

# «Video-Graphie» und die Ästhetik der Apartheid

SONJA A. J. NEEF

## William Kentridges *Felix in Exile*

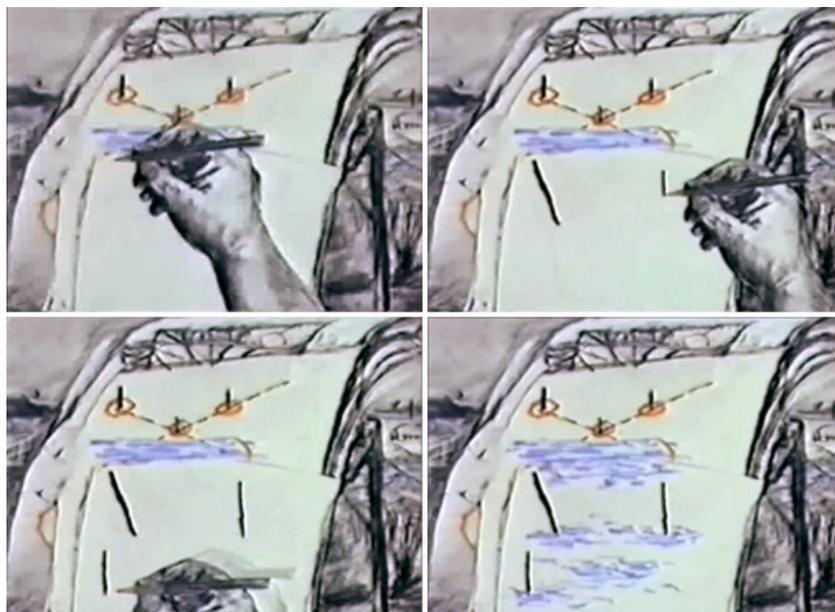
*The animation film of South-African artist William Kentridge Felix in Exile (1994) is made up of an idiosyncratic video-graphic technique combining charcoal drawing with photography, in other words, the graphic technique of the trace with the photographic imprint. This article investigates how the artist creates a unique aesthetics that is inspired by and deals with the logic of «Apartheid» in the interplay of trace and imprint, or hand and eye. The video-graphic 'aesthetics of apartheid' is developed into a tool of critical analysis that allows combining the political order of the South-African regime with the artistic practice of film-making. In doing so, Kentridge's video-graphy is understood as the articulation of a set of responsibilities, including the task of remembering and of overcoming repressive strategies of isolation and separation, both in a political and in an aesthetic manner.*

### «Video-Graphie»

In den 1990er Jahre stellt der südafrikanische Künstler William Kentridge (\*1955) eine Serie von handgezeichneten Animationsfilmen her, die er unter dem Titel *Drawings for Projection* (1989–2003) versammelte. Einer dieser Filme, vielleicht der bekannteste, ist *Felix in Exile* (1994). [1] Musikalisch untermalt mit dem finsternen *soundscape* von Philip Miller, einem Dialog zwischen klagendem Gesang und schweren Streichern, [2] blendet der Film eine ebenso triste Landschaft ein. Grau und leblos dehnt sich eine weite Ebene aus, eine Abraumhalde am Horizont; hier und dort stehen Pfähle wie abgestorbene Bäume um ein Wasserloch.

Vor dem Hintergrund dieser Landschaft findet sodann – immer noch im Modus des Animationsfilms – eine Zeichenszene statt: Eine Hand hält einen Stift und zieht mit sicherem Zug einen Strich auf einem blanko Blatt Papier, der entsprechend dem Duktus von Handschrift ein wenig krumm ausfällt. Dann hebt die Hand ab und fährt, wie von einem mechanischen Hebel geführt, mit einem kurzen Luftzug zu einer noch unberührten weissen Stelle weiter rechts auf dem Papier, um dort die Stiftspitze wieder aufzusetzen und einen weiteren Strich zu ziehen. Ein dritter Strich folgt weiter unten nach demselben Verfahren, das Handwerk und Mechanik in einer merkwürdigen Weise verzwirrt. Nach und nach werden die Striche mit schnellen, sicheren Zügen auf dem Papier eingepflanzt, wo sie wie die in den Boden gerammten Pfähle in der Landschaft stehen, die das Setting der Zeichenszene bildet.

Nach dem Prinzip der *Mise en Abyme* zeichnet die Hand des Zeichners eine zeichnende Hand. Anders als in der *écriture automatique* des Kinos der Moderne, die – beispielsweise in Henri-Georges Clouzots berühmtem Picasso-Film (1956) – den Film als selbstzeichnende Technik zu inszenieren pflegt, ist die zeichnende Hand bei Kentridge nicht unsichtbar. Vielmehr steht sie als anthropomorphe Aufzeichentechnik im Zentrum des Films. [3]



Video: 1 >

Als in der Schreibszene der Stift dann aber ein viertes Mal aufsetzt, geschieht das Unmögliche: Die Hand verschwindet aus der Filmwelt, die sie gezeichnet hat. Indem sich die Hand entzieht, wird sie zu einer Figur der Abwesenheit. Damit wechselt der Film in den Clouzot-Modus: Von dieser Geisterhand errichtet, stellt sich eine «vierte Wand» auf der Bühne des Geschehens auf, und das Bild im Bild beginnt ein von der Hand ihres Zeichners unabhängiges Eigenleben. Wie von selbst fließen überall da, wo der Stift einen Strich auf das Papier gesetzt hat, blaue Pfützen aus dem Boden, so als habe der Zeichner Pfähle in das Papier getrieben, aus dem nun das Schreibfluidum wie Wasser aus einer Quelle herausquillt. Die symbolische Ordnung der Zeichnung greift auf die gezeichnete Landschaft über, in der sich das Wasserloch immer weiter ausbreitet, bis das Wasser das Zeichenblatt flutet und über seinen Rand hinaustritt.

Kentridges Zeichenstift ist ein eigentümliches Instrument. Mal zieht er Striche und reibt sein Material wie ein Kohlestift am Papier ab oder ergießt sich wie ein undichter Füller, mal dringt er in die Schreiboberfläche ein, sticht und gräbt wie ein Stilius, der in der Tiefe eines Holz- oder Lehmstäbchens einen Abdruck erzeugt.

Kentridge entwirft eine unverwechselbare Ästhetik in einer einzigartigen Handschrift. Dabei ist seine «Video-Graphie» kein einfaches Mittel, um das Regime der Apartheid filmisch darzustellen, sondern vielmehr – so lautet die zentrale These dieses Beitrags – das visuelle Wagnis, mit den Mitteln des Zeichentrickfilms selbst auf das der Apartheid eigene Prinzip der Segregation einzuwirken. Kentridges «Video» (*Sehen*) «Graphie» (*Zeichnen*) erzeugt einen Bildtyp, der die taktile Arbeit des Zeichnens so mit dem Akt des Sehens verbindet, dass die Szene des Zeichnens und die gezeichnete Szene nicht in unterschiedlichen Erzählebenen «apart» bleiben, sondern sich endlos in einander verwickeln. Mit dem Wasser, das im Film allgegenwärtig ist, fließen sie ineinander über.

