

Angst entspringt, sich dem katastrophischen Referenzverlust der modernen Kunst stellen und die idealistische Zielvorstellung einer vom Individuum getragenen unmittelbar wirkungsmächtigen Opposition gegen das Bestehende aufgeben zu müssen. Entgegen den ausdrücklichen Hinweisen des Künstlers auf seine Orientierung an Pollock, Oldenburg und Lichtenstein konstruiert Buchloh Traditionen, die dem Bild des 'engagierten', vor allem aber deutschen Künstlers entsprechen. Einen Großteil des Interviews bestreitet er mit seinem Lamento über die 'Provinzialisierung' der deutschen Kunstlandschaft durch Nazizeit und Weltkrieg. Daß Pollock, ohne dessen Drip Painting Richters synthetisierende wie sezierende Farbschichtung nicht denkbar wäre, mit nonchalanter Geste dem „alten Avantgardemodell der Befreiungsästhetik“ (S. 75) zugeordnet wird, verrät das schlechte Gewissen des Ideologen, der den neuen 'Cultural Hero' in der westlichen Mitte Europas entdeckt hat. Die schon angedeutete Beanspruchung einer Interpretation Richters und mithin auch Korrektur seiner Äußerungen im Sinne einer 'political correctness' zeigt diese als Versuch, Störendes zu eliminieren, sei es auch um den Preis der Leugnung unvermeidbarer weil dem Gesellschaftlichen impliziter Widersprüche, als Integration in einen letztlich unanfechtbaren weil ethisch sanktionierbaren 'mainstream', dessen integrale Kraft im Formalen verbleibt und sich als nichts anderes erweist als das von Adorno so bezeichnete 'Ticketdenken'. Nicht zufällig erscheint es, daß diese im Formalen bleibende, mithin von Inhalt freie Haltung ihren Inhalt im Nationalen sucht, eine Tendenz, die seit der in London (1985) und Stuttgart (1986) gezeigten Ausstellung *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert* virulent erscheint. Richter gibt zum Glück – und darin kommt Adornos negative Dialektik zu ihrem Recht – dem Anerbieten keineswegs nach, sich für die Institutionalisierung einer deutschen Avantgarde einzspannen zu lassen. Als Buchloh ihm sein Erstaunen darüber präsentiert, daß er zuerst den „Amerikaner Rauschenberg“ kennengelernt habe und dann erst „den deutschen Schwitters im Amerikaner“, quittiert er mit der wahrlich internationalen Einsicht, daß er keineswegs „in Schwitters den Erfinder und in Rauschenberg den Ausbeuter“ sehe (S. 83), die amerikanische Avantgarde vielmehr seine Basis sei.

Regine Prange

LEUCHTTAFELN DES MODERNEN LEBENS
BEOBACHTUNGEN ZU JEFF WALL ANLÄSSLICH EINER
WANDERAUSSTELLUNG

(mit einer Abbildung)

An der Peripherie der vom Fortschritt ausgeschlossenen Ureinwohner Kanadas und der Grenzlinie der vom Fortschritt getriebenen hochtechnologischen Zivilisation liegt Vancouver. Es ist der bis heute bevorzugte Arbeitsort des

hier 1946 geborenen Künstlers Jeff Wall. Längst ist die Photoarbeit seines *Storyteller* (1986; Museum für Moderne Kunst Frankfurt), die fragile Existenz der auf einen Leuchtkasten gebannten Archaik einer kleinen Gruppe von Ureinwohnern Kanadas, die abseits einer Autobahntrasse um einen 'Geschichtenerzähler' hocken, als Ausdruck avantgardistischer Gegentradition in den Diskurs kunsthistorischer Bildikonographie eingegangen. Durch das Prisma einer historischen Bildquelle wertet hier Wall verschiedene Aspekte von Manets *Déjeuner sur l'herbe* (1863) zu einem Bestandteil unserer heutigen Kultur um. Hierin zeigt sich ein grundsätzliches Verfahren Walls, sein Interesse, Elemente der Vergangenheit, die heute noch lebendig sind, subtil zu verkleiden, indem er den Kern seiner Auseinandersetzung um die Malereitradition als gesellschaftskritischen Schnappschuß einer Alltagswirklichkeit inszeniert.

