

OKWUI ENWEZOR

Truth and Responsibility

A Conversation with William Kentridge

Okwui Enwezor: Over the last fifteen years, your work has been very much concerned with the landscape of South Africa. In your schema it seems that there are no certainties, that landscape—in terms of what the land can reveal, or the narratives that support the writing of history within it—has always been under perpetual erasure,

OKWUI ENWEZOR was Director of "Trade Routes: History and Geography, the Second Johannesburg Biennale" in 1997. He is currently Adjunct Curator at the Art Institute of Chicago and was recently named Artistic Director of "documenta XI."

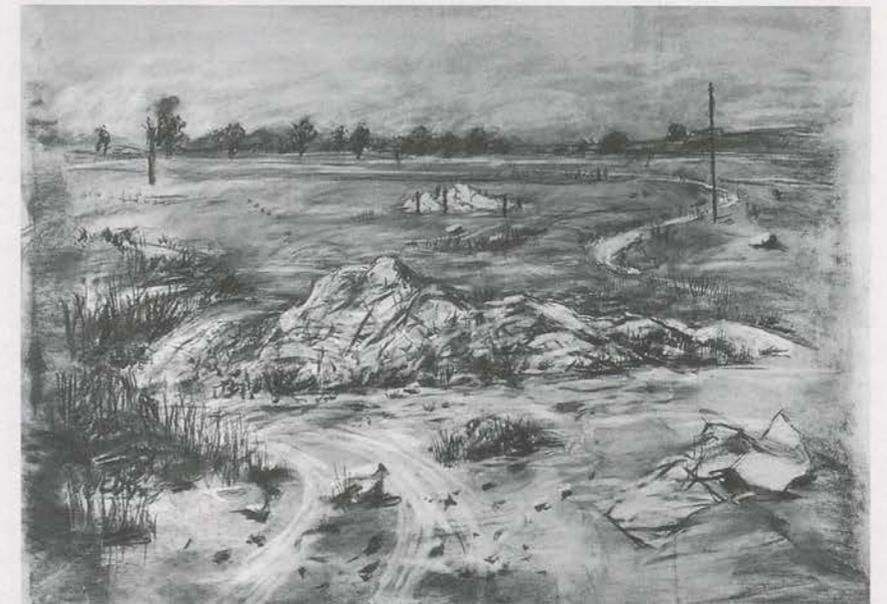
chronically contingent, irresolvable. What do history and memory signify for you, especially in relation to your investigations of the trauma of apartheid?

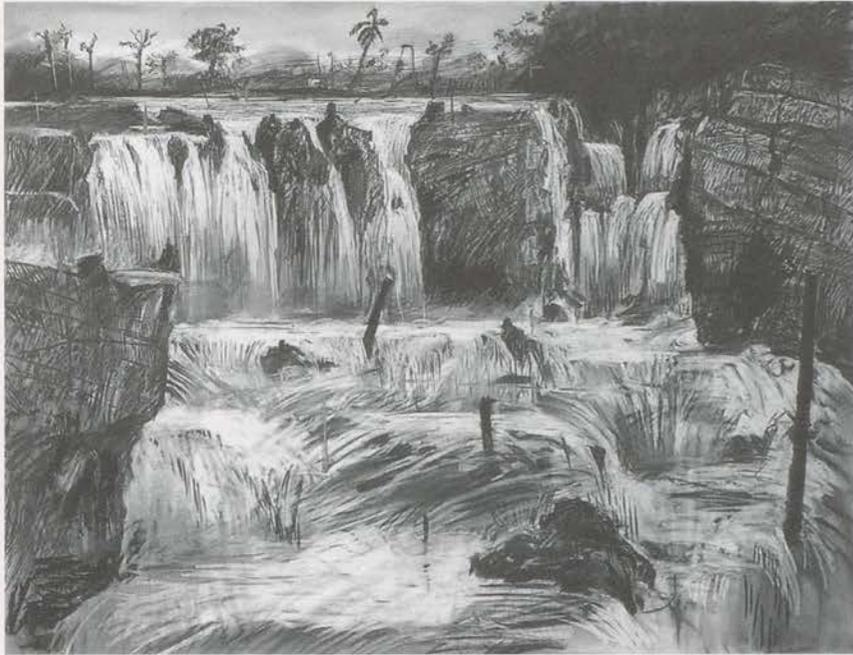
William Kentridge: You talk about landscape being impermanent. Johannesburg is essentially very flat. Throughout my childhood the only mountains we had were the mine dumps, the large mine tailings all around Johannesburg from the gold mines. If you looked down to the end of the main streets of the city, you could see these golden dumps. In the mid-1970s, when the price of gold went up and technology improved, it became possible to repro-

cess all the paydirt from the mine dumps and re-extract small quantities of gold. One by one these fundamental parts of the Johannesburg landscape were literally removed, washed away overnight, turned into a slurry, and reprocessed. So this sense of the contingency of the landscape is built into the history of Johannesburg itself. It is not a naturally formed landscape; it has been made by the tractors of civil engineering. The work draws what is there, reporting the traces and processes of how the landscape is made. The way to draw that landscape is not dissimilar to the way the landscape itself has been structured. When you are



WILLIAM KENTRIDGE, *FELIX IN EXILE*, 1994, drawings from the film, charcoal and pastel on paper, 47¼ x 59"/
Zeichnungen für den Film, Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 150 cm.





