fernglas, der rechts neben ihm hält ebenfalls ein Fernglas in der Hand und ist dabei, es an seine Augen zu führen. Der Mann links ahmt die Bewegung nach und alle drei stehen nun am Balkon und beobachten den Strand.

Bild 31: (03:08): Man sieht die Wellen am Ufer brechen und hört ein Muhen. Im nächsten Moment wird ein stehendes Rind heran gespült. Die Musik setzt weiterhin aus.

Bild 32: (03:17): In einer Nahaufnahme sieht man einen der drei uniformierten Männer durch sein Fernglas blicken, und es setzt ein melancholischer Akapella-Chorgesang ein. Es könnte sakrale Musik sein.

Bild 33: (03:21): Die Einstellung zeigt nochmals die vier Strandhütten. Diese geht in eine Nahaufnahme von der ersten Hütte, deren Tür sich öffnet, über, während die Musik – vielleicht eine Art Trauergesang – immer lauter wird. Anstatt, dass der Betrachter durch eine subjektive Kamera den Raum betritt, lösen sich erneut die Wände auf und ermöglichen den Röntgenblick ins Innere. Die Glühbirne gibt - analog zu Bild 15 - ihr Licht in Strahlen und gepunkteten Linien ab, einige der Linien verlaufen in einem Bogen durch den Raum. Die Silhouette einer Kuh wird ganz leicht in rot angedeutet und wird dann von der Kohlezeichnung überschrieben. Die Kuh bewegt den Schwanz als wären die Strahlen der Glühbirne lästige Fliegen, die es zu verscheuchen gelte. Aus dem Kabel der Glühbirne wird plötzlich ein Strick, der die Kuh umschließt; von der Decke gleiten zwei weitere hängende Kabel hinunter. Die Kuh wird von diesen Schnüren umwickelt, und als noch ein weiterer Strick aus der linken Seite schnell, wird das Tier eingefangen, mit einem Zug nach oben gezogen, und anschliessend an den Beinen aufgehängt. Sie hängt jetzt als Karkasse, wie im Kühlhaus eines Metzgers, mit abgeschnittenen Vorderbeinen und mit dem aufgeschnittenen Bauch zum Betrachter hin (3:45). Die Musik weicht männlichen Stimmen, die in großer Aufregung oder auch Protest schreien. Im Hintergrund hört man Glockeninstrumente und einige Trommeln - das Wellenrauschen und Mówengeschrei sind dabei nicht zu vernehmen.

Bild 34: (03:49): Man sieht den Strandstuhl erneut durch den Raum „tanzen“. Scheinbar mühelos verwandelt sich der Sessel durch Verrenkungen in einen improvisierten Tisch und zurück in seine vorige Form, und nimmt schließlich die Gestalt eines Bettes an. Den Ton

innerhalb dieser Bildsequenz bilden zunächst weiterhin aufgebrachte Stimmen, welche aber dann vom melancholischen Chor aus Bild 32 abgelöst werden.

Bild 35: (04:04): Eine bis zur Taille vom Wasser bedeckte Figur bewegt sich ausgelassen im Meer und wird kurz von einer Welle verschluckt. Als sie wieder auftaucht, hält sie die Griffe einer Schubkarre, in der ein Mensch liegt. Das Bild wird weiterhin von den Umrissen der Strandhütte umrahmt und auch die Hängelampen sind noch zu sehen, von denen jene links im Bild zunehmend größer wird. Im Hintergrund lässt sich ein Teil eines Gitterbettes erkennen. Die Umrisse der Strandhütte lösen sich auf, und die Strandszene weicht einem Krankenhauszimmer. Durch die anschließende Rückfahrt der Kamera durch den Raum und aus diesem hinaus entsteht zum ersten Mal im Film eine Tiefenperspektive. Ein Krankenbett reiht sich neben dem anderen. Die zwei Figuren mit der Schubkarre sind noch immer zu sehen, haben jetzt aber alles Leichte und Spielerische verloren. Auf die Schubkarre als Hilfsmittel hat man nur aufgrund der Unfähigkeit eines Menschen, auf eigenen Beinen zu stehen, zurückgegriffen. Der Körper, der nun schlaff im Zimmer liegt, wird mit Tod und Krankheit assoziiert. Zu Füßen der Betten liegen in Decken gehüllte Menschen.

Bild 36: (04:19): Man sieht einen Mann auf einer Zeitung schlafen. Sein Kopf ruht auf seinem linken Unterarm und sein Gesicht ist vom Betrachter abgewendet. Sein schlafender Körper (man sieht ihn gleichmäßig atmen) ist mit Ausnahme des Oberkörpers, der bis zu den Schultern frei ist, in eine Decke eingepackt. Man hört ein leichtes Wellenrauschen, bevor Bild 37 erscheint.

Bild 37: (04:24): Zwei Füße sind im Close-up auf einer Decke zu sehen, die Zehen bewegen sich leicht.

Bild 38: (04:26): Eine Frau sitzt auf einem Tuch am Strand; vermutlich handelte es sich im Bild davor um ihre Füße. Zunächst hat sie den Kopf nach links unten geneigt, dann schaut sie auf und sieht den Bub mit dem Hut, der unmittelbar in ihrer Nähe kniet. Unvorhergesehen wird er von einer kleinen Welle verschluckt. In diesem Moment setzt eine leise Klaviermusik ein und die Frau verharrt regungslos in derselben Position.

Bild 39: (04:32): Wir sehen das Hotel bei Nacht. Alle Fenster sind beleuchtet. Hinter einigen Scheiben bewegen sich Schatten und das Licht im äußersten Zimmer des zweiten Stocks erlischt. Drei still stehende Männersilhouetten sind zu erkennen. Auch wenn sie aus dieser Entfernung

nicht zu identifizieren sind, handelt es sich auf Grund ihres Beobachterstandpunktes vermutlich um die drei uniformierten Männer. Im Hintergrund hört man Zirpen.

Bild 40: (04:38): Soho sitzt nachts auf seinem Strandstuhl und faltet seine Zeitung auf. Die Klaviermusik wird lauter.

Bild 41: (04:45): Eine ähnliche Grafik wie jene in Bild 10, mit einer dreikurvigen Welle, ist zu sehen. Die unterste Linie folgt einer in rot leicht vorgezeichneten Spur und überschreibt diese. Es erscheinen die fett gedruckten Textteile „Minimum of Indolence“ (Mindestmaß an Trägheit) und „Sept. 5, 11: 07 am“ in der Grafik. Die Linie setzt sich fort, verläuft mit Schwung weiter, umkreist teilweise die gedruckte Schrift und fährt übers Blatt hinaus. Zu der heiteren musikalischen Untermalung haben sich nun mehrstimmige, klagende Laute gemischt.

Bild 42: (04:48): Die dritte Hütte gibt den Blick auf den sich leicht bewegenden Stuhl frei.

Bild 43: (04:51): Bevor die Kamera die dritte Hütte fixiert, streift sie in einer Fahrt die angrenzenden Strandhäuschen. Im vorletzten Häuschen tanzt der Junge mit dem Hut auf dem Strandsessel.

Bild 44: (04:59): Der Blick schwenkt an der zweiten Hütte vorbei und ruht schließlich auf der ersten Strandhütte. Diese gibt einen Einblick in das Krankenzimmer, welches durch die überproportionale Größe eines Teils des Betrahmens angedeutet wird. Eine Frau in weißer Kleidung dreht einen Mann, welcher ebenfalls in weiß gekleidet ist und die Hände vor der Brust verschränkt hält, immer wieder im Kreis. Um beide hat sich eine Gruppe von Menschen gebildet, welche die Szene beobachten. Links im Bild steht ein Priester. Es ertönt die schnelle Klaviermusik, von klagenden Stimmen begleitet.

Bild 45: (05:02): Soho sitzt und liest Zeitung. Der Inhalt der Blattes wird als abstrakte, verzerrte Flecken wiedergegeben.

Bild 46: (05:05). Alle Lichter im Hotel sind erloschen, mit Ausnahme der Fenster, von dem aus die drei Männer mit dem Fernnglas den Strand beobachtet haben. Drei schwarze Silhouetten zeichnen sich in den beleuchteten Fenstern ab und bewegen sich leicht.

Bild 47: (05:08): Abermals sieht man den Jungen mit Hut in der dritten Hütte tanzen.

Bild 48: (05:12): Der Übergang von Bild 47 zu Bild 48 verläuft fließend: Die Holzfassade der angrenzenden vierten Hütte verschwindet und gibt den Blick auf einen Raum frei. Dieser wird von drei in unterschiedlichen Höhen hängenden Lampen spärlich beleuchtet. Auf der hinteren Wand der Hütte nimmt man abstrakte, immer dichter werdende Muster aus Punkten, Rastern und vereinzelt Buchstaben wahr; in der linken Bildhälfte sind einzelne Elemente durchgestrichen worden. Die Gestaltung dieser Wand greift das Muster der aufgeschlagenen Zeitung aus Bild 8 auf. Dieser Eindruck verstärkt sich als plötzlich Teile eingekreist werden. Die Wand wird zu einer grauen Einheitsfläche, die rechts ein Medaillon zeigt, in dem eine Kuh abgebildet ist - auch hier entsteht eine starke Verbindung zu Bild 8. Die Lampen, die einen zunehmend stärkeren weißen Schein von sich geben, ähneln vermehrt Duschköpfen; eine Kuh erscheint (in der Tonspur konnte man einige Sekunden zuvor ein Muhen hören) und wird von dem Licht/Wasser überflutet. Der Raum füllt sich zu dreiviertel mit Wasser. Das Tier droht zu ertrinken, stellt sich auf die Hinterbeine und streckt den Kopf heraus. Der anfänglich überladene Raum ist nun mit Ausnahme des Wassers und des Kuhkopfes karg. Die Hintergrundmusik besteht nach wie vor aus der Klaviermusik, aber diese wird von den Protesten und dem aufgeregten Geschrei eines Mannes überlagert.

Bild 49: (05:22): Eine Welle bricht.

Bild 50: (5:25): Eine Sinuswellenformation ähnlich jener aus Bild 10 ist zu sehen: Eine Linie überschreibt die rote Vorzeichnung. Der Blick fährt über die stark herangezoomte Zeitung und bleibt bei dem Bild eines Rindes stehen. Darüber kann man in Druckschrift „Provisional Purchase“ (vorläufiger Kauf) lesen und es erscheint darunter geschrieben „August 26. 5.42 am“.

Bild 51: (05:30): Die Kamerafahrt der vorherigen Einstellung wird fortgesetzt: Durch die Nahsicht ist kaum etwas zu erkennen, außer einige angedeutete Buchstaben, vereinzelt Zahlen, Kühe. Das Bild kommt zu einem Stillstand: zu sehen sind einige grob gezeichnete Striche aus Kohle, sowie verwischter Kohlestaub. Mit dünnem Strich wurden in roter Farbe vereinzelt, abstrakte Formen durchgestrichen. Über diesem unklaren Gebilde steht „Sale in execution, July 19, 4.07 pm“ (Zwangsversteigerung). Die freie Fläche füllt sich mit hingekritzelt Nummern, sowie mit anderen Schriftzeichen, die aber unlesbar sind.

Bild 52: (05:35): Die aufgeschlagene Zeitung wird gezeigt; auf allen Textausparungen sind Kühe abgebildet. In der linken Bildhälfte bewegt sich eine Kurve.

Bild 53: (05:37): Eine Kuh am Strand wendet den Kopf und wedelt mit dem Schwanz. Sie wird jedoch zunehmend dünner, bis sie nur noch ein Skelett ist. Im Hintergrund sind in unregelmäßigen Abständen Pfähle in den Sand gesteckt worden. Die Musik besteht aus einer beruhigteren Klaviermusik und im Hintergrund ist das Wellenrauschen zu vernehmen.

Bild 54: (05:41): Einer der Männer mit Uniform ist aus der Nähe zu sehen; in den runden Gläsern seines Fernglases spiegelt sich jeweils eine Kuh. Während er die Kuh betrachtet, werden die Reflexionen zu Strichen.

Bild 55: (05:43): Eine Kuh wird in der Zeitung abgebildet. Diese wird immer dünner, dann dreht sie sich in die Frontalansicht, und wird zu einem Strich. Die Augen des Betrachters folgen einer roten dünnen Linie quer über das Blatt. Die musikalische Untermalung besteht aus leiser Klaviermusik, von einem ruhigen mehrstimmigen Gesang begleitet.

Bild 56: (05:47): Erneut sieht man die Kuh am Strand, die immer dünner und schließlich zu einem Strich wird.

