

News from Plato's Cave. Zur Deutung von Jeff Walls »A sudden Gust of Wind«

Jürgen Müller

In ihrer berühmten Polemik »In Platos Höhle« hat Susan Sontag darauf hingewiesen, daß der entscheidende Irrtum immer noch darin besteht, schon die fotografischen Schattenbilder für die Wirklichkeit selbst zu halten. So weist die amerikanische Kritikerin darauf hin, daß der fotografische Blick im Sinne eines bildlichen Beweises immer auch zu einer »Verweigerung von Erfahrung umschlagen kann: »Als Mittel zur Beglaubigung von Erfahrung verwandt, bedeutet das Fotografieren aber auch eine Form der Verweigerung von Erfahrung – indem diese auf die Suche nach fotogenen Gegenständen beschränkt wird, indem man Erfahrung in ein Abbild, ein Souvenir, verwandelt.

Erinnern wir uns: Mit dem »Höhlengleichnis« erklärt Sokrates Glaukon den Weg des Denkens, der vom Sichtbaren zum Unsichtbaren zu führen habe, und versucht zugleich auf die Schwierigkeiten hinzuweisen, die dem Philosophen dabei begegnen, die höhere Wahrheit der Ideen den ungläubigen, nun an die »Dunkelheit« des Gegenständlichen gewöhnten

Menschen glaubhaft machen zu können. Auch wenn Sontag diesen Locus classicus der bilderfeindlichen, platonischen Philosophie nutzt, die »Schattenbilder« der Photographie zu denunzieren, muß man darauf hinweisen, daß mit dem »Höhlengleichnis« an zentraler Stelle des Textes ein Bild oder eine Metapher entworfen wird, ohne welche das Problem des Aufstiegs – oder sagen wir besser: einer Erkenntnis höherer Ordnung – überhaupt nicht vor Augen geführt werden könnte. Was wäre, wenn die Bilder an der Höhlenwand eine Geschichte zum Inhalt hätten, in der Menschen aus dem Schatten des Irrtums ins Licht der Ideen geführt würden? Die Erzählung vom »Höhlengleichnis« erwies sich als Schachtel-erzählung, die sie tendenziell ja auch ist. Die Menschen im platonischen Gleichnis wären Betrachter von Betrachtern. Die Verkenntung der gefesselten Zuschauer, die vermeintlich ontologische Evidenz ihrer Welt der Erscheinungen, löst sich für den Betrachter dieser Betrachter in Projektionstechnik auf. Eine angemessene Lektüre des platonischen Höhlengleichnisses müßte folgerichtig nicht nur den mimetischen Charakter der Bilder, sondern auch ihren autoreferentiellen betonen. Im platonischen Gleichnis wird in einem Bild über Bilder geredet. Um diese unaufhebbare Ambivalenz des Bildes, zugleich Mittel des Trugs und Möglichkeit der Aufklärung sein zu können, geht es im folgenden Beitrag.

Dabei soll eine weitere Arbeit als die auf der documenta präsentierte (»Milk« aus dem Jahre 1984) des kanadischen

Jeff Wall, A Sudden Gust of Wind, 1993, Transparency in Lightbox, 229 x 337 cm



Künstlers Jeff Wall vorgestellt werden, die sich dadurch auszeichnet, daß sie auf die Möglichkeiten spezifisch bildlicher Argumentation reflektiert. Eine weitere Eigenart des Bildes besteht darin, daß die Bildhandlung auf eine solche Weise inszeniert ist, daß man von einer ironischen Erzählstruktur sprechen könnte. In der zeitgenössischen Kunst machen gerade die Arbeiten des kanadischen Künstlers deutlich, daß Bilder nicht erst einer nachträglichen Reflexion durch die Sprache bedürfen, sondern diese Reflexion selbst zu leisten vermögen. Am Ende dieses Jahrhunderts fragt der Künstler nach den Bedingungen einer *Erkenntnistheorie des Bildes*. Auf unvorhersehbare Weise vermischen Walls Arbeiten scheinbar einfache Alltagswahrnehmungen des Betrachters mit kunsthistorischen Zitaten und machen unsere mediale Wirklichkeit zum Thema.

