



Judy's Bedroom, 1992

mit / featuring #328, 1990 – 93

Inszenierung / Installation: Kölischer Kunstverein, Köln, 1995

Wes Cravens Horrorfilm „Nightmare on Elm Street“ (1984) verdankt seinen Erfolg nicht nur der ein-drucksvollen Gestalt, die er dem Bösen in Form des untoten und durch Verbrennungen entstellten Freddy Krueger mit seinem Rasiermesserhandschuh gibt, sondern auch der simplen, aber effektiven Weise, mit der er unseren (Alp-)Träumen reale Macht über uns einräumt. In diesem Film kann das Böse nur zuschlagen, wenn die jugendlichen Protagonisten in ihren Schlafzimmern in unruhigen Schlum-mer sinken. Dann aber ist es tödlich. Wachbleiben wird so zur einzigen Möglichkeit, dem Schrecken zu entgehen. Auch hier gebiert also der Schlaf der Vernunft Ungeheuer.

Natürlich ist dieser Film, dessen zahlreiche Fortsetzungen übrigens nicht im entferntesten an das Original heranreichen, dabei immer auch ein Diskurs über die Zerbrechlichkeit dessen, was wir Realität nennen. Welches Verhältnis Wes Craven dazu einnimmt, zeigt bereits das Plakat zu „Nightmare on Elm Street“. Wir sehen eine friedliche bürgerliche amerikanische Vorortstraße in einem samtigen nächt-lichen Blau. Der Nachthimmel aber wird von vier klauenartigen, blitzenden Rasiermessern brutal auf-geschlitzt. Das Bild, das zugleich den amerikanischen Traum idyllischer postkolonialer Harmonie und seine unbarmherzige Zerstörung illustriert, argumentiert mit einem Realitätsbegriff, der von vorn-herin medial angelegt ist. Denn der Stoff, durch den sich die Rasiermesserklingen schlitzten, ist nicht etwa die Wirklichkeit, sondern das Papier des Filmplakats, das wir nun als Bild dieses Bildes sehen. Das flache Bild wird durch einen körperlichen Eingriff zerstört, der selbst wiederum einem Filmstoff ent-stammt, selbst also nur ein flacher körperloser Wiedergänger ist. Die Realität hat in diesem geschlos-senen medialen Horror-Panorama keinen Zutritt, oder anders gesagt: Der wahre Schrecken steckt nicht mehr in der Wirklichkeit. Er steckt in den Bildern (die wir von ihr entwerfen).

Es gibt mehrere Gründe, warum dieser Text über den Maler David Reed mit Bemerkungen zu ei-nem modernen Klassiker des Horrorfilms beginnt. Einer davon bezieht sich auf Reeds offensichtliches

Wes Craven's 1984 horror film, "Nightmare on Elm Street" owes its success not only to the impres-sive character he gave to evil in the form of the razorblade gloved, burn-scarred, living-dead Fred-dy Krueger, but also to the simple though effective way with which he grants our nightmares real power over us. In this film evil can only strike when the young protagonists in their bedrooms sink into a restless slumber. Only then does the threat become fatal. Staying awake is the only possibili-ty of escaping the horror. Here even necessary sleep produces monsters.

Naturally this film, whose countless sequels, by the way, do not in the slightest live up to the original, is also always a discourse on the fragility of what we call reality. From the first, the rela-tionship that Wes Craven investigates is visible in the poster for "Nightmare on Elm Street." We see a peaceful middle-class American suburban street bathed in velvety nocturnal blue. The night sky, however, is being brutally slit open by four flashing, claw-like razors. This image, which illustrates both the American dream of an idyllic post-colonial harmony and its merciless destruction, pre-sents its argument from the beginning via a media-designed definition of reality. For what is being slashed by the razor claws is not by any means reality, but the paper of the advertising poster that we see as a picture of the picture. The flat image is being destroyed by physical intervention that in turn stems from film material that is itself only a flat, bodiless zombie of an image. In this self-enclosed mediated horror show, reality is not admitted, or to put it differently: the real horror is not found in reality anymore but in the images that we shape of the horror.

There are several reasons why this text on the painter David Reed begins with comments on a modern classic horror film. One of them is based on Reed's obvious interest in this theme, which is detectable in his obsessive preoccupation with Dracula and vampirism and culminated in a 1996 exhibition in Graz.¹ A further reason is linked to the theme of sleeping, dreaming and the bed-

1 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 20 June – 28 July 1996. Cf. above all the detailed and enlightening text by Peter Weibel: "Phantom Malerei. Reed lesen: Zwischen Autopsie und Au-toskopie" in the exh. cat. Günther Holler-Schuster / Peter Weibel (eds.), *Neue Malereien für den Spiegelsaal und Studien von David Reed* (Graz: 1996) pp 41 – 48.

