

Progressive Universalpoesie des Medienzeitalters

„Dead Troops Talk“ - Arbeiten von Jeff Wall in den Hamburger Deichtorhallen

Seit Mitte der siebziger Jahre arbeitet der kanadische Künstler Jeff Wall mit einem photographischen Verfahren, das gewöhnlich in der Werbung Verwendung findet: Cibachrome – großformatige Diapositive, die in Leuchtkästen präsentiert werden. Durch das intensive „Bildlicht“ wird die Illusion dreidimensionaler Wirklichkeit gegenüber herkömmlicher photographischer Technik gesteigert. Denn auch wenn die Schlagschatten im Bild eine Lichtquelle außerhalb oder gar *vor* dem Bild voraussetzen, kommt das Licht doch realiter aus dem diaphanen Bild: So spendet paradoxerweise noch der photographierte Schatten Licht. Wall selbst spricht in diesem Zusammenhang von einer Verschränkung atmosphärischer Bereiche und betont die enthobene Räumlichkeit der Aufnahmen: „Das Bild entsteht immer woanders.“ Wichtig erscheint mir der hybride Charakter dieser Technik, der die einfache Diaprojektion so verändert, daß aus der Projektionsfläche – in Analogie zum Fernsehen – ein „Bildschirm“ wird.

Seine photographierten Bilder führen den Betrachter in einen unsicheren Zwischenbereich, insofern Wall seine Bildthemen auf



14 *Blick in die Ausstellung,*
Jeff Wall: Dead Troops Talk.
Deichtorhallen Hamburg, 1994.

den ersten Blick einer scheinbar alltäglichen Lebenswirklichkeit entlehnt: zwei Frauen auf einem Weg, am Rande einer heruntergekommenen Siedlung; Polizisten, die einen Latino verhaften und ihn durchsuchen; oder das Bild eines Mannes und einer Frau, die während einer Party nebeneinander sitzen. Und doch wirken alle diese Bilder durch die konzentrierte Farbigkeit, die gestochene Schärfe und vor allem durch die rückwärtige Beleuchtung hyperreal, der Wirklichkeit so enthoben wie stillgestellte Filmsequenzen. Im Akt der Anschauung wird die Wahrnehmung des Bekannten alsbald zur Irritation.

Der Ausstellung in den Hamburger Deichtorhallen sind vom Künstler zwei Photodokumentationen beigegeben, die einen Eindruck von den „Dreharbeiten“ vermitteln, dem technischen Aufwand, der für die Herstellung der neueren Arbeiten nötig war. So entstehen zunächst Aufnahmen einzelner „Szenen“ und Figuren, die nachträglich mit Hilfe des Computers zu einer zusammenhängenden Komposition synthetisiert werden. Doch enthalten die Bilder hinter den Bildern nicht zwingend mehr Wahrheit als die in der Ausstellung gezeigten. Von inhaltlicher Relevanz sind die genannten Dokumentationen allerdings insofern, als sie nicht nur die Entstehungssituation aufzeichnen, sondern das unbewegte Bild als Teil eines Prozesses erscheinen lassen, als Hinweis darauf, daß die filmische Wahrnehmung unsere Bildwahrnehmung bestimmt. Unbewegte Bilder gibt es nur noch im Horizont des Films, als „still“.

Remake

Schon im Titel greift die Arbeit „Vampires picnic“ von 1991 das Genre des Horror- und Splatterfilms auf. Das nächtliche, von einem Bühnenscheinwerfer grell beleuchtete Picknick zeigt Figuren, die – blutverschmiert – in Hautfarbe und Alter einen nordamerikanischen Bevölkerungsdurchschnitt zu repräsentieren scheinen, gleichzeitig wirken sie wie die zweitklassige Besetzung eines B-Movie. Unwillkürlich sucht man nach Gruppen, bildet Paare, die vermeintlich zusammengehören. Doch die Frage nach der Geschichte in den Bildern, ihrem Abbildcharakter, hilft nicht weiter, und erst durch die Frage nach den Bildern in den Bildern beginnt eine Geschichte.

Unter formalem Aspekt zeigt sich hier eine weitere Dimension von Walls Arbeiten. Denn in „Vampires picnic“ etwa bedient er sich prominenter Zitate aus der Hochkunst, mit Vorliebe der des 19. Jahrhunderts: Man fühlt sich an die „Dekadenz der Römer“ von Thomas Couture erinnert, aus Rodins „Denker“ wird ein melancholischer Zombie. Die Zitate beschränken sich allerdings keineswegs auf die europäische Hochkunst, insofern als das Haltungsmotiv einer Vampirin – ihre provozierende Pose – an Photos von James Dean erinnert.

