Jeff Wall : the pine on the corner and other possibilities = die Fichte an der Ecke und andere Möglichkeiten

Autor(en): **Schorr, Collier / Nansen / Parker**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1997)**

Heft 49: **Collaborations Douglas Gordon, Jeff Wall, Laurie Anderson**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680066

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

THE PINE ON THE CORNER AND OTHER POSSIBILITIES

COLLIER SCHORR

Two boys are SMOKING a joint. They both have shaggy hair, blow-dried into feathery layers which comb the sides of their heads. Both boys wear dark green chinos and blue pocket tee shirts. Their arms are almost as long as their legs and one boy still wears braces on his teeth. They work at a gas station and are on their lunch break. One boy is very good-looking although he has a bad case of acne. The other boy, who is quite plain, wonders why his friend gets so many girls. He thinks acne is disgusting.

CUTE GUY
What're you doing tonight?

PLAIN GUY
I don't know. What're you doing?

CUTE GUY
What do you say we torch that VW?

PLAIN GUY POINTS to a car with his hands in the shape of a flare gun. He makes a sound like something exploding. Camera MOVES IN on hands. And then PULLS BACK on PLAIN GUY'S girlish forearms.

PLAIN GUY
Die Hard man. Fucking Bruce Willis.

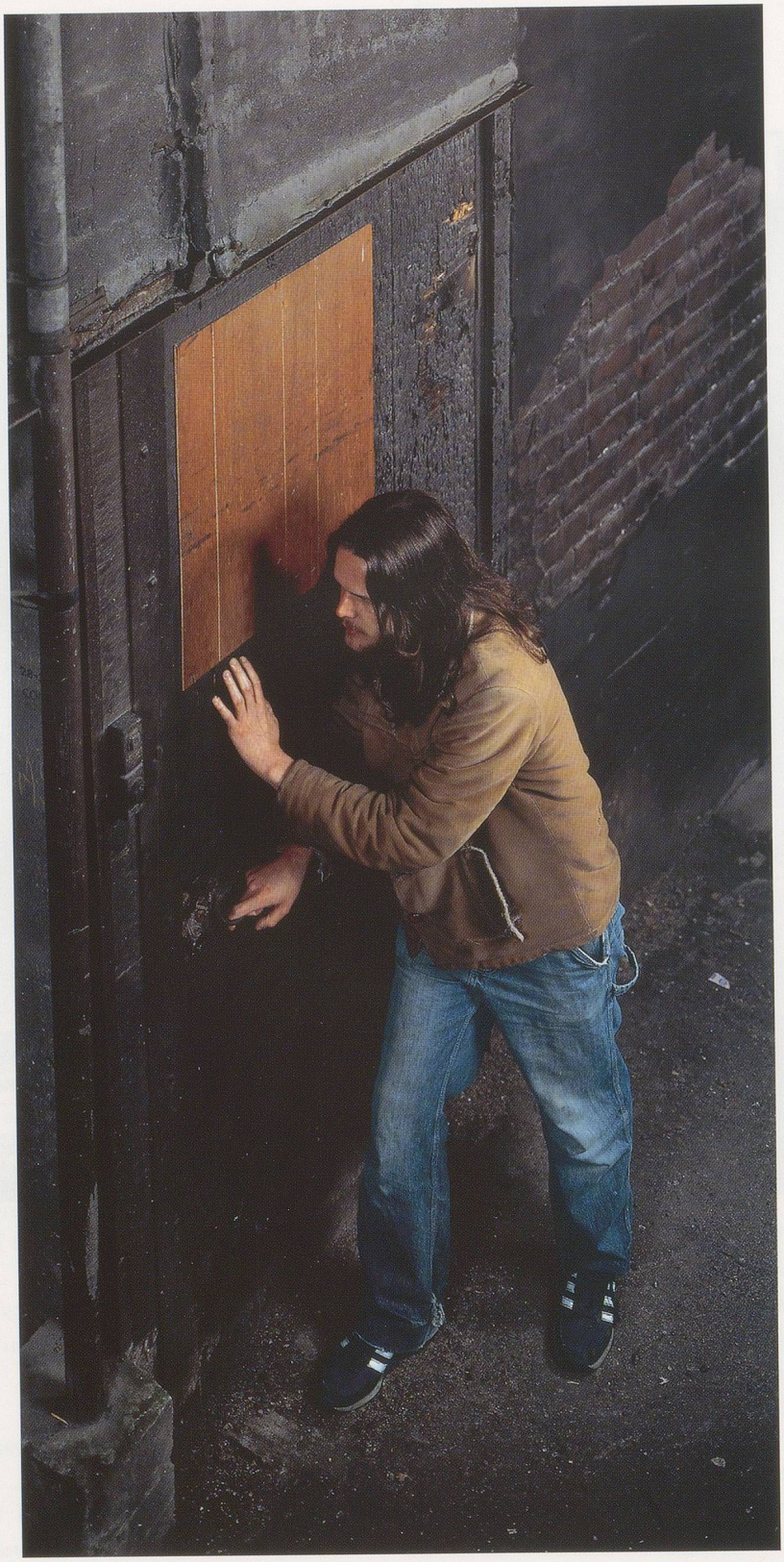
CUTE GUY
Nah, lets just get toasted.