Momentaneität – eine Ästhetik des Schnappschusses?

Die Arbeit *A Sudden Gust of Wind* (Abb.1) zeigt, indem sie der Einheit von Raum und Zeit gehorcht, was wir von einer klassischen Bilderzählung erwarten. So ist zunächst auf den Eindruck ausgesprochener Momentaneität hinzuweisen, der unserer Alltagsvorstellung fotografischer Bildlichkeit entspricht. Im Bildvordergrund sieht man vier Gestalten, die sich der Laune der Natur ausgesetzt sehen: Während der Wind der Figur ganz links ein Manuskript entreibt und in den Himmel wirbelt, kann der Mann unmittelbar daneben seine Kappe gerade noch festhalten. Sein Nachbar dagegen schaut erstaunt hinter seinem Hut her, den der Wind hoch in die Lüfte entführt hat. Dem vierten schließlich gelingt es, seine Schirmmütze auf den Kopf zu pressen. Die gesamte Szenerie des Vordergrunds betont die Augenblickhaftigkeit der Handlung. Die Körperhaltung aller vier Personen wird durch die Verrenkungen und starken Torsionen bestimmt, die ihnen der Wind abverlangt. Auch die Neigung der beiden Bäume bringt die Kraft der Windbö zur Anschauung. Wenn wir das Bild spontan charakterisieren wollten, würden wir wohl sagen, daß es sich um einen ›Schnappschuß‹ handelt, der sich der Reaktionsfähigkeit des Photographen verdankt. Dann jedoch muß man feststellen, wie ausgewogen sich die Komposition bei näherem Hinsehen erweist: Auf einem schmalen Vordergrundstreifen wird die Gruppe inszeniert. Der Mann, der seinem fliegenden Hut nachschaut, ist durch seine Stellung auf der vertikalen Bildachse besonders hervorgehoben, so als ob seine Wichtigkeit dadurch für den Betrachter angezeigt werden sollte. Die bildeinwärts führenden Diagonalen lassen den Bildraum anschaulich erfahrbar werden und betonen den niedrigen Horizont der Landschaft. Dieser etwa in der holländischen Landschaftsmalerei übliche niedrige Horizontverlauf läßt den Himmel zu einer Art Folie werden, vor dem sich das Spiel der aufwärts wirbelnden Papierblätter abspielen kann. Ja, die eigentliche Pointe des Bildes scheint darin zu bestehen,

daß die davonflatternden Seiten eines geschriebenen Manuskripts dazu dienen, in ein Bild verwandelt zu werden und eine Bewegung in der Fläche zu beschreiben. Das Manuskript dient aber auch dazu, etwas Unsichtbares sichtbar zu machen, die Bewegung des Windes nämlich. Schon der Titel, der bisher nur unvollständig wiedergegeben wurde, enthält eine wichtige Markierung für das weitergehende Verständnis des Werkes, da er mit dem Zusatz »(After Hokusai)« versehen ist, womit der Hinweis auf denjenigen Künstler gegeben ist, auf den sich Walls Arbeit bezieht. Das Cibachrome des kanadischen Künstlers paraphrasiert einen Farbholzschnitt aus Hokusais Serie »36 views of the Fudji« (Abb.2). Den Schriftzeichen im



Hokusai, A High Wind in Yeijiri, from ›Thirty-six views of the Fuji‹, ca. 1831–33, 26 x 37 cm

Bild Hokusais oben links kann man den Hinweis auf die Region entnehmen, wo sich der im Mittelgrund befindliche Schrein befindet. Bereits in diesem Farbholzschnitt ist das Bildmotiv einer Personengruppe formuliert, die sich der Laune des Windes ausgesetzt sieht, und bereits hier wird das Manuskript der Figur ganz links in die Luft gewirbelt. Spätestens jetzt wird deutlich, daß Wall das japanische Vorbild durch Akteure hat nachstellen lassen und für die aufwärts wirbelnden Blätter die Hilfe einer Windmaschine genutzt hat. Für seine Kompositionen nutzt der Künstler die Möglichkeit der Bild-Digitalisierung: einzeln photographierte Szenen werden mit Hilfe des Computers zu einem homogenen Bildganzen zusammengefügt. So gesehen täuscht die Simultaneität der Bildhandlungen über die Ungleichzeitigkeit der Herstellung hinweg. Aber auch wenn wir um die Hilfe des Computers wissen, aus der Anschauung allein ist nicht zu erkennen, aus wie vielen Einzelszenen das Bild zusammengesetzt ist. Bei dieser Art der Produktion denkt man an eine Übersetzung malerischer Verfahren der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in die technischen Möglichkeiten unserer Zeit und an seine avan-

