

Identität und Imagination

Kunstinteressierte mit Sinn für Historisches werden das Jahr 1997 als Jahr der Superlative, der Mega-Events und Shootingstars im Gedächtnis behalten. Neben den Großereignissen des Sommers waren es besonders die Auftritte der Young British Artists und der neuen Leipziger Malerschule, die in der Kunstwelt für ein Gefühl von Aufbruch und Erneuerung sorgten. Daneben gab es aber auch herausragende Einzelpersönlichkeiten, die durch ihre Arbeit bewiesen, dass die Kunst nichts von ihrer Lebendigkeit verloren hat. Vor allem die Australierin Tracey Moffatt wurde damals als Künstlerin gefeiert, die mit ihren Filmen und Fotoserien etwas gewagt hat, das nach den selbstbezüglichen Strategien und Gegenstrategien der Postmoderne kaum noch vorstellbar war. Nämlich: sich auf eine ganz direkte Weise mit existenziellen Fragen wie Gewalt und Tod, Sexualität und Macht zu beschäftigen und dabei neben der eigenen Familiengeschichte auch noch die leidvollen Erfahrungen einer unterdrückten Minderheit aufzuarbeiten.

Wie so oft in solchen Fällen war die Begeisterung aber keineswegs einhellig und es gab neben viel Beifall auch eine Reihe entschiedener Gegenstimmen: Kritiker, die behaupteten, dass es Moffatts Filmen an dramaturgischer Schlüssigkeit fehle und dass ihre Fotos viel zu sehr an der Oberfläche blieben, oder diskursgeschulte KunsttheoretikerInnen, die ihr vorhielten, gerade die Themen, derenthalben sie gelobt wurde, nicht bewältigt zu haben.[1] Manche meinten sogar, dass das Interesse der Kunstwelt in diesem Fall gar nicht der Künstlerin Moffatt gelte, sondern einem Mitglied der *aboriginal community*. Das heißt: dass ihr Erfolg weniger auf die Qualität ihrer Arbeiten zurückzuführen sei als auf die gestiegene Nachfrage nach allem, was mit ethnischen Randgruppen und den postkolonialen Verhältnissen zu tun hat.

Heute, wo das „Tracey-Moffatt-Fieber“ wieder Normaltemperatur erreicht hat und es eine ganze Reihe neuer Filme und Fotoserien von ihr gibt, kann man vielleicht schon etwas genauer sagen, worin das Besondere ihrer Kunst besteht und was daran möglicherweise gelungen oder misslungen ist. Jedenfalls dürfte es nicht die Tatsache sein, dass sich die Australierin mit Fragen beschäftigt, die momentan besonders aktuell sind oder die in der Kunstwelt lange Zeit kaum Beachtung gefunden haben. Im Gegenteil: Eher schon ist es der Umstand, dass ihre Arbeit *nicht* in diesen Themenfeldern aufgeht, dass in ihr Vorstellungen wirksam sind, die auf den ersten Blick eher subjektiv und realitätsfern erscheinen. Beziehungsweise: dass sie eine Künstlerin ist, die die gewohnten Grenzziehungen zwischen dem Fortschrittlich-Kritischen und dem Subjektiv-Willkürlichen schlichtweg ins Leere laufen lässt.

Wenn es bei der Rezeption von Moffatts Arbeiten zu Missverständnissen gekommen ist, dann sicher nicht, weil die Künstlerin dies provoziert hätte. Vielmehr hatte sie damals alles getan, um ihren Standpunkt möglichst deutlich zu machen und sich selbst vor falschen Erwartungen zu schützen. So hatte sie immer wieder betont, dass es ihr nicht um soziologische Analysen oder um politische Statements gehe, sondern zunächst einmal darum, dass ihre Arbeiten „funktionieren“, dass sie als Erzählungen und als Bildkompositionen überzeugen. Genauso wie sie nicht die Absicht habe, sich von der Welt der Medien zu distanzieren oder diese gar in irgendeiner Weise zu verteufeln. Schließlich seien deren Erzeugnisse kaum weniger wichtig für ihre Entwicklung gewesen als die eigenen Erlebnisse oder die Werke der Hochkultur.[2] Grundsätzlich dürfe man ihre Arbeiten auch nicht als Darstellungen einer irgendwie gearteten Realität verstehen, sondern müsse sie als Fiktionen betrachten, die vor allem auf Tagträumen und Erinnerungen basieren. Ähnliches gelte für die autobiographischen Aspekte, die bei ihr zwar als Auslöser und Ausgangspunkte fungierten, deren Inhalt sich im Zuge der Bearbeitung aber gleichfalls ins Fiktionale verschiebe. Wer also glaubte, dass sich Arbeiten wie *Night Cries* (1989) oder *Scarred for Life* (1994) unmittelbar auf Moffatts Familiengeschichte bezögen, sah sich eines

Besseren belehrt. Auch wenn sie als Halb-Aborigine vom fragwürdigen Assimilationsprogramm der australischen Regierung persönlich betroffen war, gab es für derartige Abrechnungen offenbar keinen Anlass.

