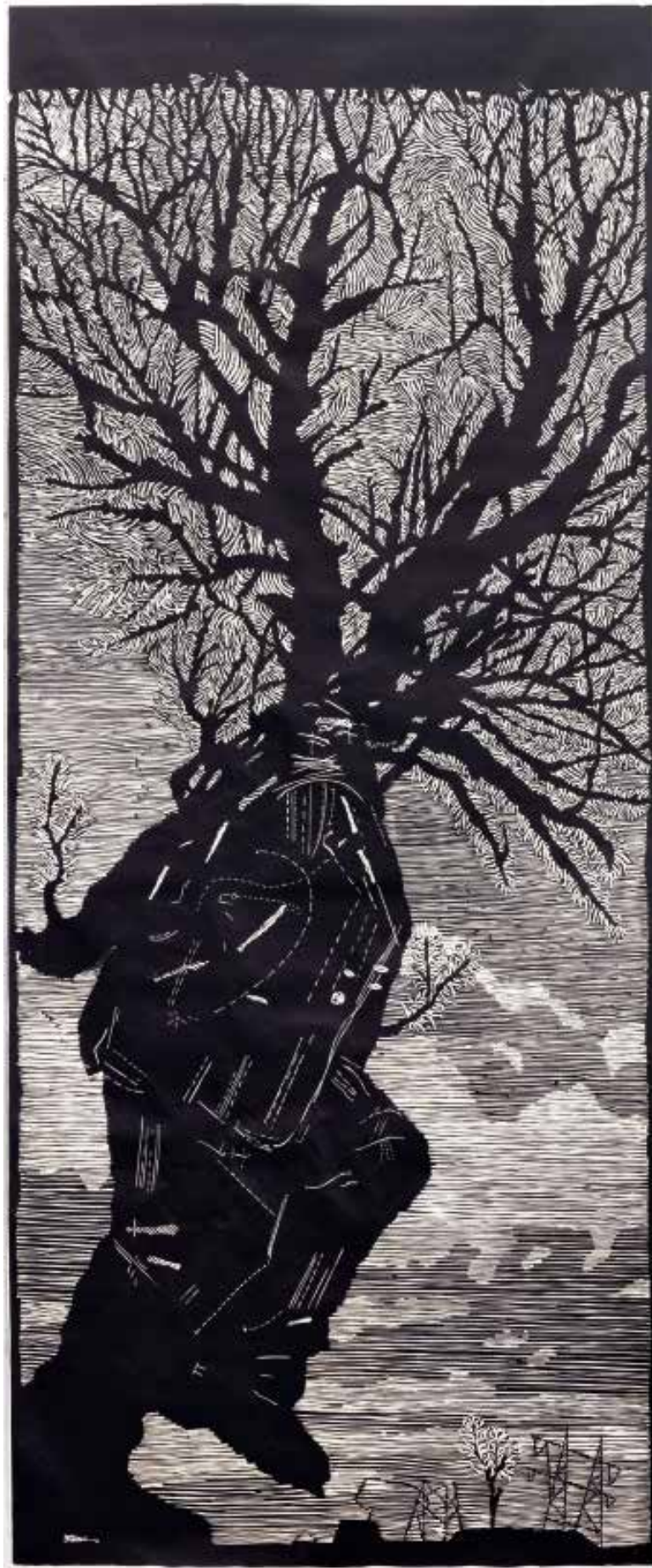


**William
Kentridge**

Listen to the Echo

Museum Folkwang
Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Steidl



Inhalt

- 6 **Vorwort**
- 9 **Grußwort der Kulturstiftung des Bundes**
- 10 **Grußwort der RAG-Stiftung**
- 11 **Grußwort der Sparkassen-Finanzgruppe**

- 285 **Biografie William Kentridge**
- 288 **Verzeichnis der ausgestellten Werke**

- 14 **Listen to the Echo in Dresden und Essen**
William Kentridge im Gespräch
mit Stephanie Buck, Tobias Burg,
Mailena Mallach und Hilke Wagner
- 22 **The Pit – Druckgrafik zwischen Theater
und Film**
Mailena Mallach
- 40 **Ubu Tells the Truth –
Jenseits der Eindeutigkeit**
Stephanie Buck
- 62 **Kooperation und Prozess. Merkmale
der Druckgrafik von William Kentridge**
Tobias Burg und Mailena Mallach
- 68 **Mine – Gesellschaftliche Verwerfungen**
Tobias Burg
- 82 **More Sweetly Play the Dance –
Prozessionen zwischen Triumph und Klage**
Stephanie Buck und Mailena Mallach
- 124 **Wissen und Sehen. Zum Echo der
Kunstgeschichte in William Kentridges Werk**
Nike Bätzner
- 134 **City Deep – Unterminierte Gesellschaft**
Tobias Burg
- 164 **Black Box / Chambre Noire – Die Aufarbeitung**
Elvira Dyangani Ose
- 194 **Der Punkt schluckt den Satz.
Kolonialismus durchstreichen**
Ashraf Jamal
- 202 **Oh To Believe in Another World –
Die begrenzte Haltbarkeit von Utopien**
Mathias Wagner
- 224 **Where Shall We Place Our Hope? –
Gedächtnis und Schicksal**
Martin Buhlig
- 250 **Self-Portrait as a Coffee-Pot –
Im Studio**
Carolyn Christov-Bakargiev
- 278 **Find the Less Good Idea**
Bronwyn Lace im Gespräch
mit Kathi Loch

