

Philosophische Fakultät der Universität zu Köln
Kunsthistorisches Institut
Seminar: Multimediale Experimente und multidirektionale
Erinnerungen im Werk von William Kentridge
Leitung: Dr. Anna Brus
Winter Semester 2025/26

**Über Konzepte von Fortschritt, Zeitlichkeit und Erinnerung in
William Kentridges Arc/Procession: *Develop, Catch Up, Even
Surpass* (1990) und den *Drawings for Projection* (1989-2020).**

Vorgelegt von:
Flora Rump
Matrikelnummer: 7420706
Zwei-Fach-Bachelor;
Kunstgeschichte und Philosophie
6. Fachsemester
Riehler Straße 75, 50668 Köln
frump@uni-koeln.de
Abgegeben am: 25.07.2026

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
1.1 Theoretische Grundlagen.....	4
2. <i>Arc/Procession: Develop, Catch Up, Even Surpass</i> und die Auflösung der Fortschrittsideologie.....	6
2.1 Das Werk: Form und Kontext	6
2.2 Die Fortschrittsideologie	8
2.3 Eine widerständige Zeitlichkeit	10
3. <i>Kollektivität und Individualität von Erinnerungen anhand der Drawings for Projection (1989-2020).....</i>	13
3.1 Die <i>Drawings for Projection</i> (1989 – 2020)	13
3.2 <i>History of the Main Complaint</i> (1996): Individuelle und kollektive Verantwortung.....	15
3.3 <i>Felix in Exile</i> (1994) und das Palimpsest der Erinnerung	19
4. Schluss	22
<i>Literaturverzeichnis.....</i>	24
<i>Abbildungsverzeichnis.....</i>	25
<i>Eigenständigkeitserklärung</i>	26

1. Einleitung

William Kentridges Werk ist durchzogen von Erinnerungen an Gewalterfahrungen eines ganzen Volkes. Der Künstler, der unter der Apartheid¹ und ihrem Erbe arbeitet, schuf und schafft mittels verschiedener Medien eine Erinnerungskultur abseits der hegemonialen Elite. In seinem Werk verarbeitet er Themen der Segregation, Verdrängung, Migration und Unterdrückung sowie Solidarität und Klassenunterschiede bildhaft, und schafft damit eine reflexive Wahrnehmbarkeit von Vergangenem, Gegenwärtigem und Möglichem. Er verhandelt Fragen von Verantwortung, Macht und Zeitlichkeit auf eine Weise, die sich der reinen Theoretisierung entzieht, und kreiert so einen Raum zwischen Geschichte und Zukunft, in welchem seine Werke mit den Betrachtenden in einen Dialog treten.

Anhand von Walter Benjamins Entwurf des Eingedenkens, Michael Rothbergs Ansatz der multidirektionalen Erinnerung und Felix Denschlags Korrektiv des *kollektiven Gedächtnisses* zielt diese Hausarbeit darauf ab, die Verhandlung von Erinnerungen und deren Bedeutung für die Konzeption von Zeitlichkeit(en), Fortschrittslogiken und Identitätskonzepten im Werk von William Kentridge zu untersuchen. Der theoretische Unterbau soll dabei eine Grundlage schaffen, anhand derer die Werke eingeordnet und interpretiert werden können. Die Hypothese ist, dass Kentridges Zeichenprozess, nämlich das Überzeichnen und Wiederherstellen durch Auftragen und Auslöschen von Kohle, dabei formal als ein Eingedenken gelesen werden kann. Das Ausgelöschte verschwindet nicht vollständig, sondern bleibt als Spur auf dem Papier sichtbar. Das Leiden wird nicht verdrängt und vergessen, sondern hinterlässt ein Palimpsest, das die Gewalt des Nicht-Erinnerns selbst sichtbar macht. Die Vergangenheit wird nicht überwunden, sondern bleibt als mäßig Sichtbares, aber nie vollständig Vergessenes in der bildlichen Gegenwart eingeschrieben.

Vor diesem Hintergrund untersucht die vorliegende Arbeit anhand der exemplarischen Beispiele: *Arc/Procession: Develop, Catch Up, Even Surpass* (1990) und zwei Kurzfilme der Reihe *Drawings for Projection* (*Felix in Exile* (1994) und *History of the Main Complaint* (1996)), wie Kentridge Erinnerung dem linearen Fortschrittsnarrativ widerständig entgegenstellt und welche Vorstellung von Zeitkonzeption und Identität sich daraus ergibt. Im Zentrum steht dabei die Frage, wie Kentridge diese Themen bildlich und medial verarbeitet und

¹ „Apartheid nannte man das politische System der Rassentrennung in Südafrika in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Menschen des Landes wurden dabei in acht verschiedene Gruppen oder „Rassen“, je nach ihrer Hautfarbe, eingeteilt. Obwohl die überwiegende Mehrheit der Menschen Schwarze waren, hatten nur die Weißen das politische Sagen.“ Schneider, Gerd; Toyka-Seid, Christiane: „Apartheid“, In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Das junge Politiklexikon, Bonn 2026. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/319831/apartheid/> [zuletzt aufgerufen am 06.04.2026].

wie beispielsweise sein künstlerischer Prozess des Auslöschens, Wiederherstellens und Überzeichnens in der Lage ist, eine Zeitlichkeit zu konstituieren, die sich der Logik des Fortschritts strukturell widersetzt.

1.1 Theoretische Grundlagen

Walter Benjamins Geschichtsphilosophie, insbesondere seine Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (1940), bildet einen zentralen theoretischen Bezugspunkt dieser Arbeit. Benjamin entwirft Erinnerung als politischen Akt, denn das *Eingedenken* der Unterdrückten unterbricht die lineare, triumphale Geschichtsschreibung der Sieger:innen und verleiht den Opfern der Geschichte nachträglich eine Stimme. Er belebt dazu das Bild des sog. *Engels der Geschichte*, der mit dem Gesicht zur Vergangenheit gewandt ist, während der Sturm des Fortschritts ihn unaufhaltsam in die Zukunft treibt und fasst so die Spannung zwischen Trümmergeschichte und Fortschrittsnarrativ in eine eindringliche Metapher.² Geschichte ist bei Benjamin nicht als kontinuierlicher Prozess konzipiert, sondern als ein Feld von Brüchen und uneingelösten Versprechen, die durch das *Eingedenken* kritisch erschlossen werden können.

Felix Denschlag erarbeitet in seiner Dissertation *Vergangenheitsverhältnisse. Ein Korrektiv zum Paradigma des »kollektiven Gedächtnisses«* mittels Walter Benjamins Erfahrungstheorie (2016) eine Position, die sich in die Tradition des Diskurses über den Umgang mit Vergangenem und Erinnerungen einreihet, aber auch einige wichtige Veränderungen vornimmt. Als Ausgangspunkt nutzt Denschlag die Überlegungen Maurice Halbwachs' und Jan und Aleida Assmanns. Das kollektive Gedächtnis, welches bei Halbwachs noch als analytisches Werkzeug konzipiert war, wurde bei den Assmanns, Denschlag zufolge, fälschlicherweise zu einer Gleichsetzung von Gedächtnis und Identität, welche die ihnen innewohnenden Diskontinuitäten und Brüche verleugnet. Geschichte erscheint so als eine natürliche und alternativlose Abfolge, die Abweichungen auslöscht. Wie auch Michael Rothberg beobachtet, kann diese Konzeption des Gedenkens allerdings keinesfalls dienlich sein, denn „Erinnerungen an Gewalt und Trauma bergen per Definition Lücken und Fehlstellen, die nicht wieder gefüllt werden können.“³ Wie der Untertitel seines Buches verrät, nimmt Denschlag mittels

² Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*, In: Gödde, Christoph; Lonitz, Henri (Hgg.): *Walter Benjamin, Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 19, Berlin 2010, S. 75. [Zitiert nach der Abschrift]

³ Rothberg, Michael: *Multidirektionale Erinnerungen. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung*, Berlin 2001, S. 18.