Wer dem Phänomen Tracey Moffatt auf die Spur kommen will, muss daher schon etwas genauer hinsehen und sich die besondere Situation vergegenwärtigen, in der ihre Arbeiten entstehen. Jenes komplexe Gefüge von Einflüssen und Bezugsgrößen, das in seiner Mischung aus *High and Low*, Traditionell und Aktuell durchaus typisch für die besondere Art von Kontexten ist, in denen Künstler heutzutage leben und arbeiten. Darunter vieles, was die Australierin mit ihren westlichen Kollegen teilt, aber auch manches, was sie wieder ein Stück weit von ihnen entfernt, weil es mit Erfahrungen zu tun hat, die in Europa schlichtweg nicht zu machen sind. Letztere bilden gewissermaßen das lokale oder regionale Element ihrer Identität, das, was in der allgemeinen Homogenisierung der Kulturen nicht aufgeht. Zunächst einmal ist es die Lebenswirklichkeit des klassischen Einwanderungslandes, in dem sich unterschiedliche Kulturen - nord- und südeuropäische, asiatische und indigene - schon seit vielen Jahrzehnten begegnen und vermischen. Daneben ist es aber auch die besondere Topografie des Landes, jener markante Gegensatz zwischen dem kulturellen Überangebot der Städte und der Kargheit des Hinterlandes, der ebenso spezifische Befindlichkeiten entstehen lässt. Besonders die frühen Arbeiten Moffatts sind ganz entscheidend von dieser Konstellation geprägt; einerseits, weil die australische Landschaft hier fast immer als Kulisse fungiert, andererseits aber auch, weil es dabei oftmals um Menschen geht, die unter der Tristesse des Outbacks leiden und von einem besseren Leben in der Großstadt träumen. Natürlich wäre an dieser Stelle auch noch die mythische Welt der australischen Ureinwohner zu nennen, zu der Moffatt ja quasi von Geburt an Beziehungen unterhält. Als biografischer Subtext ist sie allerdings weniger augenfällig und in ihrer Wirkung auch nur schwer einzuschätzen, da sich die Künstlerin nur selten dazu äußert. Trotzdem ließe sich das Phantastisch-Visionäre, das viele ihrer Arbeiten kennzeichnet, als Reflex einer Weltanschauung deuten, die die mythische Realität der *songlines* für die eigentliche Wirklichkeit hält. Aber selbst dann bleibt Moffatt mit ihrer Kunst noch meilenweit entfernt vom folkloristischen Klischee der weisen Frau oder des Künstler-Schamanen, das man hierzulande gerne mit der Kultur der australischen Ureinwohner verbindet.

Einfache Gegensätze wie Global vs. Lokal oder Peripherie vs. Zentrum reichen deshalb nicht aus, um die besondere Konstellation zu beschreiben, aus der Moffatts Arbeiten hervorgehen. Eher schon sind sie geeignet, uns die Fragwürdigkeit solcher Dichotomien, die ja zumeist auch Hierarchien sind, vor Augen zu führen. Gerade die kulturelle Vielfalt Australiens fordert eine Alternative zum Entweder-Oder des binären Denkens, wenigstens aber so etwas wie einen dritten Weg, der den Besonderheiten des Landes Rechnung trägt. Schließlich ist dieses Land trotz seiner Verbindungen zum internationalen Ausstellungsbetrieb nicht in derselben Weise Teil der Kunstwelt, wie es Österreich, Spanien oder das ehemalige Mutterland England sind. Was sich aus seiner besonderen Geschichte und seiner geografischen Randlage entwickelt hat, ist ein ziemlich einmaliges Biotop, das neben spezifischen Traditionen auch seine eigenen Vorstellungen vom Sinn und Zweck der Kunst besitzt. Dazu gehört nicht zuletzt auch eine gewisse Distanz zum Wertesystem der westlichen Kunstwelt, zu den Mythifizierungen und Glorifizierungen, die aus dem Künstler ein romantisches Vorzeigesubjekt machen und die Kunst in eine Art Religionsersatz verwandeln. Oder, um es positiv auszudrücken: ein unverkrampftes, pragmatisches Verhältnis zur Welt der Medien und Künste, und zu den Möglichkeiten, die ein Künstler hat, um darin seine Ideen und Pläne zu verwirklichen.[3]

Trotzdem sind auch die Modelle der Identitätsbildung, die das Selbst aus einer nationalen Tradition ableiten oder die es in einer bestimmten Region verankern, auf Moffatts Geschichte nur bedingt anwendbar. Genausowenig wie jene, die sich dabei ausschließlich am Individuum und seinen Entscheidungen orientieren. Das Leben eines Künstlers in den hochkomplexen Gesellschaften des Medienzeitalters ist schlichtweg anders als das, was frühere Generationen geführt haben. Einerseits ist es weniger reglementiert, andererseits aber auch komplizierter, weil es heute weitaus mehr Bezugsfelder gibt, zu denen man sich bei seiner Arbeit verhalten muss. Zunächst einmal gehören dazu die immer zahlreicher werdenden Handlungsfelder, die sich immer mehr verzweigenden Diskurse und Positionen, deren Leitbildfunktion sich mittlerweile auch dort bemerkbar macht,

wo bisher eher nationale und regionale Traditionen dominierten. Darüber hinaus aber auch die neuen Wirklichkeiten, die mit der digitalen Technologie entstanden sind und die das künstlerische Arbeitsfeld um eine Vielzahl bisher unbekannter Themen und Motive bereichern. Eine Situation, die nicht nur dazu führt, dass man manchmal seine Ziele aus den Augen verliert, sondern die zur Folge hat, dass sich die Frage nach der Herkunft der eigenen Werte und Wünsche heute kaum noch beantworten lässt.

Wer die Debatten um Identität, kulturelle Differenz und die postkoloniale Situation verfolgt hat, weiß natürlich, dass die Kunsttheorie längst über solche einfachen Erklärungsmuster hinaus ist. Weitaus differenziertere Modelle sind mittlerweile im Umlauf, in deren Zentrum gerade die Verschiebungen und Brüche stehen, die sich aus dem Prozess der Globalisierung ergeben. Dabei war es zuletzt besonders der Gedanke der sich vermischenden Kulturen, der Hybridisierung oder Kreolisierung, der bei den unterschiedlichsten Gelegenheiten diskutiert wurde. So auch im Vorfeld der elften Documenta, im Rahmen der dritten Plattform auf St. Lucia, wo es ganz ausdrücklich um diesen demografischen Megatrend ging, der nach Meinung der Experten das Antlitz unseres Planeten nachhaltig verändern wird. Immerhin ist damit nicht weniger gemeint als die Ablösung der alten, ethnisch geprägten Nationalkulturen durch eine Weltgesellschaft der Mischlinge. Und dies nicht als Geschehen, das irgendwann in ferner Zukunft stattfinden soll, sondern im Laufe der nächsten Jahrzehnte, wenn die ökonomische und technologische Globalisierung ihre volle Wirkung entfaltet.