COLLIER SCHORR is an artist, and is U.S. editor of *Frieze* magazine. She lives in New York.

In a world of sound bites and primary dramas, the pause and the loll of commonplace chatter become the commercials in entertainment's version of daily life. One may skim, fast-forward, or turn away, so accustomed to stimulation, so in dread of boredom, so willing to accept simulation (dramatization) at the drop of a hat. The subtleties of human interaction and the constant repression found in each social encounter are laid flat on Jeff Wall's light boxes. In certain bodies of work—antithetical at times to the momentous and moving projects like A SUDDEN GUST OF WIND (AFTER HOKUSAI) (1993)—Wall's subjects (actors, to be exact) seem to pause. They mark their territory with almost sedentary stares that weight their bodies into uniformly rooted, strangely ecstatic stances. Wall's characters rehearse one moment of a fractured play. Always on the verge of saying something, they are poised on the edge of a cliff with no bluff, performing in nonexistent theaters which are placed in a controlled resistance to, and courtship of, fiction. Their story lines vary from the enigmatic and metaphorical—a man pushing against a closed door—to the most lucid and political—an Hispanic man being frisked, or felt up, by two police officers. Wall's wide study of verisimilitude has always had a particularly unsettling effect due to this conflation within his oeuvre, because both what he is driving at and how he gets there cannot be so easily accessed from his deceptively deadpan dramas.

This teetering on the edge of communication can be located in two pauses. The first pause is that of the analyst. The analyst sits in a comfortable chair, often a lovely leather Eames chair with a matching otto-

JEFF WALL, THE PINE ON THE CORNER, 1990, transparency in light box, 46⅞ x 58⅝" /
DIE FICHTE AN DER ECKE, Diapositiv in Leuchtbox, 119 x 149 cm.



JEFF WALL, DOORPUSHER, 1994, transparency in light box, 48 x 98" / TÜR AUFSTOSSENDER, Diapositiv in Leuchtbox, 122 x 249 cm.

man that marks out the space you have in common. The ottoman is also a line in the sand, an innocuous boundary between the analysand and the more constrained, contained professional. It marks out a distance approximately the same as that which lies between the viewer and a Jeff Wall, far enough back to take it all in, close enough to get taken in. In psychoanalytic terms, this aural vacuum is called "evenly spaced attention," a highly evolved state that mimics concern and boredom in equal measure, tempered with a minute degree of curiosity. Good analysts can maintain this wide-eyed stare for forty-five to fifty minutes, depending on their course of instruction. This means that while you shift in your comfortable chair (ususally not an Eames) s/he says nothing but looks as if s/he might. The slightest move, a lock of hair dipping fetchingly over one eye, only whets your appetite for a sound that is not forthcoming. It is the look of almost talking, almost saying something in response to something that has just been heard. One should not mistake this for a veiling. The therapist does not talk—not because s/he is lazy or uncommunicative or flirtatious, but because you are not finished. Of course, you are never finished, at least not for many years, during which time you will wait for said analyst to answer the question. His or her pause is you catching your breath.