Interesse an diesem Thema, das nicht zuletzt an seiner ausführlichen Beschäftigung mit Dracula und dem Vampirismus ablesbar ist und in einer Ausstellung in Graz 1996 kulminierte.¹ Ein weiterer Grund ist mit dem Thema des Schlafens, Träumens und dem Schlafzimmer verknüpft, das für Wes Cravens Film den zentralen Topos und das dramaturgische Gelenk für die Entwicklung der gesamten Handlung darstellt und in Reeds Werk und seiner Theorie einen ebenso zentralen Platz beansprucht. Daß es Reeds Ideal ist, ein Maler von Schlafzimmerbildern zu sein, ist so oft rekapituliert worden, daß es hier nicht eigens weiter ausgeführt zu werden braucht. Hinweisen sollte man aber an dieser Stelle darauf, daß Reed dem Schlafzimmer nicht nur einen genuin katalysatorischen Charakter zubilligt, indem er ausführt: „Alle Veränderungen beginnen im Schlafzimmer.“² Der Maler beschreibt auch die Ebene des Traums als adäquate Zugangsmöglichkeit zu seiner Bildwelt: „Gemälde gehören dahin, wo sie [...] in persönlichen Momenten der Tagträumerei betrachtet werden können.“³

Das wichtigste Moment aber, aus dem sich ein Zusammenhang zwischen dem besagten Film und Reeds Bildern herstellen läßt, berührt das ähnlich gelagerte Verhältnis, das beide zu dem Status haben, den sie der Realität zubilligen. Die Grundkonstellation von „Nightmare on Elm Street“, nach der die Welt ein „closed circuit“ medialer Oberflächen ist, der durch die Ununterscheidbarkeit von Wachen und Träumen und die permanente Transgression zwischen beiden Bereichen metaphorisiert wird, findet verblüffende Parallelen in der Art und Weise, wie David Reed seine Bilder entwirft. Reed hat das für ihn in diesem Zusammenhang zentrale Erlebnis 1967 gehabt, als er während seines Studiums das Bedürfnis verspürte, außerhalb seines Ateliers in der Wüste in der Nähe des Monument Valleys zu malen. Bei einem dieser Plein-Air-Malerei-Ausflüge entdeckte er eine Höhle, die ihm bei der Besichtigung so vertraut vorkam, daß er sich sicher war, er sei hier schon einmal gewesen, möglicherweise sogar in einem früheren Leben. Zwanzig Jahre später sah Reed John Fords berühmten Western „The

room, which for Wes Craven’s film represents the essential topos and the dramaturgic basis for the development of the entire plot, while in Reed’s work and his theory it claims a similar, central place. That it is Reed’s ideal to be a painter of bedrooms has so often been recapitulated that it need not be gone into any further here. But it should be noted that Reed not only grants the bedroom a genuinely catalyst character, but explains: “All change begins in the bedroom.”² The painter also characterizes the level of the dream as an adequate way to enter his picture world: “Paintings belong there where they [...] can be seen in personal moments of daydreaming.”³

The most important moment which establishes the connection between the film described above and Reed’s paintings, however, touches on the similar relationship that both grant to the status of reality. The basic constellation of “Nightmare on Elm Street” is that the world is a “closed circuit” of mediated layers; this becomes a metaphor for the impossibility of distinguishing between waking and dreaming and the permanent transgression between both areas. This poses an amazing parallel to the way in which David Reed creates his pictures. Reed experienced what was for him a central moment of truth in 1967 when he felt the need as an art student to leave his studio and go out to paint in the desert near Monument Valley. During one of these “plein air” painting excursions, he discovered a cave that on inspection he found so familiar that he was certain he had been there once before, possibly even in a previous lifetime. Twenty years later Reed saw John Ford’s western “The Searchers” and discovered the cave again, a cave which he had understood to be his very own individual recollection.⁴

In all Reed’s pictures, at least since the 80s, this experience of a pre-existing secondary reality is deeply embedded; even more, it is the essential theme of his art. The artist’s reflections on his work revolve around a pictorial concept in which – instead of the window on reality to which Al-

1 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 20. Juni – 28. Juli 1996. Vgl. dazu vor allem den ausführlichen und erhellenden Text von Peter Weibel: „Phantom Malerei. Reed lesen: Zwischen Autopsie und Autoskopie“, in: Günther Holler-Schuster / Peter Weibel (Hrsg.): *Neue Malereien für den Spiegelsaal und Studien von David Reed* (Ausstellungskatalog), Graz: 1996, S. 41 – 48.

2 Zitiert nach: Martin Hentschel / Udo Kittelmann (Hrsg.): *David Reed* (Ausstellungskatalog), Köln / Stuttgart / Münster: Kölnischer Kunstverein, Württembergischer Kunstverein, Westfälischer Kunstverein, 1995, S. 13. ebd., S. 15.