Video-Graphie bedeutet eine sensorische Rückkopplung zwischen Hand und Auge, ein endlos geflochtenes Band, wobei das Gestische die visuelle Welt erzeugt, die die Hand erst hervorbringen muss. So gesehen ist Video-Graphie wortwörtlich eine ästhetische Praxis, verstanden nicht nur als eine Welt-rezipierende sinnliche Wahrnehmung, sondern als eine Arbeit der Erkenntnis und der Welt-Erzeugung. Wenn Kentridges Filmwelt eine Welt der Apartheid ist, dann nicht nur, weil sie die historische Segregationspolitik Südafrikas zum Gegenstand hat, sondern weil bei Kentridge die Video-Graphie selbst zu einem Verfahren gerät, das das politische Prinzip der Apartheid zu einer politischen Ästhetik verdichtet. [4]

### **Spur und Asche**

Zu Recht hat die Kunstkritik wiederholt darauf hingewiesen, dass Kentridges Filmästhetik nicht unter einem einfachen Begriff des Animationsfilms zu fassen ist. Denn anders als bei herkömmlichem Zeichentrick, der Bewegung dadurch erzeugt, dass er viele geringfügig unterschiedliche Zeichnungen aneinanderreihet, erzeugt Kentridge die Animation *innerhalb* des Einzelbildes. Für *Felix in Exile* hat Kentridge nur knapp vierzig grossformatige Zeichnungen angefertigt. Zunächst zeichnet er mit Kohle ein Ausgangsmotiv auf einem Blatt. Dann radiert er auf demselben Blatt einzelne Ausschnitte aus und zeichnet sie neu, wobei er gelegentlich etwas blaue oder orangene Pastellfarbe einsetzt. Die ausradierten Spuren bleiben wie blasse Erinnerungen zurück. Die Zwischenstadien des Bearbeitungsprozesses fotografiert Kentridge nach dem Stop-Motion-Prinzip mit einer 35-mm-Kamera und fügt sie zu einer Bildfolge aneinander. [5] Das Ergebnis dieses Verfahrens sind bewegte Bilder, deren Animation auf einer Akkumulation der Vorzeichnungen beruht, die palimpsestartig über einander geschichtet sind. [6]

Thema: Zur Händigkeit der Zeichnung

«Video-Graphie» und die Ästhetik der Apartheid



Abb: 1 >



Abb: 2 >



Abb: 3 >

Vom Palimpsest aus gedacht wird deutlich, was «Animation» bei Kentridge bedeutet. Die Verlebendigung an sich lebloser Dinge folgt bei ihm aus einer fortwährenden «Alternation» der Zeichen, dem abwechselnden Auslöschen und Neuzeichnen von Zeichen, aber auch aus ihrem «Anders-Werden», der «Alternative», die auf einer Latenz oder einer Möglichkeit des Anders-Seins beruht. Zeichnen ist insofern eine schöpferische Leistung, als es andere, mögliche Welten erzeugt.

Insofern Zeichnen nicht nur im Räumlichen, sondern auch im Zeitlichen stattfindet, sieht es sich aufs engste an eine hypomnestische Technik gekoppelt. *Felix in Exile* entsteht im Jahre 1994 – wir erinnern uns – unmittelbar vor der ersten rassenübergreifenden Wahl, vier Jahre nachdem Nelson Mandela aus seiner 27-jährigen Haft entlassen worden war und ein Jahr nachdem er gemeinsam mit Frederik de Klerk den Friedensnobelpreis erhalten hatte. Nach Kentridges eigenen Aussagen dienen ihm als Vorlagen für die Filmbilder authentische Dokumente und forensische Photographien der grossen Flut von Gewalttaten, die in den Monaten vor den Wahlen losbrach. Bei der grauen Landschaft im Film handelt es sich um die von der Minenindustrie entstellte Landschaft südlich von Johannesburg. [7]

In einer Zeit, als das Ende des Apartheidsregimes sich bereits ankündigte, zeichnen die Filme dessen Verbrechen auf und schaffen so ein Archivdokument für die Zeit danach. Sie erinnern somit an eine Zeit, die erst kommen muss, eine Zukunft, wie Jacques Derrida schreibt, «für die APARTHEID letztlich der Name für eine vergangene Sache sein wird» [8]. Diese zukünftige Zeit ist heute Gegenwart geworden.

William Kentridge hat diesen Moment prophetisch vorausgesehen. Mit *Weitsicht* widmet er seine Filmreihe *Drawings for Projection* genau dieser palimpsestartigen Mehrzeitigkeit. In seinen Filmen fragt er, wie sich die freie Welt und die Weltmedien einmal an Südafrika erinnern werden in einer aus seiner damaligen Sicht zukünftigen Zeit – nach der Fussballweltmeisterschaft (2009) und nach der Weltklimakonferenz (2011) –, einer Zeit also, deren reale Aktualität von damals aus in keiner verantwortbaren Weise wissbar war, mit einer Ausnahme, nämlich in Hinblick auf die Figur des Vergessens. Zug um Zug nimmt der Zeichner das Vergessen vorweg, insofern das mit Kohle gezeichnete Zeichen immer schon mit seiner Auslöschung rechnet. Mit der Asche selbst zeichnet er die flüchtige Bewegung der Hand auf. Deren Spur bahnt er als etwas, das wie die Asche zu bleiben verspricht, auch und gerade nach dem Brand. [9]

### **Abdruck**

Die Arbeit der Spur als eine Kritik der Präsenz erschöpft sich bei Kentridge aber nicht im Zeichnen allein. Denn Kentridge nimmt ausser dem Zeichenstift auch eine Fotokamera in die Hand. Damit bringt er eine Geste ins Spiel, die der Zeichnung ganz und gar fremd ist, weil sie keine Linie zeichnet, weder Luftzüge noch Auf- oder Abstriche zieht, keinen Punkt setzt oder sticht; weder verwischt sie Spuren mit dem Handballen noch radiert sie das Gezeichnete mit einem Radiergummi aus. Der Zeichner zieht die graphische Linie; der Video-Graph tippt dagegen auf den Auslöser der Kamera. Die Geste der Kamera ist der Tastendruck.

Dass die technischen Bedingungen von Zeichnung und Fotografie, oder Spur und Abdruck, grundverschieden sind, ist Kentridge wohl bekannt. Seit den 1970er Jahren hat er immer auch intensiv mit diversen Druckverfahren gearbeitet, mit Radierung, Sieb- und Linoldruck, Lithographie und Monotype, also jenen Techniken, die die Anti-Apartheid-Aktivisten zur Vervielfältigung von Postern und Flugblättern nutzten. [10] In seinen diversen Anwendungsbereichen beschreibt der Abdruck ein Verfahren, das mechanisch, reproduzierbar und seriell ist. Wenn der Duktus des Zeichnens die autographische Spur liefert, so erzeugt der mechanische Tastendruck den allographischen Abdruck. [11]

Video-Graphie aber 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.

Wie die Spur ist auch der Abdruck ein Verfahren der Nachträglichkeit und des Ent-zugs. Ein Handabdruck in nassem Lehm oder ein Fussabdruck im Sand wird erst sichtbar, *nachdem* die Hand aus dem Lehm oder der Fuss aus dem Sand abgehoben worden ist. Wie die Spur ist auch der Abdruck *vorher* von seinem Urheber berührt worden und berührt ihn noch nachträglich. Georges Didi-Huberman bezeichnet den Abdruck in diesem Sinne als «*die Berührung einer Abwesenheit*» und vergleicht seine anachronistische Operationsweise mit «der phantomhaften Wirkung von «Gespenstern», von einem *Nachleben* [...] von etwas, das fortgegangen ist und das doch bei uns bleibt, in unserer Nähe bleibt, um uns ein Zeichen seiner Abwesenheit zu geben». [12] Auch und gerade in dieser *Nachträglichkeit der Berührung* erweist sich der Abdruck und insbesondere auch der photographische Abdruck von der Figur des Aufschubs (*différance*) gekennzeichnet, die Jacques Derrida der Spur zuschreibt.

Was für den Fall der Spur das Palimpsest war, ist für den Abdruck die photographische Überblendung. *Felix in Exile* ist voll von Bildern, die wie photographische Überblendungen aussehen, in Wahrheit aber Überzeichnungen sind, oder genauer: Photographien von Überzeichnungen. Ihre besondere Ästhetik beruht auf dem spannungsvollen Verhältnis von Abdruck und Spur, ohne jemals eine starre Opposition zwischen ihnen zu behaupten. Kentridge versteht es, die jeweiligen technischen Bedingungen von Spur und Abdruck so auszureizen, dass sie, obwohl sie aus unterschiedlichen Gesten der Hand hervorgehen, die eine *spürend*, die andere *drückend*, sich endlos ineinander verschränken.