Was der Begriff bedeutet, wenn man ihn auf die Situation des Künstlers bezieht, wurde dabei allerdings nicht besonders deutlich. In St. Lucia ging es wohl eher darum, das Faktum der Kreolisierung ins Bewusstsein zu heben; welche Erscheinungsformen dieser Vorgang in den einzelnen Künsten annehmen könnte, wurde dagegen nur an wenigen, nicht gerade repräsentativen Beispielen erörtert. Was aber noch bezeichnender ist: Seine Auswirkungen wurden auch hier fast nur am Beispiel der ehemaligen Kolonien diskutiert und nicht, wie es das Konzept eigentlich nahe gelegt hätte, im globalen Maßstab. Dabei wäre es gerade interessant gewesen zu erfahren, wie sich diese Vermischung in den bisher so dominanten Kulturen des Westens auswirkt und ob es hier tatsächlich Anzeichen für eine „Internationalisierung“ des Sehens und Denkens gibt. Beziehungsweise: ob ein solcher Wandel hier überhaupt zu erwarten ist, oder ob man nicht eher davon ausgehen muss, dass sich die herrschenden Muster und Gewohnheiten auch in einer globalisierten Kunstwelt durchsetzen.

Wer auf Genauigkeit Wert legt, muss sich außerdem vor Augen führen, dass sich die Kunstwelt schon seit längerem „vermischt“, dass aber nicht alles, was darin nach Kreolisierung aussieht, diese Bezeichnung auch wirklich verdient. Schließlich hat es schon immer Künstler gegeben, die sich aus den Schranken der eigenen Tradition gelöst haben, weil sie der Faszination einer fremden Stil- und Symbolwelt erlegen waren. In den meisten Fällen blieb es allerdings bei einer oberflächlichen Annäherung, diente die Öffnung eher dazu, die eigene Formenwelt durch eine exotische Ikonographie zu bereichern und hatte nur selten einen veränderten Blick zur Folge.^[4] Erst in jüngster Zeit trifft man vermehrt auf Positionen, bei denen sich tatsächlich von einer Verschmelzung der Horizonte sprechen lässt oder wo so etwas wie ein transkultureller Standpunkt erreicht wird. Gemeint sind Künstler wie Gabriel Orozco, Rirkrit Tiravanija oder David Medalla, die die Kunsttheorie gerne als „Reisende der Kunst“, „Künstler-Nomaden“ oder „Grenzgänger der Kulturen“ bezeichnet, weil sie ihre Projekte an den unterschiedlichsten Schauplätzen der Kunstwelt verwirklichen. Was aber wohl noch wichtiger ist als solche Wortschöpfungen: die uns durch ihre Arbeit eine Vorstellung vom Leben eines *migrateurs* vermitteln, und damit auch von jenen besonderen Orientierungs- und Identitätsproblemen, die demnächst wohl auf viele von uns zukommen.

Was das betrifft, werden Künstler aber auch in Zukunft im Vorteil sein: Mit ihren Bildern, Objekten oder Filmen können sie diese besondere Situation objektivieren, sind sie in der Lage, sie plastischer und greifbarer zu machen. Dies erklärt im übrigen auch, warum sich die künstlerische Tätigkeit zu einer Domäne der Subjektbildung und Selbstfindung entwickeln konnte: Aus dem traditionellen Bildwerk, dem *finestra aperta* der Renaissance, ist im Laufe der Zeit ein Spiegel geworden, der den Künstler in die Lage versetzt, sich bei seiner Arbeit gewissermaßen selbst zu beobachten. Das Kunstwerk hat sich gewissermaßen in eine

Rückkopplungsfigur verwandelt, mit deren Hilfe er sich jener Aspekte der Realität vergewissern kann, die für ihn selbst und seine Arbeit wichtig sind. Trotzdem ist es dabei etwas geblieben, was ihn durch seine Formen und Materialien immer wieder von Neuem „erdet“, was ihn mit bestimmten Traditionen und Kontexten verschweißt. Am Kunstwerk können wir, die Betrachter und Interpreten, deshalb auch sehen, dass die künstlerische Selbstreflexion nicht im luftleeren Raum stattfindet, sondern dass sich der Künstler dabei in bestimmten Feldern bewegt - in seiner eigenen, nationalen Kultur genauso wie in der Weltkultur der Kunst oder in den neuen Welten, die ihm durch die digitale Technologie zugänglich geworden sind. Gäbe es diese kulturellen Bezüge nicht, könnte das Kunstwerk auch nicht die verschiedenen symbolischen Funktionen übernehmen, die wir mit ihm verbinden, genauso wie sich sein Schöpfer nicht als Kulturbeobachter oder als Kulturkritiker betätigen könnte.

Mit ihren Fotoserien und Filmen hat sich Tracey Moffatt ziemlich eindeutig zu diesem erweiterten Kontext bekannt. Kaum eine Werkgruppe, die nicht auf mediale Vorbilder Bezug nähme, auf Kinofilme, Fernsehserien, Comicstrips oder andere Genres der kommerziellen Bildproduktion. Bei manchen Bilderserien ist es sogar ein bestimmter Look, ein piktoraler Stil, der ganz gezielt von ihr angesteuert wird. So, wie in *Up in the Sky* (1997), wo sie die dramatische Bildsprache des italienischen Neorealismus zitiert, oder in *Laudanum* (1998), wo sie eine dekadente Fin-de-Siècle-Atmosphäre heraufbeschwört. Und dies nicht nur mittels der entsprechenden Motive, sondern bis hin zum speziellen Farbklima und zur Körnung des Papiers. Kein Zweifel: Tracey Moffatt ist eine Künstlerin, die die Geschichte der Medien als ein Materialreservoir betrachtet und sich der darin versammelten Formate bedient, um den eigenen Vorstellungen eine Form zu geben. Mehr noch: für die dieses Archiv ein Bildraum ist, in dem sich regelrechte Zeitreisen unternehmen lassen, Exkursionen in historische Stilwelten, die damit auch nicht wirklich vergangen sind, sondern lediglich auf ihre Wiederbelebung warten. Medientheoretiker müssen deshalb in diesem Fall keine aufwendige Quellenforschung betreiben; in Moffatts Bildern liegt alles offen zutage. Manchmal sind diese Bezüge so offensichtlich, dass man automatisch nach einer Metaebene sucht, nach ironischen Untertönen oder nach reflexiven Strategien wie Persiflage und Parodie.