3

2 Quoted from: Martin Hentschel / Udo Kittelmann (eds.), *David Reed* (exh. cat.), (Köln / Stuttgart / Münster: Kölnischer Kunstverein, Württembergischer Kunstverein, Westfälischer Kunstverein, 1995) p 13.

3 Ibid., p 15.

4 Quoted from: *David Reed: Paintings / Motion Pictures* (exh. cat.), (San Diego: Museum of Contemporary Art, 1998) pp 12f.

Searchers“ und entdeckte dort seine Höhle wieder, die er als ureigene, individuelle Erinnerung begriffen hatte.⁴

In allen Bildern Reeds, mindestens seit den 80er Jahren, ist diese Erfahrung einer immer schon abgeleiteten, sozusagen sekundären Wirklichkeit zutiefst enthalten, mehr noch, sie ist das wesentliche Thema dieser Malerei. Die malerischen Überlegungen des Künstlers kreisen um einen Bildbegriff, in dem anstelle des Fensters zur Realität, auf das Alberti die Malerei der Renaissance verpflichten wollte, die Vorstellung getreten ist, daß die Bilder Schatten von Wirklichkeiten sind, die selbst nie den Status fester, körperlicher Realität für sich beanspruchen konnten. Es sind nicht nur die teilweise fiebrig und giftig leuchtenden Technicolor-Farben und der horizontale Breitleinwandgestus, mit denen diese Malerei ihre technizistische Medialität unterstreicht. Es ist die Malfaktur der Bilder selbst, die sie in einer signifikanten Schwebelage zwischen undurchdringlich spiegelnder Flachheit und körperloser, aufwendig aufgeschäumter Räumlichkeit hält und die sich verschlingenden, schlaufigen Malfiguren mit ihrer verschiedentlich erwähnten Ähnlichkeit zu filmischem Zelluloid, das sich ins Leere abspült, zu Schattenexistenzen in ungreifbaren Cyberräumen werden läßt.

In Reeds Œuvre begegnen wir dem bestechenden Beispiel einer Malerei, die ihre Grundfrage nach der Zukunft der Malerei in Zeiten medialer Ubiquität immer vor dem Hintergrund einer weit ausgreifenden kunsthistorischen Befragung stellt, ohne die Bilder in anämischen Akademismus abgleiten zu lassen. Die schimmernde Oberflächenkontingenz dieser Bilder ist gesättigt von der Reflexion der malerischen Kontexte des Manierismus, des Barock, des amerikanischen Abstrakten Expressionismus bis hin zu Minimal. Auch diese Zusammenhänge sind in Texten über David Reed, nicht zuletzt in Dave Hickeys ausgezeichnetem Aufsatz „David Reeds Coming Attractions“,⁵ breit analysiert worden. Für unsere Zwecke scheint dabei wichtig, daß Reed tatsächlich einen grundsätzlichen Diskurs über die

berti wanted to commit Renaissance painting – the idea is born that paintings are the shadows of realities that can never claim for themselves the status of solid, corporeal existence. It is not only the partly feverish and venomously luminous Technicolor hues and the horizontal wide-screen formats with which his painting underlines its relation to media technologies, it is the very facture of the paintings that holds them in an ambiguous state that hovers between impenetrably mirroring flatness and bodiless, extravagantly spray-foamed spatiality. All of this allows the intertwinning, looping forms, with variously-defined similarities to celluloid film unreeling into a void, to become shadowy entities in an intangible cyberspace. In Reed's art we meet a brilliant example of painting that, in these times of media saturation, always poses its basic question on the future of painting against the background of a wide-ranging art-historical inquiry, without allowing it to slip into anemic academicism. The shimmering surface contingency of these pictures is saturated with their reflection on the painterly contexts of Mannerism, the Baroque, American Abstract Expressionism and Minimal Art. These associations, too, have been broadly analyzed in texts on David Reed, not least of all in Dave Hickey's excellent essay "David Reed's Coming Attractions."⁵ For our purposes what seems important is that Reed is in fact striving for a fundamental discourse on the objectives and possibilities of painting, in which the paradigms from the history of the medium that have been considered to be in opposition – such as narration and solipsism, the figurative and the abstract, illusion and flatness, a physically pulsating presence and distanced graphic articulation – are not meant to mutually exclude each other but to join together in a totality in which pictures are, as it were, the most real and the most unreal of what our world can show us.

Reed offers us a whole panorama: from the arrangement of the folds of theatrically illuminated Baroque robes that seem to be fluttering and flying towards us, to a gesture of expressive spon-

4 Zitiert nach: *David Reed: Paintings/Motion Pictures* (Ausstellungskatalog), San Diego: Museum of Contemporary Art, 1998, S. 12f.