WILLIAM KENTRIDGE, *COLONIAL LANDSCAPES*, 1995–96, drawing, charcoal and pastel on paper, 47¼ x 63" / *KOLONIAL-LANDSCHAFTEN*, Zeichnung, Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 160 cm.

making a drawing of it, it is a line that you describe across the surface, but it is also a civil engineering line drawn across the landscape; accumulated excavations for road-cuttings and so on. Then there is the issue of memory in landscape. Goldmining was the reason for the city of Johannesburg to exist. Now, a lot of the areas which were busy with mining have become semi-abandoned, the mines have been worked out. So then the landscape itself encroaches on what was there. Thus, making the drawings is also the process of looking at the way in which the landscape is effacing its industrial history, but once removed. It's a way of asking how does one draw that process of forgetting? Forgetting is the natural process, remembering is the unnatural effort one makes. There is a correspondence between how landscape erodes and how our own sense of history or understanding becomes something else.

OE: It is striking that the nature of landscape in your work is directly con-

nected to the nature of the films you make, in the sense that the work undergoes a process of mutation as it transforms into a moving image. There is an incredible sense of fragility in the way the films are built, both by erasure and addition. So inevitably, in the process of drawing and erasing, it's almost as if you were inscribing, erasing, and reinscribing. To take this further, certain key works of South African art or South African history have been involved in removing, ideologically, the presence of any kind of "native" human presence. What is it that you are attempting to do when you draw this landscape? Do you have any sense of recuperating this presence or are you mainly investigating the paradoxical nature of landscape and history in South Africa's fraught history?

WK: When I draw the landscape, I am trying to tell myself that I have never seen a South African landscape painting that is like the landscape. There is an historical tendency in

South African landscape painting to efface things, as in a lot of colonial landscape painting in which you see the arrival of the settlers who are going to fight against native inhabitants and, to an extent, wildlife for control of the terrain. It is a world in which the nature of conquest is very present as a subject. Once that conquest is made, suddenly you're living there by divine right rather than by military conquest. At the turn of the century, or even before, in South Africa, landscape painting was suddenly emptied of native inhabitants and became sublime and spiritual, about God's grandeur rather than human conquest. In my drawings I'm not saying can I recuperate what our landscape is as much as can I make a landscape drawing that in some way corresponds to what the world feels like around me—to draw the terrain as a place of social contestation.

OE: It's evident in the drawings that the Johannesburg landscape is not an ideal one. Memories are carved into

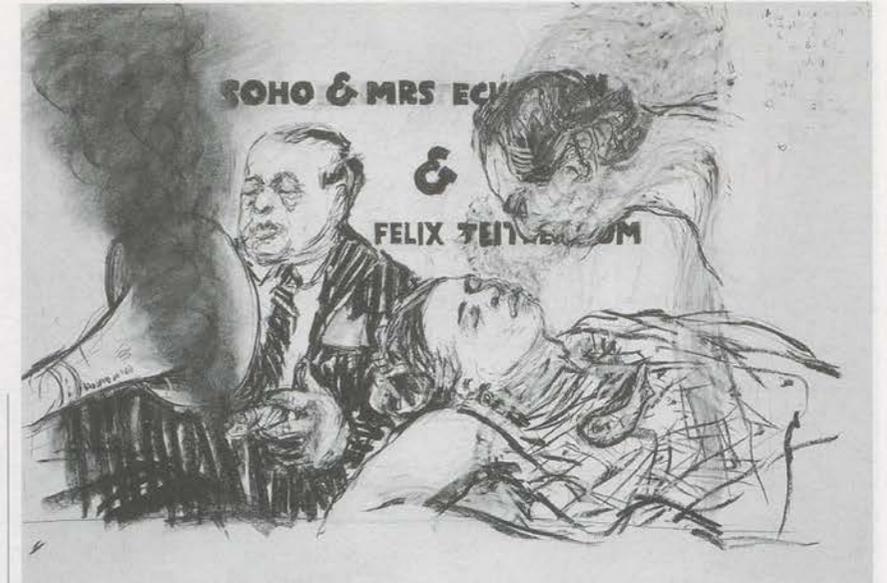
WILLIAM KENTRIDGE, *SOBRIETY, OBESITY & GROWING OLD*, 1991, charcoal and pastel on paper, 47¼ x 59" / *NÜCHTERNHEIT, FETTLLEIBIGKEIT UND ALT WERDEN*, Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 150 cm.

it in the very processes of remembering, forgetting, and re-telling. Inevitably, this brings us close to issues of the inequities that made this country what it is before 1994. So what critical role does memory play within your work?

WK: These questions are the things that intrigue me. They work best when they work quite dumbly, that is, from intuitions of images drawn rather than a preconceived critical position. That's not to say that there isn't a program. I think the characters of Felix and Soho, my two main characters, are in a way alter egos. When I started the films, I thought they were antagonists; one looked a bit like me and the other was the typical industrialist from 1920s German Expressionism. But I then understood that one looked much more like my grandfather. They're not exactly interchangeable but they are different aspects of the same person. So there is a sense in which all of their actions have to be understandable or conceivable to me.