Walter Benjamin ein Korrektiv dieser Position vor, ohne sie vollständig zu verwerfen. Benjamin lässt diese Brüche in seine Überlegungen einfließen und erfasst im dialektischen Verhältnis zwischen Erinnern und Vergessen die Grundlage einer Beziehung zum Selbst und zur Welt, wodurch sich die Erfahrung ihrer durch Kollektivierung drohenden Instrumentalisierung verwehrt. Die Integration dieser Brüche, besonders durch ein kritisch und gezielt gesetztes Gegenwärtigmachen von Vergangenen kann laut Denschlag „neue Gegenwartsorientierungen und Zukunftserwartungen erzeugen und Kontinuitäten durchbrechen und zu einem geschichtlichen Bewusstsein der Diskontinuität führen.“⁴

Sowohl Benjamin als auch die von Denschlag herangezogenen Denker:innen entwickelten ihre Theorien im Zuge des Nationalsozialismus und dessen Aufarbeitung. Die Grundlage für ihre ungeachtete Nutzbarkeit in aktuellen Diskursen im Allgemeinen und in Bezug auf das Werk William Kentridges im Spezifischen, das sich mit kolonialen und postkolonialen Themen auseinandersetzt, liefert Michael Rothberg in seinem Buch *Multidirektionale Erinnerungen. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung* (2009). Dort entwickelt er einen Zugang zur Frage der Vergleichbarkeit von Leidens- und Traumaerfahrungen, der die Möglichkeit bietet, „Erfahrungen zusammenzudenken, die sich deutlich voneinander unterscheiden und die dennoch Berührungspunkte haben – und dadurch gegenseitiges Verständnis erwecken können.“⁵ Damit schließt er an Debatten rund um den Historikerstreit 1986/87 an, die damals maßgeblich zwischen konservativen Historikern wie Ernst Nolte und progressiven Denkern um Jürgen Habermas über die Einordnung des Nationalsozialismus und die Einzigartigkeit des Holocaust sowie über Identität und Schuldbewusstsein der BRD geführt worden sind. Rothberg überträgt die Frage nach Vergleichbarkeit auf heutige Bestrebungen der Dekolonisation und entwickelt eine Position, die Anerkennung von Verantwortung zulässt, ohne dabei die Anerkennung anderer Verantwortungen zu negieren und plädiert für die Gültigkeit einer Vielheit an Verantwortungsbestrebungen. So schreibt er: „Solidarität erfordert keine Identifikationen, die die realen materiellen Unterschiede der Standorte und Erfahrungen auslöschen.“⁶

⁴ Denschlag, Felix: Vergangenheitsverhältnisse. Ein Korrektiv zum Paradigma des »kollektiven Gedächtnisses« mittels Walter Benjamins Erfahrungstheorie, Bielefeld 2017, S. 76.

⁵ Rothberg 2001 (wie Anm. 3), S. 12.

⁶ Rothberg 2001 (wie Anm. 3), S. 13.

2. *Arc/Procession: Develop, Catch Up, Even Surpass* und die Auflösung der Fortschrittsideologie



Abb. 1: William Kentridge, *Arc/Procession: Develop, Catch Up, Even Surpass*, 1990.

2.1 Das Werk: Form und Kontext

Kentridges *Arc/Procession: Develop, Catch Up, Even Surpass* aus dem Jahr 1990 ist eine bogenförmige Aneinanderreihung von elf großen Zeichenblättern, die mit Kohle und Pastell gezeichnet wurden. Von rechts nach links zieht sich entgegen dem Schriftzug „Develop, Catch up, even Surpass“, der von links nach rechts auf den Bilddritteln verteilt ist, eine Prozession des „Überrests der Entrechteten“⁷. Der Triumphbogen, der auf die Ikonographie antiker und frühneuzeitlicher Siegeszüge referiert, wird in Kentridges Bild zu einer Kolonne merkwürdig-befremdlich erscheinender Gestalten und Gegenstände. In überwiegend schwarz-weiß gehaltenen Zeichnungen bewegen sich Figuren verschiedenster Art von einem Bildrand zum anderen. Zu Minenarbeitern die mit nichts als Helm, Kopflampe und Stiefeln bekleidet sind, gesellen sich Darstellungen eines Verletzten auf Krücken, einer nackten weiblichen Figur, die leidvoll den Kopf in den Nacken legt und einer fragmentiert anmutenden Figur, die sich unter der Last auf ihrem Rücken beugt und mit jener zu verschmelzen scheint. Im Zentrum der Prozession steht eine Figur, die mit halb geöffnetem Mantel und ausgebreiteten Armen ihre bare Brust nach oben reckt und damit an christliche Darstellungen der

⁷ Rothberg, Michael: Progress, Progression, Procession: William Kentridge and the Narratology of Transitional Justice, In: NARRATIVE, Vol 20, No. 1, Columbus 2012, S. 1.

Kreuzigung Jesu erinnert. Zu den klar erkennbaren Figuren kommen außerdem schattenhafte Silhouetten, die sich mehr oder weniger ausgearbeitet, teils mit Gegenständen wie einem Regenschirm ausgestattet, in den Umzug einreihen. Darüber hinaus finden sich Darstellungen einiger Tiere. Neben Fischen, die deplatziert mit Gegenständen wie Löffeln oder Schalen durch die Menge zu fliegen scheinen, sind auch zwei Hyänen Teil der Prozession. Während die eine sich zu Füßen der Figur mit dem offenen Mantel einfügt, wird die andere von einem der Bergarbeiter-Figuren mit einem Tuch auf seinem Rücken getragen. Die Figur des Hyänen-Trägers ist neben einer fragmenthaften Person, die sich zwar unter einem großen Regenschirm verbirgt, dessen Füße man aber als rechtsgerichtet erkennen kann, die einzige Figur, die sich der Bewegungsrichtung der Prozession entgegensetzt. Auf



Abb. 2: William Kentridge, *Arc/Procession: Develop, Catch Up, Even Surpass*, 1990.

einem Bein hüpfend, sehen die Betrachtenden lediglich ihre Rückseite. Ihr Gesicht scheint sich dem Verlauf des Schriftzuges „*Develop, Catch Up, Even Surpass*“ anzupassen, der teils vordergründig, teils von Personen verdeckt über das Bild verteilt ist. Neben Darstellungen lebendiger Personen und Tiere ist die Prozession auch begleitet von unbewegten Gegenständen,



Abb. 3: William Kentridge, *Arc/Procession: Develop, Catch Up, Even Surpass*, 1990.

den, wie Duschköpfen, Megafonen und einem Wagen, der herrenlos und mit Geschirr und Dosen bestückt dem Zug zu folgen scheint. Zentral im Bild angeordnet steht eine Leiter, auf welcher der Schriftzug „*Fearless Security*“ zu lesen ist. Ein zaunartiges Gerüst am Boden des Bogens verwandelt sich im Laufe des Zuges in Stacheldraht. An den Enden des Bogens kann man die für Kentridge typische Darstellung südafrikanischer Industriearbeitsfläche sehen. Ein flaches Gelände, das idealisierte und exotisierte Darstellungen üppiger Landschaftszüge in Erinnerung rufen soll, ist auf irritierende Weise durchzogen von veraltet wirkenden Vermessungswerkzeugen und verwahrloster Na-

tur. *Arc/Procession* entstand zu einer Zeit, die geprägt war von Umbrüchen und politischen Veränderungen. Die Aufhebung des Verbots der Befreiungsbewegungen und die Freilassung Nelson Mandelas im Februar 1990 schafften in Südafrika ein Klima der Hoffnung und des Wandels.⁸ Doch das vermeintliche Ende der Apartheid löste die Kämpfe nicht ab, sondern verschob sie lediglich, denn nun galt es, zu verhandeln, wie mit dem Erbe des Regimes umzugehen sei, eine neue kollektive Identität zu begründen und die Frage zu stellen, ob und wie sich Südafrika der westlichen Konkurrenzlogik zu fügen bereit war.