Bild 57: (05:52): Abermals sieht man die drei Männer am Hotelbalkon. Nur der Mann in der Mitte schaut aus dem Fernglas auf den Strand.

Bild 58: (05:54): Soho sitzt am Strandstuhl und faltet seine Zeitung zusammen.

Bild 59: (5:58): Zwei Füße gehen über den Sand. Bei jedem Schritt erscheinen Zeitungen, als würden sie hingeweht worden sein - die Füße schreiten auf einem Zeitungsteppich. Die letzte Einstellung zeigt die aufgeschlagenen Seiten auf dem Boden. Es setzt eine Art Trauergesang ein. Diese musikalische Untermalung ist aus Bild 35 bekannt.

Bild 60: (06:13): Soho sitzt am Strandstuhl; die aufgeschlagene Zeitung liegt auf seinem Gesicht, seine Hände ruhen verschränkt auf seinem Bauch und man sieht ihn leise atmen. Im Hintergrund schaut eine Kuh ins Wasser. Links sitzt eine Frau mit weißem Kopftuch auf einem Tuch im Sand. Ohne Soho zu beachten, streckt sie ihren Arm aus und legt ihre Hand auf seine Hände. Sie fängt an, seinen Handrücken sanft mit ihrem Daumen zu streicheln.

Bild 61: (06:25): An den jeweiligen Krankenbetten im Krankenhaus beugen sich schwarze Schatten über die Patienten. In einer fürsorglichen Geste strecken die Besucher bzw. die Krankenschwestern den Arm ebenfalls zur Berührung aus.

Bild 62: (06:30): Ein Mann schaut besorgt in das Gesicht eines Patienten. Mit einem Schwenk nach links erschließt sich dem Betrachter eine Gruppe von Menschen, die um ein Spitalbett platziert sind, in dem jemand schläft. In der Rückenansicht erkennt man die Frau in weiß, die als Krankenschwester zu Füßen der kranken Person steht und ein Heft oder Buch, vielleicht die Krankenakte, hält. Ihr gegenüber, am Kopfteil, sieht man eine Figur, die den Arm in die Luft hebt. Alle sind in langsamer, kaum merklicher Bewegung.

Bild 63: (06:37): Soho sitzt am Strandstuhl mit verschränkten Händen hinterm Kopf. Er öffnet kurz die Augen und schließt bzw. senkt sie dann wieder. Die Musik weicht dem Geräusch des Meeresrauschens.

Bild 64: (06:40): Im Blickfeld ist die Gruppe aus Bild 62. Diesmal erfolgt die Fahrt von links nach rechts. An Stelle des Patienten aus Bild 62 sehen wir ein leeres, frisch bezogenes Bett.

Bild 65: (06:45): Im Wasser sieht man den Mann, welcher zuvor als Besucher im Bild 62 dargestellt war. Er fixiert den Betrachter. In den Armen trägt er seinen Freund, der sich um seinen Hals klammert. Jener macht eine leichte Bewegung mit seinem Fuß; der stehende Mann bricht den Blickkontakt ab und schaut zu Boden.

Bild 66: (06:52): Eine Gestalt liegt vollständig in ein Tuch eingehüllt am Krankenhausboden. Ein leichter Windhauch bewegt das Textil. Eine Welle kommt und verschluckt die Figur.

Bild 67: (06:58): Dem Mann aus Bild 36 entreißt ein Windstoß die Zeitungsunterlage, auf welcher er geschlafen hat. Er wird von einer Welle umspült, und die Form seines liegenden Körpers verwandelt sich in einen Felsen im Meer.

Bild 68: (07:07): Hier ist wieder die Einstellung aus Bild 65 zu sehen. Eine niedrige Welle kommt und nimmt den Mann, der sich um den Hals geklammert hält, mit. Der andere Mann steht mit gesenktem Blick im Wasser. Bei der nächsten Welle hält er die Person von Bild 65 abermals in den Armen: sie ist allerdings in ein weißes Tuch gewickelt. Im nächsten Augenblick wird das Bündel in eine kleine Felsgruppe verwandelt. Es setzt die Musik aus Bild 5 ein.

Bild 69: (07:23): Die schwarze Felsformation aus Bild 67 wird von einer Welle umspült; als diese sich wieder zurückzieht, liegt eine Schubkarre umgekippt auf dem Sand.

Bild 70: (07:29): Der Junge mit dem Hut wirft einen Stein ins Wasser.

Bild 71: (07:33): Soho beobachtet mit dem Fernglas die Wellen.

Bild 72: (07:35): Soho steht auf einem Felsen im Wasser.

Bild 73: (07:38): Sieben Kühe sind am Strand zu sehen. In der nächsten Einblendung sind sie zu sieben Pfählen geworden, die im Sand stecken. Zusätzlich zur Musik ist im Hintergrund das Meeresrauschen und Mówengekreische zu vernehmen.

Bild 74: (07:44): Die drei Fenster, vor denen zuvor die Männer in Uniform standen, sind geschlossen. Hinter den dunklen Scheiben bewegen sich drei Schatten, und schließlich werden drei schwarze Vorhänge zugezogen.

Bild 75: (07:47): Als sich der weiße Schaum der Wellen zurückzieht, gibt er den Blick auf ein Kuhskelett frei.

Bild 76: (07:55): Soho schaut mit hinter dem Rücken verschränkten Händen vom Strand ins Meer hinaus. Er bückt sich, hebt einen Stein auf und wirft ihn ins Wasser.

Bild 77: (08:08): Herausragende Felsen werden vom Meereswasser umspült. Als eine kleine Welle über diese fließt, wird aus dem Stein der Junge mit Hut, der Sand in seinen Eimer füllt.

Bild 78: (08:24): In der vorletzten Einstellung sind die vier Strandhütten zu sehen.

Bild 79: (08:29): Im Blickfeld sind der Strand und das Meer.

Anhang II : Filmprotokoll zu *Other Faces*

Im Folgenden wird die ‚Handlung‘ von *Other Faces* an Hand einer möglichst objektiven Beschreibung der wichtigsten visuellen und akustischen Inhalte der Haupteinstellungen in chronologischer Reihenfolge dargestellt. Die Unterteilung bezieht sich auf die wahrgenommenen Bildfolgen. Da die Bilder ineinander fließen, ist die Auswahl der Sequenzen natürlich etwas willkürlich und soll vor allem der formanalytischen Betrachtung dienen. Zur besseren Lesbarkeit der Filmbeschreibung sind die einzelnen Sequenzen als „Bild 0“, „Bild 1“ usw. nummeriert; die genaue Zeitangabe findet sich daneben in Klammern.

Other Faces (2011, 9 Minuten, 36 Sekunden):

Bild 1: (Titelblatt) (00:00): „OTHER FACES“ steht fettgedruckt und in schwarzen Lettern mittig auf dem Blatt eines Rechnungsbuchs, auf welchem schwarze, handgeschriebene Eintragungen und rote Zahlen und Haken, sowie rote Linien, hauptsächlich vertikal zur Trennung der Spalten, einige diagonal, zu sehen sind. Ein kleines Rechteck ist auch ganz leicht in rot gezeichnet. „Dr.“ und „Cr.“ (fett, in gotischer Schrift) sind jeweils links und rechts im oberen Bildbereich zu lesen. Im Hintergrund hört man Vogelgezwitscher und leises Zirpen. (0:10) Einige rote und schwarze Linien, die meisten gerade, eine gekrümmt, sowie schwarze Schriftzüge und Zahlen bilden sich auf dem Blatt. Von links nach rechts zeichnet sich eine rote Linie in Form eines Kreisbogens, und wird dabei von einem kratzenden Geräusch, wie etwa eines Stiftes, begleitet. Über das Blatt verstreut entstehen nach und nach weitere schwarze und rote Linien, sowie einige wenige Buchstabengruppen und Zahlen. Die Tonkulisse wird vom Kratzen dominiert, das man beim Zeichnen einer neuen Linie hört. Nach jedem Kratzgeräusch kommt jetzt ein Toneffekt hinzu, als ob Erde aus einer ungewöhnlichen Höhe in die Tiefe fallen würde. Dabei sieht man einen schwarzen rechteckigen „Farbklecks“ auf dem Blatt (auf dem roten Kreisbogen) landen, welcher zunächst diffus gezeichnet ist, dann aber schärfere Konturen annimmt. Das selbe vollzieht zieht sich etwas weiter unten und links davon im Blatt, gefolgt von einem ähnlichen, diesmal runden, Farbklecks, der ebenfalls auf dem roten Kreisbogen platziert ist.

Bild 2: (00:18): Die Einstellung zeigt eine rurale, savannenartige Landschaft mit einigen Baumgruppen und einem Hügel, der oben abgeflacht ist. An zwei Stellen bewegen sich dunkle Formen langsam fort. Eine davon, links im Bild, könnte zwei gehende Menschen darstellen, bei

der anderen, die im hohen Gras halb verdeckt kreisförmige Bewegungen vollzieht, dürfte es sich dem Geräusch nach um ein Tier handeln. Im Hintergrund hört man eine Art Gegurgel und schmatzende Laute von zwei Stimmen. Diese sind fast synchron, jedoch ganz leicht zeitlich versetzt. Auf dem Hügel steht, seitlich zu sehen, eine riesige Plakat- oder Leinwand. Etwas weiter entfernt, rechts vom Hügel, sieht man hohe Gebäude sowie andere Strukturen, die eine Stadt andeuten – die Skyline von Johannesburg. Ein Vogel fliegt oben durchs Bild und hinterlässt eine schwarze gestrichelte Linie als Spur.

Bild 3: (00:29): In einem fast statischen Bild sieht man eine Baumgruppe: Hohe Gräser, die zwischen den Bäumen wachsen, wiegen sich leicht in der Brise. Ein melodisches „Qua. qua, qua“ ist wiederholt zu hören. Es handelt sich um zwei Stimmen, eine kindlichere und eine weibliche, erwachsenere, die ein Klicken produzieren, als würde man mit der Zunge schnalzen. Im Gras bewegen sich schwarze Schatten, welche auf Tierleben hindeuten. Vorne im Bildfeld kann man Grabsteine erkennen. Im Hintergrund ist ein offenes Grab zu sehen und rechts davon steckt eine Schaufel in der Erde. Der Vogel fliegt weiter durch das Bild, einer rotgezeichneten Linie folgend. Auch im Hintergrund erscheinen einige rote Linien.

Bild 4: (00:37): Ein ibisartiger Vogel stakt durchs Gelände auf der Suche nach Nahrung und pickst immer wieder Insekten oder ähnliches aus der Erde. Auch dieses Bild wird vom Vogel, der entlang der roten Linie fliegt, durchquert. Man hört weiter schmatzende, klickende Geräusche.

Bild 5: (00:48): Man sieht die vorherige Landschaft aus einer anderen Perspektive. In der Mitte steht ein Gebäudekomplex; rechts eine bogenförmige Dachkonstruktion. Ein Vogel fliegt über den Himmel.

Bild 6: (00:52): Der Vogel fliegt an einem Monument vorbei, dem Anglo-Boer War Memorial in Johannesburg.

Bild 7: (00:54): Die Leinwand, die zuvor aus der Ferne zu sehen war, ist jetzt aus der Nähe dargestellt. Rote Striche ziehen sich durch das Bild. Man hört weiterhin die schmatzenden Geräusche.

Bild 8: (00:58): Eine Spur hinterlassend fliegt der Vogel von rechts kommend ins Bild, an einer modernen Villa vorbei. Ein Mensch bewegt sich hinter dem Fensterglas, nur als Schatten erkennbar.

Bild 9: (01:04): Hier zeigt man Soho in Inneren des Hauses, das man in Bild 8 gesehen hat: Er steht mit den Händen an die Fensterscheibe gepresst und schaut hinaus. Rote Striche sind im ihm dargebotenen Ausblick zu sehen.

Bild 10: (01:10): Man sieht eine Landschaft im West Park; im Hintergrund ragt ein hohes Wohnhaus hervor. Auch in diesem Teil sind teilweise rote Linien sichtbar.

Bild 11: (01:16): Ein Teil des Grases wird nachgezeichnet und verdichtet; danach werden mit einem roten Stift verschiedene Stellen markiert.