OE: So what role does autobiography play? What is the genesis of Felix and Soho, since they are constants in your work?

WK: It's not just by chance that Felix looks like me. The characters arose when I decided I was going to make my first film using charcoal drawings. *Johannesburg 2nd Greatest City After*



Paris (1989). I thought of what other people I would draw: There was the character of the business man and I knew how he would look. I knew his pin-striped suit, so he was possible. Then there was a second person. I was asking myself dumb questions like: What style of clothing does someone like that wear? Smart or casual? Is he in shorts? What would be another uniform that is as familiar as a business suit? So in all the films, Felix is always naked and Soho is always in a suit, whether he's in a coma, or in bed.

I had drawn the businessman before for trade union posters and anti-industrialist, anti-capitalist student posters. I had a sense of how to draw him. I needed Felix to be a second consistent character throughout the film. So who could he be? The easiest thing was to work with a mirror. So it was by chance that he looked like me. But once he started to look like me, I understood that I had to take responsibility for his actions as well. So this became an element, not necessarily of autobiogra-

phy, but of working within the realm of who Felix was. The films function more like a diary than an autobiography. When you're writing a diary you might fill it with anxieties or neuroses or worries, giving equal status to these private ways of being and the major events of the day. In this way, the films function as half-diary, half-autobiography.

OE: Felix and Soho serve as foils in this sort of morality tale. What characterizes Felix, apart from his nakedness, is the notion that he represents the eternally victimized, while Soho embodies the stereotype of the avaricious Jewish industrialist intent on owning the entire world. Did it ever occur to you that in your own anxious recordings you may also have been repeating the figure of two stereotypes of the Jew as both victim and villain?

WK: I think Soho transforms as the series progresses, from *Johannesburg 2nd Greatest City After Paris* where he is stuffing his face with food, to *History of the Main Complaint* where he is in a coma and anxious with feelings of

responsibility or guilt. I think the origin of those images came from cultural stereotypes. They are not so much antagonistic people as different aspects of myself. I'm much more generous to Soho than I am to Felix. The principle of making the films is that they are always sidetracks to history. In South Africa, particularly for people on the marginalized Left in the 1970s and 1980s, there was great pressure with regard to what art ought to be made. What were the sort of pictures or pieces of theatre that people needed to see? What were the messages we needed to communicate? The first of the films was made in between doing works for public exhibition. So I hope they're not a reaction to stereotypes. If they are, then it's something that I couldn't avoid. Temperamentally, it just didn't work trying to write the meaning before the word.

OE: But how do the characters of Soho and Felix play out within the fraught history of South Africa?

WK: They figure in two ways. In the first film, which is emblematic of those that follow, there is Soho the industrialist, the mine-owner, the avaricious person: That's been one element of Jewish capitalist life in South Africa; huge empires built, enormous mines opened. And Felix the sensitive person, a person who feels solidarity with the crowds marching through the streets. And there is the sense of his conflict with Soho over this. Throughout South African history there has always been opposition in labor movements with very prominent Jewish figures as part of the opposition, and that was, I suppose, the trajectory that I came out of.

OE: Is that a contradiction then?

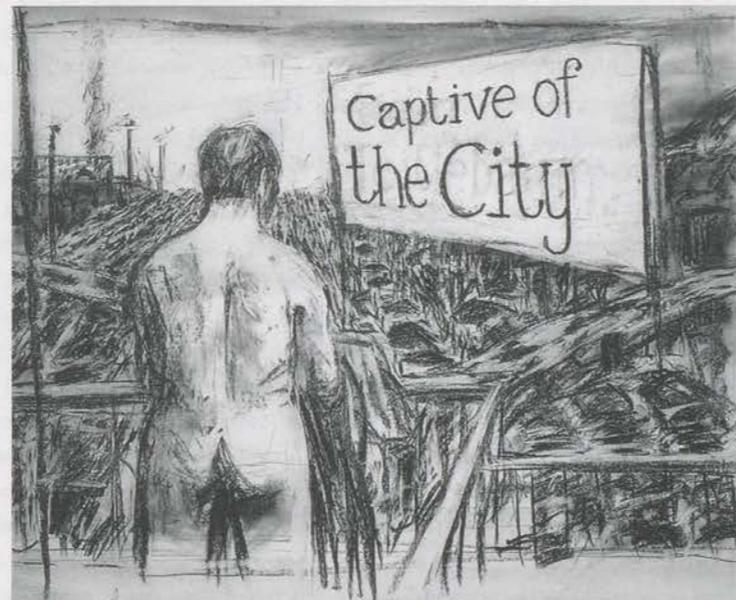
WK: It's complicated to understand. People would say, "The Jews are



WILLIAM KENTRIDGE, *MONUMENT*, 1990, drawing from the film, charcoal on paper, 47¼ x 59" / Zeichnung für den Film, Kohle auf Papier, 120 x 150 cm.

WILLIAM KENTRIDGE, *JOHANNESBURG, 2ND GREATEST CITY AFTER PARIS*, 1989, drawing from the film, charcoal on paper, 42½ x 50" /

JOHANNESBURG, ZWEITGRÖSSTE STADT NACH PARIS, Zeichnung für den Film, Kohle auf Papier, 107 x 127 cm.