This pause, a transparent, saturated eternity in the work of Jeff Wall, exacts a similar tension. You ask it to explain, to reflect back what it is you think it is, but it returns your momentary devotion with a blank stare. The pause can be seen in the hand movements, the tilting of a head, the rehearsed drop of a lower lip. A young, slack-jawed girl sits on a stained wood floor, in what looks like a showroom kitchen, holding a few chunks of yellow Jell-O. A number of things could have happened in this kitchen that houses two young actresses and a prop bowl of urine-colored dessert. But what these things might be is entirely up to the viewer, who is tempted by the unpopular lemon Jell-O and the girls who look as if they are cast for a TV movie about divorce or incest or racial tension. One senses that Wall enjoys building this sort of dilemma for his viewers, offering them strands of fiction dressed like reality that make little sense because of the interruption of fluid narrative drives. Each scene houses the impossibility of a one-liner haiku. The dress rehearsals, the use of elaborate sets, and the hiring of actors all point to Wall's mimesis of the filmic project. But, when it comes down to the possibility of explication, he resists seriality and opts for a single frame thick with compressed innuendo.

Of course, innuendo is what you make of it. To interpret pictures that strive to override familiar screenplays with equally familiar faces is a somewhat thankless task. In the end, after looking at a picture of a woman in Prague wearing green capri pants, or a gang of boys, one with a stick, we begin to break away from the quest for narrative pleasure and to focus instead on the abstraction of each character's glaze. The absorption visible in the eyes of Wall's mesmerized and mesmerizing characters as they think rather than act is on par with Thomas Eakins's Dr. Gross in his gory GROSS CLINIC (1875–1876). The stare—contact with an unknown body—is contained in Wall's work, while the diversion of activity—in Eakins's case the surgical procedure that is eliciting grimaces, tears, and curiosity—has been excised. Presenting a mirror relation of the fields between viewer and object and subject and object, Wall creates an illusory diversion that interrupts our assumption that not much is happening. Like the stately Dr. Gross, the loiterer in Wall's MILK (1984) is transfixed by what might be imagined to be a hallucinatory exchange, while the action that is occurring in front of him goes unaddressed. The sexy curves of liquid in the air are the visual focus, but the absence of narrative—that information that explains the featured reaction—propels the image and presents us with a visual pause. The milk sweeps into the air but Wall removes the cause and the effect. This open-ended monologue is what elevates Wall's photos beyond the contrived theatricality of the mundane. Everything we see in these pictures is the isolated "middle portion" of the script. We don't know why the DOOR-PUSHER (1984) is pushing. What we see in each picture are two images, one which Wall builds and the second which we invent in an instant, depending on what we saw on television that day, what article we read, what argument we participated in. As viewers, we find ourselves in a fragile place, a conflicted

JEFF WALL, DIATRIBE, 1985, color transparency in light box, 80 x 90⅛" / SCHMÄHREDE, Farbdiapositiv in Leuchtbox, 203 x 229 cm. (COLLECTION OF THE YDESSA HENDELES ART FOUNDATION, TORONTO)

moment when stereotype and predisposition rush to finish sentences that never had beginnings.

The second pause in Wall's work is really a frozen frame. Rather than a staged phrase or a practiced stare, it is actually part of something that looks real but that has been artificially slowed down to a still. If the first pause is an intense field of projection and transference, a compressed Hollywood production, then the second pause is the less theatrical image of someone who has just been silenced. From the Rodney King beating to the faux-renegade video series *COPS*, camcorder technology—the *cinéma vérité* of our time—has made much of visual happenstance. Wall's aesthetic may be more polished and certainly more staged than pedestrian video tape, but it shares the POV of an innocent stumbling upon something unforeseen. Like John Carpenter sending Jamie Lee Curtis up the stairs toward a darkened landing in *Halloween*, Wall plays on our expectation of the forthcoming dramatic moment.