Bild 12: (01:24): Die menschlich klingende Tierlaute sind nach wie vor hörbar. Die Landschaft wird von einer weißen Fläche überblendet, einem Auszug aus einem Rechnungsbuch. Links steht „Carapace“ und ein Element ist rot eingekreist. Vereinzelt schwarze Striche tauchen auf. Rechts im Bildfeld ist eine lose Ansammlung von schwarzen Punkten. Diese bilden den Ausgangspunkt für die spätere Form: man sieht ein Gesicht auf einem Polster ruhen. Eine ältere weiße Frau mit leicht geöffneten Mund und offenen Augen, vom Betrachter abgewandt, wird von der Seite gezeigt. In ihrem Kopf sieht man zwei schwarze Punkte. Eine Linie verbindet den zweiten mit dem ersten. Rote Striche ziehen über ihr Gesicht und sie macht die Augen zu. Das Bild ist mit Nageln befestigt, die mitfotografiert wurden. Man hört noch immer dieses kindliche Gegluckse, aber es setzt auch Gitarrestrummen als rhythmisches Element in der Tonspur ein.

Bild 13: (01:35): Über das Bild 12 hat sich eine weiße Fläche gelegt. Die sich überkreuzende Linienpaare und die rechteckigen Flecken, die sich hektisch bewegen, lassen Assoziationen zu, dass es sich um Straßen handelt. Man hört die Geräuschkulisse einer Stadt: das Hupen und Rauschen der Autos, vereinzelt Polizeisirenen. Es schreiben sich Namen über das Blatt: Jeppe, Pritchard, Error - das sind Straßennamen in Johannesburg. „TJ“ steht handgeschrieben in Druckschrift oben im Bild; rechts, auch handgeschrieben aber kursiv, „for Malvern“.

Bild 14: (01:41): Auf einem kohleverschmutzten Hintergrund sieht man einen abgerissenen Zettel, auf welchem mit roten Buchstaben „Prophet Tschuma, cell 0738565046, from CHI...“

(der Rest fehlt) geschrieben steht. Ein loses Blatt fliegt durch den oberen rechten Bereich aufwärts aus dem Bild hinaus.

Bild 15: (01:43): Aus einer Seitengasse hat man die gegenüberliegende Straße im Blick. Es sind Haltestellen und Autos zu sehen. In einer der Haltestellen ist das Motiv von Bild 14 in verkleinerter Form an die Wand geklebt worden. Ein großes rotes Schild mit einer weißen Beschriftung ist an den oberen Bildrahmen geschoben. „WHOLESALE TO PUBLIC JOBURG MALL“ steht in großen Lettern. Ein kleines blassrotes Schild mit einem Pfeil ist sichtbar und rechts im Bild steht „Surgery Dokotela“. Silhouetten bewegen sich prozessionsähnlich auf der Straße und hinter den Haltestellen. Man sieht in einer der vorbeiziehenden Gestalten einen Mann mit zwei Schaufeln.

Bild 16: (01:49): Eine schwarze Frau mit ausgeprägten Backenknochen und einem Tuch um die Haare posiert vor einem weißen gespannten Laken, das trotzdem Falten wirft. Sie fixiert den Betrachter. Eine Stimme scheint Anweisungen zu geben. Ihre Augen schwirren umher. Das Portrait der Frau wurde auf einem Hintergrund mit Nageln befestigt.

Bild 17: (01:53): Man hört ein Blitzgeräusch und das Bild wird weiß.

Bild 18: (01:53): Ein schwarzer Mann in einem weiß und schwarz gemusterten Blazer steht mit einer Kamera frontal dem Betrachter zugewandt und ist im Begriff, ein Foto zu schießen. Im Hintergrund sieht man die gegenüberliegende Straßenseite.

Bild 19: (01:55): Man hört ein Bremsgeräusch und ein Blitzen. Ein schwarzer Junge im Tshirt (auf diesem sind schwarze Kreuze zu sehen), der den Kopf etwas nach rechts geneigt hat posiert vor einem drapierten Hintergrund. Ein Blitzen kommt aus dem Nichts. Alles wird überblendet und weiß.

Bild 20: (01:58): Drei Männer sitzen links vor der offenen Tür eines Lokals. Links hängt das weiße Laken aus den Portraitbildern. Über dem Eingang steht auf einem Schild: „Horn of Africa. No. 238A Jeppe“ und links davon, rot gemalt, sieht man das afrikanische Kontinent und ein Pfeil, der auf das Horn von Afrika zeigt. Ein Mann bewegt den Kopf; in der Tonspur hört es sich an wie ein Niesen.

Bild 21: (02:04): Die Einstellung von Bild 13 wird wieder gezeigt.

Bild 22: (02:06): Das Bild 21 wird angezoomt. Man hört Hupen und starkes Bremsen, als zwei schwarze Rechtecke aneinander stoßen.

Bild 23: (02:07): Zwei Autos sind auf einer Kreuzung gegeneinander geprallt. Von überall strömen Menschen herbei zum Ort des Geschehens. Man hört aufgeregte Stimmen.

Bild 24: (02:13): Zwei Männer stehen einander gegenüber. Zum einen ist Sohos Hinterkopf im Bild, zum anderen ein schwarzer Mann, einen Priester, der Soho mit seinen Augen fixiert. Sie stehen vor ihren Autos. Beide Männer tragen ähnliche Nadelstreifenanzüge. Links im Bild sieht man eine große Ansammlung von Schaulustigen, die man auch in der Tonspur hört.

Bild 25: (02:15): Das Gesicht des schwarzen Mannes ist im Close-up von der Seite dargestellt – er starrt Soho an. Im Hintergrund hört man ungeduldiges Hupen und die Stimmen der Menge.

Bild 26: (02:16): Mit einem sehr schnellen Kameraschwenk zieht der Blick an den Menschen vorüber, einer roten Linie folgend, die abbricht. Man erkennt unscharf ein Gesicht, weiters ein Schild - alles andere rauscht vorbei.

Bild 27: (02:19): Das Bild kommt bei Soho zur Ruhe, der ebenfalls im Profil und im Close-up zu sehen ist. Er macht die Augen zu.

Bild 28: (02:22): Die Straßenansicht aus Bild 21 wird gezeigt. Aus dem Nichts erscheinen viele Punkte, die sich um die beiden Rechtecke formieren – sie werden immer dichter und rücken immer näher aneinander. Weiterhin hört man lautes Hupen und aufgebrachte Stimmen.

Bild 29: (02:25): Soho öffnet den Mund und es strömen weißen Linien heraus. Eine Stimme schreit ebenfalls im Hintergrund und legt sich über die hektische Tonkulisse der Stadt.

Bild 30: (02:27): Das Auge folgt mit ungewöhnlicher Schnelligkeit den Strichen, durch welche die Stimmen visuell dargestellt werden, und streift dann an nicht erkennbaren, unscharf abgebildeten Elementen vorbei. Teilweise wirken diese wie die Zeichnung der Straßenkarte; abstrakte Striche und ein roter Fleck sind zu sehen. Die Bilder fliegen vorüber. Eine opernhafte Musik mit weiblichem Gesang in einer unbekanntenen Sprache ist zu hören. Im Hintergrund vernimmt man vereinzelte schrille Stimmen und das rhythmische Summen eines Chores.

Bild 31: (02:28): Der Priester hat nun auch den Mund aufgerissen und schreit in Sohos Richtung einen Schwall weißer Linien.

Bild 32: (02:29): Die Kamera zieht für einen kurzen Augenblick nach links und dann nach oben.

Bild 33: (02:30): Ein vergilbter Beleg der African Banking Corporation Ltd. vom 1. Mai 1905 weist der Firma Angelo Deep Mines zum 29.4.1905 ein Passivsaldo von 17.342 Pfund aus. Darauf steht in großen, fetten Buchstaben, wie mit Stempel aufgedruckt, "YOU FUCKEN" und eine weiterer Textteil, der in schwarz eingekreist und mit schwarzen Strichen vollkommen unlesbar gemacht worden ist. Auch "YOU FUCKEN" ist durchgestrichen, in rot mit etwas schwarz, doch hier scheint die Schrift durch. Einige rote und schwarze Linien durchqueren das Blatt und die Aufschrift. Allmählich ziehen sich die Linien zurück, und auch der schwarze Kreis um den verdeckten Textteil "ent-zeichnet" sich nach und nach, dann löschen sich die Durchstreichungen, bis "YOU FUCKEN WHITE MAN" deutlich zu lesen ist. Dieser Zettel liegt auf einem größeren Schriftstück, das die Bildfläche ausfüllt und nur ansatzweise dargestellt wird: es handelt sich um Listen und handgeschriebene Geschäftsnotizen in Schönschrift und ist offensichtlich ein Teil einer Seite aus einem Rechnungsbuch, mit Eintragungen verschiedener Posten.

Bild 34: (02:32): Das Bild ist völlig weiß.

Bild 35: (02:32): Ein schwarzer Mann, der wie der Fotograf gekleidet ist, ist vor einem weißen Laken abgebildet. Er blickt auf einen Punkt, der höher gelegen ist, dann schließt er die Augen.

Bild 36: (02:34): Nach dem Blitzgeräusch ist ein weißes Blatt zu sehen.

Bild 37: (02:35): Die Kamera zieht an einer teilweise beschriebenen Fläche vorüber.

Bild 38: (02:36): Die handgeschriebenen Buchhaltungsnotizen sind mit roten Haken und roten Linien strukturiert und blass zu sehen. Darüber steht in schwarzer Druckschrift mit Großbuchstaben geschrieben „I am nothing & should be everything“ es handelt sich dabei um ein Karl Marx Zitat. Das Wort „Nothing“ wurde mit einer schwarzen Linie hervorgehoben das „g“ in everything rot angestrichen. Nach und nach verschwinden die farbigen Markierungen im Zitat.

Bild 39: (02:36): Hier wird wieder eine sehr schnelle, kurze Kamerafahrt eingesetzt, in der eine rote Linie erkennbar wird.

Bild 40: (02:37): Der schwarze Mann (der Priester) schreit noch immer. Er wirkt fassungslos vor Ärger. Er öffnet und schließt den Mund; im Hintergrund hört man eine Stimme schreien.

Bild 41: (02:40): Die Kamera zieht an einer Fläche mit zahlreichen roten Strichen, an Menschen und an Plakaten vorbei.

Bild 42: (02:41): Ein schwarzer Mann mit Hut posiert vor dem weißen Laken. Er schaut zur Seite, dann frontal zum Betrachter und schließlich macht er die Augen zu.

Bild 43: (02:42): Die Bildfläche ist weiß. Man hört das Blitzgeräusch des Fotoapparates.

Bild 44: (02:43): Die Kamera schwenkt sehr schnell nach rechts und im Vorbeiziehen sieht man undeutliche Striche und Flächen.

Bild 45: (02:44): Das Bild kommt zur Ruhe und zeigt drei auf ein Papier gedruckte Worte: „THE WIDOW“, „THE ORPHAN“ und „THE STRANGER“. Die roten Striche entzeichnen sich wieder.

Bild 46: (02:46): Die Kamera fährt über nicht definierbare Kohlestriche und -flächen.

Bild 47: (02:46): Man sieht eine große Menschenmenge. Alle schreien und sind aufgebracht. Sie halten Stöcke oder Waffen in die Luft.

Bild 48: (02:48): Die Kamera schwenkt nach rechts über den Auszug aus einem Rechnungsbuch.

Bild 49: (02:49): Auf diesen Buchhaltungsnotizen ist eine Frau mit Kohle im Profil gezeichnet. Sie hält die Augen geschlossen und trägt kostbare Ohrringe. Zu lesen ist „Central administration mine cash for the month of August“ im oberen Viertel der Bildfläche, und links, handgeschrieben, „Le Visage de l'autrui“. Vereinzelt schreiben sich Zahlen in ihr Gesicht. Sie schlägt die Augen auf.

Bild 50: (02:50): Dieser sehr kurze Schwenk, in dem nichts erkennbar ist, bildet den Übergang zu Bild 51.

Bild 51: (02:51): Soho brüllt in die Richtung des Priesters.

Bild 52: (02:52): Nach einem sehr schnellen Schwenk sieht man ein weißes Blatt.

Bild 53: (02:52): Ein schwarzer Mann in einem Hemd und mit aufgerissenen Mund posiert vor dem weißen Laken.

Bild 54: (02:55): Das Blatt wird weiß.

Bild 55: (02:55): Ein schwarzer junger Mann mit breitem Gesicht legt den Kopf in den Nacken und begegnet dem Betrachter mit einem herausforderndem Blick. Er posiert vor dem weißen Laken, das von einer Art Rahmen umgeben zu sein scheint.