Beide Gesten sind wesentlich für das Verfahren der Video-Graphie, wo sie sich wiederum – zumindest dem Wortlaut nach – in zwei gesonderte Sinnesbereiche aufgeteilt finden: einerseits den motorischen Tastsinn der Hand und andererseits den Gesichtssinn des Auges. Video-Graphie meint aber bei Kentridge weder einen einfachen Gegensatz, noch eine Addition dieser beiden Sinne, sondern ein Zusammenwirken zweier separater (oder: «*aparter*») Verfahren in einer komplexen, visuell-motorischen Ästhetik: Resultat einer medientechnischen Kombination des graphischen *Zugs* der Linie mit dem photographischen *Ab-zug*.

### Planetarische Strömungen

In *Felix in Exile* werden zwei diegetische Räume parallel montiert. Einerseits ist da die offene weite Landschaft in Südafrika, die von einer Landvermesserin, Nandi, mit Hilfe von optischen Instrumenten vermessen wird. Nandi ist buchstäblich eine Video-Graphin: auf grossformatigen Blättern zeichnet sie Skizzen der Landschaft, die sie durch das Zielfernrohr eines Theodoliten betrachtet. Andererseits ist da die Titelfigur, Felix, der sich nackt in einem ganz und gar geschlossenen Zimmer aufhält, einem Hotelzimmer in Paris, spärlich ausgestattet mit einem Bett, einem Klosett, einem Waschbecken und dem Markenzeichen des Exilierten: dem Koffer.



Abb: 4 >

In dieser Inszenierung, in der Innenraum gegen Aussenraum imponiert und sich alles um Isolation und Einsamkeit zu drehen scheint, überrascht kaum, dass Felix als Selbstporträt von Kentridge dargestellt ist. Dieser Selbstbezug des Zeichners, der seine Aussenwelt und letztlich auch sich selbst in einer endlos reziproken Geste in diese Welt hinein zeichnet, liefert ein zentrales Grundmotiv des Films. Denn letztlich handelt der Film vom Exil, und so liefert die räumliche Dichotomie von Ausgeschlossen- und Eingeschlossen-Sein auch den Stoff, an dem sich die video-graphische Ästhetik der Apartheid nährt. Das Grunddrama der Filmfigur Felix besteht in den *Drawings for Projection* stets in dieser Einsamkeit.



Abb: 5 >

Als eine besondere Art von «Apartheid» reichen ihre Spielarten von der Autoreferenzialität des Zeichenfilms auf der Erzählebene bis zur Verlassenheit des Geliebten und der Isolation des politischen Exils in der erzählten Welt, aber nie können die verschiedenen Formen des Abgetrennt- oder «Apart»-Seins unabhängig von der historischen Segregationspolitik Südafrikas gedacht werden. Obwohl die beiden Räume und Figuren (Felix und Nandi) diegetisch voneinander getrennt oder «apart» gehalten sind, werden sie im Film doch immer wieder trickreich zueinander in Beziehung gestellt. Wenn Nandi in ihr Teleskop blickt, wird sie zur Seherin. Sie sieht nicht nur die aktuelle Landschaft, sondern auch die Bilder der Bluttaten, die sich in Südafrika ereignet haben oder sich noch ereignen werden. Als Sehmaschine funktioniert das Teleskop wie eine Laterna Magica. Geisterhaft schleichen Menschen durch die graue Landschaft. Blutlachen bilden sich um leblose Leichname. Gelegentlich schaut Nandi durch ihr Fernrohr auch direkt in den fernen Raum zu Felix herein.

Überhaupt treten die Räume von Felix und Nandi ständig über «magische Kanäle» zueinander in Kontakt. In der afrikanischen Ebene steigen Zeitungsblätter wie ein Vogelschwarm auf und entschweben von einem Filmbild ins nächste. Sie tragen die Nachricht von den Massakern um den Planeten und landen bei Felix im fernen Exil. Auf ihrem Flug nehmen sie die Gestalt von weltumspannendem Altpapier an: gedrucktes Vergessen.

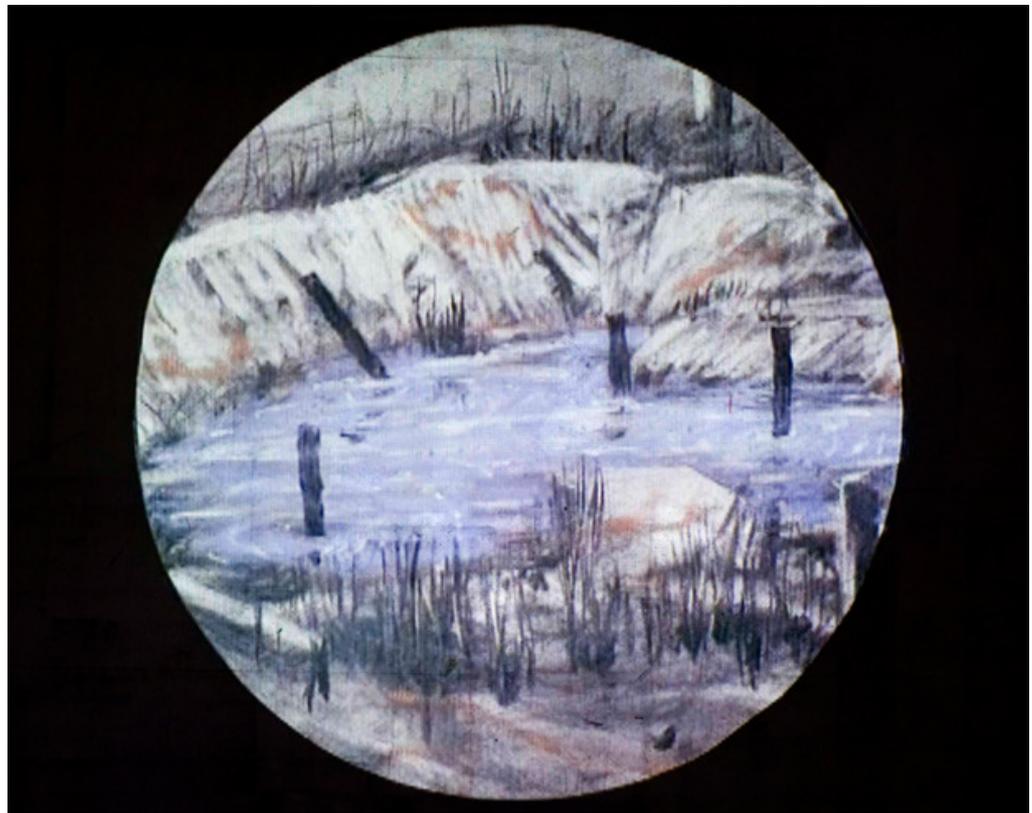


Abb: 6 >

Stetig fließt im Film das Wasser. Es fließt aus einem Becken in der afrikanischen Steppe über den Bildrand hinweg in Felix' Spiegel und flutet sein Zimmer. In seinem Fluss wird das Zimmer zum «Archipel» im Sinne von Edouard Glissant: Es verbindet die Kontinente zu einer ««Totalität Erde» [...], in der alles Archipel ist», so dass «entfernteste und völlig heterogene Elemente unvermutet miteinander in Beziehung gesetzt werden können.» [13] Der Wasserhahn in Felix' Zimmer wird zu einer eigentümlichen Schnittstelle, die unmögliche Anschlüsse ermöglicht, bis die getrennten Räume Teil von Glissants utopischem «Welt-Ganzen» («Tout-Monde») werden, in dem nichts separat oder «apart» bleibt, sondern sich alles in die ««planetaren» Strömungen» ergießt und sich auf die «Poetik der Beziehung» einlässt. [14]