This distinction between pauses, however, may be dependent on one's own experience of "inside" and "outside" theater, of what one has seen represented on TV as a sitcom or a real-life movie or a commercial, a news clip or a special telecast. Wall, who uses actors of color frequently, further pushes the notion of audience identification. How a white viewer (myself) interrupts or scripts the figures gathered on a slope beneath an underpass in THE STORYTELLER (1986) may be dependent on his or her (my) ability to see race separately from the media's portrayal of the Other. The ethnicity of Wall's characters may itself seem staged because of the social paranoia implicit in the representation of race. We are so accustomed to the inclusion of race as a dramatic device in news and entertainment scenarios; we are trained to expect ethnic Others to appear as migrant workers, sweatshop laborers, dishwashers, drug dealers, snitches, border-hoppers. So when we encounter non-whites in Wall's spectacular light boxes, enlarged and invested with the autonomy of private citizens rather than media stereotypes, we are reminded, by contrast, of how often white art describes a world that is its mirror image.

Fringe-dwellers—the illegal or poor legal aliens of sociology—make up a cornucopia of difference in

Jeff Wall's pictures. But Wall does not simply represent difference; he draws out its interactions. In MIMIC (1982) one man pushes the corner of his eye in imitation of an Asian man who passes him on the street. In DIATRIBE (1985) two women, one white with a child in her arms and the other black, walk together in a housing development wasteland. Poverty and class, as they apply to race, have almost always been segregated discussions, where ghetto blacks and white trailer trash are each imbued with their own separate shame-inducing mythologies. This image, another study of contact, is one of Wall's most crucial, specifically because it calls into question how far we are willing to see around our own internalized racism. In a world of images that propose to discuss alienation, loneliness, race relations, poverty, and disenfranchisement, this one is so quiet, so oddly staged, that its fiction says more than the facts of most documentary works. This meshing of artifice and truth —though it operates at a different stratum of reality—captures something of Andy Warhol's employment of actors and other bystanders whose craft consists entirely of self-reference. When Warhol and Paul Morrissey cast Joe Dallesandro and his Brooklyn accent in ANDY WARHOL'S FRANKENSTEIN (1973), not only did they continue their tradition of directing actors to play themselves; they further elevated the actor's ability to puncture the seamlessness that mainstream film strives for. Wall whips the idea of raw material into a heightened state of stiffened reality; like Warhol, he injects artifice into the prosaic moment and vice versa. If the Warholian pose achieved a goofy naturalness by way of contrived acting, then Wall's actors act antithetically toward the same goal—the extreme naturalness of their acting ends up feeling staged.

Even if we see the edges of a constructed set, it hardly changes the anonymity and ordinariness of these actors. Whether in motion or not, one does not have to act "out of character" if one is mimicking a customary experience. How many times in her life has the woman in THE STORYTELLER squatted down? How much of her action in the image arises from her recent memory? Perhaps she is being directed to pretend a certain scenario, but in the end, her posture reflects her own experience in the world, which may be what Wall was after in the first place.

JEFF WALL, MILK, 1984, color transparency in light box, 73⅞ x 90⅛" / MILCH, Farbdiapositiv in Leuchtbox, 187 x 229 cm. (COLLECTION FRAC, REIMS)

JEFF WALL, PASSERBY, 1996, black-and-white photograph, 90⅛ x 131⅞" / PASSANT, Schwarzweissphoto, 229 x 335 cm.

DIE FICHTE AN DER ECKE UND ANDERE MÖGLICHKEITEN

COLLIER SCHORR

SMOKING – Zwei Jungen rauchen einen Joint. Sie haben beide zotteliges Haar, an den Seiten wie Gefiederschichten nach hinten gefönt. Beide tragen dunkelgrüne Chino-Hosen und blaue T-Shirts. Ihre Arme sind fast so lang wie ihre Beine, ein Junge trägt noch eine Zahnspange. Sie arbeiten an einer Tankstelle und haben gerade Mittagspause. Einer von ihnen sieht sehr gut aus, obwohl er eine starke Akne hat. Der andere, ein Simpel, fragt sich, warum sein Freund so viele Mädchen kriegt. Er findet Akne grässlich.

SCHARFER TYP
Was machst du heute abend?

SIMPEL
Weiss ich nicht. Was machst du denn?

SCHARFER TYP
Was hältst du davon, wenn wir den VW da abfackeln?

