



# **Jeff Wall: Photographie zwischen Kunst und Wahrheit**

Inaugural-Dissertation  
zur  
Erlangung des akademischen  
Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. Phil.)  
durch die Philosophische Fakultät  
der  
Heinrich-Heine-Universität  
Düsseldorf

vorgelegt von  
Sandra Abend

Hilden 2005

Gutachter:

Univ. Prof. Dr. Hans Körner

Univ. Prof. Dr. Dieter Birnbacher

Tag der mündlichen Prüfung: 16 August 2005

<b>1</b>	<b>Einleitung .....</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Das Verhältnis von inszenierter Photographie zur Dokumentarphotographie .....</b>	<b>11</b>
2.1	Schein und Realität.....	11
2.2	Die Ambivalenz der Dokumentarphotographie – Verlangen nach Realität getragen durch künstlerische Kriterien .....	21
2.3	Near Documentary.....	26
2.4	Der Bezug zur „Street Photography“.....	30
2.5	Formale Angleichung von Dokumentarphotographie und photographischer Kunst.....	32
<b>3</b>	<b>Epistemologie und Ontologie – oder das Aufzeigen der Wahrheit.....</b>	<b>37</b>
3.1	Die Reflexion der Idee, Jeff Walls kreativer Schaffensprozess.....	37
3.2	Eine Einführung in den Abbild-Urbilddiskurs der Photographie .....	40
3.3	Der Aussagewandel über den Wahrheitsgehalt, bedingt durch eine neue Form der inszenierten Photographie.....	44
3.4	Ein Hauch von Wahrheit, oder das Erkennen des Unsichtbaren? Jeff Walls Kunst und die Mimesistheorien der klassischen Antike.....	50
3.5	„Wahrheit kann schmerzen“ .....	60
3.6	Licht als Träger der Erkenntnis .....	64
3.7	Die Darstellung des Allgemeingültigen als Garant für den Wahrheitsglauben.....	67
3.8	„Die vermeintlich erste Photographie der Menschheit“ .....	70
<b>4</b>	<b>Inszenierung, Mimesis, Illusion und Täuschung .....</b>	<b>77</b>
4.1	Inszenierte Wirklichkeit? .....	77
4.2	Legitimation des Kunstwerkes .....	87
4.3	Zeuxis-Legende – Wahrheit oder Täuschung.....	87
4.4	„Morning Cleaning“ ein Bildbeispiel für eine mögliche Täuschung, sowie die Dekodierbarkeit dieser Illusion .....	90
4.5	Aufdeckung der Illusion .....	97
<b>5</b>	<b>Die Ebene des Hässlichen und Grotesken in Jeff Walls Werken sowie der Verweis auf den Manierismus als historischen Stil .....</b>	<b>99</b>
5.1	„Ästhetik des Hässlichen“ – Materielle Grenzen im Bild .....	99
5.2	Manieristische Stilmerkmale in Jeff Walls Photographie „A Sudden Gust of Wind“ .....	101
5.3	Sichtbare und unsichtbare Konstruktion .....	112
5.4	Kleines Rätsel innerhalb der Arbeit „A Sudden Gust of Wind“ .....	121
5.5	Die Bedeutungsebenen des Hässlichen.....	126
5.6	Das „reduzierte Lachen“ der Moderne .....	135
5.7	Das Groteske des Alltäglichen.....	140

---

5.8	Über den Tellerrand der Wirklichkeit hinaus – Das Aufzeigen einer „imaginären Ontologie“ in Jeff Walls Werken.....	148
<b>6</b>	<b>Photographische Erzählung mit einem klassischen Patentrezept .....</b>	<b>152</b>
6.1	„Spuren eines immerwährenden Programms“ .....	152
6.2	Das Verlangen nach Narration.....	164
6.3	„Das Potenzial einer Historie, denn die Wahrheit liegt im Ausdruck“ .....	168
6.4	Die Dramaturgie der inszenierten Photographie .....	175
6.5	Wechselspiel der Strategien .....	183
<b>7</b>	<b>Die fesselnde Dynamik der filmisch anmutenden Erzählung .....</b>	<b>186</b>
<b>8</b>	<b>Resümee.....</b>	<b>199</b>
	<b>Bibliographie.....</b>	<b>206</b>
	<b>Abbildungsverzeichnis .....</b>	<b>217</b>
	<b>Abbildungen.....</b>	<b>233</b>

## 1 Einleitung

„Was ich an meinen Bildern mag, ist, dass es nur so aussieht, als seien sie real. [...] Man spürt, dass das, was man sieht, nicht deckungsgleich ist mit der Wahrheit. Nicht vollkommen.“<sup>1</sup>

Kaum ein anderer Künstler der Moderne hat sich gegen Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts so umfassend zu seinem Oeuvre und zur Kunst im Allgemeinen geäußert, wie der zeitgenössische kanadische Photograph und Kunsthistoriker Jeff Wall. Getragen werden daher die wichtigsten Monographien und Ausstellungskataloge durch die Statements des Künstlers, die anlässlich zahlreicher Interviews entstanden sind.

Rückblickend auf seine biographischen Daten verwundert diese theoretische Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst nicht. Bereits in frühesten Jugend hegte er Interesse an den alten Meistern, wie Raffael oder Caravaggio, und im besondern Maße galt seine Aufmerksamkeit den Avantgarde-Künstlern Mitte des 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise Delacroix und Manet. Er strebte auf Grund dessen eine kunsthistorische Laufbahn an. Parallel zur theoretischen, wissenschaftlichen Beschäftigung widmete er sich in aktiver Form der freischaffenden Kunst. Von der monochromen Malerei hin zur konzeptualistischen Photographie gelangte er gegen Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts zur inszenierten Photographie, der er bis heute treu geblieben ist.<sup>2</sup>

Diese photographische Richtung, mit der sich der Künstler Jeff Wall befasst, ist in meiner Dissertation der Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit folgendem Themenkomplex, der sich im Wortsinne auf die Aspekte: Photographie, Kunst und Wahrheit bezieht. Konkret formuliert, stellen die Gesichtspunkte in dieser Abhandlung das Fundament, um sich über eine kunsthistorische Methode, die rezeptionsästhetische, epistemologische und ontologische Aspekte umfasst, der Wahrheitsfrage in Jeff Walls Arbeiten zu nähern, die an klassische und aktuelle Bedingungen geknüpft ist. In Bezug hierauf soll ebenfalls die Bedeutung seiner

---

<sup>1</sup> Jeff Wall, in einem Interview mit Holger Liebs in der Süddeutschen Zeitung, 24/25.5.2003.

<sup>2</sup> In dem Ausstellungskatalog zur Einzelausstellung Jeff Wall im Museum für zeitgenössische Kunst in Los Angeles bietet der Autor Kerry Brougher einen guten Überblick über Jeff Walls künstlerische Laufbahn und schildert so auch die Interessensgebiete des damals jungen Künstlers, in: Brougher, Kerry, Jeff Wall, Ausstellungskatalog The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Zürich, Berlin, New York, 1997, S. 16 f.

Photographien in den Kontext der Illusionsmöglichkeiten von Kunst eingebunden werden.

Die Wahrheitsfrage hat in der Philosophie und in der Kunstgeschichte eine lange Tradition. Die schriftlichen Zeugnisse aus der Antike, bezogen auf Platons Ideenlehre, und der Diskurs über die Mimesis in der Kunst verdeutlichen, zu welchen Schwierigkeiten und Deutungsvielfältigkeiten die Beantwortung der Wahrheitsfrage führen kann. In Hinsicht auf die Photographie im Allgemeinen wurde lange Zeit geglaubt, dass sie als technische Apparatur die „Wirklichkeit“ nüchtern und objektiv ablichte, jedoch ohne Eingeständnis eines künstlerischen Anspruches. In diesem Kontext lag das Augenmerk ausschließlich auf der vermeintlichen materiellen Reproduktion der sichtbaren Welt.

De facto wird die Ausgangsfrage noch komplizierter in Bezug auf die inszenierten, meist digital bearbeiteten künstlerischen Photographien von Jeff Wall, bei denen auf Grund ihrer beschaffenen Konstruktion von anderen Prämissen als bei den reinen, analogen Photographien ausgegangen werden muss. Ebenfalls muss in diesem Kontext differenziert werden zwischen einer Photographie, die ausschließlich einem Informationszweck unterstellt ist, und zwischen der Photographie als Kunst.

Das eingangs wiedergegebene Zitat macht bereits deutlich, dass Jeff Wall die Aufdeckung der Konstruktion als spannendes Moment in seinen inszenierten Werken mit integriert. Es verdeutlicht darüber hinaus, dass der Künstler seine Arbeiten nicht als reine Imitationen der visuell erfassbaren Wirklichkeit betrachtet, denn eine gelungene Nachahmung als solche ist nicht zwingend von der „Wahrheit“ differenzierbar. Diese ist in der Erwähnung des Photographen vergleichbar mit einem ungestellten Ereignis. Anhand des Vergleiches kristallisiert sich bereits heraus, dass der Terminus „Wahrheit“ in seiner Bedeutung unterschiedlich verwendet wird. Dies gilt es primär bei der Untersuchung zu berücksichtigen, da alle Bedeutungsebenen in den komplexen Themenbereich mit einfließen müssen.

Nun kann generell bezüglich des Themenkomplexes folgende Argumentation angeschlossen werden, dass, wenn es sich um inszenierte Arbeiten handelt, sie ihrem Wesen nach artifiziell sind und daher falsch im Sinne einer Täuschung des Betrachters. Dies würde das Thema und im Allgemeinen bezogen auf den wissenschaftlichen Diskurs die Auseinandersetzung über die Wahrheit in der Kunst,

wie sie beispielsweise in Essays von Klaus Honnef<sup>3</sup> oder in Texten von Hugo Fischer<sup>4</sup> anzutreffen ist, obsolet machen.

Jedoch betrachtet man generell den Wesenszug der Kunst, muss man im Einzelnen unabhängig von der Kunstrichtung und dem Kunstmedium von einer werkimmanenten Täuschung ausgehen, da es sich bei der Erschaffung eines Kunstwerkes durch einen jeweiligen Künstler im Ergebnis um eine Illusion für den Rezipienten handelt. Resultierend aus dem Erschaffungsprozess beansprucht per se jede Kunst ihren eigenen Realitätsraum, dies sagt jedoch noch nichts über ihren Wahrheitsanspruch aus. Beim möglichen Verlangen, die Wirklichkeit wiederzugeben, kann dies nur ansatzweise gelingen, da vor allem in der Photographie nur subjektive Auszüge oder Teilansichten aus unserem visuellen Kosmos auf die Photoplatte gebannt werden oder heutzutage vielmehr digital gespeichert werden.

Meine Hauptthese ist daher, dass gerade die hochkomplexen Kunstwerke von Jeff Wall mittels ihres Entstehungskontextes und ihrer gestalterischen Umsetzung, die getragen werden von kunsttheoretischen Strategien, dem Rezipienten eine „Wahrheitsmetaebene“ preisgeben können, die hinter intendierten Täuschungstaktiken zu vermuten ist. Gestützt wird diese kunstphilosophische Herangehensweise auf Grund der vertretenen Ansicht des Künstlers Jeff Wall, dass „die Photographie ihrer Natur nach durchaus künstlerisch legitime Zugänge zur Ästhetik der „mehreren Welten“ oder „imaginären Ontologien“ bieten könne.“<sup>5</sup>

Des Weiteren wird die Auseinandersetzung mit diesem Themenbereich der Wahrheitsstrukturen bekräftigt durch die in Zeitungsartikeln und in der Literatur verfassten Betitelungen der Arbeiten des Künstlers, die sich exemplarisch folgendermaßen darlegen lassen: „Kunst Montierte Träume, Jeff Wall arrangiert die Welt zu hypnotischen Foto-Illusionen“<sup>6</sup> oder „Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit“<sup>7</sup>. Diese verallgemeinernden Umschreibungen zum Thema der Täuschung und der Wahrheit dienen meist als Anlass, um sich im Einzelnen

---

<sup>3</sup> Honnef, Klaus, „Nichts als Kunst...“, Schriften zu Kunst und Fotografie, Hrsg. v. Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas, Köln, 1997.

<sup>4</sup> Fischer, Hugo, Kunst und Realität, Ratingen, 1975.

<sup>5</sup> The Hole Truth, Jan Tumlir im Gespräch mit Jeff Wall über The Flooded Grave, in: Jeff Wall. Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, Hrsg. v. Rolf Lauter, München/London/New York, 2001, S. 154.

<sup>6</sup> Bannat, Christoph, Kunst Montierte Träume, Jeff Wall arrangiert die Welt zu hypnotischen Foto-Illusionen, Zeitschrift Vogue, Juli 1994, S. 140-142.

<sup>7</sup> Stemmrich, Gregor (Hrsg.), Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Dresden, 1997.

beispielsweise auf den Entstehungsprozess, auf die Bedeutung und Funktion der Cibachrome und auf den Aspekt der Intermedialität der Arbeiten einzulassen. Darüber hinaus beinhaltet die von Gregor Stemmerich 1997 herausgegebene Monographie „Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit“ bis zu diesem Zeitraum die wichtigsten Interviews des Künstlers sowie zahlreiche vom Photographen publizierte Essays zu diversen Themen der Kunstgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. Diese Publikation vermittelt in den zusammengefassten mannigfaltigen Themenbereichen einen interessanten Einblick in die Kunstauffassung von Jeff Wall. Zahlreiche Ausstellungskataloge illustrieren das Werk des Künstlers und geben zu einzelnen photographischen Genres Auskunft. Daher wird in den Ausstellungskatalogen, wie unter anderem „Restoration“<sup>8</sup> oder „Dead Troops Talk“<sup>9</sup> werkspezifisch ein ausreichender allgemeiner Überblick über Jeff Walls Photographien vermittelt. Abgerundet wird dieser durch einen Catalogue Raisonné 1978-2004<sup>10</sup>, der eine vollständige Übersicht über seine Schaffensperioden bietet.

Jedoch ist der umfassende Themenkomplex zur Wahrheitsfrage, der die Theorientradition im philosophischen und vor allem kunsthistorischen Kontext integriert, bislang anhand von Jeff Walls photographischem Oeuvre nicht Gegenstand einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung geworden. Da somit bislang noch keine autonome Abhandlung veröffentlicht wurde, die sich mit den genannten Aspekten in stringenter Form befasst, möchte diese Arbeit dem Desiderat entgegenreten.

Ferner werden in dieser Untersuchung, unter der Einbeziehung des Wahrheitsgehaltes, die Strategien der photographischen Kunstwerke in ihrer Methodik, bezogen auf ihre Darstellungsformen, die Täuschungen implizieren können, oder sich durch Motiventlehnungen als Kunst in Kunst verstehen, analysiert. In Bezug auf das Kalkül in den Photographien kommen weitere kunstästhetische sowie philosophische Durchdringungen zum Tragen, die anhand einer Ebene des Hässlichen und an grotesken Elementen ausgemacht werden können. Durch diese Herangehensweise soll analysiert werden, ob in den Photographien eine Expansion über die rein visuelle Ebene im Bild stattfinden kann.

---

<sup>8</sup> Jeff Wall, *Restoration*, Kunstmuseum Luzern, Luzern, 1994.

<sup>9</sup> Jeff Wall, *Dead Troops Talk*, Kunstmuseum Luzern, Luzern, 1993.

<sup>10</sup> Jeff Wall, *Catalogue Raisonné 1978-2004*, Hrsg. v. Theodora Vischer und Heidi Naef, Basel: Schaulager; Göttingen: Steidl, 2005.

Da Jeff Wall als ein wichtiger Pionier im Umgang mit zeitgemäßen Bildstrukturen verstanden werden kann, gilt es, darüber hinaus die Integration und Reformierung klassischer Bildelemente im Medium der Photographie bezogen auf eine vielleicht mögliche neue, zeitgemäß präsentierte, hinter den Dingen liegende „Wahrheit“ hin zu ergründen, die diese Funktion und Konstellation der Bilder im aktuellen Kontext hinterfragt.

Basierend auf der aufgestellten These, gilt es, das Kernstück meiner Arbeit zu analysieren. Vor dem Hintergrund des Erschaffungsprozesses, der philosophischen Erkenntnisse und den Täuschungsstrategien des Rezipienten, kulminieren diese Voraussetzungen und Vorgehensweisen in den Photographien des Künstlers, die hauptsächlich von Erzählung getragen werden. Die Instrumentalisierung des klassischen „Historienbildes“ erhält, wie sich zeigen soll, in den Photographien von Jeff Wall auf Grund eines Paradigmenwechsels in der Funktion der Werke eine zeitgerechte Artikulation. Jedoch führt die Rezeption bestimmter Bildstrategien zurück zu der anfänglichen Bedeutung dieser im Laufe der Jahrhunderte immer klarer formulierten Gattung, die Alberti 1436 als einen „erzählerischen Zusammenhang in einer bildnerischen Darstellung“<sup>11</sup> beschrieb. Ihm erschien die Malerei von Historien nicht nur als Abbild von Wirklichkeit, sondern vielmehr als eine auf den Betrachter hin ausgerichtete Gestaltung.<sup>12</sup> Wie die Narration bei Jeff Wall im Einzelnen funktioniert und welche Konsequenzen sie für die Bildaussage haben kann, soll an ausgewählten Werkbeispielen veranschaulicht werden. An diese Art der Bildvermittlung schließt sich eine kinematographische Methodik des Photographen an, die gezielt im Kontext der Erzählung betrachtet werden muss. Eingebettet in den Themenkomplex der Illusion von Kunst bieten die Photographien von Jeff Wall den Anreiz, diese Auseinandersetzung aus mehreren Blickwinkeln zu beleuchten.

Die Arbeit baut sich daher inhaltlich und chronologisch folgendermaßen auf.

Der erste Themenkomplex setzt sich mit der Beziehung der inszenierten Photographien von Jeff Wall zu der Richtung der Dokumentarphotographie auseinander. Über die Wahrnehmungsrezeption des Bildbetrachters sowie über die Vorgehensweise des Künstlers werden Parallelen, aber auch Divergenzen zu dem

---

<sup>11</sup> Gaehtgens, Thomas W., Historienmalerei, Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie, in: Historienmalerei, Hrsg. v. Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner, Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 1, Eine Buchreihe hrsg. v. Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Berlin, 1996, S. 18.

<sup>12</sup> Ebd. S. 18 (Gaehtgens, Thomas W.)

angesprochenen Genre herausgearbeitet. Dies geschieht, um eine Verortung der inszenierten Werke vornehmen zu können und diese dadurch in allen Facetten in den Bezug zur Wahrheitsdebatte zu stellen.

Für die Gesamtbetrachtung ist diese komparative Methode relevant, da es von Seiten des Künstlers zu Beginn seiner photographischen Karriere Bestrebungen in dieser Richtung gab.

Entscheidende Impulse gehen auch heute noch von der Herangehensweise der Dokumentarphotographie aus, dadurch werden diese Durchdringungen eingehender betrachtet. In diesem Kontext wird ebenfalls die aktuelle Auseinandersetzung mit der Medienkompetenz eine Rolle spielen, da diese Beschäftigung den Blick für Manipulationen, Inszenierungen und Instrumentalisierungen schärfen soll, und in diesen Aspekten eine Annäherung an Jeff Walls Photographien darstellt.

An dieses Forschungsfeld, welches sich hauptsächlich auf den Photojournalismus bezieht, schließt sich eine kunstphilosophische Herangehensweise an die Thematik an. Diese wird eingeleitet über die Kunstreflexion und findet in der Kunstästhetik eine Annäherung an den Wirklichkeitsbegriff in Bezug auf Walls Photographien. Erkenntnisphilosophisch soll über Platons Höhlengleichnis und die Vorstellung über die Funktion der Ideen ein sinnbildlicher Vergleich zu Jeff Walls Photographien angestellt werden. Dieser soll prüfen, ob es in seinen Darstellungsformen zu Parallelen zu den Aussagen des Philosophen, der der Kunst kritisch gegenüberstand, kommen kann.

Die Auffassung von einer materiellen und immateriellen Weltansicht ist in allen Jahrhunderten in modifizierten Formen zu beobachten. Im theologischen Kontext ist diese am „Vera Icon“ auszumachen, das seit der Erfindung der Lichtbilder symbolisch als erste Photographie der Menschheit betrachtet werden kann. Inwiefern der ambivalente Charakter des Schweitzuches in Bezug zu Jeff Walls Photographien gestellt werden kann, wird im Einzelnen diskutiert.

In dem darauffolgenden Kapitel wird die Vorgehensweise der Inszenierung und deren Funktion im theoretischen und im praktischen Sinne anhand eines Werkbeispiels analysiert. Auf die Darstellungs- und Aussagemöglichkeiten von Kunstwerken wird Bezug genommen. Diese bilden die Grundlage, um mit intendierten Täuschungstaktiken operieren zu können.

Basierend auf den Möglichkeiten der Photographien von Jeff Wall, werden gezielte Aspekte besprochen, die es vermögen, über den rein abbildenden Charakter der

Arbeiten hinauzuweisen. Dies wird über die Ebene des Hässlichen, über werkbezogene Parallelen zum Manierismus als historischen Stil, über die Konstruktion der Arbeiten, sowie über die Funktion des Grotesken an Jeff Walls Photographien geprüft. Am deutlichsten wird diese Darstellungslegitimation der Kunstwerke an einer zum Teil bewusst vorhandenen „imaginären Ontologie“.

Der letzte große Themenkomplex befasst sich mit der Narration und mit dem Umgang mit Kunstmotiven in den Photographien. Die Steigerung der Erzählung findet ihren Abschluss in der kinematographischen Vorgehensweise des Künstlers. Mit dieser Betrachtungsweise soll das Forschungsfeld zu dieser Thematik von allen Seiten her analysiert werden.

## **2 Das Verhältnis von inszenierter Photographie zur Dokumentarphotographie**

### **2.1 Schein und Realität**

Um in den ersten großen Themenkomplex dieser Arbeit einleiten zu können, setzt dies voraus, dass der Leser zunächst repräsentativ eine inszenierte Photographie von Jeff Wall näher kennen lernt. Nur über das Aufzeigen wesentlicher, jedoch nicht zwingend allgemein gültiger Merkmale der Werke, kann vorerst formal die Bildsprache und damit einhergehend die Methodik des Photographen verdeutlicht werden.

In diesem Kapitel soll dargelegt werden, dass bei Jeff Walls Arbeiten eine Kontingenz zu der Richtung der Dokumentarphotographie bestehen kann, die, wie sich zeigen wird, aus einer meist realitätsbezogenen Entlehnung der Themen resultiert. In vielen seiner Photographien scheint diese Beziehung werkimmanent zu sein. Um diese Analogien aufzuführen, möchte ich zunächst über rezeptionsästhetische Aspekte auf die Wahrnehmung des Betrachters eingehen, die im Folgenden mit zwei unterschiedlichen Photorientungen konfrontiert wird. Da es sich bei der Wahrnehmung um ein höchst subjektives Empfinden handelt, wird im Anschluss an das Vorstellen der Arbeiten, diese auf zwei wichtige Aspekte fokussiert. Die Konzentration liegt dabei auf den Gesichtspunkten des „Temporären“ und des „Historischen“, die für diesen Kontext eine nähere Bestimmung erfahren werden. Die Wahrnehmungsrezeption leistet somit zunächst einmal einen Zugang, um in die vielschichtigen Strukturen der Arbeiten von Jeff Wall einzuführen.

Um dem Phänomen der „Wahrheit“ in den Werken des kanadischen Künstlers und Kunsthistorikers auf die Spur zu kommen, empfiehlt es sich, einen Vergleich mit einer „rein ablichtenden, dokumentarischen Photographie“ anzustellen, bei der es über das Aufzeigen vorhandener Strukturen im Bildkontinuum bereits zu einigen Verständnisschwierigkeiten kommen kann.

Der Titel „Schein und Realität“ fasst vordergründig die Unterschiede der Entstehungsarten von zwei Photographien zusammen. Zum einen handelt es sich um die inszenierte<sup>13</sup> Arbeit „The Stumbling Block“ (Abb. 1) von Jeff Wall und zum anderen um die exemplarisch ausgewählte Photoreportage<sup>14</sup> „Die Armee patrouilliert auf den Straßen“ (Abb. 2) von Koen Wessing.

Die Photographie „The Stumbling Block“ aus dem Jahre 1991, die der Künstler Jeff Wall erstmals mit Hilfe des Computers digital nachbearbeitet hat,<sup>15</sup> gibt eine Straßenszenerie inmitten einer Großstadt wieder. Beim ersten flüchtigen Blick scheint es sich um eine normale Alltagsaufnahme zu handeln: Menschen flanieren, wandern, oder eilen entlang eines Bürgersteiges, umringt von Hochhäusern und Stromleitungen, durch die Stadt.

Aber bereits auf den zweiten näheren Blick wird offensichtlich, dass das Verhalten einiger Passanten seltsam erscheint. Ein Football-Torwart in voller Montur liegt bequem mit aufgestütztem Kopf und leicht angewinkelten Beinen quer auf dem Bürgersteig. Eine Plakette auf seinem Revers und ebenfalls eine auf seinem Funkgerät deklarieren ihn als „offiziellen Störenfried“. Seine Körperhaltung bleibt regungslos, selbst als eine junge Frau über ihn zu stürzen droht. Ihr bevorstehender Aufprall ist mitten in der Bewegung festgehalten, dadurch wird der Betrachter motiviert, den Ausgang des Ereignisses gedanklich bis zum eigentlichen Sturz weiterzuführen. Dies bleibt nicht der einzige Moment, der eine Verwunderung auslöst. Zur Rechten des Sportlers hockt ein Skateboardfahrer im Schneidersitz auf

---

<sup>13</sup> Die Bildinszenierung ist ein gängiges Prinzip in Jeff Walls Kunst, auf das zum gegebenen Zeitpunkt näher eingegangen werden soll. Dieses Charakteristikum seiner Arbeiten findet in der Forschungsliteratur primär Erwähnung.

<sup>14</sup> Die Reportagephotographie ist im Wesentlichen aus der Dokumentarphotographie heraus entstanden. Daher existieren grundlegende Parallelen in den photographischen Charakteristika und in den Aufgabengebieten zu dieser Richtung. Auf Grund dieser Gemeinsamkeiten kann es in der Begriffsbenennung, im Laufe dieser Arbeit, zu den Bezeichnungen Dokumentarphotographie, Reportagephotographie oder Photojournalismus kommen, die aber alle einer Bildberichterstattung oder Schilderung unter anderem über wichtige politische und soziale Ereignisse nachgehen.

<sup>15</sup> Jeff Wall hat bei „The Stumbling Block“ erstmals mit einem Computer gearbeitet, um größere Kontrolle über die Tiefenschärfe, Beleuchtung und Ausführung zu haben. In: Brougher, Kerry, „Der Fotograf des modernen Lebens“/“The photographer of modern life“, Washington, Los Angeles, Mito, 1997, S. 34.

einer niedrigen Mauer, dessen Blick vom Geschehen abgewandt ist. Gedankenversunken bemerkt er nichts von dem bevorstehenden Ereignis. Ebenso wenig nimmt ein Mann auf der rechten Bildhälfte Anteil an dem Vorfall. Dieser junge asiatische Geschäftsmann sitzt in kontemplativer, melancholischer Haltung am Rande des gepflasterten Bürgersteiges. Seine Versunkenheit lässt ihn vergessen, dass er sich auf einer belebten Fußgängermeile befindet. Über die Verhaltensmuster der Passanten hinaus, wirkt die Anordnung der fotografierten Personen zueinander verwunderlich. Denn die drei kurz beschriebenen Männer sind annähernd auf einer Achse auf der vorderen Bildebene platziert. Die einzige Person, die diese Distanz zum Betrachter aufbricht, ist die junge Frau. Der festgehaltene Augenblick zeigt, wie sie sich gerade auf den Aufprall vorbereitet, indem sie ihre Hände über den Torwart hinweg zum Auffangen ihres Körpergewichtes schützend nach vorne richtet. Wörtlich genommen wird sie durch einen „Stolperstein“, „The Stumbling Block“ in Person des Sportlers, zu Fall gebracht. Bis auf den Betrachter, der als Außenstehender des Bildes frontal mit der Situation konfrontiert wird, scheint das Ereignis nur von einem großen lateinamerikanischen Mann wahrgenommen zu werden. Dieser Mann, der ein Walkie-Talkie in seiner linken Hand hält, bewegt sich von dem Geschehen weg, durch seine Kopfwendung wird deutlich, dass er lediglich desinteressiert auf das bevorstehende Ereignis zurückblickt. Durch das Verhalten und die Anordnung der einzelnen Personen innerhalb des Bildraumes, ergeben sich mehrere inhaltliche, aber auch formale Widersprüche im Bild. Bis auf den zurückgerichteten Blick des Mannes finden keine weiteren Interaktionen statt, jeder scheint, unterschiedlich intensiv, mit seiner eigenen Person beschäftigt zu sein. Wie erwähnt, tangiert es nicht einmal den Torwart, dass die junge Frau über ihn zu stürzen droht. Widersprüchlich bleibt ebenfalls die Gelassenheit und die Ruhe der mitten auf der belebten Straße verweilenden Passanten. Obwohl sie umgeben werden von Flaneuren, Eilboten und Geschäftsleuten, verändern sie ihr Verhalten nicht. Die einzige Person im Bild, die aus ihrem Rhythmus gebracht wird, ist die stürzende junge Frau und mit ihr vermutlich auch der irritierte Betrachter. In jedem Fall werden beide wachgerüttelt.

Dieses Ereignis scheint sich an irgendeinem hellen Tag in einer Großstadt abzuspielen. Über den Menschen sind zwischen den Straßenlaternen und Kabelmasten Stromvernetzungen angebracht, die im übertragenen Sinne auf die mangelnde Kommunikation und Interaktion der Menschen verweisen können. Denn

die neue Art der Medienvernetzung kann ebenfalls einen Mangel an zwischenmenschlichen Verhaltensformen verursachen, wie es im Gewirr der Großstadt längst der Fall ist. Im Straßengeschehen ist der Himmel nicht real sichtbar, nur die Reflexion auf der Außenhaut eines riesigen Hochhauses gibt einen blauen, mit kleinen, weißen Wolken verhangenen Himmel wieder.

Jeff Wall beschreibt die Umsetzung seiner Bildidee folgendermaßen:

„In meiner Vorstellung trägt *The Stumbling Block* dazu bei, die Menschen zu verändern. Er liegt da, und so können unentschiedene Leute ihre Unentschiedenheit zum Ausdruck bringen, indem sie ihre gewohnten Aktivitäten unterbrechen [...] Er erteilt keine Belehrungen und stellt keine Forderungen; er ist einfach für jeden greifbar, der irgendwie das Bedürfnis empfindet, etwas zu demonstrieren – sei es gegenüber sich selbst oder gegenüber dem Publikum im weiteren Sinne – und zwar die Tatsache deutlich zu machen, dass er nicht sicher ist, ob er wirklich dorthin gehen will, wohin er zu gehen im Begriff schien. Die Unterbrechung hat etwas Heilsames [...] Die Übel der bürokratischen Gesellschaft werden durch die Einrichtung einer neuen Bürokratie geheilt, einer solchen, die sich selbst als Problem, das Hindernis erkennt.“<sup>16</sup>

Die Intention des Künstlers wird durch seine Äußerung zum Bild schriftlich festgehalten. Diese Zusatzinformation klärt offene Verständnisfragen zum Verhalten einzelner Passanten in dieser Arbeit, die nicht ausschließlich über die Ikonographie des Bildes geleistet werden können. Obwohl sie ebenfalls aus sich heraus ihre Wirkung erzielt, da die Konstellation der gezeigten Personen, wie erwähnt, eine Irritation beim Betrachter hervorrufen kann, und demzufolge an die Aussagebedeutung des Künstlers heranreicht.

Um die eingangs aufgeworfene Fragestellung über die Wahrnehmung des Rezipienten in Bezug auf das Werk nicht aus den Augen zu verlieren, ist bei der Bildbesprechung im Wesentlichen nur auf einige eminente ikonographische und kompositorische Merkmale eingegangen worden. Zahlreiche weitere Details werden zugunsten dieser Fragestellung zurückgestellt.

Mit der inszenierten Arbeit von Jeff Wall soll nun eine Dokumentarphotographie verglichen werden, um zu zeigen, wie die Wahrnehmung des Rezipienten sich verhalten kann. Die schreckliche Realität des Krieges lichtete Koen Wessing 1979 in einer Photoreportage über Nicaragua ab. Das Photo „Die Armee patrouilliert auf den Straßen“ vermittelt uns als Betrachter einen eigentümlichen Kontrast. Zu sehen ist

---

<sup>16</sup> Partners, Ydessa Hendeles, Hrsg. v. Chris Dercon und Thomas Weski, Ausstellungskat., Köln, 2004, S. 203, (urspr. Interview mit Arielle Pelenc, Jeff Wall, Phaidon, 1996, S. 6.)

eine mit Schutt bedeckte Straße, zertrümmerte Häuser, patrouillierende Soldaten und zwei Nonnen, die im Hintergrund des Bildes von links nach rechts schreiten.

Irritiert und verwundert blickt man auf diesen von Wessing festgehaltenen Moment, denn es fällt nicht leicht, sich vorzustellen, dass sich zwei Nonnen in dieser Krisensituation frei durch die zerbombte Stadt bewegen. Die Dualität des Bildes, die im Vordergrund beobachtend herumstreifenden Soldaten und die im Hintergrund vorbeigehenden Nonnen, erweckt den Eindruck des Unwirklichen. Fast so als habe der Photograph die Situation gestellt.

Roland Barthes schreibt in seiner Abhandlung „Die helle Kammer“, dass für den Betrachter das Detail, unter dem er in dieser Photographie die Nonnen versteht, zufällig und zwecklos ins Bild komme.<sup>17</sup> Dieses vermeintlich Zufällige, was den Autor besticht, nennt er das „punctum“. Barthes löst das Rätsel der Verwunderung über diesen zufälligen Augenblick dieser Arbeit auf.

Es ist der soziologische und geographische Kontext des Landes, der dem unbefangenen Betrachter fern ist: „Die Anwesenheit des Details lässt sich rein kausal erklären: die Kirche hat einen festen Platz in diesen Ländern Lateinamerikas, die Nonnen sind Krankenschwestern, die sich somit frei bewegen dürfen“.<sup>18</sup> Die Erläuterung zu Nicaragua, dem Entstehungsort dieser Photographie, erleichtert es, das Geschehen zu dieser Krisenzeit als ein gewöhnliches, alltägliches zu begreifen. Umso verständlicher wird ferner, dass Menschen, die die Ereignisse miterlebt haben, keinerlei Zweifel an der Realität der Photographie erheben würden. Dieses Beispiel veranschaulicht die Schwierigkeit, die sich bei der Betrachtung einer Photographie, die ein zeitlich und örtlich entferntes Ereignis dokumentiert, einstellen kann. Diese Distanz sowie das ästhetische, künstlerische Empfinden des Photographen – unter anderem in seiner Arbeit genau den Moment festzuhalten, in dem die Nonnen bis kurz vor den Bildmittelpunkt schreiten, um durch diesen Stillstand der Bewegung genau das Zentrum des Photos einzurahmen, in dem sich ein provisorischer Lattenzaun mit der nicht ganz leserlichen Aufschrift „Viva la...“ befindet – , schafft für uns ein Werk, das über den rein schildernden Charakter hinaus wächst. Wie veranschaulicht würde beim Betrachter ohne den erläuternden Kontext die Frage nach der Evidenz der Realität im Bild aufkommen, und das, obwohl es sich de facto um ein historisch, belegbares Ereignis handelt.

---

<sup>17</sup> Barthes, Roland, Die helle Kammer, Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main, 1985, S. 52.

<sup>18</sup> Barthes, Roland, 1985, S. 52.

Im Anschluss an die Gegenüberstellungen der unterschiedlichen Photographiegenres, hat sich gezeigt, dass obwohl es sich um zwei verschiedene Zweckbestimmungen, der künstlerischen Aussage und der Berichterstattungen eines historischen Geschehens handelt, bei beiden Photographien eine Verwunderung über die Darstellung aufkommen kann. Dies ist jedoch nicht die einzige Analogie zwischen den Genres, wie sich im Verlauf der Arbeit zeigen wird.

Um nun den Wahrnehmungsaspekt in Bezug auf Jeff Walls Werke zu konkretisieren, möchte ich zwei Gesichtspunkte mit einbeziehen. Dabei handelt es sich um die Begrifflichkeiten des „Temporären“ und des „Historischen“, die ein Verständnis im Umgang mit dem beschriebenen Geschehen vermitteln sollen. Diese Aspekte sprechen die Wahrnehmung des Betrachters auf unterschiedliche Art und Weise an. Der zeitliche Moment meint die dargestellte Aktion, die festgehaltene Bewegung und die daraus resultierende narrative Handlung der Photographie. Das „Historische“ geht von der phänotypischen Differenzierung der Menschen und der Umgebung aus, denn es verbindet das Photographierte mit einer bestimmten geschichtlichen Epoche, und erschafft durch diese Zugehörigkeit des Dargestellten Wiedererkennungsmerkmale für den Betrachter.

Das „Temporäre“ in der Photographie „The Stumbling Block“ bezieht sich auf das zeitliche Wahrnehmungsempfinden des Rezipienten. Er hat das gesamte photographische Ereignis im Blickfeld, dennoch wird in der Darstellung zunächst die Aufmerksamkeit auf die kurz vor dem Fall abgelichtete Frau gelenkt. Dieses „kurz davor“ beinhaltet einen sukzessiven Ablauf, der jedoch in den Gedanken des Betrachters abespult wird. Es wird ein Prozess initiiert, der von Gotthold Ephraim Lessing als der „Fruchtbare Moment“<sup>19</sup> bezeichnet wird, folglich eine Aktion kurz vor dem eigentlichen Klimax. Also ein transitorischer Augenblick, der Spuren eines „Davor“ und eines „Danach“ zulässt. Dieses Phänomen erzeugt eine zusätzliche Dramatik in dem narrativen Bildgeschehen. Der Essay über inszenierte Photographie im Kunstforum gibt trefflich wieder, dass bei einer konstruierten Aufnahme der Charakter des Vorübergehenden, des Verfließenden und des Mehrdeutigen erhalten bleiben soll.

„Dynamik ziehen die Motive der fotografischen Bilder aus der künstlerischen Gestaltung, der Inszenierung der abgelichteten

---

<sup>19</sup> Lessing, Gotthold Ephraim, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart, 1994.

Gegebenheit, wohingegen in der Schnappschuß-Fotografie der Bewegungsablauf der Wirklichkeit regelrecht unterbrochen wird.“<sup>20</sup>

Durch die Inszenierung verdichtet sich der Bewegungsablauf, die gestellte Photographie rückt in ihren erweiterten Möglichkeiten, einen Zeitfluss implizieren zu können, näher an die Entstehungsweisen der Malerei heran. Somit verweist die Darstellung auf eine geraffte, zeitliche Bildsequenz, die im Grunde genommen in ihrer temporären Ausdehnung über die reine Aufnahme hinaus wächst.

Über diesen photographisch festgehaltenen, dynamisch anmutenden Bewegungsablauf, der in seinem Ausgang unvermeidlich erscheint, kann der Betrachter einen kontrastierenden, statischen Zeitmoment im Bild erfahren. Dieser wird vor allem in „The Stumbling Block“ durch den asiatischen Geschäftsmann veranschaulicht, seine mentale Versunkenheit lässt es nicht mehr zu, die Hektik und Geschwindigkeit des Großstadtlebens zu spüren. Die gemessene Zeit, die seine Armbanduhr angibt, hat für ihn keine Bedeutung mehr. Die Körperhaltung des Mannes erinnert als Zitat an Dürers *Melencolia* (Abb. 3).<sup>21</sup> Wie in vielen Photographien von Jeff Wall, die vor allem in den 80er und 90er Jahren entstanden sind, scheint die Assoziation an eine bekannte Entlehnung aus der Malerei auch hier anzuklingen. Die Anlehnung an eines der vier Temperamente betont die Dauerhaftigkeit seines Zustandes. Der Hinweis auf die Personifikation verdeutlicht, dass es keine Veränderung des Gemütes geben kann, da die *Melencolia* eine feststehende Begrifflichkeit ausdrückt, bei der es keine temporär erfassbare Vergänglichkeit gibt, und sie deshalb statisch bleibt. Der Torwart erweckt darüber hinaus den Eindruck, als erleide er nicht nur einen Verlust der Zeitwahrnehmung, sondern auch einen des Raumes. Denn er befindet sich nicht auf dem Spielfeld, statt dessen liegt er in seiner schwer gepolsterten und schützend ganzkörperlich ummantelten Sportkleidung, die ein Bewegen von A nach B unmöglich erscheinen lässt, ruhig auf der Straße. Da es keine Indizien für sein regungsloses Verweilen auf der Straße gibt, erscheint diese örtliche Verschiebung nicht verständlich. Durch seine ungewöhnliche Platzierung auf der Straße entsteht eine Dualität im Bild, ähnlich wie bei der besprochenen Photographie von Koen Wessing. Jeff Wall kreiert eine vermeintliche Zufälligkeit in der Darstellung, die in der Wirkung auf den Rezipienten vergleichbar ist mit dem Zusammenkommen der

---

<sup>20</sup> Honnert, Klaus, *Die Welt als Vorstellung – Die Vorstellung als Welt*, in: *Kunstforum International*, Bd. 84, 1986, S. 73.

<sup>21</sup> Dickel, Hans, *Bildtechnologie und Bildlichkeit. Zur Unterscheidung von Medienbildern und Kunstbildern*, ausgehend von Jeff Wall, in: *Jeff Wall, Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*, Hrsg. v. Rolf Lauter, München, 2001, S. 146.

Soldaten und Nonnen in der Dokumentarphotographie über „Nicaragua“. Dieses von Roland Barthes formulierte „punctum“ beinhaltet von seiner Bedeutung her etwas Zeitliches, da es vom Photographen nicht intendiert sein kann, und somit in dem Moment der Aufnahme mit ins Bild kommt. Bei Jeff Wall wird dieses Geschehen simuliert, die Betrachterreaktion kann jedoch dieselbe sein, wie bei Wessings photographischem Ereignis. In der Arbeit „The Stumbling Block“ lässt sich das „Temporäre“ noch anhand anderer Figurendarstellungen ausmachen.

Der auf der Mauer im Schneidersitz hockende junge Skateboardfahrer nimmt die gedankenversunkene Haltung des Geschäftsmannes, in abgeschwächter Form, wieder auf. Vielmehr ist es hier eine zeitweilige Nachdenklichkeit, im Gegensatz zur Melancholie. Weit entfernt auf dieser Mauer sitzt hinter dem jungen Mann eine in Blau gekleidete Frau mit Hut. Ihre leicht zusammengekauerte Körperhaltung gibt selbst auf die Distanz ihr betrübtes Erscheinungsbild wieder. Die verweilenden Personen bringen metaphorisch gesehen die Geschwindigkeit der Großstadt zum Stillstand. Betont wird diese statische Ruhe zusätzlich durch die kompositorische Einschreibung der jeweiligen Personen in Dreiecksformen, die dem Bildaufbau zusätzlich Stabilität verleihen. Darüber hinaus schaffen die drei im Vordergrund befindlichen Männer eine optische Barriere für den Betrachter. Vor ihnen liegt nur das menschenleere, helle Pflaster des Bürgersteiges. Ein schmaler Abschnitt, der jedoch eine gewisse Distanz zum Bildbetrachter erzeugt. Der Leerraum zwischen dem Torwart und dem Geschäftsmann ist der einzige formal gesehen offene Zugang in das Bildgeschehen. Es ist derselbe Weg, den der nun zurückblickende Walkie-Talkie-Besitzer zuvor beschritten haben muss. Dieser Mann und der Betrachter werden alleinige Zeugen des bevorstehenden Ereignisses. Durch die Wahrnehmung als Augenzeuge eines unvermeidlich erscheinenden Ausganges eines photographisch festgehaltenen Bewegungsablaufes kann die Arbeit für den Betrachter eine Schnappschussästhetik erlangen.

Vergleichbar in der Art und Weise, wie beispielsweise Peter Leibing 1961 in seiner Dokumentarphotographie (Abb. 4) einen fliehenden Volkspolizisten aus Ost-Berlin inmitten der Bewegung im Bild festgehalten hat, als er über einen Stacheldrahtzaun in den Westen Deutschlands springt.<sup>22</sup> Hier wird ebenfalls ein Moment eines Bewegungsablaufes photographisch eingefangen, der ein zeitliches „Davor“ und ein

---

<sup>22</sup> Bildbeispiel ist entnommen aus: Bilder, die lügen, Begleitbuch zur Ausstellung der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Bonn, 2000, S. 12.

„Danach“ andeutet. Mit dem Unterschied, dass der entscheidende Moment von Leibing im Bruchteil einer Sekunde festgehalten wurde. Die Photographie zeigt ein außergewöhnliches Ereignis, das in seinen Gesamtstrukturen jedoch plausibel erscheint. Es handelt sich eben nicht um ein simuliertes Ereignis, welches zugunsten der Bildaussage in allen Details zeitlich und kompositorisch komprimiert wurde.

Trotz der vordergründigen Schnapsschussästhetik bleibt bei der Arbeit „The Stumbling Block“ die Verwunderung über das unglaubliche Ereignis bestehen, da die zeitlichen Faktoren, das Zusammentreffen der Menschen in dieser Konstellation, nahezu unmöglich erscheinen. Auf Grund der Wahrnehmung der Darstellung stellt sich die Frage, ob ein Schnapsschuss unter der Einbindung der Raumzeitkonstellation so perfekt geglückt sein kann? Selbst ohne über Jeff Walls konstruierende Vorgehensweise Bescheid zu wissen, können über die formale und inhaltliche Ebene Zweifel aufkommen, wie es inhaltlich bei der Dokumentationsphotographie von Koen Wessing über den Krieg in Nicaragua ebenso der Fall sein kann.

Kommen wir zum vorgestellten historischen Moment, der diese Zweifel in Jeff Walls inszenierter Photographie wieder kompensieren kann.

Der Begriff des „Temporären“ bindet in seiner Komplexität den Terminus des „Historischen“ mit ein. Gemeint sind formale Aspekte, die sich auf die Kleidung, Frisur, Make-up sowie auf die Architektur, Automarken etc. beziehen. Sie geben Aufschluss über die Entstehungszeit der Photographie; wenn man davon ausgehen kann, dass nicht eine bestimmte Epoche durch authentische Kleidung und Hintergrundkulisse zeitlich nachgestellt wird.<sup>23</sup> Die Photographie leistet somit den Zugang zu einem „Infra-Wissen“<sup>24</sup>, welches ebenso ethnologische und soziologische Aspekte preisgibt. In der zu Beginn der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts entstandenen Arbeit „The Stumbling Block“ sind die photographierten Passanten in der historischen Zeit verankert. Einschätzbar wird somit der ungefähre Zeitraum, in dem die Aufnahme entstanden sein muss. Darüber hinaus kann dieser „historische

---

<sup>23</sup> Geht man im Allgemeinen in der Photographie davon aus, dass eine bestimmte Zeitepoche nachgestellt wurde, ist dies auf Grund simpler Indizien belegbar. Erstens kann das Entstehungsdatum der Photographie mit dem Abgelichteten verglichen werden, zweitens kann das Medium wegen seiner späten Entstehungszeit (Patentierungsjahr 1839) in der Kleidungs- und Erscheinungsdarstellung nicht ganz so weit in die Geschichte zurückreichen.

<sup>24</sup> „Die Photographie liefert auf der Stelle jene Details, die das Ausgangsmaterial des ethnologischen Wissens bilden.“ Über diese Äußerung hinaus macht Barthes auf die Eigentümlichkeiten einer Epoche aufmerksam, die anhand einer Photographie abgelesen werden können. Barthes, Roland, 1985, S. 38.

Moment“ eine zeitliche Identifikation beim Betrachter auslösen. Ein Wiedererkennungscharakter, der durch das äußere Erscheinungsbild der fotografierten Personen und gegebenenfalls durch die Architekturlandschaft bewirkt werden kann. Die Darstellung kann eventuell einen Moment aus einer Zeitepoche festhalten, in der der Betrachter wohlmöglich selbst aufgewachsen ist. Darüber hinaus kann ihm die Epoche durch Schilderungen aus der Familie, von Freunden und Bekannten oder durch Abbildungs- und Informationsmaterial aus den Medien sehr vertraut erscheinen. Wenn dies zutrifft, wird die Photographie für den Rezipienten unmittelbar.

Parallel zu diesem Aspekt ist die historische Einordnung von Bildern bei der Dokumentarphotographie zu betrachten. So schreibt Newhall über diese Photorichtung, dass „so aufschlussreich oder schön ein Dokumentarphoto auch ist, es kann nicht allein aus sich heraus wirken. Bevor das Photo als Dokument akzeptiert werden kann, muß es paradoxerweise erst selbst „dokumentiert“, d.h. einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Ort zugeordnet werden. Dies läßt sich erreichen, indem man es in einen größeren Kontext stellt, indem man das Vertraute mit dem Unbekannten zusammenbringe – sei es innerhalb eines Bildes oder in der Gegenüberstellung mehrerer Bilder.“<sup>25</sup> Die Einordnung einer Photographie in einen historischen Kontext scheint für den Betrachter unabdingbar zu sein, um die Darstellung als einen schildernden, realen Beleg eines Geschehens zu begreifen. Dies erklärt auch die Schwierigkeiten, die sich bei der Betrachtung der Arbeit „Die Armee patrouilliert auf den Straßen“ von Koen Wessing ergeben können. Die Sekundärinformation über das Werk ist bei nicht Involvierten und bei Betrachtern relevant, für die das Geschehen zeitlich lange zurück liegt. Gerade durch profane und globale Merkmale entstehen beim Rezipienten Identifikationswerte bei einem Photo, wie es bei „The Stumbling Block“ zutrifft und über das „Historische“ beschrieben wurde. Das von Jeff Wall dargestellte Ereignis könnte sich auf Grund mangelnder prägnanter Indizien oder Wahrzeichen fast in jeder Großstadt auf der ganzen Welt abspielen, es erreicht dadurch Allgemeingültigkeit.

---

<sup>25</sup> Newhall, Beaumont, Geschichte der Photographie, München, 1984, S. 254.

## 2.2 Die Ambivalenz der Dokumentarphotographie – Verlangen nach Realität getragen durch künstlerische Kriterien

Durch die nähere Betrachtung von Walls und Wessings Arbeiten zeigt sich, dass die so simpel erscheinende Unterscheidung von inszenierter und Dokumentarphotographie zu einigen Problemen führen kann. Denn die vordergründige, strikte Einteilung in die Begrifflichkeiten „Schein und Realität“ lässt sich nicht ohne weiteres einlösen. Selbst bei Koen Wessings Arbeit, bei der man davon ausgehen kann, dass es sich bei der abgelichteten Krisensituation um einen Schnappschuss handelt, kann es zu Irritationen kommen, zu Brüchen in der Erfahrbarkeit. Die Erfahrbarkeit der vermeintlichen Wirklichkeit schwankt um in die Skepsis des Scheins. Über das Herausgerissensein einer Photographie aus dem historischen Kontext durch gegebenenfalls fehlende Informationen über das Geschehen, können diese Zweifel noch durch weitere Komponenten erhärtet werden. Denn obwohl es im Allgemeinen die Intention der Dokumentarphotographen sein sollte, eine exakte, detailgetreue Abbildung der Realität wiederzugeben, kommt es zu dem Bestreben, Motive eigener künstlerischer und handwerklicher Fähigkeiten mit der vermeintlichen Abbildungstreue der Kamera in Einklang zu bringen. Dies bewies diese Photorichtung von Beginn an ihrer Entstehung gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Um die diffizile Gratwanderung, die sich im Umgang mit dem dokumentarischen Photoauftrag ergeben kann, zu verstehen, soll diese Vorgehensweise kurz an einigen Beispielen beschrieben werden, bei der sich gewisse Entsprechungen zu Jeff Walls Arbeiten abzeichnen können.