Nicht nur einzelne Motive – sagen wir Binnenformen –, sondern auch der Bildaufbau der gesamten Komposition, also die Rahmenform, spielt auf eine ikonographische Bildtradition an: Die Anlage des Gemäldes läßt an die Kompositionen eines Trinkge-

166 lages – etwa Feuerbachs Darstellung des platonischen Symposions – denken. Der Bildtitel spielt auf ein weiteres prominentes Bild an, das „Déjeuner sur l’herbe“. Viele der Arbeiten Walls werden durch eine solche Synthese unterschiedlicher Bildwelten bestimmt, die weniger dazu dient, Bausteine zum Verständnis zu liefern, als vielmehr die Bilder ortlos werden zu lassen: ephemere Bühnen für Wiedergänger, die bekanntlich Leben und Tod gleich nah sind. Mit einem Wort: Medienopfer. Um ein Beispiel für Walls Verarbeitung ikonographischer Motive zu geben: In der rechten Bildhälfte, leicht aus dem Zentrum gerückt, liegt ein nackter „Satyr“, der sich motivisch auf antike Vorbilder zurückführen ließe, doch durch den Apfel in seiner ‚anmutig‘ erhobenen Hand findet eine semantische Verschiebung statt, die an Darstellungen der Eva denken läßt, die den Apfel der Sünde anbietet. Jeder Stimme folgt sofort eine Gegenstimme, was dazu führt, daß sich die Frage nach dem Ursprung auflöst.

Allerdings glaube ich nicht, daß es sich bei Walls Komposition um einen Prozeß der Verdichtung handelt. Es geht auch nicht wirklich um eine Ikonographie im Sinne einer konventionellen Bildsprache. Schon eher könnte man von einem Bilderrätsel sprechen, zu dessen Auflösung Spuren gelegt werden. Wall selbst spricht von seinem Umgang mit Themen der europäischen Hochkunst als „remake“. Schon der Ausdruck macht eine mediale Brechung deutlich, in welcher das avanciertere Medium die vorangehende Tafelmalerei aufhebt.

Bildlichkeit

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 komplexe



15

res Vexierspiel Abwesendes anwesend sein läßt? Das Photo wird zur ontologischen Grauzone. Das Diffuse dieser Ikonographisten ist für einige Arbeiten Walls charakteristisch. Denn seine Konzeption macht deutlich, daß am Ende dieses Jahrhunderts der Bilder jedes Bild – vom Produzenten gewollt oder nicht – über sich hinausweist, und so nurmehr als in sich widersprüchliches, vielstimmiges Konzert zu begreifen ist.

So erstellt eine seiner frühen Arbeiten (nicht in der Ausstellung), „A Photo for a woman“ (1979), einen Bezug zu Manets „Un bar aux Folies Bergères“. Dieser Bezug ist zunächst einmal formaler Art: die starke Frontalität, der – wenn auch modifizierte – symmetrische Bildaufbau und schließlich das



Motiv der Spiegelung mit den daraus resultierenden Irritationen. Man könnte sagen, daß der Spiegel eine unsichtbare Bild-im-Bild-Struktur ermöglicht. Anders als bei Manet jedoch ist der Spiegel hier nicht hinter den Figuren, er hat nicht die Aufgabe, deren Wünsche sichtbar zu machen, sondern befindet sich vor ihnen, so daß der Betrachter nur das Spiegelbild als Abwesenheit der gespiegelten Wirklichkeit sieht. Übrigens wird man auch daran erinnert, in wie vielen photographischen Verfahren Spiegel eine Rolle spielen, aber selber unsichtbar bleiben.

Der Aufbau des Bildes imitiert ein Triptychon. Die im Bild aufgestellten Stative der Scheinwerfer unterteilen das Bild so, daß

zwei gleich große ‚Seitenflügel‘ entstehen, denen jeweils eine Person (Photograph und Modell) zugeordnet ist. Die Mitte der Komposition zeigt die Plattenkamera. Es ist schwer, den Zitatcharakter dieser Arbeiten präziser zu bestimmen. Welchen Stellenwert haben solche Zitate? Versteht man ein Bild falsch, wenn man solche Bezüge nicht erkennt? Die permanenten Verschleifungen von Hochkunst – besser: musealer Kunst – und alltäglichen Szenen – besser: massenmedialem Alltag – fragen nach dem Zusammenhang bzw. dem Verhältnis der Bilder inner- und außerhalb des Museums und nach dem Museum in den Bildern. Man sieht Bilder, die keine Identität mehr erlangen werden, die offen sind und keine definite Bedeutung

168 haben. Frei nach Friedrich Schlegel: Progressive Universalpoesie des Medienzeitalters.