Bild 56: (02:56): Hier wird ein sehr schneller Kameranachschwenk eingesetzt, vorbei an Nummern und an kleinen Notizen, auf welchen etwa „Rumours and Impossibilities“, „Carapace“, „THE WIDOW“, „Other Faces“, „HEALING TO ALL IN GLOBAL“, in Druckschrift auf unterschiedlichen Blättern steht; es ist sichtbar, dass manches in rot unterstrichen ist. In einer der Ansichten erkennt man das im Wasser implodierende Haus aus *Sobriety, Obesity and Growing Old*.

Bild 57: (02:59): Der Fotograf hält eine Kamera in der einen, den Blitz in der anderen Hand. Es handelt sich dabei um eine Detailaufnahme. Er drückt den Auslöser – ein Blitzgeräusch ist hörbar.

Bild 58: (03:00): Das Bild ist weiß.

Bild 59: (03:00): Im Hintergrund ist das Geräusch eines alten Filmprojektors zu hören. Ein Kameranachschwenk wird von links nach rechts geführt. In diesem ziehen ein Gebäude, ein Drahtzaun, rote Linien, angedeutete kohleverwischte Landschaften und die Leinwand vorbei. Über diesen schreibt sich eine waagrechte rote Linie, die alle Standorte miteinander zu verbinden scheint.

Bild 60: (03:03): Ein weißes Blatt mit einer roter Vorzeichnung ist zu sehen. Vereinzelt schwarze Flecken tauchen auf und füllen freie leere Flächen in der Zeichnung aus. Diese verschwinden wieder und bilden sich erneut. Es entsteht ein von der Kohlespur gezeichnetes graues Blatt.

Bild 61: (03:06): Das Bild zeigt eine Frau in weiß mit einem kleinen Kind.

Bild 62: (03:07): Bild 61 wird zunehmend heller, bis nur leichte Radierspuren zu sehen sind.

Bild 63: (03:07): Darüber legt sich eine Kohlezeichnung, in der ein Raum abgebildet ist.

Bild 64: (03:08): Durch den Vorgang der Radierung wird das Bild nach und nach heller.

Bild 65: (03:09): Vereinzelt schwarze Striche alternieren mit grauen Flächen: diese werden weiß radiert und dann wieder grau. Erneut tauchen schwarze Striche auf, bis sich die Konturen einer Gestalt abzeichnen.

Bild 66: (03:18): Kurz ist eine Frau mit Kind zu sehen. Dann wird diese Szene wieder radiert, um schließlich detailliert und in Schärfe dargestellt zu werden. Die weiße Frau hat ihre dichten, dunklen Haare zu einem losen Zopf geflochten und trägt eine weiße Rüschenbluse. Sie sitzt auf einem Bett und beobachtet das Kind. Dieses ist frontal zum Betrachter dargestellt und hält beide Hände im Mund.

Bild 67: (03:22): Einzelne Striche und Farbflächen aus Bild 66 verändern sich. Erneut wird Unschärfe als Stilmittel eingesetzt. Dann gibt es einen Kameranachwenk nach links.

Bild 68: (03:24): Es sind graue Flächen abwechselnd mit breiteren und weniger breiten Strichen zu sehen.

Bild 69: (03:25): Schwarze und weiße Farbstriche tauchen auf der Leinwand auf und verschwinden wieder.

Bild 70: (03:27): Eine schwarze Frau mit weißem Kopftuch schiebt einen Kinderwagen. Sie kommt mit einem großen Sprung näher. Das Kind verschwindet, als die Frau ihren Kopf nach unten beugt, um sich ihm zu widmen.

Bild 71: (03:34): Die Einstellung zeigt eine weiße Frau im Badeanzug; sie hebt die Hand. Die Kamera schwenkt nach rechts.

Bild 72: (03:37): Eine weiße Frau mit Badehaube liegt mit ihren Kopf und Armen auf einer Luftmatratze und bewegt die Füße im Wasser.

Bild 73: (03:43): Die Kamera schwenkt zurück zu Bild 71.

Bild 74: (03:45): Zu sehen ist ein weißes Blatt mit einer roten Vorzeichnung, auf der sich schwarze und weiße Flecken allmählich zu einzelnen Partien und schließlich zum lachenden Gesicht einer weißen Frau mit schwarzem Haar und einem weißen Haarband verdichten.

Bild 75: (03:45): Die Kamera rückt ein Stück nach links und gibt einen Mann mit Hut, der nur als Schatten erkennbar ist, preis.

Bild 76: (03:53): Ein Kameranachschwenk führt zurück zu Bild 74. Die Frau ist hier jedoch wesentlich blasser dargestellt.

Bild 77: (03:54): Das Geräusch des alten Filmprojektors verstummt. Stattdessen hört man eine Stille, die von unregelmäßigen leisen Geräuschen durchbrochen wird, bevor die Laute „oh-oh“ wahrzunehmen sind. Zu sehen sind zwei ältere Menschen in einem Schlafzimmer. Die Figur links (vermutlich eine Frau, obwohl das Geschlecht nicht eindeutig zu erkennen ist) sitzt in einem Fauteuil, mit dem Kopf auf einem weißen Kissen und den Beinen unter einer Decke. Rechts daneben sieht man einen alten Mann mit Brille auf einem Sessel. Er hält ihre Hand und liest ein Buch (vor), Sie hat ihn aus ihrem Augenwinkel fixiert. Er trägt einen Nadelstreifenanzug. Links im Bild sieht man einen Teil eines Bettes. Rechts oben im Bild hängt eine Lampe, rechts unten ist ein Buch aufgeschlagen, auf welchem rote Linien wie jene des Rechnungsbuchs zu sehen sind.

Bild 78: (03:58): Rote Striche schreiben sich über das Buch, fahren aus dem Blatt hinaus. Die Seiten blättern sich selbstständig von hinten nach vorne um. Man sieht ein mit Kohlestaub beschmiertes Blatt sowie rote Linien, die sich auf dieser Fläche bilden. Im Hintergrund sind die kindlichen Stimmen wahrzunehmen, die in Bild 4 zu hören waren, und die Laute wie „oh-oh“ und andere leicht klagende Töne vor sich geben.

Bild 79: (04:02): Das aufgeschlagene Buch nimmt die Hälfte der Bildfläche ein. Auf dem Blatt sind Buchhaltungsposten zu erkennen, die durch die Abkürzungen „Dr.“ und „Cr.“ Gekennzeichnet sind. Darauf sieht man eine Kohlezeichnung, die eine Landschaft andeuten könnte. Dieses Bild ändert sich: Bildelemente werden teilweise verstärkt, teilweise zurückgenommen, manche in rot eingekreist.

Bild 80: (04:06): Auf schwarzem Hintergrund sind weiße Raster, Punkte und einzelne Zahlen zu sehen. Die Form der Darstellung erinnert an eine Sternenkarte. „Shores Account“, und „November 1955“ sind darauf zu lesen, was auf das Rechnungsbuchmotiv hindeutet, das schwach im Hintergrund zu erkennen ist. Zeitlich versetzt bildet sich auch das Datum „October 29, 1992“. Zunächst nur angedeutet und dann zeichnerisch ausformulierter, erscheint ein zylindrisches Gefäß, das wie ein Stahlfass oder eine Dose mit Löchern aussieht. Kurz schiebt sich ein weißer Schleier über das Bild.

Bild 81: (04:14): Der Stahlfass aus Bild 80 verschwindet. Weiße Linien schreiben sich über den Hintergrund, und vereinzelt erscheinen Punkte: es entsteht erneut das Bild der älteren Frau, die man aus Bild 12 kennt. (als Negativ eben dieses Bildes). Die Umrisslinien werden weiß verstärkt. Es ist auch wieder „Carapace“ zu lesen. Um ihren Kopf bilden sich ringförmig angeordnete Spuren, die an eine Dornenkrone erinnern. Diese verschwinden wieder und um den Kopf bleiben die Punkte in dichter Abfolge. Abermals schiebt sich ein weißlicher Schleier vor die schwarz-weiße Darstellung. In der Tonspur hört man nochmals den alten Filmprojektor.

Bild 82: (04:27): Auf dem Hügel ist eine riesige Leinwand aufgestellt; im Hintergrund breitet sich die nächtliche Stadtkulisse aus. Die schwarze Leinwand zeigt eine in weiss gezeichnete Schaufel, deren leichte Umrisse noch zu erkennen sind, als anschließend, in einem Kreis eingefasst, die Nummern „4“, „2“ und „3“ der Countdown-Uhr in sehr schneller Abfolge projiziert werden.

Bild 83: (04:28): Weiße Striche auf der gräulichen Leinwand verschwinden wieder. Von rechts nach links zieht sich ein grauer Schleier über das Bild. Auf dieser Fläche bilden sich stärker radierte weiße Spuren.

Bild 84: (04:31): Die Leinwand ist reinweiß. Darauf kommen schwarze Striche zu Tage und verschwinden wieder, dann sieht man deutlich ein Gesicht, das weiter ausgearbeitet wird, um dann wieder von einem weißen Schleier überblendet zu werden.

Bild 85: (04:34): Schwarze Striche kommen und gehen. Man sieht die Augenpartie eines jungen Gesichtes und einen Teil des Nasenrückens. Es wird ein verwackeltes, ausschnitthaftes Bild von einer Frau mit einem Jungen gezeigt. Man kann von beiden lediglich die Gesichter sehen, die in einer Nahaufnahme dargestellt werden. Das Wackeln der Kamera ändert den Ausschnitt des gezeigten Bildes, wodurch man mitunter etwas mehr von den Gesichtern sieht. In der Tonspur hört man in der Nähe Zirpen und Insektengeräusche (Stridulationsgeräusche) und in der Ferne Hundegebell, sowie - im Hintergrund - weiterhin das Rattern des Projektors. Diese Tonkulisse hält bis zum Bild 98 an.

Bild 86: (04:45): Eine Überblendung der Szene lässt das Bild 85 verschwinden.

Bild 87: (04:46): Ein Schriftstück, das einer Buchhaltungsnotiz ähnlich sieht, erscheint auf der Leinwand. Auch dieses ist mit einer sehr unruhigen Kamera gefilmt. Einzelne rote Striche und schwarze Flecken schreiben sich darüber und verschwinden wieder.

Bild 88: (04:49): Vor Bild 85 hat sich jetzt ein einzelnes Blatt geschoben. Auf dem Hintergrund der Rechnungsbücherauszüge steht in schwarzer Druckschrift: „THAT WHICH IS NOT DRAWN“. Die in Schönschrift niedergeschriebenen Buchhaltungsposten werden teilweise schwarz unterstrichen und sind deutlich zu klein, um leserlich zu sein – der Effekt ist der eines Musters.

Bild 89: (04:52): Bild 88 hebt sich und zeigt für den Bruchteil einer Sekunde Bild 87.

Bild 90: (04:53): Auf der weißen Leinwand sieht man zart die Vorzeichnung für ein Frauengesicht. Schwarze Flecken kommen und gehen. Kohlestaub liegt über der Bildfläche, dann erscheinen grobe schwarze Striche ohne konkrete Anordnung. Auch diese werden radiert. Auf den Schatten der letzten Striche tauchen einzelne schwarze Punkte auf.

Bild 91: (04:58): Das Radieren wird durch das Löschen dieser Punkte aus Bild 90, sowie durch zwei Radierspuren, die das Bild durchstreichen, betont eingesetzt. Darüber sind rote Linien gezeichnet. Diese verdichten sich nach und nach und schreiben sich über die vorangegangenen. Das Bild auf der Leinwand wackelt stellenweise. Ein rotes Geflecht aus Linien wird von einer grauen Kohleschicht überlagert.

Bild 92: (05:03): Soho ist mit gesenktem Kopf zu sehen. Er betrachtet ein Mischwesen, das er in seinen Armen hält und mit dem Finger streichelt. Es handelt sich dabei um eine kleinere Gestalt als Soho, etwa von Kindesgröße, die in ein Tuch gewickelt ist. Sie hat ein menschliches Gesicht, aber besitzt einen Schwanz und Krallen.

Bild 93: (05:19): Bild 94 weicht den Worten „HEALING TO ALL IN GLOBAL“. Durch das Wackeln der Kamera wird preisgegeben, dass es sich hierbei um ein gefilmtes Papier handelt.

Bild 94: (05:26): Der Schriftzug ändert sich und wird nun in rot gezeigt. Durch das verwackelte Bild sieht man, dass es sich um einen verhältnismäßig kleinen abgeleuchteten Zettel handelt. Dieser wird einen Augenblick lang schräg gezeigt, als wäre er weggeweht worden oder abgerutscht.

Bild 95: (05:30): Auf der von der Kohle grauverschmierten Leinwand sind weiße Radierspuren sichtbar.

Bild 96: (05:32): Die Leinwand ist weiß mit vereinzelt schwarzen vertikalen Strichen. Darauf bilden sich schwarze Striche und verschwinden wieder.