So wusste beispielsweise der Soziologe Lewis W. Hines, dass seine Arbeiten aus der Photoserie über Einwanderer in Amerika von ca. 1910, subjektive Zeugnisse waren, und aus diesem Grund als Kritik an den Folgen eines bestimmten Wirtschaftssystems für das Leben der unterprivilegierten und ausgebeuteten Gesellschaftsklassen besonders eindrucksvoll und leicht verständlich waren. Unter anderem fotografierte er Kinder, die in Fabriken Maschinen bedienten (Abb. 5), proportional so geschickt, um durch die Größenverhältnisse deutlich zu machen, dass es sich tatsächlich um Kinder handelte.<sup>26</sup> Proportionsunterschiede wurden somit gezielt für die Komposition der Darstellung eingesetzt, um auf die gesellschaftlichen Missstände aufmerksam zu machen. Ebenfalls wusste Walker Evans die Möglichkeiten der Dokumentarphotographie zu nutzen (Abb. 6), als er 1937 an dem

---

<sup>26</sup> Newhall, Beaumont, 1984, S. 243.

Projekt der FSA (Farm Security Administration) Organisation teilnahm. Die Zielsetzung, über die negativen Folgen der Industrialisierung in den amerikanischen Städten photographisch zu berichten, indem man die Verarmung der Land- und Vorstadtbevölkerung aufzeigte, gelang ihm in zweierlei Hinsicht. Denn er dokumentierte nicht nur die dortigen teilweise katastrophalen Lebensverhältnisse, bei denen vieles verwahrlost und heruntergekommen war, sondern immer „verlieh seine Deutung den Dingen eine eigenartige Würde.“<sup>27</sup> Auch Dorothea Lange, die sich dem Projekt anschloss, zeigt in ihren Photos präzise Dokumente und bewegende Kommentare von Wanderarbeitern in ihren überladenen, klapprigen Autos, die ihre Zelte auf Feldern oder auf dem örtlichen Müllablageplatz aufstellten (Abb. 7). Die Aufnahmen zeigen ebenfalls, „mit welchem tiefem Mitgefühl und welchem hohem Respekt die Photographin diesen Menschen gegenübertrat.“<sup>28</sup> Die Umsetzungsart solcher Thematiken, die durch künstlerische Elemente in ihren Erscheinungsformen hervorgehoben wurden, resultiert zum einen aus dem persönlichen, subjektiven Blickwinkel der Photographin oder des Photographen und zum anderen aus einem Manifest, das Roy Stryker für die Organisation FSA erstellte. 1935 setzte dieser Soziologe folgende Richtlinien für die sozialdokumentarische Photographie fest:

„Der Dokumentarismus ist eine Form der Annäherung an ein Thema, keine fertige Technik; eine Bejahung und keine Verneinung [...] Die dokumentarische Haltung verneint nicht die gestalterischen Elemente, die ein wesentlicher Maßstab jeder Arbeit bleiben müssen. Sie setzt diesen Elementen nur bestimmte Grenzen und gibt ihnen eine Richtung. So wird Komposition zur Akzentuierung – und Kontur, Schärfe, Filterung, Stimmung, alle jene Bestandteile, die die verschwommene Vorstellung von „Qualität“ ausmachen, werden dem einen Zweck dienstbar gemacht: so beredt wie möglich von den Dingen zu sprechen, die in der Sprache der Bilder gesagt werden sollen.“<sup>29</sup>

Daraus geht hervor, dass der Einsatz künstlerischer Mittel zugunsten der Photographie verwendet werden sollte, um die Schilderung der Ereignisse bestmöglich im Bild zu präsentieren. Jedoch sollte es die oberste Priorität bleiben, die Verhältnisse im Land zu dokumentieren. Durch das gezielte Nutzen gestalterischer Möglichkeiten revidiert das Manifest offiziell den Irrglauben, dass die Dokumentarphotographie nur nüchtern die Wirklichkeit wiedergebe. Denn diese Photorichtung arbeitet von Beginn an mit den ästhetischen und kompositorischen

---

<sup>27</sup> Newhall, Beaumont, 1984, S. 246.

<sup>28</sup> Newhall, Beaumont, 1984, S. 247.

<sup>29</sup> Zitiert nach Newhall, ebd. S. 252.

Umsetzungsarten, die notwendig sind, um gute Bilder zu kreieren. Ohne diese Mittel hätten die Photographien des Projektes wohl nicht so eine gezielte und fokussierte Aufmerksamkeit bei der Bevölkerung erreichen können.

Diese Erklärung macht es nun leichter, die eventuellen anfänglichen Schwierigkeiten, die sich bei Wessings Arbeit einstellen können, zu begreifen. Im eigentlichen Sinne handelt es sich hierbei um eine Reportagephotographie, aber da sich im Allgemeinen die Richtung des Photojournalismus Anfang des 20. Jahrhunderts aus der Dokumentarphotographie entwickelte und ihre Grundsätze übernahm, kann Wessings Arbeit ebenso gut als dokumentarischer Vergleich für Jeff Walls inszenierte Photographie dienen.<sup>30</sup>

Für die Dokumentarphotographie wurden im Laufe der Zeit Synonyme, wie „historisch“, „tatsachenorientiert“ oder „realistisch“ verwendet. Der Autor Newhall äußert zu Recht, dass das „Dokumentarische“ die damit bezeichneten Qualitäten in sich einschließt, aber keines dieser anderen Attribute vermittele den tiefen Respekt vor dem Tatsächlichen, der sich mit dem Wunsch verbinde, jene im Grunde subjektive Deutung der Welt, in der wir leben, hervorzubringen.<sup>31</sup> Die angesprochene subjektive Deutung, die ebenfalls individuell die künstlerischen Gestaltungsmittel mit einschließt, steht in Verbindung mit dem obersten Bestreben einer exakten Wiedergabe oder besser gesagt Schilderung einer realen Situation zu erzeugen. Genau dies sind die Komponenten, die den ambivalenten Charakter dieser Photorichtung ausmachen. Generell scheint dieser den photographischen Arbeiten innezuwohnen, was im Folgenden gezeigt wird.

Im Allgemeinen bezeichnet das „Lexikon der Kunst“ trefflich das Seherlebnis, das durch die Kamera festgehalten wird:

„Das photographische Bild dokumentiert die subjektive Inbesitznahme von Wirklichkeit/Welt (E. Billeter). [...] Aus den Möglichkeiten der Photographie, deren Entwicklung im 19. Jahrhundert zugleich den Weg zum Film öffnete, folgt, daß sie nicht nur reproduzierendes Handwerk ist. Da die Photographie als Bild eine Form der menschlichen Aneignung der Wirklichkeit ist, wirken sich in ihrer Handhabung geistige (politische, wissenschaftliche, künstlerische) Bedingungen aus.“<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Prestel-Lexikon der Fotografen, Von den Anfängen 1839 bis zur Gegenwart, mit Glossar, Hrsg. v. Reinhold Mißelbeck, München, Berlin, London, New York, 2002, S. 266.

<sup>31</sup> Newhall, Beaumont, 1984, S. 254.

<sup>32</sup> Lexikon der Kunst, Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. V, Hrsg. v. Harald Olbrich, Leipzig, 1993, S. 578.

In dieser Definition wird davon ausgegangen, dass es beim Medium der Photographie keine Objektivität geben kann, weil es verschiedene Möglichkeiten gibt, etwas photographisch zu sehen und festzuhalten. Dennoch kann ein gewisser Objektivitätsgehalt in den einzelnen Photographien bestehen, dieser setzt jedoch voraus, dass wir den subjektiven Blickwinkel des „Operators“<sup>33</sup> für kurze Zeit ausblenden, denn dann kommt es primär, wie es Stryker in seinem Manifest formulierte, auf das Ziel des abzulichtenden Materials an. Im Falle einer Dokumentarphotographie, wie es bei Koen Wessing zutrifft, geht es um die Darstellung des „wirklichen“ Geschehens, die jedoch regieartig aufbereitet ist und durch ästhetische und kompositorische Aspekte Aufmerksamkeit beim Betrachter hervorrufen soll. Denn es handelt sich nicht um eine neutrale Aufnahme, die irgendeinen beliebigen Augenblick festhält, sondern um eine narrative Photographie, die durch Chiffren eine komplexe Botschaft enthält. Die informative Berichterstattung über die politische Situation ist dazu angehalten, einen dramatischen Augenblick zu wählen, der subtil über Gesten, Spannungsmomente das Interesse der Bevölkerung wecken soll. Somit zeigt sich, dass bereits jede Dokumentarphotographie darauf angewiesen ist, die künstlerische Gestaltung in ihre Entstehung mit einzubeziehen, auch wenn diese lediglich dazu dient, die Information der Photographie zu transportieren. Daher muss man vom intuitiven Empfinden abrücken, dass diese Photos neutral eine bestimmte Situation wiedergeben. Gerade dieser ambivalente Charakter der Richtung ist auch in Jeff Walls Werken spürbar, nur dass dieser sich in seiner Gewichtung umgekehrt verhält. Denn der Künstler nutzt erlebte oder beobachtete Ereignisse, um Kunstwerke zu erschaffen. Durch diese Vorgehensweise kommt es zu einer Verschiebung der Prioritäten, dennoch scheint Jeff Walls Werken, auf Grund einiger Parallelen zur Dokumentarphotographie etwas Wahrhaftes anzuhaften. Auf seine kreative Vorgehensweise werde ich im nächsten Kapitel ausführlich zu sprechen kommen.

Abschließend soll noch einmal kurz auf den Werkvergleich der inszenierten Arbeit „The Stumbling Block“ und der Reportagephotographie „Die Armee patrouilliert auf den Straßen“ eingegangen werden, bei denen die Analogien nicht ausschließlich in

---

<sup>33</sup> Der Begriff „Operator“ ist aus Roland Barthes „Die helle Kammer“ entnommen. Barthes bezeichnet so den Photographen, er setzt sein subjektives Empfinden ins Verhältnis zur technischen Erfindung. „Ich konnte annehmen, dass das Gefühl des operator in irgendeiner Beziehung steht zu dem „kleinen Loch“ (stenopäischer Apparat), durch welches er das, was er „einfangen“ (überraschen) möchte, beseht, begrenzt, einrahmt und ins Bild bringt.“ Barthes, Roland, Die helle Kammer, Frankfurt am Main 1985, S. 17-18.

der anzunehmenden Verwunderung des Betrachters über das jeweils gezeigte Geschehen auszumachen sind. Erstens kommt es in den Werken, die beide einen öffentlichen Raum zeigen und zwar die Straße, zu Dualitäten. Bei Wessing sind es die Nonnen und die Soldaten an einem Ort, bei Wall sind es die eilenden und die verweilenden Passanten, die jeweils die Gegensätzlichkeiten in den Bildern ausdrücken. Zweitens ist die Wahl des Momentes gemeint, die jeweils eine Spannung im Werk erzeugt. Zum einen ist es die Nonne, die kurz vor dem Bildmittelpunkt festgehalten ist, zum anderen handelt es sich um die Frau, die sich kurz vor dem Aufprall befindet. Und drittens werden beide Arbeiten beherrscht von einer fast ganz fehlenden Interaktion der Menschen. Die einzige Ausnahme in Wessings Werk ist eine Nonne, die Blickkontakt mit dem Fotografen aufnimmt. Und bei Wall ist es der Mann mit dem Walkie-Talkie, der auf die stürzende Frau blickt. In Jeff Walls Photographie schwankt das auf den ersten Blick „alltäglich“ wirkende Geschehnis auf Grund des Verhaltens der Passanten und ihrer posenhaften Haltung um in ein Phantasma. Darüber hinaus unterstreichen die beschriebenen Anomalien im Zeitraumgefüge dieses Phänomen nochmals. Alle „Aktionen“ oder „Nichtaktionen“ spielen sich komprimiert auf dem fotografierten Straßenausschnitt ab. Eine Ereigniskette, die durch Haltung, Gestik und Mimik homogen zu funktionieren scheint. Spätestens zu diesem Zeitpunkt kann dem unbefangenen Betrachter bewusst werden, dass es sich nicht um einen Schnappschuss handeln kann und das Geschehen für die Aufnahme gestellt sein muss. Die Bewusstwerdung,<sup>34</sup> dass das Ereignis nur für die Bildproduktion stattgefunden hat und folglich nur durch das Komponieren und Konstruieren des Künstlers und das Zusammenspiel der „Statisten“ existieren kann, wird durch das „Historische“ Moment wieder zurückgenommen. Da Jeff Walls Aufnahmen generell den Zeitraum wiedergeben, in dem der Künstler lebt und arbeitet, bleibt der angesprochene Wiedererkennungseffekt heutzutage bestehen. Beispielsweise sind die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts in Jeff Walls Photographien deutlich durch Mode, Make-up und Frisuren auszumachen. Sie spiegeln den Geschmack und das ästhetische Empfinden der Zeit wider. Die Identifikation, die auf Grund der zeitlichen Nähe beim heutigen Betrachter hervorgerufen werden kann, bindet die Photographien an unsere erfahrbare Realität zurück. Die historische Struktur bleibt

---

<sup>34</sup> Der Prozess der Bewusstwerdung des Betrachters wird im weiteren Verlauf der Arbeit analysiert werden, da er relevant ist, um Jeff Walls Bildintention zu verdeutlichen.

trotz der Konstruktion bestehen. Selbst wenn das Ereignis zeitlich gesehen weit in die Entfernung rückt, bleiben Komponenten in unserem historischen Gedächtnis erhalten.

Es ergeben sich rein formal gesehen daraus Parallelen zur Dokumentarphotographie, denn diese hält auch das „Hier und Jetzt“ in der Aufnahme fest. Aus der Entstehung heraus zeugt sie von einer Aktualität, die im Moment des Festhaltens bereits zu etwas Historischem wird. Über dieses historische Moment hinaus und das gemeinsame künstlerische Bestreben der Photorichtungen, steht ferner der Schaffensprozess des Künstlers in Verbindung zur Dokumentarphotographie.

### **2.3 Near Documentary**

In der Auseinandersetzung mit den ausgewählten Werken des kanadischen Künstlers Jeff Wall und des belgischen Reportagephotographen Koen Wessing konnte veranschaulicht werden, dass eine stringente Trennung der Begrifflichkeiten „Schein und Realität“ nicht einlösbar ist. Die vordergründige Bezeichnung „Schein“, die zu Beginn des vorangegangenen Kapitels in Bezug auf Jeff Walls Arbeit angewandt wurde, um eine Unterscheidung der photographischen Genres leisten zu können, muss in ihrer Begrifflichkeit relativiert werden. Unabhängig von den Resultaten, die sich im Vergleich zu Wessings Arbeit in der Bildsyntax und in der Momentwahl ergeben haben, ist ferner ein entscheidender Aspekt in diesem Zusammenhang, dass Jeff Wall selber, unter Berücksichtigung anderer Prämissen, die Verbindung zur Dokumentarphotographie in seinen Kunstwerken sieht. Dies rückt seine Werke näher an den Bereich unserer erfahrbaren Realität. Bevor nun auf die Äußerung des Künstlers Bezug genommen wird, soll erst einmal vorweggenommen werden, dass bei Jeff Wall bereits sehr früh eine Auseinandersetzung mit der photojournalistischen Richtung stattgefunden hat. Seine frühen künstlerischen Tätigkeiten entwickelten sich von der monochromen Malerei über konzeptuell ausgerichtete Arbeiten hin zur inszenierten Photographie. In der Übergangsphase zur inszenierten Photographie entstand eine Arbeit, die als einzige der frühen Werke überhaupt publiziert wurde. Sie trägt den Titel „Landscape Manual“ (Abb. 8) und ist 1970 entstanden. Gregor Stemmrich bezeichnet die Photographien Walls als „eine frühe photojournalistische

Arbeit, in der Wall die Beziehung zwischen (Vor) Stadt und (Niemand)s Land erkundet.“<sup>35</sup> Jeff Wall äußert sich über diese künstlerische Richtung folgendermaßen:

„Ich mache nicht konzeptuelle Kunst, sondern konzeptuelle Photographie.“<sup>36</sup>

Stemmrich deutet diese Aussage einerseits so, dass die Photographie den vollen Kunststatus erlangt habe, und andererseits, dass es sich um eine Auseinandersetzung mit der Photographie handle, die sich des Umstandes bewusst sei, dass sie erst durch die Conceptual Art historisch möglich wurde.<sup>37</sup> Mit der Ausführung mehrerer schildernder Photographien, die manuskriptartig in Bezug zu einem begleitenden Text gesetzt wurden, entstand bereits zu diesem Zeitpunkt eine Hinwendung zum photographischen Medium, das Parallelen zur Dokumentarphotographie aufweist. Die Gemeinsamkeiten zu dieser Photographierichtung finden sich hinsichtlich Jeff Walls inszenierter Werke noch in einem ganz anderen Aspekt wieder, der sich insbesondere auf den Entstehungsprozess bezieht.

In der Pressekonferenz, anlässlich der Ausstellung „Photographs“ in Wien 2003, äußerte Jeff Wall, dass eine enge Beziehung zwischen seiner Kunst und der Dokumentarphotographie bestehe. Er begründet diese Beziehung damit, dass die nachgestellten Szenen durch persönliche Beobachtungen entstanden seien. Diesen Zusammenhang bezeichnet Wall als „Near Documentary“.<sup>38</sup> In einem Gespräch mit Doris Kruppl und Markus Mittringer konkretisiert der Künstler diese Bezeichnung:

„Sie (die gezeigten Photographien im Hauptraum der Wiener Ausstellung) leiten sich alle von realen Geschehnissen ab, Dingen, die ich selbst gesehen habe. Das ist es, was ich unter „Near Documentary“ zusammenfasse.“<sup>39</sup>

Der Schaffensprozess des Künstlers beginnt mit der zufälligen Beobachtung eines für ihn interessanten Ereignisses. Da er, nach eigener Aussage, in den meisten Fällen

---

<sup>35</sup> Das Werk sei in Anlehnung an Dan Grahams photojournalistische Arbeit „Homes for America“ (1966) entstanden, in der Graham amerikanische Fertighaus-Siedlungsformen der Nachkriegszeit beschreibt. Stemmrich, Gregor, Vorwort, in: Wall, Jeff, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, Essays und Interviews Jeff Wall, Hrsg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam und Dresden, 1997, S. 15 f.

<sup>36</sup> Bonnet, Anne-Marie und Rainer Metzger, Eine demokratische, eine bourgeoise Tradition der Kunst. Ein Gespräch mit Jeff Wall, in: Wall, Jeff, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, Essays und Interviews Jeff Wall, Hrsg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam und Dresden, 1997, S. 33.

<sup>37</sup> Stemmrich, Gregor, 1997, S. 16.

<sup>38</sup> Jeff Wall, Photographs, Pressekonferenz am 21.03.03, MUMOK-Museum für moderne Kunst in Wien. Eigene Mitschrift, bisher unveröffentlicht.

<sup>39</sup> Kruppl, Doris, Mittringer, Markus, Simulationen des richtigen Lebens, im Gespräch mit Jeff Wall, in: Der Standard Spezial MUMOK Museum für Moderne Kunst, Zeitschrift des Museums für Moderne Kunst, Wien, März 2003, S. 1.

keine Kamera dabei hat,<sup>40</sup> ist er darauf angewiesen, das Geschehnis neu zu rekonstruieren.

Selten kommt es bei Jeff Wall zu einem realen Schnappschuss im klassischen Sinne, der in seinem Oeuvre auf Grund seiner Rarität, aber nicht wegen seiner Bedeutung eine Sonderstellung einnimmt.

Das Werk „Pleading“ (Abb. 9) von 1988 stellt solch eine Ausnahme dar. Es ist eine „ungestellte, authentische Street Photographie“<sup>41</sup>, welche in einem Leuchtkasten installiert ist. Indiz für diesen Schnappschuss sei nach Aussage des Wiener Kurators Achim Hochdörfer der Ausstellung „Photographs“ die Grobkörnigkeit der Photoaufnahme.<sup>42</sup> Diese Arbeit unterscheidet sich in der Aufnahmeart und in der Materialästhetik in der Tat von den anderen Arbeiten des Künstlers. Die Grobkörnigkeit kann aus dem Aufnahmeverfahren ohne Blitz bei dämmerungsartigen oder nächtlichen Lichtverhältnissen resultieren, indem man einen höchst lichtempfindlichen Film verwendet und die Blende lange genug öffnet, so dass das zur Verfügung stehende Licht eingefangen werden kann. Diese Beschaffenheit der Aufnahme bewirkt in der Arbeit „Pleading“ einen stimmungserzeugenden Effekt.

Das Ambiente der abendlichen Szene, welches in Soho in London aufgenommen wurde, zeigt auf offener Straße Mitglieder der Heilsarmee, die auf Passanten zugehen, die darauf warten zu einer Veranstaltung in einem Porno-Theater eingelassen zu werden.<sup>43</sup> Ein großes rotes Plakat mit der Aufschrift: Georgina Hale, Summit Conference, Glenda Jackson, prangt entlang einer Häuserfront. Verteilt auf Bürgersteig und Straße stehen die Besucher teils im Gespräch vertieft. Somit kommen wir zum Protagonisten, der zwischen zwei Autos eingerahmt in der Mitte des Bildes einer jungen Frau gegenübersteht. In lockerer Körperhaltung hört er der in einer schwarzen Uniform gekleideten Frau zu. Nach ihrem Erscheinungsbild zu urteilen, ist sie ein Mitglied der Heilsarmee. Am linken Bildrand steht eine Frau in gleicher Kleidung, die uns den Rücken zukehrt, einem anderen jungen Mann

---

<sup>40</sup> Ebd. S.1. (Krumpl, Doris)

<sup>41</sup> Ferguson, Russell, Open City, Possibilities of the Street, in: Open City, Street Photographs since 1950, with essays by Kerry Brougher and Russell Ferguson, Museum of Modern Art Oxford, Ostfildern 2001, S. 16.

<sup>42</sup> Jeff Wall, Photographs, Pressekonferenz am 21.03.03, MUMOK-Museum für moderne Kunst in Wien. Eigene Mitschrift, bisher unveröffentlicht.

<sup>43</sup> Jeff Wall, Meine photographische Produktion, in: Jean-Baptiste Joly (Hg.): Symposium – Die Fotografie in der zeitgenössischen Kunst – Eine Veranstaltung der Akademie Schloß Solitude, 6./7. Dezember 1989, Stuttgart 1990, S. 75.

gegenüber. Im Gegensatz zu dem entspannt wirkenden Mann in der Bildmitte, erscheint die Gestik der Frau sehr zaghaft und schüchtern, mit einem Zettel in beiden Händen bringt sie ihr Anliegen vor. Der Mann, der abwartet, was die Frau zu berichten hat, ist nur in Dreiviertelansicht zu sehen. Über seiner rechten Schulter hängt eine Spiegelreflexkamera, die auf der Rückenseite seines Rückens aufliegt. Das Objektiv ist in Richtung des Betrachters gewandt, so als würde die Kamera auf ihn gerichtet sein.

Durch die eingangs angesprochene Grobkörnigkeit der Photographie wird unter anderem eine Stimmung im Bild erzeugt, die durch die vorhandenen warmen Farbwerte, wie Rot, Gelb und Braun, nochmals betont wird. Dadurch vermittelt die Arbeit eine Atmosphäre, die beim Bildbetrachter eine Assoziation an ein Filmplakat erwecken kann. Zusätzlich zu den Farbwerten der Photographie unterstreicht der Komplementärkontrast Rotgrün diesen Eindruck nochmals. Links im Hintergrund flackert eine rote Leuchtschriftreklame, die die hintere Häuserfront anstrahlt. Auf derselben Ebene sowie in der Bildmitte erstrahlen Straßenlaternen im grünlichen Licht. Wiederholt wird diese Farbigkeit im Vordergrund der Photographie, zu sehen ist die Motorhaube eines grünen Wagens, auf der sich Details der abendlichen Szenerie reflektieren. Die Karosserie ist randabgeschnitten, die linke Frontseite verdeckt wiederum einen Teil der roten Hosenbeine des vorgestellten Protagonisten im Bild. Dieser Farbkontrast zieht sich durch die gesamte Bildszenerie, jedoch erweckt nicht nur die Farbwertigkeit den Eindruck eines Plakates, vielmehr ist es das beschriebene abendliche, durch die Farbgebung stimmungsvolle Ambiente.

Passend zu dieser Situation erscheint der Titel des Werkes. „Pleading“ meint Bitten, und dies bezieht sich auf das Verhalten der engagierten jungen Frau. Ihre Aktion wird zum Thema dieser Photographie. Der festgehaltene narrative Moment der Aufnahme wird durch die Bildkomposition formal hervorgehoben. Die Mittelsenkrechte trennt die jungen Leute voneinander, der Mann befindet sich auf der linken und die Frau auf der rechten Bildhälfte. Diese Trennung macht die Distanz klar, die diese beiden Menschen zueinander haben. Die Bildmitte wird zum fokussierten Handlungsraum, da sie nicht durch weitere Passanten gestört wird. Bei näherem Hinsehen wird die zu Beginn besprochene Wirkung, die sich bei der Betrachtung der Photographie einstellen kann, durch die Handlung des Werkes zurückgenommen. Sie dokumentiert das Verhalten zweier fremder, junger Leute, die sich untereinander ebenfalls nicht zu kennen scheinen. Die triviale Situation wird zu

etwas Besonderem. Durch die Farbwirkung, durch den Standort der Aufnahme und die Momentwahl werden die beiden Menschen hervorgehoben. Es kommt ihnen formal eine Auszeichnung zu, die normalerweise berühmten Persönlichkeiten vorbehalten ist. Die festgehaltene Atmosphäre des Ambientes in der Photographie lässt nicht unbedingt vermuten, dass es sich um die Thematisierung eines alltäglichen Ereignisses handelt. Das Werk veranschaulicht menschliches Verhalten in einer Art und Weise, wie es selten zum Inhalt einer Photographie gemacht wird. Dies mag daran liegen, dass einem so flüchtigen Ereignis von uns im Augenblick des Selbsterlebens, keine wirkliche Beachtung geschenkt wird, obwohl im öffentlichen Raum tagtäglich ähnliche zwischenmenschliche Begegnungen stattfinden. Jeff Wall vermag es, durch die Momentaufnahme die Aufmerksamkeit auf das gezeigte Ereignis zu lenken.

Die Betrachtung des Werkes „Pleading“ verdeutlicht, dass die künstlerische, ästhetische Wirkung im kurzen Augenblick des Agierens sich im ausgeführten Werk vordergründig nur in wenigen Elementen von den inszenierten Arbeiten unterscheidet. Jedoch rückt die Photographie auf Grund ihres Aufnahmeortes und in ihrer Entstehungsart noch näher an die Vorgehensweisen der Dokumentarphotographie heran.

## 2.4 Der Bezug zur „Street Photography“

Im Allgemeinen bietet der öffentliche Raum der Dokumentarphotographie ihre Entfaltungsmöglichkeiten, sie ist auf ihn angewiesen. Denn nur dort ist meist die Legitimation für die Aufnahmen gewährleistet. Unter anderem durch die Entwicklung der Kleinbildkamera und das aufkommende, gesteigerte Interesse am fassettenreichen Alltagsleben, entstand in den Eigenschaften sehr nah an diese Vorgehensweise anschließend, in künstlerischer Hinsicht, in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts die photographische Richtung der „Street Photography“ (Abb. 10), die sich bis in die sechziger Jahre hielt.<sup>44</sup> Sie existiert in ihren Grundprinzipien noch heute, wie es die Publikation „Open City, Street Photographs since 1950“ anschaulich macht. Diese Photographierichtung ist gekennzeichnet durch das spontane Aufnehmen auf öffentlicher Straße. „Häufig ist die Street Photography

---

<sup>44</sup> Glossar, in: Prestel-Lexikon der Fotografen, von den Anfängen 1839 bis zur Gegenwart, Hrsg. v. Reinhold Mißelbeck, München, Berlin, London, New York, 2002, S. 266.

dokumentarisch, da sie bestimmte soziale Umstände festhält und öffentlich macht.“<sup>45</sup> Es handele sich um ein größtmögliches objektives, authentisches oder spontanes Festhalten der Wirklichkeit.<sup>46</sup> Christine Walter nennt folgende Charakteristika für diese photographische Richtung:

„Oft sind es alltägliche Situationen, die mit der Kamera festgehalten werden. Die häufigsten Motive sind Menschen auf der Straße, beim Einkaufen, bei der Arbeit oder im Gespräch mit anderen. Der Fotograf sieht etwas, was seine Modelle nicht sehen können, Szenen, die alltäglich sind [...] Formale Kennzeichen der Street Photography sind schwarzweißes Fotopapier mittelgroßen Formates, große Tiefenschärfe, starke Kontraste und die Konzentration des Hauptmotivs in der Bildmitte.“<sup>47</sup>

Walter schildert, dass die Street Photography historisch gesehen die Basis für die inszenierte Photographie bilde. Gerade weil sie in ihren Eigenschaften gegensätzlich sei, was die Spontaneität anbelange, sei sie bedeutsam für die inszenierte Photographie. Die Begründung dafür, „liegt“, laut der Autorin darin, „dass die Photographen und Photokünstler immer seltener auf ihr Motiv warten wollten, ohne in das erhoffte Geschehen eingreifen zu können.“<sup>48</sup> Bei Jeff Wall spielt das Konstruieren von öffentlichen Räumen noch eine ganz andere Rolle. In einem Interview mit der Zeitschrift der „Standard“ äußert der Künstler auf die Bemerkung, dass viele seiner Szenen sich im Freien auf der Straße abspielen, Folgendes:

„Bei der traditionellen Fotografie, also der Dokumentarfotografie, gestaltete es sich immer sehr schwer für den Fotografen, in private Räume zu gelangen: Das ist eines der Limits. Die Straße ist öffentlicher Raum, deshalb besitzen wir eine so große Anzahl an Straßenfotografie, weil dort jeder fotografieren kann. Ich mochte das nicht so gern, und mit der Idee der Rekonstruktion konnte ich mir private Orte schaffen, wo immer ich wollte. Das Hotelzimmer-Bild etwa entstand aus meiner persönlichen Erfahrung, als ich dachte, dass hier schon Hunderte Menschen gewohnt haben, die verschwunden sind.“<sup>49</sup>

Jeff Wall überwindet mit seiner Methode des Nachstellens ebenfalls die Grenzen der „Street Photography“. Es wird ihm somit möglich, jedes erdenkliche Geschehen an jedem erdenklichen Ort und zu jeder erdenklichen Zeit zu thematisieren. Der Aspekt

---

<sup>45</sup> Zit. n. Christine Walter, in: Walter, Christine, Bilder erzählen ! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, Weimar, 2002, S. 17.

<sup>46</sup> Ebd. S. 19. (Walter, Christine)

<sup>47</sup> Ebd. S. 18. (Walter, Christine)

<sup>48</sup> Ebd. S. 17. (Walter, Christine)

<sup>49</sup> Krumpl, Doris, Mittringer, Markus, 2003, S. 2.

der Kontrolle über die Darstellung des Bildereignisses ist ebenfalls von großer Wichtigkeit. Es eröffnen sich Möglichkeiten, die sonst nur der Malerei vorbehalten waren.

Jedoch gibt es zu der Dokumentarphotographie noch weitere formale und daraus resultierend kontextuelle Parallelen, auf die im folgenden Kapitel eingegangen werden soll. Denn diese Bezüge stellen einen wichtigen Schwerpunkt in Jeff Walls Arbeiten dar, die dazu beitragen mögen, den Wahrheitsgehalt und damit verbunden den Aussagecharakter seiner Werke zu analysieren.

## **2.5 Formale Angleichung von Dokumentarphotographie und photographischer Kunst**

Wie veranschaulicht, existieren Parallelen zwischen der Dokumentarphotographie und der photographischen Kunst. Diese geht wie Jeff Wall von „realen Ereignissen“ aus, jedoch bleibt sie dabei, sie bezieht sich ausschließlich auf die Ereignisse und versucht diese wahrheitsgetreu wiederzugeben.

In einer Auseinandersetzung mit den Arbeiten von On Kawara äußert der Kunsthistoriker Jeff Wall, dass im Laufe der Jahre eine Angleichung von Photojournalismus und Kunst stattgefunden habe:

„Demgegenüber hat der Photojournalismus zum alleinigen Ziel das Sichtbarmachen von Ereignissen in Bildern. Aber der Photojournalismus als solcher funktioniert nicht als Kunst, oder zumindest nicht als moderne Kunst. Es gibt einen Moment um 1930, in dem ein neues Phänomen hervortritt. Dies ist der Moment gegenseitiger Nachahmung, in dem der Photojournalismus beginnt, als Kunst zu erscheinen, und Kunst als Photojournalismus.“<sup>50</sup>

Dieses Changieren zwischen Kunst und Photojournalismus wird heute sicherlich verstärkt durch die neuen Verfahrensmöglichkeiten bedingt, die sich beide Richtungen zu Nutze machen können. Beispielsweise galt es früher, im geeigneten Augenblick den Auslöser der Kamera zu betätigen und den Höhepunkt oder die Kumulation des Ereignisses im Bild festzuhalten. Heute kann durch die digitale Technik ein Film aufgenommen werden, aus dem mittels EDV-Technik eine

---

<sup>50</sup> Wall, Jeff, Monochromie und Photojournalismus in On Kawaras „Today Paintings“, in: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews Jeff Wall. Hrsg. von Gregor Stemmerich, Dresden, 1997, S. 359-60.

Bildsequenz als Photo entnommen werden kann.<sup>51</sup> Die Verwendung der modernsten Techniken, um ein optimales Photoergebnis zu erzielen, ist zunächst eine rein formale Angleichung, die jedoch kontextuelle Parallelen hervorrufen kann.

Diese neu vorhandene Option macht es möglich, die Intention sowohl der Dokumentarphotographie als auch die der Kunst pointiert hervorzuheben. Der Zweck der Dokumentarphotographie liegt darin, einen prägnanten Augenblick festzuhalten, der das Geschehen zu einer Erzählung in einem Photo verdichtet. Die tagtägliche Vermittlung durch die Medien macht uns bewusst, dass unterschiedliche Ereignisse mannigfaltig präsentiert werden können. Bei öffentlichen Veranstaltungen oder Ereignissen, wie zum Beispiel einer Olympiade, einem revolutionären Aufstand oder einem traditionellen Fest, erhalten wir meist, vermittelt durch verschiedene Medien, unterschiedliche Ansichten eines Geschehens. Auf Grund der heutigen Bilderflut sind gewissermaßen beide Photographierichtungen darauf angewiesen, Routinebilder, die nicht der Dramatik des Ereignisses entsprechen, zu vermeiden. Diese bezogen sich zu Beginn des Mediums auf die experimentellen Aufnahmen, bei denen man sich vorerst damit begnügte, beispielsweise unter schwierigen technischen Umständen unter anderem der langen Belichtungszeiten, bewegungslose Dinge aus dem Fenster heraus aufzunehmen.

Der Photojournalist Horst Faas berichtet, dass das zweite Jahrhundert des Fotojournalismus damit beginnt, dass wir uns überlegen müssen, wie die erreichten technischen Möglichkeiten zum Besten des Inhalts und der Aufgabe des Photojournalismus zu nutzen sind – und „zum Besten“ bedeutet seiner Meinung nach, die Wahrheit zu berichten.<sup>52</sup>

Ein wirklich guter Pressephotograph solle daher zwar alle Errungenschaften und Erfindungen verwenden, aber das fertig gestellte Bild müsse in tatsächlicher Hinsicht einwandfrei, also authentisch sein.<sup>53</sup> Aber wissen wir immer, wann ein Bild authentisch ist? Gerade die technischen Möglichkeiten machen es nicht leicht, zu differenzieren, was wirklich echt oder unecht ist. Selbst wenn wir die neusten Errungenschaften außer Acht lassen, bleiben generell nur Versatzstücke dessen, was geschehen ist. Wolfgang Leitmeyer gibt in seinem Aufsatz „Die Macht der Bilder –

---

<sup>51</sup> Grewenig, Meinrad Maria, Augenblicke des Jahrhunderts, in: Augenblicke des Jahrhunderts, Meisterwerke der Reportagefotografie von Associates Press, Hrsg. von Meinrad Maria Grewenig, Speyer, 1999, S. 9.

<sup>52</sup> Faas, Horst, Hundert Jahre Fotojournalismus – Rückblicke und Miterlebtes, in: Augenblicke des Jahrhunderts, Meisterwerke der Reportagefotografie von Associates Press, Hrsg. von Meinrad Maria Grewenig, Speyer, 1999, S. 18.

<sup>53</sup> Ebd. S. 17. (Faas, Horst)

Gedanken zur Reportagefotografie“ weltbekannte Photobeispiele – ein Offizier erschießt einen Vietkong auf offener Straße (Abb. 11), ein nacktes Mädchen hastet in blinder Furcht auf den Photographen zu (Abb. 12), um einem Napalm-Angriff zu entgehen. Er gibt zu bedenken, dass wir nur sehr wenig über die Wirklichkeit dieser Kriegsbilder wissen – was geschah vor der Aufnahme, was danach – und die Entstehungsumstände der Photos, dies alles bleibt für uns verborgen.<sup>54</sup> Es sind nur Fragmente einer Wirklichkeit, die daher immer der Gefahr ausgesetzt sind, unterschiedlich oder sogar falsch interpretiert zu werden. Klaus Hesse verdichtet in seiner Aussage über Photographien als historische Quellen die Problematik, die sich in Bezug auf eine Dokumentation der Realität ergeben kann:

„Historische Fotografien gelten als besonders „authentisch“ und „wahr“.[...] Bilder können oft nur bedingt oder gar nicht als historische „Beweise“ fungieren, weil sie historische Realität gleichzeitig dokumentieren und ausblenden können. Obwohl Fotografien historische Momentquellen sind, können sie aber trotzdem häufig, auf für den Betrachter oft schonungslose oder beklemmende Weise, die Realität des Vergangenen ausschnittshaft festhalten.“<sup>55</sup>

In ähnlicher Form äußert sich Susan Sontag über die Eigenschaft von Photographien:

„Fotografische Bilder aber scheinen nicht so sehr Aussagen über die Welt als vielmehr Bruchstücke der Welt zu sein: Miniaturen der Realität [...]“<sup>56</sup>

Laut Leitmeyer sind Reportagephotos das Zeugnis des Wahrgenommenen „vor Ort“. Der Photograph legt sie der Öffentlichkeit als subjektives Beweisstück vor.<sup>57</sup> Diese subjektiven Ausschnitte der Wirklichkeit können, wenn es sich um gute Photographien handelt, dazu beitragen, dass ein Ereignis überhaupt wahrgenommen wird. Das Urteilkriterium „gut“ ist in doppelter Hinsicht gemeint, zum einen bezieht es sich auf den Wahrheitsgehalt des Abgelichteten und zum anderen auf die erzeugte Dramatik im Bild. So zum Beispiel die häufig zitierte Photographie des nackten südvietnamesischen Kindes, die im Jahre 1972 fast überall in der Welt auf den Titelseiten der Zeitungen erschien. „Fotografien wie jene, [...] haben vermutlich mehr dazu beigetragen, dass sich die Öffentlichkeit immer heftiger gegen diesen

---

<sup>54</sup> Leitmeyer, Wolfgang, Die Macht der Bilder – Gedanken zur Reportagefotografie, in: Augenblicke des Jahrhunderts, Meisterwerke der Reportagefotografie von Associates Press, Hrsg. von Meinrad Maria Grewenig, Speyer, 1999, S. 25.

<sup>55</sup> Hesse, Klaus, Zwangsarbeit und „Ausländereinsatz“ 1939-1945, Fotografien als historische Quellen, in: Vortragsprogramm Wilhelm-Fabry-Museum in Hilden, Ankündigung zum Diavortrag am 13.3.2003.

<sup>56</sup> Sontag, Susan, Über Fotografie, München/Wien, 1978, S. 10.

<sup>57</sup> Leitmeyer, Wolfgang, 1999, S. 25.

Krieg wandte, als hundert Stunden im Fernsehen ausgestrahlte Barbareien“<sup>58</sup>, so Susan Sontag. Diese Photographie zeigt ein nacktes kleines Mädchen, das zu einem unschuldigen Opfer des Krieges geworden ist. Die Schutz- und Hilflosigkeit des Kindes kann beim Betrachter Emotionen des Entsetzens und des Mitgefühls hervorrufen. Diese erzeugte Anteilnahme an einem individuellen Schicksal in einem Massenszenario hebt das Photo aus der zuvor entstandenen Bilderflut hervor. Es berichtet ausschnitthaft in einer dramatischen Weise von den Schrecken des Krieges. Andererseits besteht immer wieder die Gefahr der Manipulation oder der beabsichtigten Ausblendung der Realität von Dokumentarphotographien. Die Mai-Ausgabe 2003 der Kunstzeitung lichtet bewusst Photos des Irak-Krieges (Abb. 13) aus offizieller amerikanischer Sicht ab, um den ideologischen Charakter dieser Bilder hervorzuheben.<sup>59</sup> Mittlerweile hat sich eine Art Front-Ästhetik<sup>60</sup> entwickelt, die auf beiden Seiten des Krieges dazu beitragen soll, die Bevölkerung zu moralisieren. Dies bedeutet, es sollen nach Möglichkeit nur ausgewählte Photographien veröffentlicht werden. Obligatorisch sind für die kriegsführenden Parteien traditionelle Aufnahmen von monumentalisierten, stolzen Soldaten, die beispielsweise vor ihren Schutzpanzern gezeigt werden, um ein unerschütterliches Vertrauen in der Bevölkerung hervorzurufen.

Spätestens seit der zweiten Weltausstellung in Paris im Jahre 1855 wurde der Mythos, dass die Photographie nicht lügen könne, entkräftet. Es war ein deutscher Photograph, der die erste Methode zur Retuschierung von Negativen erfand, und somit die Besucher ins Staunen versetzte.<sup>61</sup> Diese Darbietung machte unweigerlich klar, dass die Wahrheit der „Lichtbilder“ trügerisch sein könnte. Warnt also nicht das öffentlich als „Sensation“ preisgegebene Wissen um die Möglichkeiten der photographischen Manipulation den Betrachter, jede Dokumentarphotographie kritisch zu beäugen?

Das Risiko der Ereignisinszenierung, der bewussten Ausblendung von Fakten, zum möglichen Zwecke der Propaganda wird immer bestehen bleiben und durch die neusten technischen Errungenschaften immer komplizierter zu durchschauen sein.

---

<sup>58</sup> Sontag, Susan, 1978, S. 23.

<sup>59</sup> Schmid, Karlheinz, Mit Gewehr, ohne Gewähr, Neues Sehen: Kriegsbilder aus Irak, in: Kunstzeitung, Nr. 81, Mai 2003.

<sup>60</sup> Schmid, Karlheinz, Mit Gewehr, ohne Gewähr, Neues Sehen: Kriegsbilder aus Irak, in: Kunstzeitung, Nr. 81, Mai 2003.

<sup>61</sup> Sontag, Susan, 1978, S. 82.

Wie veranschaulicht gilt die visuelle Beeinflussung im positiven wie auch im negativen Sinne. Sie kann einerseits dazu eingesetzt werden, über gezeigte Gesten und Gesichtsausdrücke individuelle Schicksale dem Betrachter näher zu bringen. Eine Fokussierung auf wesentliche Details, die Emotionen hervorrufen können, wie im genannten Beispiel des südvietnamesischen Mädchens. Und andererseits wird allzu oft eine propagandistische, ausblendende Dokumentarphotographie veröffentlicht, um eine verzerrte Sicht auf die Realität zu erzeugen, wie es anhand der Irak-Krieg-Photographien aus offizieller amerikanischer Sicht in der Kunstzeitung veranschaulicht wird.

Auf der Suche nach der Wahrheit läuft man immer wieder Gefahr in eine Falle zu gelangen. Das Risiko der Täuschung besteht ebenfalls im hohen Maße bei Jeff Walls Werken. Jedoch darf man bei der komparativen Methode der beiden Photographierichtungen nicht außer Acht lassen, dass es sich bei Walls Arbeiten um Kunst handelt und dadurch eine Täuschung des Betrachters legitim wird. Bei ihm wird sie sogar intendiert, genauso wie er beabsichtigt, dass der Betrachter die Täuschung aufdecken kann.

Dennoch ergibt sich immer öfter eine gegenseitige Mimesis von Dokumentarphotographie und Kunst. Zum einen ist da die Aufmerksamkeit des Betrachters zu nennen, die durch die erwähnte Bilderflut heutzutage fast ausschließlich über dramatische, narrative und ästhetische Photographien erreicht wird. Um diesen Bedürfnissen gerecht zu werden, bedient sich die Dokumentarphotographie bei der Kunst. Hingegen existiert die Nähe der Kunst zur Dokumentarphotographie unter anderem durch das Erfassen eines realen Ereignisses, was speziell bei Jeff Wall rekonstruiert und inszeniert werden kann. Es handelt sich also um eine gewisse Dokumentation, die jedoch thematisch alle Facetten des Lebens spontan und ohne Bildauftrag oft in modifizierter Form wiedergeben kann. Das in diesem Zusammenhang kurz vorgestellte Werk „Pleading“ vermittelt einen Eindruck von dem Erfassen eines alltäglichen, profanen Ereignisses, welches Gegensätzlichkeiten beinhaltet. Es dokumentiert das Verhalten von zwei jungen Leuten und vermittelt durch die Gesamtkomposition, durch die Farbgebung sowie durch die Grobkörnigkeit der Aufnahme eine atmosphärische, nächtliche Stimmung im Bild. In dieser Photographie wird vom „Leben“ erzählt, ähnlich wie es eine Reportage vermag. Aber wie nah oder wie fern sind Jeff Walls Werke der Realität? Dieser Fragestellung wird im nächsten Kapitel anhand eines kunstphilosophischen

Diskurses, der ontologische und epistemologische Aspekte beinhaltet, nachgegangen werden.

### **3 Epistemologie und Ontologie – oder das Aufzeigen der Wahrheit**

#### **3.1 Die Reflexion der Idee, Jeff Walls kreativer Schaffensprozess**

Die Nähe, die Jeff Wall in seiner Kunst zur Dokumentarphotographie sieht, verrät bereits etwas über seinen Schaffensprozess. Dem tatsächlich fertig gestellten Photo geht eine gedankliche Vorstellung des eigentlichen Werkes voraus. Oft ist es die Reflexion über ein gesehenes Ereignis, welches zunächst trivial erscheinen mag, das für den Künstler besondere Bedeutung erlangt. Die Überlegungsweise, um eine photographische Arbeit zu erschaffen, welche durch beobachtete Situationen initiiert werden kann, wird in diesem Kapitel beschrieben, die sich unter anderem auf eine Schilderung des Künstlers bezieht. Die Herangehensweise des Inszenierens, Konstruierens und Arrangierens, um ein eigentliches Kunstwerk hervorzubringen, wird zu einem späteren Zeitpunkt ausgiebig behandelt. Zunächst ist es jedoch relevant den vorbereitenden Schaffensprozess zu veranschaulichen.

Die Äußerung Bertolt Brechts, die unter der Überschrift „Nicht nur Spiegel der Wahrheit“ zu finden ist und sich auf den generellen Reflexionsprozess und das darüber Hinausreichen bezieht, kann auf die Themenfindung Jeff Walls übertragen werden:

„Wir müssen nicht nur Spiegel sein, welche die Wahrheit außer uns reflektieren. Wenn wir den Gegenstand in uns aufgenommen haben, muss etwas von uns dazukommen, bevor er wieder aus uns herausgeht, nämlich Kritik, gute und schlechte, welche der Gegenstand vom Standpunkt der Gesellschaft aus erfahren muss. So dass, was aus uns herausgeht, durchaus Persönliches enthält, freilich von der zwiespältigen Art, die dadurch entsteht, dass wir uns auf den Standpunkt der Gesellschaft stellen.“<sup>62</sup>

Die bis hierhin beschriebene gedankliche Vorgehensweise eines Künstlers weist tendenziell Parallelen zum Anliegen der konzeptualistisch ausgeprägten Kunstrichtung auf, bei der die Wortbedeutung Konzept für Begriff, Vorstellung und Bild steht, durch welche die künstlerische Absicht deutlich werden soll. Es geht um

---

<sup>62</sup> Brecht, Bertolt, Schriften zur Literatur und Kunst 3, 1934-56, Anmerkungen zur literarischen Arbeit Aufsätze zur Literatur, Die Künste in der Umwälzung, Tübingen, 1967, S. 198.

den verborgenen Sinn einer Sache. Primär ist es das Ziel der Künstler Denkanstöße zu geben. Themen, die ebenfalls für unseren Kontext zutreffen, sind unter anderem die Öffnung gegenüber dem Wirklichen und die Beschäftigung mit dem Alltäglichen. Dennoch ist in dieser Richtung nicht das Ergebnis eines künstlerischen Prozesses Ziel der Bestrebung, sondern die Fixierung der Idee, die den eigentlichen Anstoß zur Produktion erbringt. Jedoch besteht die materielle Seite dieser Ideenkunst oder der Konzeptkunst häufig nur aus kurzen schriftlichen Bekundungen, in hingeworfenen Skizzen und in meist amateurhaft ausgeführten Photographien.<sup>63</sup> Dessen ungeachtet sei, dass die Konzeptkunst die Aufmerksamkeit der Künstler neulich auf die Photographie gelenkt habe, so Klaus Honnef.<sup>64</sup>

Somit gibt es in der gedanklichen Überlegung eine Verbindung zu Jeff Wall, der seine früheste photographische Arbeit „Landscape Manual“ als konzeptualistische Photographie betrachtet hat. Diese Kunstrichtung scheint, trotz der teilweise fragmentarischen Umsetzung der Werke, ein Bindeglied in der Entwicklung hin zur aktuellen photographischen Kunst darzustellen.

Im Zuge dieser Schilderung soll der Beobachtungsprozess und dessen Umsetzung veranschaulicht werden. Gerade der Akt der Reflexion und die Idee, das beobachtete Geschehen wiederaufleben zu lassen, geht vom Ursprung des Ereignisses aus; vom Wesen der geschehenen Dinge. Es handelt sich also zunächst um ein imaginäres Abbild der wahrnehmbaren Realität. Dieses weist bei Jeff Wall durch die zeitliche Verschiebung, vom selbst Erlebten hin zum selbst Geschaffenen, einige Modifizierungen auf, der Ursprung des Ereignisses, oder zumindest Fragmente dessen, bleibt jedoch in der Umsetzung in ein Kunstwerk bestehen. Das Werk „Man with a rifle“ (Abb. 14) veranschaulicht, wie die theoretische Überlegung über die Reflexion gemeint sein kann. Die im Jahr 2000 entstandene Photographie basiert auf einem von Jeff Wall erlebten Ereignis. In der Wiener Pressekonferenz, die im März 2003 im Museum für moderne Kunst stattfand, äußerte sich Jeff Wall zur Entstehung der Arbeit, die von der österreichischen Ludwig Stiftung für das Museum erworben wurde. Während der Künstler im Auto vorbeifuhr, sah er einen Mann, der so tat als

---

<sup>63</sup> Honnef, Klaus, Fotografie als künstlerisches Medium, in: Klaus Honnef, „Nichts als Kunst...“, Schriften zu Kunst und Fotografie, Hrsg. v. Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas, Köln, 1997, S. 359.