Self-Portrait as a Coffee-Pot

Im Studio

Carolyn Christov-Bakargiev



Im Jahr 1985 hatte William Kentridge im Alter von 30 Jahren eine seiner ersten Ausstellungen mit Zeichnungen in der Johannesburgurer Galerie Cassirer Fine Arts. Dort wurden einige seiner frühesten, großformatigen Zeichnungen mit Kohle und Pastellfarben oder Graphitstift auf Papier gezeigt. In einer Rezension für die Lokalzeitung *The Star* schrieb Samantha James damals: »Obwohl die Figuren manchmal schemenhaft gezeichnet sind, ist die Atmosphäre und Bildgewalt dieser Kohlekompositionen äußerst eindringlich. Kentridge ist ein Meister der dramatischen Inszenierung. Die Zeichnungen wirken wie Bildfetzen einer gespenstischen Welt; als wären sie *in getrennten Kammern des Bewusstseins* erinnert, visualisiert und heraufbeschwört worden. Er verstärkt dieses Gefühl, indem er einige der Bilder durch eine Lücke aufspaltet, als würden sie (buchstäblich) von zwei Bewusstseinen vorgestellt. Mit ihren kühnen Linien bilden diese Zeichnungen Sehnsucht und Dekadenz ab; dabei entsteht eine unglaubliche Kraft, die zu einem Ersatz für den strategischen Widerstand wird.«¹

Es ist erstaunlich, dass genau dieser »Ersatz für den strategischen Widerstand«, der im Bilder-Zeichnen so zum Ausdruck kommt, als würde er »(buchstäblich) von zwei Bewusstseinen vorgestellt« und »in getrennten Kammern des Bewusstseins heraufbeschwört«, 40 Jahre später im Zentrum von Kentridges neuester, selbstreflexiver Arbeit *Self-Portrait as a Coffee-Pot* steht, einer neunteiligen Serie von Digitalvideos, die 2024 in Venedig Premiere hatte.² Darin erscheint der Künstler in seinem eigenen Studio verdoppelt (und manchmal verdreifacht oder vervierfacht), spricht und streitet mit sich selbst, geht im Studio auf und ab und arbeitet, mal allein, mal gemeinsam mit seinen Doppelgängern oder anderen Menschen. Und immer wieder taucht in der Arbeit der schlichte, alltägliche Kaffeekocher auf – und bezeugt die endlosen Pausen und Aufschübe im Prozess des Kunstmachens als scheinbar verschwendete, sinnlose Zeit.

Die Serie ist das Ergebnis eines vierjährigen Prozesses, bei dem der Künstler Vorgänge im Geist erforschte, indem er Geschehnisse im Studio beobachtete. Daraus entwickelte sich eine Installation, in der die Betrachter:innen sich in einem nachgebauten Studio befinden und gleichzeitig Publikum und Protagonist:innen sind. Er lauscht einem Echo seiner selbst, während die Betrachter:innen und Protagonist:innen unmöglich unterscheiden können, welche der Figuren das »echte« Selbst, und welche das »Echo« ist.

In dieser Serie werden Objekte als Figuren anthropomorphisiert; so etwa die Filmkamera auf einem Stativ, oder das Sousaphon, das auf einem beweglichen Sessel im Raum herumrollt. Die konische Form des Sousaphons erinnert an die vielen Lautsprecher, die überall in Kentridges Œuvre präsent sind, und zwar auch schon in den frühesten Filmen, in denen Soho Eckstein, der »Kapitalist« im Nadelstreifenanzug, den Arbeitermassen Befehle erteilt (*Johannesburg 2nd Greatest City after Paris*, 1989). Ebenso in Zeichnungen und Radierungen wie *Man with Megaphone* und *Man with Megaphone Cluster* aus dem Jahr 1998 (Abb. S. 256), sowie in der neueren, großen Zeichnung *Drawing for Self-Portrait as a Coffee-Pot (2 Private Thoughts)* aus dem Jahr 2021 (Abb. S. 261). Das die Stimme verstärkende Instrument ist sowohl die Stimme des Herren (wie bei dem Plattenlabel *His Master's Voice* mit dem vor einem Grammophon sitzenden Hund), als auch die der Protestierenden, die mit Handlautsprechern in den Straßen skandieren. Über sein Werk *Self-Portrait as a Coffee-Pot* sagte Kentridge: »Das Studio ist auch ein vergrößerter Kopf, eine Kammer für Gedanken und Überlegungen, in der all die Zeichnungen, Fotos und Fragmente an den Wänden zu diesen Gedanken werden.«³ Die Idee, dass das scheinbar ziellose Herumwandern im Studio den kreativen Schaffensprozess eigentlich bedingt, taucht bei Kentridge zum ersten Mal in der Zeichnung *Parcours d'Atelier* auf (2007, Abb. S. 257).