2.2 Die Fortschrittsideologie

Walter Benjamin erläutert in seinem Text *Über den Begriff der Geschichte* ein besonderes Verständnis der Gewalt, die mit Prozessionen einhergeht. Geschichte sympathisiere ihm zufolge fast immer mit den Sieger:innen, und stärke so die Vormachtstellung der Herrschenden:

Die Natur der Traurigkeit wird deutlicher, wenn man die Frage aufwirft, in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt. Die Antwort lautet unweigerlich in den Sieger. Die jeweils Herrschenden sind aber die Erben aller, die je gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut. [...] Wer immer bis zu diesem Tage den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen.⁹

Die Beute, die mit dem Triumphzug gebracht wird, wird Kulturgut genannt. Während diese Kulturgüter als Dokumente der Zivilisation gelten, sind sie gleichzeitig auch Dokumente der Barbarei.¹⁰ Kentridges Zeichnung „zitiert, ironisiert und verletzt eine Reihe von Grundsätzen der progressiven Erzählung des Nationalismus in ihren klassischen und postkolonialen Varianten“¹¹, wie Michael Rothberg in *Progress, Progression, Procession: William Kentridge and the Narratology of Transitional Justice* beschreibt. Kentridge konzipiert in *Arc/Procession* Fortschritt als eine ungelöste Spannung und folgt damit Benjamins Anreiz, „Geschichte gegen den Strich zu bürsten.“¹² Besonders durch die Nutzung gegeneinander laufender Entwicklungsrichtungen von Schrift und Zeichnung unterwandert und verkompliziert das Werk klassische Fortschrittsnarrative. Er spannt einen Bogen zwischen diesen und den realen Hürden und Rückschritten, die ihre Kontinuität stören. Die Komposition aus elf unvollkommen zusammengesetzten Paneelen lässt den Bogen in einer zackigen Linie aufbrechen. Er biegt

⁸ Martin, Marilyn: *Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*. In: Enwezor, Okwui (Hg.): *The Short Century*, München; London; New York 2001, S. 37–44, hier S. 38.

⁹ Benjamin 2010 (wie Anm. 2), S. 73.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Rothberg 2012 (wie Anm. 7), S. 3.

¹² Benjamin 2010 (wie Anm. 2), S. 73.

sich nicht einfach, sondern stottert vielmehr und unterbricht somit jene nahtlose Kontinuität, die der Begriff des Fortschritts verspricht.¹³ Wie bereits angedeutet, setzt Kentridge durch die ironische Verbindung des Untertitels mit Darstellungen von Leid, Gewalt und Ausbeutung, die südafrikanischen Fortschrittsbestrebungen in ein kritisches Verhältnis. Er zitiert mit dem Untertitel seines Werks „*Develop, Catch Up, Even Surpass*“ die politische Vision des ehemaligen äthiopischen Kaisers, Haile Selassie. Dieser vertrat die Position, durch langsamen Fortschritt Afrika dem globalen Norden gleichsetzen zu können. Allerdings versuchte er dies durch die Integration der europäischen Moderne und dem Festhalten an traditionellen Formen hierarchischer Autorität durchzusetzen.¹⁴ Der Slogan wird sowohl durch die Komposition als auch durch eine fehlende Führungsperson und die ausbleibende Klarheit von Ziel und Verlauf der Prozession verzerrt. Rothberg beschreibt dies wie folgt:

Central to the piece's impact is the tension between the large-scale narrative suggested by its subtitle and the minimally narrative content of the drawing: if a procession is most certainly an event, the depiction seems to lack both an explicit causal agent setting the movement in motion and the sense of an ending.¹⁵

Die Prozession bewegt sich vorwärts, ohne anzukommen. Sie zitiert den Fortschrittsgedanken und unterläuft ihn zugleich. Um zu verstehen, warum diese Spannung mehr ist als ein formales Spiel, lohnt ein Blick auf das Geschichtsdenken, das Kentridge hier implizit herausfordert. Geschichte wird in der Tradition von Georg Wilhelm Friedrich Hegel, dessen Ideen Kentridge in seinem Studium begegnete, als ein dynamischer Prozess sich entfaltender Dialektik betrachtet. Angetrieben von der Bewegung scheinbarer Gegensätze aufeinander zu, ist der Widerspruch dabei sowohl zentral für das Leben als auch der eigentliche Motor der Geschichte. Prozess wird als ein primär geschichtliches Konzept verstanden.¹⁶ Während Hegels Konzeption der Geschichte oft als ein zielgerichteter Prozess, als Teleologie, verstanden wird, der auf eine höhere Vernunft oder einen Endzustand hinarbeitet, betont Kentridge die Geschichte als einen fortlaufenden, unvollendeten, nicht-linearen Prozess. In seinen Arbeiten wird Geschichte im dialektischen Sinne nicht als fertiges Produkt dargestellt, sondern als etwas, das sich beständig entwickelt.¹⁷ Kentridge nutzt seine künstlerische Praxis als Ergänzung zu Hegels Konzepten, indem er Brüche, Auslassungen und die ständige Transformation von Geschichte betont, anstatt sie als geordneten Fortschritt zu legitimieren. In sei-

¹³ Rothberg 2012 (wie Anm. 7), S. 3.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Maltz-Leca, Leora: William Kentridge. Process as Metaphor and other Doubtful Enterprises, Oakland 2018, S. 87–88.

¹⁷ Maltz-Leca 2018 (wie Anm. 16), S. 102.

nem Buch *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* zeigt Dipesh Chakrabarty, dass der europäische Historismus keine neutrale Geschichtsauffassung ist, sondern selbst als Machtstruktur zu verstehen ist, die hegemoniale Zeitlichkeitskonzeptionen hervorruft. Die von ihm beschriebene und kritisierte Logik setzt die Auffassung voraus, dass Europa die Geschichte zuerst durchlaufe und der Rest der Welt nachfolge: „Historicism thus posited historical time as a measure of the cultural distance that was assumed to exist between the West and the non-West.“¹⁸ Kolonisierte Völker werden dadurch in ein imaginäres Wartezimmer der Geschichte verwiesen und als rückständig konstituiert. Ihnen wird Kompetenz abgesprochen, sie gelten als noch nicht reif, noch nicht modern, noch nicht angekommen. Dies bezeichnet die Gewalt, die für Chakrabarty in dem Ausdruck des *not-yet*¹⁹ liegt.

2.3 Eine widerständige Zeitlichkeit

Fortschritt ist nach Walter Benjamin „unabschliessbar“, „wesentlich unaufhaltsam“ und geprägt von einer Geschichtsvorstellung, die fortlaufend „eine homogene und leere Zeit“ durchwandert.“²⁰ Demnach muss „die Kritik an der Vorstellung dieses Fortgangs [...] die Grundlage der Kritik an der Vorstellung des Fortschritts überhaupt bilden.“²¹ Benjamin misst der Erinnerung eine wesentliche Bedeutung im Prozess des Entgegenwirkens gegen die Fortschrittslogik bei. Der Erinnerung kommt nicht die Aufgabe zu, zu „erkennen was eigentlich gewesen ist“, sondern sie hat sich vielmehr darum zu bemühen „ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt.“²² Benjamin belebt in diesem Zuge die Figur des *Engels der Geschichte*. Eine Gestalt, inspiriert von Paul Klees *Angelus Novus* (s. Abb. 4), die mit aufgerissenen Augen und offenstehendem Mund auf die Trümmer der Vergangenheit starrt, während ihre ausgebreiteten Flügel darauf hinweisen, dass sie im Begriff ist, sich zu entfernen. Benjamin schreibt:

Wo eine Kette von Begebenheiten uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken, und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schliessen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.²³

¹⁸ Chakrabarty, Dipesh: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton 2000, S. 7.

¹⁹ Chakrabarty 2000 (wie Anm. 18), S. 8.

²⁰ Benjamin 2010 (wie Anm. 2), S. 78.

²¹ Ebd.

²² Benjamin 2010 (wie Anm. 2), S. 72.

²³ Benjamin 2010 (wie Anm. 2), S. 75.

Benjamin versteht den Fortschritt also als eine unausweichlich wirkende Kraft, die sich, achtlos der Wunden der Vergangenheit, in die Zukunft richtet. Fortschritt erscheint nicht als Bewegung vorwärts in eine bessere Zukunft, sondern als ein *Sturm*, der den Engel der Geschichte unaufhaltsam von der Vergangenheit wegzureißen versucht. Die Geschichte besteht nicht aus einzelnen Ereignissen, die aufeinander aufbauen, sondern aus einem wachsenden Trümmerhaufen, den Opfern, den Zerstörten, den Vergessenen. Dieses Bild Benjamins ist das *Eingedenken*²⁴, die Unterbrechung des Fort-



Abb. 4: Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, Aquarellierte Zeichnung, Israel-Museum, Jerusalem.

schriffs zugunsten der Erinnerung an die Unterdrückten, die von jenem nicht zugelassen wird. Fortschritt ist also nicht das Ziel der Geschichte, sondern ihre Gewalt. Genau das zeigt Kentridge in *Arc/Procession*. Eine Prozession, die sich vorwärtsbewegt, ohne anzukommen, die angetrieben von einer Fortschrittslogik, ihre eigenen Trümmer hinter sich lässt. Doch Kentridge visualisiert in seinem Bild eine weitere Komponente dieses Verhältnisses, denn anstatt die Trümmer wirklich zurücklassen zu können, tragen die Prozessionsteilnehmenden sie als Gepäck oder am eigenen Körper, in Stimmung und Auftreten, mit sich in die Ungewissheit der Zukunft. Die Gegenwart wird so für Benjamin entgegen einer Übergangsvorstellung zu dem Punkt, in dem „die Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist“²⁵. Vergangenheit wird zu einer Erfahrung in der Gegenwart und aus der Zeitlosigkeit der Ewigkeit herausgelöst. So entsteht die produktive Möglichkeit, das „Kontinuum der Geschichte aufzusprengen.“²⁶ Für Benjamin ist jene Praxis der Erinnerung, welche sowohl die kleinen wie auch die großen Ereignisse der Geschichte gleichwertig betrachtet und einfließen lässt, die einzig richtige. Denn besonders die „feinen und spirituellen“ Dinge „sind als Zuversicht, als

²⁴ Zum Begriff des Eingedenkens Vgl. Benjamin 2010 (wie Anm. 2), S. 79.