Der SIMPEL hat die Hände wie eine Leuchtpistole geformt und zielt auf den Wagen. Er imitiert eine Art Explosionsgeräusch. Die KAMERA ZOOMT auf die Hände. Dann FÄHRT sie ZURÜCK auf die mädchenhaften Unterarme des SIMPELS.

SIMPEL
Stirb langsam. Fucking Bruce Willis.

SCHARFER TYP
Nee, Mann, ich meine nur so, zum Warmwerden.

In einer Welt voller Zitatfetzen und Lebensdramatik werden Pausen und banales Geschwätz zu Werbespots in der Unterhaltungsausgabe des täglichen Lebens. Man hört flüchtig hin, hört zwischendurch wieder weg oder wendet sich ganz ab; man fürchtet die Langeweile wie der Teufel das Weihwasser und ist für jeden Ulk und jedes Theater dankbar. Jeff Walls Leuchtkästen bringen Licht in solche Feinheiten menschlicher Interaktion und in die immer und überall wirksamen Unterdrückungsmechanismen. In einigen Werken, die den anderen, eher an Moment und Bewegung orientierten Arbeiten wie A SUDDEN GUST OF WIND (AFTER HOKUSAI) (1993), diametral entgegengesetzt sind, scheinen auch Walls Akteure Pause zu machen. Sie markieren ihr Territorium mit beinah starren, abwesenden Blicken, was ihre Körper allesamt wie schwere, festgewurzelte, merkwürdig aufragende Stelen erscheinen lässt. Walls Statisten proben einen Moment in einem fragmentarischen Stück. Immer kurz davor, etwas zu sagen, stehen sie vor einem Abgrund ohne Fangnetz und spielen in nie geschriebenen Stücken, die immer zugleich eine Kampfansage und eine Huldigung an die Scheinwelt

COLLIER SCHORR ist Künstlerin und Amerika-Redaktorin der Kunstzeitschrift *Frieze*. Sie lebt in New York.

des Fiktionalen sind. Die Handlung variiert zwischen rätselhaft und metaphorisch – ein Mann, der an einer verschlossenen Tür rüttelt – bis zu aufschlussreich und politisch – ein Lateinamerikaner, der von zwei Polizisten gefilzt wird. Die grosse Wirklichkeitsnähe von Walls Darstellungen, zusammen mit ihrer äussersten Dichte, wirkte schon immer verstörend, denn es ist gar nicht so leicht festzustellen, worauf er mit seinen auf den ersten Blick völlig unspektakulären Szenen hinauswill und wie er das erreicht.

Dieses Verharren auf der Schwelle zur Kommunikation zeigt sich in zwei Arten der «Pause», des Innehaltens. Die erste gleicht dem Schweigen des Analytikers auf seinem bequemen Eames-Lederstuhl mit dazu passender Couch, womit der gemeinsame Raum von Therapeut und Klient umrissen wäre. Die Couch hat auch die Funktion einer in den Sand gezeichneten Linie, einer unauffälligen Abgrenzung zwischen Analysand und dem etwas formelleren, souveränen Profi. Sie steht für eine Distanz, die etwa derjenigen zwischen dem Betrachter und Jeff Wall entsprechen dürfte: weit genug entfernt, um jede Einzelheit aufzunehmen, und nah genug, um mit hineingezogen zu werden. In der Psychoanalyse heisst dieses akustische Vakuum «gleichschwebende Aufmerksamkeit», ein komplizierter Zustand, der gleichviel Anteilnahme wie Langeweile erkennen lässt und mit einer winzigen Prise Neugier gewürzt ist. Ein guter Analytiker kann diesen ungläubigen Blick fünfundvierzig bis fünfzig Minuten beibehalten, je nachdem, wie lang seine Übungslektionen zu dauern pflegen. Das heisst, während man auf seinem bequemen Polster herumrutscht (meist kein Eames), sagt der Analytiker nichts, sieht aber aus, als würde er gleich etwas sagen. Die kleinste Bewegung, und sei es nur eine Haarsträhne, die ihm oder ihr neckisch übers Auge fällt, lässt einen noch hungriger auf die Reaktion warten, die nicht kommt. Es ist die Miene von jemandem, der beinahe spricht, der gleich etwas sagen wird als Antwort auf das, was er gehört hat. Man sollte das nicht als Maske missverstehen. Der Therapeut spricht nicht – aber nicht, weil er oder sie zu faul oder unkommunikativ ist oder kokett, sondern weil du noch nicht fertig geredet hast. Natürlich bist du niemals fertig, zumindest nicht für die nächsten Jahre, in denen du darauf wartest, dass dir besagter Analytiker deine Frage beantwortet. Er hält inne, weil du Luft holen musst.