Kentridges Kunst ist in Südafrika verwurzelt, wo er bis heute lebt und die meisten seiner Arbeiten entstehen. Sie ist ein »ausdrucksvoller und persönlicher Versuch, das Wesen der menschlichen Gefühle und Erinnerung, die Beziehung zwischen Verlangen, Ethik und Verantwortung zu verhandeln. Kentridge erforscht, wie subjektive Identität durch unsere sich verändernden Begriffe von Geschichte und Geografie Gestalt annimmt, und untersucht, wie wir Geschichten konstruieren und was wir mit ihnen tun«⁴, sowohl individuell als auch kollaborativ. Seine Kunst ist »ebenso elegisch wie humorvoll und erkundet die Möglichkeiten der Poesie in der gegenwärtigen Gesellschaft, der es an utopischen Zukunftsvisionen mangelt. Er liefert einen scharfen Gesellschaftskommentar und betrachtet das Leben nicht als eine kontrollierte Faktenwelt, sondern als einen kontinuierlichen Prozess des Wandels und der Ungewissheit.«⁵ Kentridges Kunst hat immer schon »jene Grenzzone erforscht, in der die Identität hybrid, vielfältig und veränderlich ist, zwischen Erinnern und Vergessen, zwischen der Zugehörigkeit zu einer Tradition der Kunstwelt und der Verbannung in die Randständigkeit«⁶. Und die Ränder lauschen den Echos der fernen Kulturzentren, entwickeln einzigartige, neue Stimmen, die ihre Kraft aus eben dieser Randständigkeit schöpfen, die ihnen eine gewisse experimentelle Freiheit erlaubt.

Die neue Serie besteht aus neun 30-minütigen Episoden und ist ein Experiment der Verkörperung und phänomenologischen Erfahrung im digitalen Zeitalter; eine Reflexion darüber, was heute, angesichts der Digitalisierung des Lebens, im Gehirn und im Studio des Künstlers vor sich gehen könnte. Die ersten Filmsequenzen der Serie entstanden während des ersten Lockdowns der Covid-19-Pandemie zwischen 2020 und 2022 in Kentridges Johannesburger Studio. Nach Ende der Pandemie wurde die Arbeit fortgesetzt und schließlich 2023 abgeschlossen. Das Studio ahmte die geschlossenen Räume der Covid-Pandemie nach. In der Ausstellung in Venedig im Jahr 2024 konnte man sich die Arbeiten in einem einzigartig kompakten Setting auf unterschiedlich großen Geräten wie Smartphones und Flachbildschirmen ansehen.

Diese Filme, die ursprünglich nur online oder auf mobilen Endgeräten oder Fernsehern gezeigt werden sollten, sind eine Hymne an die künstlerische Freiheit und offenbaren gleichzeitig auf unheimliche Weise, wie sehr die Freiheit in den geschlossenen Räumen des digitalen Zeitalters eingeschränkt ist. Zudem betonen sie, wie sehr der Akt des Zeichen-Setzens mit Materialien das Selbst im Prozess seiner Herstellung konstruiert. Außerdem wird die Erforschung der Beziehung zwischen Bild und Musiknoten, zwischen Tanzen und Zeichnen zu einer Art geistiger Gymnastik, Yoga fürs Gehirn. Sie sind Übungen, die die menschliche Intelligenz erweitern und verbessern sollen, und zwar in einer Zeit, in der die KI-Prothetik und die zunehmende Nutzung sozialer Medien unsere kognitiven und emotionalen Fähigkeiten gefährlich verkümmern lassen.

Subjektivität zeichnet sich heute aufgrund der »Selfiehaftigkeit« der digitalen Medien und der ständigen Abgelenktheit (das englische Wort *distraction* kommt vom Lateinischen *dis-trahere*, auseinanderziehen) durch eine Art narzisstische Melancholie aus: Wir springen von einer Nachricht und von einem Datenfragment zum nächsten und vergessen immerzu, während wir uns gleichzeitig dank der Unmengen von Satelliten über unseren Köpfen ganz einfach an alles »erinnern« können. Dieser hybride Aspekt – Gespaltenheit bei absoluter Allmächtigkeit – spiegelt sich in der Doppelstruktur der Collagen in dieser Serie wider. Kentridges Alter Egos und Doppelgänger diskutieren über mehrere Themen: Wie funktioniert das Gedächtnis? Was macht ein Selbst aus? Man kann sagen, dass den obsessiv-narzisstischen, gespaltenen Persönlichkeiten der Zeit der Social-Media-Avatare hier eine Art stille Psychoanalyse entgegengestellt wird.

Während die Verdopplung und Vervielfachung des Künstlers filmisch makellos gestaltet und digital perfekt gerendert ist (eine Hommage an die Filmexperimente mit Doppelbelichtung im frühen 20. Jahrhundert), entscheidet sich Kentridge insgesamt für eine eher abgehackte Schnittfolge der unterschiedlichen Studioszenen bei Tag und Nacht.⁷ Diese Disjunktionen und Schnitte lassen unsere Aufmerksamkeit von einem Gedanken oder einer Szene zur nächsten springen und erinnern an unser gespaltenes, gehetztes Selbst, das unfähig ist, dem sich anhäufenden Datenschutt Einhalt zu gebieten. Und dennoch müssen wir jedes Mal lächeln, wenn die kleine Gruppe wohlwollender Papierratten einen Auftritt hat.