Natürlich gibt es diese Metaebene in Moffatts Bildern, diese Distanz zum jeweiligen Sujet und zu den Modalitäten seiner Darstellung. Niemand käme ernsthaft auf die Idee, das Thema „Abenteuer“ derart direkt und unverblümt anzugehen wie es die Künstlerin in ihrer *Adventure Series* (2004) zu tun scheint; nicht einmal, wenn er die Thematik faszinierend findet und sich an den zugehörigen Klischees ergötzen kann. Viel zu hochglänzend und tiefenscharf sind die Bilder, viel zu vollkommen ihre Protagonisten, als dass man ihnen Glauben schenken könnte. Was diese Idealgestalten durch ihre Mimik und Körperhaltung verraten, was aber vor allem das Bühnenbild im Comicstil signalisiert, ist das Künstliche, Konstruierte der Situation. Andererseits sehen die Fotos aber gar nicht so aus, als wollten sie uns über bestimmte Mechanismen der Bildproduktion aufklären oder die nicht durchschauten Prägungen sichtbar machen, die unseren Bilderkonsum steuern. Was ihnen fehlt, ist der typische Kunstindex, der die medienkritische Kunst von massenmedialer Unterhaltung trennt; jene besondere Art der Verfremdung, die uns auf der Stelle signalisiert, dass es bei ihr um etwas Anderes, Anspruchsvolleres geht. Umgekehrt könnte man natürlich auch sagen: Wovon Moffatts Bilder zuviel haben, ist das professionelle Finish, ist die ikonenhafte Prägnanz und die üppige, geradezu malerische Farbigkeit, mit der sie die Sinne reizen. Schließlich wären manche durchaus in der Lage, ein Doppelleben im Reich der Bilder zu führen, das heißt, neben der Rolle des kunstvoll inszenierten Tableaus auch die des Werbefotos oder Filmplakats zu spielen.

Anders verhält es sich bei den Filmen, wo der Zuschauer etwas zu sehen bekommt, das zumindest teilweise den vertrauten Darstellungsformen des Kunstkinos entspricht. Das gilt besonders für die kürzeren Filme der achtziger Jahre, für *Nice Coloured Girls* (1987) etwa oder für *Night Cries: A Rural Tragedy* (1989), die ausgiebig von den zentralen Stilprinzipien des Experimentalfilms, von Montage und Verfremdung Gebrauch

machen. Vor allem aber: die neben der Geschichte, die sie vordergründig erzählen, auch Gegenerzählungen sind, Filme, die ein anderes, weniger stereotypes Bild des schwarzen Australien zeichnen. Was sie an Richtigstellung leisten, entspricht der Perspektive eines Autors, der die Klischees und Vorurteile kennt, die man mit den australischen Ureinwohnern verbindet und ihnen seine eigene - besser informierte, authentische - Sicht der Dinge gegenüberstellt. Immerhin ist es bei Moffatt ja der Blick einer Betroffenen, die uns, quasi stellvertretend für die Aborigines, ihre Sicht der Dinge präsentiert. Allerdings geben uns ihre Filme zu verstehen, dass sich das Verhältnis der Ureinwohner zur weißen Mehrheit weder auf einfache Freund-Feind-Verhältnisse noch auf das klassische Muster von Herr und Diener reduzieren lässt. Auch zwischen Weiß und Schwarz gibt es die üblichen, durchaus menschlichen Beziehungen mit all ihren ambivalenten Gefühlslagen; und wer bisher glaubte, dass die Aborigines den Launen der weißen Eroberer schutzlos ausgeliefert seien, erfährt, dass sie schon immer in der Lage waren, dieses Verhältnis in ihrem Sinne zu gestalten.

Ihre Fortsetzung findet diese Differenzierung in *BeDevil* (1993), Moffatts erstem längerem und aufgrund seiner Komplexität wohl auch anspruchsvollsten Film. Denn hier wird deutlich, dass das Verhältnis der Kulturen ganz unterschiedliche Formen annehmen kann, die sich mit ethnischen Differenzen allein gar nicht erklären lassen. Zwar sind die alten Antagonismen durchaus noch spürbar, doch besitzen sie offenbar nicht mehr dieselbe Schärfe und Eindeutigkeit wie früher. Was die Beziehungen der Menschen weitaus stärker prägt, sind Faktoren, die mit der Lebenswirklichkeit moderner Gesellschaften zu tun haben, und hier vor allem mit dem Gegensatz zwischen Benachteiligt und Privilegiert. Mit jenen Problemen und Konflikten also, die besonders dort entstehen, wo man sich auf die neuen, neoliberalen Verhältnisse eingelassen hat. Insofern ist *BeDevil* nicht nur auf die australische Situation gemünzt, sondern zeichnet das allgemeine Bild einer multikulturellen Gesellschaft, in der Menschen unterschiedlicher Herkunft und Hautfarbe ihr Auskommen suchen und sich mit ebenso unterschiedlichen Einstellungen begegnen.

Die andere „Wahrheit“, von der der Film handelt, hat dagegen eher mit der Vergangenheit zu tun, mit dem nicht Verarbeiteten, Verdrängten, das wie ein Schatten auf der Gegenwart liegt. In *BeDevil* sind es rätselhafte Vorkommnisse, wie der ungeklärte Tod eines jungen Paares oder das tragische Schicksal eines amerikanischen Soldaten, der mit seinem Panzer im Sumpf versinkt. Bezeichnenderweise haben diese mysteriösen Ereignisse hier aber nicht die Objektivität eines Kriminalfalls, sondern existieren nur in den Erinnerungen der Akteure und in den Kommentaren, die sie dazu abgeben. So, als gäbe es für sie keine offizielle Version oder als sei diese irrelevant für das tatsächliche Geschehen. Das heißt: Was *BeDevil* mit seinen Bildern heraufbeschwört, ist eine andere Realität, beziehungsweise, eine andere Art des Realitätsbezugs, die mit den vertrauten Formen der Erfahrungsverarbeitung nichts zu tun hat. Eine Wirklichkeit, die sich durch die offizielle Berichterstattung auch nicht verdrängen lässt, sondern die Menschen in Gestalt von Geistern - realen oder eingebildeten - heimsucht.