cierteste Form, das digitalisierte Bild. Dies betrifft die Ebene der Herstellung, ähnliches gilt auch für die Rezeption des Werks, denn bei Walls Arbeit, was weder aus meiner Beschreibung noch aus der Diaprojektion deutlich werden kann, handelt es sich nicht um eine Photographie, sondern ein Cibachrome. Ein technisches Verfahren, das gewöhnlich in der Werbung Verwendung findet: Großformatige Diapositive werden in Aluminiumschaukästen montiert und rückseitig mit Leuchtstoffröhren illuminiert. Durch das intensive »Bildlicht« erfährt die Illusion dreidimensionaler Wirklichkeit gegenüber herkömmlicher fotografischer Technik eine bedeutende Steigerung. Was zu der paradoxen Konsequenz führt, daß auch wenn die Schlagschatten im Bild eine Lichtquelle außerhalb oder gar vor dem Bild voraussetzen würden, das Licht »realiter« aus dem diaphanen Bild kommt, so daß sogar der photographierte Schatten Licht spendet. Wichtig ist der hybride Charakter dieser Technik, der die einfache Diaprojektion derartig verändert, daß aus einer Projektionsfläche – in Analogie zum Fernsehen – ein »Bildschirm« wird.

Eine weitere Entdeckung läßt sich machen, wenn man sich die Figur ganz links anschaut: Denn auch wenn ihr Mantel, ihre Kleidung insgesamt auf einen Mann verweisen, sind ihre lackierten Hände (Abb.3) die Hände einer Frau, die sich verkleidet hat – ein deutlicher Hinweis auf die Travestie des Bildes, seine »Umkleidung«. Wie schon der Titel »A Sudden

Jeff Wall, A Sudden Gust of Wind, 1993, Ausschnitt



Gust of Wind (After Hokusai)« eine außerbildliche Markierung darstellt, die den Betrachter anleiten soll, die vermeintliche Evidenz des Bildes in Frage zu stellen, so stellt auch das Motiv der verkleideten Frau eine innerbildliche Markierung dar, die eigentliche Bildwirklichkeit zu erkennen. Wall zeigt, daß die vermeintliche Evidenz bereits Interpretation ist, die es zu erkennen gilt. Auf beiden Bildern bestimmt die dargestellte Jahreszeit des Herbstes die charakteristische Stimmung. Der Wind treibt sein Spiel mit den abgestorbenen Blättern des Baumes und den beschrifteten Textseiten. Mehr noch, das Spiel des Windes gleicht die vergänglichen Blätter des Baumes denen des menschlichen Textes an. Wall übersetzt ein japanisches Bild aus dem 19. Jahrhundert in eine Bildwirklichkeit der westlichen Zivilisation des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Unter Verwendung der technischen Möglichkeiten unserer Zeit vermeidet er jede Historisierung. Er aktualisiert das Bildgeschehen und zeigt eine zeitgenössische Landschaft, wie auch die Figuren die Kleidung unserer Zeit tragen. Ist noch die Landschaft des japanischen Holzschnitts eine Agrarlandschaft mit bewässerten Reisfeldern, wird sie von Wall in eine agrarisch-industriell genutzte Landschaft unserer Zeit transponiert. Auf dem Feld sind durch weiße Stäbe Parzellen abgesteckt. Das Gewässer neben den kahlen Bäumen könnte ein ausgebaggertes, im Bau befindlicher Kanallauf sein. Nichts an dieser Landschaft, an Feld, Baum, Gewässer ist zufällig, sondern alles ist vom Menschen gestaltet. Andererseits fällt auch der Unterschied zwischen dem Werk Walls und Hokusais ins Auge. Während der japanische Künstler die Vordergrundszene nur darstellt, um die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins gegen die Beständigkeit des Berges zu setzen, fehlt bei Wall ein vergleichbarer Gegensatz. Der Fudji bei Hokusai ist ein abstraktes Zeichen, ein Sinnbild, das lediglich durch eine durchgezogene Linie dargestellt wird. Darüber hinaus ließe sich behaupten, daß die im Bild des japanischen Künstlers auf Papier aufgezeichneten Gedanken angesichts des immerwährenden Berges und dessen Ewigkeit weggeweht werden.