Diesem Innehalten entspricht in den Werken Jeff Walls eine transparente, gesättigte Ewigkeit, die eine ähnliche Spannung bewirkt: Du wartest auf eine Erklärung, einen Hinweis darauf, was es ist, ob es wirklich das ist, wofür du es hältst; aber dein vorübergehendes Interesse wird mit einem leeren Blick beschieden. Das Innehalten ist an den Handbewegungen abzulesen, an der Neigung eines Kopfes, an dem geübten Hängenlassen einer Unterlippe. Ein junges Mädchen sitzt mit hängendem Kinn auf dem fleckigen Holzboden einer scheinbaren Modellküche und hält ein paar Klumpen gelben Gelees in den Händen. Eine ganze Reihe von Dingen könnte in dieser Küche passiert sein, die zwei junge Schauspielerinnen und ein Einmachglas mit urinfarbenem Dessert beherbergt. Aber was diese Dinge nun wirklich sind, bleibt völlig der Interpretation des Betrachters überlassen, herausgefordert von einem ungeliebten Zitronengelee und den Mädchen, die aussehen, als wären sie für eine Fernsehsendung über Scheidung, Inzest oder Rassenprobleme ausgewählt worden. Man spürt, mit welchem Vergnügen Wall diese Art von Dilemma für seine Betrachter einrichtet und ihnen fiktive Handlungsfetzen anbietet, die als Wirklichkeit verkleidet daherkommen, aufgrund des unterbrochenen Erzählflusses aber wenig Sinn ergeben. Jede Szene birgt die Unmöglichkeit eines einzeiligen Haikus. Die Kostümproben, die aufwendigen Szenenbilder und das Arbeiten mit Berufsschauspielern: alles weist auf Walls Mimesis der Filmarbeit hin. Aber wenn es um eine mögliche Erklärung geht, verwirft er das Serielle zugunsten des bedeutungsschwangeren Einzelbildes, das von dunklen Anspielungen nur so strotzt.

Natürlich wachsen diese Anspielungen auf unserem eigenen Mist. Die Interpretation von Bildern, die sich über vertraute Szenen und ebenso vertraute Gesichter zu schieben versuchen, ist eine eher undankbare Aufgabe. Nachdem man das Bild einer Frau in Prag mit grünen Capri-Hosen oder einer Jungenbande, in der einer einen Stock trägt, angeschaut hat, hört man allmählich auf, nach den Freuden des Narrativen zu suchen und konzentriert sich statt dessen auf das Entrückte, Kristalline der einzelnen Fi-

JEFF WALL, CYCLIST, 1996, black-and-white photograph, 83⅞ x 116⅛" / VELOFAHRER, Schwarzweissphoto, 213 x 295 cm.