WILLIAM KENTRIDGE, *FELIX IN EXILE*, 1994, drawing from the film, charcoal and pastel on paper, 47¼ x 59" / Zeichnung für den Film, Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 150 cm.

avaricious capitalists," and get it wrong. Or they'd say, "The Jews are the ones supporting the Communists fighting with the trade unions," and get that wrong too. There is a whole range of Jews who are neither of these two things. I'm just picking up two strands in the world around me: one that says to take control of the world, and the other that says to be very sensitive and aware of the suffering and pain of the events around you. One could say these are two elements of South African life, or of white life, or of Jewish life. But I think rather that they are two elements of how I experience all of those things put together.

OE: Your work has also often dealt with human conscience and its frailties. In many of your films you are really playing with intense psychological questions related to memory and amnesia. Tell me how that in itself becomes the way to deal with individual conscience within the constraints of the apartheid system. Is this the way the past is remembered in the present?

WK: I think it's a question of how does one bring this external world into

one's day. How do the larger questions of the world become part of one's working psyche? I was six years old in 1961, after the Sharpsville Massacre where people were shot to death by the police during a demonstration. My father was one of the lawyers representing the families of those killed. I remember going into his study and finding in a cupboard a shiny, yellow box which looked as if it might contain chocolates. In fact it was a Kodak box in which there were glossy photographs of people with their backs blown off. The way in which that box changed from being a box of chocolates to containing a world that I didn't know existed was a moment of shock, a forced confrontation in which the outside world turned into a psychic one. In a sense, the film was trying not to recreate that moment, but rather to exorcise those images.

OE: It was a traumatic encounter...

WK: In the sense that all the images of a calm, benevolent world have to be taken provisionally to allow space for that other part of the world that is there. And then to take that one par-

ticular dramatic moment where one could say that autobiography and its critical relationship to the world were suddenly foisted on me. In certain films like *Felix in Exile*, the bodies in the landscape relate very strongly to those photos.

OE: I would like to bring two moments together, one which I would call a "post-holocaust sensibility" in your work, since in the past you have cited Claude Lanzman's film, *Shoah*, as an influence. The other is related to the Truth and Reconciliation Commission currently in progress in South Africa. In terms of this post-holocaust question—the aftermath of apartheid, the moment of recognizing its debilitating effect, the moment of reckoning—where do you see the similarity between these two moments?

WK: I've never thought in those terms until you said it—that Soho's pin-stripe suits are also like concentration-camp pajamas. It's a question of degree in terms of drawing, from pajama to suit, insofar as one of the characteristics of what you call "post-holocaust work" seems to be the insistence on memory. There are, in fact, associative ciphers triggered by the naturalism of working from archival images of the mine, with its mine bunks and rows of communal showers. For example, drawing people standing under a row of showers at the mine recalls other showers and gas chambers. I accept these crossovers. *Ubu Tells the Truth* was very much about how one deals with weaknesses or memory or responsibility. The film is much more real than the drawing. The challenge was whether one can actually put these two things together, so that the archival material imbues the animation with a sort of gravitas, a new clarity.

Wahrheit und Verantwortung

Ein Gespräch mit William Kentridge

Okwui Enwezor: Während der letzten fünfzehn Jahre haben Sie sich in Ihren Arbeiten intensiv mit der Landschaft Südafrikas beschäftigt. In Ihrer Darstellung scheint es dabei keine Sicherheiten zu geben, diese Landschaft – verstanden als das, was ein Land an sich aufzuzeigen vermag, oder als die Geschichten, die eine an sie anknüpfende Geschichtsschreibung ermöglichen – war schon immer der fortwährenden Zerstörung und einem wechselhaften Schicksal ausgesetzt. Was bedeutet Ge-

schichte und Erinnerung für Sie – insbesondere in Bezug auf Ihre Untersuchungen zum Trauma Apartheid?

William Kentridge: Sie reden von Landschaft als etwas Unbeständigem. Johannesburg ist mehr oder weniger flach. In meiner Kindheit waren die Minenschutthalden, die grossen Geröllhügel der Goldminen rund um Johannesburg die einzigen Berge weit und breit. Am Ende jeder Hauptstrasse dieser Stadt konnte man diese goldenen Schutthaufen sehen. Mitte der 70er Jahre, als der Goldpreis stieg und die Technologie Fortschritte machte, konnte man den Goldschutt dieser Minenhalden wieder aufbereiten und kleine Mengen des edlen Metalls herausfiltern. Nach und nach wurden diese für die Landschaft Johannesburgs kenn-

zeichnenden Hügel samt und sonders abgetragen, über Nacht weggeschwemmt, in Flüssigschlamm verwandelt und wieder aufbereitet. Das Wechselhafte der Landschaft ist ein wesentliches Element der Geschichte Johannesburgs. Seine Landschaft ist keine natürlich gewachsene, sondern das Werk von Tiefbau-Planiermaschinen. Meine Arbeiten geben wieder, was vorhanden ist, und dokumentieren die Spuren und Prozesse der Entstehung dieser Landschaft. Das Zeichnen ist dabei der Struktur und Entstehung der Landschaft selbst nicht unähnlich. Beim Zeichnen zieht man eine Linie auf einer Fläche, die zugleich aber auch die Linie der sich durch die Landschaft hinziehenden Tiefbauarbeiten ist; eine Baustelle an der anderen für den Strassenbau oder