<sup>64</sup> Ebd. S. 359. (Honnef, Klaus)

schieße er ohne eine Waffe zu haben. Er stellte diese Szene nach, aus welchem Grund vermochte er auch nicht zu sagen, er tat es einfach.<sup>65</sup>

Das Beobachtete wurde folgendermaßen wiedergegeben. Über Wochen und Monate fotografierte Jeff Wall von einer festen Kameraposition aus unter genau definierten Witterungs- und Lichtbedingungen die Akteure, Details wie Autos und Passanten.<sup>66</sup>

Aus vielen Einzelbildern, die am Computer zusammengefügt wurden, ergibt sich für den Betrachter ein nicht merkliches Kompositbild. Diese vergrößerte „Polygraphie“<sup>67</sup> gibt nun ein geschlossenes Ganzes wieder. Am Rande eines sandigen Parkplatzes steht ein Mann in die Knie gebeugt (Abb. 15), bereit zum Schuss. Sein linker Arm ist ausgestreckt, sein rechter nach hinten angewinkelt, so als halte er ein Gewehr und ziele auf die Passanten auf der anderen Straßenseite. Jedoch befindet sich keine Waffe in seinen Händen, diese ist imaginär; ein Spiel ohne Materie. Jedoch seine Körperhaltung und der daraus resultierende Schlagschatten auf dem sandigen, hellen Boden lässt die Assoziation eines „realen“ Schützen perfekt werden. Im flüchtigen Moment des Hinschauens erzielt das nicht Vorhandene seine Wirkung. Man erhält den Eindruck als schieße der Mann mittleren Alters in der Tat auf die ahnungslosen Passanten. Verstärkt wird dies noch durch das Arrangement der parkenden Autos, die den Schützen einrahmen, ihm aber nicht den Weg versperren. Nur eine Parkuhr steht in seiner gedanklichen Schussrichtung, sie scheint als Zielvorrichtung, wie eine Kimme für den Mann zu fungieren. Der Titel „Man with a rifle“ verweist auf etwas, was nicht existent ist, das erwähnte Gewehr des Mannes ist nicht vorhanden. Wenn man zunächst den Titel der Photographie liest, erwartet man förmlich die Waffe in den Händen des Mannes zu erspähen. Zu sehen bleiben Anspielungen, Verweise, die uns an den Gedanken oder besser gesagt an dem Spiel des Schützen teilhaben lassen. Edelbert Köb hebt die eminente Bedeutung dieser Arbeit hervor, und charakterisiert die Vorgehensweise des Photographen folgendermaßen:

„Es ist nicht allein die sorgfältige Studie des sozialen Mikrokosmos in einem der ärmeren Viertel Vancouvers, sondern vor allem auch eine Reflexion seiner eigenen fotografischen Praxis. Das „Abdrücken“ des

---

<sup>65</sup> Interview mit Jeff Wall während der Pressekonferenz am 21.03.03 anlässlich der Ausstellung Jeff Wall „Photographs“, im Museum für moderne Kunst in Wien.

<sup>66</sup> Hochdörfer, Achim, Wolfert, Jörg, Jeff Wall Photographs, Begleitblatt zur Ausstellung, MUMOK, März 2003.

<sup>67</sup> In diesem Kontext bezieht sich die Bedeutung des Wortes „Polygraphie“ auf eine Photographie, die mehrere photographische Versatzstücke beinhaltet.

Fotoapparates ist ein Schuss, ein „shot“, der die Kontingenz des Alltäglichen bildhaft stillstellt.“<sup>68</sup>

Der erzielte Schuss ist die Voraussetzung, um einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit in einem Lichtbild festzuhalten, welcher dann für den Betrachter vorzeigbar wird. Auch wenn es sich bei dieser Photographie nicht um einen spontanen Schuss handelt, der das Erlebte in Bruchteilen einer Sekunde verewigt, ist es trotz aufwendigen Rekonstruktionen und Modifikationen im übertragenen Sinne ein erzielter und vorzeigbarer Teil des wahrgenommenen Geschehens. Das Ereignis ist bei Jeff Wall sinngemäß aus dem Alltäglichen entnommen und in der Photographie zu etwas Neuem artikuliert worden. Das Erlebte wird in der Darstellung verdichtet auf die Gestensprache des Mannes, die durch erwähnte subtile Anspielungen perfekt inszeniert ist. Wie verhält sich nun das imaginäre Abbild der wahrnehmbaren Realität und das Resultat, das ausgeführte inszenierte Photo, zu unserer erlebbaren Wirklichkeit?

### 3.2 Eine Einführung in den Abbild-Urbilddiskurs der Photographie

Der Diskurs um das Abbild der vermutlichen Wirklichkeit lässt zurückblicken auf Platons „Ideenlehre“ und bindet antike philosophische Überlegungen mit ein. Die Frage nach der Wahrheit und Authentizität, in Bezug auf visuell erfahrbare Phänomene, wird seit jeher von der Menschheit gestellt. Hans Michael Baumgartner gibt zu bedenken, dass „unser inhaltliches Wissen über die Welt und uns selbst sich nicht endgültig als wahr begründen lasse, daher sei uns die absolute Wahrheit in diesem Sinne verschlossen.“<sup>69</sup> „Dennoch sei sie die „Kernfrage der Philosophie“<sup>70</sup> und die „Grundfrage des menschlichen Lebens.“<sup>71</sup> Nur geht diese in den meisten Fällen von der wahrnehmbaren Wirklichkeit aus und nicht von Kunstwerken. Mit Ausnahme der Philosophie der Ästhetik, die sich mit dem Wesen der Kunst, dem Kunstwerk, dem künstlerischen Schaffen, der Kunsterfahrung befasst. Ebenfalls bezieht sie die Bedeutung des Phänomens der Kunst im menschlichen Dasein mit

---

<sup>68</sup> Köb, Edelbert, Vorwort in: Jeff Wall, Photographs, Publikation anlässlich der Ausstellung Jeff Wall. Photographs im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (22. März – 25. Mai 2003), Köln, 2003, S. 5.

<sup>69</sup> Baumgartner, Hans, Michael, Endliche Vernunft und Wahrheit, in: Facetten der Wahrheit, Festschrift für Meinolf Wewel, Hrsg. von Valdes, Ernesto, Garzon, Zimmerlinge, Ruth, Freiburg/München, 1995, S. 19.

<sup>70</sup> Ebd. S. 19. (Baumgartner, Hans, Michael)

<sup>71</sup> Ebd. S. 21. (Baumgartner, Hans, Michael)

ein, und untersucht insbesondere das Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit.<sup>72</sup> Die Ästhetik leistet den philosophischen Versuch Kunst zu verstehen und diese zu erfahren. Dies ist es auch, was Jeff Wall als Kunsttheoretiker, der sich selber lieber als gelegentlichen Schreiber betrachtet, unter der Aufgabe der Ästhetik, die unter anderem darin besteht, Kunst intellektuell zu erklären, versteht.<sup>73</sup> In unserem Falle bietet sie im Verlauf dieser Arbeit die Möglichkeit sich den Werken von Jeff Wall philosophisch zu nähern und diese zu analysieren. Die kunstästhetische Herangehensweise ist insofern sinnvoll, da seine Photographien auf mehreren Ebenen betrachtet werden können, jedoch nicht zwingend müssen. Und dies ergibt sich, da der Künstler, basierend auf seiner theoretischen Auseinandersetzung mit Kunstwerken im Allgemeinen, viel versierter und reflexiver diese kunstästhetischen Überlegungen in den Entstehungsprozess seiner Photographien mit einfließen lassen kann.

Um nun auf die Abbild-Urbild-Debatte über Photographie zu sprechen zu kommen, soll zunächst eine Gewichtung der Wortbedeutung von Wirklichkeit vorgenommen werden. Denn die ebenfalls häufig verwendete Bezeichnung Kunst und Realität scheint nicht immer ganz trefflich zu sein. Dies erklärt und bekräftigt Andreas Haus in seinem Aufsatz über „Fotografie und Wirklichkeit“ mit folgendem Argument:

„Realität ist – Wirklichkeit geschieht. [...] Wirklichkeit ist ein dynamischer Ereignisbegriff, zu dessen Aktualisierung es menschlicher Teilnahme bedarf, und zwar sinnlicher, lebendiger Tätigkeit [...]“<sup>74</sup>

Das Aktive und Bewegliche wird von dem Begriff impliziert und somit ist dieser in der Verwendung grundlegend sinnvoller in Bezug auf die Wahrheitsdebatte des Mediums der Photographie. Denn einerseits ist die Tätigkeit des Photographierens ein aktiver Vorgang und andererseits handelt es sich um vergängliche Momente, die sich in der Photographie ausschnitthaft manifestieren. Somit gewinnt nur das Photo eine eigene Realität, da das Gezeigte auf der Bildoberfläche statisch bleibt. Jedoch bezogen auf die inszenierte Photographie kann man einen anderen Zusammenhang konstatieren, da ähnlich, wie bei der Malerei, ein „Davor“ und „Danach“ in der

---

<sup>72</sup> Philosophie-Lexikon, Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart, Hrsg. v. Anton Hügli und Poul Lübcke, Hamburg, 1997, S. 64.

<sup>73</sup> Shapiro, David, A Conversation with Jeff Wall, in: Museo (Columbia University, NY), Nr. 3, Frühjahr 2000, S. 9.

<sup>74</sup> Haus, Andreas, Fotografie und Wirklichkeit (1982), in: Theorie der Fotografie IV 1980-1995, München, 2000, S. 89.

festgehaltenen Bewegung bewusst angedeutet werden kann. Trotz der nunmehr adäquateren Benennung, kann es im Verlauf der Arbeit zu Begriffsüberschneidungen kommen, da von einigen Autoren die Begriffe Wirklichkeit und Realität synonym verwendet werden.

An dieser Stelle möchte ich jedoch die klassische Debatte über das Abbild und Urbild in der Photographie kurz vorstellen, um einen Einblick in diese Problematik zu vermitteln.

Durch die Erfindung der Photographie kam ein wichtiger Aspekt ins Spiel, der die grundlegende Wahrheitsdebatte, nun in Bezug auf die Ablichtungsmöglichkeiten des innovativen Mediums, neu entflammte. Von Beginn an seiner Erfindung hielt sich lange Zeit die gängige, sogar propagierte Auffassung, die Photographie lichte die ausschließliche Realität ab. Es handelte sich um eine mechanistische Vorstellung, wonach sich in der Photographie die Wirklichkeit sozusagen selbst abbildete, ohne den Eingriff eines menschlichen Subjektes.<sup>75</sup> „Die neuzeitliche Ausdifferenzierung der Kunst reflektierte sich vor allem in der Unterscheidung zwischen „mechanischen“ und „schönen“ Künsten. Die Photographie geriet als technisches Verfahren, das die Welt, wie sie sei, mechanisch reproduziere, ins Zwielficht ästhetischer Illegitimität“,<sup>76</sup> so Gerhard Plumpe in seiner Habilitation „Der Tote Blick“, zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. Die Schilderung der ästhetischen Abwertung des jungen Mediums beinhaltet ebenfalls die Problematik des Kunstnachweises der Photographie. Die Auffassung einiger Künstler aus dem 19. Jahrhundert macht die damalige gängige Position deutlich. Wolfgang Kemp gibt in der „Theorie der Fotografie I“ exemplarisch einige Ansichten wieder, bei denen behauptet wird, „die Photographie sei das Mittel einer konkreten Detailzeichnung, ein fixiertes Spiegelbild der Natur oder substantieller – ein Naturabdruck. Daraus ließen sich verschiedene Definitionen der Fotografie ableiten: die Fotografie als unbestechliches, als demokratisches, als uninspiriertes, wahlloses, als mechanisches Mittel der Naturaufzeichnung.“<sup>77</sup> So hielt sich lange die zwiespältige Überzeugung, die Photographie liefere ein wahres Abbild unserer Welt, welches jedoch nicht in künstlerischer Hinsicht verstanden wurde. Weitestgehend in

---

<sup>75</sup> Honnef, Klaus, Simulierte Wirklichkeit – Inszenierte Fotografie, Bemerkungen zur Paradoxie der Fotografischen Bilder in der Modernen Konsumgesellschaft, in: Kunstforum International, Bd. 83 Mai 86, S. 89.

<sup>76</sup> Plumpe, Gerhard, Der Tote Blick, zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, München, 1990, S. 12.

<sup>77</sup> Kemp, Wolfgang, Fotografie als Fotografie, in: Theorie der Fotografie I, 1839-1912, Hrsg. v. Wolfgang Kemp, München, 1980, S. 25.

den Hintergrund gedrängt, halte sich diese Überzeugung immer noch im Justizwesen, so berichtet Solomon-Godeau, dass zwar Photographien nach wie vor als einziges zugelassenes bildliches Beweismittel vor Gericht gelten, doch sei der einst universelle Glaube an die Wahrheit der Kamera durch photographische Praktiken, die von ausgesprochenen Täuschungen bis hin zu den porenlosen Gesichtern der Vogue-Models reichen, Lügen gestraft worden.<sup>78</sup> Oft bleibt in der gängigen Literatur über Photographie unbeachtet, dass Wissenschaftler und Forscher, denen wir die Erfindung der Photographie zu verdanken haben, bereits experimentell ausprobierten, was für potenzielle Möglichkeiten in dieser Erfindung steckten. Über das reine Ablichten von Details wuchsen die Motive schnell hinaus. Denn über die Täuschungs- und Fälschungsmöglichkeiten der Photographie waren sich einige Erfinder der unterschiedlichen Verfahrensmöglichkeiten der Lichtbilder bald bewusst. Für Eingeweihte wurde der Objektivitätsgehalt der Photographie daher schnell in Frage gestellt. Somit entstanden bereits in den ersten Jahren ihrer Erfindung, die ersten Photographien mit intendiertem künstlerischen Anspruch.

Jedoch wurde die für unseren Kontext relevante photographische Richtung der Inszenierung zunächst einmal aus der Not heraus geboren. Denn auf Grund der unhandlich großen Kameras und der sehr langen Belichtungszeiten war ein Photograph, aus technischen Gründen, dazu angehalten, abzulichtende Menschen und Tiere in ihrer darzustellenden Pose samt Umgebung präzise zu inszenieren. Diese Haltungen und Gesichtsausdrücke mussten für mehrere Minuten eingenommen werden, um das Ergebnis auf die Photoplatte bannen zu können. Die Inszenierung war somit ein existenzieller Bestandteil einer Aufnahme, damit eine genaue, unverschommene Darstellung von Lebewesen festgehalten werden konnte. Selbst die frühe Dokumentarphotographie war aus den genannten Gründen dazu aufgefordert, die darzustellenden Ereignisse zu inszenieren.

Über die formale Relevanz der Inszenierung nutzte 1840 beispielsweise Bayard (Abb. 16), ein verkannter Entdecker eines photographischen Vorgangs, sehr früh diese Vorgehensweise, um eine zielgerichtete Narration in seiner Darstellung auszudrücken, die mit den Mitteln der Betrachtertäuschung spielte. Zu Bayards Darstellungen werden wir im Verlauf der Arbeit noch gelangen, da sie wesentliche Strategien implizieren, die uns bei Jeff Walls Werken in modifizierter Form wieder

---

<sup>78</sup> Solomon-Godeau, Abigail, Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarphotografie, in: Diskurse der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. II, Hrsg. v. Herta Wolf, Frankfurt am Main, 2003, S. 53.

begegnen werden. Nach solch einem vereinzelt auftretenden Beispiel erlangt die frühe inszenierte Photographie erst bei den Symbolisten eine Blütezeit.

### **3.3 Der Aussagewandel über den Wahrheitsgehalt, bedingt durch eine neue Form der inszenierten Photographie**

Parallel zu der Beschäftigung Jeff Walls mit dem photographischen Medium, entwickelte sich Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts ein verstärktes Interesse einer zielgerichteten Nutzung der inszenierten Photographie, die meist darin bestand, ein komplettes Ereignis zu simulieren. Das verstärkte Interesse an Photographie bezogen auf den Kunstbetrieb wurde mitgetragen durch die Entwicklung der zunehmenden Verbreitung der Farbphotographie und der farbigen Printmedien.<sup>79</sup> Neben der zu der Zeit innovativen Auseinandersetzung Jeff Walls mit dem Medium, entfaltete sich im Zuge dessen ein neuer Umgang mit den inszenierten Arbeiten. In den 80er Jahren entstanden nun auch bei anderen Künstlern verstärkt Aufnahmen, die Ausschnitte einer fiktiven Welt präsentierten. Sie begannen die Möglichkeiten des Artifizialen auszuschöpfen.

Das Mittel der Inszenierung ermöglicht nun eine ganz andere Sichtweise auf den Diskurs der Wahrheitsfrage hinsichtlich dieser photographischen Richtung. Trotz der Tatsache, dass diese Arbeiten aus gestellten Szenen bestehen, bedeutet das nur eine vordergründige Vereinfachung des Diskurses. Im Grunde genommen gewinnt er durch diese Eigenschaft eine andere Gewichtung, da die inszenierte Photographie in ihrer Entstehungs- und Umsetzungsform viel komplexere Strukturen aufweist. Zwar können auf sie einige photo-theoretische Überlegungen angewandt werden, jedoch erscheinen die Zusammenhänge in einer anderen Konstellation, die ebenfalls eine andere Aussage zur Folge hat. Denn die Wahrheitsdebatte über Photographie, die sich ursprünglich auf die noch vorzustellenden erkenntnisphilosophischen Gesichtspunkte bezog, die sich grundlegend mit der Wahrheitsfrage beschäftigen und darüber hinaus kunsttheoretische Aspekte mit einschließen, sah die Photographie ausschließlich als rein ablichtendes, wahrheitsbringendes, jedoch nicht künstlerisches Mittel an. Um für unseren Kontext auf die Fragestellung nach der Wahrheit in Bezug auf Jeff Walls Werke entsprechend einzugehen, wird sich im Verlauf der nächsten

---

<sup>79</sup> Hirner, René, Zwischen Bildautonomie und Abbildhaftigkeit, Anmerkungen zum Verhältnis von Malerei und Fotografie in der gegenwärtigen Fotokunst, in: Unschärferelation, Fotografie als Dimension der Malerei, Hrsg. v. Stephan Berg, Ausstellungskatalog, Freiburg, 2000, S. 14.

Kapitel zeigen, dass sich eine gewisse Fusion von philosophischen Überlegungen und der Aussagemöglichkeiten dieser Kunstwerke ergeben kann.

„Es ist zunächst einmal nur die fotografische Wirklichkeit, derer wir ansichtig werden, die Realität freilich eines Mediums, in dem sich die facettenreiche „Gestalt“ der empirischen Wirklichkeit in zahlreichen Brechungen und Verschiebungen enthüllt.“<sup>80</sup>

Dies ist die ursprüngliche Ausgangsbasis unter anderem für eine dokumentarische Photographie, die in ihren Charakteristika Inspirationen für die inszenierte Photographie bereithalten kann. Die aufkommende inszenierte Photographie, die sich grundlegend als künstlerische Richtung in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts etablierte, spiele, laut Peter Weiermair, mit der Wirklichkeitssuggestion der Photographie, mit der Tatsache, dass alles, was in die Aufnahme eingehe und dem Betrachter vermittelt werde, nicht nur für wirklich, sondern auch für wahr gehalten werde.<sup>81</sup> A. D. Coleman geht in seiner Aussage noch weiter und erklärt, „dass solche Bilder den Wahrheitsanspruch der Fotografie gegen den Betrachter benutzen; sie beuten die anfängliche Annahme der Glaubwürdigkeit dadurch aus, daß sie sie auf Ereignisse übertragen, die vom Fotografen inszeniert sind.“<sup>82</sup> Diese allgemein gehaltenen Äußerungen über inszenierte Photographie fassen in groben Zügen das Potenzial dieser Richtung und die künstlerische Intention, die in der Täuschung des Betrachters bestehen kann, zusammen.

Trotz der grundlegenden Gemeinsamkeiten, die auch bei Jeff Wall darin bestehen, dass seine Werke in den meisten Fällen eine vermeintliche Authentizität des Geschehens oder der Darstellung vermitteln, die uns vordergründig an einen alltäglichen Schnappschuss erinnern mögen und daher eine unbefangene Natürlichkeit zum Ausdruck bringen, besteht unter anderem die Besonderheit in der bereits dargelegten Vorgehensweise des Künstlers. Denn der Photograph, der einer der Ersten war, der diese Richtung der Photographie in konsequenter Weise für die Kunst zu nutzen wusste, erschafft Arbeiten, die meistens in modifizierter und rekonstruierter Form, auf erlebten Ereignissen basieren. Selbst in ihrer Gestelltheit beinhalten die Werke, durch die Anlehnung an beobachtete Situationen, einen

---

<sup>80</sup> Honnef, Klaus, Die Welt als Vorstellung – Die Vorstellung als Welt, in: Kunstforum International, Bd. 84, 1986, S. 117.

<sup>81</sup> Weiermair, Peter, Zum Problem der inszenierten Fotografie im 19. und 20. Jahrhundert, Wechselwirkung zwischen Kunst und Fotografie, in: alte und moderne Kunst, Zeitschrift, Hrsg. v. Kurt Rossacher, 30. Jahrgang 1985, Heft 200, S. 29.

<sup>82</sup> Coleman, A. D., Inszenierende Fotografie. Annäherung an eine Definition (1976), in: Theorie der Fotografie III 1945-1980, Hrsg. v. Wolfgang Kemp, München, 1999, S. 241.

dokumentarischen Charakter, der uns etwas über das vom Künstler selbst Erlebte vermitteln kann. Darüber hinaus eröffnen die Photographien Ansatzpunkte die konzipierte Täuschung zu entschlüsseln, und bieten die Möglichkeit, die Arbeiten auf einer zweiten Ebene zu interpretieren.

Einige kurz folgende Beispiele machen bereits deutlich, dass in dieser Richtung ebenfalls ganz unterschiedliche Tendenzen zum Tragen kommen können.

Vielen Inszenierungskünstlern liegt häufig ein anderes Darstellungskonzept zu Grunde, welches oft dazu beiträgt, dass die Werke offensichtlich artifiziell erscheinen. Das kann bedeuten, dass in einigen Arbeiten die Strukturen der Darstellungsart häufig durchscheinen, sprich es entsteht beispielsweise ein harter Farbkontrast von Vorder- und Hintergrund, so dass sich das Figurenpersonal wie auf einer Folie vom Hintergrund hervorhebt oder das Ambiente den bühnenartigen, kulissenhaften Aufbau preisgibt. Oft erscheinen die Darstellungen sehr farbtintensiv und erinnern daher an Werbephographien, oder sie sind als Film-Stills sogar der Werbung entnommen, wie es bei Richard Prince Cowboys (Abb. 17) der Fall ist. Häufig steht eine Selbstinszenierung im Vordergrund, wie es bei Cindy Sherman (Abb. 18) oder Matthew Barney (Abb. 19) zutrifft. Einer weiteren möglichen Vorgehensweise bedient sich Thomas Demand (Abb. 20), indem er für die photographische Vorlage Räumlichkeiten bestehend aus Papiermodellen kreiert, die zwar in ihrer Aufmachung eine Illusion von Realität wiedergeben, jedoch ebenfalls auf ihre Beschaffenheit verweisen. Oder Hartmut Neumanns (Abb. 21) Bildinszenierungen, die in Anlehnung an konkretkonstruktivistische Malerei entstanden sind und vor der Hintergrundsfolie, bestehend aus meist dekorativen Innenraumelementen ausgestopfte Tiere preisgeben.

Zu sehen bekommen wir in den verschiedenen inszenierten Werken mehrfach Phantasiewelten, die sich von dem konventionellen Darstellungskanon der Photographie lösen und dem Betrachter irrealer Dinge, die sich von den räumlich, physikalischen Gesetzen abheben, vor Augen halten. Es können Phänomene konzipiert werden, die an surrealistische Photographien denken lassen. Eine angedeutete Narration kann ins Absurde geführt werden.

Diese unterschiedlichen thematischen und darstellerischen Gewichtungen sollen nun nicht im Einzelnen vertieft werden, jedoch zeigen diese exemplarisch, welche mannigfaltigen Ausprägungen sich die inszenierte Photographie bedienen kann, die mit den hier angeführten beispielhaften Merkmalen keineswegs erschöpft sind.

Allein durch diese Auflistung wird unverkennbar, dass Jeff Walls Intention anderweitig liegen muss, dies wird bereits durch seinen Umgang mit dem Medium und in Hinsicht auf seine charakteristischen Stilmerkmale deutlich. Hinzu kommt, dass der Künstler zwar an diversen Gruppen- oder Themenausstellungen weltweit teilgenommen hat, jedoch bezog sich bisher davon keine ausschließlich auf die Thematik der inszenierten Photographie. Dies kommt einer formalen Abgrenzung zu einer simplen Einordnung über den ausschließlichen Werkprozess gleich, und zeugt von der Absicht, seinen Werken eine autonome Betrachtungsweise zukommen zu lassen.

In einzelnen Aufsätzen und Zeitungsartikeln über die Kunstwerke des Kanadiers wird meist durch die Überschriften auf den diskutablen Wahrheitsaspekt in seinen Arbeiten hingewiesen. Die Faszination über diesen Gesichtspunkt wird bereits in Titeln, wie zum Beispiel „Wahrheit ist kein Werk von Sekunden“<sup>83</sup>, „Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit“<sup>84</sup> oder „Die große Illusion. Was spielt sich hier ab? Wirklichkeit oder Fiktion? Die Traumbilder von Jeff Wall, dem Meister der inszenierten Photographie.“<sup>85</sup>, deutlich. In der Literatur wird in vielen Fällen zwar der Werkprozess der Inszenierung beschrieben, jedoch bleibt die Methodik des subtilen Spieles mit der Wahrnehmung des Betrachters außen vor, ebenso der Ansatz über die Erkenntnis des Wahrheitsgehaltes. Die Äußerung, dass die gezeigte Aufnahme nicht nur für wirklich, sondern auch für wahr gehalten werden soll,<sup>86</sup> wird, wie erwähnt, von Peter Weiermair über die inszenierte Photographie im Allgemeinen erbracht. Dies verhält sich bei Jeff Walls Arbeiten ein wenig anders, denn er liefert dem Betrachter meist Möglichkeiten diese zu entschlüsseln. Selbst, obwohl die meisten Arbeiten bis ins kleinste Detail komponiert und inszeniert sind und man somit von einer rekonstruierten Welt sprechen mag, existiert in diesen Photographien vielleicht mehr Wahrheit im übertragenen Sinne, als man ihnen zunächst zugestehen möchte. Dies bezieht sich nicht auf die wirkliche, faktische Situation der Bildproduktion, sondern auf den Aussagegehalt der vollendeten Werke.

---

<sup>83</sup> Albig, Jörg-Uwe, „Wahrheit ist kein Werk von Sekunden“, in: art, Das Kunstmagazin, Nr. 6, Juni 1996, S. 14-25.

<sup>84</sup> Jeff Wall, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, Essays und Interviews, Hrsg. v. Gregor Stemmerich, Amsterdam, Dresden, 1997.

<sup>85</sup> Die große Illusion. Was spielt sich hier ab? Wirklichkeit oder Fiktion? Die Traumbilder von Jeff Wall, dem Meister der inszenierten Photographie, Jeff Wall im Interview mit Jörg-Uwe Albig, in: Süddeutsche Zeitung, Magazin, Nr. 18, 06.05.1994, S. 34-38.

<sup>86</sup> Weiermair, Peter, Zum Problem der inszenierten Fotografie im 19. und 20. Jahrhundert, Wechselwirkung zwischen Kunst und Fotografie, in: alte und moderne Kunst, Zeitschrift, Hrsg. v. Kurt Rossacher, 30. Jahrgang 1985, Heft 200, S. 29.

Und diese Aspekte sind nicht im konventionellen Sinne hinsichtlich des erkenntnisphilosophischen Diskurs über Photographien im Allgemeinen zu verstehen, sondern explizit auf Jeff Walls Kunstwerke zu beziehen. Bei diesen muss man grundsätzlich durch das Erschaffen einer fast perfekten Illusion von einer ganz anderen Basis ausgehen. Interessanterweise finden sich gerade in diversen Definitionen über Kunst, die das beinahe Unmögliche versucht haben, das Wesen der Kunst zu charakterisieren und zu erfassen, in der Umschreibung des Begriffes Parallelen zu der Vorgehensweise des Photographen, sowie in der Wirkung der ausgeführten Arbeiten von Jeff Wall wieder. Diese Definitionen, die von ihrer Intention her Allgemeingültigkeit in Bezug auf Kunst besitzen, beinhalten jedoch Aspekte, die sich in der noch auszuführenden Debatte über Photographie und Wahrheit finden lassen. Primär unterstreichen sie aber die Möglichkeiten, die in einer Konstruktion eines Ereignisses vom Künstler begründet liegen können. Ferner wird, basierend auf dem Bestimmungszweck der Photographien des Kanadiers, eine Abgrenzung zur Dokumentarphotographie deutlich, obwohl, wie veranschaulicht, in der Entstehung und der Wirkung Analogien existieren. Bevor auf diese Bestimmungen eingegangen wird, soll zuvor noch kurz verdeutlicht werden, dass von offizieller Seite die Zugehörigkeit der Photographie zur bildenden Kunst lange Zeit verwehrt wurde. Selbst heutzutage ist es erstaunlich, dass einige Kunstlexika<sup>87</sup> in ihrer Auflistung über deren Inhalte über die bildenden Künste meist nur Malerei, Bildhauerei und Architektur auf dem Titelfindex erscheinen lassen und die Photographie nur als Beiwerk Erwähnung findet. Hubertus v. Amelunxen fasst den Umgang mit dem Medium „als bildnerisches Findelkind, das sich in seiner kurzen Geschichte hat herumreichen lassen“, zusammen.<sup>88</sup> Selbst marktwirtschaftlich gesehen ergeben sich Ungerechtigkeiten hinsichtlich des Mediums. So führt Amelunxen an anderer Stelle des Textes weiter aus, dass der heutige Umgang mit der Photographie eine künstliche Folge ökonomischen Wandels sei, der es der Photographie ermögliचे Einzug in die Galerien und Museen zu erlangen und ihr ein spekulationsfähiges Vermögen zugemessen werde. Denn die Photographie sei nicht nur nach wie vor „billiger“ im Ankauf und in der Ausstellungspraxis der Kunst, auch habe sie nun als „Vehikel“ der Kunst in der „post- narrativen Ära“ Anerkennung

---

<sup>87</sup> Beispielsweise listet das Lexikon der Kunst auf seinem Einband nur die bildenden Künste Malerei, Architektur und Bildhauerkunst auf. Jedoch wird in einer Bemerkung über das Lexikon erwähnt, dass „auch die großen Lichtbilder, die Photographiegeschichte gemacht haben, aufgeführt werden.“ in: Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Erlangen, 1994.

<sup>88</sup> Amelunxen, Hubertus v., Theorie der Fotografie IV 1980-1995, München, 2000, S. 11.

gefunden.<sup>89</sup> So zeigt sich, dass dieser defizitäre Umgang dem Medium in allen Bereichen widerfahren ist und noch heute widerfährt. Selbst die Legitimation aller Darstellungsmöglichkeiten auszuschöpfen, sei es beispielsweise die Umsetzung eines phantastischen Konstruktes oder das Integrieren fabelhafter Wesen, wird von Seiten des allgemeinen Verständnisses, der Photographie noch heutzutage oft verwehrt. Von dem ursprünglichen öffentlichen Ansehen von der Kunst getrennt betrachtet, ist die Photographie nun längst ein Teil der Kunst.<sup>90</sup> Trotz der Integration in die bildenden Künste und der gewonnenen Popularität gegen Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts muss die Photographie ihren Geltungsbereich als Kunst immer wieder behaupten. Dabei handelt es sich um die Entscheidungskraft eines jeden Künstlers, der in dem Medium Photographie ein entsprechendes Ausdrucksmittel sieht, um seinen künstlerischen Anspruch zu artikulieren. Auf Grund dieser Tatsache erscheint es in der zeitgenössischen Kunst obsolet über diese Zugehörigkeitsdebatte zu diskutieren.

Im Folgenden sollen nun über die Analogien in Bezug auf Jeff Walls Vorgehensweise, die sich in den Bestimmungserklärungen über Kunst wiederfinden lassen, über das Vorstellen der ersten Kunsttheorie, die ihren Ursprung in der griechischen Antike hat, und über den im 19. Jahrhundert daran anschließenden klassischen Diskurs über die Wahrheitsdebatte von Lichtbildern im Allgemeinen, Bezüge zur inszenierten Photographie hergestellt werden.

Diese Herangehensweise legt zu Grunde, dass der Künstler Jeff Wall ebenfalls als Kunsthistoriker agiert und daher auf einen Fundus kunstgeschichtlicher und ästhetischer Theorien rekurrieren kann, um seine Photographien zu konzipieren. Jedoch muss betont werden, dass die zu erarbeitenden möglichen philosophischen Entsprechungen nicht vom Künstler explizit angesprochen werden. Sie sind primär im Kontext über Platons Höhlengleichnis zu betrachten, welches in Bezug auf die Photographie im Allgemeinen immer wieder angeführt wird, um den vermeintlichen Wahrheitsgehalt des Mediums bildlich zu veranschaulichen.

---

<sup>89</sup> Ebd. S. 13. (Amelunxen, Hubertus v.)

<sup>90</sup> Ebd. S. 13. (Amelunxen, Hubertus v.)

### 3.4 Ein Hauch von Wahrheit, oder das Erkennen des Unsichtbaren? Jeff Walls Kunst und die Mimesistheorien der klassischen Antike

Es erscheint fast paradox, dass in dem nachweislichen Ursprung unserer heutigen Kunsttheorien, wie sich zeigen wird, zwar ein gewisser Wahrheitsanspruch in der Kunst konstatiert wurde, und dieser seit der Erfindung der Photographie dem Medium ebenfalls zugestanden wurde, jedoch blieb der Photographie bis vor kurzem der Status als Kunst verwehrt. Dies galt auch, wenn sie aus einer künstlerischen Intention heraus entstanden war.

Um nun die Theorien über den Wahrheitsanspruch der Kunst in den Kontext zu Jeff Walls photographischer Kunstwerken zu stellen, ist es zunächst relevant zu zeigen, dass in den anzuführenden generellen Wesensbestimmungen von Kunst Übereinstimmungen in den Ausrichtungen, welche die Photographien von Jeff Wall haben können, bestehen. Der Ansatz einer Kategorisierung des Kunstbegriffes führt zu den Grundüberlegungen der Kunsttheorie, auf die in Bezug auf Platons Erkenntnistheorie näher eingegangen werden soll, da sie immer wieder in den Kontext von Photographie und Wahrheit gestellt wird.

Das „Lexikon der Kunst“ gibt folgende Definition über Kunst, aus der nur ein Auszug wiedergegeben werden kann:

„Kunst (von „Können“) [...] -> als wesentliches Teilelement der Kultur und historisch konkretes, variables System der verschiedenartigen Künste eine spezifische Art des menschlichen Weltverhältnisses, der -> Aneignung der Welt mit allen Wesenskräften.[...] Die bildende Kunst z.B. kann nur wirken und sich damit überhaupt als Kunst konstituieren mit der Anschaulichkeit ihres Gegenstandes; die Ideen und ästhetischen -> Ideale bedürfen sichtbarer Formen, wobei das Sichtbare seinen eigenen Wert behauptet. [...] In den Kunstwerken – in „Modellen“ der Wirklichkeit – vergegenwärtigt sich der Mensch seinen eigenen Lebensprozess, die historischen Realitäten und Möglichkeiten seines Subjektseins [...]. Die Selbstbestätigung und – Selbsterkenntnis verbindet sich mit dem Entwurf zum Neuen; [...] In dieser Dialektik von Wirklichem und Möglichem hatte bereits Aristoteles das Wirkungsfeld der Kunst angesiedelt (-> Kunstwirksamkeit). [...] In jedem Fall aber verbinden sich in der Kunst [...] erkennende, wertende, motivierende, modelschaffende (konstruierende, gestaltende, sowohl praktisch-geistig als auch materiell) unterhaltende und zeichenkommunikative Aspekte. [...] Schließlich kann ein Kunstwerk nur entstehen, wenn es schöpferisch, mit Hilfe der -> Phantasie (und auf diese zurückwirkend) gestaltet, materialisiert und somit Struktur und Form geworden ist, die sich in

der ästhetischen Kommunikation als „sprachliche“ Zeichen erschließen und ästhetische Lust- (oder Unlust-) Gefühle erwecken.“<sup>91</sup>

Der Ansatz einer Bestimmung des Terminus im Lexikon der Kunst beinhaltet zugleich vielfältige Möglichkeiten des Begriffes und stellt die Legitimation von Kunst heraus. Sie muss keine Rechtfertigung oder Beweisführung über ihre Existenz abliefern. Dies wird dadurch veranschaulicht, dass das „Sichtbare seinen eigenen Wert behauptet“ und sich eine „Dialektik vom Wirklichen und Möglichen“ vollzieht. So formuliert beispielsweise Paul Klee:

„Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sie macht sichtbar.“<sup>92</sup>

Der Begriff Kunst umfasst in seiner gesamten Bedeutung die komplexen kausalen Zusammenhänge des Mikro- und Makrokosmos. In welchem Umfang dieses „Verstehen“ geleistet werden kann, bleibt offen, ebenfalls ob die Vermittlung des Kunstwerkes danach strebt, das erreichte Wissen in seiner ursprünglichen Form preiszugeben. Die zitierten Aspekte unter anderem des Erkennenden, Wertenden, Konstruierenden und Gestaltenden erhalten ihren Stellenwert, wie sich zeigen wird, vor allem bei Jeff Walls inszenierten Arbeiten.

Jeff Wall vermag es, auf Grund der Inszenierung in seinen Photographien – „in Modellen der Wirklichkeit“ den Lebensprozess der Menschen zu vergegenwärtigen. Wie dies im Detail geleistet werden kann, wird im Verlauf der Arbeit an werkspezifischen Beispielen verifiziert.

An dieser Stelle reicht die Auseinandersetzung über den Wahrheitsaspekt in der Photographie zurück bis in die griechische Antike, wo der Ursprung der heutigen Kunsttheorie begründet liegt.

Sie kommt am deutlichsten und reifsten in den Schriften Platons zum Ausdruck. Diese Äußerungen über Kunst haben sich in immer fortwährenden Variationen bis heute erhalten. Jedoch ist die generelle Abwertung der handwerklichen und auch künstlerischen Tätigkeit bei den Griechen spürbar, die bei Platon am radikalsten artikuliert wurde.<sup>93</sup>

Platon vereinigte in seiner Kunstlehre die vorher getrennt gesehenen Begriffe des Schönen und der Kunst zu einem zusammenhängenden System. Doch ist Kunst für

---

<sup>91</sup> Lexikon der Kunst, Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. V, Hrsg. v. Harald Olbrich, Leipzig, 1992, S. 115 f.

<sup>92</sup> Was ist Kunst?, 2004, S. 8.

<sup>93</sup> Kultermann, Udo, Kleine Geschichte der Kunsttheorie, Von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart, Darmstadt, 1998, S. 19.

ihn im Sinne seiner Ideenlehre die Nachahmung einer Nachahmung und somit nicht hoch einschätzbar.

Die sichtbare Wirklichkeit ist für ihn bereits die Nachahmung der Ideen.<sup>94</sup> Die Ideen, griechisch „eidōs“ oder „idea“, ursprünglich „Bild“ – sind Formen, Gattungen, Allgemeinheiten des Seins. Sie haben die einzige wahre metaphysische Realität. Die einzelnen Dinge vergehen, aber die Ideen bestehen als deren unvergängliche Urbilder weiter. Für Platon sind die Ideen die eigentliche Wirklichkeit. Er ist somit der Wegbereiter für alle Kunstauffassungen, die den Darstellungsauftrag im transzendentalen Bereich der Ideen begründen. Er forderte vom Künstler die Verdichtung der Ideen im Werk, das die Erkenntnis des wirklichen Wahren fördern müsse. Jedoch äußerte er seine differenzierten Bestimmungsurteile gattungsspezifisch, wie z.B.: auf die Malerei oder Poesie, nicht aber allgemein auf Kunst bezogen.<sup>95</sup> Seiner Forderung nach, sah er nur entsprechende Möglichkeiten in der Musik und Dichtkunst.

Dem stellte Aristoteles entgegen, dass die Kunst durch die Darstellung möglichen menschlichen Handelns das Allgemeine der Ideenwelt im Besonderen der realen Situation sichtbar machen kann. Für ihn ist das Kunstwerk nicht mehr eine Form einer sekundären mimetischen Praxis wie bei Platon, sondern die Imitation einer Idee, die direkt in der Natur zum Ausdruck kommt.<sup>96</sup> Somit ist für Aristoteles die uns umgebende Wirklichkeit die wahre Welt. Dies bedingt, dass die Wahrheit nicht jenseits der Welt zu finden ist, sondern in ihr. Die positive Wertschätzung der Malerei basiert auf drei Elementen: dem ästhetischen Vergnügen, das von Gemälden hervorgerufen wird, dem Lerneffekt, der durch die Malerei möglich ist, und der kathartischen Wirkung, die von Gemälden ausgehen kann (und soll). Die Menschen erfreuen sich an den malerischen Nachahmungen. Dieses Vergnügen kommt einerseits durch die Schönheit der Darstellung zustande, d.h. durch die maßvolle und harmonische Abbildung, und andererseits durch die Kunstfertigkeit, die sich am Gemälde zeigt, und durch die gute Farbgebung. So können auch abstoßende Tiere oder Leichname, die an sich eher Unbehagen auslösen, in einem Gemälde zu ästhetischem Vergnügen führen.<sup>97</sup> Um eine gewisse Wirkung zu erzielen, erteilt

---

<sup>94</sup> Ebd. S. 24. (Kultermann, Udo)

<sup>95</sup> Mäckler, Andreas (Hrg.), Was ist Kunst?, 1080 Zitate geben 1080 Antworten, Köln, 1987, S. 15.

<sup>96</sup> Kultermann, Udo, 1998, S. 28.

<sup>97</sup> Thommes, Armin, Philosophie der Malerei, von Platon bis zu Jean-Francois Lyotard, Mainz, 1996, S. 20.

Aristoteles der Kunst auch die Lizenz Unmögliches darzustellen, das Gebot „richtiger“ Nachahmung also aus rezeptionsästhetischen Motiven zu verletzen.<sup>98</sup>

Aristoteles kontroverser Umgang mit Platons Ideenlehre erhöht den Status des Kunstschaffenden und der Kunst, schließt die Option des ästhetisch Hässlichen nicht aus und legitimiert Unmögliches in Darstellungen, seine These sowie die Platons, sollen auf Jeff Walls Arbeiten bezogen werden, um näher hinter die „Fassaden“ seiner Photographien schauen zu können, die zwischen Kunst und Wahrheit zu changieren „scheinen“. Und gerade diese beiden Aspekte werden von den Griechen beleuchtet. Dazu ist es nötig, Platons philosophische Vorstellung einer materiellen und immateriellen Welt als hypothetischen Erklärungsansatz, sowie Aristoteles Aussage über die mögliche Repräsentation von Wahrheiten in der Kunst mit einzubinden. Beide Theorien finden sich unter anderem in ihren Grundzügen in der Kunstphilosophie der Moderne wieder. Diese erläutert das Wesen der Kunst in erster Linie mit Bezug auf den Wahrheitsbegriff.<sup>99</sup> Die moderne Wahrheitsästhetik geht von einer metaphysischen Idee aus, deren hervorragende oder sogar einzige Präsenzform Kunstwerke sind.<sup>100</sup> Da die Wahrheit in den Werken der Kunst die Gestalt eines Sinndings angenommen hat, sind sie Träger eines transsubjektiven Sinns, der, um sich mitzuteilen, vom Rezipienten vergegenwärtigt werden muss.<sup>101</sup> Ein wichtiger Kritikpunkt, den Schmücker hierzu äußert, ist folgender, dass, indem die Wahrheitsästhetik den Wahrheitsgehalt auf das der Kunst beziehe, unterstelle sie vielmehr eine absolute Bedeutung der Kunst, die durch das „Wie“ eines einzelnen Werks nicht zu irritieren sei.<sup>102</sup> Diese Kritik ist entscheidend, da ansonsten jede Kunst, ohne auf ihren Darstellungs- oder Aussagegehalt zu verweisen, per se ihrem Wesen nach Wahrheiten präsentieren würde. Gerade auf das Werkspezifische kommt es in unserem Kontext an. Daher muss exemplarisch von einzelnen Kunstwerken Jeff Walls ausgegangen werden, um nachzuprüfen, ob seine Photographien mehr verraten, als dem Rezipienten vielleicht im ersten Moment des Betrachtens bewusst wird. Natürlich bindet dies die wiederzuerkennenden Präferenzen und Stilmerkmale des Künstlers mit ein.

---

<sup>98</sup> Schmücker, Reinold, Was ist Kunst? Eine Grundlegung, (Diss.), München, 1998, S. 23.

<sup>99</sup> Ebd. S. 24. (Schmücker, Reinold)

<sup>100</sup> Ebd. S. 25. (Schmücker, Reinold)

<sup>101</sup> Ebd. S. 25. (Schmücker, Reinold)

<sup>102</sup> Ebd. S. 26. (Schmücker, Reinold)

Zunächst ist es relevant auf Platons Kunsttheorie zurückzukommen, die den Grundstein für die Überlegung von der Vermittlung von Wahrheiten anhand eines Gleichnisses anschaulich macht.

Sie kommt in zahlreichen Dialogen zum Ausdruck, unter anderem in „Ion“, „Phaedrus“ und „Symposion“, die wahrscheinlich wichtigste Darstellung liegt in dem Werk des „Staates“ vor, in dem Platon im Höhlengleichnis (Abb. 22) die „elementare menschliche Situation unvergleichlich gekennzeichnet hat“<sup>103</sup>:

„Und nun vergleiche Bildung und Unbildung in unserer Natur mit folgendem Zustand. Stelle dir Menschen vor in einer unterirdischen, höhlenartigen Wohnstätte mit lang nach aufwärts gestrecktem Eingang, entsprechend der Ausdehnung der Höhle. Von Kind auf sind sie in dieser Höhle festgebant mit Fesseln an Schenkeln und Hals; sie bleiben also immer an der nämlichen Stelle und sehen nur geradeaus vor sich hin, denn durch die Fesseln werden sie gehindert, ihren Kopf herumzubewegen. Von oben her aber aus der Ferne leuchtet hinter ihnen das Licht eines Feuers. Zwischen dem Feuer aber und den Gefesselten läuft oben ein Weg hin, dem entlang eine niedrige Mauer errichtet ist ähnlich der Schranke, die die Puppenspieler vor den Zuschauern errichten, um über sie weg ihre Kunststücke zu zeigen. [...] Längs dieser Mauer [...] tragen Menschen allerlei Geräte vorbei, die über die Mauer hinausragen, Statuen verschiedenster Art aus Stein und Holz von Menschen und anderen Lebewesen [...]. Ein sonderbares Bild, das du da vorführst, und sonderbare Gefangene. Sie gleichen uns. Können denn zunächst solche Gefesselte von sich selbst und voneinander etwas anderes gesehen haben als die Schatten, die von dem Feuer auf die ihnen gegenüberliegende Wand der Höhle geworfen werden? [...] Durchweg also würden diese Gefangenen nichts anderes für wahr halten als die Schatten der künstlichen Gegenstände. [...]

wenn einer von ihnen aus den Fesseln befreit und genötigt würde, plötzlich aufzustehen, den Hals umzuwenden, sich in Bewegung zu setzen und nach dem Licht emporzublicken und alles dies nur unter Schmerzen verrichten könnte und geblendet von dem Glanz nicht imstande wäre, jene Dinge zu erkennen, deren Schatten er vorher sah, was glaubst du wohl, würde er sagen, wenn man ihn versicherte, er hätte damals lauter Nichtigkeiten gesehen, jetzt aber sei er dem Seienden näher gerückt und auf Dinge hingewandt, denen mehr Sein zukäme und sehe deshalb richtiger? [...] Und wenn man ihn nun zwänge, seinen Blick auf das Licht selbst zu richten, so würden ihn doch seine Augen schmerzen, er würde sich abwenden und wieder jenen Dingen zustreben, die er anschauen kann, und diese würde er doch für tatsächlich gewisser halten als die, die man ihm zeigte? [...] Wenn man ihn nun aber von dort gewaltsam durch den holprigen und steilen Aufgang aufwärts schleppte und nicht eher ruhte, als bis man ihn an das Licht der Sonne gebracht hätte, würde er diese Gewalttätigkeit nicht schmerzlich empfinden und sich dagegen

---

<sup>103</sup> Kultermann, Udo, 1998, S. 25.

sträuben? [...] Er würde sich also erst daran gewöhnen müssen, wenn es ihm gelingen soll, die Dinge da oben zu schauen.

[...] die durch den Gesichtssinn uns erscheinende Welt setze der Wohnung im Gefängnis gleich, den Lichtschein des Feuers aber in ihr der Kraft der Sonne. Den Aufstieg nach oben aber und die Betrachtung der oberen Welt muß du der Erhebung der Seele in das Reich des nur geistig Erkennbaren vergleichen [...] in dem Bereich des Denkbaren zeigt sich zuletzt und schwer erkennbar die Idee des Guten; hat sie sich aber einmal gezeigt, so muß man schlußfolgern, daß sie für alle die Urheberin alles Rechten und Schönen ist, da sie im Bereich des Sichtbaren das Licht und dessen Herrn (die Sonne) erzeugt, im Bereich des Denkbaren aber selbst als Herrscherin waltend uns zu Wahrheit und Vernunft verhilft.“<sup>104</sup>

In diesem verkürzt wiedergegebenen Gleichnis kommt Platons Realitätserkenntnis zum Ausdruck, die sich in den Auffassungen der Nachfolgenerationen zum größten Teil weitererhalten hat und bis in die Gegenwart kontrovers und konstruktiv diskutiert wird. Erkenntnis bedeutet für Platon, auf Grund der Vorstellung von der ursprünglichen Idee, Wiedererinnerung des bereits Bekannten. Die Wiedererinnerung, die so genannte Anamnesis, ist aus dem Grund so schwierig, weil die menschliche Seele von den Eindrücken der Sinnenwelt überflutet ist.<sup>105</sup> An Fallbeispielen gelangt „die Situation des Menschen angesichts seiner Erkenntnisfähigkeit“<sup>106</sup> in Bezug auf die Kunst und die modernsten technischen Errungenschaften immer wieder zur Anwendung.

Im Zusammenhang mit dem Medium der Photographie entflammte die Debatte über das Gleichnis Platons auf ein Neues. Ausgehend von dem Erklärungsansatz über das denkbare Erfahren einer „wahren Welt“ sah man in der Photographie die Möglichkeit diese zu erblicken. So brachte der erkenntnisphilosophische Diskurs, auf die Photographie im Allgemeinen bezogen, folgende These hervor. 1859 machte der Amerikaner Oliver Wendell Holmer, wie viele seiner Zeitgenossen, eine direkte Anspielung auf Platons Gleichnis. Er ging davon aus, dass durch die Erfindung der Daguerreotypie, die nun unser flüchtiges Spiegelbild zu fixieren vermochte, der „richtige Blick“ gewährleistet werde; „jene Erscheinungen“, also Abbilder, die seiner Meinung nach, Platon als Inbegriff des Unwirklichen bezeichnet hätte. Das photographische Ergebnis bringe die auf den Kopf gestellte Totalität des zuvor nur unzulänglich Gesehenen hervor. Dies sei eine anschauliche Abstraktion der

---

<sup>104</sup> Platon, Der Staat, Siebentes Buch, Hamburg, 1961, S. 268ff.

<sup>105</sup> Thommes, Armin, 1996, S. 16.

<sup>106</sup> Kultermann, Udo, 1998, S. 25.