²⁵ Benjamin 2010 (wie Anm. 2), S. 80.

²⁶ Ebd.

Mut, als Humor, als List, als Unentwegtheit in diesem Kampf lebendig und wirken in die Ferne der Zeit zurück.“²⁷

Die Form der Prozession selbst überträgt diese Zeitkritik ins Bild. Während die Fortschrittslogik eine lineare Bewegung von einem festgesetzten Ausgangspunkt zu einem bestimmten Ziel voraussetzt, gibt *Arc/Procession* keine solche Klarheit in der Richtung vor. Die Prozession ist zyklisch angelegt. Während sie auf den ersten Blick wie ein klar fortschreitender Strom wirkt, entpuppt sie sich bei näherer Betrachtung als komplexe Verkettung gegenläufiger Achsen, die sich in der Bogenform vermengen. Es gibt weder Beginn noch Ankunft noch eine Auflösung der Spannungen. Stattdessen kehrt die Bewegung auf sich selbst zurück und verweigert damit eben jene teleologische Geschichtsschreibung, die Chakrabarty als koloniale Zeitlogik des *not-yet* beschrieben hat. Nämlich die Vorstellung, dass Geschichte auf ein Ziel zulaufe, das der Westen bereits erreicht hat, während andere noch aufholen müssen. Das Werk ist damit nicht nur eine formale Auseinandersetzung mit Dialektik, sondern eine postkoloniale Kritik an der Gewalt jener Zeitlogik, die das *Andere* als rückständig konstituiert. Denn die stetige Veränderbarkeit bildet die (dialektische) Grundlage jedes Widerstandsdenkens. Kentridges Prozession gewinnt ihr radikales und kritisches Potenzial gerade aus der Ziellosigkeit. Dennoch ist *Arc/Procession* kein bloßes Bild der Resignation. Es folgt Benjamins Vorstellung des richtigen Denkens, denn dazu „gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken, sondern ebenso ihre Stilllegung.“²⁸ Die Prozessionsteilnehmenden tragen die Trümmer der Vergangenheit nicht hinter sich, sondern mit sich. Sie verkörpern die Weigerung, das leidvolle Erbe zurückzulassen, auch wenn der Sturm des Fortschritts vorwärtsdrängt. In diesem Sinne ist *Arc/Procession* als bildliche Form des Eingedenkens der Apartheid-Opfer zu lesen. Das Werk entstand zu einem Zeitpunkt des politischen Umbruchs in Südafrika, in dem die Fortschrittserzählung der Einrichtung einer Demokratie zu dominieren begann. Kentridge stellt dieser Erzählung ein Bild entgegen, das die Kontinuität des Leidens sichtbar macht. Die Prozession schreitet voran, doch sie vergisst nicht. Sie trägt die Geschichte der Unterdrückten als eine Last, die weder abgelegt werden kann noch abgelegt werden soll. Mit dieser Hartnäckigkeit der Erinnerung unterbricht das Werk das Kontinuum der Siegergeschichte und kehrt dabei die Tradition des römischen Triumphbogens in ihr Gegenteil. Dort, wo jener die Macht der Sieger verewigt, tragen Kentridges Figuren die Last der Besiegten in eine ungewisse Zukunft.

²⁷ Benjamin 2010 (wie Anm. 2), S. 71.

²⁸ Benjamin 2010 (wie Anm. 2), S. 80.

3. Kollektivität und Individualität von Erinnerungen anhand der *Drawings for Projection* (1989-2020).

Die Frage danach, wessen Geschichte erinnerenswert ist, impliziert auch Fragen der Identität. Von besonderem Interesse ist hierbei die Unterscheidung von individuellem und kollektivem Gedächtnis und die Verhandlung von Schuld und Verantwortung. Während der Begriff des *kollektiven Gedächtnisses*, wie Denschlag in *Vergangenheitsverhältnisse* bemerkt, eine fehlgeleitete Brücke zur Identitätsbildung schlägt²⁹, welche Gedächtnis mit Identität gleichsetzt und auf ihrem Weg die Subjektivierung des Individuums negiert, erlaubt Benjamins Erfahrungstheorie sich den Einflüssen und Gewalten der Erinnerung zu öffnen und sie in die individuelle Identität des Subjekts einfließen zu lassen.³⁰ Benjamin erkennt die Brüche, welche das Individuum durch die Geschichte erleidet, an und gibt ihnen Raum. Sie werden zur Basis der Auflehnung gegen eine forcierte Kollektivierung, die es beschädigt. Denschlag führt hier Marx' Begriff der *Entfremdung* an, der „als Gegenbegriff zu einer erfüllten und erfahrungsgesättigten Identität“³¹ steht und die Unfähigkeit bezeichnet, „sich zu seiner Umwelt [...] und damit auch zu sich selbst in Beziehung zu setzen.“³² Denschlag erkennt mithilfe von Benjamin als Ausweg aus dieser Spannung das aversive Potenzial der Erinnerung:

Das ‚kollektive Gedächtnis‘ ist aus dieser Perspektive eine konservative Instanz, die ihre Identitätsvorstellungen tendenziell total zu institutionalisieren strebt. Während das Individuum innerhalb des Paradigmas des ‚kollektiven Gedächtnisses‘ gewissermaßen gar nicht existiert, geht Benjamin vom Individuum aus, das durch die kollektiven ‚Rahmen‘ der Vergesellschaftung eher beschädigt wird und tendenziell verschwindet. Die Erinnerung des Einzelnen kann gegenüber dieser Überformung des individuellen Gedächtnisses in Richtung auf Kollektivität eine kritische Instanz sein.³³

3.1 Die *Drawings for Projection* (1989 – 2020)

Ein Großteil von Kentridges Werk satirisiert den politischen Idealismus. So auch die *Drawings for Projection*, eine Filmreihe, die 1989 bis 99 als achteilige Animationsfilmreihe begann und bis 2020 um drei weitere Filme ergänzt wurde.³⁴ Für seine Filme entwickelte Kentridge ein einzigartiges, arbeitsintensives Verfahren, bei dem er eine einzelne Zeichnung radiert, verwischt und verändert und diese Veränderungen mit einer Stop-Motion-Kameratechnik festhält. Das Ergebnis ist eine Mischung aus Film und Zeichnung, die sowohl neue Verhältnisse zwischen den Medien schafft als auch das Potenzial bietet, beunruhigende so-

²⁹ Vgl. Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 33 sowie S. 43–50.

³⁰ Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 233.

³¹ Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 13.

³² Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 14.

³³ Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 254.