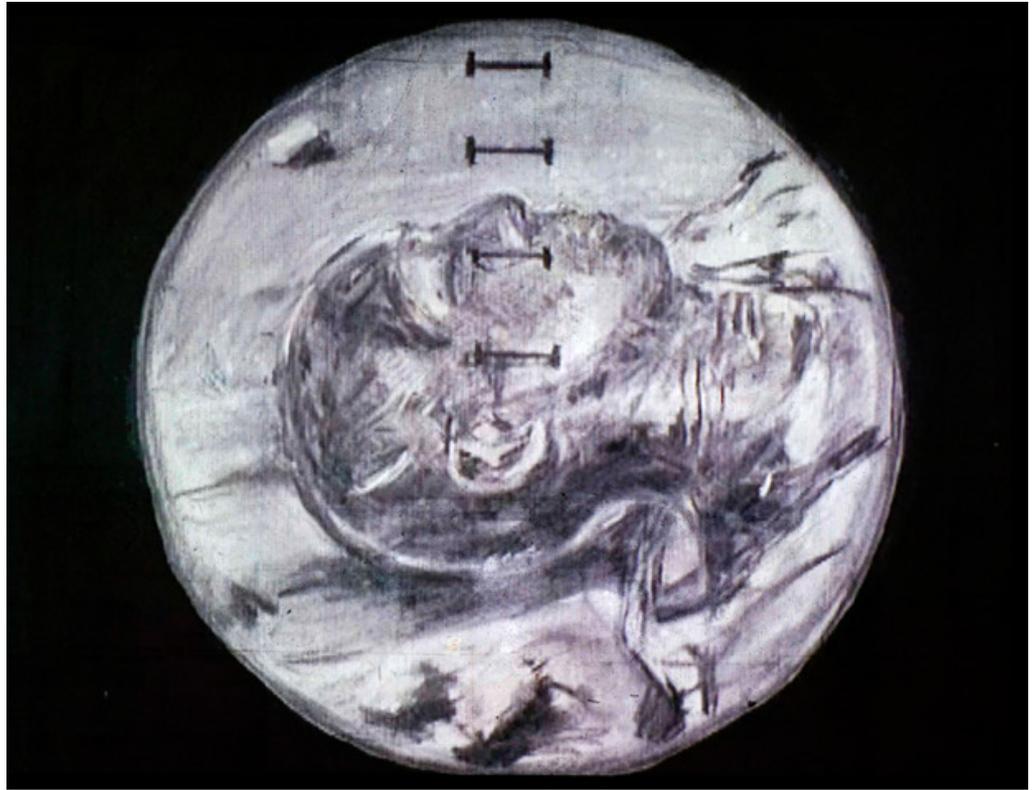


Abb: 7 >



Abb: 8 >

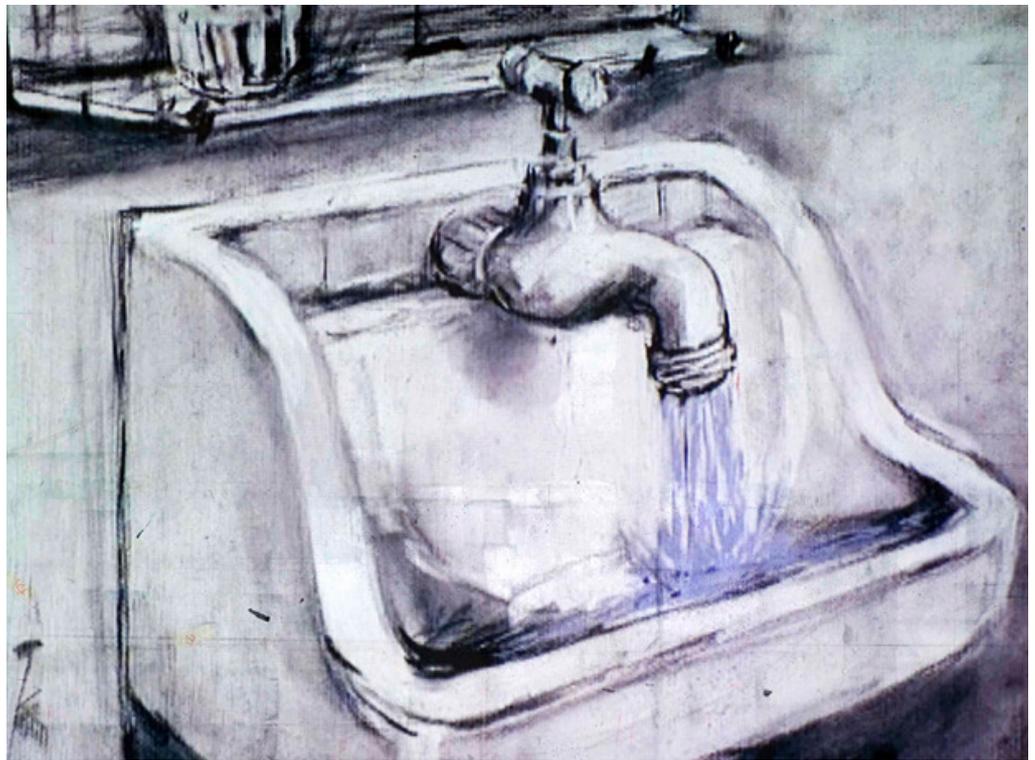


Abb: 9 >

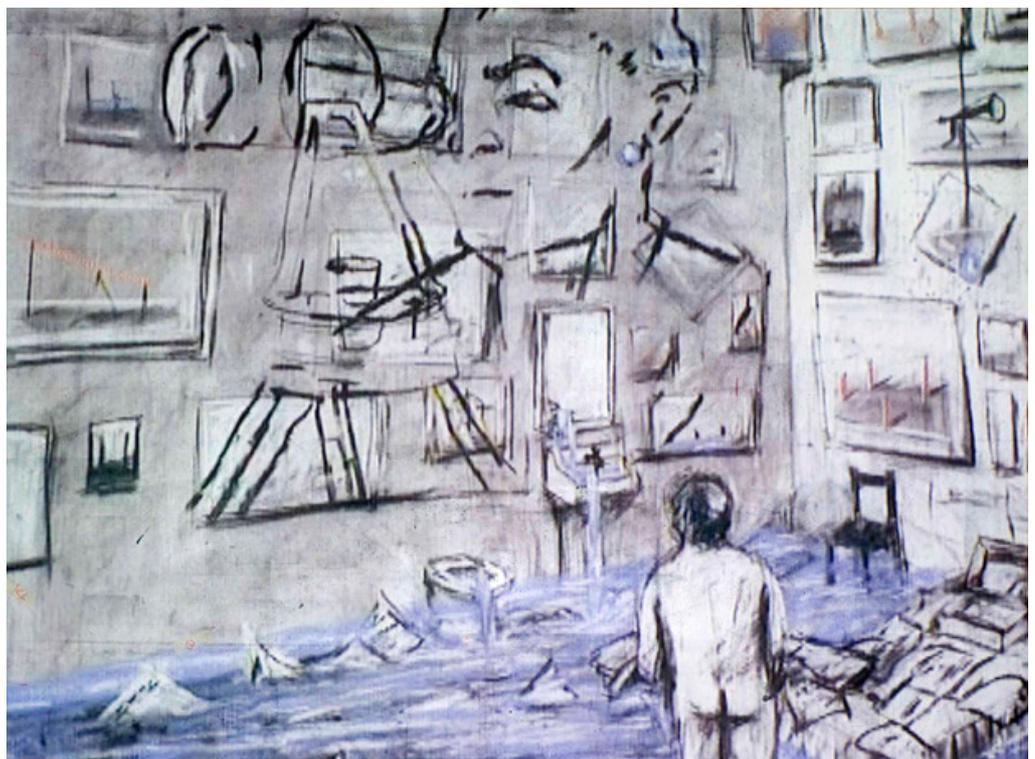


Abb: 10 >

### **Das Exil im Exil**

Das technische Verfahren, mit dem die disjunkten Räume in einander geschachtelt werden, besteht in der besonderen Video-Graphie, die den Zug der Linie mit dem Ab-zug der Photographie verzwirnt, die Spur/das Ge-*spür* mit dem sichtbaren Abdruck, und so taktil-visuelle Anschlüsse erzeugt. In dieser Verschleifung von Sinnesprozessen entsteht eine besondere Ästhetik, eine kritische Ästhetik im Sinne eines planetarischen Denkens, eine Ästhetik nämlich, die an der Segregation des Raums ausgerichtet ist. Die «Ästhetik der Apartheid» arbeitet mit den Mitteln der Video-Graphie an der Poetik der Beziehung, indem sie in der Kombination von Zeichnung und Photographie unter Missachtung der Ordnung realer Codes surreale Anschlüsse zwischen den separaten Räumen schafft. Über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg bricht Nandis Welt über diverse Kanäle in Felix' Zimmer ein; ihre Medien sind die Zeichnungen, die aus dem Koffer empor quellen und eine lebendige visuelle Welt entstehen lassen, ferner der Wasserhahn, der als extraterrestrische Schaltstelle zwischen Heimat und Exil den Mond benutzt, und nicht zuletzt der Spiegel, der wie ein Schlüsselloch Einblicke in die Welt des Anderen gewährt.

Die Ästhetik der Apartheid übersetzt das Unübersetzbare, insofern sie sich gegen die Apartheid als ein politisches System stemmt, aber auch und gerade als ein politisches Wort. Dieses Wort hat Jacques Derrida – wie in freudiger Erwartung dessen unausweichlichen Untergangs – als das «letzte Wort des Rassismus» bezeichnet. Immer schon sei «Apartheid [...] ein Archiv des Unsagbaren» gewesen, nämlich ein «Name, den keine einzige Sprache jemals übersetzt hat, als ob alles Sprechen der Welt sich dagegen wehrte und den Mund verschloss gegen eine erschreckende Vereinnahmung der Sache durch das Wort, als ob alle Sprachen diese Äquivalenz verweigerten und sich dagegen verwehrten, sich in der ansteckenden Gastfreundschaft der wortwörtlichen Übersetzung anstecken zu lassen: eine unmittelbare Antwort auf die Besessenheit dieses Rassismus, auf den zwanghaften Terror, der zuallererst den Kontakt untersagt.» [15]

Nach Derrida ist die Apartheid somit immer schon von ihrer eigenen Logik befallen: Ihrem eigenen Prinzip der Segregation folgend, ist sie allein geblieben, isoliert und unübersetzbar, weil, so Derrida, sich die Sprache selbst mithilfe der Apartheid gegen die Apartheid verwahrt. Genau dieser paradoxen Figur einer sich selbst isolierenden Isolation ist *Felix in Exile* gewidmet.

Die Tücken der Übersetzung erörtert Derrida in seinem Essay über die *Babylonischen Türme* anhand der Struktur des Eigennamens. Derrida legt dar, dass das Funktionieren des Eigennamens darauf beruht, dass er die Übersetzung verbietet. In dieser Hinsicht müsse er sich von einem übersetzbaren Gattungsnamen unterscheiden. [16] Anders gesagt, kann man «Müller» als Gattungsnamen mit «meunier» übersetzen, aber «Herr Müller» darf man nicht ohne Weiteres «Monsieur Meunier» nennen.