Ihre formale Entsprechung hat diese Vorstellung in der fragmentierten, gleichsam allegorischen Struktur des Films: drei separate Geschichten, die das Leitmotiv eher umkreisen als es gezielt anzusteuern und die auch in sich, als filmische Kurzgeschichten, nicht die narrative Kohärenz eines herkömmlichen Plots aufweisen. An die Stelle einer schlüssigen Konstruktion aus Motiven, Handlungen und Handlungsfolgen tritt eine lose Verknüpfung von Szenen, die den Eindruck erwecken, als hätte man sie aus einer längeren Erzählung herausgelöst. Wobei auch das, was selbst im modernen Episodenfilm in irgendeiner Form präsent ist - der Autor als Sinngarant, der das disparate Material in einen Zusammenhang bringt - hier kaum noch in Erscheinung tritt. Stattdessen begegnet man einer Künstlerin, die sich darauf beschränkt, einzelne Situationen und Konstellationen zu entwerfen und sie möglichst eindrucksvoll in Szene zu setzen. Ja, die uns sogar wissen lässt, dass Nichtvorhersehbarkeit (*unpredictability*) für sie kein Mangel sondern ein Gradmesser des Gelingens ist, etwas, das einen Film erst interessant und lebendig macht.[5]

Ähnlich wie in den frühen Arbeiten Moffatts werden dazu filmische Verfahren mit piktoralen Darstellungsformen kombiniert, werden einzelne, emblematische Motive zwischen die Handlungssequenzen

montiert und die Bilder des Films in eine geradezu malerische Farbigkeit getaucht. Was dort aber noch wie ein formales Experiment wirkt, wird in *BeDevil* zu einem Gestaltungsprinzip, das dem Ganzen etwas Surreales, Phantastisches verleiht. Eine „Entwirklichung“, zu der dann auch die übrigen Bausteine der Filmsprache beitragen, die in diesem Fall nicht nur als Vehikel der Erzählung fungieren, sondern sich als eigenständige Ausdrucksebenen behaupten. So ordnen sich die Klänge und Geräusche des Films nicht einfach nur den Bildern unter, sondern konterkarieren sie geradezu, genauso wie die wiederholten Zeitsprünge und Ortswechsel das Ihre dazu beitragen, um keine einfache, in sich geschlossene Geschichte entstehen zu lassen. Vor allem aber begegnet man hier nicht den klar gezeichneten Charakteren, die man vom Mainstream-Kino kennt, sondern mehr oder weniger opaken Persönlichkeiten, die keine eindeutige Bewertung zulassen. Was uns Moffatt in *BeDevil* präsentiert, ist daher auch keine Kino-Erzählung im herkömmlichen Sinne, sondern etwas Bildhaftes, Atmosphärisches. Wenn man so will: eine Szenenfolge, die nicht nur vom *bedevilment* handelt, sondern das Unheimliche, Unbehagliche durch ihre suggestive Bildsprache selbst erzeugt.

Was diese Art der Dramaturgie für den Zuschauer bedeutet, liegt auf der Hand: Wer versucht, sich einen Reim auf das Gesehene zu machen, wer in den fragmentierten Geschichten nach Zusammenhängen oder nach übergreifenden Themen sucht, muss die Rolle des aktiven Interpreten übernehmen. Nicht bloß in dem Sinne, dass er das Verbindende aufspürt, sondern dass er begreift, was diese Strategie im Kontext der existierenden Darstellungsformen bedeutet. So ließe sich *BeDevil* auch als Verweis auf das öffentliche Bewusstsein Australiens (und anderer Nationen) verstehen, namentlich auf das, was in der offiziellen Geschichtsschreibung thematisiert wird und was nicht. Genauso, wie man darin eine andersartige Form der Wissensvermittlung sehen könnte, eine, die eher auf oralen oder auf narrativen Prinzipien beruht. Moffatts idealer Zuschauer wäre aber wohl eher ein Rezipient, der seine Erwartungen hinsichtlich Kohärenz und Bedeutung zurückstellt und sich auf das einlässt, was ihm in den einzelnen Sequenzen konkret begegnet. Das heißt: der nicht nur Zuschauer sondern auch Betrachter und Hörer ist, ein ästhetisch sensibles Subjekt, das bereit ist, die verschiedenen sensorischen Ebenen des Films losgelöst von ihrer narrativen Funktion auf sich wirken zu lassen. Darüber hinaus wäre er ein Rezipient, der imstande ist, sich auf die andere Art von Wirklichkeit einzulassen, die der Film heraufbeschwört, jene geradezu übernatürlichen Erfahrungen, die so gar nichts mit der Nüchternheit und Geschäftigkeit des Alltags zu tun haben.

In den Fotoserien ist dieser aktive Rezipient sogar noch mehr gefordert, da es hier weitaus weniger Anhaltspunkte für ihn gibt und er sich den zugehörigen „Film“ gewissermaßen selbst erschaffen muss. Zwar suggerieren die Fotos die Existenz eines solchen Zusammenhangs, in der Regel sind die dargestellten Situationen aber derart mehrdeutig, dass sich die unterschiedlichsten Geschichten daraus konstruieren lassen. Wie dieser Effekt in den verschiedenen Serien erzielt wird und zu welchen Ergebnissen dies im Einzelnen führt, darüber ist bei anderen Gelegenheiten schon genug gesagt worden.[6] Sinnvoller dürfte es deshalb sein, den Blick einmal auf das zu lenken, was man als Horizont dieser Bildstrategie bezeichnen könnte: Es ist das Bewusstsein als Schauplatz der Imagination, als Ort, an dem die Welt die Form von Bildern annimmt, an dem aber auch die Bilder, denen man im Alltag begegnet, mit bestimmten Vorstellungen und Gefühlen assoziiert werden.