³⁴ Tide Table, 2003; Other Faces, 2011; City Deep, 2020.

ziale Probleme sowie Macht- und Gewaltverhältnisse auf eine weder sentimentale noch verherrlichende Weise zu beleuchten. Die Filme porträtieren das Leben in Südafrika in, während und nach der Apartheid. Sie spiegeln die brutalisierte Gesellschaft, die jene hinterlassen hat und gehen gleichzeitig aus ihr hervor. Die *Drawings for Projection* sind in ihren Themen und Aushandlungen so dicht, dass es zu kurz gegriffen wäre zu behaupten, sie beschäftigen sich vorrangig mit Erinnerung. Doch die Erinnerung an ein „vergangenes“ Unterdrückungsverhältnis und die Frage danach, wessen Geschichte es wert ist, erzählt zu werden, bilden den Überbau, der Kentridges Filme umgibt. Die Filme folgen einer episodischen Struktur und verfolgen die Geschichte des Unternehmers Soho Eckstein, seiner Frau (Mrs. Eckstein) und des Künstlers Felix Titlebaum, welcher als Antagonist zu Eckstein fungiert. Während Ersterer stets formell, im Anzug dargestellt wird, wird Felix ausschließlich nackt porträtiert. Durch die komplexen, fiktiven Figuren, die auch (aber nicht ausschließlich) als Identifikationsfiguren des Künstlers selbst zu lesen sind, untersucht Kentridge die weitreichende politische Landschaft des nationalen Traumas und erforscht gleichzeitig die tieferen Kräfte von Erneuerung und Zerstörung. Der Rückgriff auf veraltete Ästhetiken der Nachkriegszeit durch Geräte wie Schreibmaschine, Seismograf oder Grammophon referiert auf eine Zeit, in der Technologie und Massenkultur das Leben neu konzipieren.³⁵ Das Veraltete wird bei Kentridge aber nicht zu reiner Nostalgie, die immer auch ein hemmendes Moment besitzt, sondern ist als Ausdrucksform zu verstehen. Es ist ein Auferlegen von Stillstand inmitten von Bewegung, eine Einbettung der Spuren körperlicher Produktion in den Apparat und das Untergraben der Spektakularisierung von Erinnerung.³⁶ Schauplatz der Filme ist meist Johannesburg, die Heimat des Künstlers, und dessen Umland. Die Stadt, die Kentridge einmal selbst als „a-normalen Ort“³⁷ bezeichnete, bietet seinen Überlegungen eine geeignete Bühne. Sie wirft durch ihre artifizielle Gründung zum Zweck des Bergbaus und durch ihre Geschichte von Spaltung und Ausgrenzung selbst bereits die Fragen auf, die Kentridge in seinen Werken zu beantworten sucht. Die *Drawings for Projection* behandeln verschiedene Problematiken, die sich oft in Dualitäten, wie Wahrheit und Wissen oder Gewalt und Schuld bzw. Verantwortung offenbaren. Für die Untersuchung von Erinnerungen und Zeitlichkeit erweisen sich besonders der 1996 entstandene Film, *History of the Main Complaint*, und der fünfte Teil der Reihe, *Felix in Exile*, von 1994, als wertvoll.

³⁵ Krauss, Rosalind: „The Rock“: William Kentridge's *Drawings for Projection*, In: *October Magazine*, Bd. 92, Massachusetts 2000, S. 3–35, hier S. 29.

³⁶ Krauss 2000 (wie Anm. 35), S. 35.

³⁷ Kentridge, William: *Drawing the Passing. Zeichnen für den Augenblick*. Regie: Tappenir, Anna Maria; Wulf, Reinhard. Deutschland: ARTE, 1999, 33:17. <https://www.youtube.com/watch?v=9898RINvT3c> [zuletzt aufgerufen am 18.07.2026.].

3.2 *History of the Main Complaint* (1996): Individuelle und kollektive Verantwortung

History of the Main Complaint ist der Titel des sechsten, 1996 erschienenen Teils der Reihe *Drawings for Projection*. Der knapp sechsminütige Animationsfilm beschäftigt sich mit den Bestrebungen der südafrikanischen Wahrheits- und Versöhnungskommission.³⁸ Im Film leidet Soho Eckstein sinnbildlich unter der Last seiner vergangenen Taten sowie jener, für die er aufgrund seiner Hautfarbe und seiner sozialen Schicht verantwortlich gemacht werden kann. Der Film beginnt mit der Ansicht einer leeren Straße. Ein Zeitungsblatt weht im Wind, eine Sirene heult in der Ferne und man hat das Gefühl, Zeuge einer Ruhe nach dem Sturm zu sein. Ein Schnitt zeigt Soho, den wir in einem komatösen Zustand in einem Krankenhausbett antreffen. Ein anderer Soho taucht auf, tritt an sein Bett und hört ihm mit einem Stethoskop den Körper ab. Ein weiterer kommt hinzu und wir sehen eine MRT-Aufnahme des Oberkörpers von Soho in welchen sich die Stethoskope graben. Plötzlich sind es vier und fünf Stethoskop-tragende Sohos, die sich an ihm zu schaffen machen. Die MRT-Bilder zeigen Gegenstände aus Sohos Büro, die in seiner Brust erscheinen. Die Aufnahmen nehmen uns mit auf eine Autofahrt durch Sohos Inneres und obwohl es sich bei dem Fahrer um Soho handelt, sind es Felix' Augen, die uns aus dem Rückspiegel anstarren.³⁹ Erinnerungen von einer Landstraße erscheinen und wir sehen abwechselnd Bilder von Körperteilen auf einem Ultraschall-Gerät, die mit roten Kreuzen versehen sind und Darstellungen von Büroartikeln, wie einer Schreibmaschine, einem Telefon mit Wählscheibe oder einem Stempel. Nun stehen zehn Ver-



Abb. 5: William Kentridge, Zeichnung aus dem Film: *History of the Main Complaint*, 1996, Kohle und Pastell auf Papier, 120x160 cm.

sionen Sohos um das Krankbett. Alle sind ausgestattet mit einem Stethoskop und damit beschäftigt, den Kranken abzuhorchen, bzw. in ihn hineinzuhorchen. Die Fahrt im Innern

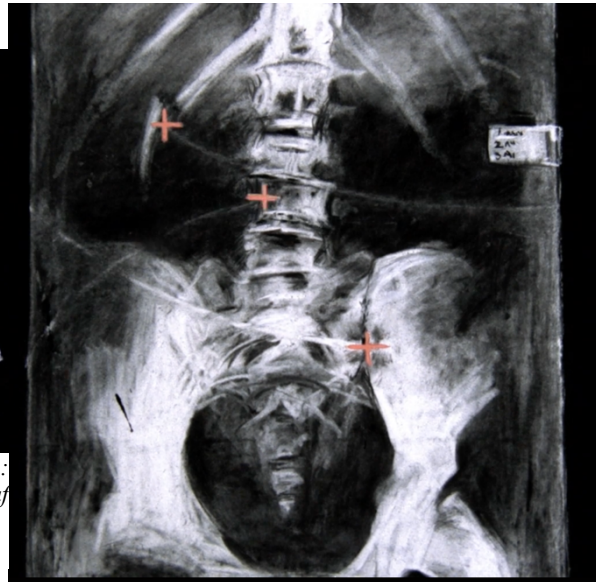
³⁸ 1996 wurde unter Präsident Mandela in Südafrika die Wahrheits- und Versöhnungskommission eingesetzt, um die Verantwortlichkeiten der Vergangenheit zu untersuchen. Die Frage nach kollektiver oder individueller Verantwortung für vergangene Missstände stand somit im Raum. Christov-Bakargiev, Carolyn: William Kentridge, Brüssel 1998, S. 111.

³⁹ Christov-Bakargiev, Carolyn: William Kentridge, Brüssel 1998, S. 111.

und der Blick durch die Windschutzscheibe setzen sich fort und offenbaren einige Erinnerungen. Während Sohos Körper untersucht wird, erscheinen am Straßenrand die brutal verstümmelten Leichen schwarzer Südafrikaner:innen, die von Schattengestalten getreten werden. An den Stellen, an denen die Körper getroffen werden, leuchten rote Kreuze auf, die dann auch auf den Aufnahmen von Sohos Becken und Kopf und auf seiner ganzen Person im Auto zu sehen sind.



Abb. 6 und 7: William Kentridge, Zeichnung aus dem Film: *History of the Main Complaint*, 1996, Kohle und Pastell auf Papier, 120x160 cm.