Es mag ein Zufall sein, dass der Eigenname «Felix» ein geradezu prototypisches Beispiel für Derridas Theorie der Übersetzung liefert. Denn zum Einen ist «Felix» ein Wort, das in seiner Eigenschaft als Gattungsnamen durchaus eine übersetzbare Bedeutung hat und «glücklich» heisst. Als Eigenname ist «Felix» aber unübersetzbar. Diese Unterscheidung zwischen Eigenname und Gattungsnamen, die Felix als einzigartiges Individuum ausweist, wird aber durch das Prinzip der Singularität des Einzelnen selbst unterlaufen, der, um eine weitere Bedeutung von «Apartheid» ins Spiel zu bringen, «ausgefallen», «ungewöhnlich» und einzigartig ist. Das Funktionieren des Eigennamens setzt einen nicht hintergehbaren Bezug auf den Einzelnen voraus, eine hermetische Beziehung zwischen Name und Ich nach dem Prinzip der Isolation oder des Exils. Ebendieses «Exil» trägt «Felix» als einen verbotenen, verborgenen, anagrammatischen Rest in sich.

Indem «Felix» als Eigenname auf seine Unübersetzbarkeit beharrt und sich in seine Einkapselung zurückzieht, tritt paradoxerweise sein Exil gerade als bedeutungshafte und übersetzbare Dimension des Eigennamens hervor. Die Unterscheidung zwischen Eigenname und Gattungsnamen verwickelt Felix in eine Schleife einer strukturellen Unmöglichkeit, die die Übersetzung zugleich gebietet und verbietet, ganz so wie Derrida es in den *Babylonischen Türmen* beschreibt. Felix artikuliert das Exil und verbietet es zugleich. Aus dieser Schleife gibt es kein Entkommen. Darin liegt das Verderben der Apartheid, nämlich dass sie an ihrem eigenen Gesetz der Unübersetzbarkeit zugrunde gehen muss.

### **Disegno**

Das Buchstabenpuzzle des Filmtitels beruht auf dem Anagramm, also auf dem technischen Mittel einer «Um-Schrift» (*aná grámma*), die die bestehende Ordnung der Buchstaben so umstellt, dass zwar ein Wort verschwindet, ohne dabei aber final verloren zu gehen, sondern in seinem Nachhall entsteht ein neues Wort und damit auch neue Sinnzusammenhänge. Kentridges «Video-Graphie» ist auch so eine Umschrift. Wenn sie auch im engeren sprachwissenschaftlichen Sinne keine Schrift ist, so ist sie doch ein Inskriptionsverfahren, eine Graphie (*gráphein*: ritzen, schreiben).

Als anagrammatisches Verfahren unterhält die Videographie kein einfaches Abbildungsverhältnis zur Welt, sondern mit ihren besonderen ästhetischen Mittel stellt sie deren reale Codes um und eröffnet neue, auch unmögliche Weltmöglichkeiten.

In der Verschleifung der Sinnesbereiche von Hand und Auge läuft eine Linie durch die Filmbilder, die sich mit unmöglichem Duktus über die Kontinente des Planeten hinweg fortzieht und gelegentlich bis in den Orbit reicht, wo sie noch den Mond mit einem Wasserhahn bekritzelt, und noch weiter bahnt sie ihre Spur und verbindet die Punkte der Sterne zu einer Konstellation, bis sich das eigentümliche Sternbild «Koffer» bildet.

Wenn Kentridge bei den Bildanimationen immer wieder der Sternenhimmel als phantastische Projektionsfläche dient, knüpft er damit nicht zufällig an die ästhetischen Techniken des Filmtricks des frühen Science-Fiction-Kinos an. Georges Méliès widmet Kentridge 2003 eigens die Reihe *Seven Fragments for Georges Méliès*, die unter anderem den Animationsfilm *Journey to the Moon* enthält. Aber auch schon in *Felix in Exile* zeigt er sich von jener «Magie der Filmkunst» begeistert, die den Mond nicht nur imaginiert, sondern auch animiert.