5 ebd., S. 22 – 35.

5 Ibid., pp 22 – 35.

Aufgaben und Möglichkeiten von Malerei anstrebt, in dem sich viele der in der Geschichte des Mediums konträr diskutierten Paradigmen wie Narration und Solipsismus, Gegenständlichkeit und Abstraktion, Illusion und Flachheit, physische, pulsierende Präsenz und distanzierte Zeichenhaftigkeit nicht gegenseitig ausschließen, sondern zu einer Totalität ergänzen, in der Bilder sozusagen das Wirklichste und das Unwirklichste sind, was unsere Welt uns zeigen kann.

Reed bietet uns das ganze Panorama, vom Faltenwurf theatralisch erleuchteter Barockgewänder, die wehend auf uns zuzufliegen scheinen, über den Gestus expressiver Spontaneität bis zur minimal-nahen Repetition eigen-sinniger Pinselstriche, die nichts tun als ihre eigene Malbewegung abzubilden. Das Faszinierende ist, daß der Künstler dabei immer die Balance bewahrt. Nie wird seine Malerei zur Illustration einer These, nie zum Versuch, die Aussagelogik des Bildes festzulegen, sei es auf eine emotional-physische oder konzeptuell-theoretische Aussage hin. Der Weg, den Reed wählt, zielt auf die Etablierung einer Ebene zwischen den Thesen und gegensätzlich scheinenden Entscheidungen. Wenn, so ließe sich versuchsweise formulieren, die Wirklichkeit des gemalten Bildes immer auch seine Unwirklichkeit mit einschließt, so kann auch der Ort des Bildes nur einer sein, der dieses Oszillieren zwischen physischer Präsenz und Entzogenheit spürbar ermöglicht. Nicht zuletzt daher rührt die ambivalente Haltung Reeds dem Museum gegenüber, das seiner Meinung nach den Status der Bilder zu eindeutig festlegt und sie so zu distanzierenden, thesenartigen Objekten macht. Als Gegenbild entwirft er das Schlafzimmer als einen Ort, an dem das Bild für ihn tatsächlich Teil unserer Alltagserfahrung, intimer Gegenstand der Zwiesprache werden kann und dabei doch immer seinen distanzgebenden Modus des Flachen, Begrenzten und Ausgestellten mitartikuliert.

Tatsächlich steckt das Schlafzimmer, anders als das Museum, als Ort der Bilder voller paradoxaler Ambivalenzen. Die Idee der Intimität, die jedes Schlafzimmer transportiert, entzieht die in ihm befind-

taneity, to the minimal-like repetition of willful brushstrokes that depict nothing but their own paint-applying movements. The fascinating part of it all is that the artist always maintains the balance. Never does his painting illustrate a thesis, never can it be reduced to a logical statement, emotional-physical or a conceptual-theoretical. The route that Reed chooses is aimed at establishing a level between such theses, a level of seemingly contrary decisions. If (an attempt at formulation would argue) the reality of a painted image always includes its unreality, the site of the image can only be one that makes this oscillation between physical presence and withdrawal tangibly possible. Not least of all, therefore, Reed's ambivalent position towards the museum is due to the fact that, according to him, it establishes the status of the paintings too one-dimensionally and thus makes them into distanced, didactic objects. As a counter-image he proposes the bedroom as a place where a painting is for him, without doubt, a part of our everyday experience and can become the object of an intimate dialogue while at the same time articulating the distancing methodology of the flat, the finite and the exhibited.

In fact the bedroom as a place for paintings, different from the museum, is packed full of paradoxical ambivalence. The idea of intimacy, which every bedroom carries with it, denies not only access to the paintings to be found there, but also, to a great degree, any view of them. While the museum institutionally subjects itself to the gesture of exhibition and therefore insists that the paintings not only can be, but must be seen, the bedroom shifts the presence of paintings to a secret twilight zone, which is only revealed to those who have access to this specific place. The painting's partial invisibility could enhance its aura, but that is not what interests Reed, not at least primarily. More important in this strange mixture of availability and withdrawal is the atmosphere of reverse-reality that is promoted. The painting is all there, it is a part of our most intimate and simul-