Lichtzeichnung, Ausdruck einer Synthesis von Sehen und Wissen, die Schatten, Bild und Ding der Aufnahme zusammenfügt.<sup>107</sup> Diese Argumentation lässt den Zeitgeist über die neue technische Errungenschaft spüren, bei der die Begeisterung über die Möglichkeit des „Ablichtens der Natur“ mitschwingt. Die Photographie diene demnach als visueller Beweis dafür, dass unsere Dingwelt, so wie wir sie sehen, als existent und wahr zu gelten habe. Dieser in der Zeit entstandene Glaube an den Objektivitätsgehalt der Photographie schuf die Basis für die inszenierte Photographie, da selbst heute noch, trotz der Aufklärung über Manipulationsmöglichkeiten, das Vertrauen an das „Wahre“ mitschwingt. Die beste Basis, um eine Illusion schaffen zu können.

Außer Acht lässt diese Begründung Holmers, dass die Kamera eine Erfindung des Menschen ist und somit für Platon, wenn er diese Erfindung erlebt hätte, eine Nachahmung der Nachahmung bleiben würde. Und die Menschheit daher immer noch in seiner sinnbildlichen Höhle verweilen müsste. Das fortwährende Verweilen in der Höhle bringt Susan Sontag zur Sprache. In ihrem Beitrag über Photographie dient das berühmte Gleichnis im aktuellen Kontext wieder als Beispiel.

Ihrer Meinung nach sei die Menschheit noch nicht zu höherer Erkenntnis gelangt und ergötze sich an bloßen Abbildern der Wahrheit. Die schiere Unersättlichkeit des photographischen Auges verändere die Bedingungen, unter denen wir in der Höhle, unsere Welt, eingeschlossen seien. Indem sie uns einen neuen visuellen Code lehren, verändern und erweitern Photographien unsere Vorstellung von dem, was anschauenwert sei und was zu beobachten wir ein Recht haben.<sup>108</sup>

Die Veränderung der Sichtweise auf unsere Welt durch das Medium der Photographie gehe für Susan Sontag, deren Worte Bernd Busch in seinem Werk „Belichtete Welt“ wiedergibt, „einher mit einer tiefgreifenden Transformation des Realen.“<sup>109</sup> Er misst der Wirkung der Photographie in Bezug auf Platons Ideenlehre eine weitaus stärkere Bedeutung bei:

„Dem fotografischen Wahrnehmungsprogramm zufolge durchdringe das „Auge der Kamera“ die Hierarchien der Ähnlichkeit – als eine Technologie des Erscheinens verwandelt Fotografie Unwirkliches in Wirklichkeit, sie bringt die flüchtigen Schatten mit dem Seienden zur Deckung: im dauerhaft gebannten Bild.

---

<sup>107</sup> Busch, Bernd, *Belichtete Welt, Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München/Wien, 1989, S. 27.

<sup>108</sup> Sontag, Susan, *Über Fotografie*, München/Wien, 1978, S. 9.

<sup>109</sup> Busch, Bernd, 1989, S. 13.

Die fotografische Lichtzeichnung wäre demnach ein Wahrheit erzeugender Automatismus, der im Laufe seiner Geschichte vor den Augen der Menschen und zugleich „hinterrücks“ die Gegenstände einer neuartigen Wahrheitsliebe hervorbringen wird [...].<sup>110</sup>

Buschs Äußerung weist Analogien zu der bereits 130 Jahre zuvor aufgestellten These von Holmer auf, die ebenfalls in seinem Buch „Belichtete Welt“ Erwähnung findet. Ähnlich wie seine Synthese der Zusammenführung von Sehen und Wissen, Schatten, Bild und Ding durch die Aufnahme der Kamera, spricht Busch von der zur Deckungbringung der Schatten mit dem Seienden. Seiner Auffassung nach schafft es die Kamera, eine Vereinigung von Abbild und Urbild im philosophischen Sinne zu erzielen. Für Busch funktioniert dieser revolutionäre Umbruch folgendermaßen:

„Fotografie hat sich zwischen die Schattenwelt und das Licht geschoben und von diesem „Gesichtspunkt“ dazwischen mit ihren Bildern den „allgemeinen Umsturz“ (Descartes) der Welt betrieben [...].“<sup>111</sup>

Die hier vorgestellten Meinungen Holmers und Buschs über die „Macht“ der Photographie, transformiert die Kamera sinnbildlich in eine „Wunderwaffe“. Denn sie ermögliche es der Menschheit, eine Vereinigung von dem ewig Seienden mit unserer Dingwelt zu präsentieren. Wie geschildert verwandle die Photographie Unwirkliches in Wirklichkeit, und das Bild fixiere für uns eigentlich Unsichtbares. So bringen Theorie und Praxis in ihrer Zusammenwirkung eingehende Schwierigkeiten mit sich, da sie nicht immer zur Deckung gebracht werden können. Dennoch weisen diese theoretischen Überlegungen in Ansätzen Parallelen zu Aristoteles Kunstauffassung auf, die uns ebenfalls zu Platons Höhlengleichnis zurückführen wird. Aber zunächst soll nochmals eingehender auf Susan Sontags Äußerung Bezug genommen werden. Ihr sinnbildlicher Vergleich der menschlichen Situation rückt die Beeinflussung der Photographie in ein realistisches „Licht“, da dieser Vergleich tagtäglich auf Milliarden von Menschen zutrifft. Trotz der Erfindung der Photographie bleibt die Erkenntnisfähigkeit ein sehr individueller Prozess, der nicht immer zur Umsetzung gelangt.

Allgemein auf die Photographie bezogen kann, wie Sontag äußert, davon gesprochen werden, dass die Photographie uns einen „neuen visuellen Code“ lehrt. Nach ihrer Erfindung eröffneten sich für die Menschheit allmählich neue Erfahrungswerte. Nur wurde sie teilweise mit Skepsis beäugt, „der Leipziger Anzeiger, glaubte, beizeiten

---

<sup>110</sup> Busch, Bernd, 1989, S. 21.

<sup>111</sup> Busch, Bernd, 1989, S. 22.

der französischen Teufelskunst entgentreten zu müssen“. Der Versuch, das flüchtige Spiegelbild festhalten zu wollen, sei bereits Gotteslästerung. Gottes Bild könne durch keine menschliche Maschine festgehalten werden.<sup>112</sup> Dieser Vorwurf der Blasphemie gegen die Technik wurde jedoch schnell entkräftet und die Photographie bahnte sich ungeachtet ihren Weg. Auch wenn ihr, wie bereits zu Beginn angesprochen, der Status als Kunst lange Zeit nicht zugestanden wurde und es daher dauerte, bis sie sich als eigene Kunstgattung etablierte. Die Möglichkeit ferne Länder, andere Kulturen und fremde Bräuche mittels Photos anschauen zu können, bot sich relativ bald. Für uns heute selbstverständlich erstreckt sich ihr überkontinentaler Austausch bis in alle uns erdenklichen Bereiche. Zum Beispiel zeigt uns die Dokumentarphotographie „weltbewegende Bilder“ von den unterschiedlichsten Ereignissen, belegt uns die Wissenschaft ihre neusten Erkenntnisse anhand von Photos, oder schickt uns ein Freund ein Bild seines Kindes zu uns nach Hause.

Und das Internet ermöglicht es, diesen Austausch „im weltweiten Netz“ in Bruchteilen von Sekunden stattfinden zu lassen. Im Ganzen eine informative Bereicherung an „Wissen“ über unsere erfahrbare Welt. Aber was für eine Auswirkung hat dieses Wissen auf unsere Erkenntnisfähigkeit? Anhand der Beispiele und aus eigener Erfahrung ist uns bewusst, dass Photographien unterschiedlicher Genres emotional und intellektuell etwas bewirken können. Diese Reaktionen gehen nicht nützlich einher mit einer neuen Erkenntnisfähigkeit über die allgemeinen Zusammenhänge über unsere Welt. Aus dem generellen Kanon der Photographie entnommen, erlangen visuelle Lichtbilder eine gezielte, teils komplizierte Umsetzung in Kunstwerken, wie es bei Jeff Walls Photographien zutrifft. Daher ist es für unseren Kontext wichtig zu fragen, welche Erkenntnisfähigkeit photographische Kunstwerke initiieren können, die gezielt über eine rein emotionale Reaktion hinausreichen und gegebenenfalls globale Bezüge aufzeigen können?

Auch wenn die Grenzen zwischen Kunst und Amateurphotographie teils fließend erscheinen und es zu Überschneidungen kommen kann, gibt es für unseren Kontext eine spezifische Zuordnung. Diese hängt von vielen Faktoren ab. Relevant ist zunächst die Intention, die hinter einer Aufnahme steht, dabei kommt es im künstlerischen Sinne darauf an, die Arbeit einem allgemeinen Publikum in einem

---

<sup>112</sup> Kleine Geschichte der Photographie, in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, von Walter Benjamin, Frankfurt am Main, 1996, S. 48.

öffentlichen Raum zu präsentieren und ihr dadurch einen gewissen Bestimmungszweck zu geben, der alle beliebigen Ausrichtungen, beispielsweise ins Informative, Amüsante, Schockierende, Plakative oder Erzählerische, haben kann. Formale Aspekte, wie Komposition, Beleuchtung, Farbkontrast, Materialwahl spielen dabei eine eminente Rolle, die auf handwerkliche und kreativästhetische Gesichtspunkte zurückzuführen sind. Diese intentionale und formale Differenzierung ist kurz vorgenommen worden, da die Theorien von Holmer, Busch und Sontag das gesamte Medium der Photographie mit einbeziehen, und daher bei den Autoren keine Abgrenzung zu Kunstwerken existiert, auf die sich Platon in Ansätzen und Aristoteles ausdrücklich berufen.

Bisher hat sich in der Analyse ergeben, dass es generell der Kunst im Allgemeinen offen bleibt, wie in ihr mit den kausalen Zusammenhängen in der Welt verfahren wird. Jedoch sollte es die Voraussetzung sein, über diese Bescheid zu wissen und diese zu verstehen. Legitim ist es dann, das Erfasste in vielfältigen, teils sogar fiktiven Umsetzungsarten, wiederzugeben oder neu auszurichten. Dies gilt in gleichem Maße für die Photographie, auch wenn häufig bei Kritikern der Mythos vom wahrheitsgetreuen Abbild immer noch mitschwingt.

Der theoretische Ansatz dafür, dass die Kunst solche Fähigkeiten besitzen kann, besteht vor allem in Aristoteles philosophischer Theorie. Für diese Beweisführung bedarf es jedoch beinahe einer Fusion beider Überlegungen. Somit wird, soweit es uns bekannt ist, erstmals der Kunst die Möglichkeit zugesprochen im philosophischen Sinne Wahrheiten zu präsentieren.

Diese Schilderungen sind zunächst abstrakt und theoretisch, sie gehen jedoch über die bisher dargestellte, konventionelle Wahrheitsdebatte in Bezug auf die Photographie im Allgemeinen hinaus.

Denn auf Jeff Walls Kunst bezogen, kommt Sontags generell gemeinte Äußerung über die Beeinflussung der Photographie ins Wanken, da es den Anschein hat, dass bei eingehender Betrachtung seiner Kunstwerke einige Menschen, metaphorisch gesehen, aus der dunklen Höhle ins Licht gelangen können. Im übertragenen Sinne dient Platons Höhlengleichnis, das die Erkenntnisfähigkeit der Menschheit symbolisch anschaulich macht, für das Thema der Arbeit „Jeff Wall. Photographien zwischen Kunst und Wahrheit“ als Möglichkeit, die komplexen Zusammenhänge in Walls Werken anhand des Sinnbildes konkret herauszukristallisieren.

Im folgenden Kapitel soll dies empirisch bewiesen werden. Der wiedergegebene Extrakt des Höhlengleichnisses dient als Anschauung für die These, dass Jeff Walls Photographien, über die Beobachtungsgabe im Vorfeld, die zur Entstehung der Arbeiten führt, weitere Bezüge zur allgemeinen Wahrheit über unsere erfahrbare Wirklichkeit transportieren können.

### 3.5 „Wahrheit kann schmerzen“

Platons sinnbildlicher Vergleich der Erkenntniserlangung – ein Prozess, der durch Einwirkung Außenstehender initiiert wird, und für den Erkenntniserlangenden zu Beginn recht schmerzhaft sein mag – kann symbolisch auf die Betrachtungsweise von Jeff Walls Werken übertragen werden. Eine solche Gegenüberstellung kann als bildliche Anschauung für das Erkennen allgemein gültiger kausaler Zusammenhänge in unserer erfahrbaren Welt verwendet werden. Es entsteht bei den meisten Werken von Jeff Wall eine zielgerichtete Aufmerksamkeit auf aktuelle, alltägliche Bezüge. Die rein ablichtende Photographie „Park Drive“ aus dem Jahre 1994 vermittelt eine Vorstellung des aufgestellten Vergleiches. Der Titel „Park Drive“ (Abb. 23) schildert die Fahrt durch die Natur, durch den Wald“, erläutert Jean-François Chevrier, der sich in seinem Aufsatz „Die dunkle Seite einer Glücksverheißung“ eingehender mit dem Werk auseinander setzt.<sup>113</sup> Die aufgenommene Landschaft wird durch eine Landstraße durchschnitten. Hohe Nadelbäume geleiten den Asphalt bis zum perspektivischen Fluchtpunkt ans illusorische Ende des Bildes. Bei flüchtiger Anschauung erweckt das Photo die Assoziation eines sich weit in die Tiefe erstreckenden Nadelwaldes, der nur am Rande die Straße säumt. Doch der Schein trügt, denn die dicht an der Landstraße stehenden Bäume kaschieren die Leerstelle des Waldes. Wo einst vermutlich Wälder standen, sieht man nur, durch einige Äste getarnt, den freien Himmel. Geblieben ist die Vordergrundsfolie eines Waldes, der dem vorbeifahrenden Menschen die Illusion eines intakten Haines vermitteln soll. Indem nun Jeff Wall diese Landschaftsszenerie in der Aufnahme festhält, durch die in der Realität wahrscheinlich unzählige Autofahrer gefahren sind, erhebt er die kritische Auseinandersetzung der Waldrodung nicht nur zum Thema der Kunst, sondern macht bewusst auf den Schein aufmerksam, den viele Menschen

---

<sup>113</sup> Chevrier, Jean-François, Die dunkle Seite einer Glücksverheißung, in: Jeff Wall, Space and Vision, Hrsg. von Helmut Friedel, mit Texten von Jean-François Chevrier, München, 1998, S. 25f.

aufrechterhalten möchten. Denn das alltägliche Passieren dieser Strecke fokussiert nicht den Blick auf das noch Vorhandene, erst die Photographie macht dies anschaulich.

Die unmittelbare Konfrontation mit der Tatsache, dass zum einen die Natur immer mehr auf ein Minimum reduziert wird, und zum anderen, dass die Trugwelt, die sich die Menschheit vorgaukeln möchte, auf dieser Photographie festgehalten wird, kann für den Betrachter schmerzhaft sein. Letzteres weitaus mehr, denn sie entlarvt das menschliche Verhalten am deutlichsten und lässt eine Bewusstwerdung der Situation, in der wir uns alle befinden, zu.

Das folgende Statement Chevriers über Jeff Walls Herangehensart weist in Bezug auf Platons Gleichnis Parallelen zu dem zunächst quälend vonstatten gehenden Erkenntnisprozess auf:

„Der Realismus trennt die Erscheinung von der vorgefertigten Vorstellung. Allein deshalb könnte man ihn (Wall) als „kritisch“ bezeichnen. Er trennt nämlich die Wahrnehmung des Gegenstandes von der Vorstellung, die wir uns aus Gewohnheit von ihm machen.“<sup>114</sup>

Der Künstler zeigt die Landschaft so, wie sie sich darstellt, ungeschönt und ungeschminkt. Denn es wird nicht angestrebt, durch einen bestimmten Kamerawinkel oder sogar durch eine andere Motivwahl die Illusion aufrechtzuerhalten, dies schafft zunächst nur der Titel der Arbeit, der den Betrachter auf eine falsche Fährte lenkt. Somit setzt die Photographie die idealisierte Vorstellung des Betrachters, die sich aus Gewohnheit einstellen kann, außer Kraft, die mit der Vorstellung über die Schatten an der Höhlenwand verglichen werden kann. Ausgehend von diesem Bildbeispiel kann sich die Bewusstwerdung des Betrachters bei den meisten Photographien des Künstlers einstellen. Oft scheut man die unmittelbare Konfrontation mit der Wahrheit, die dem Betrachter bei Jeff Wall, in Form von Kunstwerken, scheinbar präsentiert wird. Dem Erkenntniswilligen wird eine Wirklichkeit über die Dinge vor Augen gehalten, die nicht immer deckungsgleich mit der Einbildungskraft des Rezipienten zu sein scheint. Werke wie „Cyclist“ (Abb. 24), „A Fight on the Sidewalk“ (Abb. 25), „Mimic“ (Abb. 26) und „Milk“ (Abb. 27) berichten beispielsweise von unterschiedlichen Begebenheiten auf öffentlicher Straße. – Ein erschöpfter Radfahrer vor einer dunklen, Müll verschmutzten Betonmauer, eingeschlafen auf seinem Fahrradlenker, ein wüster

---

<sup>114</sup> Ebd. S. 25f. (Chevrier, Jean-François)

Kampf zweier Leute in nächtlicher Umgebung, der von einem in Schwarz gekleideten Mann beobachtet wird, sowie ein Paar, das zügig neben einem Mann hergeht, bei denen sich eine negative Stimmung durch Blicke und Drohgebärden bemerkbar macht und ein Obdachloser, der eine Tüte Milch in seiner Hand zerplatzen lässt – diese inszenierten Ereignisse schildern in allen Facetten Abläufe des Lebens einer „modernen Gesellschaft“, die von den meisten Betrachtern schon einmal im Straßenalltag visuell erfasst wurden, jedoch nicht immer intensiv wahrgenommen werden. Diese Umsetzungen der Ereignisse, die mittels der Inszenierung geschehen, erzielen eine Konzentration auf das Wesentliche. Der Betrachter wird im übertragenen Sinne wachgerüttelt oder zum mindesten aufmerksam gemacht, ähnlich wie es bei der besprochenen Arbeit „The Stumbling Block“ (siehe Abb. 1) der Fall ist, in welcher der Stolperstein die Monotonie des Alltags aufbricht. Themen sozialer Ungerechtigkeit, kriminelle Delikte, Existenzkämpfe, kurzum gesellschaftskritische Aspekte werden dem Kunstbetrachter in vielen seiner Werke präsentiert. Es handelt sich um Ereignisse, Verhaltensweisen, Umgangsarten, die man in der Regel gerne aus seinem Leben ausblenden möchte. Weshalb diese sozialkritischen Themen dennoch die Aufmerksamkeit des Betrachters erregen und noch dazu eine sehr große Popularität erlangen, mag an der künstlerischen Umsetzungsart liegen. Diese wird in der Arbeit „Milk“ (siehe Abb. 26) aus dem Jahre 1984 mit allen Möglichkeiten formal und inhaltlich ausgeführt. Die Photographie zeigt einen vermeintlichen Obdachlosen, der durch das Zusammendrücken einer mit Papier ummantelten Tüte eine geballte Milchfontäne erzeugt. Nahe an den Bildbetrachter herangerückt, hockt er auf der rechten Bildseite vor einer bräunlichen, glatten Ziegelwand. Diese Wand schließt dreiviertel des Bildes nach oben und zur rechten Seite hin ab. Es folgt ein schwarzer Balken, der durch den Schatten eines Zwischenraumes der Wand und eines zweiten, rauhen Ziegelsteinmauerabschnittes gebildet wird. Daran schließt ein weiterer Abschnitt an, der im Vordergrund durch einen Busch verdeckt wird. Im Hintergrund des Bildes gewährt dieser einen Einblick in ein Gebäude, welches zur vorderen Straßenseite hin durch eine Glasscheibe verschlossen ist. Der Architekturabschnitt hinter dem Mann ist klar strukturiert, wie eine schematische Abfolge dient die überwiegend glatte Ziegelmauerfront als Folie für das Bildgeschehen. Der schattige Zwischenraum, der wie ein schwarzer, abstrakter Balken erscheint, trennt das Geschehen vom restlichen Teil der Photographie.

Über die künstlerische Umsetzungsart hinaus, die wir noch weiter verfolgen werden, führt uns diese Photographie auf Grund der Darstellung wieder zurück zu unserem Ausgangspunkt. Denn Jeff Wall vermag es ebenfalls in dieser Arbeit, die Vorstellung des Betrachters von der eigentlichen Darstellung zu trennen. Diese Vorgehensweise bezieht sich bei diesem Werk auf den abgelichteten Mann. Zwar lassen einige Indizien auf einen Obdachlosen schließen, wenn man den ursprünglich vielleicht einmal teuren, nun aber ausgetragenen, schnürsenkellosen Schuh, das geknitterte Hemd und das fettige Haar betrachtet. Dies alles weist auf einen verarmten Zustand. Ebenso kann die Papiertüte, die das Getränk ummantelt, diese Assoziation erwecken. Denn zum Beispiel werden in den USA in diesen Papiertüten alkoholische Getränke offiziell versteckt, damit überhaupt auf öffentlichen Straßen Alkohol legal konsumiert werden kann und diese Möglichkeit ziehen überwiegend obdachlose Menschen in Betracht.

Jedoch gegen die Erwartungshaltung spritzt aus der Tüte ein Milchsquall heraus, der durch den Bildtitel angekündigt wird und im Gegensatz zu der Arbeit „Park Drive“, sich auch in der Bildumsetzung wiederfindet. Die Verwunderung schließt an dieser Stelle der Betrachtung nicht ab, denn der dargestellte Mann wirkt in seiner ungewöhnlichen, aber kraftvollen Körperhaltung eher wie ein Model, das für einen Photographen posiert. Bei einem flüchtigen Blick können seine Haare ebenfalls gegelt und sein Hemd wie nass erscheinen.

Sein Körpergewicht lagert auf seinem rechten, angewinkelten Unterschenkel, sowie auf dem linken nach vorne abgewinkelten Bein. Eine höchst unbequeme angespannte Körperhaltung, die nicht von sehr langer Dauer sein kann. Das kraftvolle Aufstützen seines linken Unterarmes, an dem die Adern und Sehnen hervortreten, auf seinem linken Knie, unterstreicht diese körperliche Anspannung zusätzlich, die in seiner geballten Faust und letztendlich in der explodierenden Milchtüte kulminiert. Die Konzentration auf das Geschehen wird durch den breiten Mauerabschluss, sowie durch einen streifenartigen Schatten, der sich auf der Mauer bildet und annähernd auf einer Achse mit dem angespannten linken Unterarm verläuft, fokussiert. Zusätzlich geschieht dies kompositorisch durch die Diagonale des Bildes, die durch den Milchsquall durch die Faustspitze und die Schuhspitze des Mannes verläuft. Vom Mittelpunkt der Arbeit abgerückt, liegt dennoch eine klare Betonung auf dem einzigartigen Moment des Entladens der Milch.

Die beiden nun kurz vorgestellten Arbeiten machen deutlich, dass der Mensch dazu neigt, sich im Unterbewusstsein einer selektiven Sichtweise zu bedienen, die im Fall von „Park Drive“ dazu führt, dass man versucht ist, sich in Gedanken weiterhin einen intakten Wald auszumalen. Dieser ist jedoch längst auf eine Vordergrundsfolie der Straße reduziert worden, was einem beim eingehenden Betrachten der Arbeit bewusst wird. Bei „Milk“ ist es die Vorstellung, die mit einem Obdachlosen eng verbunden ist. Diese wird aufgebrochen und eröffnet eine ambivalente Sichtweise auf das präsentierte Bildgeschehen. Eine Irritation, die mit künstlerischen, kompositorischen und ikonographischen Mitteln erzeugt wird und dadurch eine spannende Arbeit kreiert. Detailansichten und Ausblendungen von Umgebungen und Ereignissen lösen in der Photographie allzu oft die Vorstellung über das Geschehen von der wahrhaften Begebenheit, andersherum kann die wahrhafte oder inszenierte Begebenheit die im Vorfeld möglicherweise aus Gewohnheit entstandene Vorstellung in Frage stellen. Dies kann bei Jeff Wall bedeuten, dass er am Beispiel der Arbeit „Park Drive“ auf den Schein aufmerksam macht, dem sich die Menschheit bewusst hingibt, oder umgekehrt, dass er, wie bei „Milk“, ein außergewöhnliches Ereignis erschafft, das beim Betrachter eine Irritation hervorrufen kann. Jeff Wall schafft es, mittels seiner Werke den Betrachter ins zunächst „blendende Licht“ zu führen, aber seine Photographien wollen nicht schockieren oder einen unmittelbaren Appellcharakter aufweisen, vielmehr berichten, schildern und erzählen sie zum Teil von unauffälligen, leisen Themen der oft nicht mehr wahrgenommenen alltäglichen Ereignisse im Leben. Dieses bedarf in der Umsetzung den ein oder anderen Stolperstein, um die selektive Wahrnehmung aufzubrechen und die Vorstellungskraft zu versieren.

### **3.6 Licht als Träger der Erkenntnis**

In Bezug auf den Gang zum metaphorischen Licht ist analog interessant auf die Bedeutung der Präsentationsmethoden der Photographien hinzuweisen. Die lichtdurchfluteten Cibachrome, deren Ursprungsidee aus der Werbung entlehnt wurde, erfreuen sich in der Forschungsliteratur über Jeff Walls Oeuvre einer gewissen Beliebtheit. Dies verwundert nicht, da Jeff Wall gegen Ende der 70er Jahre einer der ersten Künstler war, der darin eine adäquate und moderne Form der Kunstpräsentation sah. Mittlerweile ist die Verwendung dieser Bildpräsentation nicht

mehr außergewöhnlich, da sie von vielen zeitgenössischen Künstlern für ihre Arbeiten eingesetzt wird. Jeff Wall kam zu jener Zeit während einer Bustour durch Europa durch eine von hinten erleuchtete Reklame an einer Bushaltestelle der zündende Einfall:

„Es war keine Fotografie, es war kein Film, es war keine Malerei, es war keine Reklame, aber zu allen diesen Darstellungsformen bestehen Assoziationen.“<sup>115</sup>

Diese zeitgemäße Bildpräsentation ist jedoch von folgender Voraussetzung abhängig: „Erfolgt keine Stromzufuhr, bleiben die Werke dunkel, versinken sie in einer Schattenwelt, in der Dunkelheit.“<sup>116</sup> Auf diese zwingende Bedingung von Diapositiven und Licht macht Rolf Lauter in „Figures & Places“ aufmerksam. Dank des Stroms entwickeln die Lichtkästen ihre Funktion als Medienträger, genau wie ein Bilderrahmen grenzen sie den Lichtraum ab und konstatieren somit ihre eigene Wirklichkeit. Aus der inaktiven Schattenwelt wird ein heller Handlungsraum, der durch das meist lebensgroße Format der Cibachrome eine gewisse Authentizität der Darstellungen hinsichtlich unserer Erscheinungswelt vermittelt.

Bei all der Faszination, die diese Kunstpräsentation beinhaltet, ist es wichtig, den Umgang mit den Lichtkästen nicht überzubewerten, da sie eben eine zeitgemäße Form der Darstellung von Kunst sind und es primär um das gezeigte Bild geht.

Seit 1996 widmet sich Jeff Wall wieder bevorzugt der Schwarzweiß-Photographie, zu der auch das erwähnte Werk „Cyclist“ gehört. Bereits 1962 fotografierte er in Schwarzweiß. Die einzige späte Arbeit, die sich aus jener Zeit erhalten hat, ist „Landscape Manual“ von 1970.<sup>117</sup> Sie besteht aus 137 kleinen Schwarzweiß-Photographien.

Die aktuellen Lichtbilder werden nicht, wie für die Farbphotographie üblich, in Lichtkästen gezeigt, sondern nur durch einen dezenten Rahmen eingefasst. Dennoch ist für diese Werke das Licht von immenser Bedeutung:

„Zum anderen hatte ich immer das Gefühl, dass Schwarz-Weiß-Fotografien auf eine ähnliche Weise vom Leuchten handeln, wie es für mich meine Cibachromes tun. Schwarz-Weiß-Bilder scheinen ein intensives Gefühl für Leuchtkraft zu erhalten, vielleicht weil alles auf das Verhältnis der Grauwerte ankommt, auf den Helligkeitsgrad. Es

---

<sup>115</sup> Jeff Wall in einem Interview mit Els Barents, „Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a conversation with Jeff Wall, in Jeff Wall: Transparencies, Rizzoli, New York, 1987, S. 99.

<sup>116</sup> Lauter, Rolf (Hg.), Jeff Wall, Figures & Places - Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, München, London, New York, 2001, S. 21.

<sup>117</sup> Stemmrich, Gregor, Vorwort, in: Wall, Jeff, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, Essays und Interviews Jeff Wall, Hrsg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam und Dresden, 1997, S. 15.

hat etwas mit der reinen Präsenz von Licht zu tun, die durch das Fehlen der Farbe deutlicher wird.“<sup>118</sup>

Licht ist somit in vielerlei Hinsicht in Jeff Walls Oeuvre primär ein existenzielles, aber auch sekundär ein erkenntnisbringendes Element. Sobald die Cibachrome angeschaltet sind und das Licht im Ausstellungsraum für die Schwarzweiß-Photographien aktiviert ist, können die Werke ihre Wirkung entfalten. Wie bei allen Kunstwerken ist der Präsentationsraum dabei nicht unerheblich, in der jüngsten Einzelausstellung im Museum für moderne Kunst in Wien gelangten Jeff Walls Arbeiten (Abb. 28/29) und ihre temporäre Umgebung in einen homogenen Einklang. Schmale, im rhythmischen Abstand zueinander installierte Neonröhren an der Decke, die durch metallene, dunkelgraue Balken gegliedert werden, wirkten durch das Material und die geometrische Anordnung wie eine Entsprechung zu den Lichtkästen. Jedoch hatte dieses Gesamtbild einen Zufallscharakter, da die Deckenkonstruktion zur Innenausstattung der Museumsarchitektur gehört.

Es ist verführerisch, die Lichtkästen auf Grund ihrer luminösen Eigenschaft, die ähnlich, wie bei von hinten beleuchteten Werbe- oder Informationsschaukästen eine gesteigerte Aufmerksamkeit und Anziehungskraft beim Betrachter hervorrufen können, mit Platons symbolischem Gang zum Licht der Erkenntnis zu vergleichen. Selbst wenn die Menschen in Platons Gleichnis die gewohnte Umgebung nur in den seltensten Fällen aus freiem Willen verlassen, birgt eine neue Situation immer auch eine gewisse Neugierde, dies kann gleichgesetzt werden mit den lebensgroßen Kunstwerken, die durch ihr Format und die Präsentationsart Interesse erwecken können, näher an sie heranzutreten, um sich gegebenenfalls auf die Darstellung einzulassen. Durch ihre Funktion, die Bildinformationen formal ins „rechte Licht“ zu rücken, erhalten sie, gleichzusetzen mit dem Licht außerhalb Platons Höhle, die Aufgabe, alles ohne die gewohnten Schatten zu präsentieren.

Der Informationsträger lässt, unter günstigen Lichtverhältnissen, auf Grund des Leuchtens auf seiner Oberfläche kaum externe Schattenbildung entstehen, zumal die Diapositive mit einem hellen Stoff hinterlegt werden, um eine einheitliche Struktur zu erzeugen. Jedoch muss eine optimale Hängung vorausgesetzt werden, damit keine Reflexionen auf dem beleuchteten Diapositiv zustande kommen. Gemeint ist die weitestgehende Vermeidung von Schatten, die über eine schlechte Ausleuchtung

---

<sup>118</sup> Zitat Jeff Wall, Die Fotografie und die Strategien der Avantgarde. Jeff Wall im Gespräch mit Boris Groys, S. 138.

generell bei Kunstwerken ohne Hintergrundlicht entstehen können und bei Jeff Walls Werken durch die Eigenschaft der Cibachrome verringert oder teils vermieden werden.

Bezugnehmend auf die Funktion des Lichtes in Platons Höhlengleichnis kann über die rein formale Ebene eine inhaltliche Parallele konstatiert werden, denn das Licht ermöglicht die zunächst schmerzhafteste Anschauung, der bis dahin im Dunkeln verborgenen Realität, die sich als subjektive, künstlerische Sichtweise in der Photographie manifestiert. Klar und deutlich wird ebenfalls das Geschehen in Walls Werken erhellt, ein Nichterkennen von Details wird geradezu unmöglich. Der gewählte rekonstruierte Ausschnitt aus unserer Welt wird überschaubarer und gibt mehr von seinen Dimensionen preis. Ob dadurch zwangsläufig eine höhere Erkenntnis erfahrbar wird, bleibt dahin gestellt. Jedoch wird die Anschauung der Darstellung erleichtert, die substantiell Reflexionsmöglichkeiten in sich trägt. Obwohl das Licht in Jeff Walls Schwarzweiß-Photographien nicht durch Cibachrome in seiner Leuchtkraft verstärkt wird, erfährt es durch starke Hell- und Dunkelnuancen eine klare Aussagekraft und wirkt daher durch seine ganz eigene Umsetzungsart. Selbst wenn es sich um Nachtaufnahmen handelt, kommt das meist spartanische Licht gezielt zum Einsatz. Es entfaltet seine Wirkung auf Grund der lebensgroßen Formate, die auch den Schwarzweiß-Aufnahmen zukommt. Rein formal ist durch das Licht weitestgehend eine präventive Vermeidung der externen Schattenbildung eingetreten, so dass eine klare Sicht auf die Darstellung ermöglicht wird. Über diese formale Funktion des Lichtes hinaus hat sich anhand des besprochenen Werkbeispiels „Park Drive“ gezeigt, dass Jeff Wall es vermag, mittels seiner Motivwahl gern geglaubte Trugbilder der Menschheit zu negieren. Jedoch ist die Analyse von Jeff Walls Werken in Bezug auf Platons und Aristoteles Kunstauffassung noch nicht abgeschlossen.

### **3.7 Die Darstellung des Allgemeingültigen als Garant für den Wahrheitsglauben**

In diesem Kontext soll erneut auf Bernd Buschs These über die Wirkung der Photographie Bezug genommen werden, die besagt, dass sich die Photographie zwischen die Schattenwelt und das Licht geschoben habe. Abstrahiert man diese Auffassung auf die Photographie als Kunstgattung, ergibt sich im Zusammenhang

mit Jeff Walls Werken ein interessanter Ansatz, der in seiner Aussage Parallelen zu Aristoteles Kunstauffassung aufweist. Zur Erinnerung, der griechische Philosoph war der Meinung, dass die Kunst durch die Darstellung möglichen menschlichen Handelns das Allgemeine der Ideenwelt sichtbar machen könne. Bindet man nun Platons Ideenlehre mit ein, zeigt sich, dass Jeff Wall es schafft, Fragmente der Urbilder kausal sichtbar zu machen, indem er Grundmuster menschlichen Handelns in einer dramatischen Art und Weise in seinen Kunstwerken veranschaulicht. Allein eine repräsentative Auswahl seiner Bildtitel, wie „Man in Street“ (Abb. 30), „Doorpusher“ (Abb. 31), „Insomnia“ (Abb. 32), und „Volunteer“ (Abb. 33) machen die Allgemeingültigkeit der Aussage deutlich. Meist ist der Titel Überbegriff für eine bestimmte Handlung oder Aktion. Im Fall von „Insomnia“, also der Schlaflosigkeit, wirkt der gezeigte Mann geradezu wie die Personifikation dieses Verfassungszustandes, vergleichbar mit Dürers „Melencolia“, die der Inbegriff dieser phlegmatischen und tristesten Verstimtheit ist. Individuelle und persönliche Angaben über gezeigte Personen, sowie nähere Bestimmungen der abgelichteten Orte fehlen in den meisten Fällen. Ausnahmen sind urbanistische oder landschaftliche Merkmale, die jedoch selten eine nähere Lokalisierung zulassen. Nur vereinzelt kommt es zu einer expliziten Benennung der fotografierten Personen oder Landschaften. Jeff Walls Photographien, die vermeintlich mannigfaltige Ausschnitte aus unserer allgemein gültigen Wirklichkeit in einer „virtuellen Realität“<sup>119</sup> präsentieren, weisen in ihren Grundmustern sinnbildlich gesehen Fragmente von Platons benannten „Ideen“ auf, da diese Formen, Gattungen, Allgemeinheiten des Seins sind. Ferner wird diese These gestützt durch Constanze Peres` Verweis auf Platons theoretische Überlegungen zur musischen Erziehung, bei denen eine positive Auslegung der Mimesis zum Tragen kommt. Ein Bezug also zur Kunstnachahmung, der uns im übernächsten Kapitel der Arbeit eingehender beschäftigen wird. Sie zitiert Platon folgendermaßen, „so läßt er „eine gewaltige und eine gemächliche“ Tonart zu, welche der Unglücklichen und Glücklichen, der Besonnenen und Tapferen Töne am Schönsten nachahmen[...]“.<sup>120</sup> Peres bemerkt,

---

<sup>119</sup> Dieser feststehende Terminus bezieht sich allgemein auf eine vom Computer simulierte Wirklichkeit, in die man sich mit Hilfe der entsprechenden technischen Ausrüstung scheinbar hineinversetzen kann. Daher kann der Begriff auch nur zum Teil auf Jeff Walls Arbeiten angewandt werden, da er zwar den Computer als Hilfsmittel verwendet, aber nicht durch ihn ausschließlich eine künstliche Welt erzeugt. Der PC optimiert nur das Photoergebnis.

<sup>120</sup> Peres, Constanze, *Nachahmung der Natur, Herkunft und Implikation eines Topos*, in: *Die Trauben des Zeuxis, Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hrsg. v. Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner und Ludwig Tavernier, Hildesheim/Zürich/New York, 1990, S. 7f.

dass sich diese positive Bewertung nicht auf existierende Einzeldinge beziehe, sondern auf Allgemeinbegriffe oder Ideen: auf den Unglücklichen, den Besonnenen usw. Sie folgert, dass die Möglichkeit zu der direkten Abbildung dieser Allgemeinbegriffe der Ideen auf etwas beruhe, was allen „zugelassenen“ – zeitlichen und räumlichen – Darstellungsweisen gemein sei. Demnach könne in Verbindung mit dem gedanklichen Zusammenhang von Ideen und Zahlen in der Spätphilosophie Platons sein Ansatz zu einer positiven Mimesisauffassung in einer quasi mathematischen Strukturanalogie zwischen Urbild/Idee und gewirkten Abbild gesehen werden.<sup>121</sup> Dieser Aspekt ist ein weiteres Kriterium, um eine Analogie zu Jeff Walls allgemein gefassten Bildthemen zu sehen, die, wie erwähnt, bereits Ausdruck durch die Bildtitel erlangen. Die von Peres genannten Begriffe des „Besonnenen“ oder des „Unglücklichen“ können wegen ihrer Allgemeinverständlichkeit verglichen werden mit dem „Freiwilligen“ oder dem „Geschichtenerzähler“, auch wenn die ersten Begriffe einen Gemütszustand wiedergeben und die letzten beiden eine Personenbeschreibung auf Grund ihrer Tätigkeit ausdrücken. Bernd Buschs zitierter Äußerung zur Folge, können Kunstwerke im philosophischen Sinne in der Lage sein, Strukturen oder Grundmuster der Urbilder preiszugeben. Seine Auffassung basiert auf folgender Beobachtung: Bei den Gegenständen, die die Höhlenbewohner bislang nur als Negativbilder des Schattens wahrnehmen konnten, handelt es sich unter anderem um Kunstwerke, wie zum Beispiel um „Statuen verschiedener Art aus Stein und Holz“<sup>122</sup>, dennoch seien diese Werke dem Seienden näher als die Schatten.<sup>123</sup> Durch diese kritische Erwähnung Buschs zu Platons sinnbildlichem Vergleich, wird deutlich, dass der Philosoph anscheinend die Kunst in dieser Passage in einen höheren Status rangiert, da in diesem Teil des Gleichnisses die Kunstwerke wie eine unmittelbare Nachahmung der Ideen wirken. Weil Platons allgemeine Kunstauffassung bekannt ist, nehmen wir nur vorsichtig formuliert diese Gegebenheit einmal an, dann würde die Existenz von Kunstwerken Parallelen zu Aristoteles Einschätzung aufweisen. Somit ist es aus Aristoteles Sicht zumindest theoretisch möglich, dass Kunstwerke Grundstrukturen der Urbilder sichtbar machen, da sich, um auf Buschs These zurückzukommen, jedoch modifiziert

---

<sup>121</sup> Ebd. S. 7f (Peres, Constanze)

<sup>122</sup> Platon, Der Staat, Siebentes Buch, Hamburg, 1961, S. 268ff.

<sup>123</sup> Im Kapitel „Umlenkung“ analysiert Busch kritisch die kausalen Zusammenhänge des Gleichnisses. Busch, Bernd, 1989, S. 15.

gesehen, nun die „photographische Kunst“<sup>124</sup> zwischen die Schattenwelt und das Licht geschoben hat.

Zusammenfassend veranschaulichen diese philosophischen Überlegungen der Abbild- Urbildtheorie, dass die Kunst durch die Darstellung möglichen menschlichen Handelns das Allgemeine der Ideenwelt im Besonderen der realen Situation sichtbar machen könne.<sup>125</sup>

Durch die Fokussierung auf menschliche Grundverhaltensmuster und die meist allgemein gültig gehaltenen Merkmale der konzipierten Darstellungsorte, werden global verständliche Strukturen veranschaulicht, die der Künstler Jeff Wall in seinen Arbeiten integriert. Darüber hinaus beziehen sie Charakteristika des Mediums der Photographie sowie das Verwenden bekannter Motive in Anlehnung an die Malerei und das Allgemeingültige bzw. das Allgemeinverständliche mit ein.

### 3.8 „Die vermeintlich erste Photographie der Menschheit“

Das Allgemeinverständliche, welches in Jeff Walls Arbeiten zum Ausdruck gelangt, artikuliert sich bereits im übertragenen Sinne in der allerersten „Photographie“ der Menschheit.

Marion Lambert formuliert in ihrem Beitrag zur zeitgenössischen Photographie in der 1998 erschienenen Veröffentlichung „Die Rache der Veronika“, dass es sich hierbei um die Heiligenreliquie des Veronika Tuches handle:

„Das Tuch behielt auf wunderbare Art und Weise Sein Bild (Christus) zurück und illustriert Sein Leid. Eine Fotografie. Die erste.“<sup>126</sup>

Die Ansicht, man könne theoretisch eine Parallele zwischen der Photographie und der Heiligenreliquie des Schweitzuches der Veronika herstellen, kann über den Entstehungsprozess und die daraus resultierenden Erscheinungen begründet werden. Für unseren Kontext weitaus relevanter, ist im philosophischen Sinne die Aussage, die hinter der Veronikalegende steht, um die bereits im vorangegangenen Kapitel aufgestellte These über die Veranschaulichung von Allgemeingültigkeiten in Jeff Walls Arbeiten zu untermauern.

---

<sup>124</sup> Busch bezieht diese Fähigkeit allgemein auf die Photographie. Im philosophischen Diskurs ist es angebrachter, diese Äußerung zu verifizieren, um sie auf die Kunstphotographie zu beziehen.

<sup>125</sup> Kultermann, Udo, 1998, S. 28.

<sup>126</sup> Lambert, Marion, Über Rache, Kunst, Künstler und Sammeln, in: Die Rache der Veronika, Aktuelle Perspektiven der zeitgenössischen Fotografie, Hrsg. v. Elizabeth Janus, Zürich, Berlin, New York, 1998, S. 21.

Um in die Thematik einleiten zu können, soll zunächst auf die Entstehungsgeschichte dieser Legende eingegangen werden, die sich in den Überlieferungen in unterschiedlicher Form erhalten hat, wodurch es zu Aussageverschiebungen kommt. Diese Legende geht weit zurück auf das im sechsten Jahrhundert aufkommende Abgarbild, das in Konstantinopel den Rang des „wahren Porträt Christi“ einnahm. Der Entstehungsursprung dieser scheinbar authentischen Reliquie wird von zwei kontroversen Behauptungen dargelegt. Zum einen habe König Abgar seinen Maler beauftragt, ein genaues Porträt nach dem lebenden Modell Christi anzufertigen, und zum anderen heißt es, Christus selbst habe die Arbeit auf wunderbare Weise vollendet, indem dieser sein Antlitz in das Tuch gedrückt habe. Bei der ersten Auslegung wird deutlich auf die menschliche Natur des Heilands Bezug genommen, bei der Zweiten eher auf die göttliche Natur. Hans Belting spricht im Zusammenhang mit der Veronika-Legende, die erstmals im dreizehnten Jahrhundert Erwähnung findet, von einer Kultübertragung, da diese markante Ähnlichkeiten in Entstehung und Funktion zum „Abgar Bild“ aufweise. Ein verbindliches Merkmal des Abgarbildes und der Veronika sei die Idee des authentischen Bildnisses, so Belting. Auf Grund dieser Idee seien die Bilder lange Zeit virtuell austauschbar gewesen. Ursprünglich ging die Legende davon aus, dass die von Jesus geheilte blutflüssige Veronika, aus Dank ein Christusbild habe anfertigen lassen. Um 1300 entwickelt sich die noch heute bekannte Version, dass Jesus während des Kreuzweges sein Gesicht in das Tuch der Veronika gedrückt habe.

„In dem „echten Bild“ waren die irdischen Züge Jesu, die menschliche Augen schauen konnten, also eine anschauliche Präsenz, mit der nicht anschaulichen Wirklichkeit Gottes unauflösbar verbunden.“<sup>127</sup>

Deutlich spricht Belting in dieser Äußerung die Möglichkeit der Menschheit an, durch diesen materiellen Beweis des Abdruckes Christi auf dem Tuch, die vermutete immaterielle Ebene empirisch belegen zu können. Es handelt sich hierbei um das Porträt auf dem Tuch, welches eine Teilhabe an einer eigentlich nicht anschaulichen Realität darstellt. Ferner folgert Belting:

„In einer Zeit, in der man die Realität der Eucharistie (der sakramentalen Verwandlung des Opferbrotes in den Leib Christi) im Dogma verbindlich macht, sucht man zugleich die Anschauung des

---

<sup>127</sup> Belting, Hans, Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München, 1990, S. 234.

historischen Leibes, dessen Realität die Voraussetzung für die andere Realität war.“<sup>128</sup>

Die Dualität, die Christus Leib anhaftet, lässt sich beliebig in das Menschliche, Irdische und in das Göttliche, Überirdische trennen. Diese Teilung wird durch das Wunder auf dem Tuch veranschaulicht, das zu einem Tuchreliquienkult führte. Aus dieser Konsequenz heraus wurden zahllose originalgetreue Nachbildungen angefertigt. Gerhard Wolf räumt in seiner Publikation über die Tradition des Christusbildes ein, dass sich Urbild und Abbild über das a priori der christlichen Anthropologie verbinden, und dass der Mensch nach Bild und Ähnlichkeit Gottes geschaffen sei.<sup>129</sup> Diese Äußerung über das Urbild und das Abbild schafft wiederum eine Verbindung zum Medium der Photographie. Ebenfalls spricht Hans Belting im Kontext des „vera icon“, dem Schweiß Tuch der Veronika (Abb. 34), diese Beziehung an:

„Auch sie (Veronika) war eine Reliquie und also authentischer als jedes Kunstwerk, weil unberührt von künstlerischer Nachahmung. Ihr Aussehen war so authentisch wie eine Photographie.“<sup>130</sup>

Dieses Zitat bringt die Gleichstellung der Heiligenreliquie und der Möglichkeit einer Photographie hervor, die darin bestehe, dass beide ohne Nachahmung das Seiende veranschaulichen können. Jedoch beruht diese Anschauung auf der klassischen erkenntnisphilosophischen Wahrheitsdebatte über Photographie, die sich im Laufe der Zeit als problematisch herausgestellt hat, jedoch ist die aufgestellte Analogie insofern für unseren Kontext relevant, da überhaupt, wie bei Marion Lambert, eine Beziehung zwischen dem Tuch und der Photographie konstatiert wird.

Es lässt sich somit ein Zusammenhang zur Photographie herstellen, der offiziell seit 1839 durch die Patentierung des Mediums theoretisch möglich sein kann, der sich jedoch auf den Entstehungsprozess der Lichtbilder bezieht. Denn ähnlich, wie das Tuch auf der Oberfläche das Porträt Christi darstellt, kann eine Photographie auf ihrer Oberfläche eine, in dem Falle, beliebige Person zeigen.

Durch die Übersetzung des Wortes Photographie, das aus dem Griechischen stammt und so viel bedeutet wie Zeichnen mit Licht, kann zum einen eine Verbindung zu der ersten Version der Abgard-Legende hergestellt werden, denn der König habe den

---

<sup>128</sup> Ebd. S. 251. (Belting, Hans)

<sup>129</sup> Wolf, Gerhard, Schleier und Spiegel, Tradition des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München, 2002, S. 9.

<sup>130</sup> Ebd. S. 249. (Wolf, Gerhard)

Auftrag erteilt, ein Porträt Christi von einem Maler anfertigen zu lassen, was den aktiven Prozess des Malens oder des Zeichnens beschreibt, der sich ebenfalls auf die ursprüngliche Wortbedeutung der Lichtbilder beziehen kann.

Da es sich beim photographischen Vorgang um eine chemische Reaktion in Verbindung mit dem Lichteinfall handelt, besteht jedoch eher eine Verbindung zu dem wundersamen Tuchabdruck, der genau wie die Photographie, eine ausschnittshafte Wiedergabe unserer wahrnehmbaren Welt festhält. Jedoch reicht bei der Legende diese Wiedergabe über das für uns Wahrnehmbare hinaus. Dennoch bleibt der Vorgang parallel zu betrachten.

Indem Veronika Christus Stirn auf dem Weg nach Golgatha abwischte, erhielt sie das besagte originale Abbild auf der Tuchoberfläche. Im übertragenen Sinne müsste ein Photograph für diesen Vorgang den Auslöser seiner Kamera betätigen. Ein anderer Ablauf, der anscheinend fast dasselbe Resultat erzielt – ein Abbild des Urbildes.

Wenngleich es sich hier eher um einen Abdruck des Gesichtes Christi handelt, aus dem sich ein Abbild einer „vermeintlichen teilgöttlichen Existenz“ entwickelt, die somit eine Verbindung zum unmittelbaren Seienden verkörpert. Kein Maler und kein Modell war nötig, denn Christus selbst ersetzte die „Farben und die Arbeit des Malers“, indem er sein Haupt in das irdische Tuch drückte. Durch diesen Vorgang gilt das Bildnis als apodiktisch.

Es entsteht „eine anschauliche Präsenz, mit der nicht anschaulichen Wirklichkeit Gottes“.<sup>131</sup> Für die meisten Christen wurde durch diesen Vorgang oder besser gesagt durch dieses Wunder das Allgemeingültige des theologischen Glaubens in irdischer Form sichtbar. Ein vermeintlicher Beweis für Christus menschliches Dasein, sowie seine Teilhabe an einer spekulativ bleibenden nicht sichtbaren Realität, wurde durch das Tuch evident.

Dieses angeführte Beispiel der Legende beabsichtigt nicht, die ausschließliche Existenz des Schweißtuches zu argumentieren und dies auch nicht in einer theologischen Debatte zu vertiefen, vielmehr verdeutlicht es die Idee, die von der Vermittlung des Ereignisses ausgeht. Und zwar die Überlegung sich anhand der Legende eine empirisch nicht wirklich belegbare immaterielle Realität vorzustellen. Es ist das visuelle Zeugnis für eine dualistische Welt, die sich in die sichtbare, greifbare und in die durch Erkenntnis und Glauben erfahrbare teilen lässt.

---

<sup>131</sup> Belting, Hans, 1990, S. 234.