Bild 97: (05:33): Bild 88 und Bild 89 werden erneut gezeigt.

Bild 98: (05:37): Die Szene von Bild 21 ist zu sehen, nur dass die drei Männer nicht mehr vor dem Eingang sitzen. In der Tonspur hört man Gitarrenstrumming.

Bild 99: (05:40): Der Fotograf fixiert den Betrachter und hält die Kamera mit dem Finger am Auslöser. Es blitzt, und die Leinwand wird weiß.

Bild 100: (05:43): Eine alte weiße Frau liegt auf einem Polster und schaut mit zugekniffenen Augen nach rechts. Es handelt sich dabei um die Frau aus Bild 12.

Bild 101: (05:47): Der Übergang von Bild 100 zu Bild 101 ist von einem Blitzgeräusch und einer weißen Fläche gekennzeichnet. Man sieht Bild 14.

Bild 102: (05:47): Vor dem Hintergrund von Bild 101 ziehen zwei Schattenfiguren vorbei, bei denen der Kopf ein Rechteck ist. In der Tonspur hört man Hupen und ein Klatschen.

Bild 103: (05:50): Ein weißes, lose gespanntes Leintuch bewegt sich leicht im Wind. Das Gitarrenstrumming wird lauter.

Bild 104: (05:54): Man hört ein Biltzgeräusch und die Bildfläche wird weiß. Im Hintergrund ertönt die Musik aus Bild 30.

Bild 105: (05:55): Ein sehr schneller Kameranachwenk lässt drei einzelne Blätter erkennen.

Bild 106: (05:55): Man sieht Soho schreien (dargestellt durch Striche, die aus seinem Mund schießen) und entsprechend brüllt eine Stimme in der Tonspur. Im Hintergrund ist der Chorgesang nach wie vor wahrzunehmen.

Bild 107: (05:58): Ein sehr schneller Kameranachwenk bildet den Übergang zu Bild 107. Der Priester aus Bild 31 schreit ebenfalls. Dies wird sowohl visuell als auch akustisch dargestellt.

Bild 108: (05:59): Ein schneller Kameranachwenk führt zurück in Richtung Soho. Man sieht zwei Zettel auf denen „ALL IN GLOBAL“ geschrieben steht, sowie Ausschnitte der in der Schönschrift geschriebenen Buchhaltungsposten mit roten und schwarzen Linien, die darüber gelegt sind.

Bild 109: (06:00): Links ist der Kopf des Priesters zu sehen; rechts Sohos Kopf. Die Männer schreien in entgegengesetzte Richtungen ins Nichts hinaus. Dies geschieht sichtlich unter ungeheurer Anstrengung: Die Münder sind weit geöffnet und die Augen zugekniffen. Die Köpfe sind durch eine rote Linie voneinander getrennt. Radierte weiße Striche kommen aus ihren Mündern.

Bild 110: (06:02): Zwei nebeneinander angebrachte Megaphone (auf dem linken steht die Zahl „407“ geschrieben, auf dem rechten in roter Handschrift „can't“) verbreiten in unterschiedliche Richtungen ihren Schall: in rot und schwarz gezeichneten Linien werden sichtbar. In Handschrift steht „March 28 2011“ geschrieben. Sowohl die Megaphone als auch das Datum sind auf einem Buchrechnungsblatthintergrund gezeichnet.

Bild 111: (06:02): Abermals ist Bild 109 zu sehen.

Bild 112: (06:03): In einem Kameranachschwenk nach rechts nimmt man nur graue und rote Farbe wahr.

Bild 113: (06:04): Durch den schrägen Balken im Vordergrund links, der sich nicht mit den anschließenden Schwenks mitbewegt, hat man den Eindruck, sich hinter dem Fensterrahmen eines Autos zu befinden. Aus dem angedeuteten Autofenster sieht man drei Ampeln, aus denen rote Striche hinausschießen. Das Bild schwenkt nach links. Im Hintergrund hört man ein lautes Stimmengewirr und eine durch ein Megaphon verzerrte Frauenstimme.

Bild 114: (06:05): Eine Menschenmenge ist zu sehen – es handelt sich vorwiegend, wenn nicht ausschließlich, um Männer. Diese halten Stöcke in die Luft und sind sehr dynamisch dargestellt: Sie heben die Hände, ein Mann hebt und senkt sein Bein. Sie wirken kampfbereit. In der Tonspur liegt über den Stimmen eine einzelne schrille Stimme, die den Anschein erweckt, die Gruppe anstacheln zu wollen.

Bild 115: (06:07): In dem schnellen Kameranachschwenk nach rechts erkennt man nichts als graue Formen.

Bild 116: (06:09): In weißer Schrift auf einem schwarzen Schild steht in Druckschrift „JUST GET OUT OF TOWN!“. Auf einer freien Fläche erscheinen schwarze Flecken, als wäre das Schild beworfen worden.

Bild 117: (06:10): Der schnelle Kameranachschwenk nach rechts lässt lediglich Farben erahnen: schwarz, grau und rot.

Bild 118: (06:11): Man sieht die Szene aus Bild 113: diesmal schwenkt die Kamera allerdings leicht nach rechts. Man sieht das Gesicht eines schwarzen Mannes am Fensterrahmen des Autofensters. Der Mann ist im Close-up gezeigt und schaut zu Boden. Im Hintergrund hört man eine schrille Frauenstimme.

Bild 119: (06:14): Die Kamera schwenkt nach links und streift dabei eine rote Schrift. Des Weiteren kann man das Schild aus Bild 116 erkennen.

Bild 120: (06:16): Die Menschenmenge aus Bild 114 ist nun im Close-up zu sehen. Die Männer schreien und sind sehr aufgebracht, über allen anderen hört man die schrille Frauenstimme schweben.

Bild 121: (06:20): Man sieht eine Gestalt im Nadelstreifenanzug. Anstelle des Kopfes trägt diese ein einzelnes beschriftetes Blatt. Ein elektrischer Zischlaut ist zu hören, als sich Linien bilden, die aus dem weißen Blatt in den grauen, vom Kohlestaub bedeckten Hintergrund führen.

Bild 122: (06:22): Nach einem schnellen Kameraschwenk nach rechts erscheint wieder der Autofensterrahmen. Im Hintergrund hört man Hupen. Mit einem klatschenden Geräusch und einem dumpfen Laut fliegt eine dunkle Masse dem Betrachter zu, die sich in eine ihm entgegengestreckte, leicht geöffnete Hand verwandelt.

Bild 123: (06:26): Nach einem kurzem Kameraschwenk wiederholt sich die Sequenz aus Bild 122, mit dem Unterschied, dass anstelle der Hand ein Zettel mit dem Bild einer Autozündkerze erscheint. An den Seiten des Zettels sind Klebestreifen sichtbar.

Bild 124: (06:28): Erneut schwenkt die Kamera. Aus der dunklen Masse, die auch in dieser Sequenz dem Betrachter entgegenfliegt, entsteht die Zeichnung einer Hand, die eine Pistole hält. Dass es sich um ein Bild handelt, wird insbesondere durch die Klebestreifen sichtbar gemacht.

Bild 125: (06:31): Im Kameraschwenk werden nacheinander das Bild der Pistole, der Zündkerze und der Hand gezeigt. Die Einstellung zeigt Landschaften vorbeifliegen, durchzogen von roten Markierungen. Die Kamera schwenkt horizontal auch an der Kinoleinwand vorbei. Im Hintergrund hört man die Frauenstimme aufgeregt und schnell durcheinander reden.

Bild 126: (06:36): Ein Mann steht mit zwei Schaufeln in der Landschaft, die man aus Bild 2 kennt; im Hintergrund sieht man die Leinwand auf einem Hügel. Teilweise sind rote Linien in der Kohlezeichnung zu sehen. Der Mann bewegt sich mit den zwei Schaufeln im Rhythmus der im Hintergrund ertönende Musik (einer Kantate) und scheint zu dieser zu tanzen. Plötzlich werden seine zwei Arme zu Flügeln.

Bild 127: (06:47): Man sieht eine Haltestelle auf der Straße, an welcher Menschen prozessionsähnlich vorbeiziehen. Sie scheinen hinter dem weißen Laken hervorzukommen. Im

Hintergrund liest man „Addis Ababa Wholesale“ auf einem Schild. Die Musik hört auf - es sind nur noch Stimmen zu hören.

Bild 128: (06:49): Ein weißes Bündel fliegt an Erdschichten vorbei. Es handelt sich um ein Stück eines beschrifteten Blattes, möglicherweise einer Rechnungsbuchseite, gewinnt aber im Fall an Gewicht, so dass es einem Stein ähnelt. Unter der Erde verlaufen Linien, die wie Stromkabel aussehen. Im Hintergrund hört man die Stimmen der Menge, rhythmisiert durch die Wiederholung von Lauten, die wie Kampfparolen oder Protestsprüche klingen. Dieser Toneffekt hält bis Bild 130 an.

Bild 129: (06:52): Man sieht einen Fuß auf einem Erdhaufen ruhen und einen Teil des Hosenbeins in Nadelstreifenmuster. Im Hintergrund, im Gras, sind vereinzelte, sehr dünn gezeichnete rote Linien zu entdecken. Eine Hand mit einer Uhr am Handgelenk sticht mit einer Schaufel in diese Erde und hebt etwas aus. In der Tonspur findet der visuelle Inhalt eine akustische Entsprechung, und man hört sowohl das kratzende Geräusch der Schaufel als auch eine Art Zischen, wie man es als Toneffekt bei großer Geschwindigkeit einsetzt, und das in dem Moment ertönt, als die Hand im Begriff ist, die Erde zur Seite zu werfen.

Bild 130: (06:57): In dem horizontalen Kameraschwenk nach rechts sieht man rote Linien über dem Papier.

Bild 131: (06:57): Der Vogel aus Bild 4 ist zu sehen. Er wurde mit Kohle auf das Dokument im Bild 1 gezeichnet. Der Hintergrund wurde allerdings mit roten Strichen und Unterstreichungen hervorgehoben. In Kohle geschrieben stehen im unteren Bereich einige Worte, von denen „Metaphors“ lesbar ist. Der Vogel wendet den Kopf nach links und nimmt seine vorige Kopfhaltung wieder ein. Im linken oberen Eck des Bildes stehen die Buchstaben „...viticus“.

Bild 132: (06:59): Die Kamera schwenkt nach rechts, in großer Schnelligkeit an den Buchhaltungseintragungen vorbei.

Bild 133: (07:00): Der Hügel, auf dem die Leinwand steht, verschwindet nach und nach. Die Kantate aus Bild 126 ertönt.

Bild 134: (07:05): Der Engel auf dem Monument richtet seine Flügel auf. Es handelt sich dabei um den Mann aus Bild 126.

Bild 135: (07:07): Der Hügel trägt sich bis auf den Bereich, auf dem die Leinwand platziert ist, ab. Eine als Gerüst dienende Stahlkonstruktion kommt dabei zum Vorschein und stürzt ebenfalls ein.

Bild 136: (07:10): Aus einem Megaphon, das auf Rechnungsbuchblättern gezeichnete ist, strömen schwarze Striche.

Bild 137: (07:11): Die Linien aus Bild 136 werden horizontal nach links verfolgt.

Bild 138: (07:12): Hier wird die Zeichnung eines Vogels animiert. Bei der Darstellung der Bewegung entstehen im Gegensatz zu dem, was bei anderen Bildern der Fall ist, keine Kohlespuren, die sichtbar bleiben.

Bild 139: (07:14): Ein unruhiges Flimmern auf einem hellen Hintergrund erscheint, wie durch den Flügelschlag eines Vogels vor einer Lichtquelle erzeugt.

Bild 140: (07:15): Man sieht den schwarzen Vogel die Flügel heben und senken.

Bild 141: (07:17): Ein dicker schwarzer Strich taucht kurz am unteren Bildrand auf.

Bild 142: (07:17): Der schwarze Vogel aus Bild 140 ist im Blickfeld.

Bild 143: (07:19): Ein Kameraschwenk nach links lässt nichts Konkretes erkennen.

Bild 144: (07:20): Bild 127 erscheint erneut: die Straße ist jedoch völlig menschenleer. Nach und nach schiebt sich ein weißer Schleier wie ein Vorhang über die Szene. Lediglich das rote Schild, eine rote Vorzeichnung und eine der Haltestellen werden ausgeklammert und bleiben sichtbar.