Jeff Wall ist Künstler, Kunsthistoriker und Dozent. Bis heute hält er Vorlesungen an der British Columbia University in Vancouver, dort, wo er 1970 ein kunsthistorisches Studium mit dem Magister über komposite Bildwirklichkeiten in der dadaistischen Photomontage abschloß. Dieses der Theorie gewidmete Studium ist für Walls auskalkulierte Technik seiner monumentalen Photoarbeiten von prägendem Einfluß. So gibt er mit seiner jüngeren Arbeit *Adrian Walker, Artist...* (1992; Galerie Roger Pailhas, Marseille) einen allegorischen Blick auf den recherchierenden Künstler vor dem Kompositionsfragment einer Rötelstudie frei: In einem rational ausgewiesenen Raum, dem klinischen Labor des Fachbereiches Anatomie der British Columbia University, sitzt sezierend der am Schreibtisch zeichnende 'Adrian Walker' vor dem Präparat eines amputierten Unterarms. Schon die Arbeitspraxis des von Wall bewunderten Géricault hatte sich in unzähligen Vorstudien und Entwürfen aus Gliederfragmenten einer heterogenen Wirklichkeit in Leichenschauhäusern die Bildkomposition seines *Floßes der Medusa* (1819) Stück für Stück im Atelier wieder zusammengesetzt.

In seinem Leinwandresultat verließ sich jedoch Géricault noch ganz auf die geschlossene, einheitsstiftende Erzählhandlung einer hoffnungsvollen Zukunftsvision seiner schiffbrüchigen Protagonisten. Eine geradezu sarkastische Wendung der Géricault'schen Zeitallegorie unternimmt dagegen Wall mit der schon im Titel epischen Historie *Dead Troops Talk. A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986* von 1991/92 (Sammlung David N. Pincus, New York; Abb. 8). Mit dieser für seine aufwendige Bildmethode exemplarischen Arbeit, eine „der Malerei entgegengesetzte Entsprechung zu finden“, homogenisiert Wall eben jenen Gegensatz, den Walter Benjamin noch zwischen Malerei und Kameraarbeit unterschied: „Das Bild des Malers ist ein totales, das des Kameramannes ein vielfältig zerstückeltes“ (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Abschnitt XI).

Dead Troops Talk, die 'Sprechenden Toten Soldaten', sind eine computergenerierte Bildmontage. Ein *tableau mort-vivant*, das auf einer Vielzahl von Standphotos (*film stills*) einzelner nachgestellter Szenen beruht. In eben der Weise, wie Wall die Leichname verstümmelter Armeesoldaten zur schockhaften

Vision einer höhnischen Stimme verwandelt, macht er auf der technischen Grundlage einer digitalisierten photographischen Großbild-Reproduktion die angehaltenen Zeitzustände seiner Standphotos zu einem simultan miteinander verschmolzenen „Bewegungsbild“. Den durchaus narrativen Momenten dieses am Monitor zusammengeschnittenen einheitlichen Bild- und Handlungsraumes haftet jedoch durch die metonymische Struktur des *stills* das Innere seines Fragmentcharakters immer an.

Von den Bildwerken Walls geht eine eigentümliche Wirkung des Hybriden aus: weder reine Photographie noch Film, weder Malerei noch Reklame, weist das Kompositionsregister seiner inszenierten Bildthemen auf den Assoziationsraum all dieser Darstellungsformen zurück. Das perfekt Synthetische seiner hintergrundbeleuchteten Cibachrome bindet sowohl Aspekte einer durch massenmediale Reizüberflutung geprägten *spectacle culture*, wie es zugleich die Indifferenz sachlich bürokratischer Informationsvermittlung birgt. Die Leuchttafel, das illuminierte Großbilddiapositiv, als Werbeträger gemeinhin im städtischen Raum genutzt, ist für Wall Signifikant des kapitalistischen Systemdenkens, mithin „die einzig brauchbare Technik überhaupt, um das Problem der heute adäquaten Darstellung modernen Lebens in den Griff zu bekommen“. Wall radikalisiert hier Baudelaires Konzept des *peintre de la vie moderne*; dieser hatte noch für das Ephemere, den flüchtigen Augenblick nach angemessenen Ausdrucksmedien gesucht. Walls Erfahrung moderner Zivilisation hingegen gipfelt in dem „Erlebnis der Loslösung, der Entfremdung“, denen der Ausdruck des lumineszierenden Bildes entspricht: Wo sich zwei atmosphärische Bereiche überschneiden, um das Bild zu erzeugen, der Raum des Betrachters und die verborgene Projektionsquelle des Bildes, „ist das gleichzeitige Erlebnis von zwei Räumen, zwei Welten, ein zentrales Erlebnis der Modernität.“

Was hier auf ästhetischer Ebene als nicht mehr mit sich selbst identisch formuliert wird (bezeichnenderweise hatte Benjamin in einer ebenfalls an Baudelaire entwickelten Analyse der Moderne bereits 1938 von einer Theorie entfremdeter Erfahrung gesprochen), bekommt seinen sozialen Gehalt in den von Wall inszenierten Alltagssituationen. Beschädigte, ausgestoßene Figuren einer dahinsiechenden Gesellschaftsschicht, zuweilen von Wall noch ins Phantastische oder Skurrile überzogen, hinterlassen in den Spuren sozialer Krisen und Klassenkonflikte immer das Gefühl ihres „Andersseins“ (*Diatrife*, 1985; *The Arrest*, 1989; *The Vampires' Picnic*, 1991). Die Dissoziation oder Spaltung der Identität ist für Wall eben jener „Schlüsselbegriff“ für die Möglichkeit einer avantgardistischen Moderne, in der die Kunst wieder gegen die Gesellschaft opponieren könne.