Dass dieses Bewusstsein kein monolithischer Block ist, in dem sich die Wirklichkeit nur in einer ganz bestimmten Weise abbildet, wissen wir spätestens seit Freud, und auch Moffatt erinnert uns durch ihre Arbeit noch einmal an diese Tatsache. Nicht nur, weil sie sich dabei von ihren Wünschen und Phantasien leiten lässt, wie sie freimütig zugibt, sondern weil sie mit dem Gedächtnis eine weitere, überaus wichtige Instanz dieser internen Bildproduktion ins Blickfeld rückt. Letzteres ist ja gewissermaßen das Archiv, in dem die Abstraktionen und Muster (*patterns*) gespeichert sind, die wir bei jeder aktuellen Wahrnehmung an die Wirklichkeit herantragen. Neben den Schemata, die sich im Alltag durch entsprechende Erfahrungen gebildet haben, gehören dazu auch die Bilder, die wir als Mitglieder einer bestimmten Kultur gesehen haben. Und zwar nicht nur deren Inhalt, sondern auch die Art und Weise, wie sie gemacht sind, wie man die Personen im Bildfeld positioniert oder bestimmte Sachverhalte durch Mimik und Gestik ausdrückt - ja selbst so

grundlegende Dinge wie Bildausschnitt und Format. Viele der Fotos, die Moffatt über die Jahre hinweg produziert hat, nehmen auf dieses kollektive Bildgedächtnis Bezug, und die ikonenhafte Prägnanz, die sie auszeichnet, dürfte auch daher rühren, dass sie uns an etwas erinnern, was wir in ähnlicher Form schon einmal gesehen haben. Einige werden von ihr aber auch auf die Bilder der eigenen Kindheit zurückgeführt, auf die erwähnten Fernsehserien und Filme, deren Stil und Ikonographie sich in ihr Gedächtnis eingebrannt haben. Das heißt: Sie zielen ganz bewusst auf jenes private Bilderarchiv ab, das jeder von uns in sich trägt und das das kollektive Bildgedächtnis auf eine jeweils andere Weise ergänzt.

So verstanden ist das „Imaginäre“ natürlich die Referenzebene jedweder Bildproduktion, gleich, ob diese nun von technischen oder konventionellen Mitteln Gebrauch macht. Während es von den meisten anderen Bildproduzenten aber nur vorausgesetzt wird, als etwas, worauf man sich beziehen und verlassen kann, rückt es bei Moffatt ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Zunächst einmal als negative Instanz, die Stereotypen und Klischees hervorbringt, indem sie die äußere Erscheinung eines Menschen mit bestimmten Bedeutungen verbindet. Gleichzeitig tritt es bei ihr aber auch als positive Größe auf, die es dem Individuum ermöglicht, sich genau jene Wirklichkeit zu erschaffen, die seinen Wünschen und Bedürfnissen entspricht. Das heißt: Für Moffatt ist das Imaginäre ein durchaus ambivalenter Sachverhalt, der sie in seiner ganzen Vielschichtigkeit interessiert, sowohl als gesellschaftliche Realität, die unser Denken und Fühlen prägt, wie als Ausdruck einer individuellen Subjektivität, als Medium eines freiheitlichen Weltbezugs.

Anfangs ist dieses Imaginäre für Moffatt zweifellos ein Kampfplatz, eine Arena, in der sie die in der Gesellschaft zirkulierenden Wahrnehmungsmuster mit den eigenen Bildfindungen konfrontiert. Auch wenn sie ihre politischen Ambitionen immer wieder relativiert hat, steht doch außer Frage, dass ihre Kunst in dieser Zeit eine klare Stoßrichtung besitzt, dass sie um die Art und Weise kreist, wie die australischen Ureinwohner vom Rest der Gesellschaft „imaginiert“ werden. Als persönlich Betroffene weiß die Australierin nur zu gut, dass Bilder keine bloßen Phantasiegebilde sind, sondern auch Handlungen, beziehungsweise, mentale Dispositionen, die früher oder später zu den entsprechenden Handlungen führen. Deshalb gilt ihr Einsatz zunächst dem Blick des Betrachters, als der Art und Weise, wie er die Aborigines wahrnimmt und ihnen - mehr oder weniger unbewusst - eine bestimmte Identität zuschreibt. Genauer gesagt gilt er den Bildern, die diesen Blick geformt haben und die vor allem durch einfache Gegensätze, wie rational und irrational, fleißig und faul bestimmt sind. Selbst wenn die Arbeiten aus dieser Zeit dazu keinen vollständigen Gegenentwurf liefern, zeigen sie doch, dass das schwarze Australien noch ganz andere Gesichter hat und dass seine Menschen weder dem negativen Klischee des primitiven Herumtreibers noch dem romantischen Idealbild des edlen Wilden entsprechen. Diese können nicht nur dieselben Dinge tun wie die weißen Bewohner des Landes, sie lassen sich auch so betrachten - selbst als Filmstars und Models, wie man in einigen Bilderserien sehen kann (*Some Lads*, 1986; *Beauty* 1994).[7]

Dass sich dieser thematische Fokus im Laufe der Zeit verschiebt und dass Moffatts Aufmerksamkeit danach ganz anderen Phänomenen gilt, ist schwer zu übersehen. Arbeiten, die das schwarze Australien zum Thema haben oder in denen die Aborigines als Protagonisten auftreten, sind nach der Mitte der neunziger Jahre kaum noch entstanden. Stattdessen trifft man jetzt zunehmend auf Bilder, die ein universales Subjekt zum Gegenstand haben, oder doch eines, das nicht in erster Linie durch seine ethnische Zugehörigkeit definiert ist. Moffatt sucht ihre Themen nun immer häufiger in der globalisierten Welt der Medien, jenem gleichsam ortlosen Imaginären, das uns tagtäglich mit einer Vielzahl neuer Bilder versorgt. Darunter auch solche, die gar nichts mit unserer Erfahrungswelt zu tun haben oder die eigens für unseren Bilderkonsum produziert werden. Für Moffatt sind sie deshalb aber nicht weniger real als jene, die schon in früheren Zeiten unser Bewusstsein bevölkert haben. Und das beinhaltet bei ihr offenbar auch, dass die Protagonisten dieser Bilderwelt unsere Aufmerksamkeit und Sympathie verdienen - gleich, ob es sich um Opfer, Betroffene oder die Akteure eines sportlichen Wettkampfs handelt. So, wie jene unglücklichen Verlierer, denen sie einen ganzen Bilderzyklus

(*Fourth* 2001) gewidmet hat, weil sie in der medialen Berichterstattung gewöhnlich keine Beachtung finden. Das heißt: Was Moffatt jetzt praktiziert, ist eine neue Art von Nähe und Solidarität, die prinzipiell alle Bewohner des Globus einschließt, die aber besonders jenen zuteil wird, deren Schicksal sie aus irgendwelchen Gründen berührt.