Ähnliches. Dann ist da noch das Thema der mit der Landschaft verknüpften Erinnerung. Der Grund für die Entstehung Johannesburgs war der Goldabbau. Inzwischen sind viele der einst so betriebsamen Minen halb verlassen, weil sie ausgeschöpft sind; ihre Überreste werden von der ursprünglichen Landschaft wieder in Besitz genommen. Zeichnen heisst also auch beobachten, wie die Landschaft die Spuren ihrer industriellen Geschichte verwischt, kaum ist diese vorüber. Es ist eine Art zu untersuchen, wie man diesen Prozess des Vergessens aufzeichnen kann. Das Vergessen ist der natürliche Vorgang – Erinnerung ist eine unnatürliche Anstrengung, die man unternimmt. Zwischen der Erosion einer Landschaft und der Veränderung unseres eigenen Geschichtsbewusstseins oder -verständnisses besteht ein Zusammenhang.

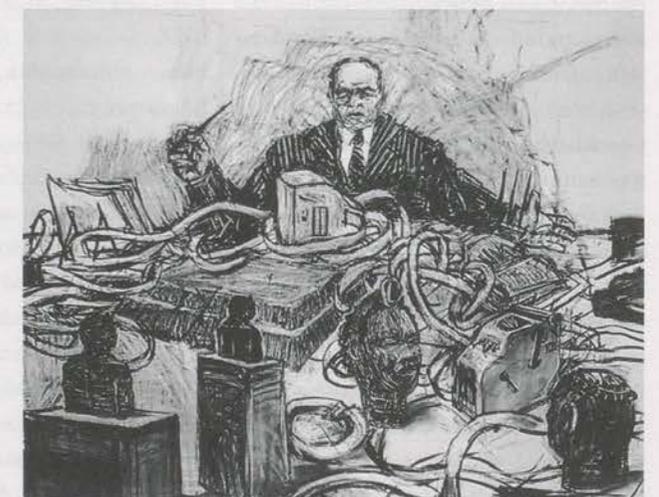
OE: Auffallend ist, wie der Charakter der Landschaft in Ihren Arbeiten mit dem Charakter Ihrer Filme zusammenhängt, in dem Sinn, dass die Ar-

beit auf dem Weg zum bewegten Bild eine Verwandlung durchmacht. Das fortgesetzte Auslösen und Hinzufügen im Ablauf der Filme vermittelt ein Gefühl unglaublicher Fragilität. Es entsteht unweigerlich ein Eindruck von Zeichnen und Ausradieren, als ob Sie etwas hinsetzen, wieder ausradieren und wieder neu hinschreiben würden. Um noch einen Schritt weiterzugehen: Bestimmte Schlüsselarbeiten südafrikanischer Kunst oder südafrikanischer Geschichte waren ideologisch darin verwickelt, jegliches Anzeichen einer «eingeborenen» menschlichen Präsenz zu beseitigen. Was versuchen Sie, wenn Sie diese Landschaft zeichnen? Haben Sie den Eindruck diese Präsenz wieder zurückzugewinnen oder untersuchen Sie hauptsächlich die paradoxe Natur der Landschaft und Geschichte innerhalb der befrachteten Geschichte Südafrikas?

WK: Wenn ich eine Landschaft zeichne, sage ich mir immer, dass ich noch nie ein südafrikanisches Land-

schaftsbild gesehen habe, das dieser Landschaft entsprochen hätte. Es gibt in der südafrikanischen Landschaftsmalerei eine historische Tendenz bestimmte Dinge einfach auszublenden, wie das in vielen Bildern der Kolonialzeit der Fall war, auf denen man die Ankunft der Siedler sehen kann, bereit zum Kampf gegen die Eingeborenen und bis zu einem gewissen Grad auch gegen die Natur um Land für sich zu erobern. Es ist eine Welt, in der das Element der Eroberung eine wichtige Rolle spielt. Ist diese einmal erfolgt, lebt man plötzlich aufgrund göttlicher Gnade an diesem Ort und die militärische Eroberung gerät in Vergessenheit. Um die Jahrhundertwende oder sogar noch früher verschwanden die Eingeborenen aus der südafrikanischen Landschaftsmalerei, die nun plötzlich erhabene und spirituelle Züge annahm und eher Gottes Allmacht als die menschliche Eroberung zum Inhalt hatte. In meinen Zeichnungen geht es mir weniger darum, wiederherzustellen, was un-

WILLIAM KENTRIDGE, JOHANNESBURG, 2ND GREATEST CITY AFTER PARIS, 1989, drawing from the film, charcoal on paper, 42 1/2 x 50" / JOHANNESBURG, ZWEITGRÖSSTE STADT NACH PARIS, Zeichnung für den Film, Kohle auf Papier, 107 x 127 cm.