Der Titel derjenigen neueren Arbeit Walls, die am eindeutigsten kunsttheoretisch lesbar ist, lautet: „Adrian Walker, Künstler, beim Zeichnen eines Präparates in einem Labor des Fachbereichs Anatomie der Universität British Columbia, Vancouver (1992)“. Wie der vermeintlich deskriptive Titel sagt, sieht man Walker, der im Begriff ist, das Präparat eines Unterarms abzuzeichnen. Nicht nur die reflexive Struktur, daß eine Hand eine Hand zeichnet, ist hier von Bedeutung, es geht vielmehr um die Verschiebung, die zwischen der Sicht des Betrachters und derjenigen des Zeichners der Hand eintritt. Man sieht, was dieser nicht sehen kann. Unter den vielen Gegenständen, die im Bild sichtbar sind, erkennt man als einziges „Individuum“ unter den Dingen ein Buch, Cervantes' „Don Quixote“: einen Hinweis auf den Helden, der verzweifelt nach den verlorengegangenen Ähnlichkeiten sucht, wie Michel Foucault geschrieben hat.

Die Serie von neun Tondi, „Children“, die die Ausstellung eröffnet, zeigt vor heroischem Himmel Kinder unterschiedlicher ethnischer Herkunft. Zwischen den Haltungsmotiven, dem mimischen Ausdruck und der „Dramatik“ des Himmels läßt sich eine Übereinstimmung ausmachen. Die heroische Pose findet also im Hintergrund ihre Entsprechung. Natürlich weiß der Kunsthistoriker Wall, daß Aby Warburg im Zusammenhang mit diesem Bild von einem „Superlativ der Gebärdensprache“ gesprochen hat. Wieder andere Haltungsmotive lassen an Michelangelos Darstellung des „Sieges“ sowie an Skulpturen Donatellos denken.

Die Serialität der Arbeit, die in der Verwendung der Tondoform, aber auch der



16

durchgängigen Nobilitierung, ja Heroisierung der dargestellten Kinder besteht, läßt sich als demokratisches Prinzip verstehen. Trotzdem ist die Arbeit insofern als problematisch zu beurteilen, als das Pathos nicht überzeugen kann. Denn die Tatsache allein, daß Kinder hier nicht verniedlicht oder verkitscht dargestellt werden, reicht nicht aus, eine solches Pathos überzeugend erscheinen zu lassen. Die Assoziationskette, die vom Tondo im Sinne der beschriebenen ikonographischen Markierungen über die Kreisform als Metapher der gemeinsamen Welt zum Himmel als Symbol der Vereinigung reicht, trägt einfach nicht – weil sie für uns schon allzu abgenutzt ist.

Das ortlose Bild

Das zentrale Bild der Ausstellung „Dead Troops Talk“ zeigt russische Soldaten, die einem afghanischen Guerilla-Angriff zum Opfer gefallen sind. Ein junger Widerstandskämpfer sucht in einem Rucksack nach brauchbaren Beutestücken. Die tatsächliche Handlung, die eigentliche Szene, ist schwer zu beurteilen. Am linken oberen Bildrand sieht man eine Mauer, Ölfässer und ein Stück verbeultes Wellblech. Auf der gegenüberliegenden Seite sind gerade noch die Beine von zwei Figuren sichtbar, die ebenfalls afghanische Widerstandskämpfer sein müssen. Das Bild schließt nach oben hin scheinbar willkürlich ab, betont, wie bei einem Reportagephoto, die Ausschnitthaftigkeit.

Erst auf den zweiten Blick zeigt sich, daß der Betrachter einem Bild-Klischee – dem der gefallenen Soldaten auf dem Schlachtfeld – aufgefressen ist. Die blutverschmierten Statisten sind gar nicht tot: grinsend und miteinander sprechend erheben sich die Figuren gerade aus ihren Posen, zeigen sich lachend ihre totbringenden Verletzungen – es könnte sich um die Szene nach dem Take handeln. Das erwartete Bild, die optische Bestandsaufnahme der Gefallenen, findet nicht statt. Jetzt fallen auch die zusammengeknüllten herumliegenden Kosmetiktücher und eine Make-up-Tube zwischen den vermeintlich zerschossenen Körpern auf. Kaum erkennbar sind diese Details, die sich erst erschließen, wenn man dem Bild gegenüber einen detektivischen Blick einnimmt. Erst dann erkennt man auch eine Schlange, die gerade unter einem Stein verschwindet.