Die Heiligenreliquie wird in den künstlerischen Kontext eingebettet, da von ihr zahllose Repliken existieren, die durch ihre Wirkung als Kunstwerke die Botschaft weiter vermitteln, die durch die materielle greifbare Form transportiert wird. Darüber hinaus zeichnet sich in der Photographie ein vielseitiges Interesse ab, den „Corpus Christi“ zu thematisieren. Seit mehr als 150 Jahren bezieht das relativ junge Medium immer wieder, aus der christlichen, religiösen Ikonographie entlehnt, Bildthemen mit ein, die in ihrer Aussage unter anderem satirisch, subversiv, sozial, politisch oder kommerziell sein können. Zu dieser Thematik zeigten die Deichtorhallen in Hamburg unter dem Titel „Corpus Christi“ im Haus der Photographie Ende 2003 eine Wanderausstellung.<sup>132</sup> Ebenfalls präsentierte Jeff Wall in den Deichtorhallen, die sich auf Photographie spezialisiert haben, schon zwei Mal seine Arbeiten. Anhand der „Corpus Christi“-Ausstellung zeigt sich, wie aktuell die theologischen Aspekte für die Photographie sein können, so schließt sich zum mindesten thematisch der Kreis, da man, wie erwähnt, aus heutiger Sicht zum Teil eine Parallele von dem „Vera Icon“ zur Photographie zieht und diese symbolisch als „erste Photographie“ der Menschheit bezeichnet.

Nun lassen die theologischen und künstlerischen Anschauungen, die sich in dem Schweiß Tuch manifestieren, in ihrer Kernaussage zurückblicken auf die bisherige Analyse, auf die jetzt im Einzelnen eingegangen werden soll.

Ca. 340 Jahre vor Christi wurden durch Platon Überlegungen angestellt, die in ihren Grundstrukturen wahrscheinlich eher zufällig Parallelen zu der Beweisführung, die durch die Existenz des „Abgarbildnis“ und des „Schweiß tuchs der Veronica“ erbracht wurden, enthalten. Die Ähnlichkeiten, die sich zu Platons Erkenntnislehre ergeben, die in ihren Grundzügen besagt, dass die sichtbare Welt kein Sein ist, sondern ein ständiges Werden zum Sein hin, vollziehen sich in der Teilhabe an einer nicht sichtbaren Wirklichkeit. Die Teilhabe, die für Platon durch die Vernunft erreicht wird, ergibt sich bei der Veronika-Legende durch das materielle Tuch, das ebenfalls, aus theologischer Sicht, eine Teilhabe am Göttlichen darstelle.

Durch den aktuellen Vergleich mit der Photographie kommt dem Medium, ähnlich wie dem Abdruck, die Gabe zu, unsere wahrnehmbare Wirklichkeit anschaulich zu machen. Über die allgemeine Photographie hinaus bezogen auf Kunstwerke, kann man vielmehr die Überlegung anstellen, ob sie nicht das Potenzial enthalten, etwas

---

<sup>132</sup> Internetankündigung zur Ausstellung „Corpus Christi“. Christus-Darstellungen aus drei Jahrhunderten Photographie, vom 19.12.2003-12.04.2004 in der nördlichen Deichtorhalle, [www.deichtorhallen.de](http://www.deichtorhallen.de).

Allgemeingültiges des Seienden zu transportieren, wie es in der Theologie mittels des Tuches zum mindesten symbolisch möglich wird. Platon geht zwar von zwei dualistischen Realitäten aus, von der die nicht sichtbare als absolut „wahr“ gelte, jedoch räumt er der Kunst nicht die Möglichkeit ein, Strukturen der vermeintlich authentischen Welt zu vermitteln. Wie dargelegt, ist erst bei Aristoteles von dieser denkbaren Fähigkeit der Kunst die Rede.

Die dargestellten philosophischen und theologischen Überlegungen, die in ihren Grundstrukturen Analogien aufweisen, bauen zeitlich chronologisch aufeinander auf, und veranschaulichen eine gewisse Kontinuität in der Wirklichkeitsanschauung. Es gibt in den theoretischen Ansichten dennoch keine ausschließliche Stringenz, da sie jeweils in einen anderen Kontext eingebunden sind. Darüber hinaus darf man nicht außer Acht lassen, dass es mannigfaltige Positionen zur Ontologie und Epistemologie gibt. Festzuhalten ist, wenn man den Darstellungsauftrag der Kunst im transzendentalen Bereich ansiedeln möchte, dass sie es gegebenenfalls erreichen kann, fragmentale Strukturen in unsere materiell erfahrbare Welt durchscheinen zu lassen. Explizit auf Jeff Walls Werke bezogen, veranschaulicht dies, dass seine Arbeiten durch seine Beobachtungsgabe und den von ihm durchdachten und konstruierten photographischen „Mikrokosmos“, über den Inhalt der Darstellung, der auf das Wesentliche fokussiert und verdichtet wird, eine gewisse Teilhabe am Authentischen vermitteln können. Und dieses Authentische bezieht sich auf die grundlegenden Wahrheitsstrukturen unseres Makrokosmos. Diese Annahmen beruhen auf einer Hypothese, dennoch bieten sie Möglichkeiten, um auf die häufig gestellte Frage „Wie wahr sind Jeff Walls Arbeiten?“ grundlegend einzugehen und Erklärungsansätze zu bieten, die in die Gesamtbetrachtung mit einfließen sollen.

Bisher hat sich gezeigt, dass die Nähe zur Dokumentarphotographie, die Reflexion über ein Geschehnis sowie das Aufzeigen menschlicher stereotypischer Verhaltensmuster eine eminente Rolle spielen. Dies sind Kriterien für ein Kunstwerk, die im aristotelischen Sinne sicherlich dazu geführt hätten, Formen der metaphysischen Realität zu veranschaulichen. Diese Arbeiten bleiben, wie es scheint, ganz nah an unserer erfahrbaren Wirklichkeit, bei der ein Identifikationscharakter durch das dargestellte „Historische“ und die aufgezeigten Grundmuster menschlichen Verhaltens beim Betrachter nicht auszuschließen ist. Die bisher genannten Aspekte ermöglichen eine Sichtweise auf Jeff Walls Photographien, die sich einem unwissenden Rezipienten eröffnen kann, der sich ohne jegliche

Sekundärinformationen über den Schaffensprozess auf die Bilddarstellung einlässt. Eine derartige Herangehensweise ist auf Grund der Popularität und internationalen Anerkennung des Künstlers heutzutage jedoch kaum mehr möglich.

In der bisherigen Untersuchung von Jeff Walls Arbeiten wurde die Vorgehensweise der Inszenierung jeweils nur kurz angesprochen. Dieses Prinzip bedarf jedoch einer näheren Betrachtung, da es in den meisten Fällen prägend für den Schaffensprozess des Künstlers ist. Elementar war es allerdings sich seinen Werken zuvor über die rein visuelle Erfassung zu nähern. Die daraus resultierenden Wahrnehmungen oder Impressionen können, wie dargelegt, Assoziationen zur Dokumentarphotographie hervorrufen, Parallelen, die sich durch Jeff Walls Ideenfindung erklären lassen. Die folgenden Prinzipien verlaufen konträr zu der dokumentarischen Photorichtung, die ihre Schilderungen meist aus dem flüchtigen Augenblick heraus entnehmen muss, da Rekonstruktionen zu Gunsten der moralischen Verpflichtung zur Wahrheit vermieden werden sollten.

Dies bietet nun Anlass, in dem kommenden Themenbereich meiner Arbeit Jeff Walls Werke aus einem ganz anderen Blickwinkel heraus zu betrachten. Denn die bis jetzt herauskristallisierten Erkenntnisse über den Wahrheitsaspekt beruhen auf der Nähe, des für uns erfahrbaren, real erscheinenden Wirklichkeitsbezuges. Dies erschöpft jedoch bei weitem nicht die vielschichtige Vorgehensweise des Künstlers. Um nun alle Fassetten seiner Photographien, die für unseren Themenkomplex relevant sind, zu beleuchten, gelangen wir nun kontrastierend zu den natürlich anmutenden, dokumentarischen, Allgemeingültigkeiten präsentierenden Arbeiten, zu ihrem Gegenpol.

Dieser Gegenpol beinhaltet die legitimen Möglichkeiten, die in Kunstwerken umgesetzt werden können. Ferner analysiert dieser Teil die konstruierte Photographierealität, die Jean Baudrillard als Simulakrum<sup>133</sup> bezeichnen würde, was für ihn theoretisch seit der Renaissance grundlegend vom Künstler erstellt werde und allgemein für Kunstwerke gelte.

Erst einmal gelangen wir im nächsten Kapitel vom geschilderten kreativen Schaffensprozess zu dem ausführenden Arbeitsprozess des Künstlers.

---

<sup>133</sup> Jean Baudrillard verwendet den Begriff „Simulakrum“ und bezeichnet damit das Verhältnis zwischen Gesellschaftsstruktur und Zeichenordnung. Dieses steht in einer spezifischen Beziehung zur Welt und bildet ein Konstruktionsmittel von Wirklichkeit, aus dessen Sinnfundus die Welt symbolisch erzeugt und gedeutet, abgestützt und reproduziert wird. Kraemer, Klaus, *Schwerelosigkeit der Zeichen? Die Paradoxie des selbstreferentiellen Zeichens bei Baudrillard*, in: Jean Baudrillard, *Simulation und Verführung*, Hrsg. v. Bohn und Fuder, München, 1994.

## 4 Inszenierung, Mimesis, Illusion und Täuschung

### 4.1 Inszenierte Wirklichkeit?

„Inszenierung“ ein Schlagwort, welches mit Jeff Walls Photographien seit Ende der 70er Jahre verbunden ist, scheint seine Arbeiten zu dieser photographischen Stilrichtung zu kategorisieren, obwohl der Künstler an keiner einzigen der „begriffs- und stilprägenden Ausstellungen zur Inszenierten Fotografie“<sup>134</sup> beteiligt war. Dennoch soll eine Definition des Begriffes der Inszenierung vorgenommen werden, da diese Methodik prägend ist für die Vorgehensweise des Künstlers. Die Gestaltungsprinzipien und ihre Umsetzung, die mit der genannten Begrifflichkeit gemeint sind, sind schon seit der Antike bekannt, jedoch ist die Benennung Inszenierung ein relativ neuer Terminus. Erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden, bezog er sich zunächst ausschließlich auf das Theater. In „Kunsttheorie der Inszenierung“ legt Dietrich Kreidt dar, dass es selbst in Bezug auf das Theater fast zur Grundsatzfrage wurde, ob die Inszenierung eine Erfindung des 19. Jahrhunderts sei oder ob sie zu den Grundgegebenheiten des Theaters gehöre.<sup>135</sup> Überzeugt vom Letzteren zitiert er André Veinstein, der der Auffassung ist, dass es zu allen Zeiten des Theaters spezifische Regieleistungen gegeben habe, jedoch eine selbstständige, künstlerisch bewusste Regietätigkeit erst seit dem frühen 19. Jahrhundert ausgeübt und zum Gegenstand der Reflexion geworden sei.<sup>136</sup> Die sich von da an immer stärker entwickelnde Tätigkeit steht in enger Beziehung zur Inszenierung, die das von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin herausgegebene Theaterlexikon in der Begriffsdefinition mit berücksichtigt:

„Im breiteren Sinne bezeichnet der Begriff Inszenierung die Gesamtheit der Mittel szenischer Interpretation: Bühnenbild, Beleuchtung, Musik und Schauspieler [...] Im engeren Sinne die Tätigkeit, welche darin besteht, die verschiedenen Elemente der szenischen Interpretation eines Bühnenwerks in einer bestimmten Spielzeit und einem bestimmten Spielraum zu gestalten. [...] Die Inszenierung muss ein organisches Gesamtsystem bilden, worin jedes

---

<sup>134</sup> Christine Walter analysiert in ihrer Dissertation „Bilder erzählen!“ den Ursprung und die Grundstrukturen der inszenierten Photographie. Sie greift in diesem Kontext exemplarisch u.a. Jeff Walls Arbeiten auf, da er zwar wesentliche Elemente der Inszenierung in seinen Photographien einlöst, dennoch bisher an keiner Gruppenausstellung zum Thema der inszenierten Photographie teilgenommen hat. Entnommen aus: Walter, Christine, Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, München, Diss. 2001, S. 69.

<sup>135</sup> Kreidt, Dietrich, Kunsttheorie der Inszenierung, Zur Kritik der ästhetischen Konzeptionen Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs, Diss., Berlin, 1968, S. 25.

<sup>136</sup> Ebd. S. 16. (Kreidt, Dietrich)

Einzelne sich in das Ganze integriert, worin alles seine Funktion in der Gesamtkonzeption hat.

So Jacques Copeau: „Unter Inszenierung verstehen wir den Entwurf einer dramatischen Handlung. Das ist die Gesamtheit der Bewegungen, Gesten, Haltungen, die Harmonie der Mienenspiele, der Stimmen, des Schweigens; es ist die Totalität des szenischen Schauspiels, einem Denken entsprungen, das sie entwirft, regelt und harmonisiert. Der Regisseur erfindet und gestaltet zwischen den Figuren jenes geheime und doch sichtbare Band [...], ohne das ein Drama, wenn auch noch so hervorragend interpretiert, das Beste seiner Wirkung einbüßt.“ [...] Die Inszenierung betrifft zugleich das Milieu, in dem die Schauspieler sich bewegen und deren psychologische und gestische Interpretation eines Textes oder Buches, einer Textinterpretation im Handeln. [...] Der Regisseur spielt die Rolle des Mediums zwischen dramatischer und szenischer Sprache und versucht, mittels Imaginationen und Visionen sowie der körperlich-seelischen Ausdruckskunst der Schauspieler den Innenraum nach außen zu drängen.“<sup>137</sup>

Ergänzend zu der bereits eingehenden Definition, die sich im engeren und allgemeineren Sinne der Bedeutung des Begriffes annähert, soll ferner kurz auf die interpretatorische Seite eingegangen werden. Jutta Mödlhammer-Zöllner bringt diese in ihrer Dissertation im Zusammenhang mit klassischen Dramen zur Sprache:

„Die interpretatorische Seite der Inszenierung wird somit aufgehoben in ihrer Umsetzung in eine Form, durch die Vermittlung der Form drückt sie sich aus, und gerade die Form charakterisiert das Spezifische des Theaters an seiner Rezeption [...].“<sup>138</sup>

Inszenierung bestehe also aus zwei Teilen, der Interpretation einer literarischen Vorlage und der szenischen Gestalt, in die diese gebracht wird. Wenn man diese Unterscheidung von Mödlhammer-Zöllner auf die Photographie überträgt, muss nicht zwingend eine literarische Vorlage als Grundlage für das Kunstwerk dienen. Abstrahiert wird jedoch die Vorlage mit Jeff Walls Ideenfindung vergleichbar, die meistens durch alltägliche Ereignisse inspiriert wird, und als Basis für eine eigene Interpretation geeignet sein kann. In der Regel sind Ideenfindung und Konstruktion zwei wesentliche Komponenten, die ausschlaggebend sind für das Gesamtkunstwerk. Insofern wird über das Prinzip der Inszenierung ein erheblicher Einfluss auf die Ikonographie und die Ikonologie der Photographie genommen, da von ihr ausgehend über die inhaltliche Form der Sinnesgehalt der Arbeiten mitbestimmt wird. Aber

<sup>137</sup> Theaterlexikon 1, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Hrsg. v. Manfred Brauneck und Gérard Schneilin, Hamburg, 2001, S. 472f.

<sup>138</sup> Mödlhammer-Zöllner, Jutta, Inszenierung als Interpretation, Klassische Dramen im deutschen Theater der Gegenwart, Diss., Nürnberg, 1985, S. 7.

wann und wie kam es zu diesem Phänomen in der Photographie, welches sicherlich ebenso wie die Malerei Anregungen für Jeff Walls künstlerische Vorgehensweise brachte und bringt?

Fast parallel zur Invention des Inszenierungsbegriffs entwickelte sich die Technik des Photographierens. Ersteres bezeichnet nun eine schon immer existente traditionelle Methodik in der Kunstgeschichte, um eine intendierte Aussage repräsentativ zu transportieren, die über die wesentliche Inszenierung, die einem Kunstwerk zu Grunde liegt, hinausreicht. Letzteres stellt eine revolutionäre, technische Errungenschaft dar, die man sich seit der Erfindung der „Camera obscura“<sup>139</sup> in gewisser Weise erhofft hatte, deren Entwicklung sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt. Von der Entstehung der Photographie an, machten sich die Erfinder und Künstler das Prinzip der Inszenierung zu Nutze. Die Zeit war reif, um visuell und intellektuell eine künstlerische Aussage auf diesem Wege vermitteln zu können.

Wie diese Inszenierungsmöglichkeiten in der Photographie in ihrer Umsetzung von Beginn an ausschauen konnten, zeigt sich an einem bereits angesprochenen Beispiel, welches gewisse Vorgehensweisen impliziert, die damals schon Bezüge zu Jeff Walls Erschaffensprozess aufweisen.

Es war der Erfinder des direkten Positives, Hippolyte Bayard, dessen Leistung von öffentlicher Seite nicht anerkannt wurde. Dieser Ungerechtigkeit verlieh er in dem Selbstporträt als Ertrunkener Ausdruck; denn ihm sei nur noch der Selbstmord geblieben. Die 1840 entstandene Photographie (siehe Abb. 16) zeigt einen halbnackten, in ein weißes Tuch eingehüllten Mann. Seine linke, obere Körperhälfte ruht an einer Banklehne, die Augen sind geschlossen, die Hände übereinander gelegt. Kompositorisch bildet der Körper des Mannes sowie das weiße Tuch eine Diagonale von links unten nach rechts oben, als Gegengewicht zu dieser Bewegungsrichtung dient ein großer Strohhut, der an der linken Wandseite angebracht ist. Begleitend zu dem Photo befindet sich auf der Rückseite eine nähere Erläuterung der Darstellung:

„Die Leiche des Mannes, den Sie umseitig abgelichtet sehen, gehört Monsieur Bayard, der jenes Verfahren erfunden hat, dessen wunderbare Resultate Sie gerade gesehen haben oder noch sehen werden. Meines Wissens nach hat dieser unermüdete Forscher drei Jahre lang an der Vervollkommnung seiner Erfindung gearbeitet. Die Akademie, der König und alle, die seine Zeichnungen sahen, die er

---

<sup>139</sup> Entwicklung der „Camera obscura“, in: Frizot, Michel (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln, 1998, S. 18.

selbst für unvollkommen hielt, haben sie so bewundert, wie Sie sie jetzt bewundern. Das hat ihm viel Ehre, aber keinen Pfennig eingebracht. Der Staat, der allzu großzügig gegenüber Monsieur Daguerre war, hat sich außerstande gesehen, etwas für Monsieur Bayard zu tun, worauf der Unglückliche den Tod im Wasser gesucht hat. Oh, wie wechselhaft ist doch das Schicksal der Menschen! Die Künstler, Gelehrten und die Zeitung haben sich ausgiebig mit ihm beschäftigt, und nun liegt er schon seit Tagen im Leichenhaus, und niemand hat ihn bisher wiedererkannt oder vermisst. Meine Damen und Herren, wenden wir uns anderen Dingen zu, sonst könnte Ihr Geruchssinn beleidigt werden, denn der Herr beginnt an Kopf und Händen zu faulen, wie Sie sicherlich bemerkt haben.“<sup>140</sup>

Die Initialsignierung H. B. am Ende des Briefes gibt Aufschluss darüber, dass der Erfinder Hippolyte Bayard höchstpersönlich die Gründe für seinen Suizid, sowie in allen Details das Aussehen seines eigenen Leichnams beschreibt, und selbst auf den Geruch der Verwesung zu sprechen kommt. Offensichtlich trägt sich dies „post mortem“ zu. Denn wie könnte Bayard vor seinem Tode, das spätere Aussehen seines eigenen Leichnams so präzise schildern? Durch diese Fakten, die einen Bruch in dem chronologischen Ablauf aufweisen, wird schnell klar, dass der Erfinder den Leser und Bildbetrachter in die Irre führen möchte, denn Text und Photographie können zeitlich nicht übereinstimmen. Der Künstler hat seinen eigenen Tod, der in Wirklichkeit erst 1887 eintrat, in der Photographie perfekt inszeniert, um mittels der Bild- und Textaussage auf die für ihn ungerechte Patentierung des Verfahrens aufmerksam zu machen. Darüber hinaus legt er der Weltöffentlichkeit sein Verfahren anhand der dargelegten Photographie als Beweis vor. Ferner offenbart er, welche Möglichkeiten sich durch das neue Medium eröffnen können. Dies stellt er ebenfalls in späteren Lichtbildern unter Beweis, in denen er fast jedes Genre der Photographie ausprobierte. Vom Journalismus zum Stillleben, von Porträt- bis hin zur Landschaftsaufnahme seien alle Richtungen vertreten, so Geoffrey Batchen, der in seiner Publikation „Burning with Desire“ dem Erfinder ein ganzes Kapitel widmet.<sup>141</sup> Michel Frizot macht in dem von ihm herausgegebenen Werk „Neue Geschichte der Fotografie“ darauf aufmerksam, dass das Bildmotiv des Ertrunkenen, das Bayard darstellt, eine Symbiose aus dem Wesen der Photographie und aus dem von ihm erfundenen Verfahren sei.<sup>142</sup> Bayard mache sich den Realitätseffekt der Photographie

---

<sup>140</sup> Zitiert nach Michel Frizot, in: Neue Geschichte der Fotografie, Hrsg. v. Michel Frizot, Köln, 1998, S. 30.

<sup>141</sup> Batchen, Geoffrey, Burning with Desire, The Conception of Photography, Massachusetts, 1997, S. 157.

<sup>142</sup> Frizot, Michel, 1998, S. 30.

für seine Deutung zu Eigen, da er beispielsweise in seinem fingierten Brief, der in Form der dritten Person verfasst ist, auf die Zeichen beginnender Fäulnis an Kopf und Händen verweist, tatsächlich handele es sich um Sonnenbräune, die durch die geringe Empfindlichkeit der Silbersalze auf Rot- und Brauntöne noch verstärkt werde. Des Weiteren bemerkt Frizot, dass auf Grund der relativ langen Belichtungszeit in vollem Sonnenlicht keine Porträtaufnahmen möglich waren, so dass fast nur Aufnahmen von Toten oder Personen mit geschlossenen Augen gemacht werden konnten. Die Inszenierung wird somit selbst über die zu der Zeit bestehenden Grenzen des technischen Verfahrens erreicht. Aber ebenfalls über das kompositorische Arrangement. Geoffrey Batchen stellt in „Burning with Desire“ die drei entstandenen Variationen des Themas des „Ertrunkenen“ von Bayard vor, die jeweils nur in wenigen Punkten von der strengen Komposition abweichen. In allen Darstellungen weist der spartanisch eingerichtete Raum, der sich laut des Briefes in einem Leichenhaus befinden soll, folgende „Requisiten“ auf, einen großen Strohhut, eine bemalte Vase und eine kleine Statuette einer Nymphe. Batchen verweist darauf, dass es sich bei diesen Gegenständen um persönliche Wertsachen des Künstlers handle. In weiteren Photographien (Abb. 35) tauchen Strohhut und Statuetten wieder auf. Insgesamt besaß der Erfinder über 40 unterschiedliche Statuen, mit denen er sich im „lebenden“ Zustand ablichtete. Diese Gegenstände stellten somit ein Markenzeichen Bayards dar, mit denen er identifiziert werden konnte. Des Weiteren erwähnt Batchen, dass die Photographie des Ertrunkenen oftmals mit Jacques-Louis Davids Gemälde „Der Tod des Marat“ von 1793 (Abb. 36) in Verbindung gebracht wurde. Er geht davon aus, dass die mögliche Assoziation mit dem gefeierten Jakobinischen Märtyrer Marat ohne Zweifel ironisch gemeint sei. Der Zusammenhang, der mit dem berühmten, umstrittenen Gemälde mit historischem, politischem Hintergrund gesehen wird, macht die Photographie in ihrer darstellerischen Aussage noch brisanter, obwohl diese Anlehnung nicht nachgewiesen werden kann. Lässt man die vermeintlichen Anspielungen auf Davids Gemälde außer Acht, kann dennoch über die Ikonographie des Lichtbildes auf ganz bekannte Topoi der Kunstgeschichte geschlossen werden, die eine Beziehung zum Medium der Malerei herstellen.

Rekapitulierend bringt die Photographie des Ertrunkenen von Bayard wesentliche Faktoren hervor, die für unseren Themenkomplex der Inszenierung relevant sind. Sie folgt Prinzipien, die für die Theaterinszenierung gebräuchlich sind. So verwendet der

Erfinder ebenfalls „Requisiten“, wie zum Beispiel das bereits angesprochene weiße Tuch, welches in seiner Funktion an eine Grablegung erinnern kann, sowie die persönlichen Gegenstände, die einen direkten Bezug zur dargestellten Person herstellen sollen.

Der kompositorische Bildaufbau lässt durch die Fokussierung auf den Dargestellten und die Konzentration auf seine geschlossenen Augen und übereinander gelegten Hände, sowie über den dicht hinter ihm abschließenden Bildraum die Assoziation eines Bühnenaufbaus aufkommen. Des Weiteren wird ein narrativer Moment über ruhende Gesten und Haltung erzeugt. Insofern kann man den abgelichteten Bildraum auch als „Handlungsraum“ bezeichnen, da er eine Geschichte über Symbole erzählt, die von dem rückseitigen Text komplettiert wird.

Durch eine gelungene Inszenierung erreicht es Bayard, seine Aussage glaubwürdig zu gestalten, denn wie bei einem Bühnenstück, heißt es nicht zwingend, dass die Handlung einer „wahren“ Begebenheit entsprechen muss.

Mit dieser Darstellung, die kurz nach der Entwicklung des Mediums entstanden ist, wird ein großer Auftakt in der photographischen Kunstrichtung deutlich, der in der Folgezeit nicht immer so konkret und konsequent formuliert wurde. Dennoch finden sich in den darauf folgenden Jahren Photographien, die sich wiederholt mit Strukturen der Inszenierung und dem Bezug zur Malerei auseinandersetzen.

Die Vorläufer des frühen Piktorialismus in den 1860er Jahren entnahmen Bildideen und kompositorische Aufbauten aus der Malerei. Der in England lebende, gebürtige Schwede Oscar Rejlander und der Franzose Gustave Le Gray machten ebenfalls wie Bayard deutlich, dass es sich bei der Photographie nicht um eine reine Reproduktion der „realen“ Welt handle. Beide gingen dazu über Negativ-Collagen anzufertigen. Le Gray erzielte mit dieser Methode eindrucksvolle Seestücke (Abb. 37) im Stil des Malers Gustave Courbet, die ihre Spannung durch unterschiedliche Belichtung von Meer und Himmel erzeugten.<sup>143</sup> Weitaus relevanter im Kontext der Inszenierung erscheinen die opulenten Allegorien Rejlanders, die er im großen Stil in Genre- oder Historienszenen arrangierte. Für das Werk „Die beiden Lebenswege“ (Abb. 38) von 1857 engagierte der Künstler über zwanzig Darsteller. An der Fertigstellung des Werkes arbeitete er sechs Wochen lang, indem er unter anderem dreißig Negative zu einem Gesamtbild montierte. Allein diese Vorgehensweise erinnert im Wesentlichen

---

<sup>143</sup> Brauchitsch, Boris, Kleine Geschichte der Fotografie, Stuttgart, 2002, S. 40f.

an Jeff Walls Arbeitsprozess. „Wahrheit ist kein Werk von Sekunden“<sup>144</sup>, so lautet ein Artikel über Jeff Walls Werke in der Zeitschrift *Art*. Trefflich bezeichnet dieser den Zeitfaktor, denn die Erschaffung einer inszenierten Photographie kann bis zu mehreren Monaten oder sogar Jahren dauern. Sie beinhaltet unter anderem das Konstruieren einer Örtlichkeit. Wenn es sich um einen öffentlichen, bereits real existierenden Platz handelt, wie zum Beispiel einen Friedhof, kann selbst dieser an einigen Stellen modifiziert werden, oder durch mehrere Aufnahmen von unterschiedlichen Lokalitäten zu einem unmerklichen Kompositbild zusammengefügt werden, wie es bei dem Werk „The Flooded Grave“ (Abb. 39) der Fall ist. An ihm wurde von der Entwicklung bis zur Fertigstellung insgesamt zwei Jahre lang gearbeitet. Oftmals wird eigens für die Aufnahme ein Kastenraum konzipiert, Sets wie bei einem Filmdreh erstellt und Amateurdarsteller engagiert. Primär sind dies die Grundvoraussetzungen, um dann über das Einstudieren von Gesten, Posen, Mimiken, sowie der entsprechend angemessenen Kleidung, Frisur und Make-up die eigentliche Darstellung vorzubereiten. Bewegungsabläufe und Haltungen werden präzise festgehalten, und bei Freilichtaufnahmen wird auf die genauen Lichtverhältnisse geachtet. So entstehen viele Photographien, die dann mittlerweile am Computer zu einer Gesamtarbeit zusammengefügt werden. Für den Künstler ist dabei entscheidend, sofern es nicht expliziert intendiert ist, dass die Manipulation am PC nicht auffällt. Durch die technischen Möglichkeiten am Rechner ist es nicht nur machbar, Nuancen in der Bildkomposition zu verändern, sondern es kann ebenfalls eine einheitliche Bildschärfe erzeugt werden. Walls Atelier, welches sich im älteren Viertel von Vancouver befindet, ist für diese aufwendigen Produktionen bestens ausgestattet. Es besteht aus zwei benachbarten doppelstöckigen Reihenhäusern, die zu einer Photoproduktionsanlage umgebaut worden sind. Das erste Gebäude beherbergt unter anderem eine Computer-Workstation sowie eine speziell angefertigte Wanne für die Entwicklung der überdimensionalen Diapositive. Sets, Requisiten und Kostüme befinden sich in dem zweiten Gebäude.<sup>145</sup> Bis auf das Resultat, nämlich einer inszenierten Photographie, sind dies ebenfalls unerlässliche Arbeitsschritte für die Vorbereitung eines Theaterstückes oder einer Filmproduktion. Diese Parallele erwähnt auch Brauchitsch

---

<sup>144</sup> Albig, Jörg-Uwe, „Wahrheit ist kein Werk von Sekunden“, in: *Art*, 6/1996, S. 14f.

<sup>145</sup> Jan Tumlir im Gespräch mit Jeff Wall über *The Flooded Grave*, *The Hole Truth*, in: Jeff Wall, *Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*, Hrsg. v. Rolf Lauter, München/London/New York, 2001, S. 150.

bei der Besprechung von Rejlanders Werk „Die beiden Lebenswege“ in seinem Buch „Kleine Geschichte der Fotografie“, mit der wir nochmals zu der Vorgeschichte der inszenierten Photographie zurückgelangen.

Er äußert, dass die Technik, auf Filmmaterial belichtete Einzelszenen zu einem Gesamtwerk zusammenzuschneiden, rückblickend an ein filmisches Verfahren erinnere, mit dem entscheidenden Unterschied, dass sich die Inszenierung bei Rejlander noch synchron präsentiere.<sup>146</sup> Zwar wird bei ihm das ausgewertete Material gleichzeitig zu einem Gesamtwerk verdichtet, jedoch wirken die Posen der einzelnen Darsteller affektiert und maniert, da so gut wie keine sukzessiven Übergänge in der Erzählstruktur existieren. Eine Bildeinheit entsteht daher nicht. Die Handlung der gezeigten Darstellung ist schnell erzählt, sie bezieht sich auf einen väterlichen Philosophen, der seine beiden Söhne ins Leben entlässt. Der eine erweist sich als gutmütig und sanft und wendet sich der Religion und der Wohltätigkeit zu. Der andere erweist sich als gegenteilig und lässt sich von den „Freuden“ des Lebens treiben. Entsprechend den Charakteren weisen die jeweiligen Bildhälften Tugenden und Laster in beinahe verhüllten und sehr spärlich bekleideten Personifikationen auf. Im kompositorischen Aufbau erinnert die Photographie an so bekannte Werke wie Raffaels „Schule von Athen“ von 1509 (Abb. 40) oder an Thomas Coutures „Römer der Verfallzeit“ von 1847 (Abb. 41), durch diesen Eklektizismus büßt diese Arbeit vollständige Autonomie ein. Sie wirkt wie ein posenhaft gestelltes „Tableau vivant“. So verwundert es fast nicht, dass Queen Victoria bei so viel „beklemmender Moral“<sup>147</sup> und „offensiv- schwülstiger Erotik“<sup>148</sup> das Werk ankaufte.

Obwohl Rejlander Bildmotive und Themen behandelte, die den Geschmack der Zeit trafen, war der Erfolg dieser kompositorisch zusammengesetzten Werke nicht von langer Dauer. Er klagte sein Leid über die verhallende Anerkennung bei seinem Künstlerkollegen Henry Peach Robinson. In einem Brief teilte er ihm mit, dass er der Photographie für das Publikum müde geworden sei.<sup>149</sup> Robinson vertrat dieselben künstlerischen Auffassungen über Photographie, und prägte durch sein 1869 erschienenes Lehrbuch „Pictorial Effect in Photography“ den Ausdruck „Piktorialismus“. Die sich erst kurz vor 1900 international entwickelnde Kunstphotographie hatte zum Hauptziel die Etablierung der Photographie als

---

<sup>146</sup> Brauchitsch, Boris, 2002, S. 40.

<sup>147</sup> Brauchitsch, Boris, 2002, S. 41.

<sup>148</sup> Brauchitsch, Boris, 2002, S. 41.

<sup>149</sup> Brauchitsch, Boris, 2002, S. 41.

eigenständige Kunst. Jedoch ergaben die späteren Arbeiten des Piktoralismus kaum noch Parallelen zur Theaterinszenierung oder zur Historienmalerei, wie sie noch Rejlander und Robinson in ihren Photographien arrangierten. Die Künstler pflegten nun eher eine ausgesprochen malerische Seh- und Darstellungsweise, indem sie mit Unschärfe und Weichtonbildern arbeiteten. Dies hatte zur Folge, dass die Photographie versuchte, die Malerei nachzuahmen, um als „Kunst“ anerkannt zu werden. Daher meinten die meisten Künstler, dass man die zu der Zeit führende Kunstrichtung des Impressionismus in ihren Stilmitteln auf die Photographie übertragen sollte. Und dies obwohl sich der Erfolg der avantgardistischen Gruppierung nicht von Beginn an abzeichnete. Im Gegenteil, die Bezeichnung „Impressionisten“ entstammte der Feder eines Kritikers, der die Malweise der Künstler als abfällig empfand. Die anfängliche Randerscheinung in der Malerei avancierte zu einer begehrten künstlerischen Ausdrucksform, die sich die Piktoralisten zu Eigen machten. Auf Grund des Vorbildes in der Malerei ging es ihnen gerade darum, die Charakteristika des neuen photographischen Mediums zu negieren, die unter anderem darin bestanden, eine Bildschärfe zu erzeugen. Geradezu gestützt wurde diese Vorgehensweise durch die Entdeckung des Physikers Hermann Helmholtz, der herausgefunden hatte, dass das vom Auge wahrgenommene Bild jeweils nur an einem Punkt wirklich scharf ist. Emerson, ein Piktoralist der ersten Stunde, erklärte basierend auf dieser Erkenntnis die Photographie zur Kunst, denn Kunst war für ihn nicht länger Nachahmung der Natur, sondern Wiedergabe der menschlichen Wahrnehmung dieser Natur.<sup>150</sup> Diese Argumentation, die im Kontext der impressionistischen, malerischen Vorgehensweise zu betrachten ist, entfernte jedoch das neue Medium von dem Anspruch, eine autonome Kunstrichtung zu sein, da man sich künstlerisch und verbal lediglich einem gewissen Zeit- und Stilgeschmack der Malerei bediente. Die physikalische, optische Erkenntnis wurde jedoch nicht konsequent befolgt, da Photographien entstanden, die eine einheitliche Unschärfe aufwiesen, und daher nicht den Blick auf einen wirklich scharfen Punkt im Bild lenken konnten. Die späten Piktoralisten verfolgten in ihren Arbeiten deswegen eher ästhetische, malerische Prinzipien, die sehr weit entfernt sind von den Wirklichkeitserfahrungen in Jeff Walls Oeuvre. Nur die frühen Pikturalisten weisen, durch die genannten Kriterien in ihren Arbeiten, einige Parallelen zu Jeff Walls Vorgehensweise des Inszenierens auf. Die Späteren erhoben durch die Imitation

---

<sup>150</sup> Brauchitsch, Boris, 2002, S. 78.

eines begehrten Stiles in der Malerei einen ganz anderen Anspruch malerisch zu sein, als es Jeff Wall versuchte. In diesem Kontext differenziert Hans Belting in einem Seminar zur „Bildgeschichte als Mediengeschichte II“ Walls Arbeiten trefflich von der photographischen Richtung des reifen Piktoralismus:

„Und anders als die Piktoralisten im 19. Jahrhundert, versucht er malerisch zu sein, ohne nur oberflächliche malerische Effekte nachzuahmen (verschwommene Bildschärfe usw.), sondern an die bildnerische Kraft der Malerei mit den Mitteln der Fotografie heranzukommen. Dies sind: Wahl des Ortes, Blickwinkel und Beleuchtung.“<sup>151</sup>

Wie geschildert, geht es dem Künstler im hohen Maße darum, eine homogene Bildschärfe zu erzeugen, die ohne Hilfe der Computerbearbeitung gar nicht einzulösen wäre. Diese Methode ist somit konträr zu der der Piktoralisten zu betrachten. Die im Zitat erwähnten, entlehnten Prinzipien der Malerei geben Aufschluss über Jeff Walls Art und Weise malerisch zu sein. Diese formale Entlehnung wird im Bezug auf die Debatte, ob Jeff Wall als ein „moderner Historienmaler“ bezeichnet werden kann, für diese Arbeit noch von Relevanz sein. Zunächst soll auf die gerade kurz angesprochene Nachahmungsproblematik näher eingegangen werden, die sich wie ein roter Faden durch die Kunstgeschichte zieht. Diese hat uns bereits im Zusammenhang mit der platonischen und aristotelischen Kunstauffassung, die auf Jeff Walls photographische Werke übertragen wurde, eingehend beschäftigt. Die Nachahmungsproblematik hat sich als schriftliches Zeugnis in der „Naturkunde“ Plinius erhalten und durch die Photographie in unserem aktuellen Kontext einen Paradigmenwechsel erfahren.

Überleitend dazu wird auf die Interpretationsmöglichkeiten von Jeff Walls Photographien eingegangen werden, die sich auf die Legitimation von Kunstwerken beziehen. Durch das gezielte Integrieren von vielschichtigen kunsthistorischen Verweisen, ermöglicht es der Künstler dem Rezipienten eine Sublimation der Ereignisaussage anzubieten. Wie dies im Einzelnen funktionieren kann, wird sich im weiteren Verlauf der Analyse zeigen.

---

<sup>151</sup> Jeff Wall – Inszenierte Photographie, Seminar: Bildgeschichte als Mediengeschichte II, geleitet von Hans Belting und Martin Schulz, Institut für Kunstwissenschaft, Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, veröffentlicht auf der Internetseite [www.Kunstwissen.de](http://www.Kunstwissen.de).

## 4.2 Legitimation des Kunstwerkes

Die bisher erarbeiteten Komponenten setzen sich aus den Folgenden zusammen: Der Nähe zur Dokumentarphotographie über das Erleben und Reflektieren bestimmter Ereignisse, dem Aufzeigen tatsächlicher Grundstrukturen menschlichen Verhaltens sowie der nun zu betrachtenden Möglichkeit von Kunst, auf die durch die wiedergegebene Definition des Terminus und den Aspekt der Inszenierung bereits hingewiesen wurde.

Jeff Wall spricht in der folgenden Äußerung mehrere wichtige Faktoren seiner Arbeit an. Es geht um die Möglichkeit der Illusion, die er genau wie allen anderen Kunstrichtungen der Photographie einräumt, und um das Zwiegespräch zwischen Dokumentarphotographie und inszenierter Photographie:

„Alle anderen Kunstformen wie Malerei, Theater, Kino bedienen sich der Illusion, der Konstruktion. Fotografie kann sich ihrer auch bedienen, ohne den anderen Aspekt zu verleugnen. Ich mag es, wenn der dokumentarische und der konstruierte Teil in der Fotografie einen Dialog eingehen. Wenn jemand meine Bilder, z.B. den bodenwischenden Mann, betrachtet und fühlt, „das ist richtiges Leben“, obwohl er intellektuell weiß, dass es anders war – dann betrachte ich meine Arbeit als erfolgreich.“<sup>152</sup>

Das Prinzip Kunstwerke intellektuell auf zwei Ebenen entschlüsseln zu können geht in seinem Ursprung auf eine lange kunsthistorische Tradition zurück. Der Grundstein für die Auseinandersetzung mit dem Realitätscharakter von Kunstwerken wurde bereits, wenn nicht sogar früher, in der griechischen Antike gelegt.

## 4.3 Zeuxis-Legende – Wahrheit oder Täuschung

Aufgrund des Realitätsanspruchs, der schon in der Antike auf Kunstwerke erhoben wurde, entwickelte sich eine Herangehensweise im Umgang mit Kunst, die in Jeff Walls Werken kulminiert. Als Beispiel für diesen evolutionären Prozess soll die Zeuxislegende dienen, die durch ihre Überlieferung zahlreiche Denkanstöße über den Wahrheitsanspruch von Kunst evoziert hat. Sie reicht in eine Zeit zurück, in der Platon die ersten kunsttheoretischen Überlegungen äußerte, die er in den Kontext der

---

<sup>152</sup> Krumpl, Doris, Mittringer, Markus, Simulationen des richtigen Lebens, im Gespräch mit Jeff Wall, in: Der Zeitschrift Der Standard Spezial MUMOK Museum für Moderne Kunst, März 2003.

Mimesis stellte.<sup>153</sup> Es entwickelte sich eine Position zur Kunstauffassung, die selbst gegen Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch bestehen kann.

Die Legende, die in Plinius „Historia naturalis“ überliefert wurde, berichtet von einem Künstlerwettstreit. Es ging um die Erstellung des realistischsten Bildes. Dem voran machte sich die Auseinandersetzung des Künstlers Zeuxis mit der Mimesis bereits in einem schriftlichen Begleitsatz zu seinen Werken bemerkbar, Plinius schildert davon wie folgt:

„Er schuf eine Penelope, in der er ihr Wesen gemalt zu haben scheint, sowie einen Wettkämpfer, und darin gefiel er sich so sehr, dass er den seitdem bekannten Vers darunter setzte, es sei freilich leichter für jemand, herum-zunörgeln als nachzuahmen.“<sup>154</sup>

Dem Maler Zeuxis, der von antiken Schriftstellern wegen seiner illusionistischen Darstellungsweise gerühmt wurde, sollte der Anspruch, die Natur nachahmen zu wollen, in einem Wettstreit zum Verhängnis werden. Er ließ sich mit dem Malerkonkurrenten Parrhasius ein und malte ein Stilleben mit Weintrauben, von dem selbst die Vögel getäuscht wurden. Parrhasius jedoch malte einen so naturgetreuen, leinenen Vorhang, von dem selbst der Maler Zeuxis getäuscht wurde, indem er forderte, man sollte den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen. Daraufhin musste er seinem Konkurrenten den gewonnenen Wettkampf zugestehen, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasius aber ihn als Künstler habe täuschen können.<sup>155</sup>

In diesem Kontext schildert Constanze Peres wichtige Grundvoraussetzungen, um überhaupt einer Täuschung erliegen zu können. Zum einen bemerkt sie, dass der „Komparativ“, der als Beurteilungskriterium für den Ausgang des Wettstreites ausschlaggebend ist, ein gradueller Begriff sei. Der Begriff der Ähnlichkeit umfasse derart, wenn auch mit unterschiedlicher Wertung, eine ganze Spanne an möglichen Ähnlichkeitsgraden von der Fast-schon- Unähnlichkeit bis zur scheinbaren Identität zwischen Kunstwerk und wirklicher Vorlage.

Zum anderen setze Ähnlichkeit als Beurteilungs- und sogar Bewertungskriterium ein Vorwissen dessen voraus, der sie feststellt und beurteilt, denn, so Peres, Ähnlichkeit könne nur über den Vergleich zwischen wirklichen und gemalten Trauben oder

---

<sup>153</sup> Plinius gibt für die Blütezeit des künstlerischen Schaffens Zeuxis das 4 Jh. v. Chr. an. Er bemerkt, dass Zeuxis irrtümlicherweise von einigen in das 5. Jh. v. Chr. datiert werde.

<sup>154</sup> Plinius, Secundus d.Ä., Naturkunde, lateinisch-deutsch, Buch 35, Farben, Malerei, Plastik, Hrsg. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Düsseldorf/Zürich, 1997, S. 57.

<sup>155</sup> Ebd. S. 57ff. (Plinius, Secundus d.Ä.)

Vorhängen ermittelt werden und das setze die Kenntnis von Trauben oder Vorhängen voraus.<sup>156</sup>

Offensichtlich erfüllte Zeuxis das „a priori“ der Gegenstandswahrnehmung, da er der Täuschung erlegen war. Die Virtuosität des Konkurrenten machte sie geradezu perfekt, da das Kunstwerk zum echt geglaubten Vorhang wurde. Jedoch bedient sich diese Methode der Naturnachahmung, wenn auch gewollt, einem einseitigen Prinzip der Wahrnehmungstäuschung des Rezipienten. Sie zielt auf eine absolute Irreführung des Betrachters. Wohingegen bei Plinius des Weiteren von einem späteren Werk des Zeuxis berichtet wird, das ungewollter Weise einen Bruch in der Wahrnehmung von Vögeln erzeugt habe. Zeuxis habe einen Knaben gemalt, der Trauben trug; als Vögel herbeiflogen, trat er erzürnt vor sein Werk und äußerte:

„Die Trauben habe ich besser gemalt als den Knaben, denn hätte ich auch mit ihm Vollkommenes geschaffen, hätten sich die Vögel fürchten müssen.“<sup>157</sup>

Nun handelt es sich in dieser Arbeit nicht um die Wahrnehmung von Tieren auf Kunstwerken, dennoch stellt diese Anekdote einen Wahrnehmungsbruch in Bezug auf die Homogenität des Werkes dar. Es geht in unserem Kontext um die bewusst initiierte, dualistische Realitätsauffassung von Kunstwerken, die sich bereits, wenngleich ungewollt, an diesem Beispiel zeigen lässt. Durch die künstlerisch mangelnde Virtuosität, die sich Zeuxis selber zugestanden haben soll, haben sich zwei Realitätsebenen im Bild aufgetan, zum einen die des gemalten Knaben, die das Werk eindeutig für die Wahrnehmung des Betrachters (seien es auch in dem Fall nur Vögel) als Nachahmung entlarvt, und somit keinen Gefahrenbereich für die Tiere darstellt. Zum anderen die gemalten Trauben, die selbst im zweidimensionalen Zustand der Natur entsprechen, und somit die Tiere anlocken. An dieser Stelle ist daher keine eins zu eins Übertragung von Natur in Kunst vorgenommen worden, im Gegensatz zu Jeff Walls Arbeiten ist dieser Bruch, wie veranschaulicht, ungewollt eingetreten. Der Anspruch auf Realismus, der hier veranschaulicht wird, zielt dennoch bewusst darauf ab, den Betrachter ganz und gar zu täuschen. Das bereits spätestens seit der Antike einsetzende Spiel mit der Wahrnehmung des Kunstrezipienten wird auch von Wall betrieben. Allerdings nicht im konventionellen Sinne, denn er kalkuliert die Aufdeckung der Täuschung in seinen Werken mit ein.

---

<sup>156</sup> Peres, Constanze, Nachahmung der Natur, Herkunft und Implikation eines Topos, in: Die Trauben des Zeuxis, Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, Hrsg. v. Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner und Ludwig Tavernier, Hildesheim/Zürich/New York, 1990, S. 3f.

<sup>157</sup> Plinius, Secundus d.Ä., 1997, S. 59.

Sie ist geradezu intendiert. Erst wenn dem Betrachter die Illusion bewusst wird, ist für den Künstler seine Arbeit „erfolgreich“, wie er es in dem vorangegangenen zitierten Statement äußerte. Jedoch vollzieht sich dieser Bruch am herangezogenen Bildbeispiel des Künstlers nur auf der „intellektuellen“ Ebene des Betrachters. Es wird ein Vorwissen über Jeff Walls Schaffensprozess seiner Photographien vorausgesetzt, um die Täuschung aufdecken zu können. Diese Herangehensweise ist bei einigen seiner Arbeiten zu beobachten.

#### **4.4 „Morning Cleaning“ ein Bildbeispiel für eine mögliche Täuschung, sowie die Dekodierbarkeit dieser Illusion**

Als Beispiel für diesen Wahrnehmungsprozess soll das 1999 entstandene Werk „Morning Cleaning“ (Abb. 42) dienen. Abweichend von der Tätigkeit des „bodenwischenden Mannes“<sup>158</sup> in der Schwarzweiß-Photographie „Volunteer“ (siehe Abb. 33) wird in dieser Aufnahme die Reinigung einer großen Fensterfront gezeigt. Jedoch wird auf diesem Diapositiv ausnahmsweise der Ort der Darstellung konkretisiert.<sup>159</sup> Es handelt sich nicht um eine beliebige Fensterfront in einem Innenraum, sondern um die des Barcelona Pavillons von Mies van der Rohe, der anlässlich der Weltausstellung 1929 erbaut wurde. Genauer gesagt ist es eine Rekonstruktion der Architektur, die von 1983 bis 1986 am ursprünglichen Standort von der Mies van der Rohe Foundation wiederhergestellt wurde, da die Ausstellungsarchitektur nur wenige Monate in ihrem Originalzustand existierte.<sup>160</sup> Diese Ortsbestimmung wird auch diesmal in der Überschrift des Werkes mit angegeben.

Im Gegensatz zu allen bekannten Abbildungen des Pavillons (Abb. 43) wird der Innenraum bei einer morgendlichen Reinigung präsentiert. Dieser festgehaltene, ungeordnete Zustand des Gebäudes wird zunächst nicht hinterfragt, da selbst ein bedeutender Innenraum einmal gereinigt werden muss. Somit verwundert es zunächst nicht, dass am frühen Morgen der Raum wegen der Reinigung nicht den

---

<sup>158</sup> Bei dem „Bodenwischenden Mann“ müsste es sich um das Schwarzweiß-Werk „Volunteer“ von 1996 handeln, auf dem ein Mann genau dieser Tätigkeit nachkommt.

<sup>159</sup> Wie erwähnt kommt die Ortsbestimmung in Jeff Walls Photographien nur selten zum Tragen. Weitere Ausnahmen sind u.a. die Arbeit „Restoration“, die eine Szene im Inneren des Bourbaki-Panoramas in Luzern, des 1881 gemalten Rundbildes zeigt. Die Photographie „Steve’s Farm, Steveston“ von 1980 oder „The Holocaust Memorial in the Jewish Cemetery“ aus dem Jahre 1987.

<sup>160</sup> Lauter, Rolf, Zur Dialektik des Ortes in Geschichte und Gegenwart, in: Jeff Wall, Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, (Kat.) Hrsg. v. Rolf Lauter, München, London, New York, 2001, S. 55.

gewohnten Eindruck der Ordnung vermittelt, der durch andere Abbildungen bekannt ist. Die weiß gepolsterten Sitzgelegenheiten sind verrückt, der schwarze Teppich ist in Richtung der geöffneten Fensterfront ein wenig umgeklappt, Putz- und Fensterlappen liegen auf einem Sessel und auf dem Marmorboden, noch dazu sind die Fensterscheiben mit einem Reinigungsmittel eingeschäumt. Ein Mann hält den Fensterwischer gerade über einen eckigen Putzeimer. Das Photo ist nicht aus der Frontalperspektive aufgenommen worden, sondern leicht von rechts versetzt, daher vermittelt die Aufnahme einen weitläufigen Einblick in den architektonischen Innenraum und einen schmalen, wenn auch nur minimalen Ausblick in die Gartenanlage des Pavillons.