WILLIAM KENTRIDGE, MINE, 1991, drawing from the film, charcoal on paper, 47 1/4 x 59" / Zeichnung für den Film, Kohle auf Papier, 120 x 150 cm.

sere Landschaft ausmacht, als zu erfassen, was die Welt um mich herum ausmacht, und darum das Land als Ort der gesellschaftlichen Auseinandersetzung zu zeigen.

OE: Die Zeichnungen lassen erkennen, dass die Landschaft um Johannesburg keineswegs ideal ist. Erinnerungen sind in diesem Prozess des Erinnerns, Vergessens und Wiedererzählens eingegraben. Das konfrontiert uns unweigerlich mit den Fragen der Ungerechtigkeiten, die dieses Land vor 1994 prägten und zu dem machten, was es heute ist. Welche kritische Rolle spielt die Erinnerung in Ihrer Arbeit?

WK: Das sind die Fragen, die mich interessieren. Am besten funktioniert das, wenn sie sich einfach so stellen, das heisst intuitiv aus den gezeichneten Bildern statt aus einer vorgefassten kritischen Position heraus. Das bedeutet natürlich nicht, dass ich kein Programm habe. Ich glaube, dass Felix und Soho, meine beiden wichtigsten Figuren, in gewisser Weise Alter Ego sind. Als ich mit den Filmen begann, betrachtete ich sie eher als Widersacher; der eine sah ein wenig wie ich aus, der andere war der typische Industrielle des deutschen Expressionismus der 20er Jahre. Aber dann fiel mir auf, dass er viel mehr meinem Grossvater glich. Sie sind nicht wirklich austauschbar, stellen aber verschiedene Aspekte ein und derselben Person dar. All ihre Handlungen müssen also in gewissem Sinn für und durch mich verständlich und begreiflich sein.

OE: Welche Rolle spielt das Autobiographische? Wie sind Felix und Soho, die in Ihren Arbeiten regelmässig auftreten, entstanden?

WK: Es ist kein Zufall, dass Felix mir ähnlich sieht. Die Figuren wurden ins Leben gerufen, als ich beschloss,



WILLIAM KENTRIDGE, JOHANNESBURG, 2ND GREATEST CITY AFTER PARIS, 1989, drawing from the film, charcoal on paper, 42 1/8 x 50" / JOHANNESBURG, ZWEITGRÖSSTE STADT NACH PARIS, Zeichnung für den Film, Kohle auf Papier, 107 x 127 cm.

WILLIAM KENTRIDGE, MINE, 1991, drawing from the film, charcoal on paper, 47 1/4 x 59" / Zeichnung für den Film, Kohle auf Papier, 120 x 150 cm.

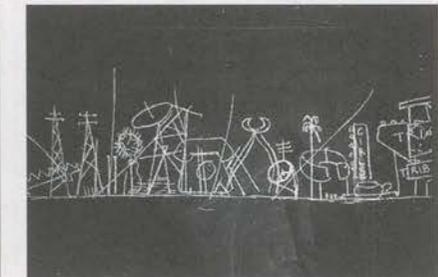


meinen ersten Film *Johannesburg 2nd Greatest City After Paris* (1989) aufgrund von Kohlezeichnungen anzufertigen. Ich überlegte, wen ich noch zeichnen könnte: Da gab es die Figur des Geschäftsmannes und ich wusste, wie er aussehen würde. Ich hatte seinen Nadelstreifenanzug vor Augen, er war also machbar. Dann gab es aber eine zweite Figur. Ich fragte mich blödes Zeug wie: Wie zieht sich jemand wie der an? Schick oder lässig? Trägt er Shorts? Gibt es eine andere Uniform, die genauso geläufig

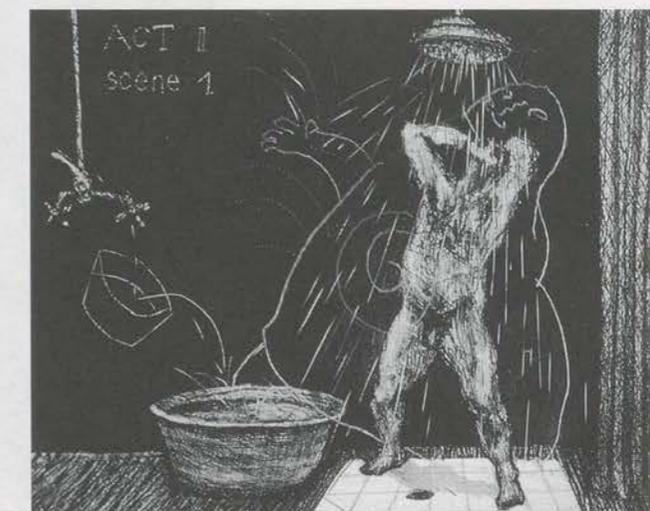
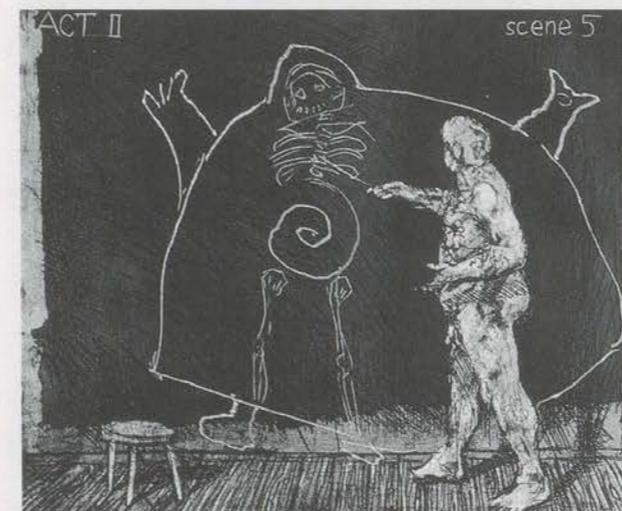
ist wie ein Anzug? So kam es, dass Felix in allen Filmen nackt ist, während Soho immer einen Anzug trägt, egal ob er im Koma liegt oder im Bett.