Außerdem fallen die unterschiedlichen Darstellungskonventionen auf. Während bei Hokusai den geschwungenen Linien die Aufgabe zukommt, den Bildraum zu gliedern, staffelt bei Wall ein zentralperspektivisches System von fluchtenden Diagonalen – markiert etwa durch die Masten rechts, die sich entlang des Gewässers aufreihen – die Landschaft. Allerdings hat die Zentralperspektive dabei kein Ziel, sie führt auf nichts hin und scheint lediglich ein Prinzip der Quantifikation, der Meßbarkeit von Raumabständen, darzustellen. Und während man bei Wall den Eindruck hat, daß einige Blätter Tabellen enthalten, bleiben die Seiten bei Hokusai leer. Geradezu lakonisch erscheint Walls »Übertragung« der Bilddetails, wenn man bedenkt, daß der Berg seine Entsprechung allenfalls in dem Hochhaus haben könnte, das links am Horizont sichtbar ist oder der Shintuschrein seine Entsprechung in den kleinen Hütten auf der rechten Bildseite hat. Von Lakonie sei

deshalb die Rede, weil das Fehlen eines metaphysischen Horizonts in dieser Übertragung besonders deutlich wird. Vor dem Hintergrund der literarischen Figur der Travestie darf man vielleicht sagen, daß es zunächst den Anschein hat, als würde Wall den Inhalt von Hokusai übernehmen: Sowohl die Figuren und die Landschaft, als auch die Windbö finden sich in beiden Bildern. Dann jedoch muß man feststellen, daß die formale Bildorganisation – Zentralperspektive versus Raumstaffelung – voneinander abweicht. Noch signifikanter wird der Unterschied bei den eigentlichen Bedeutungen. Während Hokusai für sein Bild den Berg als ein zeichenhaftes und meditatives Zentrum gewählt hat, übersetzt Wall in eine spätkapitalistische Umwelt. Auch wenn jeweils Natur dargestellt ist, hat sie doch eine vollkommen unterschiedliche Bedeutung.

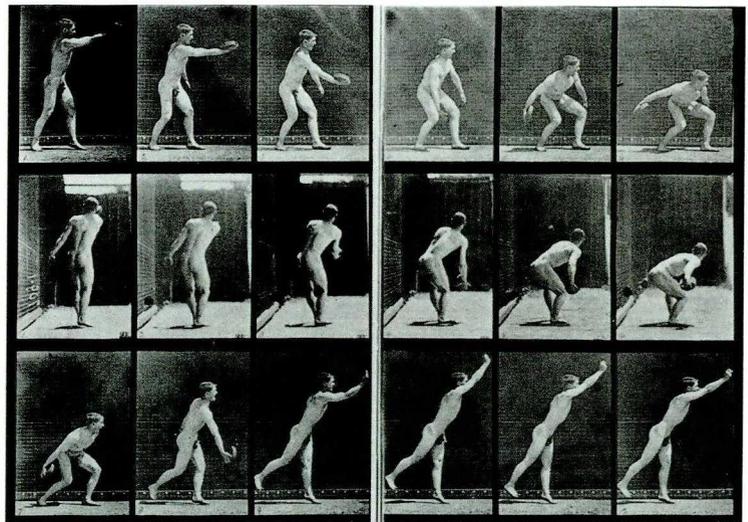
Die Idee des Raumes als Travestie der Zeit