Doch die Scheibenwischer radieren die Kreuze auf Soho aus und wir sehen erneut das Krankenzimmer, das wir plötzlich leer und mit geschlossenen Vorhängen um das Bett vorfinden. In der Erinnerung rennt eine Gestalt über die Straße und wird von Sohos Auto erfasst. Als der Körper gegen die Windschutzscheibe geschleudert wird, erwacht Soho erschrocken aus dem Koma. Die Erinnerung weckt ihn und er kann seiner Verantwortung und Handlungsmacht nicht länger entgehen. Dieses klärende Moment lässt Soho wieder in die gewohnte Umgebung seines Schreibtisches zurückkehren. Das Verhältnis von individueller und kollektiver Schuld wird dadurch deutlich, dass Soho erst durch das Eingeständnis seiner eigenen Verantwortung das Bewusstsein wiedererlangt. Er hat das „Gewicht“ entdeckt, „das ihn bewusstlos gehalten hat“⁴⁰ und erlangt durch diese Entdeckung die Kraft und Macht an seinem Schreibtisch zurück. Allerdings ist diese Wiederherstellung auch die Rückkehr in klassische Machtverhältnisse missbräuchlicher weißer Autorität. Es bleibt also unklar, ob es tatsächlich einen moralischen Wandel in Soho gegeben hat. Die Auseinandersetzung mit der Erinnerung führt ihn nicht zur Wahrheit seiner Beschwerde, einer Beschwerde, die zugleich gegen ihn selbst gerichtet ist. Die von Kentridge in seinen Filmen verhandelte Konfrontation mit der gequälten, an Amnesie leidenden Psyche weißer Südafrikaner bleibt sowohl im Leben als

⁴⁰ Christov-Bakargiev 1998 (wie Anm. 39), S. 111.

auch in der Kunst unvollendet.⁴¹ In *History of the Main Complaint* schwingt mehr oder minder subtil die Frage nach der kollektiven oder individuellen Verantwortung für vergangene Missstände mit, wie Kentridge selbst in einem Essay schreibt.⁴² Durch den szenischen Wechsel zwischen den Wunden, welche die Personen erleiden, an denen Soho auf der Fahrt durch sein Gedächtnis vorbeifährt und jenen, welche sein eigener Körper auf den Röntgenaufnahmen zeigt, „entsteht eine Entsprechung zwischen dem anderen zugefügten Schmerz und der Selbstzerstörung seiner Seele.“⁴³ Die Gegenüberstellung der äußeren Verletzungen und Sohos innerer Wunden entspricht der Auflösung dessen, was Denschlag unter Entfremdung begreift. Ihm zufolge bedeutet Entfremdung nämlich „nicht den Verlust kollektiver Bindungen, sondern die Unfähigkeit, sich zu anderen in Beziehung zu setzen.“⁴⁴ Indem Kentridge diese Beziehung bildlich wiederherstellt, unterstützt er eine Verbindung von Objektivität und Innerlichkeit, in welcher Denschlag die Lösung dieser Spannung sieht:

Die Tradition der Objektivität muss durch eine Tradition der Innerlichkeit ergänzt werden. Nicht ihre Gegenüberstellung, sondern ihre Verbindung muss dabei das Ziel sein. Sie ergibt sich aus der Einsicht, dass sich Innerlichkeit nicht nur durch äußerliche Einflüsse erst bildet, sondern sich auch notwendig durch verschiedene Formen von Objektivität äußert.⁴⁵

Einerseits birgt das kollektive Gedächtnis durch die es notwendig begleitende Homogenisierung eine Gefahr der Kontinuierung und Stabilisierung vorherrschender Wissensbestände und deren Ideologien. Gleichzeitig hat es allerdings auch das Potenzial, alternative Deutungen zu erzeugen und dadurch „neue Gegenwartsorientierungen und Zukunftserwartungen“ schaffen zu können, die „Kontinuitäten durchbrechen und zu einem geschichtlichen Bewusstsein der Diskontinuität führen“.⁴⁶

Benjamin beschreibt eine Veränderung von Zeiterfahrung in der Moderne aufgrund der verschobenen Rolle der Erinnerung bei der Bildung von Weltbeziehungen. Diese Veränderungen haben jene Unfähigkeit der Subjekte zur Folge, sich mit anderen und der Welt in Beziehung zu setzen. Benjamin plädiert dafür, bei der „Konstitution von Identität die Reproduktion von erfahrungsunabhängigen Mythen zu verhindern und die Reflexion auf die Vergangenheit nicht zur Legitimation der Gegenwart zu instrumentalisieren, sondern durch sie eine kritische Selbstreflexion zu ermöglichen.“⁴⁷ Benjamin attestiert außerdem eine Krise der Er-

⁴¹ Kentridge, William: „History of the Main Complaint. 1996“, Objektbeschreibung auf der Webseite des Tate Modern, London. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kentridge-history-of-the-main-complaint-t07480> [zuletzt aufgerufen am 06.07.2026].

⁴² Christov-Bakargiev 1998 (wie Anm. 39), S. 111.

⁴³ Christov-Bakargiev 1998 (wie Anm. 39), S. 110.

⁴⁴ Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 80.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 76.

⁴⁷ Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 89.

zählung. Die Erzählung, welche für ihn die „wichtigste Form der Mitteilung von Erfahrung“⁴⁸ darstellt, wurde im Spätkapitalismus durch die bloße Information abgelöst, was einen Erfahrungszerfall nach sich zog.⁴⁹ Während die Information lediglich in ihrer augenblicklichen Neuheit besteht, aktualisiert sich die Anbindung an eine Erfahrung in der Erzählung durch Vermittlung zwischen Selbst- und Welterfahrung jedes Mal aufs Neue.⁵⁰ In seinem Begriff der Erfahrung muss für Benjamin immer auch die Dimension der Erinnerung eingeschlossen sein.⁵¹ In diesem Sinne lässt sich die vorher genannte Szene außerdem als Ausdruck dieser Krise der Medien verstehen. Die technischen Bilder der Röntgen-, Computertomographie- und MRT-Scans, die im Sinne Benjamins eher der Information zuzuordnen wären, bieten für Kentridge die Möglichkeit einer Einsicht in das, was sich unter der Haut verbirgt. Dies ermöglicht ihm die Frage danach, ob „unsere Blindheit dafür ähnlich [ist] wie unsere Blindheit gegenüber den Folgen unseres Handelns?“⁵² Indem Kentridge diese rational-technischen Informationsquellen mit der Erfahrung von Erinnerungen in Verbindung setzt, schafft er eine neue Antwort auf die Benjaminsche Problematik des Erfahrungszerfalls. Auf diesen Erfahrungszerfall folgt Benjamin zufolge auch eine neue Zeitwahrnehmung, die sich in der Moderne etabliert. Sie ist gekennzeichnet durch die Fragmentierung der Zeit in der Wahrnehmung und hat eine „leere Zeit“ zur Folge. Für Benjamin besteht die moderne Zeit aus einer „Kette unverbundener Erlebnisse, aus denen keine Erfahrungen resultieren“, sondern die lediglich durch „externe Erinnerungsspuren“, wie Fotografien, Andenken oder Informationen erhalten bleiben. Benjamin setzt in diesem Zusammenhang den Begriff des Kollektiven stärker in Verbindung zu seiner Bedeutung für ein „identitätsrelevantes Erinnern“ und fragt danach, inwieweit es zu dessen Konstitution oder Verhinderung beiträgt.⁵³ Den Ausgang aus dieser fragmenthaften und gewaltvollen Zeitkonzeption sieht Benjamin, wie bereits dargelegt, in der Erinnerung. Für ihn ist das Vergessene, welches „die unbewusste Dimension des Gedächtnisses“⁵⁴ bildet, notwendig auch mit dem Kollektiv verbunden, denn Vergessen ist nie nur individuell, es fügt sich in das Vergessene der Vergangenheit und geht mit ihm Verbindungen ein.⁵⁵ Wenn Soho also auf der Fahrt durch sein Gedächtnis den verletzten Körpern Schwarzer Personen begegnet, ist es nicht so sehr von Bedeutung, ob dies eine subjektive Erinnerung ist, denn die Verantwortung muss er nicht nur für das überneh-

⁴⁸ Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 92.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 93.

⁵¹ Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 94.

⁵² Christov-Bakargiev 1998 (wie Anm. 39), S. 111.

⁵³ Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 97.

⁵⁴ Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 158.