Den Geschäftsmann hatte ich früher schon für Gewerkschaftsplakate und antikapitalistische Studentenplakate gezeichnet. Er war mir also bereits geläufig. Ich benötigte Felix als zweite tragende Figur. Wie könnte er aussehen? Der Spiegel bot sich an. Es war also reiner Zufall, dass er mir ähnlich sah. Aber als er dann einmal so aussah, begriff

ich, dass ich auch für seine Handlungen verantwortlich war. Dadurch kam nicht gerade ein autobiographisches Element hinzu, aber doch etwas Vertrautes, weil seine Entstehung mit meiner Arbeit zu tun hatte. Die Filme gleichen eher einem Tagebuch als einer Autobiographie. Wenn man ein Tagebuch schreibt, füllt man es unter Umständen mit Ängsten, Neurosen oder Sorgen und stellt diese privaten Befindlichkeiten auf dieselbe Stufe mit den wichtigsten Ereignissen des Tages. So funktionieren



WILLIAM KENTRIDGE, UBU TELLS THE TRUTH, 1997, 35 mm animated film collage of charcoal drawings on paper, chalk drawings on black paper, documentary photographs and film, transferred to video and laser disc, 8 minutes projected onto wall / UBU SAGT DIE WAHRHEIT, 35-Millimeter-Animationsfilm-Collage aus Kohlezeichnungen, Kreidezeichnungen auf schwarzem Papier, Dokumentarphotos und -film übertragen auf Video und Laserdisk, 8-minütige Wandprojektion.



diese Filme halb als Tagebuch, halb autobiographisch.

OE: Felix und Soho fungieren in dieser Art moralischer Erzählung als Projektionsflächen. Was Felix abgesehen von seiner Nacktheit auszeichnet, ist die Idee, dass er immer das Opfer ist, während Soho das Klischee des habgierigen jüdischen Industriellen verkörpert, dem es darum geht, die ganze Welt zu besitzen. Ist Ihnen je aufgefallen, dass Sie, von Ihren eigenen Ängsten heimgesucht, vielleicht die beiden bekannten Klischeevorstellungen des Juden wiederholt haben, jene des Opfers und jene des Bösewichts?

WK: Ich glaube, Soho verändert sich im Lauf der Serie, von *Johannesburg 2nd Greatest City After Paris*, wo er sich mit Essen vollstopft, bis zu *History of the Main Complaint*, wo er im Koma liegt und von Gefühlen der Verantwortung oder Schuld geplagt wird. Ich glaube, die Bilder entspringen kulturellen Stereotypen. Die beiden sind weniger Gegensätze als vielmehr verschiedene Aspekte meiner selbst. Mit Soho bin ich weit nachsichtiger als mit Felix. Die Grundidee der Filme ist, dass sie immer auch ein Nebenschauplatz der Geschichte sind. In Südafrika, besonders bei den marginalisierten Linken der 70er und 80er Jahre, gab es heftige Auseinandersetzungen darüber, welche Art von Kunst gemacht werden sollte. Welche Art von Bildern oder Theaterstücken sollten die Leute sehen? Welche Art von Botschaften sollten vermittelt werden? Der erste Film entstand, während ich eine öffentliche Ausstellung vorbereitete. Ich hoffe daher, dass sie keine Reaktion auf Klischees sind. Falls doch, war es offenbar unvermeidlich. Schon vom Temperament her war es mir nie möglich den Inhalt über das Wort zu stellen.



WILLIAM KENTRIDGE, *FELIX IN EXILE*, 1994, drawing from the film, charcoal and pastel on paper, 47¼ x 59"/
Zeichnung für den Film, Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 150 cm.

OE: Aber wie fügen sich die Charaktere Soho und Felix in die schwer belastete Geschichte Südafrikas?

WK: Das geschieht auf zweierlei Weise. Im ersten Film, der symbolisch für alle folgenden stehen kann, ist Soho der Industrielle, der Minenbesitzer, der Habgierige: Das ist ein Element des jüdisch-kapitalistischen Lebens in Südafrika; riesige Imperien wurden errichtet und enorme Minen erschlossen; Felix hingegen ist der Einfühlsame, der sich mit den marschierenden Massen auf den Strassen solidarisiert. Der Streit mit Soho liegt in der Luft. Quer durch die südafrikanische Geschichte gab es schon immer die Opposition von Arbeiterbewegungen, wobei bekannte jüdische Persönlichkeiten zu dieser Opposition gehörten – und aus dieser Tradition komme ich.