So wollen Jeff Walls fluoreszierend erleuchtete Bilder in ihrem Mechanismus, etwas sehr intensiv zu vermitteln und es gleichzeitig in einer begehrlchen Distanz von einem fernzuhalten, eben jene auratische Dimension bloßlegen, wie sie aus der Bildstrategie von Werbeträgern bekannt ist. Schon die Frankfurter Schule hatte ja mit Adorno aus einer heute vielleicht längst utopisch anmutenden Sicht

gefordert, daß die Fähigkeit der Kunst zur Opposition, da sie keinen der Gesellschaft „jenseitigen Standpunkt“ zu beziehen vermöge, nurmehr „durch Identifikation mit dem [gelingen], wogegen sie aufbegehrt“ (*Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 201). Wie sehr nun die Leuchtkästen von Wall der propagandistischen Sphäre ihrer Herkunft zu widerstehen vermögen, wird letztlich der Betrachter im Abwägen der Macht ihrer Sogwirkung mit der bis zur Indifferenz stilisierten Synthetik ihrer sozialen Bildwirklichkeiten immer von neuem auszufragen haben.

Zwanzig bislang im europäischen Raum selten zusammenhängend ausgestellte Arbeiten Jeff Walls, vorwiegend aus den Jahren 1985 bis 1993, sind Gegenstand einer Wanderausstellung des Kunstmuseums Luzern (25.07.–26.09.1993) in Zusammenarbeit mit dem Irish Museum of Modern Art, Dublin (26.10.1993–09.01.1994) und den Deichtorhallen Hamburg (25.02.–17.04.1994). Die letzte Station ist die Städtische Kunsthalle Düsseldorf (06.05.–19.06.1994). – Zu jeder Ausstellungsinszenierung gehört die Ausstattung kleiner Seitenkabinette, in denen Wall die Mechanismen des eigenen Produktionsprozesses offenlegt. Photographische Ateliereinblicke, sogenannte ‘production stills’, betonen hier die mühsame Arbeit der ‘special effects’: Verschiedene Requisiten und Figuren werden in Außenaufnahmen oder im Studio einzeln oder in kleinen Gruppen photographiert und anschließend am Computer zu einem synthetischen Bild kombiniert. – Zur Ausstellung publiziert das Kunstmuseum Luzern die Bildmonographie *Dead Troops Talk* mit einem die sozialkritische Dimension von Walls Leuchtkästen kommentierenden Essay des Künstlerkollegen Terry Atkinson, der bei aller berechtigten Ideologiekritik bisweilen selbst Gefahr läuft, ideologischen Argumentationsstrukturen zu verfallen. – Ebenfalls ein umfangreicher Katalog liegt jetzt für die in Düsseldorf erstmals vorgestellte Arbeit *Restoration* (1994) vor, auf der Wall in ihre Arbeit versunkene Restauratorinnen bei der Wiederherstellung des Luzerner Bourbaki-Panoramagemäldes (1889) zeigt. In Analogie zu eigenen bildnerischen Verfahren spielt Wall hier mit dem panoramatischen Medium als protokinematographisches Phänomen und der Vorläuferschaft einer anderen Form der Massenkultur. Auch der Doppelsinn von „restoration“, die Frage des Erhaltens und die „Gefahr der Wiedereinsetzung der Herrschaft des Bildes“ (Wall), bezeichnet noch einmal den Kern der Wall’schen Bildproduktion. Die dargestellten Figuren, in ihrem Modus der Versunkenheit, die für Wall in ihrer „engen meditativen Beziehung zu einem Kunstwerk“ für ein „soziales Verhaltensmuster“ stehen sollen, entgleiten allerdings zu posierendem Klischeeverhalten, das sich entweder in einem demonstrativen Atelieraktionismus genügt oder das Entrücktsein als verträumten Kitsch stilisiert. – Eine Publikation von 1986 aus dem Schirmer/Mosel Verlag, *Transparencies*, enthält Auszüge aus einem vor allem Walls Motivsuche und seine „Drehorterkundungen“ eindrucksvoll herausarbeitenden Gespräch zwischen Els Barents und dem Künstler. Weitere Texte Walls, darunter ein Vortrag über „Einheit und Fragmentierung bei Manet“, sind in dem das Werkverzeichnis bis 1988 publizierenden Katalog des Westfälischen Kunstvereins Münster aus demselben Jahr nachzulesen.

Julia Schmidt