Manchmal sind es aber auch Bilder, die scheinbar überhaupt keinen Bezug mehr zu irgendwelchen Alltagserfahrungen haben. Phantastisch-surreale Bildfolgen wie die Serie der *Invocations* aus dem Jahre 2000 oder die Reihe über die berühmten Frauen, die wie die Künstlerin selbst unter dem Sternzeichen des Skorpions geboren sind (*Under the Sign of Scorpio*, 2005). Was darin zum Ausdruck kommt, ist zum einen Moffatts Interesse am Übernatürlichen, Spirituellen, daneben aber auch ihre zunehmende Hinwendung zum eigenen Selbst, zur eigenen Identität und Geschichte. In der *Scorpio*-Serie beschränkt sie sich deshalb auch nicht mehr auf das Finden und Gestalten der entsprechenden Bildmotive, sondern verknüpft das Ganze ausdrücklich mit der eigenen Person, indem sie Frauen auswählt, die für sie selbst Heldinnen sind, Vorbild- und Identifikationsfiguren. So, als wolle sie sich damit eine neue „Familie“ erschaffen - eine, deren Mitglieder sie sich selbst ausgesucht hat und die deshalb auch nichts mit den Zufälligkeiten der eigenen Biografie zu tun hat.[8] In jedem Fall aber auch, um damit etwas über sich selbst auszusagen, um einen Aspekt der eigenen Persönlichkeit, den sie für wesentlich hält, in Form von Bildern auszudrücken.

Wer Moffatt bisher vor allem als Repräsentations-Kritikerin wahrgenommen hat oder als Künstlerin, die mit dem Filmischen und Fotografischen experimentiert, wird deshalb von ihren neuen Arbeiten eher enttäuscht sein. Und wahrscheinlich werden sich jene, die sie schon früher als oberflächlich und klischeeverliebt kritisiert haben, in ihrem Urteil bestätigt fühlen. Letztere dürften sich deshalb auch in Zukunft eher an KünstlerInnen halten, die sich der zeitgenössischen Kultur aus einer strikten Beobachterperspektive nähern und - zumindest nach außen hin - ihre Analysen klar von ihren privaten Vorlieben trennen. Vor allem aber: die der Kritik überhaupt die Möglichkeit geben, eine Position zu identifizieren, die sich deutlich von dem abhebt, was die übrigen Medienkonsumenten tun.

Moffatt wegen ihrer Öffnung zur Medienwelt zu kritisieren, hieße jedoch, die Bedeutung zu verkennen, die dieser Perspektivenwechsel für sie besitzt. Denn anders als bei den meisten anderen Künstlern ist er nichts, was sich einfach nur ergeben hätte, sondern was gewissermaßen eine innere Notwendigkeit besitzt. Schließlich musste die Australierin bereits in den Anfangsjahren ihrer Karriere erleben, wie sortierwütige Kunstvermittler sie auf die Rolle der Aborigine-Künstlerin und Menschenrechtskämpferin festschreiben wollten. Eine Etikettierung, die sie schon damals als Zumutung empfand, weil das innovative Potenzial ihrer Arbeiten damit schlichtweg ignoriert wurde. Und das heißt ja auch: weil ihr damit das Recht abgesprochen wurde, neben dem Engagement für eine bestimmte Sache auch ihre eigenen, künstlerischen Ambitionen zu verfolgen. Man kann deshalb davon ausgehen, dass Moffatt den „internationalen Look“, den ihre neuen Arbeiten besitzen, ganz bewusst angesteuert hat und dass sie ihn auch in Zukunft gegen die Erwartungen der Kunstwelt verteidigen wird. Zunächst einmal, weil er zu ihrer Identität als Frau und Künstlerin gehört, dann aber auch, weil er ihr die Möglichkeit gibt, sich wie eine Zeitreisende in den unterschiedlichsten Epochen und Kulturen umherzubewegen.

Welche Art von Arbeiten uns Tracey Moffatt demnächst präsentieren wird, lässt sich deshalb heute kaum noch vorhersagen. Durchaus möglich, dass sie uns schon bald mit Bildern überrascht, die sich auf eine ganz neue, innovative Weise mit dem Thema Repräsentation befassen. So, wie es in den Video-Collagen, die sie mit dem Filmemacher Gary Hillberg produziert hat, ansatzweise ja auch schon geschieht. Denn hier verbindet Moffatt die subjektive Selektion, die Medienkonsumenten ständig praktizieren, mit dem Avantgardeprinzip der Montage und stellt damit erneut eine Distanz zu den Darstellungskonventionen des Kinos her: Was dort gewöhnlich Teil eines Spannungsbogens ist und eine bestimmte Funktion in der Dramaturgie der jeweiligen Geschichte besitzt, wird bei ihr zum Material spielerischer Konstruktionen: Es wird zu Reihen montiert, variiert und bisweilen sogar wie ein Videoclip orchestriert. Vor allem aber wird es dabei aus der jeweiligen

Erzählung herausgelöst und als ein Darstellungsmuster präsentiert, das seine Künstlichkeit kaum verbergen kann und sich damit in gewisser Weise selbst entlarvt. So wie bei der Video-Collage *Love* (2003), wo Moffatt typische Formen des filmischen „Paarverhaltens“ zusammenmontiert hat und damit deutlich macht, wie ritualisiert und realitätsfern das Kino mit den menschlichen Beziehungen umgeht. Weniger als Aufklärung im klassisch-modernistischen Sinne denn als Bloßstellung, die die Miniaturdramen dem kritischen Blick des Betrachters ausliefert. Gleichzeitig aber auch im Sinne eines *Best of*, einer Sammlung von spektakulären Szenen, die das ganze Spektrum der Gefühlszustände umfasst. Das heißt: Auch hier ist nicht ganz leicht zu entscheiden, wo bei ihr die persönliche Faszination aufhört und wo ihre Kritik an bestimmten Konventionen beginnt, beziehungsweise, wo sie etwas thematisiert, was sie beobachtet hat und wo sie die eigene mediale Vergangenheit wieder aufleben lässt.