OE: Sehen Sie darin einen Widerspruch?

WK: Das ist eine vertrackte Sache. Man sagt: «Die Juden sind habgierige Kapitalisten.», und liegt damit falsch.

Oder man sagt: «Die Juden unterstützen die Kommunisten im Kampf mit den Gewerkschaften.», und das stimmt auch nicht. Natürlich gibt es vielerlei Juden und sie entsprechen keinem dieser Klischees. Aber ich greife aus der Welt um mich herum lediglich zwei Möglichkeiten heraus, eine, die sagt: «Übernimm das Ruder!», und eine zweite, die meint: «Sei mitfühlend mit dem Leiden und dem Schmerz um dich herum!» Man könnte dies als zwei Elemente südafrikanischen, weissen oder jüdischen Lebens bezeichnen. Aber ich glaube, es sind vielmehr zwei Elemente meiner Wahrnehmung all dieser Dinge zusammen.

OE: Sie haben sich in Ihrer Arbeit auch häufig mit dem menschlichen Gewissen und seinen Schwächen befasst. In vielen Filmen spielen Sie mit brennenden psychologischen Fragen rund um Gedächtnis und Amnesie. Können Sie mir sagen, wie sich dies zu einer Auseinandersetzung mit dem individuellen Gewissenskonflikt innerhalb der Zwän-

ge des Apartheidsystems entwickelt? Bleibt so die Vergangenheit in der Gegenwart als Erinnerung erhalten?

WK: Ich glaube, es geht darum, wie man die äussere Welt ins eigene Alltagsleben einbringt. Wie fliessen die zentraleren Fragen der Welt ins eigene Arbeitsbewusstsein ein? 1961, als während des Massakers von Sharpville Demonstranten von der Polizei erschossen wurden, war ich sechs Jahre alt. Mein Vater war einer der Verteidiger der Familien der Opfer. Ich erinnere mich, wie ich in seinem Arbeitszimmer eine glänzende, gelbe Schachtel fand, in der ich Schokolade vermutete. Es war jedoch eine Kodak-Schachtel, in der Photographien von Menschen lagen, deren Hinterköpfe weggeschossen waren. Diese Verwandlung einer Schokoladenpackung zum Behältnis einer Welt, von der ich

nichts gewusst hatte, war für mich ein Schock – eine gewaltsame Konfrontation, durch die diese äussere Welt zu einer inneren wurde. Der Film wollte jedoch nicht diesen Moment auferstehen lassen, sondern ihn vielmehr exorzieren.

OE: Ein traumatisches Erlebnis...

WK: In dem Sinn, dass all die Bilder von einer ruhigen, gütigen Welt nur provisorisch sein können, damit Platz bleibt für diesen anderen Teil der Welt, den es auch gibt. Um dann genau diesen besonders dramatischen Moment aufzugreifen, von dem man sagen kann, dass ich plötzlich auf mein eigenes Leben und sein heikles Verhältnis zur Welt gestossen wurde. In manchen Filmen, wie *Felix in Exile*, haben die Leichen in der Landschaft sehr viel mit diesen Photos zu tun.

WILLIAM KENTRIDGE, *FELIX IN EXILE*, 1994, drawing from the film, charcoal and pastel on paper, 47¼ x 59"/
Zeichnung für den Film, Kohle und Pastell auf Papier, 120 x 150 cm.



OE: Ich würde gerne zwei Momente zusammenbringen: Das eine möchte ich als «Post-Holocaust-Sensibilität» bezeichnen, da Sie in der Vergangenheit häufig Claude Lanzmans Film *Shoa* zitiert haben. Das andere hat mit der Arbeit der Wahrheits- und Versöhnungskommission in Südafrika zu tun. Im Hinblick auf diese Post-Holocaust-Frage – die Nachwirkungen der Apartheid, das Moment der Erkenntnis ihrer schädlichen Wirkung, das Moment der Abrechnung – sehen Sie eine Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Momenten?

WK: Ich habe das nie so betrachtet, bis Sie gesagt haben, dass Sohos Nadelstreifenanzug an die pyjamaähnlichen Sträflingsanzüge der Konzentrationslager erinnert. Beim Zeichnen ist der Unterschied zwischen Pyjama und Anzug lediglich eine Frage der Strichbreite. Insofern scheint ein Charakteristikum dessen, was Sie «Post-Holocaust-Arbeit» nannten, das Insistieren auf Erinnerung zu sein. In der Tat löst der Naturalismus – bedingt durch die Arbeit mit Archivbildmaterial von Minen mit ihren Schlafkojen und gemeinsamen Duschräumen – solche Assoziationen aus. So erinnere ich mich beim Zeichnen einer Reihe duschender Männer in den Minen natürlich an andere Duschräume und an Gaskammern. Ich akzeptiere diese Konnotationen. *Ubu Tells the Truth* hatte sehr viel damit zu tun, wie man mit Schwächen oder Erinnerung oder Verantwortung umgeht. Der Film ist der Realität sehr viel näher als die Zeichnung. Die grosse Frage war, ob sich diese beiden Medien so kombinieren liessen, dass das Archivmaterial der Animation eine Art Gewicht, eine neue Klarheit verlieh.

(Übersetzung: Uta Goridis)