[17]



Abb: 11 >



Abb: 12 >

Bei Kentridge entstehen gelegentlich Mondskizzen, die aus bildhistorischer Sicht an die astronomischen Zeichnungen der ersten Stunde erinnern. Die Urszene astronomischer Malerei fand statt, als Galileo Galilei im Dezember 1609 in Padua ein Teleskop auf den Nachthimmel richtete und die erste technische Mondschau der Menschheitsgeschichte vollzog. Den flüchtigen Anblick des Mondes suchte Galileo zeichnerisch zu fixieren, indem er das Gesehene in eine Bewegung der Hand übertrug. Die Erfassung des Objekts erfolgte nicht *entweder* durch Sehen *oder* durch Fühlen, sondern auf dem Weg einer «motorischen Intelligenz», die in der Kunsttheorie der Renaissance als «disegno» bezeichnet wird und die den Prozess der Erkenntnis in einer systemischen Rückkopplung von Auge und Hand vermutete. [18]

Nach dem Verfahren des Disegno erzeugte Galileo künstlerisch wie naturwissenschaftlich erstaunliche Bildnisse. Ein neuer Bildtyp war geboren: Horst Bredekamp nennt ihn das «technische Bild», weil der Betrachter seinem Objekt nicht mehr «nackt» begegnete, sondern nunmehr durch das optische Gerät des Teleskops hindurch blickte. [19] Mit dieser technischen Armierung des Auges vollzog sich eine neuartige «Apartheid der Sinne», insofern das Schauen des Objekts und das Aufzeichnen des Gesehenen nunmehr alternierend organisiert sind, indem die Motorik der Hand ihre mentale Leistung nicht mehr in der direkten Anschauung, sondern aus dem visuellen Gedächtnis heraus erbringt.

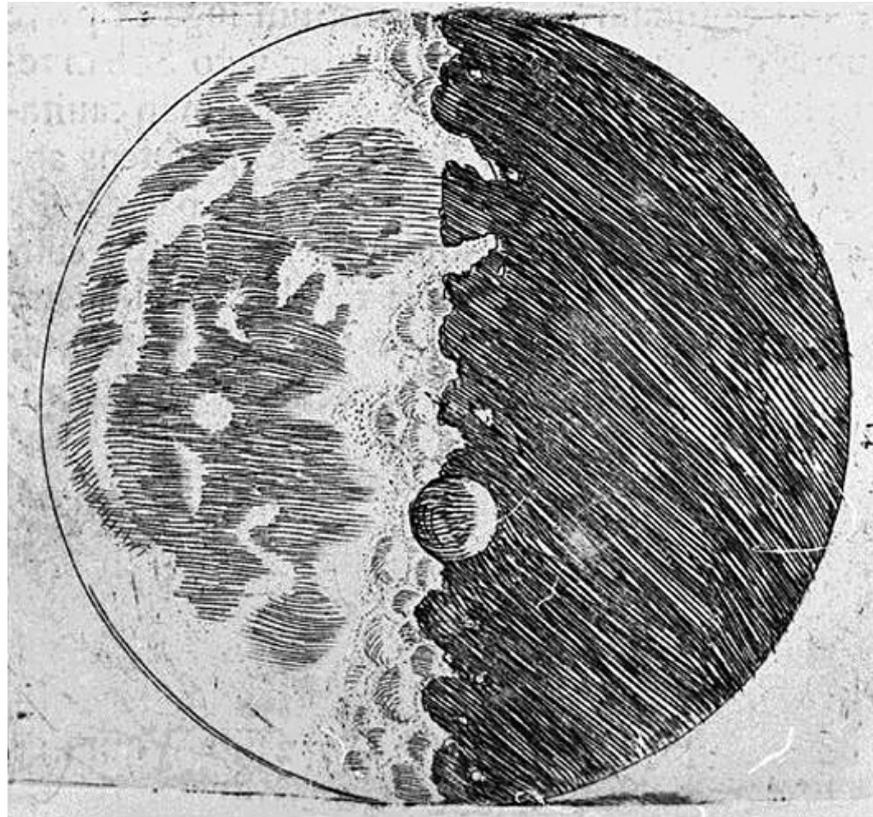


Abb: 13 >

Im Akt des Zeichnens kommt es von nun an darauf an, die neuartige physische Abtrennung wieder zu überbrücken. Hand und Auge gehen eine neu organisierte Liaison miteinander ein, in deren Verbindung sich der Erkenntnisprozess als eine graphische Linie materialisiert, in der das Objekt des Wissens ebenso «erkannt» wie «erspürt» wird.

Eben auf jener visuell-taktilen Ästhetik, die das unübersetzbare Gesetz der Apartheid im Drama der Linie nachvollzieht, beruht auch der zeichnerische Prozess in *Felix in Exile*. Im Zug der Linie wird das Sichtbare zu einem Dagewesenen, das nicht als unmittelbare Präsenz im Präsens erfasst werden kann, sondern immer schon von der Bewegung der *différance* als Aufschub ergriffen ist. So gesehen, erfasst die Zeichnung das Sichtbare immer schon als Unsichtbares, den Anderen (Nandi) in seiner Abwesenheit, den entfernten Kontinent (Afrika) jenseits des Horizonts.

### Mondschaublick mit Teleskop

Im Zusammenhang mit den Bildnissen vom Sternenhimmel ist bemerkenswert, dass *Felix in Exile* voll von optischen Instrumenten aus den Bereichen der Astronomie und der Geodäsie ist. Sextant, Theodolit und Teleskop dienen dabei nicht nur als Vermessungs- und Vergrößerungsapparate, sondern auch als magische Sehmaschinen, die der «nackten» Sichtbarkeit ein mediatisiertes, manipuliertes und – am natürlichen Sehen gemessen – unmögliches Sehen entgegensetzen.

Wie bei Kentridge ist das Teleskop schon bei Galileo ein Apparat der Welterzeugung. Dank der Vergrößerung erkennt Galileo bei seiner Mondschaublick, dass die Mondoberfläche von Kratern und Bergspitzen gezeichnet ist. Die enorme Leistung seiner Mondschaublick besteht aber weniger in der Vergrößerung seines Beobachtungsgegenstandes als in den Rückschlüssen aus dieser Beobachtung. Galileo schliesst, dass der Mond entgegen dem gängigen Lehrsatz keine perfekte Kugelform hat, sondern, wie er in seinem Traktat *Sidereus Nuncius* notiert, dass seine Oberfläche «im Gegenteil uneben, rau und ganz mit Höhlungen und Schwellungen bedeckt ist, *nicht anders als das Antlitz der Erde selbst.*» [20] Durch das Verfahren der analogen Optik begreift Galileo, dass wie der Vollmond auch die «Vollerde» (wenn die Erde für einen extraterrestrischen Betrachter «voll» ist), das Licht der Sonne reflektiert. [21] Wenn Galileo eine «Nachricht von neuen Sternen» (*Sidereus Nuncius*) kundtut, so bezieht sich die Kunde nicht nur auf die bislang unbekannt Jupitermonde, sondern auch und gerade auf die Erde selbst. Hans Blumenberg bringt das astronomisch auf den Punkt: «Galileo richtet das Fernrohr auf den Mond, und was er sieht, ist die Erde als Stern im Weltall.»

Der Teleskopblick setzt einen Prozess in Gang, der als Urszene einer abendländischen Selbstschau verstanden werden kann. Denn indem das Teleskop durch seinen Vergrößerungseffekt die fernen Gestirne in eine beobachtbare Nähe rückt, macht es nicht nur bislang Unsichtbares sichtbar, sondern der Teleskopblick erlaubt auch Rückschlüsse auf die Beschaffenheit des Beobachterstandpunktes, der Erde selbst. Der Erdsatellit wird der Erde zum Spiegel und bringt eine Selbstschau in Gang, in der die Erde ihr kosmisches Alleinstellungsmerkmal verliert und sie sich selbst «als Stern unter Sternen» [22] erkennt. Wie das Fernrohr des Galileo blickt auch Kentridges Fernrohr in zwei Richtungen. Eine Schlüsselszene des Films zeigt Felix vor einer anderen Sehmaschine: dem Spiegel, der zwar nicht vergrößert, aber wie das Teleskop einen Gegenblick erzeugt. In der Begegnung mit sich selbst nimmt Felix' Einsamkeit die sichtbare Form der abwesenden Nandi an. Zärtlich tastet Felix nach Nandis Gesicht, aber es bleibt unerreichbar jenseits des Spiegels. Stattdessen wächst ein Fernrohr aus dem Spiegel heraus und dehnt sich von der Spiegeloberfläche in zwei Richtungen aus, so dass Felix und Nandi sich Auge in Auge gegenüberstehen.