Mirror Room for Vampires, 1996

mit / featuring #350, 1996

Inszenierung / Installation: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1996

lichen Bilder nicht nur dem Zugriff, sondern eigentlich auch weitgehend der Betrachtung. Während das Museum institutionell alles, was es zeigt, immer dem Gestus des Ausstellens unterwirft und dabei darauf pocht, daß Bilder nicht nur gesehen werden können, sondern gesehen werden müssen, verlegt das Schlafzimmer die Präsenz der Bilder in den geheimnisvollen Dämmer eines Geheimnisses, das nur denen enthüllt wird, die Zugang zu diesem speziellen Ort haben. Diese partielle Unsichtbarkeit des Bildes könnte seine Aura steigern, aber darum geht es Reed nicht, jedenfalls nicht in erster Linie. Wichtiger an dieser merkwürdigen Mischung aus Vorhanden- und Entzogensein ist die Atmosphäre der Ent-Wirklichkeit, die damit befördert wird. Das Bild ist ganz da, es ist Teil unserer intimsten und gleichzeitig alltäglichsten Praxis, und es ist doch ein schillernd-ungreifbares Phantom, ein Wiedergänger seiner selbst, ein malerischer Untoter ohne eigenen Schatten, außer dem, den die Malerei sich selbst durch einen Akt paradoxer Bildbehandlung ermöglicht: Bezeichnenderweise entstehen Licht und Schatten in Reeds Bildern dadurch, daß die aufgetragene Farbe mit Pinsel und Spachtel so vertrieben wird, daß da, wo die Grundfarbe freigelegt wurde, Licht zu sein scheint, da, wo sie sich verdickt, der Eindruck von Schatten entsteht.

Die Faktur Reed'scher Malerei redet genau davon: Von einer fast hyperrealen, fotografisch anmutenden Präsenz und enorm suggestiv entwickelten räumlichen Anmutung, die gleichermaßen doch immer hinter superglatt geschliffenen, eisig versiegelten Oberflächen gefangen und entrückt bleibt. Im wahrsten Sinn ist, wie sowohl Hanne Loreck als auch Peter Weibel schreiben, in diesen Bildern das Verhältnis zwischen Körper und Oberfläche unheimlich.⁶ Das ist so, weil es zwischen ihnen keine Selbstverständlichkeit, keine notwendige Verknüpfung gibt. Die Oberfläche ist nicht die Haut eines ihr zugehörigen Körpers, schon deswegen, weil es diesen so nicht gibt. Im Gegenzug ist auch der entkörperlichte Körper nicht das Fundament der sichtbaren Oberfläche. Beide schillern im Modus ihrer eige-

6 Vgl. dazu Anmerkung 1, vor allem S. 57ff.

taneously most everyday of practices, and yet it is a dazzlingly intangible phantom, a zombie of itself, that throws no shadow – a specter that painting makes possible through an act of paradoxical pictorial treatment. Characteristically, light and shade in Reed's pictures arise from the paint being applied with brush and painting knife in such a way that light seems to shine where the picture ground has been laid open, while where the paint remains thick, there is the impression of shade.

Reed's painterly facture is tellingly exact; it consists of an almost hyperreal, photographically live presence and greatly suggestive spatial insolence that is held captive and equally allowed to recede behind glossily polished, icily sealed surfaces. In the true meaning of the word, as Hanne Loreck and Peter Weibel both write, the relationship in these pictures between solid physical body and surface plane is uncanny.⁶ This is true because no relation between these two different readings of the surface can be taken for granted and no necessary link exists between them. The surface plane is not the skin of any body because no such thing exists. In a countermove the disembodied body is also not the foundation for the visible surface. Both shift within the methodology of their own chance contingency: they are momentarily what they are not. A glance at the physical way that Reed's paintings are made impressively confirms this finding. The final surface of the painting that we see is the result of a long process that often lasts years, which has as its theme exactly this precarious relationship between volume and surface and thus indirectly also between the visible and the invisible. All Reed's paintings are built up from a very carefully constructed, several millimeter-thick white acrylic ground on linen which is then covered with a layer of alkyd paint, either in a monochrome color or in a sequence of several bands of color. This colored ground is sanded smooth. On this surface Reed puts down a layer of his color marks and then decides which parts of the picture will be erased. Sometimes only small segments, sometimes almost the whole surface is sanded off, several millimeters deep, back to the underlying

6 Cf. fn. 1, above all pp 57ff.

nen Kontingenz: Sie sind das, was sie immer auch gerade nicht sind. Ein Blick auf die faktische Entstehungsweise der Reed'schen Malerei bestätigt diesen Befund eindrücklich. Tatsächlich ist die schlußendliche Oberfläche des Bildes, das wir sehen, das Ergebnis eines langen, oft Jahre dauernden Prozesses, der eben dieses prekäre Verhältnis zwischen Körper und Oberfläche und damit indirekt auch zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem zum Thema hat. Alle Bilder Reeds entstehen auf einem sehr sorgfältig aufgebauten, meist mehrere Millimeter dicken Acrylgrund auf Leinwand, der einfarbig oder mit mehreren, in Bahnen aufgetragenen und glatt geschliffenen Alkyd Farben grundiert wird. Darauf legt Reed eine Schicht seiner Farbschlaufen, um dann festzulegen, welcher Teil des Bildes wieder getilgt wird. Bisweilen sind das nur kleine Partien, bisweilen wird fast die gesamte Fläche mehrere Millimeter tief abgetragen. Wie in einem umgekehrten archäologischen Akt wird hier nicht das in der Tiefe Verborgene freigelegt, sondern das bereits sichtbar Gewordene entfernt, um Platz zu machen für einen neu aufgebauten, gefärbten und geschliffenen Alkydgrund, auf dem sich eine neue Malfigur ereignet, die ihrerseits möglicherweise wieder der Ausgangspunkt für neue Interventionen werden kann. So ist die partielle Auslöschung des Bildes in gewisser Weise die Bedingung für seine eigentliche Existenz, hinter deren vorgeblicher Konsistenz sich in Wahrheit eine raffinierte Inkonsistenz verbirgt.