⁵⁵ Ebd.

men, was er persönlich getan hat. Er muss sinnbildlich für uns alle auch dafür sorgen, das Verdrängte an die Oberfläche zu bringen und dem Vergessen entgegenzuwirken, um so eine Zeitlichkeit zu konzipieren, die das Gewesene erweckt und mit ihm Geschichte als „gebildet und vergangen“ erkennen kann.⁵⁶

3.3 *Felix in Exile* (1994) und das Palimpsest der Erinnerung

Der neunminütige Kurzfilm *Felix in Exile* aus dem Jahr 1994 erzählt die Geschichte des im Exil lebenden Felix Titlebaum und der schwarzen Landvermesserin Nandi. Die Zuschauern begleiten parallel Nandi bei ihrer Arbeit in den Weiten von Johannesburg und Felix in seinem Schlafzimmer. Zu Beginn des Filmes öffnet der nackte Felix, auf seinem Stuhl im Exil sitzend, einen Koffer, der die Bilder schwarzer am Boden liegender Körper zu enthalten scheint. Örtlich von den gewaltvollen Erinnerungen getrennt, muss Felix sie in seinem Gedächtnis neu beleben. Doch langsam, aber stetig werden die Körper von Papieren und Zeitungen bedeckt, sie werden mit roter Kreide umzeichnet und mit kurzen Pfählen abgesteckt. Die Körper gehen in die Landschaft über und werden von ihr absorbiert. Kentridge beschreibt die Funktion der Landschaft und ihrer Vermessung durch Nandi in diesem Film als Allegorie der Geschichtsschreibung:

Sie benutzt einen Sextanten und einen Theodoliten. Der Sextant dient eigentlich dazu, die eigene Position zu bestimmen, das andere Gerät hingegen dazu, das Gelände, auf dem man steht, zu kartieren. Es geht darum, die Landschaft festzuhalten und zu zeichnen – quasi eine Aufzeichnung dessen zu erstellen, wo wir uns gerade befinden. Die Maschine, die sich dreht und dann klickt, ist in Wirklichkeit ein altmodischer Seismograf, der die Erschütterungen und Drehungen der Erde misst. Und da alle Menschen, die im Film sterben, von der Erde aufgenommen werden, ist das wohl Teil der Geschichte, die ihre Menschen verdaut. Und das muss im Film stellvertretend für die Geschichte im Allgemeinen stehen.⁵⁷

Langsam beginnen die Zeichnungen aus dem Koffer das Zimmer des Exilanten zu überfluten. Sie stapeln sich auf Bett und Boden und man sieht darin Nandi, wie sie gewissenhaft ihrer Tätigkeit der Landvermessung nachgeht, während auch durch ihre Umgebung die Blätter wirbeln.



Abb. 8: William Kentridge, Zeichnung aus dem Film: *Felix in Exile*, 1994, Kohle und Pastell auf Papier, 120x160 cm.

⁵⁶ Denschlag 2017 (wie Anm. 4), S. 159.

⁵⁷ Kentridge, William: „William Kentridge. *Felix in Exile*. 1994“, aus der Verschriftlichung des MoMA-Audioguide, <https://www.moma.org/audio/playlist/1/248> [zuletzt aufgerufen am 13.04.2026].



Abb. 9: William Kentridge, Zeichnung aus dem Film: *Felix in Exile*, 1994, Kohle und Pastell auf Papier, 120x150 cm.

Auch der Spiegel, an den Felix tritt, die Füße auf dem von Erinnerungen bedeckten Boden, um sich zu waschen und zu rasieren, wird zu einer Verbindung zwischen Nandi und ihm, die einen Austausch ermöglicht und schließlich die beiden sich gegenüberstehen lässt. Durch eines der Geräte verbinden sich ihre Visionen und die Betrachtenden sehen eine kleine Gruppe von Personen mit einem Banner, die sich eben-

falls nach und nach in die Landschaft einfügen. Anhand des bereits erwähnten Seismographen wird diese Erschütterung gemessen und in einen Ausschlag der Messungen gefasst, der sich allerdings schnell wieder beruhigt. Es folgen Bilder von Nandi beim Baden, die aus Felix' Koffer entfliehen und sich im Raum des Exils an Wänden und Boden manifestieren. Irgendwann werden die Bilder und Erinnerungen unausweichlich. Der Seismograph kann nicht mehr in seinen Normalzustand zurückfinden; Nandis Gesten zeigen Verzweiflung und das Wasser, das aus dem Hahn in Felix' Zimmer fließt, färbt sich rot. Die Bilder verkünden Nandis Tod. Auch sie wird zu einem der Körper, die rot umkreist und von Blättern bedeckt in die Landschaft der Geschichte übergehen. Felix' halb geflutetes Zimmer verwandelt sich in ein Becken an der Stelle, wo vorher Nandis Körper lag. Die Bilder der Leichen in *Felix in Exile* basieren auf forensischen Fotografien von Menschen, die Monate vor Südafrikas ersten demokratischen Wahlen 1994 der immensen politischen Gewalt, die dort zu dieser Zeit herrschte, zum Opfer fielen.⁵⁸



Abb. 10: William Kentridge, Still aus dem Film: *Felix in Exile*, 1994, 07:27.

⁵⁸ Kentridge, William: „William Kentridge. *Felix in Exile*. 1994“, aus der Verschriftlichung des MoMA-Audioguide, <https://www.moma.org/audio/playlist/1/248> [zuletzt aufgerufen am 13.04.2026].

Das Medium der Kohlezeichnung, welches Kentridge als Grundlage für seine Filme wählt, verdeutlicht die Einbrüche der Vergangenheit, von denen Benjamin schreibt, formal. Im Entstehungsprozess ergeben sich zwei Zeichnungen, zum einen das Endprodukt und zum anderen jene, die sich im Animationsfilm immer wieder verändert und doch sichtbar, als Erinnerung, auf dem Papier zurückbleibt. Es entsteht ein Palimpsest, das die Veränderungen, die ein Bild durchlaufen ist, sichtbar macht. Dieses Palimpsest ist laut Rosalind Krauss die emblematische, sinnbildliche Form des Zeitlichen und Vergänglichen und führt zu einer Abstraktion des Narrativs.⁵⁹ So entsteht um Kentridges Filme eine Spannung zwischen Endlichkeit und Wirkmacht. Die zwei Varianten der Bilder passen dabei treffend zu den Verständnissen des Gedächtnisses, die Denschlag in *Vergangenheitsverhältnisse* herausarbeitet. Die Zeichnung auf Papier entspricht dem Assmanschen Gedächtnisspeicher, der rein äußerlich und räumlich die Erinnerungen einer sozialen Gruppe nach ihren Bedürfnissen, der Wirklichkeit enthoben, bewahrt.⁶⁰ Die Zeichnung entwickelt aber im Kontext der Filme ein Eigenleben, das sie in all ihren Entwicklungsstufen sichtbar bleiben lässt und ihr ein Potenzial zugesteht, durch Re-aktivierung Einfluss auf die Gegenwart zu nehmen, in dem Sinne, wie Benjamin Erinnerung konzipiert. Wo das kollektive Gedächtnis im Sinne Assmanns auf Identitätsstiftung und Konsens zielt, zeigt Kentridge die Unmöglichkeit einer solchen Reinigung. Das Ausgelöschte kehrt als Spur zurück und verweigert den versöhnlichen Abschluss mit dem Vergangenen. Auch die Landschaft selbst wird zu einem „amnestischen Terrain“⁶¹, das erst durch den Zeichenprozess kritisch erschlossen wird. Maltz-Leca zeigt, wie Kentridges Landschaftszeichnungen diesen historisch-dialektischen Ansatz formal umsetzen. Die südafrikanische Landschaft fungiert bei ihm als ein Feld von Widersprüchen und Veränderungen. Sie ist das Gegenbild zur statischen, ahistorischen Landschaftstradition in Kunst und Geschichte, die alle Spuren kolonialer und industrieller Gewalt aus dem Bild tilgt.⁶² Kentridges Zeichenprozess, nämlich das Hinzufügen und Auslöschen, das Überzeichnen der Landschaft mit Spuren von Bergbau, Industrie und Trauma, ist in diesem Sinne ein materielles Denken gegen das Vergessen. Geschichte wird tatsächlich in die Oberfläche des Bildes eingeschrieben und wieder herausgearbeitet.

⁵⁹ Krauss 2000 (wie Anm. 35), S. 24.

⁶⁰ Denschlag 2017 (wie Anm. 5), S. 233.

⁶¹ Maltz-Leca 2018 (wie Anm. 16), S. 118.

⁶² Ebd.

4. Schluss

In den behandelten Werken thematisiert William Kentridge die persönlichen und sozialen Traumata, die als Überbleibsel der südafrikanischen Apartheid in Erinnerung geblieben sind. Dabei konzipiert er diese Erinnerung aber nicht als etwas Feststehendes, Unveränderliches, ohne dabei die Gewalterfahrungen zu invalidieren. Er verwehrt sich durch diese Auffassung gerade einer Form der Aufarbeitung, welche der Prämisse folgt, Erinnerungen könnten vollständig verarbeitet und somit die Gewalttaten wiedergutmacht werden. Kentridge setzt in seinem Werk auf die Betonung der Verwobenheit von persönlicher und gesellschaftlicher Vergangenheit. Durch die Sichtbarmachung des Unsichtbaren überwindet er die Grenze zwischen Sehen und Wissen. Kentridge stellt sich über sein Werk den Verantwortungen und Aufgaben, die den Privilegierten einer Gesellschaft zukommen, die sich jüngst aus einer Periode der Gewalt emanzipiert hat.