gur. In den Augen von Walls hypnotisiert und hypnotisierend wirkenden Figuren, die weniger handeln als denken, ist eine Versunkenheit sichtbar, die an Thomas Eakins' Dr. Gross in dessen blutrünstiger GROSS CLINIC (1875–76) erinnert. Den glasigen Blick – Zeichen der Entfremdung vom eigenen Körper – finden wir auch in Walls Werk, während das unterhaltsamere Handeln – bei Eakin der chirurgische Eingriff, der Grimassen, Tränen und Neugier erzeugt – hier weggelassen wurde. Wall präsentiert uns eine wechselseitige Spiegelung der Räume zwischen Betrachter und Objekt bzw. Subjekt und Objekt und erzeugt so eine illusorische Ablenkung, die den Eindruck verwischt, dass hier nicht eben viel los ist. Wie beim reservierten Dr. Gross ist auch beim Gammler in Walls MILK (1984) die Aufmerksamkeit auf etwas gerichtet, was man sich vielleicht als halluzinatorische Begegnung vorstellen könnte, während er die Handlung, die sich unmittelbar vor ihm abspielt, überhaupt nicht wahrnimmt. Die sinnlichen Kurven der Flüssigkeit in der Luft sind zwar der optische Brennpunkt, aber das Fehlen des erzählerischen Elements (welches die zur Erklärung der vorgeführten Reaktion nötigen Informationen liefern würde) lädt das Bild auf und beschert uns ein visuelles Innehalten. Die Milch spritzt in die Luft, aber Wall lässt Ursache und Wirkung beiseite. Dieser der Zeit entrückte, ewige Monolog befreit Walls Photos von dem unweigerlich Theatralischen, das allem Irdischen anhaftet. Alles was wir in diesen Bildern sehen, ist das isolierte «Filetstück» des Drehbuchs. Wir wissen nicht, warum der DOORPUSHER (1984) die Tür aufstossen will. In jedem Bild sehen wir zwei: zum einen das von Wall gebotene, zum andern jenes, das wir augenblicklich selbst erfinden und das von Dingen abhängig ist wie, was wir gerade im Fernsehen sahen, was wir gelesen haben oder in welche Auseinandersetzung wir verwickelt wurden. Als Betrachter befinden wir uns an einem fragilen Ort, in jenem heiklen Moment, wo Stereotyp und Neigung

voreilig Sätze zuende bringen, die nie einen Anfang hatten.

Die zweite Art von Pause oder Innehalten in Walls Werk ist das tatsächlich erstarrte Bild. Kein inszenierter Ausdruck, kein aufgesetzter Blick, ist es Teil von etwas, das echt aussieht, tatsächlich aber künstlich zum Stilleben reduziert worden ist. Bildet das erste Innehalten ein intensives Projektions- und Übertragungsfeld, eine komprimierte Hollywood-Produktion, so entspricht das zweite Innehalten dem nicht ganz so dramatischen Bild von jemandem, der gerade zum Schweigen gebracht worden ist. Von der Verprügelung von Rodney King bis hin zur Videoserie *COPS*, hat die Camcorder-Technologie – das *cinéma vérité* unserer Zeit – oft mit zufällig entstandenen Bildern gearbeitet. Walls Ästhetik ist vielleicht polierter und sicher bewusster inszeniert als ein Amateurvideo, aber es teilt mit diesem den Standpunkt dessen, der unbedarft auf etwas Unvorhergesehenes stösst. Wie John Carpenter, der Jamie Lee Curtis in *Halloween* ein düsteres Treppenhaus hochschickt, spielt Wall mit unserer Erwartung des dramatischen Ereignisses.

Doch diese Unterscheidung zwischen verschiedenen Arten des Innehaltens hängt vielleicht davon ab, was wir selbst für Theatererfahrungen (als Beteiligte und als Zuschauer) haben, was wir im Fernsehen als Sitcom, Reality-TV oder Werbespot gesehen haben, als Nachrichten- oder Sondersendung. Wall verwendet häufig farbige Darsteller und thematisiert den Begriff der Publikums-Identifikation. Wie der weisse Betrachter (ich) die in STORYTELLER (1986) auf einem Abhang an einer Brückenunterführung versammelten Figuren ausblendet oder aufnimmt, hängt vielleicht von seiner oder ihrer (meiner) Fähigkeit ab, Rassenzugehörigkeit unabhängig davon zu sehen, wie die Medien den jeweils anderen darstellen. Die ethnische Zugehörigkeit der Wallschen Figuren mag aufgrund der gesellschaftlichen Paranoia, mit der die Behandlung von Rassenthemen verbunden ist, ihrerseits inszeniert wirken. Wir sind daran gewöhnt, dass Rasse in Nachrichten und Unterhaltungssendungen oft als dramatische Würze dienen muss. Wir sind darauf getrimmt, dass die ethnisch anderen als Gastarbeiter, Fabrikarbeiter, Tellerwäscher, Drogenhändler, Diebe oder illegale Einwanderer auftauchen. Wenn wir nun den Nicht-Weissen in Walls spektakulären Leuchtkästen begegnen, für einmal in voller Grösse und als autonome, private Staatsbürger dargestellt und nicht in der üblichen stereotypen Art, dann werden wir daran erinnert, wie oft weisse Kunst nur das Spiegelbild ihrer eigenen Welt darstellt.