Natürlich sind solche Formen der Medien-Appropriation nicht unproblematisch und selbst für eine erfolgreiche Künstlerin wie Moffatt nicht ohne Risiko. Immerhin bewegt sich die Australierin damit auf einem Terrain, das bereits von anderen besetzt ist, und zwar nicht nur von hochtrainierten Spezialisten sondern auch von zahllosen Amateuren und Alltagsnutzern. Viel wird deshalb davon abhängen, ob es ihr gelingt, den eigenen Fotoserien und Filmen eine Form zu geben, die sich deutlich genug von dem abhebt, was auch gewöhnliche Medienkonsumenten tun, wenn sie sich aus ihren Lieblingsszenen eine persönliche *clip gallery* zusammenstellen oder für ihre Favoriten ein digitales Pantheon errichten. Anderenfalls besteht tatsächlich die Gefahr, dass sich ihre Kunst nicht mehr von den Aktivitäten der übrigen Gesellschaftsmitglieder unterscheiden lässt und dass sie sich mit Erwartungen konfrontiert sieht, die sie weder erfüllen kann noch erfüllen will.

Denkbar ist aber auch, dass wir, die Rezipienten ihrer Kunst, diese Art der Bildproduktion irgendwann mit anderen Augen betrachten. Medienkritik, die künstlerisch und politisch „korrekt“, aufgrund ihrer Sprödigkeit aber nur wenig breitenwirksam ist, kennen wir schließlich schon zu Genüge. Das heißt: Kunst, die zwar das Richtige will, durch ihre Form aber lediglich die Grenzlinien zwischen Avantgardekultur und Massengeschmack bestätigt. Vor diesem Hintergrund wären Künstlerinnen wie Tracey Moffatt, die sich in die Untiefen der Begeisterung begeben, vielleicht noch am ehesten in der Lage, Bewegung in die festgefahrene Mediendebatte zu bringen. Künstler heißt das, die sich mit ihrer Arbeit auf dem schmalen Grat zwischen Kritik und Affirmation bewegen und so ein wichtiges Bindeglied zwischen den bekannten Formen der Medienkritik und den emotionalen Verstrickungen der Fans bilden. Dass sie dazu auch in geografischer Hinsicht „exzentrisch“ sein, sprich: vom anderen Ende der Welt kommen müssen, ist damit zwar nicht gesagt - die Arbeit erleichtern könnte es durchaus.

ANMERKUNGEN

[1] Moffatt, so hieß es beispielsweise, sei es in ihren Arbeiten weder gelungen, die voyeuristische Blickökonomie auszuschalten, noch habe sie die Möglichkeit „neuer politisierbarer Gemeinschaften“ aufgezeigt. Stattdessen verharrten ihre Szenarien in den „bekannten atavistischen Bildern“, die man aus der Filmgeschichte und den Darstellungen anderer Massenmedien kennt. (Vgl. dazu Anke Kempkes, „Das Tracey Moffatt-Fieber“, *springerin* Band IV, Heft 1/98, S. 22ff.).

[2] „Sources of inspiration come from everywhere, from the beautiful formal quality of 1960’s Japanese cinema - films such as Kabayoshi’s *Kwaidan* (1964). [...] But then I can look at Trash-TV. This is what I grew up with, I didn’t grow up with High-culture, so for me as far as visual went it was television. I am from a working class background, and I was only accessing what was available. But thank god I also read a lot - everything from Charles Dickens to the Brontës to comic books (which I would beat my brother up for) to soft porn (which I would take to school to be popular with).” (Tracey Moffatt, in: Gerald Matt, “An Interview with Tracey Moffatt”, *Tracey Moffatt*, Kat. Kunsthalle Wien, Ostfildern 1998, S. 17.).

[3] Ein gutes Beispiel für diese besondere Kunstauffassung ist die umfangreiche Monografie von Catherine Summerhayes, (Mailand 2007), die in ihrer überschwänglichen Art und ihrer Verquickung von Kunst und Privatsphäre deutlich von dem abweicht, was man hierzulande über eine international erfolgreiche Künstlerin schreiben würde. Aber auch Moffatts eigene Äußerungen, die so gar nichts von den Selbstinszenierungen europäischer und amerikanischer Starkünstler haben, bezeugen diese unverkrampft-pragmatische Einstellung zur Kunst.

[4] Petrine Archer-Smith spricht deshalb auch zurecht von einem „Flirt“ (flirtation), der in dem meisten Fällen gar nicht der Substanz der fremden Weltanschauung gegolten habe, sondern eher dazu diene, den eigenen Außenseiterstatus deutlicher herauszuarbeiten. (P. A.-S., „Paradise, Primitivism, and Parody“, in: Okwui Enwezor u. a. [Hg.], *Creolité and Creolization*, Ostfildern 2002, S. 65.).

[5] „These are not stories told through traditional plot. Clever plots with twists and turns are never what I go for. *BeDevil* is like this: we are with these characters and we are going to hang out with them for a while and see what they get up to.“ (Moffatt, Interview with John Conomos and Raffaella Caputo, zit. n. Carol Leseur, „Colonial Images, Aboriginal Memories“, www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/film/Leseur/BeDevil.html, S.4.).

[6] So hat Martin Hentschel gezeigt, wie Moffatt in der Serie *Scarred for Life* gezielt mit Leerstellen, und das heißt hier vor allem: mit Verknappung und Punktualisierung arbeitet, um die Vorstellungskraft des Betrachters zu aktivieren („Embleme der Entblößung - die Serie *Scarred for Life*, 1994“, in: *Tracey Moffatt*, Kat. Kunsthalle Wien, S. 30f.). Eher in die gegensätzliche Richtung bewegt sich *Up in the Sky*, wo die Australierin gleich mehrere, voneinander unabhängige Handlungsstränge vermischt und so für eine Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten sorgt (vgl. Stephan Berg, „Irgendwo“, in: *Laudanum*, Kat. Ulmer Museum 1999, S. 31ff.).

[7] Catherine Summerhayes spricht in ihrer Monographie sogar von einer „new ethnography“, an der Moffatt in diesem Zeitraum gearbeitet habe, einem „Umschreiben“ der australischen Geschichte aus dem Blickpunkt der Betroffenen (Vgl. C. S., *The Moving Images of Tracey Moffatt*, S. 119.).

[8] In eine ähnliche Richtung weist auch die Serie der *World Portraits* (2007), in der Moffatt sich eine Art „Family of (Wo)Man“ zusammengestellt hat und mit der sie nach eigenen Aussagen die Schönheit des menschlichen Gesichts jenseits der geläufigen Normen und Ideale feiern möchte.