Die *Drawings for Projection* nähern sich dem Feld der Erinnerung auf verschiedenen Wegen. Sie fragen danach, wessen Geschichte erinnert wird, wessen es wert ist, erinnert zu werden. Auch wenn die Filme sich um zwei weiße Hauptcharaktere entwickeln, während Schwarze eher im Kollektiv inszeniert sind, erfährt diese Erzählweise auch Brüche. In *Felix in Exile* wird beispielsweise die Geschichte Nandis parallel zu Felix‘ erzählt, und in dessen Erinnerung verschmelzen sie zu einer Leidensgemeinschaft. Die Erinnerungen spielen dabei eine besondere Rolle, denn sie halten Nandi in ihm präsent und geben ihm dadurch nicht die Möglichkeit, sich vor seiner möglichen Mitschuld zu verbergen. Dennoch sind sie nicht lähmend und qualvoll, sondern nur schonungslos ehrlich und unausweichlich. Kentridge führt in *History of the Main Complaint* Objektivität und Subjektivität zu einer produktiven Verbindung zusammen, welche das kollektive Gedächtnis mit individuellen Positionen anreichert, die ihm das Potenzial für Wandelbarkeit und Entwicklung offenhalten. Kentridge schafft mit seinem Werk eine Auseinandersetzung mit Erinnerung, die dem von Benjamin beschriebenen Erfahrungszerfall entgegenwirkt. Erinnerung wird bei ihm nicht durch rein *externe Erinnerungsspuren* verhandelt, sondern als etwas, das ständig mitgedacht und erneuert wird und dessen Einfluss auf Gegenwart und Zukunft aufrechterhalten bleibt. So entwickelt er eine Alternative zur klassischen Fortschrittslogik, welche die Bestätigung der Sieger:innengeschichte unterläuft. In *Arc/Procession* inszeniert Kentridge Fortschritt als unge löste Spannung. Durch die verschiedenen Entwicklungsrichtungen verkompliziert Kentridge das einfache Fortschrittsnarrativ der Herrschenden und stellt ihm eine Prozession der Entrechteten entgegen, die Gewalt und Verdrängung nicht überdeckt, sondern substanziell mitträgt.

Dies alles wird durch das Medium der Kohlezeichnung unterstützt, denn es verdeutlicht bildlich die Einbrüche der Vergangenheit. Durch den künstlerischen Prozess des Auslöschens, Wiederherstellens und Überzeichnens bleibt immer eine Spur sichtbar, egal, wie sehr man versucht, sie auszuradieren. Jede Zeichnung trägt die Geschichte ihrer Entwicklung in sich und so bringt die Technik selbst ein Gefühl von Zeit mit sich. „Alles lässt sich retten. Alles ist vorläufig. Eine vorherige Handlung wird durch die folgende gerettet. Eine verworfene Zeichnung wird durch die nächste wiederbelebt. [...] Die unvollkommenen Ausradierungen der aufeinanderfolgenden Phasen jeder Zeichnung werden zum Zeugnis des Fortschritts einer Idee und des Zeitablaufs.“⁶³ schreibt Kentridge selbst über seine Filme.

Benjamin beschreibt die Verantwortung und Handlungsmacht, die wir bei der Wandlung/Umgestaltung der Geschichte haben:

Nur dem Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.⁶⁴

In diesem Sinne wird auch Kentridge zu einem solchen Geschichtsschreiber. Er sucht Wege, in der Kunst mit dem schweren Erbe der Apartheid umzugehen, sich ihrer zu erinnern und doch über sie hinauszuwachsen. Die Erinnerungen an sie werden bestückt mit individuellen Erinnerungen und so entsteht ein komplexes Gebilde, welches die Vergangenheit aufarbeitet, ohne dabei den Anspruch zu verfolgen, sie jemals vollständig hinter sich zu lassen. Sein Zeichenprozess fungiert als *Eingedenken* nach Benjamin, welches Leid nicht verdrängt, sondern seine Spuren als ein Palimpsest bewahrt.

⁶³ Kentridge, William: „Thick Time“, Kentridge Studio: Drawings for Projection. <https://www.kentridge.studio/william-kentridge-projects/drawings-for-projection/> [zuletzt aufgerufen am 21.07.2026].

⁶⁴ Benjamin 2010 (wie Anm. 2), S. 72.

Literaturverzeichnis

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, In: Göttinger, Christoph; Lönitz, Henri (Hgg.): Walter Benjamin. Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 19, Berlin 2010.

Chakrabarty, Dipesh: Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference, Princeton 2000.

Christov-Bakargiev, Carolyn: William Kentridge, Brüssel 1998.

Denschlag, Felix: Vergangenheitsverhältnisse. Ein Korrektiv zum Paradigma des »kollektiven Gedächtnisses« mittels Walter Benjamins Erfahrungstheorie, Bielefeld 2017.

Krauss, Rosalind: „The Rock“: William Kentridge's Drawings for Projection, In: October Magazine, Bd. 92, Massachusetts 2000, S. 3–35.

Maltz-Leca, Leora: William Kentridge. Process as Metaphor and other Doubtful Enterprises, Oakland 2018.

Martin, Marilyn: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994. In: Enwezor, Okwui (Hg.): The Short Century, München; London; New York 2001, S. 37–44.

Rothberg, Michael: Multidirektionale Erinnerungen. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung, Berlin 2001.

Rothberg, Michael: Progress, Progression, Procession: William Kentridge and the Narratology of Transitional Justice, In: NARRATIVE, Vol. 20, No. 1, Columbus 2012.

Internetquellen

Kentridge, William: „William Kentridge. Felix in Exile. 1994“, aus der Verschriftlichung des MoMA-Audioguide <https://www.moma.org/audio/playlist/1/248> (13.04.2026).

Kentridge, William: „History of the Main Complaint. 1996“, Objektbeschreibung auf der Webseite des Tate Modern, London. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kentridge-history-of-the-main-complaint-t07480> (06.07.2026).

Kentridge, William: Drawing the Passing. Zeichnen für den Augenblick. Regie: Tappinir, Anna Maria; Wulf, Reinhard. Deutschland: ARTE, 1999, 33:17. <https://www.youtube.com/watch?v=9898RINvT3c> (18.07.2026).

Kentridge, William: „Thick Time“, Kentridge Studio: Drawings for Projection. <https://www.kentridge.studio/william-kentridge-projects/drawings-for-projection/> (21.07.2026).

Schneider, Gerd; Toyka-Seid, Christiane: „Apartheid“, In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Das junge Politiklexikon, Bonn 2026. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/319831/apartheid/> (06.04.2026).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-3: William Kentridge, Arc/Procession: Develop, Catch Up, Even Surpass, 1990. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kentridge-arc-procession-develop-catch-up-even-surpass-t07668>.

Abb. 4: Paul Klee, Angelus Novus, 1920, Aquarellierte Zeichnung, Israel-Museum, Jerusalem. https://de.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus#/media/Datei:Angelus_Novus,_1920_-_Paul_Klee.jpg.

Abb. 5-7: William Kentridge, Zeichnung aus dem Film: History of the Main Complaint, 1996, Kohle und Pastell auf Papier, 120x160 cm. <https://www.kentridge.studio/william-kentridge-projects/drawings-for-projection/>.

Abb. 8: William Kentridge, Zeichnung aus dem Film: Felix in Exile, 1994, Kohle und Pastell auf Papier, 120x160 cm. <https://www.kentridge.studio/william-kentridge-projects/drawings-for-projection/>.

Abb. 9: William Kentridge, Zeichnung aus dem Film: Felix in Exile, 1994, Kohle und Pastell auf Papier, 120x150 cm. <https://www.kentridge.studio/william-kentridge-projects/drawings-for-projection/>.

Abb. 10: William Kentridge, Still aus dem Film: Felix in Exile, 1994, 07:27. <https://vimeo.com/66485044>.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (dazu zählen auch Internetquellen) entnommen sind, wurden unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

F. Rump 25.07.2026
(Datum, Unterschrift)