

Jeff Wall

An den Betrachter (1979)

in: Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978–2004, hg. von Theodora Vischer und Heidi Naef

Basel 2005

S. 439f.

Übersetzung: Suzanne Schmidt

Mir geht es in erster Linie um Inhalte, um eine am Gegenstand orientierte, thematische Kunst. Die von Neon hinterleuchteten Cibachrome-Lichtbilder, die ich habe anfertigen lassen, sind ein technisches System zur Vermittlung solcher Inhalte. Sinn, Bedeutungen und Interpretationsmuster des jeweiligen Inhalts entstehen innerhalb der Struktur dieses Vermittlungssystems. Schon in der Produktion ist alles auf diese Art der Vermittlung ausgerichtet. Im Kunsthandel, der noch immer auf das Unikat setzt, gehören diese Lichtbilder zu den teuersten Verfahren der Bildproduktion. Die Werbebranche, wo diese Technik in erster Linie zum Einsatz kommt, reduziert die Kosten des einzelnen Bildes durch Massenproduktion und oft auch schlechte Qualität beträchtlich. Die durchschnittlichen Produktionskosten der Werke in dieser Ausstellung liegen bei 1500 Dollar. Diese hohen Kosten in Kombination mit den Schwierigkeiten dieser naturgemäss aufwändigen Installation erfordern eine strenge Disziplin bei der Entwicklung des jeweiligen Themas. Daher muss immer etwas von meinen eigenen Vorstellungen Unabhängiges, etwas von allgemeinem Interesse darin enthalten sein, und wenn die Bilder genügend ernsthaftes Interesse wecken sollen, um als wirtschaftliche Grundlage meiner weiteren künstlerischen Tätigkeit zu dienen, müssen allgemein erkennbare Formen sozialer Bildsprachen aufgegriffen, ausgenutzt und kritisiert werden.

1963 erkannte Dan Flavin die Bedeutung der Leuchtstoffröhrentechnik für sein Vorhaben, (abstrakte) Kunst aus dem Medium zu schöpfen, das heute die grundlegenden oder zumindest die am weitesten verbreitete Voraussetzung für weithin gute Sichtbarkeit liefert. Aufgrund dieser Erkenntnis schuf Dan Flavin seine Kunst, indem er die Materialien, die unsere herkömmlichen gesellschaftlichen Räume prägen und das damit verbundene Sozialverhalten bestimmen, neu positionierte und in neue Kontexte setzte.

Werbefachleute wenden sich ebenfalls der Leuchtstoffröhrentechnik zu, und in den letzten zwanzig Jahren etwa haben sich die meisten Reklametafeln diesen Bedingungen entsprechend verändert. Die Verwendung fotografischer Lichtbilder bei öffentlichen Reklametafeln ist Teil dieser Technik.

Das gleichmässige Licht der in unseren Gebäuden üblichen Neondeckenbeleuchtung beseitigt jegliche Schatten samt ihren theatralischen, barocken Unregelmässigkeiten und Fluchten; damit verschwindet auch deren traditioneller Reichtum an Implikationen und Bedeutungen, die aus einer theologischen Naturästhetik und einer „Metaphysik des Lichts“ gespeist wurden. Die Leuchtstofftechnik macht jeden Teil eines beleuchteten Raumes gleichwertig, weil gleich sichtbar, und erklärt dadurch Quantifizierbarkeit und Faktizität zu ihren einzigen Bedingungen der Herstellung von Sichtbarkeit. Mit anderen Worten, an die Stelle der Spuren einer spannungsvollen Metaphysik des Lichts tritt ein theatralischer Materialismus, der auf einer aufgeregten Planmässigkeit der Produktion beruht. Gleichzeitig sollen Decken mit aneinander gereihten Leuchtstoffröhren jedoch den Himmel oder das „Tageslicht“ imitieren, geben also gesellschaftlich definierte Räume als „Natürliche“ aus und tun so, als seien sie nicht von einer spezifischen, historisch bedingten Produktionsweise bestimmt. Unglücklicherweise scheinen kostengünstige Technologie und das komplexe Spektrum des natürlichen Lichts (welches keine Glühlampe je wiederzugeben vermochte) einander auszuschliessen. Die Wiedergabe „natürlichen“ Lichts oder der Farbe des „Tageslichts“ ist ein altes Problem der Industrie. Die