Das Filmeschauen hat heute meist episodischen Charakter: Online-Serien begleiten und durchsetzen die Leben der Menschen allgemein und wenn sie sich ins Internet ein-, oder ausloggen. Daran angelehnt inszenierte und erfasste Kentridge das episodische Wesen des Lebens im Studio zwischen 2020 und 2023: Das Studioleben steckte für ihn voller unvorhersehbarer Wendungen und Gedanken und stand somit in Kontrast zu der scheinbaren Kohärenz und Logik des maschinellen ChatGPT-Geplappers, das den Menschen mit seiner perfekten KI-Logik trainiert und umprogrammiert.

Episode 1 – A Natural History of the Studio bezieht sich auf *Naturalis historia* von Plinius dem Älteren aus dem Jahr 77 n. Chr. Sie führt in die übergreifende Thematik der Serie ein und stellt die Frage, inwiefern Prozesse innerhalb des Studios Einsichten über Prozesse in der Außenwelt erlauben. Der an die Wand gezeichnete Kaffeekocher wird zu einer großen Kanne aus einer Zeichnung Morandis. Das Wort *Torschlusspanik* (die Angst, dass Möglichkeiten sich wie Türen verschließen, sobald Entscheidungen getroffen werden) taucht auf, gefolgt von einer Krankenschwester mit Maske, die uns Covid in Erinnerung ruft – und die Türen, die während des Lockdowns tatsächlich geschlossen blieben. Die Studiowände sind mit Worten vollgeschrieben – »wait«, »breathe«, »hold« – und überall liegt Werkzeug

herum. Das Video entwickelt sich über das, was gesagt und gesehen wird, über die Stimme und das Auge, Sousaphon und Kamera, um sich dann, wenn Filmmaterial rückwärts abgespielt wird, auf magische Weise umzukehren, sodass die Bilder nicht mehr gezeichnet, sondern scheinbar enthüllt werden. Der Künstler erklärt, dass das Auftauchen des Kaffeekochers in der Zeichnung unvermeidlich war, als wäre es unmöglich, das Alltägliche *nicht* zu zeichnen.

Die Dialektik besteht also zwischen der Unendlichkeit der Möglichkeiten und der Unausweichlichkeit des Resultats. Kentridge sitzt an seinem Tisch und stellt fest, dass »um 11:25 ein Interview geführt wird«, während ein zweites Bild seiner selbst auf der linken Bildschirmseite auftaucht und sich an denselben Tisch setzt, um ihm zu widersprechen und »Prokrastination« vorzuwerfen. Daraufhin teilt der erste Kentridge dem zweiten mit, es habe sich um »produktive Prokrastination« gehandelt. Ein dritter Kentridge betritt die Szene, dann ein vierter und so erscheint das Studio wie das Innere eines Gehirns, das von vielen Selbsten bewohnt wird, die auch mal in Konflikt miteinander geraten oder sogar handgreiflich werden können, wie in den beiden Werken *I Look in the Mirror, I Know What I Need* (2024, Abb. S. 274–275). Eine Erinnerungscollage mit Ausschnitten aus früheren Arbeiten taucht auf, ebenso Bilder von Gewaltszenen aus dem Südafrika der Apartheid, Körper, tote Tiere, Liebeszenen, bewaffnete Soldaten, eine industrielle Bergbaulandschaft, alles geht durcheinander. Die gleichzeitige Anwesenheit verschiedener, einander widersprechender Gedankenebenen stellt Plinius’ wohlorganisierte *Naturgeschichte* auf den Kopf. Letztendlich ist es die simultane Anwesenheit von historischen, biografischen, logisch-linguistischen, materiellen und persönlichen Elementen, die das gesplante Selbst durch Selbstironie und eine gewisse Absurdität zusammenhält.

In *Episode 2 – Self-Portrait of a Coffee-Pot* geht es um die Herstellung eines Selbstporträts als Weg der Selbstkenntnis. Dabei ergibt sich, dass das Selbst genau dieser Suchprozess ist, der auch der Tanz des Lebens ist und kein fertiges Ergebnis kennt.

Episode 3 – Vanishing Points untersucht die Verbindung von Gedächtnis und Ort. Die Episode beginnt mit zwei großen, leeren Papierbögen an der Wand. Auf der linken Seite zeichnet der Künstler eine fiktionale, koloniale Landschaft mit Gewässern und Bergen, die jenen Bildern ähnelt, die, wie er sich erinnert, im Esszimmer seiner Kindheit hingen. Gleichzeitig zeichnet sein Doppelgänger auf der rechten Seite aus der Erinnerung das, was er tatsächlich in den Vororten Johannesburgs sah – eine karge Bergbaulandschaft voller gefährlicher, leerer Schächte, in die die Arbeiter der informellen Ökonomie heute auf der Suche nach Goldresten hinabsteigen (vgl. S. 136).