Nimmt man die eingangs gemachten Bemerkungen über Reeds Interesse an dem Motiv der Vampire und Peter Weibels Ausführungen über den Vampirismus der Reed'schen Malerei wieder auf,⁷ so läßt sich ohne weiteres die Figur des Vampirs als Metapher für die Erscheinungsweise dieser Malerei begreifen: Als untoter Körper ohne eigene Reflexion wäre der Vampir sozusagen das perfekte Beispiel einer Oberfläche, die mit ihrem eigenen Inhalt nicht übereinstimmt und so Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit auf paradoxe Weise miteinander verknüpft.

7 Vgl. dazu Anmerkung 1, vor allem S. 47f.

white acrylic ground. As in a reverse archeological act, it is not what is hidden deep down that is laid open. That which has become visible is removed in order to make room for a newly built-up, and colored layer of alkyd paint on which a new form is painted. This surface layer may in turn possibly become the starting point for new interventions. Thus the partial deletion of the picture is in a certain sense the condition for its final existence. Beneath a supposed consistency, the painting conceals, in truth, a subtle inconsistency.

If we return to the introductory remarks on Reed's interest in vampires and Peter Weibel's exposition of vampirism in Reed's painting⁷, the figure of the vampire can readily be understood as a metaphor for the way this painting looks. As a specter with no reflection of its own, the vampire would, in this way of thinking, be the perfect example of a surface that does not correspond to its own contents, thus linking visibility and invisibility in a paradoxical way.

Translated to the medium of painting, this would mean that the intact body, which painting once portrayed as its own, a blueprint of the world, this intact body has been under fire from the representational media and so atomized that it can only continue to exist as a phantom body. No effective power is gained by denying this development, but there is by making its erosion between surface and volume, picture and content, representation and the represented into the necessarily fragile basis of a pictorial practice and, in such a way, binding the living and the dead very tightly together.

One could add that the complex and elaborated allusions to the history of painting that haunt Reed's painting can be seen parallel to interpretations that wish to see in the vampire a metaphorical paraphrase of the decline and fall of the feudal aristocracy, who were banished to the underground vaults of their ruined castles and palaces where they still could wield a certain power.

7 Cf. fn. 1, above all pp 47f.

Übertragen auf das Medium der Malerei hieße das: Der intakte Körper, den die Malerei einst für sich und als Weltentwurf darstellte, ist unter dem Beschuß medialer Repräsentationsmedien soweit atomisiert worden, daß er nur mehr als Phantomkörper weiterexistieren kann. Seine Wirkmächtigkeit gewinnt er nicht, indem er diese Entwicklung leugnet, sondern indem er seine Zerfallenheit zwischen Oberfläche und Körper, Bild und Inhalt, Repräsentation und Repräsentiertem zur notwendigerweise fragilen Grundlage seiner Bildpraxis macht und solchermaßen also Lebendigkeit und Tod immer auf das engste miteinander verknüpft.

Hinzufügen könnte man, daß die komplexen und elaborierten malereigeschichtlichen Anspielungen, die durch Reeds Malerei geistern, durchaus parallel gesehen werden könnten zu Deutungen, die in dem Vampir eine metaphorische Paraphrase auf die Geschichte der untergegangenen Feudal-
aristokratie sehen wollen, die in die Kellergewölbe ihrer ruinierten Burgen und Schlösser verbannt wurde, dort aber immer noch eine bestimmte Wirkmächtigkeit entfaltet.