Wenn wir abschließend noch einmal auf die Darstellung der Figuren bei Wall eingehen, so müssen wir feststellen, daß die Choreographie der vier Menschen wohlüberlegt ist, denn die Bewegungen von drei dieser Personen sind Phasen ein- und derselben Torsion. Die Anordnung der Bildfiguren enthält eine Abfolge aufschlußreicher Bewegungsmotive. So kann man, links beginnend, die ersten drei Figuren als Bewegungssequenz wahrnehmen. Wobei die Figur ganz links den Auftakt eines athletischen Bewegungsablaufes darstellt. Dadurch, daß sich der »Sportler« auf die Zehenspitzen stellt, bringt er seinen Körper in eine labile Position, die am Beginn des Ablaufes steht. Die zweite Figur setzt diesen Ablauf fort, indem sie sich in eine Kreisbewegung begibt, während der Mann im Bildzentrum, einem Diskuswerfer gleich, am Ende dieser Schleuderbewegung steht und nun hinter seinem Hut wie hinter einer fliegenden Diskusscheibe herschaut. Diese Darstellung der Figuren ist insofern von Bedeutung, als damit im Bild zugleich ein *sequentielles Wahrnehmen* im Sinne einer Abfolge bzw. Sukzession, man denke etwa an Muybridges Arbeiten (Abb.4), und die Möglichkeit zur simultanen Wahrnehmung integriert sind. Während die Gesamtwahrnehmung des Bildes die Momentaneität und Simultaneität des Bildgeschehens herausstellt, wird mit der Bewegungssequenz des »Diskuswerfers« eine zeitliche Abfolge im Sinne zeitlichen Nacheinanders thematisiert.

Diesen beiden Wahrnehmungsweisen lassen sich dem Sehen einerseits und dem Lesen andererseits zuordnen. In Beziehung auf Walls »Sudden Gust of Wind« möchte ich insofern von einer ironischen Bildstruktur sprechen, als der Verlauf der Wahrnehmung so vorstrukturiert ist, daß er auf eine Umkehrung des bisher Gesehenen hinausläuft. Sieht man das Bild zunächst als die schlichte Darstellung einer Herbstszene, *verändert* sich unsere Wahrnehmung, wenn wir die eingebaute Bewegungssequenz erkannt haben oder das Motiv der Travestie bei der Figur vorne links. Spricht man von ironischen

Bildstrukturen, sind diese gerade nicht durch unmittelbar einseitige Darstellungsverfahren erkennbar, sondern setzen zunächst einmal die Bereitschaft des Betrachters zu einer solchen Deutung voraus. Wall macht deutlich, daß, wenn man die These von der Lesbarkeit der Bilder wirklich ernst nimmt, dies zunächst einmal bedeutet, daß auch Bilder in der Zeit wahrgenommen werden, sich ihr Bildsinn im Laufe der Anschauung verändern kann. Die althergebrachte Opposition, die das Lesen durch ein zeitliches Nacheinander und die Wahrnehmung von Bildern durch die simultane Erfassung alles Dargestellten charakterisiert, erscheint dann freilich hin-fällig.

Interessant ist nun, daß im Gegensatz zur abendländischen Bildkultur, die das fotografierte Bild immer dem Moment zuordnet, im Japanischen das Wort für Photographie »shashin«, wörtlich übersetzt »das Reale schreiben«, bedeutet. Bei Wall muß folglich die offensichtliche und anschauliche Einheit von Raum und Zeit durch den Betrachter rückgängig gemacht werden: Das Nacheinander seines Betrachtens ist die Bedingung für die Umbewertung eines Motivs im Sinne der beschriebenen Bedeutungsverschiebung. Ein Bild verfügt nicht über dieselben Möglichkeiten, die ein Text aufweist, um thematische Kohärenz im Erzählverlauf herzustellen. Es gibt keine pronominalen Textverweise, unbestimmte und bestimmte Artikel. Aber es bietet über die Abbildungsfunktion hinaus eine Reflexion, die sich durch die wechselseitige Perspektivierung von Motiven und ikonographischen Typen her-