Die bewusst schräg angeschnittene Raumperspektive eröffnet den Zugang in die Photographie über einen im Vordergrund befindlichen randabgeschnittenen Marmorboden. Dieser integriert den Bildbetrachter aus einer gewissen Distanz heraus, räumlich gesehen, in das Geschehen, so als wäre er im Vorbeigehen zufällig Zeuge der Reinigungsaktion geworden.

Die vorhandene, bekannte Architektur mit der Außenanlage wird durch die Aufnahmeposition für ein räumliches Perspektivspiel nutzbar gemacht. Verbindungen von Außen und Innen werden in vielerlei Hinsicht in dieser Arbeit aufgezeigt. Die Verflechtung von diesen Raumkörpern, die schon im Grundgedanken des Baukonzeptes vom Architekten intendiert wurde, erscheint in der photographischen Aufnahme nochmals gesteigert. Ebenso werden von Mies van der Rohe eingebrachte Strukturanalogien in diesem Kontext aufgegriffen, die wiederum die bereits vorhandene Materialästhetik der verwendeten Architekturelemente abermals betonen. So existieren zu der roten Marmorwand des Innenraumes auf Grund der Marmorierung Entsprechungen zu der äußeren Gartenmauer. Diese werden durch die eingeschäumte Glaswand, die Außen- und Innenraum voneinander trennt, in dezenter Form durch den Reinigungszustand temporär wieder aufgenommen. Hinzu kommt, dass die eingeschäumte Glasfront den Blick nach draußen verunklärt, daraus ergeben sich inhaltliche Entsprechungen. Eine Bronzeskulptur von Georg Kolbe, die außerhalb der gläsernen Front steht, scheint wegen der Aufnahmeperspektive exakt in den metallenen Rahmen des Fensters eingefasst zu sein. In dem Leporello zur Ausstellung „Photographs“<sup>161</sup> findet

---

<sup>161</sup> Leporello zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs“ 22. März bis 25. Mai 2003, im Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien.

Erwähnung, dass die Skulptur wirke, als befände sie sich in einer Duschkabine. Diese Assoziation wird durch den Reinigungsschaum, der an kondensiertes heißes Wasser erinnert, und durch das Stehmotiv der Plastik, welches an ein morgendliches Rekeln denken lässt, noch weiter bekräftigt. Unterstützt durch den Bildtitel „Morning Cleaning“ und das morgendliche, hell gleißende Sonnenlicht, welches auf die äußere und innere Wandfront der linken Bildseite fällt, kann der Eindruck einer morgendlichen „Dusche“ erweckt werden.

Des Weiteren spiegelt sich die Struktur der schwarz/weiß marmorierten Gartenmauer in dem schwarz glänzenden Außenboden, der wiederum eine Verbindung zum Innenraum herstellt, in dem ein schwarzer Teppichboden ausgelegt ist. Es gibt eine weitere farbliche Entsprechung des roten Vorhanges zu der gegenüberliegenden Marmorwand. Dieser Vorhang spiegelt sich in der rechten Fensterfront. Diese Spiegelung gibt jedoch nicht nur den innen befindlichen Vorhang wieder, sondern ebenfalls das Straßengeschehen, welches sich hinter dem Bildbetrachter abspielen müsste. Die Reflexion eines Autos ist schemenhaft zu erkennen. Durch die Spiegelung wird der Rezipient, zum mindesten anscheinend, von allen Seiten in das Bildgeschehen integriert, es eröffnen sich wie erwähnt Einblicke in das Innere der Architektur, Ausblicke in die Gartenanlage des Pavillons, und darüber hinaus auch noch Rückblicke zu der gegenüberliegenden Straßenseite, die nur durch die Reflexion erahnbar wird.

Die Nutzung eines bereits vorhandenen historischen, jedoch rekonstruierten Raumes für die Erstellung eines inszenierten Ereignisses, macht dieses Bildbeispiel in seiner Aussage komplexer als das von Jeff Wall in einem Interview erwähnte Werk „Volunteer“, welches einen „bodenwischenden Mann“ zeigt, da es eine Bezugnahme zu einer real verwendbaren Architektur herstellt. Der Barcelona Pavillon stellt auf Grund seines Erschaffungsanlasses, bei dem es sich um eine Weltausstellung handelt, ein international berühmtes und bekanntes Baudenkmal dar. Darüber hinaus repräsentiert er wegen des Umgangs mit frei herausgestellten Stahlgliedern und der angesprochenen engen Verflechtung von Außen- und Innenraum eine neue Stilphase der Architektur. Allein durch den Reiz der ausgewählten, kostbaren Materialien, unter anderem Travertin und Onyx, und durch die Rhythmik des Raumes erreichte die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts konzipierte Architektur ihre

monumentale Wirkung, trotz des Verzichtes auf klassische Architekturelemente.<sup>162</sup> Nicht zuletzt wird diese Popularität wegen des Architekten Mies van der Rohe gesteigert, der zu einem der revolutionärsten Baumeister nach dem ersten Weltkrieg zählt.

Dieses prominente Bauwerk stellt einen Unterschied zu den meist eigens für die Aufnahme konstruierten bühnenartigen Kastenräumen mit Sets dar, deren Bestimmungszweck ausschließlich die Erschaffung eines gelungenen Photos darstellt. In Bezug auf die Rekonstruktion bringt Rolf Lauter die neue Bedeutung der Architektur auf den Punkt, indem er erwähnt, dass „der Künstler zwar mit seinem Großdä unsere kollektive Erinnerung des Pavillons rekonstruiere, so wie der Pavillon selbst in seiner architektonischen Form zuvor ebenfalls rekonstruiert wurde, gleichzeitig gebe er ihm aber auch eine spezifische Gegenwart.“<sup>163</sup> Diese nun existierende spezifische Gegenwart des Pavillons birgt einen wichtigen Aspekt der Kunstgeschichte in sich, jedoch gibt sie der Architektur in der Aufnahme nicht mehr die Gelegenheit selbstreferentiell zu wirken, da sie in einen Handlungsrahmen eingebunden ist. Sie erhält einen anderen Bestimmungszweck, der darin besteht zugleich Handlungsrahmen und Handlungsträger in einem zu sein. Die bereits bekannte Ansicht des Pavillon-Innenraums wird aus ihrem Repräsentationsstatus architektonische Kunst vorführen zu wollen gelöst. Und bietet nun den Ort, der auch gleichzeitig den Anlass verkörpert für die Darstellung einer stimmungsvoll eingebetteten Reinigungsaktion. Die Vorlage und die gestellte Aktion fügen sich zu einer fast perfekten Täuschung für den Bildbetrachter zusammen, da die Vorlage bekannt und daher vertraut erscheint, in etwa vergleichbar mit den Schatten in Platons Höhlengleichnis, und die Aktion, die aus einer alltäglichen, profanen, aber wichtigen Handlung besteht, eine glaubwürdige Konstellation kreiert.

Jeff Wall erschafft in dem geschichtsträchtigen Pavillon, der in morgendlicher Atmosphäre abgelichtet ist, eine Situation, in der eine Reinigungskraft, die den Innenraum in einem neuen Glanz erstrahlen lässt, glaubwürdig erscheint. Sie gewährt die Kontinuität des äußeren, makellosen Erscheinungsbildes des Pavillons, so wie sie von Abbildungen her oder durch Besuche gewohnt wirkt. Nur kann im Anschluss an die Betrachtung die Frage aufkommen, zu welchem Anlass solch eine Aufnahme entstanden ist. Allgemein und darauf macht Rolf Lauter bereits aufmerksam, ist der

---

<sup>162</sup> Pevsner, Nikolaus, Europäische Architektur, von den Anfängen bis zur Gegenwart, München, New York, 1994, S. 375 f.

<sup>163</sup> Lauter, Rolf, 2001, S. 56.

perspektivische Winkel der Aufnahme des Innenraums in fast allen wichtigen Übersichten zur Architekturgeschichte erhalten. Das Motiv ist bekannt, nur durch die Reinigungsarbeit wird deutlich, dass es sich eben nicht um solch „eine „historische“ Aufnahme des Gebäudes handelt.“<sup>164</sup> Zu Dokumentationszwecken im architektonischen Sinne dürfte sie wohl kaum genutzt werden. Die Photographie vermittelt eher den Eindruck einer Aufnahme, die durch einen zu früh gekommenen Besucher zufällig gemacht wurde. Ein Photo also, das als Beweislage dazu dienen kann, dass der Photograph auch wirklich dieses Baudenkmal besichtigt hat. Für das Entstehen so einer Aufnahme können einige Reinigungsarbeiten in Kauf genommen werden.

Nun verhält es sich anders, denn Jeff Wall verbindet die bereits vorhandenen Gegebenheiten der Architektur mit erdachten, jedoch wahrscheinlichen Modifikationen. Diese erwecken den Anschein, als würde der Raum wegen des generellen Bedarfes der Reinigung gesäubert werden, und nicht weil der Künstler dies nur für den Betrachter simuliert. Über die Motivwahl eines bereits rekonstruierten historischen Ortes, den Moment der perspektivischen Raumeinsicht, die Integration des Betrachters und die erzeugten Assoziationen im Kontext des Bildtitels „Morning Cleaning“, muss dem Rezipienten nicht zwingend bewusst werden, dass es sich bei der dargestellten Situation um ein für ihn erschaffenes Ereignis handelt. Ebenso kann die Arbeit als ein real festgehaltenes Geschehen aufgefasst werden. Selbst mit dem Vorwissen über die Herangehensweise des Künstlers, wird bei einer gelungenen Täuschung des Betrachters, diesem erst im Nachhinein über die Reflexion, der an diesem Bildbeispiel beschriebenen Merkmale, intellektuell bewusst, dass das Ereignis in der faktischen Wirklichkeit nie in dieser Form stattgefunden hat. Dass die Glaubwürdigkeit des Geschehens dennoch funktioniert, beweist die Täuschung, welcher der Betrachter unterlegen sein kann. Voraussetzung für diese Täuschung stellt, wie am Beispiel der Zeuxis-Legende verdeutlicht, das Wissen bzw. Erlebthaben einer ähnlichen Situation dar, um zu glauben, sie habe sich so zur Zeit der Aufnahme zugetragen. Wahrnehmung und Wissen müssen anhand des Bildbeispiels separat betrachtet werden. Erst über das eigentliche Hintergrundwissen, und zwar der Sekundärinformation über Jeff Walls Werke und die Reflexion, wird der Bruch über die als homogene Wirklichkeit verstandene Photographie vollzogen. Die ausgeführte Arbeit ist so gelungen, wie der

---

<sup>164</sup> Ebd. S. 55. (Lauter, Rolf)

Vorhang des Parrhasius, wenn man sich im Anschluss an die Werkbetrachtung durch die Perfektion der Darstellung ein klein wenig betrogen fühlt. Dies resultiert daraus, dass die Szene für den Betrachter zunächst eine Handlung aus dem „richtigen Leben“ verkörpert, bei der es sich jedoch um ein inszeniertes Ereignis handelt. Diese Arbeit kann somit einen intellektuellen Bruch initiieren, der im besten Fall kurz nach der ersten Betrachtung eintritt. Die Wahrnehmung des Betrachters erliegt einer inhaltlichen Täuschung, und die Aufdeckung dieser Illusion kann sich über die Sekundärinformation im Anschluss an die Werkbetrachtung vollziehen. Dieser Wahrnehmungsprozess kann mit einer optischen Täuschung verglichen werden. Mit dieser Problematik befasst sich Ernst Gombrich in seinem Werk „Kunst und Illusion“, in dem er inhaltlich von der reinen Kunsttheorie abrückt und sich primär mit der Wahrnehmungspsychologie auseinandersetzt. Seine These ist es, dass man sich nicht einer Illusion hingeben kann und sie gleichzeitig beobachtet. Als Beispiel führt er ein Vexierbild (Abb. 44) an, das als Kaninchen oder Ente gesehen werden kann. Dieses Wahrnehmungsexperiment bezieht sich ausschließlich auf die optische Täuschung. Das Erkennen beider Tiere bereite keine Schwierigkeiten, schwieriger sei es, zu beschreiben, was vorgeht, wenn wir von der einen Sehweise zur anderen hinüberwechseln. Ebenfalls äußert er, dass wir nicht der Illusion unterliegen, wir stünden vor einem wirklichen Kaninchen oder einer wirklichen Ente. Die Figur auf dem Papier sei keinem der beiden Tiere besonders ähnlich. Und doch bestehe kein Zweifel, dass sich diese Figur in irgendeiner geheimnisvollen Weise verwandle, wenn der Schnabel der Ente zu den Ohren des Kaninchens wird und ein bisher unbeachteter Fleck als Schnauze des Kaninchens Prominenz erlange. Gombrich wirft die Frage auf, ob es überhaupt zu seiner Wahrnehmung kommt, wenn wir wieder zur Betrachtungsweise „Ente“ hinüberwechseln? Um diese Frage zu beantworten, müssten wir versuchen zu sehen, was „wirklich da ist“, das hieße, die Figur ohne Sehweise zu sehen, und wir entdecken sehr bald, dass das in Wirklichkeit nicht möglich ist. Zwar ist es möglich sehr schnell von einer Sehweise zu anderen zu wechseln, und imstande zu sein, uns an das Kaninchen zu „erinnern“, während wir die Ente „sehen“, aber je genauer wir uns beobachten, desto mehr werden wir zu der Überzeugung gelangen, dass wir unmöglich beide Sehweisen gleichzeitig erleben können.<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> Gombrich, Ernst, H., Kunst und Illusion, Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart/Zürich, 1977, S. 21.

Die Wahrnehmungsanalyse des Vexierbildes fasst er folgendermaßen zusammen:

„Denn obwohl wir uns verstandesmäßig im klaren darüber sein können, dass ein bestimmtes Erlebnis eine Illusion sein muß, können wir uns genaugenommen nicht dabei ertappen, einer Illusion zu unterliegen, und können uns auch nicht beim Erleben einer Illusion selbst beobachten.“<sup>166</sup>

Relevant ist somit Gombrichs bereits wiedergegebene Kernaussage in Hinsicht auf seine These „dass man sich nicht einer Illusion hingeben kann und sie gleichzeitig beobachtet“.

Da es sich bei Jeff Walls Photographien nicht um Vexierbilder handelt, vollzieht sich der Wahrnehmungsprozess in der Praxis anders als bei dem Bildbeispiel der zeitlich versetzten semivisuellen Sichtweise des Kaninchens und der Ente, so dass die Wahrnehmung des Betrachters bei Jeff Walls Werken nicht unentwegt zwischen zwei Sehweisen changiert. Der Wechsel von angenommener Realität zur erahnbaren Illusion vollzieht sich nicht bis ins Unermessliche. Ist die Täuschung einmal aufgedeckt, kann er zwischen beiden Möglichkeiten differenzieren, und die Arbeit voll und ganz als inszeniertes Ereignis verstehen. Dennoch kann er sich ebenfalls, wie bei Gombrichs Beispiel, dieser Tatsache erst im Nachhinein bewusst werden. Somit ist dieser Prozess vergleichbar mit dem aufgestellten Wahrnehmungsexperiment. Weitere Optionen bestehen zum einen darin, dass er der Illusion erst gar nicht erliegt, oder zum anderen, dass er sich nie bewusst wird, dass es sich um eine Täuschung handelt.

Bei Jeff Wall funktioniert dieses Prinzip der Täuschung nicht in allen Werken gleich. Die Aufdeckung der Illusion kann in den Photographien durch bestimmte, intendierte Indizien angedeutet werden und daher einen Bruch in der Homogenität der Arbeit erzeugen. Diese Indizien sind oftmals groteske oder skurrile Formen, die die Darstellungen als Trugbilder entlarven.

---

<sup>166</sup> Ebd. S. 21. (Gombrich, Ernst)

#### 4.5 Aufdeckung der Illusion

Spätestens seit der Renaissance ergab sich offiziell für den Maler die Gelegenheit über ein Gemälde, das einen realistischen Anspruch erheben soll, hinaus die Illusion des Kunstwerkes als solches für den Betrachter dekodierbar zu machen.

Ein anschauliches Beispiel für den intendierten, ambivalenten Charakter von Kunst bietet die Porträtmalerei Hans Holbein des Jüngeren. In seiner künstlerischen Vorgehensweise fand die altdeutsche Malerei ihren Abschluss und zugleich ihre Wendung zum Manierismus. Für diesen Übergang erhielt der Augsburger Maler Impressionen und Anregungen durch Reisen nach Italien, Frankreich und in die Niederlande. In seinem frühen Hauptwerk „Die Gesandten“ von 1530 (Abb. 45) hinterfragte der Künstler die Wirklichkeit auf sehr ersichtliche Weise, indem er eine Anamorphose in die Darstellung integrierte. Diese kann jedoch nur unter der Voraussetzung eines bestimmten Betrachterstandpunktes enträtselt werden. Georg Kauffmann spricht demgemäß davon, dass Holbein das Bild auf zwei Ansichten hin konzipiert habe. Außer jener Fläche, die die Gesandten trägt, gäbe es eine zweite, ungreifbare, nur für die anamorphotische Konstruktion gültige. Ferner trennt er diese Bereiche in eine reale und irrealen Ebene. So folgert er, dass im Gegensatz zur Zentralperspektive, die als Faktor des Realismus eingeschätzt wurde, die Anamorphose das Gegebene in einen irrealen Bereich rücke, sofern sie psychologisch den Bildträger ausschalte.<sup>167</sup> Darunter ist zu verstehen, dass das Ganzkörperporträt der Gesandten aus dem Blickwinkel des Rezipienten entwindet. Ähnlich, wie am Beispiel des von Gombrich genannten Vexierbildes, kann die Täuschung erst auf den zweiten Blick aufgedeckt werden. Wie im vorangegangenen Kapitel veranschaulicht wurde, funktioniert die Wahrnehmung der Täuschung bei einigen Werken von Jeff Wall fast ausschließlich über die Zusatzinformation seiner Arbeitsweise. Meist wird dieser Trugschluss erst im Anschluss an die Werkbetrachtung bewusst. Kommen wir nun zurück zu der Möglichkeit die Illusion des Kunstwerkes auf einer konkreten Bildebene entschlüsseln zu können. Zwei Jahre später erweist sich Holbeins Umgang mit dem Spiel der Realitätsebenen als viel subtiler als bei dem Gemälde „Die Gesandten“. 1532 ließ er sich in England nieder, im selben Jahr entstand das repräsentative Bildnis des Kaufmanns Georg Gisze (Abb. 46). Holbeins Porträt hinterfragte den

---

<sup>167</sup> Kauffmann, Georg, Durchdringung von Kunst und Welt, in: Propyläen Kunst Geschichte, Bd. 8, Die Kunst des 16. Jahrhunderts von Georg Kauffmann, Berlin, 1984, S. 87.

Realitätsgehalt, der auf den ersten Blick mimetisch, korrekt wirkenden Wiedergabe, der sichtbaren Welt. Was Zeuxis mit seinem Trauben tragenden Jungen eigentlich vermeiden wollte, erzeugt Holbein bewusst. Er kriert raffinierte, kleine Unstimmigkeiten zwischen Bild und Abbild. Das im Vergleich zu den späteren Porträts ungewöhnlich großformatige Gemälde zeichnet sich zum einen durch eine exakte Umsetzung der individuellen Gesichtszüge des Modells aus. Der Künstler erzielt durch seinen virtuosen Farbauftrag eine Materialästhetik, welche die Darstellung realistisch erscheinen lässt. Zum anderen veranschaulicht das Werk durch mehrere Details Brüche in der räumlichen und physikalischen Erfahrbarkeit, wie zum Beispiel das Abkippen der Tischkante oder die instabil wirkende Aufhängung der am Bord oben links befestigten Petschaft, da die Kette in Wirklichkeit nicht so locker um die Regalecke geschlungen sein kann und das Gewicht des Zinnsiegels herabziehen müsste.<sup>168</sup> Stephanie Buck konstatiert in dem jüngsten Ausstellungskatalog über das von dem Renaissancekünstler gemalte Porträt Folgendes:

„Holbeins Porträt verweist also auf eine jenseits der greifbaren Welt liegende Ebene, obwohl die Darstellung auf den ersten Blick objektiv erscheint.“<sup>169</sup>

Die veranschaulichten Details, die durch den Bildauftrag in den Hintergrund rücken, zielen in ihrer Wirkung darauf ab, die Illusion der Kunst zu entlarven. Das Kunstwerk beansprucht daher seine eigene Wirklichkeit, die im engen Zusammenhang mit der realitätsnahen Abbildung des Modells gesehen werden muss. So wurde der Maler auf der einen Seite seinem Auftraggeber gerecht, indem er einen realistischen Anspruch in der Umsetzung des Porträtierten und seiner Umgebung einlöste, und auf der anderen Seite sein Können über das Abbilden hinaus einer gewissen Klientel unter Beweis stellte. Diese physikalischen Gesetzmäßigkeiten, die bewusst außer Kraft genommen werden, hinterfragen somit auch den Realitätscharakter von Kunstwerken und setzen neue Impulse in der Wahrnehmungsästhetik von gezeigten Bild Darstellungen.

Bezugnehmend auf Holbeins malerische Vorgehensweise ergeben sich in der Reproduktion der materiellen kausalen Wirklichkeit Parallelen zu Jeff Walls Arbeiten. Zwar ist das Medium der Malerei nicht in der Lage, eine genaue

---

<sup>168</sup> Hans Holbein der Jüngere 1497/98-1543, Porträtist der Renaissance, Publikation anlässlich der Ausstellung H. Holbein 1497/1543 (16.8.- 16.11.2003), Den Haag, 2003, S. 27.

<sup>169</sup> Ebd. S. 27.

Wiedergabe der erfahrbaren Realität zu erzielen, da das Material, bestehend unter anderem aus Farbpigmenten, Pinselstrichen und Leinwand, bei näherer Betrachtung als solches identifizierbar bleibt und daher die Subjektivität des Kunstwerks preisgibt, jedoch wird für die Zeitgenossen des 16. Jahrhunderts die Umsetzung des Porträts in die Malerei recht überzeugend gewesen sein und zwar in der Wiedergabe des Abbildes. Außer Frage steht, wenn wir beim Erschaffen eines menschlichen Bildnisses verweilen, dass es differenziert gesehen für einen Photographen dank der Technik ein Leichtes ist, ein genaues Abbild des Models zu erschaffen. Die präzise Umsetzung der Vorlage mittels der Kamera, die früher als objektiver Garant für die Wiedergabe der Wirklichkeit galt, bleibt in ihrer Ausführung jedoch eher subjektiv geprägt.

Nur kommt es auf die mannigfaltigen Möglichkeiten und die Intentionen des Künstlers an, auf Grund von Bildbearbeitungsprogrammen etc. können Kunstwerke fernab jeglicher Realität erzeugt werden, die ihren Anspruch zum Beispiel im Surrealistischen, Abstrakten oder Hyperrealistischen haben. Jeff Wall bedient sich zwar der Manipulation am Rechner, um eine maximale Tiefenschärfe sowie eine perfekte Komposition zu erreichen, diese soll jedoch nicht für den Betrachter ersichtlich werden. Das Bestreben des Künstlers ist es, durch eine absolute Kontrolle eine gelungene Arbeit zu erschaffen. Diese Kontrolle über die Darstellung mittels der Manipulation und der vorangegangenen Inszenierung schließt Zufälligkeiten aus, die bei der reinen Photographie im Moment der Aufnahme unbewusst ins Bild gelangen können, gemeint sind Details, wie Plakate, entlangflänierende Menschen oder am Himmel vorbeiziehende Flugobjekte. So erhalten, wie bei Holbein, alle Gegenstände, Gesichtsausdrücke und Gebärden im Bild ihre Bestimmung.

Ebenso, wie bei Holbein, gibt es bei Jeff Walls Werken bewusst integrierte Indizien, die den Realitätscharakter der Bilder hinterfragen.

## **5 Die Ebene des Hässlichen und Grotesken in Jeff Walls Werken sowie der Verweis auf den Manierismus als historischen Stil**

### **5.1 „Ästhetik des Hässlichen“ – Materielle Grenzen im Bild**

In der Arte-Fernsehdokumentation „Kontaktabzüge“ über Walls Oeuvre spricht der Künstler über seine Vorliebe für materielle Grenzen im Bild. Als Werkbeispiel dafür

nennt er seine Photographie „A Sudden Gust of Wind“ aus dem Jahre 1993 (Abb. 47). Diese Arbeit ist in Anlehnung an den Holzschnitt des japanischen Künstlers Hokusai (Abb. 48) entstanden. „In diesem japanisch inspirierten Monumentalbild setzt er den Wind in Szene, dieses immaterielle und unsichtbare, auch unberechenbare Element.“<sup>170</sup> Das Thema ist der Himmel, in den durch einen plötzlichen Windstoß Zeitungsseiten hinauf gewirbelt werden. Über dem niedrigen Horizont der Landschaft verläuft durch die Waagrechte des Himmels eine schwarze Schnittlinie, sie erzeugt einen störenden, beinahe hässlichen Bruch in der Bildkomposition. Bei der Erschaffung von großformatigen Diapositiven resultiert sie aus der zwingenden Notwendigkeit heraus, da die durchsichtigen photographischen Bilder immer aus zwei Filmteilen bestehen und zusammengeklebt werden müssen. Jedoch erläutert der Künstler, dass die Möglichkeit bestehe, diese Linie zu verbergen, was er in einigen Fällen auch nutzt, in anderen wird diese Linie mit Bedacht in die Bildkomposition integriert. In der Reproduktion der Cibachrome als Abbildungsmaterial für beispielsweise Ausstellungskataloge wird diese Linie nicht mehr sichtbar. Sie verschwindet genauso wie die Wirkungskraft der von hinten illuminierten Diapositive. Bei „A Sudden Gust of Wind“ wird diese Schnittlinie bewusst belassen und als Funktion eines hässlichen Bruches eingesetzt. Als Begründung für diese Vorgehensweise erwähnt er Picasso und im Allgemeinen die Vertreter der modernen Kunst, für die das „Moment der Hässlichkeit“ stets von entscheidender Bedeutung gewesen sei. Er habe gelernt, diese materiellen Grenzen zu lieben, sie seien notwendig.<sup>171</sup> Diese Selbstreferenz, die sich auf die Materialität des Kunstwerks bezieht, schafft einen Gegenpol zu der homogenen Bildstruktur. Eine Spannung, die das empfindliche Gleichgewicht der Komposition zu beeinflussen scheint, jedoch nicht zerstört. Gerade durch die „Ästhetik des Hässlichen“<sup>172</sup> wird ein Akzent gesetzt, der erst auf die Harmonie des eigentlichen Bildaufbaues verweist. Über diesen auffälligen Bruch erfährt die Darstellung eine Steigerung in der Gesamterzählung, da erst durch den Kontrast des Hässlichen eine Bewusstwerdung für dessen Gegenteil erzeugt werden kann. Auf die Funktion des ästhetischen Aspektes wird im weiteren Verlauf der Analyse noch differenzierter eingegangen werden, da er nicht ausschließlich auf der formalen Ebene von Relevanz ist.

---

<sup>170</sup> Pontbriand, Chantal, Die Nicht-Orte des Jeff Wall, in: Parkett, N° 49/ 1997, S. 107.

<sup>171</sup> Inhalt entnommen aus der Arte-Fernsehdokumentation „Kontaktabzüge“.

<sup>172</sup> Begriffsentlehnung, siehe Rosenkranz, Karl, Ästhetik des Hässlichen, Darmstadt, 1973.

Darüber hinaus erweist sich das „hässliche Moment“ in der Bildkomposition als eine äußere Unterbrechung der Bildrealität. Die Begrenzung auf den zweidimensionalen Raum, die durch die illuminierende Funktion des Cibachromes zurückgenommen wird, erscheint bei näherer Betrachtung durch diese Schnittlinie ersichtlich. Die Grenzen des Kunstwerkes werden nicht nur an den Außenseiten der Lichtbox veranschaulicht, sondern ferner im Bildraum selbst gekennzeichnet. Durch die zwingend entstehende Schnittlinie, die bewusst unverborgen bleibt, wird der Realitätscharakter der Darstellung nicht nur über innerbildlich gezeigte Aspekte, auf die noch eingegangen werden muss, hinterfragt, sondern eben über substantielle Elemente des Mediums veranschaulicht. Am Beispiel der Arbeit „Picture for Women“ (Abb. 49) äußert der Künstler in dem Dokumentarbeitrag, dass diese Schnittstelle oder auch Fuge eine Dialektik zwischen Tiefe und Ebene darstelle. In „A Sudden Gust of Wind“ wird, wie veranschaulicht, diese Gegensätzlichkeit klar formuliert. Gestützt wird diese Tatsache durch das narrative, unsichtbare Element des Windes, das sich nur über die aufwirbelnden Zeitungsseiten, Bewegungsrichtung der Bäume und über die Torsionen der dargestellten Leute und deren Kleidung und Frisuren artikulieren kann. Somit gibt es in dieser Arbeit eine Analogie zu der formalen Dialektik von Tiefe und Ebene im Bild, da selbst der immaterielle Himmel zu einer Folie für den unsichtbaren Wind wird.

Jedoch ist nicht nur die materielle Grenze im Bild ein Indiz für die Dimension des Kunstwerkes. Weitere Merkmale weisen auf die Umsetzungsmöglichkeiten der Kunst hin und machen ihren Geltungsbereich deutlich.

## **5.2 Manieristische Stilmerkmale in Jeff Walls Photographie „A Sudden Gust of Wind“**

Die unauflösbare Ambivalenz des Bildes begründet sich zum einen durch die Konstruktion sowie durch die Momenthaftigkeit der Arbeit und zum anderen durch die klassische Darstellungsweise, die groteske und manieristische Elemente aufzuweisen scheint. Jean- François Chevrier macht in „Space and Vision“ auf die Gegensätzlichkeiten in „A Sudden Gust of Wind“ aufmerksam:

„Eine „realistische“, d.h. banale Landschaft ohne Eigenschaften, ohne alles Pittoreske, ist nach einem klassischen Kompositionsschema aufgebaut, das durch die szenische Frontalität der Figuren noch betont wird. Aber wie in den belebten Landschaften von Hokusai ist der groteske Manierismus der Haltung das, was den erzählerischen

Wendepunkt der Beschreibung mit dem Hereinbrechen der Fabel und dem Zauber des Auseinanderwirbelns vereint.“<sup>173</sup>

Dieser Wendepunkt in Jeff Walls Arbeit, der sich auf die manieristischen Körperhaltungen des Figurenpersonals bezieht, kann in gewisser Weise mit Holbeins beabsichtigten, dezenten Bildunstimmigkeiten verglichen werden, die nur bei eingehender Betrachtung einem aufmerksamen, gebildeten Publikum augenscheinlich werden können. Nur darf man nicht außer Acht lassen, dass es sich um differente Ausgangssituationen bei den beiden Arbeiten handelt. Der Porträtauftrag Holbeins hat primär zum Ziel, den Darzustellenden möglichst realistisch zu erfassen. Bei Jeff Wall stellt die Photographie eine Hommage an ein Kunstwerk des japanischen Künstlers Hokusai dar, was per se von der eigentlichen Realität abrückt, da es, wenn auch nur in Anlehnung, ein Bild in einem Bild darstellt. Die Methodik, dem Publikum eine realistische Darstellung zu präsentieren, die mit den Elementen eines mimetischen Kosmos und der Konstruktion dessen spielt, verhält sich jedoch ähnlich. Die Wahrnehmung des Betrachters erfährt diesen Bruch, da die Täuschung dekodierbar bleibt.

Obwohl Jeff Wall sich auf den Holzschnitt des 19. Jahrhunderts bezieht, und dies explizit im Titel seiner Arbeit als „After Hokusai“ benennt, bleibt die Übertragung der Thematik durch die Umsetzung in unsere moderne, industrialisierte Zeit des ausgehenden 20. Jahrhunderts ganz nah im Bereich des für uns möglich Erlebbareren. Das Überraschtwerden durch einen plötzlichen Windstoß, der alles in Bewegung versetzt, erscheint als eine vertraute Situation, wie es in dem eigentlichen Holzschnitt ebenso der Fall ist. Die Identifikation mit dem Geschehen wird mittels zeitgenössischer Kleidung und Umgebungen erreicht. Das „Historische“ ist, selbst bei der Anlehnung an die Thematik, an unser vorangegangenes Jahrhundert orientiert. Der Identifikationscharakter bleibt somit, wie bei den meisten Werken des Künstlers, bestehen. Für den aktuellen Betrachter erscheint dieses Ereignis durch diese Tatsache zunächst glaubhaft.

Der Schauplatz, der von der ursprünglichen japanischen Landschaft abrückt und eher ein westlich geprägtes Panorama darbietet, zeigt auf der Vordergrundsebene des Bildes vier Personen, die vom unsichtbaren Element des Windes überrascht werden. Sie befinden sich in unterschiedlichen Körperhaltungen. Die Bewegungen scheinen

---

<sup>173</sup> Chevrier, Jean-François, Spiel, Drama, Rätsel, in: Jeff Wall, Space and Vision, Hrsg. v. Helmut Friedel, mit Texten von Jean-François Chevrier, München, 1998, S. 20.

aufeinander abgestimmt zu sein. Es wirkt wie ein sukzessiver Fortlauf der einzelnen Körperbewegungen. An dieser Stelle setzt der von Chevrier beschriebene Wendepunkt der Darstellung ein, den er als „grotesken Manierismus“ der Haltungen bezeichnet. Das von ihm geschilderte Element ist bei vielen Arbeiten des Künstlers anschaulich spürbar; so vermitteln Photographien wie „The Giant“ (Abb. 50), „Dead Troops Talk“ (Abb. 51), „A Vampires Picnic“ (Abb. 52) oder „The Ventriloquist on a Childrens Birthdayparty“ (Abb. 53) den Eindruck des Wendepunktes in der Erzählung. Zu „A Vampires Picnic“ äußert sich der Künstler im Nachhinein wie folgt: „That was a direction, or an impulse, which I value but which I don't feel I'll go much further, unless the mood strikes me again.“<sup>174</sup> Die Aussage des Künstlers hält es offen, ob er diese Richtung der Darstellungsart noch einmal einschlagen wird. Es zeigt sich in der kurz darzustellenden Arbeit „A Vampires Picnic“, dass sie sich durch das fast ausschließliche Aufzeigen des Fiktiven von seinen gängigeren Themen abhebt, die selbst in der Gattungs-, Motiv- und Themenvielfalt sehr komplex sind. Das Werk zeigt ein bühnenartig wirkendes nächtliches Gelage von Blutsaugern. Posenhaft arrangiert, räkeln sie sich auf einem dunkelgrünen Tuch, das einen großen Teil des Waldbodens zu bedecken scheint. Die Lampe in der rechten Bildhälfte ist ein Indiz, dass es sich vermutlich um eine Film- oder Photoaufnahmesituation handelt. Eine fassettenreich gestaltete Photographie, die mehrere Realitätsebenen im Bild andeutet: ein „reales“ Picknick imaginärer Nachtwesen, eine Aufnahme für eine beliebige Film-, Fernseh- oder Photoproduktion, die von dem Künstler wie ein Set im Set festgehalten wird oder eine Inszenierung ausschließlich für das Cibachrome, bei dem auf die möglichen anderen Wirklichkeitsebenen bewusst angespielt wird. Die Ausdrucksweisen und Gemütszustände der Personen, die unterschiedliche Typen repräsentieren, wirken kontemplativ, lüstern, expressiv oder unwiderruflich tot. Insgesamt ein höchst grotesk, manieristisch anmutendes Kunstwerk. Anders als bei „A Vampires Picnic“ ist der Umgang mit manieristischen Strukturen in der Arbeit „A Sudden Gust of Wind“ ein dezenter, subtiler, der repräsentativ für einige seiner Werke stehen kann.

Dieser Vergleich macht es relevant, einen unmittelbaren Blick auf die Ausdrucksweise des Manierismus zu richten, um die wesensbestimmenden Merkmale, die sich an der nach Hokusai entstandenen Photographie wiederfinden

---

<sup>174</sup> Zitiert nach Holert, Tom, Interview mit einem Vampir, Subjektivität und Visualität bei Jeff Wall, in: Jeff Wall. Photographs, Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln, 2003, S. 141.

lassen, herauszukristallisieren. Zunächst einmal ist es jedoch wesentlich auf die Problematik der Bedeutungsebene des Terminus einzugehen. Rüdiger Zymner macht zu Recht darauf aufmerksam, dass alle Geisteswissenschaften zwar die gleichen Vokabeln wie „Manierismus“ oder auch „Stil“ verwenden, jedoch ohne klarzumachen, dass es sich weder jeweils um fachintern schon geklärte Begriffe oder Wortverwendungsweisen handele, noch gar in der interdisziplinären Verwendung der Vokabeln von einer terminologischen Einigung gesprochen werden könne.<sup>175</sup> Die jüngere Forschungsliteratur beschäftigt sich seit den letzten Jahren verstärkt mit dieser fächerübergreifenden Problematik, was allein dieser Essay, der anlässlich einer interdisziplinären Tagung zum Thema „Manier und Manierismus“ entstanden ist, deutlich macht.

Des Weiteren zeichnet sich in der kunstwissenschaftlichen Forschung gegen Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts verstärkt eine positive Auseinandersetzung mit dem Manierismus ab. Der Begriff, der bis Anfang des 20. Jahrhunderts meist negativ konnotiert war, erlangte 1914 in der Habilitationsschrift von Walter Friedländer eine Aufwertung. Diese wurde 1925 unter dem Titel „Die Entstehung des antiklassischen Stils um 1520“ publiziert. Horst Bredekamp gibt in seinem Aufsatz „Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung“ über Friedländers Ansicht Folgendes wieder:

„Diese Kunst ist für Friedländer geschaffen, nicht um ein Objekt wiederzugeben, wie es gesehen wird, oder ethisch gesehen werden soll, sondern „wie man es nicht sieht, aber aus rein künstlerisch autonomen Motiv möchte, dass es gesehen wird.“<sup>176</sup>

Darüber hinaus führt Bredekamp an, dass „eine wirkliche Durchsetzung einer positiven Bewertung des Manierismus erst Autoren gelungen sei, die im Manierismus zwar ebenfalls die moderne Autonomie erkannt haben, in ihr aber vor allem die Freiheit gesehen haben, aus der Welt, der Materie und der Form auszusteigen.“<sup>177</sup> In diesem Kontext nennt der Autor Max Dvorak, der auf Grund seiner Abhandlung „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ von 1924 die Durchsetzung des Manierismus im zwanzigsten Jahrhundert ermöglicht habe.<sup>178</sup> Er deutete ihn als Spiegel der Krise der eigenen Zeit. Vor allem durch Dvorak wurde

---

<sup>175</sup> Zymner, Rüdiger, Manierismus als Artistik. Systematische Aspekte einer ästhetischen Kategorie, in: Manier und Manierismus, Hrsg. v. Wolfgang Braungart, Tübingen, 2000, S. 1.

<sup>176</sup> Bredekamp, Horst, Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung, in: ebd. S. 123.

<sup>177</sup> Ebd. S.123. (Bredekamp, Horst)

<sup>178</sup> Ebd. S.123. (Bredekamp, Horst)

der Manierismus zu einem historischen Symbol der Moderne des zwanzigsten Jahrhunderts<sup>179</sup>, so Bredekamp.

An diese Überlegungen schließen sich einige kunsthistorische Positionen des Manieristischen in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts an. Sie gehen in ihren Ausführungen jedoch weiter, indem sie in Übereinstimmung mit den modernen Strömungen der eigenen Zeit den Manierismus vor allem als antiklassisch und somit als modern empfinden. Dies bezieht sich unter anderem auf den Expressionismus, auf die Abstraktion und sogar auf den Dadaismus. In der 1964 publizierte Schrift mit dem Titel „Der Manierismus, Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst“ von Arnold Hauser, konkretisiert der Autor den Vergleich des Stils mit der Moderne. Dies geschieht, indem der marxistische Begriff der Entfremdung eine Brücke zwischen Mallarmé, Proust, Kafka dem Surrealismus und den Künstlern und Schriftstellern des 16. Jahrhunderts schlägt.<sup>180</sup> Er verweist darauf, dass Hegel der Erste ist, der den Ausdruck Entfremdung, Selbstentfremdung oder Selbstentäußerung im modernen kulturkritischen Sinne verwende.<sup>181</sup> Basierend auf Jeff Walls unveröffentlichter Abschlussarbeit „Berlin Dada and the Notion of the Context“ zur Erlangung des Grades „Master of Arts“ in Kunstgeschichte im Jahre 1970 an der British Columbia Universität in Vancouver<sup>182</sup> und auf der unvollendeten Dissertation über John Heartfield, klingt zum einen das Interesse für die europäische Kunst und vor allem für den Dadaismus an. Zum anderen geht die letztgenannte Arbeit von Hegel und Marx aus, und setzt diese in Bezug zu Heartfields politisch engagierter Kunst.<sup>183</sup> Jeff Walls Auseinandersetzung mit Hegel wird in der 1984 verfassten Abhandlung „Einheit und Fragmentierung bei Manet“ deutlich, auf die im weiteren Verlauf der Analyse näher eingegangen werden soll. Bei Jeff Walls schwerpunktmäßigen, kunsthistorischen und philosophischen Auseinandersetzungen vor allem mit dem Begriff der „Entfremdung“ in der Kunstgeschichte, wie ihn der Philosoph Hegel geprägt hat, kann jedenfalls theoretisch eine Beziehung zu einigen

---

<sup>179</sup> Ebd. S.125. (Bredekamp, Horst)

<sup>180</sup> Arasse, Daniel, Der Europäische Manierismus 1520-1610/Daniel Arasse; Andreas Tönnenmann, Universum der Kunst; Bd. 42, München, 1997, S. 11.

<sup>181</sup> Hauser, Arnold, Der Manierismus, Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst, München, 1964, S. 93.

<sup>182</sup> Jeff Wall, Catalogue Raisonné 1978-2004, hrsg. v. Theodora Vischer und Heidi Naef, Basel: Schaulager; Göttingen: Steidl, 2005, S. 467.

<sup>183</sup> Jeff Wall: Figures & Places, Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, Ausstellungskatalog hrsg. v. Rolf Lauter, München, London, New York, 2001, S. 15.

seiner Photographien zu den Definitionen des Manieristischen der 60er-Jahre des letzten Jahrhunderts gesehen werden.

Hauser erläutert den Begriff der „Entfremdung“ folgendermaßen:

„Die Entfremdung bedeutet aber vor allem den Verlust der Ganzheit oder, wie Marx es nannte, des universellen Wesens“ des Menschen.“<sup>184</sup>

Die auf Hegel zurückzuführenden Überlegungen gehen von seiner Vorstellung der „Welt Des Sich Entfremdeten Geistes“ aus:

„Die Welt dieses Geistes zerfällt in die gedoppelte; die erste ist die Welt der Wirklichkeit oder seiner Entfremdung selbst; die andere aber die, welche er, über die erste sich erhebend, im Aether des reinen Bewußtseyns sich erbaut. Diese, jener Entfremdung entgegengesetzt, ist eben darum nicht frey davon, sondern vielmehr nur die andre Form der Entfremdung, welche eben darin besteht, in zweyerley Welten das Bewußtseyn zu haben, und beyde umfaßt.“<sup>185</sup>

Der Autor Michael Kirn, der sich mit Hegels Phänomenologie des Geistes auseinander gesetzt hat, schreibt, dass der Philosoph in diesem Kapitel die spirituelle Vertiefung des „Glaubens“ von Pascal in einer kurzen Vorbemerkung herausgreife, um sie als Weltanschauung mit dem entfremdenden Zeitgeist der Aufklärung zu konfrontieren. Indem das reine Bewusstsein sich der Realtendenz seiner Zeit gegenüberstelle, sei es selbst „nur die andere Form der Entfremdung, welche eben darin bestehe, in zweierlei Welten das Bewusstsein zu haben, und beide umfasst.“<sup>186</sup>

Auf den Zusammenhang der geschichtlichen Hintergründe und der Konsequenz der Entfremdung nimmt Jeff Wall als Kunsthistoriker anhand der Charakteristika von Manets Oeuvre Bezug. Daher ist es relevant, diesen Kontext in die Analyse mit einzubinden.

Wie sich diese „Entfremdung“ in einigen Photographien von Jeff Wall manifestiert, soll in der weiteren Untersuchung verifiziert werden.

Erst einmal möchte ich näher auf die theoretische Auseinandersetzung des Begriffes Manierismus zu sprechen kommen. In den letzten Jahren sind einige wichtige Publikationen mit dem Schwerpunkt des Ausdrucks und der Erscheinung des Manierismus veröffentlicht worden, die sich in diesem Zusammenhang ebenfalls verstärkt auf die zeitgenössische Kunst beziehen. Im Verlauf dieses

---

<sup>184</sup> Hauser, Arnold, 1964, S. 95.

<sup>185</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Phänomenologie der Geistes, hrsg. v. Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede, Hamburg, 1980, S. 266.

<sup>186</sup> Kirn, Michael, Hegels Phänomenologie des Geistes und die Sinneslehre Rudolf Steiners, Zur Neubegründung der Wissenschaft aus dem Wesen des Menschen, Stuttgart, 1989, S. 341.

Themenkomplexes wird unter der Einbindung des Begriffes der „Groteske“ näher auf den aktuellen Forschungsstand eingegangen werden. Die Auseinandersetzung mit dem Manierismus in Hinsicht auf Jeff Walls Arbeit „A Sudden Gust of Wind“ macht in diesem Kapitel deutlich, dass auf Grund der Komplexität des Terminus, Bedeutungsüberschneidungen nicht vollkommen auszuschließen sind. Im Zusammenhang mit den zu besprechenden Aspekten in Bezug auf diese Photographie des Künstlers werden die gemeinten Stilmerkmale deutlich formuliert und auf formaler und inhaltlicher Ebene herausgearbeitet. Diese beziehen sich, wie sich zeigen wird, auf die innovative Erschaffungsart der Darstellung, die weitere Umsetzungsmöglichkeiten in dem Werk von Jeff Wall garantiert. Hierbei soll anschaulich gemacht werden, dass diese in einigen Punkten konform geht mit den Entstehungsweisen der Arbeiten des Manierismus. Dieser Begriff bezieht sich jedoch nicht nur auf den Versuch einer Epocheneinteilung, sondern bindet darüber hinaus manieristisch erscheinende Merkmale in Kunstwerken mit ein. Dies bedeutet, dass der Terminus und die daran gebundenen Charakteristika über den Versuch, einen Epochenstil begrifflich einzuordnen, in einer überhistorischen Eigenart weiter existieren.

Hinsichtlich unseres Kontextes der Wahrheitsfrage darf nicht außer Acht gelassen werden, dass gerade die Stilrichtung des Manierismus, die sich in der ausgehenden Renaissance in Italien und von da aus international entwickelte, in ihren Charakteristika konträr zu den Erfahrungswerten der Realität verläuft. Jedoch bindet sie konventionelle Formen mit ein, indem sie diese aus einem klassischen Sinnzusammenhang heraus entnimmt und diese meist in exaltierter Form zu etwas Neuem konstruiert. Daher stellt sich in Bezug auf die künstlerische Vorgehensweise und Umsetzung im Manierismus die Frage, inwiefern durch die Entlehnung manieristischer Charakteristika in dem speziellen Bildbeispiel ein Zusammenhang zu Jeff Walls Nähe zu unserer erfahrbaren Wirklichkeit gesehen werden kann? Um diese Fragestellung eingehend beantworten zu können, sollen zunächst die Bezugspunkte zwischen Jeff Walls Photographie und der Kunstrichtung der Spätrenaissance erörtert werden.

Der von Chevrier erwähnte Manierismus in der Darstellungsart impliziert über die äußere Form im Bild eine inhaltliche Bedeutungsebene. Diese ist herzuleiten, wenn wir uns den wertenden Inhalt des Manierismus, der von Giorgio Vasari im 16. Jahrhundert geprägt wurde, einmal näher ansehen. „Er bezieht sich auf die

charakteristische stilvolle Eigenart der Komposition, sowie auf die Machart. Damit zeichneten sich zum einen die Ankündigungen des traditionellen Ideals der Naturnachahmung zugunsten einer neuen Ästhetik der Darstellungsmittel ab und zum anderen gleichzeitig der Konflikt zwischen einem akademischen Verlangen nach verbindlichen, klassischen Regeln und der Forderung nach individueller, unverwechselbarer Manier.<sup>187</sup> Relevant ist es hierbei ebenfalls auf den Ursprung des Begriffes einzugehen. John Shearman macht in seiner Publikation „Manierismus, Das Künstliche in der Kunst“ auf diese Herleitung aufmerksam. So wurde maniera der höfischen Literatur entlehnt und bezeichnete ursprünglich eine – erwünschte – Art des menschlichen Verhaltens. Es bezeichnete vor allem höfische Grazie. Maniera ist demnach ein alter, feststehender Begriff in der Literatur über eine Lebensart, die so stilisiert und kultiviert war, dass sie eigentlich selber ein Kunstwerk war. Somit ist nach dem Autor der Ausspruch „ein Mensch habe Stil“, so gemeint, dass „er unnatürlich, affektiert, eitel und protzig sei.“<sup>188</sup>

Diese Tendenzen, die sich vorerst auf das kulturelle Leben bezogen, können in der Darstellungsweise von Jeff Walls Arbeit wiedergefunden werden. Sie sind vor allem angemessen, da es sich um eine Hommage an das Kunstwerk von Hokusai handelt. Somit findet durch den Stil eine Aufwertung des Kunstwerkes statt. Die Tendenzen beziehen sich, wie gleich gezeigt werden soll, auf die Bewegungsabläufe des Figurenpersonals, die bei eingehender Betrachtung unnatürlich und affektiert erscheinen.

Der angesprochene Dialog zwischen den klassischen Regeln und der unverwechselbaren Manier ist auch in der Arbeit „A Sudden Gust of Wind“ spürbar. Neben der Ausgewogenheit der Bildkomposition existieren die aufeinander abgestimmten Körperbewegungen des Figurenpersonals. Es erzeugt ein „sequentielles Wahrnehmen im Sinne einer Abfolge bzw. Sukzession“.<sup>189</sup> Ausgehend von der linken Person im Bild, die durch ihre aufwirbelnden Papierseiten die Bewegung einleitet, wird diese Abfolge in Gang gesetzt (Abb. 54). Mit dem Rücken zu den anderen stehend, ist sie im Begriff, sich in Richtung der aufwirbelnden Seiten zu drehen. Die sich vor dem Wind duckende Person führt diese Bewegung weiter, die in dem sich aufrichtenden Mann kulminiert. Dieser blickt in seiner drehenden,

---

<sup>187</sup> Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Bd. 8 v. 12 Bde., Erlangen, 1994, S. 15.

<sup>188</sup> Shearman, John, Manierismus, Das Künstliche in der Kunst, Frankfurt am Main, 1988, S. 15.