Bild 145: (07:22): Auf einem Rechnungsbuchauszug sieht man den Mann mit den zwei Schaufeln aus Bild 126 tanzen. Bei einer der Bewegungen überkreuzt er die Schaufeln; diese fliegen auseinander und der Mann verschwindet. In den verbleibenden Kohlespuren erscheint in Handschrift "Rage is only a Cure".

Bild 146: (07:34): Die zwei Striche, die aus Bild 145 von den Schaufeln formal übriggeblieben sind, schwirren in entgegengesetzte Richtungen aus dem Bild.

Bild 147: (07:35): Auf dem aus Bild 1 bekannten Hintergrund wirft das Megaphon rote und schwarze Striche aus.

Bild 148: (07:35): Ein schneller Kameranachschwenk verbindet Bild 147 und Bild 148. Hier schreit eine Stimme aus dem Megaphon, auf dem „can't“ geschrieben steht, nach rechts hinaus.

Bild 149: (07:37): Im Kameranachschwenk sieht man schwarze und rote vertikale Striche.

Bild 150: (07:38): Das Bildfeld ist von einem vorlinierten Blatt Papier gefüllt. Auf diesem werden fein säuberlich einige Dinge (z.B. „August“) in Schönschrift festgehalten. Nach und nach füllt sich das ganze Blatt, bis es durch die Überlagerung der Worte fast schwarz ist. Es sind offensichtlich Notizen für eine Beerdigung, deren „Anmerkungen und Erinnerungen darauf hinweisen, was noch alles getan werden muss, was vorkommen soll: „Notice of Funeral“, „Hire of Memorial“, Textteile der Trauerlieder, usw. Dass es sich dabei um ein jüdisches Begräbnis handelt, kann man etwa den Worten „Let us sing the Mourner's Kaddish“ entnehmen (einige Worte scheinen auch eine Transkription aus dem Hebräischen zu sein).

Bild 151: (07:43): Über Bild 151 zieht sich eine schwarze Schicht, so dass nur schwer sichtbare rote Linien stehen bleiben.

Bild 152: (07:46): Man sieht verschiedene vertikale und horizontale Striche, sowie rote Flecken, in einem schnellen Schwenk vorbeiziehen.

Bild 153: (07:48): Soho trägt eine Brille und ist im Profil dargestellt: er blickt nach links. Eine rote Trennlinie drängt sich zwischen ihm und einigen Linien, Kohlespuren, sowie rote Striche, die ihn zu attackieren scheinen, aber an diesem Schutz abprallen und nicht zu ihm gelangen können.

Bild 154: (07:51): Im Kameranachschwenk sieht man einen gelochten Filmstreifen, in dem einzelne Elemente in den Kadern verwaschen dargestellt sind. Die Musik verstummt.

Bild 155: (07:52): Hier ist erneut Bild 135 zu sehen. Vorne im Blickfeld bewegt sich ein Strich wie ein Scheibenwischer. Dieser fegt über die Zeichnung, die in dem erfassten Bereich heller wird und Raderspuren aufweist; in der Tonspur ist das Wischgeräusch zu hören, dann setzt eine Art Störgeräusch ein.

Bild 156: (07:55): Soho schaut nach rechts. Im Hintergrund sieht man die Halterung der Leinwand. Das Störgeräusch hält an, weicht aber einem tiefen, langgezogenen Ton, der sich ähnlich wie ein Nebelhorn anhört, und in leichten Variationen der Tonhöhe sich über die nächsten Bilder bis zum Ende des Filmes hinzieht.

Bild 157: (07:59): Auf der Leinwand sieht man schwarz auf weiß einen Vogel, der immer wieder gegen die Leinwandränder prallt. Kurz verwandelt er sich in zwei Schaufeln, dann kommt er wieder als Vogel vor, wird ganz klein und fliegt wieder nach hinten aus dem Bild hinaus – in dieser Sequenz ist alles sehr skizzenhaft und flüchtig gezeichnet.

Bild 158: (08:06): Das Bild ist grau von Kohlestaub.

Bild 159: (08:06): Die Einstellung zeigt zwei Beine vor einer grauen Fläche mit einem roten, horizontalen Strich.

Bild 160: (08:08): Bild 160 vergrößert den Ausschnitt des vorigen Bildes und zeigt Soho in sich gekehrt mit dem Mischwesen, dass er wie ein Kind in seinen Armen hält. Es ist deutlich zu erkennen, dass ein einzelnes kleineres Bild auf einer Unterlage mit den abgelichteten Nägeln befestigt wurde. Eine Frau hält Soho von hinten an der Schulter. Diese beugt sich zu dem Mann und dem Bündel. Sie lächelt und hält die Augen ebenfalls gesenkt. Es ist genau die gleiche Frau aus Bild 85, die mit dem Jungen im Familienfilm zu sehen war, in genau der gleichen Haltung. Sie ist größer dargestellt, obwohl sie weiter entfernt ist.

Bild 161: (08:22): Auf einem abgerissenen Zettel steht ein rotes Kreuz und dann „PROPHET KO NGWE...“- der Rest des Namens fehlt. Darunter hat man etwas mit der Hand geschrieben, was aber verschmiert erscheint. Eine Telefonnummer wird angegeben, ist aber auch nicht zur Gänze lesbar. Weiters sind von oben nach unten folgende Elemente zu erkennen: „KING OF ALL PROBLEM...“; eine Zeichnung mit vier Flaschen, zwei stehenden und links und rechts davon je einer liegenden; „FREE HEALING TO ALL IN GLOBA...“; und „FROM

BULAWAY...“ („S“, „L“ und „O“ fehlen jeweils bei den Texten). Ein Wind knickt eine Ecke ein wenig ein. Rechts ist ein kleines abgerissenes Stück kleben geblieben.

Bild 162: (08:26): Ein flacher Erdhügel ist aus der Nähe zu sehen. Aus einem schwarzen Fleck fließt etwas in die Erde. Eine Schaufel sticht selbstständig in den Hügel, sie wird von keiner Hand geführt. Ein kurzes kindliches Glucksen ist zu hören, gefolgt vom Kratzgeräusch des Spatenstichs.

Bild 163: (08:32): Man hört erneut die kindlichen Stimmen aus Bild 78 wiederholt „oh-oh“ sagen, begleitet von Klicken und weiteren Lauten. Zwei Vögel fliegen über Bild 135.

Bild 164: (08:35): Ein Ausschnitt der Leinwand im Close-up zeigt, wie diese einstürzt. Unmittelbar darauf sieht man sie in der Weitsichtperspektive völlig nach vorne umkippen.

Bild 165: (08:43): Das Bild 135 ist zu sehen. Der gesamte Hügel mitsamt der Leinwand stürzt zusammen und hinterlässt eine Staubwolke.

Bild 166: (08:49): Auf einem grauen Kohlehintergrund sieht man weiße Wischspuren: das Bild der Staubwolke zieht sich hier weiter. Rote Linien auf dem Boden sowie Pfosten markieren das Gelände ab.

Bild 167: (08:52): Schwarze Striche erscheinen im Bild.

Bild 168: (08:52): Aus diesen Strichen wird ein Vogel. Er flattert über das Blatt, dann hebt er ab. Wieder sind nur einzelne schwarze Striche zu sehen.

Bild 169: (08:54): Eine graue Fläche ist rechts im Bild, diese wird dann wieder radiert. Schließlich ist sie erneut grau, bis auf Radierspuren, die das Bild x-förmig weiß durchstreichen. Schwarze Flecken werden zu dem Vogel.

Bild 170: (08:57): Die Linien verstreuen sich, finden wieder zueinander, und werden zu dem Mann mit den Flügeln. Dann verdichten sich die losen Striche zu einem fliegenden Vogel. Die Flügel werden zu zwei Schaufeln, die in einer Flügelbewegung schwingen. Diese kommen näher. In der Tonspur hört man ein zitterndes elektrisches Geräusch.

Bild 171: (09:01): Auf dem kohleverschmierten Blatt steht in schwarzer Druckschrift „FINISH“. Eine rote Linie fährt aus dem Blatt hinaus.

Bild 172: (09:03): In schwarz steht, fast wie hingekritzelt, „01. 2011.“

Bild 173: (09:03): Auf hellem Hintergrund erscheinen einige rote kurvenförmige Linien. Auch in roter Handschrift ist „January 2011“ geschrieben. Zu einem roten Fleck kommt mit einem blitzlichtähnlichen Effekt ein grellweißer dazu.

Bild 173: (09:05): In Umrissbuchstaben steht, in einem Kreis eingefasst, „FINISH“ verkehrt geschrieben, alles in Dunkellila.

Bild 174: (09:07): Das Bildfeld besteht nur aus einer schwarzen Fläche.

Bild 175: (09:12): Ab hier fängt der Abspann an. Ein aufgeschlagenes leeres Rechnungsbuch bildet den sich allmählich erhellenden Hintergrund, auf dem der Abspann (statisch, keine Rollcredits) zu lesen ist: „WILLIAM KENTRIDGE 2011“, „editing CATHERINE MEYBURGH S.A.G.E.“, „music and soundscape PHILIP MILLER“, „voice ANN MASINA“ und „mix WILBERT SCHUBEL, GAVAN ECKHART“. Der Hintergrund verdunkelt sich wieder, bis um 9:35 nur mehr schwarz zu sehen ist.

Literaturverzeichnis

Mark Abel, Timbres and Textures. Millers Music for the Kentridge Soho Films, in: Tom Hickey (Hg), William Kentridge. Fragile Identities, Brighton 2007.

Michael Auping (Hg.), William Kentridge. Fünf Themen - Five Themes (Kat. Ausst. Albertina, Wien, 2010/2011), Ostfildern 2010.

Gaston Bachelard, Poetik des Raumes in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt 2006.

Carlos Basualdo (Hg.), William Kentridge. Tapestries (Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2007/2008), New Haven 2007.

K. Beavon, Nearer my Mall to Thee. The Decline of the Johannesburg Central Business District and the Emergence of the Neo-Apartheid City, African Studies Seminar series. Nr.442,1998, In URL: <http://wiredspace.wits.ac.za/jspui/bitstream/10539/8421/1/ISS-23.pdf> (Stand:03.01.2013).

Neal David Benezra, William Kentridge. Drawings for Projection, in: William Kentridge (Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art 2001 Chicago), New York 2001.

Staci Boris, The Process of Change. Landscape, Memory, Animation, and Felix in Exile, S. 29-39 in: Dan Cameron (Hg.) William Kentridge (Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art, Chicago 2001) New York 2001.

Angela Breidbach/William Kentridge, Thinking Aloud. Ein Gespräch mit William Kentridge, Köln 2005.

Dan Cameron, Procession of the Dispossessed, S. 36-82 in: Dan Cameron/Carolyn Christov-Bakargiev/JM.Coetzee, William Kentridge. London 1999.

Carolyn Christov-Bakargiev, William Kentridge (Kat. Ausst. Brüssel, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1998) Brüssel 1998.

Carolyn, Christov-Bakargiev: In Conversation with William Kentridge, S. 6-35 in: Dan Cameron / Carolyn Christov-Bakargiev / JM Coetzee, *William Kentridge*. London 1999.

Carolyn Christov-Bakargiev, On Defectibility as a Resource. William Kentridges art of imperfection, lack and falling short, S. 19-41 in: Carolyn Christov-Bakargiev (Hg.), William Kentridge (Kat. Ausst. Castello de Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin 2004), Mailand 2004.

JM Coetzee, History of the Main Complaint, S. 82-93 in: Dan Cameron /Carolyn Christov-Bakargiev/JM Coetzee, *William Kentridge*, London 1999, S.

Donald Crafton, *Before Mickey. The Animated Film. 1898-1928*, Cambridge 1993.

B.J. Erasmus/H.W. Schenk/B.J. Swanepoel, *South African Human Resource Management: Theory & Practice*, Durban 2009.

Gottfried Fischer/Peter Riedesser, *Lehrbuch der Psychotraumatologie*, München 1998.

Andreas Friedrich in: Andreas Friedrich (Hg.), *Filmgenres. Animationsfilm*, Stuttgart 2007.

Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, 2. Band, Alexander Mitscherlich (Hg.) u.a, Frankfurt 1972.

Sigmund Freud, Notiz über den "Wunderblock" in: Anna Freud (Hg.) u.a, Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*. 14. Band. Werke aus den Jahren 1925-1931, Frankfurt 1999. (a)

Sigmund Freud, *Studien über Hysterie. Frühe Schriften zur Neurosenlehre* in: Anna Freud (Hg.) u.a, Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, 1. Band, Werke aus den Jahren 1892-1899, Frankfurt 1999.(b)

Sigmund Freud, 18. Vorlesung. Die Fixierung an das Trauma. Das Unbewußte, in: Anna Freud (Hg.) u.a, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt 1999. (c)

Rolf Giesen, *Lexikon des Trick- und Animationsfilms. Von Aladdin, Akira und Sinbad bis zu Shrek, Spider-Man und South Park. Filme und Figuren, Serien und Künstler, Studios und Technik – Die große Welt der animierten Filme*, Berlin 2003.