Randexistenzen – illegale oder arme legale gesellschaftliche Aliens – bringen eine Fülle von Andersartigkeit in Jeff Walls Bilder. Aber Wall stellt nicht einfach nur die Differenz dar; er filtert vielmehr deren Wechselwirkungen heraus. In MIMIC (1982) zieht ein Mann seinen Augenwinkel nach aussen und imitiert damit einen Asiaten, der auf der Strasse an ihm vorbeigeht. In DIATRIBE (1985) gehen zwei Frauen, eine weisse mit einem Kind auf dem Arm und eine schwarze, zusammen durch das triste Niemandsland eines Sozialwohnungsbau-Komplexes. Armut und Klassenzugehörigkeit in Abhängigkeit von der Rasse galten immer als gesonderte Thematik, wo Schwarze aus dem Ghetto und weisse Wohnwagenexistenzen über jeweils eigene, beschämende Mythologien verfügen. Dieses Bild, eine weitere Begegnungs-Studie, gehört zu Walls wichtigsten Arbeiten, vor allem weil es die Frage aufwirft, wie weit wir unseren eigenen internalisierten Rassismus zu überwinden bereit sind. In einer Welt der Bilder, die sich mit Entfremdung, Einsamkeit, dem Verhältnis zwischen den Rassen, Armut und Rechtlosigkeit auseinandersetzen, ist dieses so still und seltsam inszeniert, dass die Fiktion darin mehr sagt als die Fakten der handfestesten Dokumentation. Auch wenn sich diese Verknüpfung von Künstlichkeit und Wahrheit auf einer anderen Wirklichkeitsebene abspielt, so hat sie doch etwas von Andy Warhols Rückgriff auf Schauspieler und Passanten, deren Kunst allein auf Selbstdarstellung beruhte. Als Warhol und Paul Morissey Joe Dallesandro mit seinem Brooklyn-Akzent für die Rolle in *Andy Warhols Frankenstein* (1973) auswählten, setzten sie nicht nur eine Tradition fort, in der Schauspieler angewiesen wurden, sich selbst zu spielen; sie erhöhten auch die Chancen des Schauspielers, jene Ungebrochenheit anzukratzen, die der Mainstream-Film anstrebt. Wall treibt diese Idee des Rohbelassenen weiter zu einem überhöhten Zustand eingefrorener Realität. Gleich Warhol schleust er

Künstlichkeit in das banale Moment und umgekehrt. Erzielte die Warholsche Pose durch gekünsteltes Spiel eine schräge Natürlichkeit, so arbeiten Walls Darsteller im antithetischen Sinne auf dasselbe Ziel hin: die extreme Natürlichkeit ihres Spiels erweckt den Eindruck des Inszenierten.

Selbst wenn wir die Ränder einer konstruierten Szene sehen, ändert das kaum etwas an der Anonymität und Unauffälligkeit dieser Darsteller. Ob bewegt oder nicht, man braucht nicht «von innen heraus» zu spielen, wenn man eine alltägliche Erfahrung darstellen will. Wie oft hat sich die Frau in THE STORYTELLER in ihrem Leben schon hingehockt? Wieviel von dem, was sie auf dem Bild tut, entstammt einer Erinnerung aus jüngster Zeit? Vielleicht hat sie Anweisungen bekommen, eine bestimmte Szene nachzustellen, aber letztendlich spiegelt sich in ihrer Haltung ihre eigene Lebenserfahrung wider. Und genau darum geht es Wall vielleicht zuallererst.

(Übersetzung: Nansen/Parker)

JEFF WALL, 8056 BEVERLY BLVD., LOS ANGELES, 9 A.M., 24 SEPTEMBER 1996, 1996, black-and-white photograph, 90⅛ x 111⅞" / 8056 BEVERLY BOULEVARD, LOS ANGELES, 9 UHR VORMITTAGS, 24. SEPTEMBER 1996, Schwarzweissphoto, 229 x 284 cm.