<sup>189</sup> Müller, Jürgen, News from Plato's Cave. Zur Deutung von Jeff Walls „A Sudden Gust of Wind“, in: Materialien zur documenta X, Ein Reader für Unterricht und Studium, Hrsg. v. Werner Stehr und Johannes Kirchenmann, Cantz, 1997, S. 119.

aufrechten Körperbewegung geradewegs hoch zu seinem davonfliegenden Hut. Die am Schluss befindliche Person, die weiter nach hinten versetzt steht, scheint diesen Ablauf zu stoppen, indem sie gebeugt gegenläufig steht. Analog zu dieser Situation, korrespondieren die tänzelnden Blätter mit dem Bewegungsrhythmus der Figuren. Die Erzählung des Überraschtwerdens durch den Wind wird auf diese „Art und Weise“ gesteigert. Die einzelnen Dreh- und Bewegungsmomente der dargestellten Personen, die in der jeweiligen Stellung den Übergang zur Körperhaltung der nächsten Person vorbereiten, erinnern durch das Aufnehmen und Fortführen der Bewegungsabläufe an die Ausdrucksmöglichkeiten des Serpentinata-Stils im Manierismus. Dieser Stil, der schon in der antiken Kunst zu finden ist und im Manierismus zu einer besonders beliebten Kompositionsform avancierte, beruht in seiner ausgeprägtesten Form auf einer Figur oder Figurengruppe, die in eine spiralartig nach oben geschraubte Körperhaltung bzw. Drehung versetzt wird. Unter anderem ausgehend von der wiederentdeckten griechischen Laokoon-Statuengruppe (Abb. 55) übertrug man die in den Skulpturen angedeutete Bewegung und Dramatik, nicht nur auf die dreidimensional umgesetzten Motive der Bildhauerei, sondern auch auf das zweidimensionale Medium der Malerei (Abb. 56). Die Allansichtigkeit in der Skulptur, die durch das Herumschreiten des Betrachters erfahrbar wird und somit fließende Übergänge eines Bewegungsablaufes andeutet, ließ sich in Ansätzen auf die Malerei übertragen. Im zweidimensionalen Bereich ist der Serpentinata-Stil meist an fragilen, torsionsartigen Körperhaltungen der dargestellten Personen auszumachen, die in der „gegenwärtigen Form bereits die zukünftige Form vorbereiten“.<sup>190</sup> Durch die Andeutung des Dreh- oder Bewegungsmomentes werden so viele Ansichten, wie möglich, vom Körper preisgegeben. In Jeff Walls Darstellung werden, wie beschrieben, die verschiedenen, nacheinander folgenden Stadien von Bewegungsabläufen durch mehrere Personen verkörpert. Tendenziell kann man von einer Übertragung des angedeuteten Bewegungsablaufes einer „Figura Serpentinata“ auf einen vermeintlichen Augenblick in der Photographie durch mehrere individuell gezeigte Personen sprechen. Nur mit dem Unterschied zum Serpentinata-Stil, dass der Bewegungsablauf einer einzelnen Person durch weitere Protagonisten fortgesetzt wird. In der Photographie findet man dieses Phänomen sonst meist in den Bewegungsstudien einer einzelnen Person. Diese wird mit

---

<sup>190</sup> Bousquet, Jacques, Malerei des Manierismus, Die Kunst Europas von 1520 bis 1620, München, 1985, S. 84.

mehreren Kameras und zahlreichen Objektiven, die mit einem elektrischen Zeitauslöser verbunden sind, nacheinander aufgenommen.<sup>191</sup> So vergleicht auch Jürgen Müller die Dargestellten in Walls Arbeit mit Muybridges photographischer Studie eines Diskuswerfers (Abb. 57).<sup>192</sup> In diesen Aufnahmen wird ein Sportler zeitlich hintereinander bei der Ausführung eines Bewegungsablaufes festgehalten. Manieristisch gestaltet erscheinen nicht ausschließlich die labilen, fast tänzelnden Körperhaltungen der Personen, sondern ebenfalls das Spiel mit der Wahrnehmung des Betrachters. Ähnlich, wie die Stilrichtung mit der Erwartungshaltung des Rezipienten spielt, indem sie die Funktion und Anordnung klassischer Elemente aufhebt und in einen neuen Kontext stellt, funktioniert dieses Prinzip in dieser Arbeit. Die Erwartung, die dargestellten Personen in getrennt voneinander ausgeführten Haltungen zu erblicken, wird nicht eingelöst. Stattdessen werden Übergangsstadien von einer Bewegung zur nächsten präsentiert, die man im Zusammenhang einer sukzessiven Bewegungsstudie erwarten würde.

„Die Übertragung der Bedeutung des Manierismus über den eigentlichen Epochenstil im 16. Jahrhundert hinaus bezieht sich auf die Stilbewusstheit, dies bedeutet eine formale Übersteigerung und Spannung zwischen konservativen Bestrebungen und zukunftsweisenden oder auch revolutionären Tendenzen.“<sup>193</sup> Herleiten lassen sich diese sicherlich aus dem historischen Kontext, da die Zeit des Manierismus geprägt war von tiefgreifenden Umbrüchen im gesellschaftlichen, religiösen und wissenschaftlichen Bereich. An dieser Stelle kann die Umbruchssituation, die durch verschiedenste Faktoren initiiert wurde, nur kurz skizziert werden. Durch unter anderem die Reformation und die Gegenreformation zeichneten sich nicht nur religiöse sondern auch soziale Veränderungen ab. Die Behauptung des Astronomen Kopernikus, die Sonne und nicht die Erde sei der Mittelpunkt des Universums, bedeutete eine revolutionäre Erschütterung des bislang gültigen Weltbildes. Durch den verstärkt einsetzenden Forschungsdrang ergab sich nun, dass kausale Zusammenhänge anders zu sein schienen, als bisher angenommen. Auf Grund dieser exemplarisch aufgelisteten elementaren Veränderungen ergaben sich ebenfalls die Möglichkeiten, einen neuen Blickwinkel auf die Ausdrucksmittel und Formen der bildenden Kunst zu richten. Dieser historische Rückblick weist in den revolutionären

---

<sup>191</sup> Monaco, James, Film als Kunst, in: Film verstehen, Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films, Reinbek bei Hamburg, 1980, S. 35.

<sup>192</sup> Müller, Jürgen, 1997, S. 119.

<sup>193</sup> Lexikon der Kunst, 1994, S. 15.

Ereignissen, die ebenfalls bei der Bevölkerung Verunsicherungen auslösen konnten, Parallelen zu der These von Max Dvorak auf, da er, wie erwähnt, den Manierismus als Spiegel der Krise der eigenen Zeit deutete. Diese Krise bezog sich 1924 auf die Nachkriegszeit des Ersten Weltkrieges.

Die angesprochenen Kriterien der Stilbewusstheit des Manierismus, die sich durch historische Ereignisse entfalten konnten, sind auch in Jeff Walls Werk, welches nach Hokusai entstanden ist, zu finden. Eine Ambivalenz des Kunstwerkes, hinsichtlich der klassischen Regeln, die mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten kombiniert werden, zeichnet sich ab. Veranschaulicht wurde das manieristische Merkmal formal bereits an dem Bewegungsmoment der dargestellten Personen. Ebenfalls impliziert dies die bereits angesprochenen Komponenten des klassischen Kompositionsaufbaus der Photographie „A Sudden Gust of Wind“, die Anlehnung an eine bereits vorhandene Darstellung und die Inszenesetzung des Figurenpersonals. Inhaltlich wurde dies verdeutlicht, indem die Erwartungshaltung des Rezipienten in Bezug auf eine individuelle, unabhängige Körperhaltung der Dargestellten nicht erfüllt wurde. Man kann von einer hybriden Form der Photographie sprechen, da sie in Anlehnung an ein bekanntes Bildmotiv entstanden ist, und Strukturen der klassischen Komposition übernimmt. Es entsteht ein ähnliches Zusammenführen konventioneller Formen mit avantgardistischen Erneuerungen, wie es im Manierismus der Fall ist. Die Bedeutungsebene des Begriffes Manierismus, der interdisziplinär verwendet wird, ist im Zusammenhang mit der Arbeit von Jeff Wall bei weitem nicht erschöpft. Wolfgang Braungart macht in kulturell-soziologischer Hinsicht auf die Funktion des Manierismus aufmerksam. Im Vorwort des Herausgebers der Publikation „Manier und Manierismus“ aus dem Jahre 1998, die 2000 veröffentlicht wurde, äußert er sich zu der Thematik wie folgt:

„Am Manierismus lässt sich zeigen, dass die weit verbreitete und ziemlich vage Bestimmung, Kultur sei die ganze, vom Menschen gemachte und gestaltete Welt, tatsächlich einen zentralen Aspekt von Kultur erfasst: Jede kulturelle Äußerung und jede kulturelle Handlung ist nämlich ein gestaltendes, darstellendes, insofern auch – mehr oder weniger – inszeniertes und theatralisches (um nicht zu sagen: manieriertes) zu sich selbst und zur Welt In-ein-Verhältnis-treten des Menschen.“<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> Braungart, Wolfgang, Vorwort, in: Manier und Manierismus, Hrsg. v. Wolfgang Braungart, Tübingen, 2000, S. VIII.

Fernab vom kunsthistorischen Kontext, definiert Braungart ausgehend vom Manierismus die Eigenschaften von Kultur, die auf den Ursprung des Begriffes zurückweisen. Hier sind Parallelen zu Jeff Walls Photographien, die sich auf die gestalterischen und inszenierenden Elemente beziehen, wiederzufinden. Das folgende Kapitel wird sich mit diesen Aspekten eingehend befassen.

### 5.3 Sichtbare und unsichtbare Konstruktion

Analog zum Stil des Manierismus kann man ebenfalls die „Machart“ der Arbeit „A Sudden Gust of Wind“ betrachten, diese Vorgehensweise schließt die meisten Werke des Künstlers mit ein. Zu verstehen ist unter diesem Aspekt die Konstruktion für die photographische Vorlage. Der Terminus ist nochmals differenziert zu dem der Inszenierung zu sehen, obwohl bislang im Englischen sowie im Deutschen für die inszenierte Photographie die Bezeichnungen konstruierte und arrangierte Photographie, Regie- und Atelierphotographie meist synonym verwendet werden.<sup>195</sup> Entscheidend ist für Jeff Wall vor allem die Tätigkeit des „Konstruierens“. Die primäre Bedeutung des Begriffes, die aus dem Lateinischen stammt, gibt der Duden als „Form und [Zusammen]bau eines technischen Objektes durch Ausarbeitung des Entwurfes, durch technische Berechnungen, Überlegungen maßgebend gestaltend“<sup>196</sup> wieder. Der entlehnte Begriff kommt ursprünglich aus dem technischen Bereich. Daher erscheint es nahe liegend, dass die Autorin Christine Walter, die unter anderem in ihrer Dissertation „Bilder erzählen!“ eine Definition und eine Verortung der inszenierten Photographie vornimmt, die Bezeichnung konstruierte/arrangierte Photographie auf „das Anordnen von leblosen Dingen im Sinne einer argumentativen Gestaltung, ohne dass sich eine erzählerische Abfolge ergibt“<sup>197</sup> bezieht. Deswegen ist sie der Auffassung, dass diese Bezeichnung nicht auf Jeff Walls narrative Darstellungen zutreffe.<sup>198</sup>

Jedoch kann man Jeff Walls Oeuvre nicht ausschließlich unter dem Begriff der inszenierten Photographie fassen. Eine Ergänzung ist an dieser Stelle anzuführen, die ebenfalls Parallelen zur Vorgehensweise der Inszenierung aufweist. Zum einen liegt dies daran, dass er vor der Entstehung seiner Arbeiten meist Skizzen und Studien

---

<sup>195</sup> Walter, Christine, 2002, S. 25.

<sup>196</sup> Duden, Fremdwörterbuch, Bd. 5, Hrsg. v. der Dudenredaktion, Mannheim, 2001.

<sup>197</sup> Walter, Christine, 2002, S. 25f.

<sup>198</sup> Walter, Christine, 2002, S. 25f.

anfertigt, die in gewisser Weise synonym mit den Entwürfen eines Konstrukteurs zu betrachten sind. Um den Werkprozess anschaulich zu machen, sind zu vielen seiner Arbeiten die Entwürfe veröffentlicht worden. Beispielsweise geben die Studien zu „Dead Troops Talk“ (Abb. 58/59) einen genauen Einblick in die Bühnenkonstruktion, in das Arrangement der Protagonisten, sowie deren exaktes Aussehen samt Umgebung. Kein Detail wird dabei dem Zufall überlassen. Die gedankliche Vorstellung oder die Reflexion über ein gesehenes Ereignis manifestiert sich als anfängliche Idee im Entwurf. Dieser sichert die Reproduktion der imaginären Vorstellung, die dann zur Ausführung in einem Kunstwerk gelangen kann.

Zum anderen muss man konstatieren, dass prinzipiell jede Photographie erzählerisch ist. Zu differenzieren gilt es dabei, dass Arbeiten, die einen Handlungskomplex veranschaulichen oder einen sukzessiven Ablauf andeuten, in ihrer Darstellung eine gesteigerte Erzählung aufweisen. Dies sind Kriterien, die unter anderem auf die Malerei bezogen für Historien Gemälde gelten. Da sich nun Jeff Walls Oeuvre durch eine Gattungsvielfalt auszeichnet, die mannigfaltige Themenkomplexe beinhaltet, wird die Intensität der Narration in unterschiedlichen Graden vermittelt. Dies gilt auch, wenn keine erzählerische Abfolge in der Arbeit angedeutet wird.

Alle Werke haben gemein, mit Ausnahme des Schnappschusses, dass vor ihrer Entstehung eine Konstruktion der photographischen Vorlage vorangeht. Diese Vorgehensweise betrifft nicht nur das Stillleben, mit anderen Worten die „tote Natur“, sondern auch alle anderen Genres. Dass Jeff Wall meist kleine, unbeachtete Geschichten des Alltäglichen erzählt, schließt jedoch in seiner vielfältigen Vorgehensweise das Konstruieren nicht aus. Diese Tätigkeit gilt als Voraussetzung, die mit dem Inszenieren einhergeht. Selbst die Protagonisten unterliegen in ihren angedeuteten Handlungs- und Bewegungsabläufen einer gewissen Anordnung zu der Gesamtkomposition der Arbeit. Man denke nur an den arrangiert auf der Straße liegenden Sportler in der Photographie „The Stumbling Block“ (Abb. 1), oder an die für diesen Themenkomplex relevante Arbeit „A Sudden Gust of Wind“ (Abb. 47), bei der eine genaue Choreographie der einzelnen Bewegungsabläufe stattfindet. Man kann selbst hier von einer gewissen Konstruktion sprechen, zumal die Abstände der jeweiligen Personen zueinander mittels der digitalen Bildbearbeitung verändert werden können. Im Falle der Arbeit „Dead Troops Talk“ (Abb. 51) wurden die unterschiedlichen Posen der Darsteller sogar einzeln aufgenommen. Die kompositorische Anordnung und Verbindung des Figurenpersonals wurde fast

ausschließlich am Computer erstellt. Ähnlich, wie bei der bildnerischen Collage, handelt es sich um ein reines Kompositbild in Form einer Photographie. Diese Möglichkeit ist ein weiteres wichtiges Moment im Zusammenhang der Konstruktion von Photographien, sie beruht auf der nachträglichen Manipulation der Arbeit. Die Festlegung des Begriffes wird auch von der Autorin Christine Walter vorgenommen.

„Von manipulierter Fotografie sollte dann die Rede sein, wenn der Abzug oder das Negativ einer Fotografie manipuliert wurde [...]. Zur manipulierten Fotografie gehört auch die digital bearbeitete Fotografie, [...]“<sup>199</sup>

Da auch inszenierte/konstruierte/arrangierte Photographie digital bearbeitet sein kann, plädiert sie für eine Neudefinition des Mediums, vor allem, wenn ein Bild ausschließlich computergeneriert sei.<sup>200</sup>

Die Manipulation am Rechner ist durch die Vorgehensweise ebenso ein Konstruieren der Arbeit, wie es der Entwurf und die Gestaltung der photographischen Vorlage ist. So entsteht, was für die eigentliche Photographie untypisch ist, ausgehend vom tatsächlich festgehaltenen Moment der Kamera, ein „Davor“ und ein „Danach“ in dem fertig gestellten Kunstwerk. Der Geltungsbereich der Photomanipulation hat sich in der modernen Kunst des ausgehenden 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts durchgesetzt. Die digitale Technik, die ursprünglich für das Raumfahrtprogramm und die Medizin entwickelt wurde, eignete sich bald als neues Ausdrucksmittel für die Kunst. So handelt es sich in Bezug auf die Manipulation um ein abschließendes, ästhetisches Eingreifen in das fertig zu stellende Kunstwerk. Unlängst beschrieben wurde, dass Jeff Wall seit 1992 die technische Manipulation für seine Photographien einsetzt. Nach eigener Aussage begann er bereits 1987 verstärkt die Entwicklung der digitalen Bildverarbeitung zu beobachten.<sup>201</sup> Dass im Allgemeinen und im Besonderen für die inszenierte Photographie diese Errungenschaft gezielt verwendet wird, erscheint heutzutage fast selbstverständlich, was es zu Beginn der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts keineswegs war. Es scheint gerade im Wesen der inszenierten, arrangierten Photographie zu liegen, bei der der höchstmögliche Einfluss auf das Endergebnis im Vordergrund steht, die Möglichkeit der Manipulation einzusetzen. Die Nachbearbeitung soll die gewünschte Perfektion der Arbeit erbringen. Über die konventionelle Art und Weise Photographien herzustellen, äußerte André Bazin in

---

<sup>199</sup> Walter, Christine, 2002, S. 26.

<sup>200</sup> Walter, Christine, 2002, S. 26.

<sup>201</sup> Wagner, Frank, Fragen an Jeff Wall, in: Wall, Jeff, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews Jeff Wall, Hrsg. v. Gregor Stemmrich, Dresden, 1997, S. 329.

seinem Essay über die „Ontologie des fotografischen Bildes“ die Vorstellung die Photographie ziehe Nutzen aus der Abwesenheit des Künstlers. Die Persönlichkeit des Photographen spiele nur für die Auswahl und Anordnung des Objektes eine Rolle, und auch für die beabsichtigte Wirkung. Wenn auch auf dem fertigen Werk Spuren der Persönlichkeit des Photographen erkennbar sind, so seien sie dennoch nicht vom gleichen Rang wie die des Malers. Zum ersten Mal entstehe ein Bild der Außenwelt automatisch, ohne das kreative Eingreifen des Menschen.<sup>202</sup> Dieser Prozess, den Bazin im positiven Sinne beschreibt, kann, wenn es erwünscht ist, durch die verfügbare Technik nach Belieben verändert werden.

Jeff Wall spricht die kontextuellen Optionen dieses Verfahrens im Vergleich zur Malerei an:

„Zum Teil beruht die Poesie traditioneller Malerei auf der Art und Weise wie die Illusion geschaffen wurde, das Bild hielte einen Moment fest. In der Fotografie ist ein realer Moment gegeben, der Moment, wenn die Blende sich öffnet. Fotografie basiert auf diesem Eindruck des Augenblicklichen. Die Malerei hingegen hat eine wunderbare und komplexe Illusion der Augenblicklichkeit erschaffen. So sind Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft simultan in ihr enthalten und können miteinander spielen oder aufeinanderprallen. [...] Die Montagetechnik mittels Computer hat diese Hürde überwunden. In meinen Computerbildern kann ich etwas heraufbeschwören, aus einer Ansammlung von Einzelaufnahmen, die ich mit dem Ziel ihrer Zusammenführung im Großbilddiapositiv geschaffen habe.“<sup>203</sup>

Die Möglichkeiten des Photographierens ändern sich zugunsten der Vorstellung des Künstlers, der nun in die Momentaufnahme eingreifen kann und mehrere zeitliche Augenblicke als einen erscheinen lässt. Bei der Erschaffung solch einer Aufnahme kann der Aufwand nahezu so hoch sein wie bei einem Filmset. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass nicht eine Sequenz für ein gesamtes Filmprojekt aufgenommen wird, welches in Sekundenbruchteilen abspielbar ist, sondern es entsteht im Endergebnis nur eine ausstellbare Photographie, auf der die gesamte Konzentration beruht. Die anhand der Konstruktion veranschaulichten Vorgehensweisen des Entwerfens, des Arrangierens und des Nachbearbeitens,

---

<sup>202</sup> Bazin, André, *Ontologie des fotografischen Bildes*, in: Bazin, André, *Was ist Kino?*, Bausteine zur Theorie des Films, Hrsg. v. Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling, Köln, 1975, S. 24.

<sup>203</sup> Urspr. aus: Linda Nochlin, *Women, Art and Power*, in: Linda Nochlin, *Women, Art and Power*, New York, 1988, S. 9-12; Linda Nochlin, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, London, 1991, S. 41. Zitiert nach: Lauter, Rolf, *Jeff Wall: Figures & Places*, in: Jeff Wall, *Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*, Hrsg. v. Rolf Lauter, München, 2001, S. 18.

erzeugen in der Photographie die Andeutung der drei Zeitstufen des Vorherigen, des Gegenwärtigen und des Zukünftigen. Das Bild dehnt sich unmerklich in seiner eigenen Zeitebene aus, so wie es Jeff Wall am Entstehungsprozess eines Gemäldes beschreibt. Bezugnehmend auf die Malerei äußert Bazin ferner, dass die Photographie die bildenden Künste von ihrem Ähnlichkeitswahn befreit habe. Er ist der Auffassung, dass die Malerei den vergeblichen Versuch gemacht habe, uns eine Illusion zu geben, und diese Illusion genüge der Kunst, während Photographie und Film Erfindungen seien, die das Verlangen nach Realismus endgültig und ihrem Wesen gemäß befriedigen.<sup>204</sup> Von der Befreiung der Subjektivität, die Bazin anspricht, kann selbst bei der Photographie nicht die Rede sein, auch wenn der Einfluss des Künstlers ohne die Manipulation im Nachhinein gering ist, ist sie nicht ausschließlich objektiv. Ebenso hat sich zwar der Aufgabenbereich der Malerei nach der Etablierung des neuen Mediums verlagert, zum Beispiel musste für ein Familienporträt nicht zwingend ein Maler engagiert werden, jedoch haben es talentierte Künstler durch ihre Bilder immer wieder geschafft, dem Betrachter eine Illusion vor Augen zu führen. Man denke nur an den gemalten Vorhang des Parrhasius, der von seinem Konkurrenten Zeuxis für echt gehalten wurde. Dieses Beispiel bewegt sich zwar im Bereich der Legende, es macht jedoch den Täuschungscharakter der Malerei anschaulich. Die bildende Kunst ist heute noch dazu in der Lage, wenn man sich eine gemalte Landschaft des zeitgenössischen Malers Gerhard Richter (Abb. 60) vorstellt. Selbst, obwohl das Medium der Photographie die äußere Welt vermeintlich reproduzieren kann, ist es hin und wieder das Bestreben der Malerei ein mimetisches Bild der Realität zu erzeugen. Richters Landschaften täuschen den Eindruck einer Photographie vor und stellen daher den Wahrheitsanspruch von gemalten Bildern erneut zur Diskussion.

Alle drei Arbeitsschritte erfüllen im Wesentlichen die Vorgehensweisen des Konstruierens. Diese Tätigkeit kann daher nicht getrennt vom Inszenieren und vom Arrangieren der dokumentarisch anmutenden Photographien betrachtet werden, vielmehr bedingen sich diese Herangehensweisen.

Der Erschaffungsprozess führt uns nun zu den Erscheinungsformen des Manierismus, die nicht nur in ihrer Entstehung, sondern auch in den ausgeführten Werken meist konstruiert anmuten. Die eigentümliche Konstruiertheit findet sich in dieser Stilepoche in allen künstlerischen Richtungen wieder. Ähnlich wie Jeff Wall

---

<sup>204</sup> Bazin, André, 1975, S. 23.

seine Arbeiten gestaltet, erscheint die zusammengefügte Struktur der manieristischen Kunstwerke selbst in ihren vollendeten Darstellungsarten. Folgende kurz anzusprechende, exemplarische Merkmale bekräftigen diesen Eindruck. Der Autor Achille Bonito Oliva schildert in seiner Publikation „Die Ideologie des Verräters: Manieristische Kunst – Kunst des Manierismus“ diese Erscheinungsformen. Das manieristische Kunstwerk habe einen eleganten, exzentrischen, verfeinerten Stil entwickelt, was nicht zuletzt in der besonderen und durchaus ungewöhnlichen Themenwahl Bestätigung finde: anthropomorphe Formen im Zusammenspiel mit Naturelementen, doppeldeutige Verweise auf die Bildhauerkunst und geometrische Elemente, welche die menschliche Gestalt zusammensetzen und zugleich zerlegen. Als Beispiel dazu führt der Autor unter anderem den Maler Luca Cambiaso (Abb. 61) an, der sich zuvor eingehend der Wissenschaft der Perspektive und dem Studium der Komposition gewidmet habe, dieser Künstler zeichne Körper, die eigentlich mechanische Konstrukte seien.<sup>205</sup> Ferner schreibt in diesem Kontext das „Kunstlexikon“ über Parmigianinos Gemälde „Die Madonna mit dem langen Hals“ (Abb. 62), dass die Dargestellte das aristokratisch-elegante Figurenideal des (manieristischen) Stils verkörpere, sie wirke in ihrer kapriziösen, instabilen Haltung merkwürdig konstruiert.<sup>206</sup> Die für diese Kunstepoche so charakteristischen Eigenschaften verstärken die Wirkung des Zusammengestellten. Dies zeichnet sich an dem offensichtlichen Formspiel unter anderem in Bezug auf die Streckung der Extremitäten und an der Gesamterscheinung der Figuren ab, wie es bei der „Madonna mit dem langen Hals“, die in den Jahren von 1534 bis 40 entstanden ist, zutrifft. Der Maler dieser Darstellung, der die genannten Stilmerkmale einführte, gilt als Begründer und Hauptvertreter dieser künstlerischen Richtung. Darüber hinaus führte im Allgemeinen die Vorliebe für klare Linienführungen, verbunden mit der Betonung des Raumes, und den geometrischen Formen des menschlichen Körpers, manchmal zu einem regelrechten Kubismus.<sup>207</sup> Geometrische Formen lassen sich vor allem an den weiblichen Rundungen der dargestellten Körper ausmachen, deren Brüste vorwiegend wirken (Abb. 63), als wären sie im Entwurf mit einem Zirkelschlag erstellt. Höchstwahrscheinlich trifft diese Vorgehensweise in den meisten Fällen zu. Es handelt sich dann um die gleiche Tätigkeit, die ein

---

<sup>205</sup> Bonito, Oliva, Achille, Die Ideologie des Verräters: Manieristische Kunst – Kunst des Manierismus, Köln, 2000, S. 14.

<sup>206</sup> Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Bd. 8 v. 12 Bde., Erlangen 1994, S. 17.

<sup>207</sup> Bousquet, Jacques, 1985, S. 65.

Konstrukteur ausüben muss, um einen Entwurf anzufertigen, der heutzutage überwiegend mittels Zeichenprogrammen am Computer erstellt wird. Auf Grund dieser kennzeichnenden Merkmale bleibt den Dargestellten meist ein homogenes Gesamterscheinungsbild verwehrt. Die Konstruktion als solche scheint durch das Kunstwerk durch. In einigen Fällen bleibt sie als eigenständiges Element der Arbeit bestehen. Hier zeichnet sich eine eigene Ästhetik des Manierismus ab.

Was bei Jeff Wall fast ausschließlich im Erschaffungsprozess seiner Werke zum Tragen kommt, bleibt in der ausgeführten Arbeit bewusst unsichtbar. Somit rückt die Konstruktion zugunsten einer Natürlichkeit der Arbeit in den Hintergrund.

Analog zu Jeff Walls unsichtbar bleibender Konstruktion, auf der die meisten Photographien basieren, ist die Anfang des 19. Jahrhunderts von Goethe literarisch festgehaltene Real- Inszenierung zu betrachten. Dieses Prinzip der strukturierten Natur, welches Goethe zeitlich gesehen kurz vor der Erfindung der Photographie in seinem Roman „Die Wahlverwandtschaften“ integrierte, findet in seiner Subtilität des Aufbaus Entsprechungen zu Jeff Walls Werken. Auf den Zusammenhang des Romans zur Malerei und deren Konstruktion macht der Autor Ludwig Fischer in seinem Essay „Perspektive und Rahmung. Zur Geschichte einer Konstruktion von „Natur““ aufmerksam. An einem kurzen inhaltlichen Beispiel macht er die Vorgehensweise des Literaten deutlich. Die Romanfigur lasse die Mooshütte so bauen und plazierte Eduard so darin, dass durch Tür und Fenster die Landschaft in einzelne Bilder zerlegt werde. Diese Bilder werden daher durch die jeweiligen Rahmen und Wandöffnungen hergestellt, sie seien also sozusagen die Real-Inszenierung jener „fenestra aperta“, als die im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert nicht nur Leon Battista Alberti die zentralperspektivischen Abbildungen definiert habe.<sup>208</sup> Daher lautet Fischers Analyse zu dieser Umsetzung wie folgt:

„Was Goethe seine Romanfigur Charlotte arrangieren lässt, entspricht einer weit verbreiteten Praxis der zeitgenössischen Landschafts- und Naturwahrnehmung: „Die gegenständliche „Natur“ – ob als gärtnerisch angelegt oder als „natürlich“ vorgefundene – durch Rahmung zu einem „malerischen“ Ausschnitt zusammenzufassen, sie nach der Analogie des zweidimensionalen Bildes anzuschauen.“<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Fischer, Ludwig, Perspektive und Rahmung. Zur Geschichte einer Konstruktion von „Natur“, in: Die Mobilisierung des Sehens, Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, Mediengeschichte des Films Band I von III Bänden, Hrsg. v. Harro Segeberg, München, 1996, S. 71.

<sup>209</sup> Ebd. S. 73. (Fischer, Ludwig)

Die Konsequenz hierbei ist seiner Ansicht nach die, dass Landschaft als Begriff und als Vorstellungsinhalt kultur- und bewusstseinsgeschichtlich erst aus der Möglichkeit entstehe, die „ungegliederte Natur“ nach den Konstruktionsprinzipien des perspektivisch angelegten, zweidimensionalen Bildes wahrzunehmen, zu dem eben essentiell der Rahmen, die gewählte Begrenzung gehöre.<sup>210</sup> Dies bedeutet, dass das Auge des Betrachters geschult wird, die gegliederte Natur als natürlich zu begreifen. Die Konstruktion des Naturaufbaus tritt in den Hintergrund, sie wirkt jedoch auf das Sehen des Betrachters zurück. An dieser Stelle möchte ich nochmals auf Fischers Überlegungen verweisen, die ebenfalls dieses Sehen ansprechen.

„Die Konstruktion dieses Sehens (die Reihung photographischer Aufnahmen, ebenso wie die einzelne Photographie), die leitenden Prinzipien dieses Abbildens stellen eine historische Errungenschaft dar, die als legitime Praxis zu etablieren und zu einer vermeintlich körpereigenen Fähigkeit, zur Selbstverständlichkeit der inneren Menschennatur zu verallgemeinern eines langen historischen Prozesses bedurfte.“<sup>211</sup>

Dieser, von Fischer, beschriebene Prozess des Sehens, veranschaulicht, dass die Beeinflussung von Photographien sich im alltäglichen Betrachten unserer Welt bemerkbar macht. Daher tritt eine Konstruktion, wie sie Jeff Wall für seine Arbeiten zu verwenden weiß, auf Grund unserer medialen Sehgewohnheit nochmals in den Schatten der Bildaussage. Abschließend ist zum Themenkomplex der sichtbaren und unsichtbaren Konstruktion noch folgender Aspekt anzuschließen.

Die „Machart“ des Zusammenfügens weist zwar Parallelen zur Vorgehensweise des Manierismus auf, die in der Umsetzung des eigentlichen Werkes jedoch nicht mehr auszumachen sind. So entsteht, wie in der angedeuteten Ebene und Tiefe der Werke, ebenfalls eine Dialektik in der Erschaffung und der vollendeten Wirkung der Photographien. Dies stimmt inhaltlich mit der von Wolfgang Braungart vorgenommenen Aussage der Beitragsvorstellung in der Veröffentlichung „Manier und Manierismus“ überein. Er verweist auf die zwei Kategorien, die seit der Renaissance im Zentrum der Debatten um den Manierismus stünden: Natürlichkeit und Künstlichkeit.<sup>212</sup> Diese beiden Aspekte treten ebenfalls bei den meisten Werken von Jeff Wall in einen Dialog. Dabei behält die Natürlichkeit in den meisten Fällen die Oberhand und trägt somit dazu bei, dass zunächst an die Ungestelltheit des

---

<sup>210</sup> Ebd. S. 73. (Fischer, Ludwig)

<sup>211</sup> Ebd. S. 69. (Fischer, Ludwig)

<sup>212</sup> Braungart, Wolfgang, Vorwort, in: Manier und Manierismus, Hrsg. v. Wolfgang Braungart, Tübingen, 2000, S. IX.

Ereignisses geglaubt wird. Somit wird der Einfluss der Konstruktion höchstens durch die Verwunderung des Betrachters über kausale Zusammenhänge in der Photographie spürbar. Daraus resultiert ebenfalls eine innerbildliche Spannung in den Photographien. Diese wird zusätzlich über formal sichtbare Aspekte in der Arbeit verstärkt.

Über die genannten Gesichtspunkte des Entwurfes, der Erstellung der Photographie und der digitalen Nachbearbeitung birgt die Tätigkeit des Konstruierens noch eine vierte Bedeutungsebene in sich, die sich auf die Interpretation der Photographie bezieht. Diese beruht auf der Äußerung des Schriftstellers Bertolt Brecht, der fordert, dass das Foto eine Konstruktion der Realität sein sollte. Der Künstler habe Modelle zu bauen, um dem Wesen des Wirklichen auf die Spur zu kommen, ihre Widersprüchlichkeit und Komplexität zu durchschauen.<sup>213</sup> Im Falle einer Umsetzung der Forderung Brechts, bringt folgendes Zitat die möglichen Resultate zum Ausdruck:

„Das Konstruieren deckt Beziehungen zwischen Menschen, Wahrnehmungen und Ereignissen auf, die für das Auge und die Gewohnheit unzusammenhängend sind. Es liebt die Grenzüberschreitungen.“<sup>214</sup>

Die bewusste Erschaffung einer inszenierten, digitalen Photographie, die in den Konstruktionsprozess eingebunden ist, erzeugt in ihrer Umsetzung mehr Möglichkeiten, die Realitätszusammenhänge anschaulich zu machen, als eine analoge ablichtende Photographie. So vermittelt ein Lichtbild artifiziellen Ursprungs, das aus dem Konstruktionscharakter resultiert, mehr von unserem kausalen Gefüge der Welt, als zunächst geglaubt, da eine konkrete Auseinandersetzung mit Details im Bildaufbau vonstatten geht, die Konstellation der einzelnen Elemente genauestens aufeinander abgestimmt werden und somit den Ausdruck des Bildes koordinieren. Dabei werden Strukturen und Beziehungen offen gelegt, die sonst meist im alltäglichen Geschehen aus Gewohnheit ausgeblendet werden. Die Verdichtung der Bilddarstellung auf Grund der Konstruktion ermöglicht eine Aussagesublimation, die gerade wegen der Künstlichkeit der Photographievorlage zu funktionieren scheint. Daher ergibt sich eine Verkehrung in der Bilderschaffung und in der Wirkung des

---

<sup>213</sup> Gagern, Verena von, Darstellungen des Nicht-Darstellbaren, in: Das einzig Wirkliche in einer Fotografie ist der Zeitpunkt der Aufnahme, Über das fotografische Sehen, Hrsg. v. Verena von Gagern und Dieter Hinrichs, Begleitbuch zur Ausstellung „Schweissen“ im Kunstverein München, München, 1985, S. 48.

<sup>214</sup> Ebd. S. 48. (Gagern, Verena von)

ausgeführten Lichtbildes, ein Bestandteil der Arbeit, der im Stile des Manierismus sichtbar bleiben würde.

Der Begriff der Grenzüberschreitung, der von Brecht genannt wird, gewinnt hinsichtlich der Arbeiten von Jeff Wall fast immer eine werkimmanente Bedeutung. Denn rein formal ist diese bereits durch die Konstruktion gegeben, da Grenzen, die bei der reinen Photographie nicht zu überwinden sind, einfach überschritten werden. Diese können darin bestehen, Licht und Schattenwirkung regieartig einzusetzen, die Wahl des Momentes genau zu terminieren, die Bildkomposition und die Protagonisten aufeinander abzustimmen. Diese Grenzüberschreitung kann jedoch noch weitergeführt werden und sich über die formalen Bezüge, über inhaltlich vermeintlich gegebene Grenzen hinwegsetzen.

Im folgenden Kapitel werden diese Überschreitungen oder besser gesagt Erweiterungen werkexemplarisch aufgezeigt.

#### **5.4 Kleines Rätsel innerhalb der Arbeit „A Sudden Gust of Wind“**

Die Konstruktion, und die damit verbundenen Konsequenzen für das Werk, bleiben nicht der einzige Verweis auf eine manieristische Methode, welche die Photographie, trotz ihrer scheinbaren Momenthaftigkeit, als rätselhaftes Kunstwerk charakterisiert. Ein weiteres Moment veranschaulicht diese Spannung. Beachtet man die Fingernägel der Person links im Bild, bemerkt man schnell den auffälligen flammend roten Nagellack (Abb. 64). Aufmerksamkeit erregt er, da die Kleidung eher an eine männliche Person denken lässt. Verunklärt wird diese Tatsache, weil ein rostrotes, schwarzes Halstuch den gesamten Kopf der Person verhüllt, und analog zu den entschwindenden Papierseiten gen Himmel steigt. Dieses Bewegungsmotiv bleibt ganz nah an der japanischen Vorlage orientiert. Durch diesen unerwarteten Kontrast betonen die farbigen Nägel nicht im eigentlichen Sinne die äußerliche Schönheit der Person, sondern verkehren diese Wirkung ins Ungewisse, beinahe Negative. Sie verweisen, laut Jürgen Müller, auf eine „Travestie“<sup>215</sup> im Bild. Nun liegt es im Empfinden des Betrachters, ob er die Übersteigerung der äußerlichen Merkmale der Person, wie die Schnittstelle im Bild, als ein weiteres Moment der Hässlichkeit

---

<sup>215</sup> Müller, Jürgen, News from Plato's Cave. Zur Deutung von Jeff Walls „A sudden Gust of Wind“, in: Materialien zur documenta X, Ein Reader für Unterricht und Studium, Hrsg. v. Werner Stehr und Johannes Kirchmann, Cantz, 1997, S. 118.

ansieht oder nicht. Sie verursachen, ebenso wie die materielle Grenze in der Photographie, einen kleinen Bruch in der Homogenität der Darstellung. Es entsteht ein leiser Kontrast zur Harmonie der sukzessiven Bilderzählung.

Paradoxerweise steht das hässliche bzw. das verwundernswerte, irritierende Merkmal im Gegensatz zu der Funktion, die der Person zukommt. Sie leitet durch den unbeabsichtigten Verlust ihrer Papier- oder Manuskriptseiten die Erzählung im Bild ein, da sie durch die in die Luft wirbelnden Seiten die unsichtbare Kraft des Windes visualisiert. Die Veranschaulichung des Windes kann sich in der Natur, im negativen aber auch im positiven Sinne, äußern. Dies verdeutlicht folgendes Zitat:

„Der Sturm kann einer Eiche das Laub abstreifen, die Äste zersplittern und so den stolzen Baum verkrüppeln. Er kann aber auch, wenn er mit rhythmischen Stößen in den laubreichen Ästen wühlt, durch die Bewegung des Baumes das Markige und Energische in seiner Schönheit erst recht zur Erscheinung bringen.“<sup>216</sup>

Karl Rosenkranz legt in diesem Beispiel die Möglichkeiten eines Naturereignisses dar, bei dem es auf die Intensität des Windes ankommt. Diese entscheidet über die Ästhetik des Ereignisses.

Die verschiedenen Auswirkungen des Sturms oder des Windes sind in gewisser Weise parallel zu setzen mit dem zwiespältigen Empfinden für die Person, die das Bildgeschehen einleitet. Nur mit dem Unterschied, dass der Einsatz des Windes in jedem Fall positiv, als ein energetisches, die Bilderzählung tragendes Element, aufgefasst wird. Es gibt bei den grundsätzlichen mannigfaltigen Auswirkungen des Windes, die Entscheidung hin zu einer ästhetischen Darstellung.

Die gezeigte bildeinleitende Person birgt ebenfalls unterschiedliche Eigenschaften in sich, jedoch kommen sie simultan zur Wirkung. Einerseits erzeugt sie eine rhythmische Bewegungsrichtung und verstärkt dadurch den harmonischen Fluss der Erzählung, der ohne sie in der Form gar nicht existent wäre, andererseits irritiert sie durch ihr phänotypisches Erscheinungsbild, welches auf Grund der Ungewissheit für den Betrachter ein kleines Rätsel aufgibt. Von ihr ausgehend entsteht noch eine weitere Spannung in der Darstellung, die nicht nur formal besteht, sondern auch inhaltlich anklingt. Man könnte fast von einer Betonung hin zum Sozialkritischen sprechen, denn die Person lässt auf Grund ihres ambivalenten, nicht differenzierbaren Erscheinungsbildes stellvertretend an eine gesellschaftliche Randgruppe der Transvestiten denken, der nicht immer vorurteilsfrei begegnet wird.

---

<sup>216</sup> Rosenkranz, Karl, Ästhetik des Hässlichen, Darmstadt, 1973, S. 20.

Wie erwähnt, erwecke sie, nach Jürgen Müllers Formulierung, gerade diesen Eindruck der Travestie, im Sinne einer Verkleidung. Bei näherer Betrachtung kann diese Assoziation zwar entstehen, jedoch spielt der Künstler mit dieser Anspielung, indem er dem Rezipienten, durch die Verhüllung des Gesichtes, eine eindeutige Bestätigung dessen verwehrt. Festzuhalten ist, dass der Begriff der Travestie im Allgemeinen meist negativ konnotiert ist, diese Wertung kann beim Anblick der dargestellten Person mitschwingen. Jedoch wird diese Einschätzung durch ihre angesprochene Funktion im Bild wieder zurückgenommen. Der Betrachter kann Sympathie für die Figur aufbringen, da sie, wie erwähnt, im Wesentlichen zur Bilderzählung beiträgt, oder besser gesagt, diese akzentuiert sichtbar macht. Der Wind manifestiert sich zwar ebenfalls in den Bäumen, in den Kleidungen sowie in den Frisuren der restlichen dargestellten Personen, diese Bewegungsrichtung wird jedoch nur von ihnen fortgeführt. Über die Kontrastfunktion hinaus, erhält sie nicht nur einen eminenten Anteil an der Bilderzählung, die bereits formal durch den Holzschnitt angelegt ist, sondern sie wird zu einer Mittlerfigur zwischen der Ästhetik und zwischen der Bildaussage. Durch den Papierverlust der Person konstruiert Jeff Wall ein ästhetisch anmutendes Kunstwerk, das ebenfalls einen subtilen Anklang an eine Verkleidung im Bild beinhaltet. Die Person vermittelt daher zwischen dem Schönen und dem Hässlichen. Sie hat somit Anteil an zwei Welten. Dies irritiert, gibt jedoch Anlass, sich auf das vermeintlich Hässliche einzulassen und durch die Reflexion sich über die Komplexität der Darstellung bewusst zu werden. Daher ist, abstrahiert betrachtet, die anklingende formale „Indifferenz“ und die narrativ durch die Aktion verdeutlichte „Schönheit“, die in ihrer Erfassung nur relativ sein kann, mehr als nur ein Element des Kontrastes. Da man in einer Photographie visuell nur das Äußere veranschaulichen kann, muss dies durch formale Mittel Träger innerlicher Werte sein. Über das Verhältnis dieser Werte äußert sich der Philosoph Rosenkranz in seiner „Ästhetik des Hässlichen“ folgendermaßen:

„Weil der Leib im Verhältnis zum Geist einen nur symbolischen Wert ansprechen darf, so erklärt sich, wie es möglich wird [...], daß er diese unglücklichen Formen von Innen heraus mit einem Ausdruck zu beleben vermag, dessen Zauber uns unwiderstehlich hinreißt, [...] wie Alcibiades im platonischen Symposion von Sokrates sagt, daß er schweigend häßlich, redend aber schön sei.“<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> Ebd. S. 29. (Rosenkranz, Karl)

Die Kunst der Darstellung ist es, diese Werte unter anderem über Gesten, Mimiken, Bewegungsabläufe im Allgemeinen zu transportieren. Das Innere wird nach außen gebracht, jedoch lässt das Äußere die Position des Inneren nicht immer einleuchtend durchscheinen. Gerade bei der zu besprechenden Person im Bildgeschehen wird diese Vorgehensweise bewusst verunklärt. Die Physiognomie ist unspezifisch, da sie im Verborgenen bleibt. Ausschließlich über ihre Körperbewegung und ihre wehende Kleidung, sowie das davonflatternde Papier, gewinnt sie in ihrer Gesamterscheinung eine tänzelnde, ästhetische Leichtigkeit. Das Rätsel über ihre Person bleibt bewusst bestehen, es ist eine kleine Raffinesse im gesamten Kunstwerk. Ein Akzent, der bei näherer Betrachtung augenscheinlich werden kann, im Allgemeinen für die Bilderzählung jedoch unerheblich bleibt. Die Verhüllung der Person ist nicht durch einen Zufall, sondern mittels der Inszenierung entstanden. Diese ist wiederum in der Umsetzung sehr nahe an der Vorlage des Holzschnittes orientiert, bei der das Gesicht durch die japanische Tracht verhüllt wird. Ähnlich wie bei Hokusai, gewinnt das Figurenpersonal, durch die beibehaltene Dynamik des Windes und das daraus resultierende Drehmoment der Personen und der Kleidung, einen beinahe dekorativen, fast ornamentalen Charakter.

Ausgehend von der Arbeit „A Sudden Gust of Wind“ ist der Aspekt des Hässlichen ebenfalls in der Landschaft wiederzufinden. Allgemein äußert sich Jeff Wall über die Motivwahl unschöner Orte folgendermaßen:

„Plätze, die ich suche, sind nicht immer schön, sie sind gleichgültig oder in einer Art negativ. Es ist immer spannend, daraus Bilder entstehen zu lassen, die Vergnügen bereiten und die auch eine Art Schönheit ausstrahlen. Dieser Kontrast reizt mich. Es gehört nicht viel dazu, ein schönes Foto in einer schönen Umgebung zu schießen.“<sup>218</sup>

Abgerückt von der harmonisch anmutenden Feldlandschaft des Hokusais mit einem serpentinartigen, fluchtenden Weg, der fast bis zum Fuße des Fudschijamas in den Hintergrund reicht, sehen wir bei Jeff Wall einen breiten Vordergrundsabschnitt, auf dem das Hauptfigurenpersonal ausschließlich agiert, an Stelle des waagrecht verlaufenden Weges schließt an den breiten Bildabschnitt ein Flussbett an, das in die Tiefe reicht. Weit im Hintergrund führt eine provisorisch erbaute Brücke über das Wasser, daran schließen sich auf der rechten Bildhälfte temporär und notdürftig

---

<sup>218</sup> Krumpal, Doris, Mittringer, Markus, Simulationen des richtigen Lebens, im Gespräch mit Jeff Wall, in: Der Standard Spezial MUMOK Museum für Moderne Kunst, Zeitschrift des Museums für Moderne Kunst, Wien, März 2003, S. 2.

erstellte Unterkünfte, bei denen es sich höchstwahrscheinlich um Arbeitshütten handelt, an. Auf den Feldern erblickt man in der Ferne vereinzelt Landarbeiter. Am sehr tief ansetzenden Horizont sind unter anderem Stadtrandbebauungen, Wälder und Strommasten zu erkennen. Unverstellt nimmt der verhangene, gräuliche, blaue Himmel dreiviertel des Bildes ein. Es handelt sich um eine spätherbstliche Landschaft, die kahl, trist und grau erscheint und nur durch das Bildgeschehen belebt wird. Das Spannungsverhältnis der nüchternen, kalt anmutenden Umgebung wird durch das gezeigte Ereignis im Bild ausgeglichen, da die Konzentration zunächst auf den breiten Vordergrundabschnitt gerichtet wird.

Ähnlich, wie besprochen, verhält sich die Motivwahl der Landschaft beispielsweise auch bei der im Breitbandformat aufgenommenen Arbeit „Steve’s Farm, Steveston“ (Abb. 65) aus dem Jahre 1980. Durch die zitierte Äußerung des Künstlers bezüglich der Kriterien für die Wahl bestimmter Orte und Landschaftsabschnitte, sollte es nicht verwundern, dass uns ebenfalls in der viel früher entstandenen Arbeit eine unschöne Landschaft präsentiert wird. Was jedoch verwundert, ist die Tatsache, dass diese Unschönheit oder Hässlichkeit aus einer Aneinanderreihung von Details entsteht. Durch die im Panoramaformat aufgenommene Umgebung werden diese erst bei näherer Betrachtung erkennbar. Die zunächst als Farmeridylle verkannte Aufnahme, entpuppt sich als die Darstellung eines heruntergekommenen Grundstücks. Kühe und Pferde weiden auf dem, zum Teil mit Schutt und rostigen Gerätschaften, zugestellten Areal. Die Gebäude auf diesem Gelände drohen auf Grund ihrer Schräglage, die wohl auf eine marode Bausubstanz zurückzuführen ist, einzustürzen. Bis auf die Tiere wirkt die Farm verlassen, was durch die mit einem Brett vernagelte Holzhütte im Vordergrund angedeutet wird. Durch einen Fluss und einen breiten nach hinten fluchtenden Weg getrennt, grenzt brachliegendes, mit hochgewachsenen Gräsern und umgestürzten Bäumen verstelltes Weideland an, welches umsäumt wird durch einen schlecht erhaltenen Zaun. Ab der Bildmitte etwa stehen auf der rechten Bildhälfte am Horizont in drei Segmenten architektonisch unterschiedlich konzipierte, dicht gedrängt nebeneinander stehende Reihenhauswohnungen. Diese Photographie zeigt die urbanen Veränderungen einer modernen Gesellschaft auf, die darin bestehen, alte Strukturen zu verdrängen und neue entstehen zu lassen. Die Zeit dieser Farm nähert sich dem Ende. Sie hinterlässt teures Bauland für weitere entindividualisierte, aneinander gereihte Neubauten. Kontrastreich dargestellt stößt alte und neue Architektur aufeinander. Die Hässlichkeit ist nun zu hinterfragen, besteht sie in der

einst intakten Farm „Steveston“ oder in den sich ausbreitenden, monoton gestalteten Neubauten?

Um nun die angesprochene Funktion des Hässlichen näher ergründen zu können, die in einigen Werken Jeff Walls zum Tragen kommt, bezieht sich die weitere Untersuchung auf Rosenkranz' „Ästhetik des Hässlichen“.