Miriam Hansen, *The Hieroglyph and the Whore. D.W. Griffith's Intolerance*
in: Jane Gaines (Hg.), *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*, Durham 1995
Judith Hecker (Hg)/William Kentridge, *William Kentridge: Trace. Prints from the Museum of
Modern Art*, New York 2010.

Rolf C. Hemke, *Die Entgrenzung der Tortenschlacht. Brett Bailey und seine
Produktionsgesellschaft Third World Bunfight aus Kapstadt* in: Rolf C. Hemke (Hg.), *Aufbruch
im Land der Käfige. Neues Theater in Südafrika* in URL:
[http://www.thirdworldbunfight.co.za/files/Article_on_Brett_Bailey_&_TWB_-_
_Theater_der_Zeit.pdf](http://www.thirdworldbunfight.co.za/files/Article_on_Brett_Bailey_&_TWB_-_Theater_der_Zeit.pdf), S.2. (Stand: 20.01.2013).

Judith Lewis Herman, *Die Narben der Gewalt. Traumatische Erfahrungen verstehen und
überwinden*, Paderborn 2003.

William Kentridge, *Felix in Exile. Geografie der Erinnerung und Faustus in Afrika. Versuch
einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*,
S.244 -247 in: Peter Weibel (Hg.), *Inklusion-Exklusion (Kat. Ausst. Steirischer Herbst 96, Köln
1997)*, Kassel 1996.

William Kentridge, *Meeting the World Halfway. A Johannesburg Biography*, in URL:
http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k26_c_william/img/lct_e.pdf, (Stand:15.01.2013)

Rosalind Krauss, *The Rock. William Kentridge's Drawings for Projection*, S. 3-35,
in: *October*, Nr. 92, New York 2000.

Nicolas Langlitz, *Wiederholung und Nachträglichkeit. Das Unbewusste als Symbolische
Maschine*, Köln 2003, S.127, in URL: [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/
MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000001485/06_6Kapitel5.pdf;jsessionid=534B656
1F5F2218EFFAC7C04F9CABD6B?hosts=](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000001485/06_6Kapitel5.pdf;jsessionid=534B6561F5F2218EFFAC7C04F9CABD6B?hosts=), (Stand: 09.01.2013).

Emmanuel Lévinas, *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989.

Emmanuel Lévinas, *Das Antlitz des Anderen*, S.247-256 in: Ekkehard Martens (Hg.), *Ich denke,
also bin ich. Grundtexte der Philosophie*, , München 2006.

Nora Makky, Song in the Anti-Apartheid and Reconciliation Movements in South Africa, Ohio 2007 in URL: https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/28447/thesisfinalsubmission_toosupdf.pdf; jsessionid=B1F1FE7DCAF01914E681E1ABBE556FBC?sequence=1, (Stand: 15.12.2012)

Leora Ruth Maltz, William Kentridge. Process as Metaphor and Other Doubtful Enterprises, Harvard 2008.

Karl Marx, Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, in: Iring Fetcher (Hg.), Karl Marx/Friedrich Engels, Studienausgabe. 1.Band, Frankfurt 1997.

Kate McCrickard, William Kentridge, London 2012.

Sonja Neef, , A. J.: Zur Händigkeit der Zeichnung. „Videografie“ und die Ästhetik der Apartheid, in: Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik, © eikones 2012 Ausgabe 03, in URL: http://rheinsprung11.unibas.ch/fileadmin/documents/Edition_PDF/Ausgabe03/Thema_Neef.pdf (Stand: 15.01.2013) S. 89-109.

Jan Marie Lambert Peters, Die Struktur der Filmsprache in: Franz - Joseph Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 2003.

Sebastian Richter, Alternierende Räume, unmögliche Perspektiven. Zur Subversion der Kamerablicks durch Computeranimation und virtuelle Kamera, in: Thomas Ernst (Hg.) u.a, Subversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart, Bielefeld 2008.

Barbara Josepha Scheuermann, Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin, Köln 2005 in: <http://kups.ub.uni-koeln.de/2837/> (Stand: 15.01.2013).

Malvern Van Wyk Smith, Drummer Hodge. The Poetry of the Anglo-Boer War (1899-1902), Oxford 1978.

Malvern Van Wyk Smith, The First Ethiopians. The Image of Africa and Africans in the Early Mediterranean World, Johannesburg 2010.

Jane Taylor, Tide Tables Turned. Fathers and Sons in William Kentridge, in: English Studies in Africa, Band 1, Nr. 53, 2009. in URL: http://www4.uwm.edu/c21/pdfs/events/Taylor_Futures_Trauma.pdf (Stand: 13.01.2013)

Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen, Frankfurt 1984.

Paul Wells, Animation. Genre and Authorship, New York 2002.

Online-Ressourcen:

Annie Ann, The Other Faces of William Kentridge, 2011 in URL: <http://uk.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2011/june/06/the-other-faces-of-william-kentridge/> (Stand: 04.03.2013).

Roberta Coci, Other Faces. A new Exhibition by William Kentridge, 2011 in URL: <http://www.houseandleisure.co.za/other-faces> (Stand:21.01.2013).

William Kentridge zu Drawing, The 2010 Kyoto Prize Workshop in Arts and Philosophy, in URL: <http://www.youtube.com/watch?v=kTyVI18FP2c> Minute 06:46-11:38 (Stand: Jänner 2013).

Beatriz Leal Riesco, African Modernity from Johannesburg. William Kentridges Other Faces, 2011 in URL: <http://www.buala.org/en/ill-visit/african-modernity-from-johannesburg-william-kentridges-other-faces>, (Stand: 02.01.2013)

Interview mit Philip Miller in URL: <http://www.wqxr.org/#!/articles/q2-music/2010/apr/21/introducing-philip-miller/> (Stand: 03.01.2013).

URL: <http://twi-ny.com/blog/2011/05/16/twi-ny-talk-william-kentridge/> (Stand: 13.01.2013).

URL: <http://www.goodman-gallery.com/exhibitions/235> (Stand: 03.01.2013).

URL: <http://witspress.bookslive.co.za/blog/2009/11/06/the-first-ethiopians-by-malvern-van-wyk-smith-launched-in-cape-town-not-cairo/> (Stand: 18.01.2013).

URL: http://www.joburg.org.za/index.php?option=com_content&task=view&id=914&Itemid=0
(Stand: 20.12.2012).

URL: <http://www.rudigermeyer.com/carapacetexts.html> (Stand: 20.12.2012).

URL: <http://carapace.bookslive.co.za/about/> (Stand: 05.01.2013).

URL: <http://informalcity.co.za/jeppe> (Stand: 20.01.2013).

Abbildungen



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4

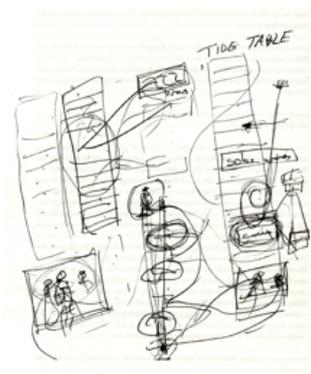


Abb. 5



Abb. 6

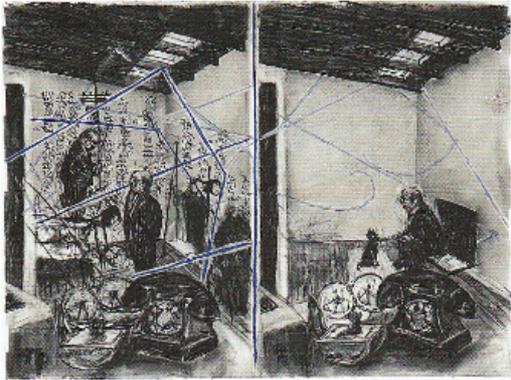


Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11

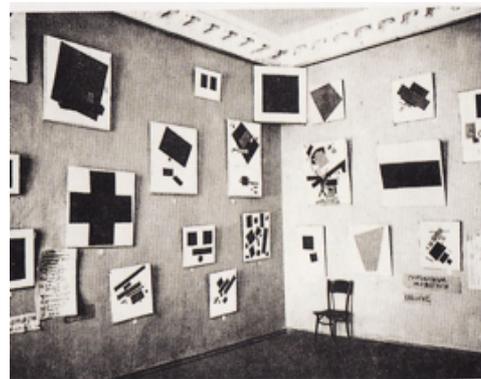


Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25

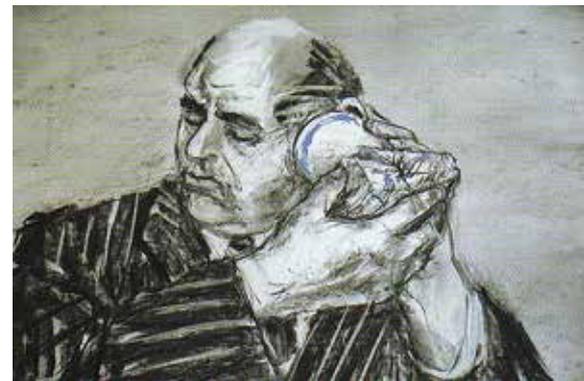


Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34



Abb. 35

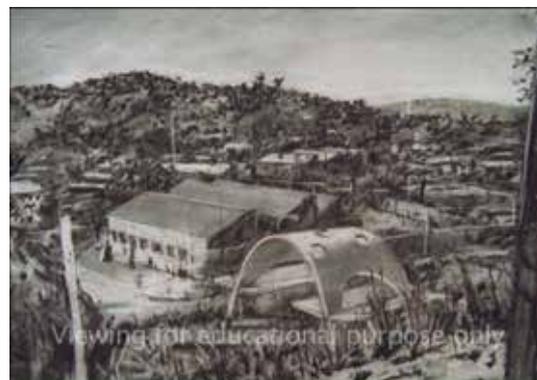


Abb. 36



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41

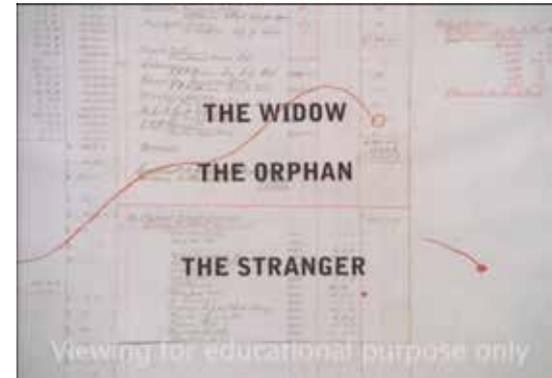


Abb. 42



Abb. 43



Abb. 44



Abb. 45



Abb. 46



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50

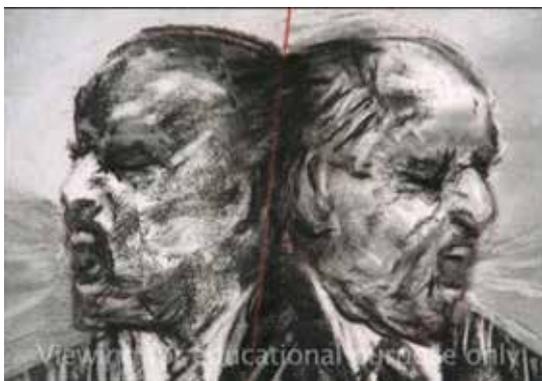


Abb. 51



Abb. 52



Abb. 53

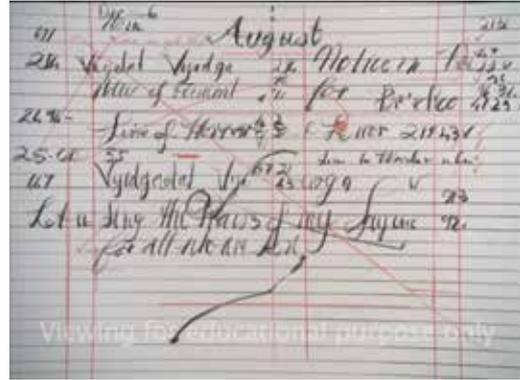


Abb. 54



Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57

Abbildungsverzeichnis:

Abbildungslegende:

Abb. 1: Joseph Blackton, verschiedene Filmstills von *Funny Faces*, 1906.