Die Arbeit läßt sich als Irritation, ja Verfremdung eines sicher geglaubten Bild-Begriffs verstehen. Bei näherem Hinsehen löst sich dieses Bild, das auf den ersten Blick an ein Reportagephoto denken läßt, in Einzelszenen, Motive aus der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, auf: Ein Soldat in der linken Bildhälfte, der sich pathetisch an die Brust greift, ein oft wiederholtes Haltungsmotiv aus Schlachtengemälden, eine andere Figur erinnert an den „trauernden Vater“ aus dem „Floß der Medusa“, auch der tote Sohn, dessen Kopf im Wasser hängt, befindet sich unter den Leichen. Wall hat diese Gruppe aus Gericaults Gemälde segmentiert.

Es ist eine wahrhaft groteske Szene, die hier stattfindet. Wie in einem Spiel zeigen sich die „lebenden Toten“ gegenseitig ihre Wunden. Zwei Soldaten halten einen dritten, der sich offensichtlich eckelt, fest, um ihm ihre Wunden und Verletzungen zu zeigen. Dieses absurde Motiv scheint noch einmal die Bildhandlung verdichten zu wollen: Ekel, Schaulust, gezwungen werden zu



17

sehen, was man gar nicht sehen will. Eine andere Figur scheint diese Szene belustigt zur Kenntnis zu nehmen.

Im Spiel mit dem Bildabstand erinnern mich die „Dead Troops“ an Pieter Bruegels „Kreuztragung“ in Wien. Zunächst dissoziiert die Komposition das Bildgeschehen. Dann wird der Betrachter zu einer permanenten Annäherung gezwungen, die ihm immer neue Bilddetails offenbart, bis in einen geradezu mikroskopischen Bereich. Dieser Akt der Annäherung entspricht der oben erwähnten detektivischen Bildbetrachtung. Nicht nur, daß die Erzählung – im Sinne der Verzeitlichung des Dargestellten – „filmischer“ wird, auch der Akt der Anschauung wird dem Betrachter in der Annäherung bewußt, seine Haltung kritischer oder doch immerhin analytischer. Die Make-up-Tube etwa ist winzig und nur zu erkennen, wenn man unmittelbar vor dem Bild steht. Und doch ist man – in erkenntnistheoretischer Hinsicht – dem Bild immer gleich nah oder fern: Es gibt keinen privilegierten Betrachterstandpunkt mehr. Man könnte von einer Allegorie der Wahrnehmung sprechen. Die verschiedenen Lesarten des Bildes umfassen ganz unterschiedliche Möglichkeiten. Der Blick, der von weitem auf das Massaker fällt, könnte ja dazu führen, daß man sich abwendet, um sich nicht der präsentierten Grausamkeit auszusetzen: vorgewußte Bilder zum Wegschauen! Dies setzt natürlich voraus, daß das Bild aus einem gewissen Abstand sicht-

18 *Matthew McCaslin, Untitled.*

Kabel, Lichtschalter, Glühbirne,

Stecker. 1993, Galerie Bob van

Orsouw, Zürich, 1994.

19 *Jean-Marc Bustamante, les*

Autres. Stahl, 1992, Galerie Bob

van Orsouw, Zürich, 1994.

170 bar ist. Eine paradoxe Mischung aus Detailbesessenheit gegenüber den Gegenständen, z.B. den Uniformen, und einer Überinszenierung dieses Massakers aus künstlichem Blut und übertriebenen Posen bestimmt das Bild. Die Darstellung hat Signalcharakter, die scheinbar wichtigen Informationen – die historische Situation, die blutigen Opfer einer Kriegshandlung – fallen sofort ins Auge. Walls Cibachromes entstehen zwischen den Bildtraditionen, sie sind Historien gemälde unseres ausgehenden Jahrhunderts.

Die Arbeit „Dead Troops Talk“ bietet eine Theorie des nicht-identischen Bildes. Im Gespräch mit Els Barents sagt Wall: „Ich glaube, daß es mit den von der Malerei, vom Film und vom Theater entwickelten komplexen Techniken möglich ist, dem photographischen Medium diese Dialektik zwischen Identität und Nicht-Identität einzugeben.“ Das großformatige Bild stellt ein Wahrnehmungsangebot dar, dessen Realisierung von zwei bestimmenden Faktoren abhängt: zum einen der Bildabstand, zum anderen die Erkenntnis ikonographischer Allusionen. Keiner dieser beiden Faktoren ist einfacher oder schwieriger als der andere. Die Ikonographie beginnt sozusagen gleichzeitig mit der Anschauung. Aufklärerisch ist die Konzeption dieser Arbeit Walls zunächst einmal in der Thematisierung der Wahrnehmung. Kafka schreibt einmal in den Tagebüchern, daß die Aufmerksamkeit das Gebet der Seele sei.

JÜRGEN MÜLLER