Eadweard Muybridge, Man Throwing Discus, Photographie

stellen läßt. Es kann deutlich werden, daß der Betrachter die Bedeutung des Bildes aktiv herzustellen vermag. Seine Fähigkeit zur innerbildlichen Segmentierung entscheidet darüber, ob man den *Kommentarcharakter des Bildes* erkennt. Dabei ist wichtig, den ironisch-inversen Charakter der Bildsprache

Walls herauszustellen. In der konkreten Rezeption muß sich die Bildbetrachtung nicht in der skizzierten Reihenfolge abspielen. Aber man könnte immerhin behaupten, daß Walls Darstellung voraussetzt, daß man nicht alles mit einem Blick erfassen kann. Dabei ist zu beachten, daß auch dann, wenn für die Rezeption ein linearer Zeitverlauf gilt, dennoch die ›Bildzeit‹ nach vorne und hinten offen ist. Wir haben es eben *nicht* mit ein für allemal feststehenden Bedeutungen zu tun, sondern einem im Akt des Betrachtens entstehenden *Bedeutungsgewebe*. Die Zeitlichkeit der bildlichen Wahrnehmung ist für diese Umbesetzung der Bedeutung, für eine solche Wandlung des Bildsinns verantwortlich. Wir sind es gewohnt, von der szenischen Einheit eines Bildes zugleich auf seine Abbildfunktion zu schließen. Auch wenn uns seit Lessing die Gleichzeitigkeit des Dargestellten als das wesentliche Charakteristikum und die genuine Darstellungsform des Bildes erscheint, stellt das Bildverstehen den umgekehrten Fall dar. Erst durch das deutende Betrachten entsteht die Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt und nach dem Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit.

Walls Arbeiten überwinden einen Positivismus des Bildes und zielen darauf, das im Bild nicht mehr explizit Gesagte bzw. Gezeigte, aber erst durch das Bild assoziierbare Referenzsystem zu rekonstruieren. Kein Bild ist aus sich selbst heraus verständlich, sondern das Verstehen der Bilder ist untrennbar mit dem Vorwissen des Betrachters verbunden. Bedeutung wird nicht intrinsisch im Sinne einer Nomenklatur gedacht, sondern differentiell. Die Identität und vermeintliche Evidenz des Bildes verdankt sich immer schon der Tradition und den medialen Rahmenbedingungen.

Progressive Universalpoesie des Medienzeitalters

Walls Cibachromes stellen Historien Gemälde unseres ausgehenden Jahrhunderts dar, dazu gehört ebenfalls sein erwähnter documenta-Beitrag. Auch die hier behandelte großformatige Arbeit stellt ein Wahrnehmungsangebot dar, eröffnet Lesarten auf unterschiedlich anspruchsvollen Niveaus. Wie viele Bilder sind nötig, um ein Bild zu verstehen, und was heißt dann überhaupt noch verstehen, wenn man sich nicht auf eine Evidenz des Sichtbaren beziehen kann, sondern das Cibachrome wie ein komplexeres Vexierspiel Abwesendes anwesend sein läßt? Welchen Stellenwert haben solche Zitate? Versteht man ein Bild falsch, wenn man solche Bezüge nicht erkennt? Walls Bild-Konzeption macht deutlich, daß am Ende dieses Jahrhunderts der Bilder jedes Bild – vom Produzenten gewollt oder nicht – über sich hinausweist, und so nunmehr als ein in sich widersprüchliches, vielstimmiges Konzert zu begreifen ist. Die Kombination aus Hochkunst und scheinbar alltäglichen Szenen fragt nach dem Zusammenhang der Bilder inner- und außerhalb des Museums und nach dem Museum in den Bildern. Man hat es mit einem Bild zu tun, das immer unterwegs ist, eine neue Identität zu erlangen. So gesehen bietet Wall eine Art Theorie des nicht-identischen Bildes. Deshalb seine Kunst die Menschen täuschen muß, damit sie sich befreien können. Kehren wir deshalb noch einmal zu Susan Sontag zurück. Die Menschen in der Höhle haben einfach noch nicht genug Bilder gesehen und vor allem die falschen.

Bibliographie

Susan Sontag: Über Fotografie. Frankfurt/M. 1980, S. 9–31.