Abb. 2: Henri Georges Clouzot, *Le Mystere Picasso*, Filmstill Minute 78.

Abb.3: George Grosz, Kriegsdienstverwendungsfähig, 1916/17, Tusche auf Papier, 51 x 36 cm, Museum of Modern Art, New York.

Abb. 4: Dumile Feni, Eisenbahnunfall, Kohle und Pastell auf Papier; 1960, 102 x 237cm.

Abb. 5: William Kentridge, Zeichnung von einer Liste für *Tide Table*, Abbildung aus dem Buch.

Abb. 6: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Felix in Exile*, 1994 Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 150cm.

Abb. 7: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Stereoscope*, 1998-1999, Kohle und Pastell auf Papier, 120x 160 cm.

Abb. 8: William Kentridge Zeichnung für den Film *Stereoscope*, 1998/99 Kohle und Pastell auf Papier, 80,5 x 122 cm.

Abb. 9: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Tide Table*, 2003, Kohle und Pastell auf Papier, 80 x 120 cm.

Abb. 10: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Felix in Exile*, 1994, Kohle und Pastell auf Papier, 80 x 120 cm.

Abb. 11: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Felix in Exile*, 1994, Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 160 cm.

Abb. 12: Kasimir Malevich, *Suprematistische Ausstellung 0-10*, Ausstellungsansicht, Petrograd, 1915.

Abb. 13: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Geschlachteter Ochse*, 1655, Öl auf Holz, 94x67 cm, Louvre, Paris.

Abb. 14: Henry Moore, *Tube Shelter Perspective*, 1941, Bleistift, Tinte, Wachs und Wasserfarbe auf Papier, 48,3 x 43,8 cm.

Abb. 15: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Stereoscope*, 1999 Kohle und Pastell auf Papier, 122 x 160 cm.

Abb. 16: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Felix in Exile* (Ausschnitt), 1994 Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 150 cm.

Abb. 17: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Stereoscope*, 1998/1999, Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 160 cm.

Abb. 18: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Weighing and Wanting*, 1997 Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 160 cm.

Abb. 19: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Tide Table*, 2003, Kohle und Pastell auf Papier, 80 x 120 cm.

Abb. 20: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Stereoscope*, 1998/99 Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 160 cm.

Abb. 21: William Kentridge, Zeichnung für den Film *History of the Main Complaint*, 1996 Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 160 cm.

Abb. 22: William Kentridge, Zeichnung für den Film *History of the Main Complaint*, 1996 Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 160 cm.

Abb. 23: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Weighing and Wanting*, 1997 Kohle und Pastell auf Papier, 122 x 160 cm.

Abb. 24: William Kentridge, Zeichnung für den Film *History of the Main Complaint*, 1996 Kohle und Pastell auf Papier, 120 x160 cm.

Abb. 25: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Weighing and Wanting*, 1997 Kohle und Pastell auf Papier, 120 x160 cm.

Abb. 26: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Weighing and Wanting*, 1997 Kohle und Pastell auf Papier, 122 x160 cm.

Abb. 27: William Kentridge Zeichnung für den Film *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris* (Ausschnitt), 1989, Kohle auf Papier, 120 x 150 cm.

Abb. 28: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Monument*, 1990, Kohle auf Papier, 120 x 150 cm.

Abb. 29: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Mine*, 1990, Kohle auf Papier, 120 x150 cm.

Abb. 30: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Sobriety, Obesity and Growing Old*, 1991, Kohle und Pastell auf Papier, 120 x150 cm.

Abb. 31: William Kentridge, Zeichnung für den Film *History of the Main Complaint*, 1996, Kohle und Pastell auf Papier, 120 x160 cm.

Abb. 32: William Kentridge, Filmstill von *Tide Table*, 2003, 35mm Film übertragen auf DVD, Min. 05: 35.

Abb. 33: William Kentridge, Filmstill von *Tide Table* 2003, 35mm Film übertragen auf DVD, Min. 05: 47.

Abb. 34: William Kentridge, Zeichnung für den Film *Tide Table*, 2003, Kohle und Pastell auf Papier, 80 x 120 cm

Abb. 35: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD, Min. 01:35.

Abb. 36: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD,
Min. 0:48.

Abb. 37: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD,
Min. 6:36

Abb. 38: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD,
Min. 07:07.

Abb. 39: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD,
Min. 07:48.

Abb. 40: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD,
Min. 01:34.

Abb. 41: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD,
Min. 02:49.

Abb. 42 William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD,
Min. 02:44.

Abb. 43: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD,
Min. 06:57.

Abb. 44: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD,
Min. 02: 31.

Abb. 45: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD,
Min. 05: 19.

Abb. 46: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD,
Min. 05:03.

Abb. 47: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD,
Min. 01:35.

Abb. 48: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD, Min. 06:47.

Abb. 49: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD, Min. 04:27.

Abb. 50: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD, Min. 03:29.

Abb. 51: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD, Min. 06:00.

Abb. 52: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces* 2011, 35mm Film übertragen auf DVD, Min. 06:02.

Abb. 53: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD, Min. 07:33.

Abb. 54: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD, Min. 07:38.

Abb. 55: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD, Min. 07:22.

Abb. 56: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD, Min. 04: 44.

Abb. 57: William Kentridge, Filmstill von *Other Faces*, 2011, 35mm Film übertragen auf DVD, Min. 01: 04.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: URL: <http://www.mm.cs.sunysb.edu/334/animation/animation.htm> (Stand: 20.01.2013).

Abb. 2: URL: http://www.malba.org.ar/web/cine_película.php?id=1534&subseccion=películas_proyectadas.

Abb. 3: Kindlers Enzyklopädie der Kunst, bearbeitet von Burkhard Brehm, Lexikon von A bis Z, München 1982, S.190.

Abb. 4: URL: http://www.artthrob.co.za/06mar/listings_kzn.html (Stand 20.01.2013).

Abb. 5: Breidbach/Kentridge 2005, S.62.

Abb. 6: Carolyn Christov-Bakargiev, William Kentridge (Kat. Ausst. Brüssel, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1998) Brüssel 1998, S. 99.

Abb. 7: Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art 2001 Chicago, New York 2001, S. 51.

Abb. 8: Dan Cameron / Carolyn Christov-Bakargiev / JM Coetzee, *William Kentridge*. London 1999, S. 24.

Abb. 9: Carolyn Christov-Bakargiev (Hg.), William Kentridge (Kat. Ausst. Castello de Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin 2004), Mailand 2004, S. 200.

Abb. 10: Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art 2001 Chicago), New York 2001, S. 32.

Abb. 11: Carolyn Christov-Bakargiev, William Kentridge (Kat. Ausst. Brüssel, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1998) Brüssel 1998, S. 98.

Abb. 12: Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art 2001 Chicago, New York 2001, S.10.

Abb. 13: URL: <http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/stilleben/data/html/f/3/2.htm>
(Stand: 03.01.2013).

Abb. 14: URL: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-tube-shelter-perspective-n05709>
(Stand: 04.01.2013).

Abb. 15: Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art 2001 Chicago, New York 2001, S. 129.

Abb. 16: Carolyn Christov-Bakargiev, William Kentridge (Kat. Ausst. Brüssel, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1998) Brüssel 1998, S. 98.

Abb. 17: Carolyn Christov-Bakargiev (Hg.), William Kentridge (Kat. Ausst. Castello de Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin 2004), Mailand 2004, S. 126.

Abb. 18: Carolyn Christov-Bakargiev (Hg.), William Kentridge (Kat. Ausst. Castello de Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin 2004), Mailand 2004, S. 121.

Abb.19: Carolyn Christov-Bakargiev (Hg.), William Kentridge (Kat. Ausst. Castello de Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin 2004), Mailand 2004, S. 200.

Abb. 20: Parkett, No.63, 2001, S.77.

Abb. 21: Carolyn Christov-Bakargiev (Hg.), William Kentridge (Kat. Ausst. Castello de Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin 2004), Mailand 2004, S. 102.

Abb. 22: Carolyn Christov-Bakargiev (Hg.), William Kentridge (Kat. Ausst. Castello de Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin 2004), Mailand 2004, S. 122.

Abb. 23: Julie Dunn (Hg.) *Weighing and Wanting*, William Kentridge, (Kat. Ausst. Begleitbuch Museum of Contemporary Art, San Diego 1998), New York, S. 17.

Abb. 24: Dan Cameron / Carolyn Christov-Bakargiev / JM Coetzee, *William Kentridge*. London 1999, S. 93.

Abb. 25: Dan Cameron / Carolyn Christov-Bakargiev / JM Coetzee, *William Kentridge*. London 1999, S. 72.

Abb 26: Dan Cameron / Carolyn Christov-Bakargiev / JM Coetzee, *William Kentridge*. London 1999, S. 72

Abb. 27: Dan Cameron / Carolyn Christov-Bakargiev / JM Coetzee, *William Kentridge*. London 1999, S. 52.

Abb. 28: Dan Cameron / Carolyn Christov-Bakargiev / JM Coetzee, *William Kentridge*. London 1999, S. 57.

Abb. 29: Dan Cameron / Carolyn Christov-Bakargiev / JM Coetzee, *William Kentridge*. London 1999, S. 115.

Abb. 30: Dan Cameron / Carolyn Christov-Bakargiev / JM Coetzee, *William Kentridge*. London 1999, S. 63.

Abb. 31: Dan Cameron / Carolyn Christov-Bakargiev / JM Coetzee, *William Kentridge*. London 1999, S. 113.

Abb. 32: Archiv der Verfasserin.

Abb. 33: Archiv der Verfasserin.

Abb. 34: Carolyn Christov-Bakargiev (Hg.), William Kentridge (Kat. Ausst. Castello de Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin 2004), Mailand 2004, S. 200.

Abb. 35: Archiv der Verfasserin.

Abb. 36: Archiv der Verfasserin.

Abb. 37: Archiv der Verfasserin.

Abb. 38: Archiv der Verfasserin.

Abb. 39: Archiv der Verfasserin.

Abb. 40: Archiv der Verfasserin.

Abb. 41: Archiv der Verfasserin.

Abb. 42: Archiv der Verfasserin.

Abb. 43: Archiv der Verfasserin.

Abb. 44: Archiv der Verfasserin.

Abb. 45: Archiv der Verfasserin.

Abb. 46: Archiv der Verfasserin.

Abb. 47: Archiv der Verfasserin.

Abb. 48: Archiv der Verfasserin.

Abb. 49: Archiv der Verfasserin.

Abb. 50: Archiv der Verfasserin.

Abb. 51: Archiv der Verfasserin.

Abb. 52: Archiv der Verfasserin.

Abb. 53: Archiv der Verfasserin.

Abb. 54: Archiv der Verfasserin.

Abb. 55: Archiv der Verfasserin.

Abb. 56: Archiv der Verfasserin.

Abb. 57: Archiv der Verfasserin.

Abstract:

Der Titel dieser Arbeit, „Formalanalytische Betrachtungen“, ist bewusst sehr breit formuliert – er sollte viel Raum für freie Assoziationen und Zusammenhänge lassen, um William Kentridges Arbeitsweise gerecht zu werden. Es war ein Hauptanliegen, im Arbeitsprozess – ähnlich wie bei Kentridge selbst – die Gedanken in Flux zu halten. Bei den Überlegungen zum audiovisuellen Werk des Künstlers wurde der Fokus auf seine Reihe *Drawings for Projection* gelegt, um so den Rahmen abzustecken. Durch diese Eingrenzung ist es möglich, sich innerhalb dieses Themengebietes auf sehr unterschiedliche Bereiche einzulassen, die aber – wie in weiteren Kapiteln erläutert werden soll – alle zu seinem speziellen Formvokabular gehören. In der vorliegenden Arbeit soll gezeigt werden, wie Kentridge mit wiederkehrenden Strukturen und Elementen arbeitet und Stilmittel einsetzt, die allesamt ein Ausdruck für ein durchlittenes Trauma sind. Dabei werden die *Drawings for Projection* als Filmwerke, als Zeichnungen und im Zusammenhang mit Trauma und Gedächtnis betrachtet, um dann die Umsetzung der zuvor besprochenen Aspekte anhand der Filme *Tide Table* und *Other Faces* zusammenzuführen.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Anna Schweighofer

Geburtsdatum: 05.09.1987

Akademische Laufbahn:

2006-2013 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

04. Februar 2008 - 28.03.2008: Praktikum in der Kunsthalle Wien

10. Mai 2010 - 16. August 2010: Praktikum Kerstin Engholm Galerie

26. März 2010 - 29.05.2011: Praktikum Museum für Moderne Kunst Wien