Die Spiegelszene ist wortwörtlich «unheimlich» in jenem von Freud erörterten und von den Kulturtheorien wiederholt fruchtbar gemachten Sinne, dass das Fremde nicht einfach von aussen kommt, sondern dem Vertrauten, «Heimeligen», wie ein «heimlicher» Mitbewohner innewohnt. [23] Die Verschachtelung von Spiegel und Teleskop macht einmal mehr die Operationsweise der Ästhetik der Apartheid deutlich, indem sie – wie das Selbstporträt und in einem anderen aber doch verwandten Zusammenhang der Eigennamen – offenbart, dass die radikale oder verzweifelte Segregation von jeglichem Anderen (von allem, was nicht Selbst ist) nicht zum Erhalt des Selbst beiträgt, sondern dass jegliches Selbst (Felix selbst, die Erde selbst) sich gerade in der Intervention des Anderen konstituiert.

### Handwerk und Onanie

In *Felix in Exile* nimmt das Werk der Hand noch eine andere Form an. In einer Szene sitzt Felix aufrecht in seinem Bett mit dem offenen Koffer auf dem Schoß. Der Deckel des Koffers dient ihm als Filmbühne und zeigt die ferne Geliebte beim Baden. Von Felix' nacktem Oberkörper ist kaum etwas zu sehen, lediglich sein linker Oberarm deutet unter der Bettdecke subtil eine Bewegung an, die das Motiv der Apartheid mit der sexuellen Einsamkeit des Exilierten in Zusammenhang stellt.



Video: 2 >

Wenn für Kentridge Zeichnen ein Akt der autodynamischen Selbsterschaffung ist, so vollzieht sich dieser nicht nur im Sinnesbereich des Visuellen als Selbstschau, sondern auch im Taktilen als Selbstberührung.

Die Hand, die zeichnet und sich auch selbst zeichnet, gibt den Körper in seiner intimen und verletzbaren Erscheinungsform, nämlich nackt, preis. Felix' Hand ist ein Instrument der Selbstaffektion, und zwar auch und gerade dann, wenn sie im Bild nicht sichtbar ist. Im unmöglichen Anblick der abwesenden Geliebten kommt eine eigentümliche Liaison von Hand und Auge zustande, ein «disegno», welches das Konzept eines motorisch-visuellen Erkenntnisakts in einen neuen Zusammenhang stellt.

So gesehen, basiert Felix' video-graphisches Handwerk ganz und gar auf der fantastischen Wirkung von Abwesenheiten, nämlich auf einem Prozess, den Jacques Derrida seit der *Grammatologie* als die Arbeit des Supplements schlechthin bezeichnet hat. Im Zusammenhang mit Rousseaus *Bekenntnissen* spricht Derrida von der Onanie als jenem «gefährlichen Supplement», das angesichts eines Mangels zum Inbegriff des Surrogats in einer Kette von Supplementen wird. [24] In geradezu idealtypischer Weise verkörpert die Onanie als eine sich selbst berührende Präsenz die Figur der Differenz als Aufschub. Schliesslich vollzieht sich die erfinderische Verführung der Selbstaffektion nicht aus dem «Apart»-Sein im Sinne einer vollkommenen Intimität des Selbst mit sich selbst, sondern gerade angesichts eines abwesenden Anderen, sozusagen im Gespür seiner Spur als der Berührung einer Abwesenheit. Diese Onanie, die, wie Derrida schreibt, «es gestattet, sich selbst zu affizieren, indem sie sich Abwesenheiten verschafft» [25], umfängt, umarmt oder liebkost das Selbst in selber Masse wie den Anderen.

Kentridges zeichnende Hand ist in diesem Sinne der Logik der Onanie verpflichtet. Mit ihr entwirft Kentridge ein ästhetisches Verfahren, das – wie die Onanie – der Alleinheit gewidmet ist, einer Alleinheit, die die sexuelle Einsamkeit des Exilierten aufs Engste mit der politischen Apartheid verknüpft. Die Ästhetik der Apartheid in *Felix in Exile* ist gegen diese «Alleinheit» gerichtet, oder genauer, sie richtet – wie die Onanie – die Alleinheit gegen sich selbst, in einer sich selbst berührenden Liebkosung, die immer auch vom Anderen kommt. Die besondere Organisation der Sinnesbereiche von Hand und Auge strukturiert ein video-graphisches Verfahren, das grundlegend mit der Apartheid zusammen hängt. Dabei geht die Ästhetik der Apartheid von der Apartheid aus, insofern sie dem Prinzip der radikalen Geschlossenheit und der Segregation verpflichtet ist. Zugleich aber meint «Ästhetik der Apartheid» auch ein Prinzip, das für die Apartheid bestimmt ist und sich an sie richtet im Sinne eines Gegenmittels, also einer Art von Anti-Apartheid.

Im Modus dieser video-graphischen Ästhetik der Apartheid artikuliert Felix in Exile eine Vorhersage oder Warnung, aber auch einen Auftrag, der auf der Einsicht beruht, dass die Apartheid, indem sie ihrem eigenen Gesetz des untersagten Kontakts folgt, genau das Mittel liefert, an dem die Apartheid heilt. Und paradoxerweise heilt sie, indem sie zugrunde geht. Diese Warnung oder diesen Auftrag übersetzt der Film vom Politischen ins Ästhetische. Wie in einem Anagramm formt er das historische Material der politischen Apartheid so um, dass neue Bedeutungen im Sinne von neuen Weltmöglichkeiten anschaulich werden. Video-graphisch zeichnet er den Horizont der Welt als eine Linie, die nicht bloss die Grenze der Sichtbarkeit beschreibt, sondern die in einer Vielfalt von surrealen Grenzüberschreitungen neue und andere Weltzusammenhänge denkbar macht.

*Sonja A. J. Neef ist Kultur- und Medienwissenschaftlerin und derzeit Forschungsstipendiatin an der Université d'Evry-Val d'Essonne (Paris) im Feodor-Lynen Programm für erfahrene Wissenschaftler der Alexander von Humboldt-Stiftung. Sie studierte Niederlandistik, Germanistik und Philosophie in Köln und Utrecht/NL. Von 1997 bis 2003 war sie an der Amsterdam School for Cultural Analysis, wo sie 2000 bei Mieke Bal promovierte. Ihre Dissertation wurde mit dem ASCA-grant, ihr Post-Doc Forschungsprojekt über Handschrift im Zeitalter neuer Medien mit dem veni-Exzellenzpreis der niederländischen Forschungsgemeinschaft (NWO) honoriert. Von 2003 bis 2010 hatte sie die Juniorprofessur für Europäische Medienkultur an der Bauhaus-Universität Weimar inne. 2010/11 war sie Fellow am internationalen Kolleg «Morphomata» in Köln.*

*Sonja A. J. Neef hat publiziert zur Kulturtechnik der Schrift (Imprint and Trace. Handwriting in the Age of Technology, London 2011; Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Berlin 2008; Sign Here! Amsterdam 2006) sowie zur Kulturtheorie (An Bord der Bauhaus. Zur Heimatlosigkeit der Moderne, Bielefeld 2009; Mieke Bal, Essays zur Kulturtheorie, Frankfurt a. M. 2006; Travelling Concepts: Text, Subjectivity, Hybridity, Amsterdam 2001). Derzeit forscht sie über Astrokultur und die Wechselbeziehungen zwischen Sternenwissen und Weltbürgertum. [www.sonjaneef.de](http://www.sonjaneef.de)*

## Fussnoten

Seite 89 / [1]

---

William Kentridge, *Felix in Exile*, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton, 8'43". Das Video und die Standbilder daraus wurden freundlicherweise von Lisa Cloete, Goodman Gallery, Johannesburg, zur Verfügung gestellt.