In *Episode 4 – Finding One’s Fate* entwickelt Kentridge eine Theorie des Zufalls und der Unausweichlichkeit und Unvorhersehbarkeit des eigenen Schicksals. Dabei nimmt er Bezug auf Erinnerungen an eine Geschichte, die ihm in

seiner Kindheit sein Vater erzählte: Perseus, der versehentlich seinen Großvater Akrisios tötet. Diese Arbeit ist ein ebenso verzweifelter wie optimistischer Versuch, den Geist und den Körper durch das Kunstmachen zu trainieren und sich in einem Leben ohne jegliches Vorwissen über das eigene Schicksal zu üben.

Warum nehmen wir manche Bilder unhinterfragt für bare Münze? Diese Frage steht im Zentrum von *Episode 5 – As If*. Darin läuft Kentridge über einen offenen Notizblock wie über einen papiernen Bildschirm, *als ob* er ein Pferd wäre. Auf der Titelseite erkennen wir auch ein Foto der antiken Laokoon-Skulptur und ein weiteres Bild eines Pferdes. Das Studio wird zu einem Ort, an dem Welten und Bilder erdacht werden. Kentridge bemalt Objekte im Studio, Möbelstücke und Wände mit abstrakten Zeichen, die dann aus einem bestimmten Blickwinkel zu den Worten »SMOKE«, »ASHES«, »FABLE« verschmelzen. Und auf einmal ergibt alles Sinn: Wenn wir verstehen, dass Blickwinkel immer vorläufig sind, entgehen wir vielleicht dem Schicksal der Trojaner, die die Warnung des Priesters Laokoon vor dem Geschenk der Griechen – einem riesigen, hölzernen Pferd – ignorierten.

Episode 6 – A Harvest of Devotion zeigt Proben für Kentridges *The Head & the Load* (2018) im Studio. Hier will er dazu anregen, die Geschichte nicht als eine Aufeinanderfolge objektiver Fakten, sondern als eine Collage von Fragmenten zu verstehen. Der Titel bezieht sich auf die Hoffnung afrikanischer Soldaten, die während des Ersten Weltkriegs in Afrika in europäischen Armeen dienten, für ihre Aufopferung für die Kolonialmächte, in deren Krieg unzählige Afrikaner:innen ihr Leben verloren, eine Gegenleistung zu erhalten. In dieser Episode nutzt Kentridge Kurt Schwitters’ *Ursonate* (1923/1932), um zum Ausdruck zu bringen, wie der europäische Kollaps des rationalistischen, modernen Denkens in Wirrnis und Krieg umschlug.

In *Episode 7 – Metamorphosis* geht es um Transformation. Hier wird versucht, Klänge als Zeichnungen zu visualisieren; ein Schatten wird zu einer Skulptur, die Zeit zu einem Filmstreifen, ein abstrakter Fleck zum Bild. Der griechische Ursprung des Wortes Metamorphose (*meta*: nach, hinter; *morphé*: Form) impliziert die Evolution hin zu einem freieren Zustand. Hier hallt in mimetischen Vogelgesängen der in der vorherigen Episode behandelte Kollaps der menschlichen Sprache und Logik in den Krieg nach und wird zu einer magisch-visuellen Erfahrung umgekehrt.

Episode 8 – Oh To Believe in Another World handelt davon, wie man in den Lücken zwischen visionären, historischen Perioden mit kollektiven utopischen Idealen leben und Kunst machen kann; und davon, wie wir diesen utopischen Impuls wiedererlangen können, ohne dessen katastrophischer, autoritärer Durchsetzung den Weg zu bereiten. Kentridge thematisiert das, indem er die Herstellung seines Films *Oh To Believe in Another World* (2022) dokumentiert (Abb. S. 214–217). Darin geht es um die Sowjetunion unter der Herrschaft Stalins und den Balanceakt, den

der Komponist Dmitri Schostakowitsch vollführen musste, um den Großen Terror zu überleben (vgl. S. 204). Die Annahme ist, dass wir, wenn wir in einer Welt der Puppen und Puppenspieler leben, Formen der begrenzten Freiheit aushandeln müssen. Über den Bezug auf digitale Filmbearbeitungstechnologien bricht unsere heutige Zeit in den Film ein: Der Green Screen ist das vielleicht treffendste Bild und eine Metapher für das unsichtbare Regime, das unsere Gegenwart heimsucht und in unserer Welt, die zu einem Videospiel-Metaversum geworden ist, Fiktionen auf Fiktionen häuft.

Die Serie endet schließlich mit *Episode 9 – In Defence of Optimism*, in der sich eine Prozession aus dem Studio hinaus auf die Straßen Johannesburgs begibt. In dieser letzten Episode geht es um den Optimismus, der in der Herstellung von Dingen steckt und darum, dass es auch unter widrigsten Umständen immer Menschen geben wird, die spielen, Kunst machen, singen. Die Episode beginnt mit einem verspielten, rückwärts abgespielten Film. Das Zirpen von Grillen im Garten ist zu hören, Sonnenstrahlen fallen ins Studio, Ratten aus zerknülltem Papier übermalen eine Pfingstrosenzeichnung. Risse im Papier fügen sich nahtlos wieder zusammen. In der Umkehrung wird affirmiert, dass das, was später passiert, Klarheit über das schaffen wird, was zuvor geschah, auch wenn es in der Gegenwart noch nicht verstanden wird. Nur in dieser Schlussepisode verschmelzen die zwei Teile Kentridges für einen Moment, einigen sich und der eine sagt: »Wir arbeiten«. Ein Kentridge stellt im Namen des anderen fest, dass Spiel und Arbeit vereinbar sind und dass Kunst ein Ort einer nicht-entfremdeten Arbeit ist, die allein oder gemeinsam mit anderen vollbracht wird. Dass es Kunst und Poesie in dunklen Zeiten gibt, liegt weder an einer Unkenntnis der Welt, noch an einer Blindheit oder Gleichgültigkeit, sondern daran, dass nur sie diesen Umständen widerstehen und dem Leben einen Sinn verleihen.