Tatsache, dass das Licht der Leuchtstoffröhren quasi auf Frankenstein'sche Art erzeugt wird, indem Edelgase durch fortwährende Zufuhr von Elektrizität scheinbar zum Leben erweckt werden, macht dessen Verhältnis zu organischen Farbtönen, insbesondere zu Hauttönen und damit zur Darstellung des Körpers überhaupt, ziemlich amüsant. Je weiter man die Ideologie des „Natürlichen“ treibt, desto theatralischer werden die Umstände. Leuchten, die sich mit der Geschichte der Moderne befassen, ist diese Dialektik natürlich vertraut. Sowohl Flavin als auch die Leute aus der Werbebranche haben deutlich gezeigt, dass die Verlagerung der technischen Mittel – von der Flutlichtsituation in Fabrik, Theater oder Film (Decke) in das traditionelle, selbstbewusste Bild, ins Schaufenster, auf die Leinwand („screen“) oder auf die Spiegelfläche (Wand) – die Bedingungen schafft für deren neue „kritische“ Einschätzung im Kunstkontext.

Nimmt man zu diesem Verlagerungsprozess die physikalische Instabilität der fluoreszierenden Beleuchtung hinzu, deren vibrierender, irritierender Charakter es einem so schwer macht, dabei zu arbeiten oder sich zu entspannen, so werden seine Möglichkeiten im Rahmen der Kunst offensichtlich. Das Licht schiesst geradezu aus sich heraus: Seine 60 Hz-Schwingungen dringen auf eine Weise in unser Bewusstsein ein, die sich kaum kontrollieren und beschreiben lässt. Mich beschäftigt und fasziniert diese besondere Art ruheloser Passivität, die Räume mit fluoreszierender Deckenbeleuchtung bei Menschen auslösen. Diese Zustände entsprechen den Rollen, die diesen Leuten zugeordnet sind und die zu spielen sie von eben den Institutionen angehalten werden, welche ihr Umfeld derart beleuchten. Ich denke dabei an Fabriken, Büros und Schulen, aber auch an Küchen und Badezimmer, seien sie öffentlich oder privat, alles Schauplätze, in denen „die Natur ihren Lauf nimmt“.

„Ruhelose Passivität“ beschreibt auch ungefähr den Zustand des Publikums von Unterhaltungsveranstaltungen, egal ob diese „live“ geschehen oder im Film oder Fernsehen. Technisch, architektonisch und ideologisch scheint das Fernsehen irgendwie mit der Leuchtstofftechnik unter der Decke zu stecken. Deutlich zum Ausdruck kommt dies beim Überwachungsmonitor, der in Gestalt des heimischen Unterhaltungsfernsehgeräts daherkommt. Die Fernsehbilder sind von hinten beleuchtet, sind fluoreszierend und entmaterialisiert; sie oszillieren und lassen „vorscheinen“ (Hegel), und sie beleuchten physisch jenen Raum, den sie mit Bedeutung füllen, den Raum, den sie ideologisch dominieren. Auch wenn die ideologische Beherrschung des Publikums durch ein Spektakel nicht einfach Resultat der Struktur des entsprechenden Bildes ist, sondern vielmehr der gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse der ganzen Aufführung, wird diese Form von Herrschaft dennoch immer dann wirksam, wenn das Bild dem Zuschauer eine Zugänglichkeit eröffnet und diese während des ganzen Erlebnisses einen Spalt weit offen hält, und zwar nachhaltig, bis in die Erinnerung hinein. Auch wenn einige meiner Bilder an Filmstills oder Filmkulissen erinnern, so lässt die Struktur des Vermittlungssystems sie eher Bildern eines Fernsehfilms ähnlich erscheinen. Das gilt vor allem auch deshalb, weil die Bilder, wie im Fernsehen, bei Tag oder bei Nacht, während der Ausstellung eingeschaltet sind.