Wie groß Reeds Interesse an der paradoxen Figur des lebenden Toten ist, zeigt nicht zuletzt die prominente Verwendung des Hitchcock-Klassikers „Vertigo“ (1958) in zwei seiner Schlafzimmeresembles: „Judys Bedroom“, 1992, und „Scotties Bedroom“, 1994. Denn „Vertigo“ basiert zentral auf dem Thema der Nekrophilie, der Liebe zu einer Frau, die den Helden über ihren scheinbaren Tod hinaus obsessiv gefangenhält, weil er sie in einer Doppelgängerin wiederzuentdecken meint, die in Wirklichkeit aber dieselbe Frau ist, deren Tod er glaubte gesehen zu haben. Die Inszenierungen, die Reed daraus entwickelt hat, sind auch deswegen so raffiniert, weil sie das im Film zentrale Doppelgängermotiv in die installierte Realität hinein verlängern und dabei wiederum ein unheimliches Spiel zwischen scheinbar deckungsgleichen, aber dennoch nicht zusammengehörigen Körpern und Oberflächen entfachen. Wir sehen eine Schlafzimmereinrichtung, die exakt die Filmeinrichtung einer Szene aus „Vertigo“ abbildet,

The intensity of Reed's interest in the paradoxical figure of the living dead can also be seen in his prominent use of the 1958 Hitchcock classic "Vertigo" in two bedroom ensembles: "Judy's Bedroom" (1992) and "Scottie's Bedroom" (1994). "Vertigo" is based on the theme of necrophilia, the love for a woman that the hero obsessively clings to beyond her apparent death, because he thinks he has rediscovered her in a doppelgänger, who actually is the same woman, whose death he only believed he witnessed. The bedroom ensembles developed from this are so clever because they expand the central doppelgänger motif from the film into a staged reality. Reed thereby once again provokes an uncanny game between seemingly matching but incongruous volumes and surfaces. We see a bedroom setting that exactly duplicates the furnishings of a scene from the film "Vertigo" (being shown on a video screen within the ensemble). The scene has, however, been modified to include a painting by Reed that in the bedroom in the movie, as well as in the recreation of the set, replaces the original decoration of the wall. The real installed painting by Reed and its counterpart, copied into the film, seem to mutually authenticate each other, but also increase the ghostly effect of the painting's actual presence. If David Reed's painting visible in Hitchcock's motion picture cannot actually be there, can the painting hung over the bed in the recreation of the set in turn be really there?

The bedroom proves to be problematic in a similar way. We see a film set that seems to have been carried over into reality. But in fact, Reed, who meticulously reconstructed the history of this film bedroom, did not use the beds from the movie for his installations, but had simple reconstructions made. We thus see objects, solid bodies, physically present and in the movie that, despite their identical surface appearance, have nothing to do with one another. The concept of reality which is created here recognizes only references that are self-enclosed. The more explicitly Reed's



paintings are staged in rooms in which their real everydayness can be certified, the more they deny, consciously as well as subtly, their matter-of-course, everyday presence.

When Reed stresses that his bedroom ensembles are meant to support the embedding of his paintings in the intimate and everyday context appropriate to them, their inviolability and their foreignness are also enhanced at least to the same degree. The bedroom in the exhibition room, particularly in its surrogate form as a film set, is subjected to a dislocation that does not actually bring intimacy and everydayness to the “white cube” but instead divests the bedroom of all its warmth and private-intimate emotion. What the bedroom ensemble shows us is a doubled image (the image of a bedroom that never became reality since it is in an exhibition space, and a second image which is based on a duplicate bedroom that was always only an image since it exists in a movie). In this doubled image the actual accessibility and livability of the image is only imaginable as fiction. The bedroom setting in which Reed shows his individual paintings is also, metaphorically speaking, the paradox of a living death, or put differently, the cold construction of an image, of an intimacy that has become an image and therefore cannot be experienced in reality.

The museum, however, in which these signs of an alienated intimacy (because only conceivable as an image) are staged, itself tends to become unexpectedly and paradoxically partly an intimate space. The more Reed’s interventions – from the beds to mirrored walls – obtrude on the spatial identity of the gallery, the more the gallery room refers back to its own logic. And this is exactly the essential achievement of this double constellation of painting and installation: the creation of a link between the painting and the site in which it is adequately visible now only because the site is partially undermined. These paintings and the doubled images of the bedroom ensembles strive just as little for a real life as they do for a purely artificial existence. They realize themselves in

Scottie’s Bedroom, 1994

mit / featuring #345, 1992 – 96

Inszenierung / Installation: P.S.1, Contemporary Art Center, Long Island City, New York, 1999

die ihrerseits auf einem Monitor innerhalb des Ensembles zu sehen ist, allerdings erweitert um ein Reed'sches Bild, das im Filmschlafzimmer wie auch im installierten Zimmer nun plötzlich an die Stelle des ursprünglichen Wandschmucks getreten ist. Das reale installierte Reed-Bild und sein in den Film kopiertes Gegenstück scheinen sich gegenseitig zu beglaubigen, verstärken aber auch die phantomhafte Wirkung des wirklich anwesenden Bildes: Wenn David Reeds Bild in Hitchcocks Film zwar sichtbar ist, dort aber gar nicht sein kann, wie ist es dann um den Realitätsgehalt des inszenierten Bildes bestellt?