1 Die Ausstellung fand vom 15.–27. April 1985 statt. Samantha James: *Powerful Imagery of Haunted World in Charcoal, The Star*, Johannesburg, 26. April 1985. Hervorhebung durch die Autorin.

2 Am Arsenale Institute for the Politics of Representation, Venedig, vom 17. April–24. November 2024. Die Ausstellung wurde von C. Christov-Bakargiev kuratiert. Die Installation wurde vom 1. Mai–1. August 2025 im Rahmen einer größeren Einzelausstellung des Künstlers unter dem Titel *A Natural History of the Studio* in der New Yorker Galerie Hauser & Wirth gezeigt.

3 Im Gespräch mit der Autorin, zuerst veröffentlicht in: *William Kentridge: Self-Portrait as a Coffee-Pot*, Ausst.-Kat. Arsenale Institute for the Politics of Representation / The Office Performing Arts, Venedig 2024, hg. v. Carolyn Christov-Bakargiev, Zürich 2024, S. 3. Der vorliegende Essay leitet sich von dieser Publikation ab und erweitert sie.

4 »His art is an expressive and personal attempt to address the nature of human emotions and memory, the relationship between desire, ethics and responsibility. He investigates the shaping of subjective identity through our shifting notions of history and geography, looking at how we construct histories and what we do with them.« Zit. n. Carolyn Christov-Bakargiev, *William Kentridge*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1998 (auch als Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Brüssel 1998 erschienen), S.9.

5 »His is an elegiac yet humorous art that explores the possibilities of poetry in contemporary society, even in the absence of utopian visions for the future. He provides an acerbic commentary on our society, while proposing a way of seeing life as a continuous process of change and uncertainty rather than as a controlled world of facts«. Zit. n. Christov-Bakargiev 2024 (wie Anm. 3); Überarbeitung von Christov-Bakargiev 1998 (wie Anm. 4), S.9.

6 »[...] explored a border zone where identity is hybrid, multiple and shifting, between remembering and forgetting, between belonging to a tradition of fine art and being relegated to its margins«. Zit. n. Christov-Bakargiev 1998 (wie Anm. 4), S.10.

7 Der Schnitt von Janus Fouché und Žana Marović erfolgte unter Aufsicht von Walter Murch und im Austausch mit dem Künstler.



Apron, 2023
Bronze, 172 × 127 × 75 cm

Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD)

Generaldirektor: Bernd Ebert
Kaufmännische Direktorin: Cornelia Rabeneck

Idee und Konzept:
Stephanie Buck, Mailena Mallach, Kathi Loch
Projektmanagement: Martin Buhlig

Albertinum
Direktorin: Hilke Wagner
Kurator: Mathias Wagner

Kupferstich-Kabinett
Direktorin: Stephanie Buck
Kurator:innen: Mailena Mallach, Stephanie Buck
Kuratorische Assistenz: Rebecca S. Schmidt

Puppentheatersammlung
Direktorin: Kathi Loch
Kuratorinnen: Bronwyn Lace (The Centre for the Less Good Idea, Johannesburg), Kathi Loch
Kuratorische Assistenz: Julia Hosp
Künstler:innen des Centre for the Less Good Idea:
Thulani Chauke, Anathi Conjwa, Katlego Letsholonyane, Micca Manganye, Tony Miyambo, Neo Muyanga

William Kentridge Studio
Damon Garstang, Anne McIlleron, Taryn Buccellato, Natalie Dembo, Claire Zinn

Performative Prozession „Foot Power“ zur Ausstellungseröffnung am 5. September 2025 in Dresden
Konzeption: Bronwyn Lace, Neo Muyanga (The Centre for the Less Good Idea, Johannesburg)
Projektmanagement: Ksenija Tschetschik-Hammerl, Dimakatso Motholo, Jacqueline Ndelu
Künstlerisch Mitwirkende: Anathi Conjwa, Micca Manganye, Nhlanhla Mahlangu, Thulani Chauke, Vusi Mdoyi, Nthabiseng Malaka, Diego Sillands, Banda Comunale, Singasylum Chor, Maren Greinke und Studierende der Hochschule für Bildende Künste Dresden
Technik: Elisabeth Schuster/SDF Event und Medientechnik GmbH (Dresden), Michael Inglis (Johannesburg)
Videoaufnahmen: Robert Arnold (Dresden), Jacob Franke
Stagemanagement: Peter Hering
Tourmanagement: Rebecca S. Schmidt

Leihgeber der Ausstellungen in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

Kentridge Studio
Lunetta Bartz
item éditions
Goodman Gallery, Johannesburg
Maja Hoffmann/LUMA Foundation
Adrian P. Kohler
Bronwyn Lace
Jonas Lundquist
The Oosthuizen Family
Sammlung Fluentum, Markus Hannebauer, Berlin
Sammlung Hasso Plattner, DAS MINSK, Potsdam
Schenkung Sammlung Hoffmann, SKD
Skulpturensammlung, SKD
Warren Siebrits
Sabine Theunissen
David Unterhalter

sowie weitere private Leihgeber, die ungenannt bleiben möchten.