Mein ganzes Werk steht und fällt, glaube ich, mit dem Herausfinden der jeweils richtigen fotografischen Bedingungen, die in den Dingen, die mich interessieren, angelegt sind, und ihrer spezifischen Theatralik, die sie aus dem Blickwinkel der Kamera gewinnen. Alles beginnt mit der Position der Kamera. Ganze Bühnenbilder sind auf das von ihr vorgegebene Format ausgerichtet. Alle Bilder in dieser Ausstellung wurden mit grossformatigen Plattenkameras gemacht und entsprechend konzipiert; solche Kameras setzen durch ihre starre Unbeweglichkeit klare Grenzen bezüglich dessen, was sich vor ihnen erfolgreich inszenieren lässt. Nur ganz bestimmte Darstellungsformen lassen sich so aufzeichnen. Generell muss alles vollkommen reglos sein. Diese Bewegungslosigkeit ist nicht dieselbe wie beim Schnappschuss oder Filmstill

(„unterbrochene Bewegung“), sondern entspricht derjenigen in der Malerei oder Bildhauerei – vermutlich auch gewissen Arten von Fotografie, welche Effekte der Malerei nachahmen, wie manche Porträtaufnahmen im Studio, oder Formen, die ebendiese Effekte parodieren und manipulieren, etwa in der Werbe- und Modefotografie. Diese Art von Fotografie steht immer in enger Verbindung zur Geschichte der Malerei und Bildhauerei. Das gilt für jede Produktion bewegungsloser Bilder, aber nicht immer so offensichtlich wie in diesem Fall.

Obwohl ich eigentlich kein Kunsthistoriker bin, beschäftige ich mich kontinuierlich und ernsthaft mit diesem Themenbereich. Meine Gedanken drehen sich um theoretische Fragen, die sich durch die geschichtliche Entwicklung der Mittel zur Herstellung von Repräsentation und Bedeutung stellen. Meine Arbeit basiert auf diesem kontinuierlichen Studium. Die Bilder gleichen den hellen, schönen Lichtbildern von Kunstwerken, die ich jahrelang in kunsthistorischen Vorträgen gezeigt habe. Die Notwendigkeit, sich allgemein verbreitete gesellschaftliche Bedeutungssysteme anzueignen oder zumindest mit ihnen in ernsthaften Kontakt zu treten, wie beispielsweise fluoreszierende Beleuchtung, TV und Film oder Werbung, muss als Bestandteil der Kunst selbst oder dessen, was früher als „hohe“ Kunst galt, verstanden werden. Offensichtlich hat der gesellschaftliche Stellenwert der Massenunterhaltung sowie derjenige der die Vermarktung und die Bevölkerung kontrollierenden Medien – das heisst folglich allgemein des Showbusiness – die Stellung der Geschichte der Malerei und der bildenden Kunst sowie den durch sie ausgelösten Diskurs vollkommen verändert. Diese Neubewertung wischt alle Begriffe wie Bildung und Analphabetismus, auf die die Avantgardisten in der Kunst traditionell bezogen waren, beiseite. Elitäre Kunst und Showbusiness sind antagonistisch vereint und bedienen sich wechselseitig der Ausdrucksformen des jeweils anderen. Bilder im Kunstkontext müssen für Elemente, Texte oder Lesarten aus dem ganzen Spektrum der alltäglichen oder populären Bildsprache ebenso offen sein wie für die akademischen Formen des Umgangs mit Bildern. Das Quellen- oder Referenzmaterial, das ich in diesem Katalog zu jedem Bild mitgeliefert habe, soll dabei helfen, solche Lesarten und Bezüge auszumachen.