Als ähnlich problematisch erweist sich das Schlafzimmer. Wir sehen eine Filmkulisse, die scheinbar in die Wirklichkeit transportiert wurde. Tatsächlich aber hat Reed, der die Geschichte dieser Filmschlafzimmer akribisch rekonstruiert hat, für seine Inszenierung nicht die Filmbetten verwendet, sondern einfache Nachbauten angefertigt. Wir sehen also Objekte, Körper, die, ungeachtet ihrer gleich aussehenden Oberflächen, nichts miteinander zu tun haben und zudem auf einem Wirklichkeitsbegriff aufbauen, der nur noch die aus ihm entwickelten Ableitungen als Bezugsgrundlage anerkennt. Je deutlicher sich die Reed'schen Bilder also in Räumen inszenieren, in denen sich ihre wirkliche Alltäglichkeit beglaubigen könnte, um so mehr dementieren sie auch ebenso bewußt wie subtil diese selbstverständliche, alltägliche Anwesenheit.

Wenn Reed betont, daß seine Schlafzimmer-Ensembles die Einbettung seiner Bilder in den ihnen gemäßen intim-alltäglichen Zusammenhang stützen sollen, so wird mindestens in gleichem Maße dadurch auch ihre Ungreifbarkeit, ihre Fremdheit gesteigert. Das Schlafzimmer im Ausstellungsraum, zumal in seiner Surrogatform als Filmkulisse, wurde einer Dislozierung unterzogen, die weniger Intimität und Alltag in den „White Cube“ hineinträgt, als die Idee des Schlafzimmers eigentlich von aller Wärme und privatimem Emotion befreit. Was sich uns zeigt, ist ein doppeltes Bild (das Bild eines nie

a subtle, oscillatory motion that couples their promise of reality, something internal and indwelling, to a structural withdrawal and to their pretensions to pure artificiality. On this self-encircling orbit, David Reed's painting shines like cold fire. Its endless-seeming ornamental loops enwrap themselves, absorb the space they have created, keep themselves alive by sucking themselves dry. These loops are caught in a beautiful, lethal round dance of mirrored surfaces, in which they must not mirror themselves if they do not want to risk their existence. Reed's painting is proof that all painting that is essential is reliant on an act of vampirism – vampirism towards reality, or as in Reed's case, towards what we are accustomed to calling its image, that is, towards itself.

Wirklichkeit gewordenen Schlafzimmers, das also selbst schon immer Bild war), in dem tatsächliche Zugänglichkeit, Lebendigkeit nur als Fiktion denkbar sind. Das Schlafzimmer-Setting, in dem Reed einzelne seiner Bilder zeigt, ist metaphorisch gesprochen das Paradoxon eines lebenden Toten, oder anders gesagt, die kalte Konstruktion einer bildgewordenen, also nicht mehr real erfahrbaren Intimität.

Das Museum aber, in dem diese Zeichen einer entfremdeten (weil nur als Bild denkbaren) Intimität inszeniert werden, wird paradoxerweise selbst plötzlich ein Stück weit zum intimen Raum. Je mehr die Reed'schen Interventionen, von den Betten bis hin zu spiegelnden Wänden, die räumliche Ausstellungsidentität aufbrechen und aus dem Museum hinausführen, um so mehr weist der Ausstellungsraum wieder auf seine eigene Logik zurück. Eben das ist ein wesentliches Verdienst dieser malerisch-installativen Doppel-Konstellationen: den Zusammenhang zwischen den Bildern und dem Ort, an dem sie heute adäquat sichtbar werden können, herzustellen, indem sie ihn partiell hintertreiben. Wirkliches Leben streben diese Bilder ebensowenig an wie eine rein artifizielle Existenz. Sie verwirklichen sich in einer subtilen oszillatorischen Bewegung, die ihr Versprechen auf Wirklichkeit und etwas Inneres, Innerliches ebenso an einen strukturellen Entzug koppelt, wie ihre vorgebliche reine Künstlichkeit.

Auf dieser sich selbst umkreisenden Bahn leuchtet die Malerei David Reeds wie ein kaltes Feuer. Ihre endlos scheinenden ornamentalen Schleifen schlingen sich um sich selbst, absorbieren den Raum, den sie selbst bilden, erhalten sich am Leben, indem sie sich selbst aussaugen, gefangen in einem wunderschönen, tödlichen Reigen aus spiegelnden Oberflächen, in denen sie sich nicht selbst spiegeln dürfen, wollen sie ihre Existenz nicht riskieren. Reeds Malerei ist der Beweis, daß alle wesentliche Malerei sich einem Akt des Vampirismus verdankt: entweder an der Wirklichkeit oder, wie in Reeds Fall, an dem, was wir ihr Bild zu nennen pflegen, also an sich selbst.



Las Vegas Piece, 1996

Inszenierung / Installation: Galerie Rolf Riche, Köln, 1997