Szenografie: Squatelier – Sabine Theunissen, Mitarbeiterinnen:
Joana Andrade, Marine Fleury, Julie Vandendael
Produktion: Bettina Albert und Grzegorz Cholewiak (studio Albert Dresden), KKS Architektur + Gestaltung/
Hagen Engicht, Daniel Kunze und Lisa Wegmershausen, Malerfachbetrieb List GmbH Dresden, IKM TragWerk GmbH Dresden, Tischlerei Robert Haase, VAVONA GmbH Radeburg, Paula Sowa

Ausstellungsgrafik: Karen Weinert, Dresden
Ausstellungsaufbau/Exponateinrichtung: A-Team Dresden, Fißler & Kollegen GmbH, Leipzig, Ines Handel, Matthias Herbst, Benjamin Kahlert, Tobias Köbsch, Tischlerei Johannes Niekrens, Jillian Ross, Arvid Schild (Zimmerei & Holzbau Schild)
Lichtgestaltung: Paul Göschel, Dresden, Kai-Uwe Metzler
Medientechnik: ProduktionsBüro Dresden/Dirk Preuß, Ralph Kunze
Registrarybüro: Catrin Dietrich, Leitung: Franziska Kuschel-Gosch

Restauratorische Betreuung Albertinum: Stephanie Exner, Franziska Klinkmüller, Kathrin Barbara Franeck

Restauratorische Betreuung Puppentheatersammlung: Ines Handel

Restauratorische Betreuung Kupferstich-Kabinett: Johanna Ziegler, Mayumi Nishikawa, Irene Pamer-Gatzsche
Restaurierung der Fürstenzug-Kartons: Wiebke Schneider, Sylvia Ciesielski, Mayumi Nishikawa, Projektleitung: Johanna Ziegler, Praktikant:innen und Studentische Hilfskräfte: Annegret Pabst, Bahar İlker Turan, Rahel Bullacher, Lena Spaniol, Theresa Bund

Büro der Generaldirektion: Thabea Knoops, Gunhild Krüger, Romy Kraut
Büro der Verwaltungsdirektion: Julia Liebig, Klara Wiehl
Albertinum: Dennis Brzek, Annika Lautenschläger, Flavia Sommer, Alexandra Schellenberg, Praktikantin: Olivia Glaner

Kupferstich-Kabinett: Dilek Birgör, Martin Buhlig, Dirk Gedlich, Denise Görlich, Marion Heisterberg, Susann Krüger, Katja Lindenau, Gudula Metze, Angela Rietschel, Claudia Schnitzer, Kristina Schüffny, Ksenija Tschetschik-Hammerl

Puppentheatersammlung: Lydia Friedrich, Ramona Münzer-Scadock, Lars Rebehn, Praktikantin: Kateřina Stündlová

Bildung und Vermittlung: Linda Dietrich, Grit Lauterbach, Sylvia Ludwig, Katharina Steins; Leitung: Claudia Schmidt; Freie Kunstvermittlerinnen: Helene Heyder, Ana Pireva

Digitale Transformation: Martin Zavesky

Finanzen und Controlling: Dorothee Dembski, Olena Kühn, Katrin Stumpe, Manuela Voß, Jana Winkler; Leitung: Elke Ullmann

Forschung: Leitung: Doreen Mende

Fundraising: Leitung: Nina Illgen

Gebäudemanagement und Informationstechnik:

Ralph Kunze, Kai-Uwe Metzler, Patrick Stark und Team GMI;

Leitung: Michael John

Marketing: Anne Böttger, Wenke Ladewig, Hella van Lengerich;

Leitung: Doreen Scherfke

Medien und Kommunikation: Nina Bowerunge, Andreas Diesend, Jacob Franke, Christina Hoffmann, Marion Schmidt; Leitung ad interim: Anja Priewe

Recht und Innerer Dienst: Christopher Culmann, Dietmar Gebauer, Kai Hoffmann, Laura Krömer, Katja Ruttkowski-Großer; Leitung: Michael Geißdorf

Wir danken sehr herzlich den Kolleg:innen des Personalmanagements und der Abteilung Sicherheit der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden sowie den Kolleg:innen des Dresdner Wach- und Sicherheitsinstituts (DWSI).

Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Postfach 120 551, 01006 Dresden
Tel. + 49 351 4914 2000
besucherservice@skd.museum
www.skd.museum

Publikation

Herausgeber: Museum Folkwang und Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Idee und Konzeption: Tobias Burg
Redaktion: Stephanie Buck, Tobias Burg, Mailena Mallach, Louise Charlotte Schmidt, Rebecca S. Schmidt;
Kentridge Studio: Anne McIlleron, Damon Garstang, Claire Zinn
Gestaltung: Holger Feroudj / Steidl Design
Übersetzung Deutsch-Englisch: Ariane Kossack
Übersetzung Englisch-Deutsch: Carla Cerda
(Beiträge Carolyn Christov-Bakargiev, Ashraf Jamal),
Uli Nickel (Beitrag Elvira Dyangani Ose)
Bildbearbeitung: Steidl Image Department
Schriften: Theinhardt (Regular), Martina Plantijn (Medium)
Papier: Kamiko Fly Suna 120g
Druck: Steidl, Göttingen

Autor:innen

Nike Bätzner (Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle – Professorin für Kunstgeschichte)
Stephanie Buck (SKD – Direktorin Kupferstich-Kabinett)
Martin Buhlig (SKD – Konservator Kupferstich-Kabinett)
Tobias Burg (Museum Folkwang – Kurator
Grafische Sammlung)
Carolyn Christov-Bakargiev (FHNW, Fachhochschule Nordwestschweiz – Ehrengastprofessorin)
Elvira Dyangani Ose (MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona – Direktorin)
Ashraf Jamal (University of Johannesburg – Senior Associate im Forschungszentrum für visuelle Identitäten in Kunst und Design)
Kathi Loch (SKD – Direktorin Puppentheatersammlung)
Mailena Mallach (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin – Kuratorin Kupferstichkabinett)
Rebecca S. Schmidt (SKD – Kuratorische Assistenz Kupferstich-Kabinett)
Hilke Wagner (SKD – Direktorin Albertinum)
Mathias Wagner (SKD – Konservator Albertinum)

Umschlagmotiv:

Drawing for Self-Portrait as a Coffee-Pot
(2 *Private Thoughts*), 2021 (Detail)
Tusche, Buntstift, Kohle, Pastell und
Collage auf Papier, 152×208 cm
Courtesy Mark und Dana Strong
Ausgestellt in Essen
Abb. S. 260–261

Motiv Seite 4:

Walking Man, 2000
Linolschnitt auf Papier
Bild- und Blattmaß: 248 × 101,5 cm
Courtesy Kentridge Studio
Ausgestellt in Dresden (KK)

Bildnachweis

Albertinum | GNM, SKD, Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut: S. 17; Nicolas Brasseur: S. 274; Courtesy of Bonhams: S. 73; Courtesy of David Krut Workshop: S. 108–113; Courtesy of Private Lender: S. 170 unten; S. 268; Courtesy of Stephens Tapestry Studio: S. 180–182, 190, 213; Deutsche Fotothek / Schmidt, Ernst: S. 89 oben links; Thys Dullaart: S. 12–14, 17 unten, 65, 94, 96–99, 104, 105, 114, 116, 117, 118, 119, 129, 144–147, 157–163, 168–169, 173, 179, 183, 184, 185, 192, 193, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 228, 229, 230, 237, 238, 239, 240, 242–243, 244, 245, 257, 261, 262, 263, 265, 269, 273, 274; Alexander James Edwards: S. 205; John Hodgkiss: S. 150, 151, 152, 153, 155, 174; Kentridge Studio: S. 41, 54–55, 68, 72, 74–81, 82, 90–93, 102–103, 106–107, 126–127, 135, 142–143, 148–149, 156, 171 oben, 188–189, 202, 214–217, 231–236, 246–250, 255, 258–259, 264, 266–267, 270–271, 272, 276–277; Kupferstich-Kabinett, SKD, Foto: Herbert Boswank: S. 86–87; Kupferstich-Kabinett, SKD, Foto: Andreas Diesend: S. 84–85, 128; Jürgen Lösel: S. 89 oben rechts; Zivanai Matangi: S. 278, 283; Henning Moser: S. 284; Jens Nober, Museum Folkwang: S. 20–21, 125, 136–137, 209; picture alliance/dpa/dpa-Zentralbild / Daniel Schäfer: S. 89 unten links; picture alliance/dpa/dpa-Zentralbild / Robert Michael: S. 89 unten rechts; René Meinig: S. 89 Mitte rechts; Anthea Pockroy: S. 120–122; 170 oben, 171 unten, 186–187; Rijksmuseum, Amsterdam: S. 63–64; Schenkung Sammlung Hoffmann, SKD, Foto: Andreas Diesend: S. 56–57, 142–143

Die Bildrechte für die verwendeten Fotografien liegen bei den angegebenen Fotograf:innen, Sammlungen oder Agenturen. Für die Kunstwerke von William Kentridge liegen die Rechte beim Künstler.

Die Geltendmachung der Ansprüche gem. § 60 UrhG für die Wiedergabe von Werk-Abbildungen erfolgt durch die VG Bild-Kunst. Nicht in allen Fällen war es möglich, die Rechteinhaber:innen der Abbildungen ausfindig zu machen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2025 für die Texte: Die Autor:innen

© 2025 für diese Ausgabe: Steidl Verlag, Göttingen

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-96999-476-4

Steidl
Düstere Straße 4
37073 Göttingen
Tel. + 49 551 496060
mail@steidl.de
steidl.de