Seite 89 / [2]

---

Philip Miller, *Sounding Out the Image: Talking to myself about working relationship with William Kentridge*;  
<http://www.wqxr.org/#/articles/q2-music/2010/apr/21/introducing-philip-miller/> [06.01.2012]. Auf dieser Seite ist auch der Soundtrack publiziert.

Seite 90 / [3]

---

William Kentridges Filme sind voll von Kommentaren hierzu, vgl. etwa *Automatic Writing*, New Museum,  
[http://www.youtube.com/watch?v=OmvK7A84dlk&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=OmvK7A84dlk&feature=player_embedded) [06.01.2012].

Seite 91 / [4]

---

Zum Verhältnis von Politik und Kunst und der Ausformulierung einer <politischen Ästhetik> formiert sich gegenwärtig in den Kulturwissenschaften ein auf Jacques Rancières basierendes Paradigma. Für die operativen Möglichkeiten dieses Paradigmas für eine kritische Kulturanalyse vgl. etwa Mieke Bal, Miguel Á. Hernández-Navarro, *Introduction*, in: dies. (Hg.), *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*, Amsterdam, im Druck.

Seite 91 / [5]

---

Vgl. Staci Boris, *The Process of Change: Landscape, Memory, Animation, and Felix in Exile*, in: Neal Benezra, Staci Boris, Dan Cameron (Hg.), *William Kentridge*, Chicago/NewYork 2001, S. 29–38 [Katalog zur Ausstellung «William Kentridge», Museum of Contemporary Art, Chicago/New Museum of Contemporary Art, New York 2001].

Seite 91 / [6]

---

Dem Palimpsest hat die Kentridge-Kritik hohe Aufmerksamkeit gewidmet. Den Grundstein dazu hat vermutlich Rosalind Krauss gelegt mit ihrem Aufsatz <The Rock>: *William Kentridge's Drawings for Projection*, in: *October* 92, 2000, S. 22–23.

Seite 93 / [7]

---

William Kentridge hat in zahlreichen Interviews über die erlebten politischen Repressionen berichtet; vgl. etwa Roselee Goldberg, *William Kentridge*, Live-Kino [und] *Leben in Südafrika*. Telefongespräch vom 21.

Oktober 2001 in Chicago, in: *Parket* 63, 2001, S. 104–111; sowie — mit Bezug auf Felix in Exile — Kentridges Erklärung auf der Webseite des Museum of Modern Art in New York, [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=82013](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=82013) [06.01.2012]. Vgl. ferner Dan Cameron, Carolyn Cristov-Barkagiev, J.M. Coetzee, William Kentridge, London 1999, S. 66f, 122–127; Carolyn Cristov-Barkagiev, William Kentridge, Bruxelles 1998, S. 90–99 [Katalog zur Ausstellung «William Kentridge», Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1998].

---

Seite 94 / [8]

«un futur pour lequel APARTHEID sera le nom d'une abolie enfin.» Jacques Derrida, *Le dernier mot du racisme* (1983), in: ders., *Psyché. Invention de l'autre* (nouvelle édition augmentée), Paris 1998, S. 385; Übersetzung SN.

---

Seite 94 / [9]

Diese Überlegungen gehen zurück auf Jacques Derrida, *Feuer und Asche*, aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Michael Wetzell, Berlin 1988. Vgl. ferner Michael Wetzell, *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift*, Weinheim 1991, S. 3f., 10f., vgl. ferner Sonja Neef, *Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin 2008, S. 23, 32, 328, 333f.

---

Seite 94 / [10]

Judith Hecker, *William Kentridge: Trace*, New York 2010, S. 10f., 13.

---

Seite 94 / [11]

Das komplexe Verhältnis der Figuren «Spur» und «Abdruck», die weder als einfache Gegensätze noch als einfache Synonyme zu fassen sind, habe ich in meinem Buch *Abdruck und Spur* eingehend behandelt. Eine Diskussion von «Autographie» und «Allographie» in Auseinandersetzung mit Nelson Goodman findet sich darin auf S. 156–167.

---

Seite 95 / [12]

Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999, S. 26; vgl. hierzu auch Neef, *Abdruck und Spur* (Anm. 8), S. 46f., 56–58.

---

Seite 98 / [13]

Édouard Glissant, *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, übersetzt von Beate Thill, Heidelberg 2005, S. 18.

---

Seite 98 / [14]

Ebd., S. 21f.

«l'archive de l'innomable» (S. 385); «Ce nom, aucune langue depuis ne l'a jamais traduit, comme si tous les parlars du monde se défendaient, fermaient la bouche contra une sinistre incorporation de la chose par le mot, comme si toutes les langues refusaient l'équivalence, et de se laisser contaminer dans l'hospitalité contagieuse du mot à mot: réponse immédiate à l'obsidionalité de ce racisme-là, à la terreur obsessionnelle qui interdit avant tout le contact.» Derrida, Jacques, *Le dernier mot du racisme* (1983), in: ders., *Psyché* (Anm. 8), S. 386; Übersetzung SN.

Jacques Derrida, *Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege*, in: Alfred Hirsch (Hg.), *Übersetzung und Dekonstruktion*, übersetzt von Alexander García Düttmann, Frankfurt a. M. 1997, S. 119ff.

Frank Kessler (Hg.), *Georges Méliès — Magier der Filmkunst*, Basel 1993; neu erschienen zu diesem Thema ist Matthew Solomon, *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination: Georges Méliès's Trip to the Moon*, New York 2011.

Horst Bredekamp, *Galilei der Künstler. Der Mond, die Sonne, die Hand*, Berlin 2007, S. 6f., 283. Zur anthropologischen und philosophischen Tradition der <denkenden Hand> und der Sonderstellung der linken Hand bei André Leroi Gourhan, Aristoteles, Martin Heidegger und Jacques Derrida, siehe Neef, *Abdruck und Spur* (Anm. 8), S. 28f., 48–53.

Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel, Editorial, in: dies. (Hg.) *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin 2008, S. 8–13.

Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius/Nachricht von neuen Sternen*, übersetzt von Malte Hossenfelder, hg. von Hans Blumenberg, Frankfurt a. M. 1965, S. 86; Hervorhebung SN.

Hans Blumenberg, *Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit*, in: Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius* (Anm. 19), S. 22–24.

Ebd. S. 20.

Sigmund Freud, Das Unheimliche [1919], in: ders., Studienausgabe, Bd. 4: Psychologische Schriften, Frankfurt a. M. 2000, S. 244.

Jacques Derrida, Grammatologie, aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M. 1998, S. 259–272.

Ebd. S. 265.

## Abbildungen

Seite 92 / Abb. 1

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 92 / Abb. 2

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 93 / Abb. 3

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 96 / Abb. 4

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 97 / Abb. 5

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 98 / Abb. 6

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 99 / Abb. 7

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 99 / Abb. 8

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 100 / Abb. 9

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 100 / Abb. 10

---

Standbild aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Standbild aus: William Kentridge, *Felix in Exile*, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Standbild aus: Georges Méliès, *Le voyage dans la lune*, 1902, handkoloriert. Archiv der Autorin.

Mondphase aus: Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius*, Venedig 1610, S. 10v unten (Kupferstich). Archiv der Autorin.

## Videos

Seite 90 / Vid. 1

---

Zeichnende Hand, Filmsequenz aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.

Seite 107 / Vid. 2

---

Onanie, Filmsequenz aus: William Kentridge, Felix in Exile, 1994, 35mm, kopiert auf DVD, Farbe, Ton. Courtesy the artist.