## 5.5 Die Bedeutungsebenen des Hässlichen

Das angedeutete Moment der Travestie in der Darstellung knüpft über die äußere Form an das der materiell belassenen Grenze im Bild an. Denn gemein haben beide Anteil am Hässlichen, was bei der gezeigten Person indifferent zwischen einer positiven und einer negativen Aussage changiert. Ebenfalls wird durch diese Elemente mit den verschiedenen Ebenen der Grenzübergänge im Bild gespielt. Auf Grund dieser Tatsache, die im Zusammenhang mit der Entlarvung des Kunstwerks betrachtet werden muss, und darüber hinaus im philosophischen Sinne an unsere Fragestellung der Wahrheitsfindung anschließt, lenken wir den Blick zunächst auf die „Ästhetik des Hässlichen“ von Karl Rosenkranz, die uns inhaltlich in den vorangegangenen Kapiteln unlängst begleitet hat. Seine Theorien sollen dazu beitragen, die Bedeutung und die Funktion des hässlichen Momentes, sowie die des Grotesken näher zu verstehen, die Jeff Wall systematisch in seine Werke integriert. Vorab soll bemerkt werden, dass der Begriff der Groteske in diesem Kontext eine bedeutsame Rolle spielt, zu dem im Anschluss an diese Thematik übergeleitet wird. Trotz seiner Untrennbarkeit vom Stil des Manierismus, macht er, im Sinne eines ästhetischen Ausdrucks, seinen eigenen Geltungsbereich deutlich. Eine philosophische Auseinandersetzung mit diesem grotesken Stilmittel findet auch bei Rosenkranz statt, primär gilt seine Betrachtungsweise jedoch dem Hässlichen. Auf Letzterem beruht zunächst auch unsere Analyse. Rosenkranz, der begeisterter Anhänger von Hegels Philosophie war, fand in dessen Schrift „Phänomenologie des Geistes“ eine Inspirationsquelle für seine Abhandlungen. Interessanterweise gibt es in Bezug auf diese Abhandlung eine Parallele zu Jeff Wall. Denn ähnlich wie Rosenkranz stützt sich der kanadische Kunsthistoriker, wie in einigen Kapiteln zuvor im Kontext der „Entfremdung“ bereits angesprochen wurde, selbst in diversen wissenschaftlichen Analysen auf Hegel. Die Auseinandersetzung mit dem Philosophen klingt bereits 1970 in Walls begonnener Dissertation über John

Heartfield an, in der er ausgehend von Hegel und Marx, eine Interpretation Heartfields politisch engagierter Kunst vornehmen wollte.<sup>219</sup> Insbesondere in Walls Abhandlung „Einheit und Fragmentierung bei Manet“ kommen die philosophischen Überlegungen aus Hegels „Phänomenologie des Geistes“ zur Anwendung:

„Das zerrissene Bewußtseyn aber ist das Bewußtseyn der Verkehrung, und zwar der absoluten Verkehrung; [...] Der Inhalt der Rede des Geistes von und über sich selbst ist also die Verkehrung aller Begriffe und Realitäten, der allgemeine Betrug seiner selbst und der Andern, und die Schamlosigkeit, diesen Betrug zu sagen, ist ebendarum die größte Wahrheit.“<sup>220</sup>

Kurz beschrieben geht es in der Untersuchung von Jeff Wall um die Fragmentierung des Menschen durch die Industrialisierung. Die Krise manifestiert sich in Manets Bildern als Krise der klassischen Einheit, „des erneut entfremdeten Körpers – innerhalb der negativen Fortdauer der Perspektive“.<sup>221</sup> In diesem Kontext wird die Verkehrung zum Spiegelbild der Gesellschaft.

Durch das hegelianische Beispiel der Verkehrung des Bewusstseins wird belegt, dass in Manets Arbeiten die Abweichung von der klassischen Perspektive sinngemäß den Inbegriff der Realität artikuliert. An dieser Stelle soll ein kleiner Exkurs unternommen werden, der ein Beispiel zur angestrebten und ausgeführten Verkehrung in der Kunst vorstellt. Was anhand des Beispiels auf formaler Ebene anschaulich gemacht werden soll, kann durch Rosenkranz' Überlegungen inhaltlich weiter ausgeführt werden und auf Jeff Walls Photographien angewandt werden. Somit gelangen wir auf direktem Wege wieder zurück zu unserem philosophischen Ausgangspunkt.

Die angesprochene Verkehrung begegnet uns in allen Lebensbereichen. Sie gibt selbstverständlich nicht immer Aufschluss oder Anhaltspunkte für den eigentlichen Sachverhalt der Wahrheit, da diese Methodik gerade eingesetzt wird, um eine Verschleierung oder Verwirrung vorzunehmen. Bei der Äußerung einer Person, die „Ja“ antwortet, in Wirklichkeit jedoch „Nein“ meint, geht diese Täuschung häufig auf. Aber insbesondere in der Kunst macht die Verkehrung in einigen Fällen besonders auf etwas aufmerksam, was ansonsten unbeachtet geblieben wäre, gewissermaßen als Irritation der Normalität, als ein Hervorheben individueller

---

<sup>219</sup> Lauter, Rolf, Jeff Wall: Figures & Places, in: Jeff Wall, Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, Hrsg. v. Rolf Lauter, München, 2001, S. 15.

<sup>220</sup> Zitiert nach Jeff Wall, Einheit und Fragmentierung bei Manet, in: Ausst. Kat. Jeff Wall, Westfälischer Kunstverein Münster, Münster, 1988, S. 60.

<sup>221</sup> Ebd. S. 60. (Wall, Jeff)

Charaktereigenschaften aus der Menge. Dieser These nachgehend soll nochmals Bezug genommen werden auf die Stilelemente des Manierismus, die formal mit der Möglichkeit der Verkehrung spielen. Bereits angeklungen ist diese Betrachtungsweise im Zusammenhang mit der Wahrnehmung des Bewegungsablaufes der dargestellten Personen in der Arbeit „A Sudden Gust of Wind“. Denn hier findet, wie bereits geschildert, eine Verkehrung des vom Rezipienten Erwarteten statt, da sich keine angenommenen individuellen, separat voneinander ablaufenden Bewegungshaltungen ereignen. Anstelle dessen erfährt man choreographisch aufeinander abgestimmte Bewegungsübergänge. Generell bestimmt zwar die Bewegungsrichtung des Windes die Ausrichtung der wankenden, stolpernden und durch die Kraft der Böe mitgerissenen Personen, er bringt sie jedoch nicht dazu, die Bewegungen des Betroffenen gegenüber zu übernehmen und fortzuführen.

Der Aspekt des Abweichens, ja sogar der Negierung klassischer Formen, begegnet uns bereits im Manierismus und, wie kurz angesprochen, im 19. Jahrhundert bei den Werken Edouard Manets, der eine „negative Fortdauer der Perspektive“ in seinen Arbeiten wählte. Das ausgesuchte Werkbeispiel des 16. Jahrhunderts mag zunächst ein wenig ungewöhnlich erscheinen, da es sich auf die Architektur bezieht, jedoch macht es das Grundprinzip der angesprochenen Verkehrung in unserem Zusammenhang deutlich. Es ist eines der sehr früh konzipierten Werke, das eine neue Seherfahrung vom Betrachter verlangt. Hierbei handelt es sich um Michelangelos berühmte Vorhalle der Biblioteca Laurenziana in Florenz (Abb. 66), deren Bauzeit von 1526 bis 71 andauerte. Sie veranschaulicht durch ihre in die Wand „gesperrten“ Doppelsäulen und Pilaster über funktionslosen Voluten, den leeren Wandnischen und der monumentalen, sich wie Lava in den Raum „ergießenden“ Treppe eine Funktionsumkehrung der antiken Architekturelemente. Die Gegenstände verhalten sich zueinander nicht so, wie sie normalerweise nach den klassischen Regeln der Baukunst erscheinen sollten. So lässt zum Beispiel die Wandgliederung an eine Außenfassade denken, obwohl sie sich im Inneren der Vorhalle befindet. Die Architekturelemente sind ihrer ursprünglichen Funktion enthoben, was einst tragend war, wird nun dekorativ. Bekannte Topoi werden außer Kraft gesetzt. Das Spiel mit den Architekturelementen wird zum Spiel mit der Sehgewohnheit und der Erwartungshaltung des Betrachters. Sie fordert ein neues ästhetisches Empfinden. Michelangelos Konzeption eines architektonischen Formspiels verdeutlicht, dass die

ursprüngliche Erwartungshaltung des Betrachters beim Einsatz klassischer, konventioneller Elemente in der doktrinären Anordnung, durch die Umkehrung oder Aufhebung ihrer eigentlichen Funktion, negiert wird.

In unserem Kontext geht diese Verkehrung weitaus über die formale Ebene hinaus, sie ist Träger inhaltlicher Werte. Diese Vorgehensweise ist uns bei Jeff Wall bereits bei der Arbeit „The Stumbling Block“ (siehe Abb. 1) begegnet, man denke nur an den Sportler, der statt auf einem Sportplatz, entspannt, mitten auf der Straße liegt und kein Grund für diese örtliche Verschiebung ersichtlich wird. Es vollzieht sich in der Darstellung ein Aufbrechen der Konvention. Zum einen inhaltlich durch die Platzwahl des Sportlers, die auf Grund der räumlichen Konstellation zum außergewöhnlichen Ereignis wird und zum anderen durch die Invention und die Umsetzung dieser Thematik in einer Photographie. Das Verweilen des Sportlers bleibt jedoch nicht funktionslos, da er wörtlich genommen wegen seiner Einbindung in die Bildkomposition zum Stolperstein der Gesellschaft wird und darüber hinaus den Rezipienten in seiner vertrauten Sehgewohnheit irritiert.

Für Rosenkranz geht die Verkehrung ebenfalls anhand der Kunst weit über das Formale hinaus, dies wird unter anderem in seiner „Ästhetik des Hässlichen“ verdeutlicht. Eine Begriffsdefinition leitet zunächst einmal in seine Theorien ein. Der Philosoph geht von der Prämisse aus, dass es sich bei dem Hässlichen um das „Negativ-Schöne“ handelt. Er setzt es dem gesamten Bereich des Schönen entgegen,<sup>222</sup> es sei daher vom Begriff des Schönen untrennbar.<sup>223</sup> Durch diese Beziehung erklärt sich, warum jede Ästhetik dazu gezwungen sei, mit der Beschreibung der positiven Bestimmungen des Schönen irgendwie auch die negativen des Hässlichen zu berühren.<sup>224</sup> In dem Kapitel über „das Kunsthässliche“ schildert er in diesem Zusammenhang die Entstehung der Kunst:

„Die Natur mischt Schönes und Häßliches nach der Zufälligkeit [...] zusammen. Die empirische Wirklichkeit des Geistes thut dasselbe. Um daher das Schöne an und für sich zu genießen, muß der Geist es hervorbringen und zu einer eigenthümlichen Welt für sich abschließen. So entsteht die Kunst. Aeußerlich knüpft auch sie an Bedürfnisse des Menschen an, allein ihr wahrhafter Grund bleibt doch die Sehnsucht des Geistes nach dem reinen, unvermischten Schönen.“<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> Rosenkranz, Karl, Ästhetik des Hässlichen, Darmstadt, 1973, S. 15.

<sup>223</sup> Ebd. S. 12. (Rosenkranz, Karl)

<sup>224</sup> Ebd. S. 5. (Rosenkranz, Karl)

<sup>225</sup> Ebd. S. 35. (Rosenkranz, Karl)

Dies stelle den Grund dar, weshalb der Künstler das Hässliche nicht immer vermeiden könne. Oft sogar brauche er es als einen Durchgangspunkt in der Erscheinung der Idee und als Folie.<sup>226</sup>

Diese Abhängigkeit, die auch in der Kunst besteht, beschreibt Rosenkranz an anderer Stelle noch vehementer:

„[...] die Schönheit bedürfe der Häßlichkeit oder könne sich ihrer doch wenigstens bedienen; [...] Von der dunklen Folie des Häßlichen hebe sich das reine Bild des Schönen um so leuchtender ab.“<sup>227</sup>

Einige Sätze weiter im Text relativiert Rosenkranz seine Aussage wieder. Die Gegenwart des Hässlichen bei dem Schönen könne nicht das Schöne als solches, sondern nur den Reiz des Genießens erhöhen, indem wir ihm gegenüber die Vortrefflichkeit des Schönen umso lebhafter fühlen.<sup>228</sup> In der Ausführung wird deutlich, dass der Einsatz des Hässlichen nur subtil eine Emotion vermittelt. Wenn nun der Begriff des Schönen mit dem der Idee synonym verwendet wird, illustriert dies, dass sie nicht unmittelbar zur Anschauung gelangt, sondern nur empfunden werden kann. Jedoch selbst differenziert betrachtet, bleibt die Funktion des Hässlichen in dieser Äußerung dieselbe. Es hebt für Rosenkranz durch seine Existenz, als bewusste Verkehrung, sein Gegenteil hervor.

Ferner geht der Philosoph näher auf den Zusammenhang von Kunst und Hässlichkeit ein. Für ihn besteht der eigentliche Zweck der Kunst darin, schön zu sein. Er begründet dies folgendermaßen:

„ Er liegt im Wesen der Idee selbst. Die Kunst hat zwar – und dies ist gegen die Freiheit des Guten und Wahren ihre Schranke – das sinnliche Element nothwendig, aber in diesem Element will und soll sie die Erscheinung der Idee nach ihrer Totalität ausdrücken. Es gehört zum Wesen der Idee, die Existenz ihrer Erscheinung frei zu lassen und damit die Möglichkeit des Negativen zu setzen. Alle Formen, die aus dem Zufall und aus der Willkür entspringen können, realisieren auch faktisch ihre Möglichkeit und die Idee beweist ihre Göttlichkeit vornehmlich durch die Macht, mit welcher sie im Gewimmel der sich kreuzenden Phänomene, in der Entzweiung von Zufall und Zufall, von Trieb und Trieb, von Willkür und Willkür, von Leidenschaft und Leidenschaft, doch in dem Ganzen die Einheit ihres Gesetzes erhält. Will also die Kunst die Idee nicht bloß einseitig zur Anschauung bringen, so kann sie auch des Häßlichen nicht entbehren.“<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> Ebd. S. 6. (Rosenkranz, Karl)

<sup>227</sup> Ebd. S. 36. (Rosenkranz, Karl)

<sup>228</sup> Ebd. S. 36. (Rosenkranz, Karl)

<sup>229</sup> Ebd. S. 38. (Rosenkranz, Karl)

Die Kunst veranschaulicht für Rosenkranz durch das Schöne „die göttliche, ursprüngliche Idee“<sup>230</sup>, der es hin und wieder bedarf durch ihre Negation des Hässlichen voll und ganz in ihrer Erscheinung zur Anschauung zu gelangen. Die Kontrastfunktion des Hässlichen scheint unabdingbar, um dem Rezipienten das Ursprüngliche näher zu bringen, da es nur über die Sekundärinstanz der Kunst ansatzweise vermittelt werden kann. Es handelt sich bei der Verkehrung ins Hässliche somit um eine fruchtbare Bereicherung für die Kunstdarstellung, die eigentlich das Gegenteil bezwecken soll.

In den Grundüberlegungen kann man diesen theoretischen Ansatz der Hervorhebung durch einen Kontrast mit der Funktion des mittelalterlichen Goldgrundes (Abb. 67) vergleichen, der symbolisch für das übernatürlich Göttliche steht. Vor dieser goldenen Folie kontrastiert die meist semiprofane Darstellung, nicht im Sinne des Schönen und Hässlichen, sondern im Sinne des Sakralen und Profanen. Durch die Auszeichnung des Goldgrundes reichen die Dargestellten in eine andere Bedeutungsebene hinein. Das religiöse Ereignis wird gesteigert, indem man die Dargestellten aus dem realistischen, historischen Bereich löst und vor eine ideelle, raumlose Fläche stellt. In dem Beispiel der mittelalterlichen Darstellungsform ist die intendierte Steigerung oder Auszeichnung des Figurenpersonals in einen religiösen Kontext eingebunden. Jedoch vollzieht sich das Prinzip des Kontrastes, welches in unzähligen Varianten in der bildenden Kunst vorkommt, ähnlich wie bei der Verwendung des Hässlichen. So erfährt auch die Darstellung bei Jeff Wall eine Steigerung durch das Belassen oder das gezielte Integrieren von – wie er es formuliert – „unschönen Orten“. Durch diese Vorgehensweise bleibt oder wird die Darstellung fassettenreich, so dass der Reiz der Erzählung durch den Kontrast des Motivs und der zu veranschaulichenden Thematik erhöht wird. Es kommt der Photographie eine Auszeichnung, im Sinne einer spannenden Schilderung, zu, die gerade durch die negative Wahl des Ambientes und die Einbindung oder das Beibehalten eines realistischen, historischen Bereichs erhöht werden kann. Zu Jeff Walls Präferenz der Motive passt folgendes Zitat von Bertolt Brecht über die Hässlichkeit in realistischer Kunst:

„Der realistische Künstler meidet die Häßlichkeit nicht. Er scheidet einen häßlichen Menschen, eine häßliche Umgebung, einen häßlichen Vorgang nicht aus.

---

<sup>230</sup> Ebd. S. 7. (Rosenkranz, Karl)

Aber er beläßt es auch nicht bei der Häßlichkeit, und zwar überwindet er sie in zweifacher Hinsicht. Erstens durch die Schönheit seiner Gestaltung (die nichts mit Schönfärberei oder Beschönigungen zu tun hat.) Zweitens dadurch, dass er Häßlichkeit als gesellschaftliches Phänomen darstellt.<sup>231</sup>

Dennoch geht Jeff Walls Intention über das Belassen hässlicher Komponenten im Bild hinaus, da er sich sogar auf die Suche nach „unschönen Umgebungen“ begibt, die dessen ungeachtet als Bilder „Vergnügen bereiten“<sup>232</sup> und „die auch eine Art Schönheit ausstrahlen“<sup>233</sup>. Brechts Argumente für die Überwindung des Hässlichen treffen auf Jeff Walls Photographien zu, da er sie zu komponieren weiß und es ebenfalls als gesellschaftliche Erscheinung auffasst. Diese Verbindung stellt für ihn den „Reiz des Kontrastes“<sup>234</sup> dar.

Für Rosenkranz bewegt sich die Kontrastfunktion des Hässlichen noch auf einer ganz anderen Ebene, die es schaffen soll, die ursprüngliche Idee zur Anschauung zu bringen. In Ansätzen ist dies vergleichbar mit Platons Vorstellung von der Ideenwelt und vor allem mit Aristoteles Kunstauffassung, in der die Kunst in der Lage sei, ansatzweise die Ideen hervorzubringen. Der Einsatz des Hässlichen, als Mittler zwischen dem Schönen und der sonst nicht erfahrbaren Existenz der Ideen, wäre sinnbildlich übertragen auf Jeff Walls Photographien, ein entscheidendes Moment, um etwas Wahrhaftes hervorzubringen. Das Wahrhafte besteht bei den Arbeiten des Künstlers zunächst einmal darin, dass er hässliche Orte in seinen Bildmotiven nicht einfach ausblendet. Aspekte der Wirklichkeit werden somit in seinen inszenierten Werken übernommen, ähnlich, wie es Bertolt Brecht in seiner Äußerung schildert. Der Künstler vermag es darüber hinaus, über die Integration oder das Belassen des Hässlichen, ebenfalls ein ansprechendes Kunstwerk zu kreieren, welches das Ziel besitzt, den Rezipienten bei der Betrachtung erfreuen zu wollen. Man denke hierbei nur an Werke wie „A Sudden Gust of Wind“ oder „Seven’s Farm, Stevestone“, bei denen das Konzept aufgeht und die „Unschönheit“ der Landschaft erst auf den zweiten Blick bewusst wird. Diese Vorgehensweise der Motivwahl ist in der Geschichte der Kunst nicht unbedingt alltäglich, da unter anderem das Erhabene und das Schöne Topoi der Kunstgeschichte verkörpern. Allzu oft wird daher in der

<sup>231</sup> Brecht, Bertolt, Schriften zur Literatur und Kunst 3, 1934-1956, Anmerkungen zur literarischen Arbeit Aufsätze zur Literatur, Die Künste in der Umwälzung, Tübingen, 1967, S. 205.

<sup>232</sup> Kruppl, Doris, Mitringer, Markus, Simulationen des richtigen Lebens, im Gespräch mit Jeff Wall, in: Der Standard Spezial MUMOK Museum für Moderne Kunst, Zeitschrift des Museums für Moderne Kunst, Wien, März 2003, S. 2.

<sup>233</sup> Ebd. S. 2. (Kruppl, Doris)

<sup>234</sup> Ebd. S. 2. (Kruppl, Doris)

Photographie, die ausschließlich einen künstlerischen Anspruch verfolgt, oder in der Malerei, eine idealisierte Landschaftsdarstellung im Allgemeinen dargeboten. Häufig entsteht dadurch eine Herauslösung aus dem Sinnzusammenhang der photographischen oder malerischen Vorlage, da hässliche Aspekte ausgeblendet oder manipulativ korrigiert werden. Bei der Betrachtung kann sich somit eine idealisierte Vorstellung von der ursprünglich nicht zwingend ansprechenden Umgebung oder dem geschilderten, gegebenenfalls dubiosen Ereignis einstellen. Natürlich handelt es sich hierbei um ein künstlerisches legitimes Vorgehen, das meistens dem Pathos des Schönen oder Erhabenen nachgeht. Bei Jeff Walls Werken darf man ebenfalls nicht außer Acht lassen, dass er sich höchst selten akribisch an eine Motivvorlage hält und somit ebenfalls in der fertig gestellten Photographie eine andere Assoziation beim Betrachter evozieren kann. Nur blendet er diese negativen Elemente nicht aus.

Gerade das Belassen hässlicher Momente, wenn auch die Bildvorlage zum Teil aus einer Vorstellung heraus entsteht, kann dennoch auf Grund einer gelungenen Motivdarstellung das bildlich Wahre zum Ausdruck bringen. Diese Möglichkeit macht Hans Sedlmayr an der Äußerung Bonaventuras über das schöne Bild fest:

„Zweifach ist die Schönheit eines Bildes begründet, wenn auch in dem, dessen Bild es ist, immer nur ein Grund zu finden ist. Das erhellt daraus, daß man ein Bild schön nennt, wenn es 1. wohl gelungen (gut gemacht) ist und 2. den, den es meint“ – allgemein: das, was es meint – „auch gut darstellt. Daß dieses zweite auch ein Grund der Schönheit ist, ergibt sich daraus, daß dieser Grund allein ohne den ersten vorhanden sein kann. So nennt man ein Bild des Teufels schön, wenn es die Abscheulichkeit des Teufels gut zur Darstellung bringt.“<sup>235</sup>

Sedlmayr konstatiert, dass „in die Definition des schönen Bildes bei Bonaventura untrennbar eine Beziehung zur Seinsordnung – und damit zur Wahrheit – eingehe. Das schöne Bild des Teufels sei schön, weil es der Wesenheit des Teufels bildlich angemessen, ja, so formuliert er es überspitzt: weil es bildlich wahr sei. Zur Schönheit des Bildes sei erforderlich die Entsprechung des Bildes zum Objekt, nämlich zu dem, den es meint, allgemeiner: zu dem, was es meint.“<sup>236</sup> „Ob ein Bild im Sinne des zweiten Grundes der Schönheit nach Bonaventura schön sei oder nicht, könne man nur dann sagen,“ so Sedlmayr, „wenn man wisse, was mit dem Bilde gemeint sei (wenn man das, was es meint, kennt).“<sup>237</sup> Somit kann man die

---

<sup>235</sup> Bonaventura, Das häßliche Bild, zitiert nach Sedlmayr, in: Sedlmayr, Hans, Kunst und Wahrheit, zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, München, 1978, S. 153.

<sup>236</sup> Ebd. S.153 f.(Sedlmayr, Hans)

<sup>237</sup> Ebd. S. 154. (Sedlmayr, Hans)

Bedeutungsebene des Hässlichen dahingehend verstehen, dass es um den Wiedererkennungscharakter einer Darstellung geht, selbst wenn es sich bei dem „Teufel“ ausschließlich um ein fiktives Wesen handelt, welches jedoch in der Imagination der Menschheit universell gewisse Charakterzüge annimmt. Der daraus resultierende Wiedererkennungswert entscheidet über das Gelingen und über die Schönheit der Darstellung. Das Prinzip der überzeugenden Umsetzung des Hässlichen, welches etwas Wahrhaftes zum Ausdruck bringt, zeichnet sich auch in Jeff Walls Photographien ab. Das Vertraute kann nicht nur über das „Historische“ definiert werden, sondern es zeichnet sich auch, in den häufig komponierten und daher scheinbar authentischen Landschaften oder Umgebungen im Allgemeinen ab, die auch in ihrer Hässlichkeit wiedergegeben werden können. Mit ihrem Gelingen in der Umsetzung steht und fällt der Grad ihrer Wahrhaftigkeit, der durch die Konstruktion des Bildes bestimmt wird.

Zusammenfassend hat die bisherige Analyse erbracht, dass die Verkehrung im formalen Sinne, wie an Michelangelos Beispiel verdeutlicht, zunächst einmal mit der Erwartungshaltung des Rezipienten spielt. Diese Verkehrung oder auch Verschiebung, die sich in Jeff Walls Arbeiten wiederfinden lässt, erlangt über die formale Ebene ferner eine inhaltliche Aussagebedeutung. Im philosophischen Sinne hat sich gezeigt, dass die Bedeutungsebene des Hässlichen zum einen in der Funktion der Verkehrung begründet liegt, um über den Kontrast gerade auf ihr Gegenteil aufmerksam zu machen. Um etwas Schönes aufzuzeigen, bedarf es gleichzeitig auch des Gegenteils der Schönheit. Für Rosenkranz führt diese Vorgehensweise zum eigentlichen Aufzeigen der Wahrheit. Zum anderen erhält das Hässliche, wie es Sedlmayr über Bonaventuras Äußerung definiert, über den gelungenen Einsatz, im Sinne einer wesenhaft hässlichen Darstellung, etwas Wahrhaftes.

Abschließend in diesem Kapitel kommen wir noch einmal auf Rosenkranz' Theorie über das Hässliche zurück. Trotz der Berührungspunkte darf man diese nicht ohne weiteres auf die Photographien von Jeff Wall übertragen, da der Künstler in Bezug auf das Schöne eine andere Kunstintention hat als der Philosoph. Zwar stimmt Rosenkranz' Auffassung von der Notwendigkeit des Hässlichen, um den Reiz des Kunstwerkes zu steigern, mit der von Jeff Wall überein, jedoch geht es dem Philosophen um das Hervorbringen des wesenhaft Schönen, der Künstler hat hingegen das Bestreben, etwas Groteskes aufzuzeigen. Dies veranschaulicht er im folgenden Zitat:

„Ich glaube, meine Arbeit gilt weder dem Schönen noch dem Erhabenen. Sie gilt dem Grotesken. Grotesk meint einen eher dramatischen Zustand, den Zustand, noch nicht vollendet zu sein und, aufgrund sozialer, politischer, psychologischer Umstände, unter Deformationen zu leiden. Vielleicht ist das Groteske sogar die dominante Erscheinungsform der Moderne. In diesem Sinn müsste man sagen: Meine Arbeit ist grotesk.“<sup>238</sup>

Diese Bestimmung des Grotesken hinsichtlich seiner Arbeiten soll im nächsten Kapitel erläutert werden, da, wie sich zeigen wird, in dieser Erscheinungsform Aspekte des Alltäglichen artikuliert werden können, die wiederum relevant sind für die Nähe zu unserer erfahrbaren Wirklichkeit.

Um dem nachzugehen, empfiehlt es sich, anhand von Jeff Walls Photographien im Verlauf dieser Analyse auf konkretere werkbezogenere Bestimmungen des Begriffes einzugehen.

## 5.6 Das „reduzierte Lachen“ der Moderne

In Jeff Walls Zitat, in dem der Künstler seine Arbeiten dem Grotesken zuordnet, benennt er einige Kriterien, die dafür ausschlaggebend sind. Wie sich diese Erscheinungsform äußert und was sie für Konsequenzen für die Wahrheitsfrage haben kann, soll im Einzelnen behandelt werden.

Zu differenzieren gilt es beim Begriff der Groteske erst einmal „zwischen einer historischen Untersuchung der Groteske als Ornamentgattung und einer Untersuchung der historischen Interpretation dessen, was als Wesen der Groteske zu versprachlichen versucht wurde, denn aus letzterem resultiert das Groteske als ästhetischer Begriff, der weit über die anschaulichen Phänomene der Ornamentgattung hinausgreift.“<sup>239</sup>

Für unseren Kontext ist hierbei das Groteske getrennt zu betrachten von der angesprochenen Ornamentform der Antike, die in der Spätrenaissance und vor allem im Manierismus ihre Neuentdeckung feierte. Somit kommen unter anderem folgende Definitionen des Begriffes für uns in Frage. Das Adjektiv „grotesk“ wird vom Duden erstens als „durch eine Übersteigerung oder Verzerrung absonderlich, fantastisch

---

<sup>238</sup> Bonnet, Anne-Marie und Rainer Metzger: Eine demokratische, eine bourgeoise Tradition der Kunst. Ein Gespräch mit Jeff Wall (1994) S. 45, in: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews Jeff Wall, Hrsg. v. Gregor Stemmerich, Amsterdam/Dresden, 1997.

<sup>239</sup> Kanz, Roland, Capriccio und Groteske, in: Kunstform Capriccio, Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne, Hrsg. v. Ekkehard Mai und Joachim Rees, Köln, 1997, S. 14.

wirkend“ angegeben, zweitens als „absurd, lächerlich“. Die Bezeichnung der Groteske wird sowohl als Ornamentform angeführt als auch als „Erzählform, die Widersprüchliches, z.B. Komisches und Grauen Erregendes verbindet“.<sup>240</sup> Das Lexikon der Kunst macht in Bezug auf die ästhetische Form der Groteske auf den Bruch mit allen üblichen Ordnungsprinzipien und gewohnten Vorstellungen aufmerksam, ferner heißt es hinsichtlich der ästhetischen Erscheinungsform, dass Charles Baudelaire als Mittel des Grotesken zum Beispiel Verfahren der extravaganten Gewaltigkeit der Gebärde und Bewegung und das Explosive des Ausdrucks genannt haben soll. Ebenso wird darauf eingegangen, dass sich bedeutsame Künstler, wie Francisco Goya und George Cruikshank [...] des Grotesken als Mittel ästhetischer Wertung bedient haben, das somit vielfach Mittel scharfer gesellschaftlicher Enthüllung und Anklage geworden sei.<sup>241</sup> Vor allem auf der Erzählform, die Widersprüchliches beinhaltet, und auf dem Ausdruck der Bewegungen beruht in Bezug auf unseren Kontext die Konzentration. Denn die Groteske ist oftmals als Steigerung einer dramatischen Erzählform wiederzufinden oder sie kann sich in expressiven Gebärden artikulieren. Daher lassen sich in den wiedergegebenen Begriffsbestimmungen bereits Ansätze erkennen, die zuvor durch den Künstler Erwähnung gefunden haben und die uns im Verlauf dieser Analyse weiter begleiten werden.

Jeff Walls Vermutung, dass es sich bei der Groteske um die dominante Erscheinungsform der Moderne handelt, wird im Prolog des Ausstellungskatalogs „Grotesk!“ durch die Einordnung als „Hauptstrang der internationalen Gegenwartskunst“<sup>242</sup> bekräftigt. Das Groteske lasse sich am besten durch sein Verhältnis zu Grenzen, die es überschreitet, sprengt, untergräbt, verwischt, beschreiben<sup>243</sup>, so lautet die Einführung in die Thematik des Grotesken in diesem Katalog, der sich jedoch ausschließlich, ausgehend von Arnold Böcklin, auf die Bedeutungsebene des Komischen konzentriert.

Diese Kategorisierung, die auf das Komische bezogen ist, gilt es hinsichtlich Jeff Walls Photographien kritisch zu betrachten. Jedoch gibt es einen Berührungspunkt zu dieser Auslegung, der aber nur eine Fassade der Erscheinungsform im Werk von Jeff

---

<sup>240</sup> Duden, Das Fremdwörterbuch, Bd. 5, Hrsg. v. der Dudenredaktion, Mannheim, 2001.

<sup>241</sup> Lexikon der Kunst, Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieform, Gestaltung, Kunsttheorie, Bd. III., Hrsg. v. Harald Olbrich, Leipzig, 1991, S. 33.

<sup>242</sup> Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit, Hrsg. v. Pamela Kort, München, Berlin, London, New York, 2003, S. 7.

<sup>243</sup> Ebd. S. 7. (Grotesk!)

Wall zu beleuchten scheint. Die Gewichtung hin zum Komischen kommt ebenfalls in Rosenkranz' Überlegung zum Tragen, verdeutlicht allerdings generell einen elementaren Auftakt mit der Beschäftigung dieser Thematik. Pamela Kort erläutert in ihrem Beitrag zum Komischen und Grotesken, dass „Karl Rosenkranz und ebenfalls Friedrich Theodor Vischer einen bedeutenden Beitrag zum positiven Verständnis des Komischen geleistet haben, deren Überlegungen zugleich einen Wendepunkt in der Bedeutungsgeschichte des Begriffs „grotesk“ markierten, den sie dezidiert mit einer Ästhetik des Komischen in Verbindung brachten. Beide waren der Ansicht, dass das Komische in seiner Bedeutung als Stil für die schönen Künste den altherwürdigen Stilebenen des Großen, Tragischen und Erhabenen in nichts nachstehe.“<sup>244</sup> Auch wenn für Rosenkranz die Kunst eine andere Zielsetzung hat, wird die Auseinandersetzung mit dem Stilmittel der Groteske in seiner Abhandlung zu einem wichtigen Aspekt, da überhaupt, im theoretischen Sinne, wieder eine Auseinandersetzung mit dieser Erscheinungsform stattfindet. „Er ging von der Grundordnung aus, in der das Hässliche die Mitte zwischen dem Schönen und dem Komischen bilde.“<sup>245</sup> In diesem Kontext wurde das Verwenden dieser Form bei ihm ebenfalls als Mittlerfunktion betrachtet. Weiter sollen Rosenkranz' Überlegungen hierzu nicht ausgeführt werden, da sie ansonsten zu weit von der eigentlichen Argumentation fortführen. Relevant ist die Richtung, die er in Bezug auf das Groteske einschlägt. Generell haben sich unterschiedliche Positionen zu dieser Erscheinungsform erhalten, von denen die für unseren Zusammenhang in der Kernaussage bedeutsamen vorgestellt werden sollen. So formuliert Michail Bachtin den Begriff des „grotesken Realismus“. In seiner Überlegung schildert er von einer Mentalität, die in mehreren Bereichen der europäischen Volkskultur über Jahrhunderte zu finden sei, die sich jedoch am deutlichsten in der karnevalesken Marktplatzkultur des späten Mittelalters artikuliere.<sup>246</sup> Ein Grundzug des grotesken Realismus sei die Degradierung, d.h. die Übersetzung alles Hohen, Geistigen, Idealen und Abstrakten auf die materiell-leibliche Ebene, in die Sphäre der untrennbaren Einheit von Körper und Erde.<sup>247</sup> Die zentrale Rolle in der karnevalesken Kultur spiele jedoch das Lachen, so Bachtin. Auch das Lachen sei ambivalent: Es sei heiter, jubelnd und zugleich spöttisch, es negiere und bestätige,

---

<sup>244</sup> Kort, Pamela, Das Komische und das Groteske 1850-1894 in: Ebd. S. 16 (Grotesk!)

<sup>245</sup> Ebd. S. 18. (Grotesk!)

<sup>246</sup> Jelavich, Peter, Grotesk und karnevalesk: Negation und Erneuerung um 1900, in: Ebd. S. 79. (Grotesk!)

<sup>247</sup> Ebd. S. 79. (Grotesk!)

beerdige und erwecke wieder zum Leben.<sup>248</sup> Nach Bachtin erreichte das Vordringen der Volkskultur seinen literarischen Höhepunkt in der Renaissance mit den Werken von Shakespeare, Cervantes, Boccaccio und vor allem von Rabelais, in denen karnevaleske und groteske Themen und Formen aufgegriffen wurden.<sup>249</sup> Laut des Autors Bachtin habe sich im Laufe der Zeit ein Wandel des „grotesken Realismus“ vollzogen. Im 19. Jahrhundert sei nur noch eine reduzierte Form des Lachens zu finden, nämlich das negative, rein rhetorische, ganz und gar nicht lachende Lachen der Satire.<sup>250</sup>

Die von Bachtin für das 19. Jahrhundert definierte Form des Lachens findet sich, nach eigener Aussage von Jeff Wall, in seinen Arbeiten wieder. Chevrier macht auf eine Äußerung, die der Photograph in einem Interview getan hat, aufmerksam, in der er genau auf diese Komponente des schwarzen Humors in seinen Bildern, die er dem „reduzierten Lachen“ gleichsetzt, zu sprechen kommt.<sup>251</sup>

„Der schwarze Humor, der diabolische Humor und das Groteske liegen dicht beieinander, Bachtin spricht vom „reduzierten Lachen“ in der modernen Kultur. Man kann über die Dinge zwar lachen, aber nicht in offener Form. Dadurch erhält das Lachen etwas Finsteres, Neurotisches, Bitteres und Ironisches. Es ist eine Art manieristisches Lachen, vergleichbar mit dem jüdischen Humor, der Schadenfreude; es ist der Galgenhumor.

Ich glaube, etwas von diesem „reduzierten“ oder „ambivalenten“ Lachen ist überall ein wenig in meiner Arbeit enthalten, auch wenn ich nie weiß, ab wann die Dinge komisch werden. Der schwarze Humor ist etwas anderes als der komische, obwohl auch der komische in ihm enthalten sein kann; er kann auch dann vorhanden sein, wenn niemand zu lachen scheint.“<sup>252</sup>

Wie man nun diese Aussage, anhand eines im Laufe dieser Arbeit sehr vertraut gewordenen Werkes des Photographen Jeff Wall, deuten kann, zeigt sich an dem Bildbeispiel der Photographie „A Sudden Gust of Wind“ (siehe Abb. 47).

In dieser Photographie ist das Hässliche, über die Kontrast- und Vermittlerfunktion hinaus, eine wichtige Komponente des Alltäglichen, was an der dargestellten von Industrie umgebenen Landschaft bereits veranschaulicht wurde, ebenfalls kann es, wie anhand des verhüllten Protagonisten dargelegt, in seiner ambivalenten Form als groteskes Moment vorkommen. Diese Möglichkeit der Darstellung des Hässlichen

---

<sup>248</sup> Ebd. S. 80. (Grotesk!)

<sup>249</sup> Ebd. S. 80. (Grotesk!)

<sup>250</sup> Ebd. S. 80. (Grotesk!)

<sup>251</sup> Chevrier, Jean-François, Spiel, Drama, Rätsel, in: Jeff Wall, Space und Vision, Hrsg. v. Helmut Friedel, mit Texten von Jean-François Chevrier, München, 1998, S. 18.

<sup>252</sup> Ebd. S. 18. (Chevrier, Jean- François)

ist auszumachen durch eine Irritation oder Verzerrung im Bild, die es absonderlich oder fantastisch wirken lässt. In enger Beziehung zum Hässlichen und zum Stil des Manierismus, der tendenziell in Jeff Walls Arbeit anklingt, ist nun auch das Grotteske zu betrachten. Die Grenzen in der Begriffsbenennung erscheinen beinahe fließend, da das Grotteske als ästhetischer Ausdruck gefasst werden muss. Beispielsweise kann in der Arbeit, die in Anlehnung an Hokusai entstanden ist, das Geschehen, in welches die verhüllte Person eingebunden ist, als grotesk empfunden werden. Da der Verlust seines oder ihres Manuskriptes ein „reduziertes Lachen“ hervorbringen kann, reduziert aus dem Grunde, weil es sich bei dem Entgleiten des Papiers höchstwahrscheinlich um einen großen Schaden für die Person handelt.

In einer sehr anschaulichen und übersteigerten Form begegnet uns dieses Phänomen in der Arbeit „Dead Troops Talk“ (siehe Abb. 51), von der bereits im Zusammenhang mit der Konstruktion einer Photographie die Rede war. Die Offensichtlichkeit des Grottesken in dieser Arbeit schlägt sich bereits plakativ in den Äußerungen einiger Zeitungsartikel nieder, so lautet beispielsweise unter anderem bezogen auf „Dead Troops Talk“ die Überschrift in der Zeitschrift „Cash“ „Grotesker Witz“<sup>253</sup>. Die Süddeutsche Zeitung bezeichnet die Arbeit in ihrer Überschrift als das „Lachen am Ende des Grauens“<sup>254</sup> und das Feuilleton der Frankfurter Rundschau nennt es in seinem Artikel „das Schreckenspanorama, das vom Zug ins Lächerliche lebt“.<sup>255</sup> Dieses Bild zeigt eine Szene von toten Soldaten, die zuvor in Afghanistan in einen Hinterhalt geraten waren. Es findet ein Dialog der Toten statt, im Mittelgrund des Bildes scherzen und blödeln sogar drei Tote über ihre Verletzungen. Das Grotteske der Situation ist augenscheinlich, ein Lachen über diese Darstellung wird auf Grund der Thematik, die auf dem Hintergrund historischer Fakten basiert, jedoch nur in reduzierter Form zu finden sein. Die Situation ist einfach zu makaber, um sich über das Spiel der Toten zu amüsieren. Das Ambivalente der Arbeit äußert sich in einer fiktiven Vision des Dialoges toter Soldaten und auf der die Darstellung basierenden historischen Realität, so dass der Betrachter verhalten reagiert. Verhalten im Sinne eines „reduzierten Lachens“.

---

<sup>253</sup> Mack, Gerhard, Grotesker Witz, Kulturtips, Cash Nr. 32, 13. August 1993.

<sup>254</sup> Nobis, Beatrix, Lachen am Ende des Grauens, „Transparencies“ von Jeff Wall in den Hamburger Deichtorhallen, Süddeutsche Zeitung, Nr. 66, 21.3.1994.

<sup>255</sup> Auffermann, Verena, Der Regisseur des Schreckens, Inszenierte Fotografien: Die perfekten Täuschungen des kanadischen Künstlers Jeff Wall im Kunstmuseum Luzern, Frankfurter Rundschau, Feuilleton, Nr. 192. S/R/D, 20. August 1993, S. 7.

In subtilerer Weise funktioniert diese Form des Lachens in der Arbeit „Untangling“ (Abb. 68) aus dem Jahre 1994, in der ein Arbeiter im Depot für Maschinenersatzteile vor dem Problem steht, meterweise ineinander verschlungener Taue zu entknoten. Auf Grund der Menge scheint es sich beinahe um eine unlösbare Aufgabe zu handeln, die daher bizarr und grotesk wirkt. Beim Betrachten all dieser Werke können sich zwiespältige Gefühle einschleichen, die eine eindeutige Position hin zum heiteren oder traurigen Moment nicht zulassen. Jedoch lassen sie es zu, mit einer gewissen Nachhaltigkeit auf den Betrachter zu wirken. Das „reduzierte Lachen“ ist eine Erscheinungsform der Groteske, in der die Werke von Jeff Wall eine Artikulationsmöglichkeit besitzen, die uns Gelegenheit gibt, sehr eindringlich auf die Darstellung zu blicken oder diese auf uns wirken zu lassen.

## 5.7 Das Groteske des Alltäglichen

Das „reduzierte Lachen“ ist jedoch nicht die alleinige Ausrichtung der grotesken Erscheinungsform, die in Jeff Walls Oeuvre zum Tragen kommt und für die Argumentation des Wahrheitsaspekts ihre Anwendung finden soll. Zunächst einmal kommen Gesichtspunkte zur Sprache, die sich unentbehrlich auf den gegenwärtigen Diskurs in der Kunst beziehen und hinsichtlich der Photographien von Jeff Wall verifiziert werden sollen.

Im aktuellen kunstwissenschaftlichen Kontext erfahren diese Stilelemente in Bezug auf die zeitgenössische Kunst eine theoretische Übertragung. Die derzeitige zielgerichtete Auseinandersetzung ist bereits durch die Zitate des Ausstellungskataloges „Grotesk!“ aus dem Jahre 2003 angeklungen. Anhand dieses Beispiels, als auch an einem weiteren aufzuführenden Themenprojekt, wird deutlich, dass die Forschung den Versuch unternimmt, Anknüpfungspunkte des Vergangenen an die Moderne und die Gegenwartskunst aufzuzeigen. Dies war auch 1997/98 der Grund für die Ausstellung „Das Capriccio als Kunstprinzip“. Es galt unter anderem ausgehend von der „zeitgenössischen kunsttheoretisch geführten Debatte zur Idee und Invention in der Kunst des Manierismus, deren Modernitätsaspekte in den sechziger Jahren Anlass waren und heute wieder sind, die Brücke zu Kunstformen der Gegenwart zu schlagen.“<sup>256</sup> Dieser Versuch ist ebenfalls

---

<sup>256</sup> Mai, Ekkehard, Vorwort, in: Kunstform Capriccio, Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne, Hrsg. v. Ekkehard Mai und Joachim Rees, Köln, 1997, S. 8.

in meiner Arbeit angestrebt, jedoch handelt es sich nicht ausschließlich um eine Übertragung dieser Tendenzen, vielmehr soll mittels der Stilelemente vor allem der Groteske, die im Zusammenhang mit Jeff Walls Oeuvre betrachtet werden können, der Vermittlercharakter dieser Erscheinungsform bezogen auf die Wahrheitswerte in Jeff Walls Photographien näher erläutert werden.

Die Einführung Ekkehard Mais zum Themenkomplex „Kunstform Capriccio, von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne“ schildert die permanente Präsenz einer Innovation durch stilistische Formen, die abweichend von den konventionellen Bedingungen in der Kunst erscheinen:

„Kunst und Kunstgeschichte haben es seit jeher nicht nur mit geordneten Verhältnissen zu tun, die für die Verbindlichkeit von Ausdruck, Sprache und Verständnis im Medium des Bildes und seiner Theorie stehen. Zu allen Zeiten wurden gängige Ordnungsmuster zugunsten des Neuen, mehr noch eben durch dieses Neue in Frage gestellt. Der Bauplan der Kunst, der sich in Analogie zur Natur und deren Wissenschaft und Teleologie gleichsam als „Theologie“ von Urbild und Abbild in systematischer Entfaltung verstand, musste sich stets auch des Widersinnigen, Widernatürlichen, des Alogischen und Störenden, also des stets möglichen Widerspruchs inne sein.“<sup>257</sup>

Das Aufzeigen gewisser Widersprüche mittels der Groteske im Wandel der Zeit kann zum einen zur Folge haben, dass die Kunst auf ihr Potenzial, also auf ihre legitimen Möglichkeiten, verweist und zum anderen parallel auf die bestehenden Widersprüchlichkeiten, die ebenfalls in den Erscheinungen der Natur angelegt sind, aufmerksam macht, sie integriert, überspitzt und dramatisiert wiedergibt. Letztgenanntes tendiert in die für unseren Kontext relevante Richtung.

In einem weiteren zu zitierenden Abschnitt, der Einleitung Ekkehard Mais, klingen bereits einige für unseren Zusammenhang bedeutsame Komponenten der Grenzüberschreitung an. Enthalten sind unter anderem die Aspekte des Gewohnten, welches vom Bereich des Alltäglichen auszumachen ist, die von Rosenkranz angesprochene Kontrastfunktion, die uns bereits in der Auseinandersetzung mit den manieristischen Tendenzen begegnet ist, sowie der spielerische Umgang mit Formen der Erweiterung:

„Die Dialektik des Paradoxen als Lizenz zur Grenzüberschreitung des Gewohnten, seien es Themen und Darstellungsweisen, Kunstgattungen, -mittel und -materialien, seien es Aufgaben und Funktionen der Kunst, war und ist ein bewegendes Prinzip, das zwischen Regel und Regelverstoß, zwischen Gesetz und

---

<sup>257</sup> Ebd. S. 7. (Mai, Ekkehard)

Überschreitung, ob nun je nachdem erst negativ, dann positiv gewertet oder vice versa, seit der Antike alle Kunst, ja letztlich Kulturformen begleitete. Das jeweils Gute, Wahre und Schöne wäre dieses nicht, gäbe es nicht zugleich auch deren Gegenteil. Das „noch“ oder „schon nicht mehr“ Gültige in der Verständigung darüber kennt dabei viele Facetten und Schattierungen, die von der Störung des Gewohnten und zur Norm Gewordenen über spielerische Formen der Erweiterung bis hin zum Einfall, zur Erfindung, Verblüffung, Überraschung, zur Ver-, ja mehr noch zu dessen Zerstörung reichen.“<sup>258</sup>

In diesen zitierten Abschnitten werden die Möglichkeiten der Groteske verdeutlicht, diese bewegen sich jedoch noch in ungeordneter Form. Konkret soll über die Grenzüberschreitungen auf das Alltägliche, auf das die Groteske aufmerksam machen kann, verwiesen werden, das sich in Jeff Walls Werken über das „reduzierte Lachen“ hinaus artikuliert. Hierzu muss nochmals eine Einordnung des Begriffes der Groteske vollzogen werden. Im Sinne eines ästhetischen Begriffes hat Rudolf Fritsch in seiner Dissertation „Absurd oder grotesk?“ die wichtigsten Hauptstränge, nach Jansen, präzise zusammengefasst. Die Unterscheidung liegt auf der pragmatischen Groteske, die gesellschaftskritisch- appellativ, also deutbar und sogar deutungsbedürftig sei, während die ontologische Groteske phantastisch, realitätsentrückt sei, ja geradezu an Undeutbarkeit und Ratlosigkeit gebunden werde.<sup>259</sup>

In dem bereits angesprochenen Aufsatz Chevriers „Spiel, Drama, Rätsel“ stellt der Autor ebenfalls eine Position zum Grotesken vor, die in die Richtung des Pragmatischen tendiert. Und zwar bezieht er sich auf Meyerhold, der im Grotesken die Degradierung des Idealen erkenne, ebenfalls sei die Groteske für ihn ein neuer Zugang zum Alltäglichen. Er hoffe auf eine neue Integration des Klassischen und des Grotesken:

„Die Dissonanz wird sich als harmonische Schönheit durchsetzen, und das Alltägliche wird der Ort sein, wo man das Alltägliche überwindet.“<sup>260</sup>

Chevrier stellt die Überlegungen Meyerholds in den Kontext mit Jeff Walls Arbeit, da er es zulasse, dass in einer ausgewogenen, klassischen Darstellung der Unordnung

---

<sup>258</sup> Ebd. S. 7. (Mai, Ekkehard)

<sup>259</sup> Fritsch, Rudolf, Absurd oder grotesk? Über literarische Darstellung von Entfremdung bei Beckett und Heller, Diss. Bremen, 1987, Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideologieggeschichte, Hrsg. v. Thomas Metscher und Dieter Herms, Bd. 8, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1990, S. 19.

<sup>260</sup> Zitiert nach Chevrier, Jean-François, Spiel, Drama, Rätsel“ in: Jeff Wall, Space and Vision, Hrsg. v. Helmut Friedel, mit Texten von Jean-François Chevrier, München, 1998, S. 21.

in einem märchenhaften Bild der Zerstreuung auch das Groteske mitwirke.<sup>261</sup> Diese Äußerung ist in Anlehnung an die Arbeit „A Sudden Gust of Wind“ entstanden. Die Beziehung hin zum Alltäglichen kann jedoch noch umfangreicher formuliert werden, als in dem Gegensatzverhältnis einer klassisch angelegten Darstellung und den gezeigten grotesken Elementen im Bild. Dies bedeutet keine Überwindung des Alltäglichen, wie es in Meyerholds These zur Sprache gelangt, sondern das gezielte Hervorheben vertrauter Strukturen über die ästhetische Form der Groteske. Hierbei spielt die von Jansen vorgenommene Einordnung dieser Erscheinungsform hin zum Pragmatischen eine relevante Rolle. Diese Kategorisierung der Groteske soll uns nun weiter beschäftigen, da sie im Zusammenhang mit dem Alltäglichen bei Jeff Walls Werken konkret beschrieben werden kann. Die von Rudolf Fritsch aufgestellte Frage über die moderne Groteske, nämlich die nach der Weltsicht, welche sich in seinen Gestaltungen verberge, ist für unseren Kontext interessant.<sup>262</sup> In dem nach Heidsiek zitierten Absatz kommen bereits Anhaltspunkte diesbezüglich zur Sprache:

„Das Groteske als Kategorie der Wirklichkeit oder – im Hinblick auf das Ästhetische – als Kategorie des Inhaltes bezeichnet die zugelassene oder ins Werk gesetzte Verunstaltung des Menschen, d.h. jeden Fall der gesellschaftlichen Verhältnisse, der ein ethischer und zugleich anschaulich logischer Widerspruch ist. [...]“<sup>263</sup>

Dieser Abschnitt, in dem die Groteske als ein Teil der Wirklichkeit verstanden wird, bezieht in diesem Zusammenhang Aspekte mit ein, die ebenfalls von Jeff Wall in seinem Werk gesehen werden. Es handelt sich dabei um den Begriff der Deformation, der hier als „Verunstaltung des Menschen“ verstanden wird. Es geht um eine Einordnung und Umsetzung des Stils, der in dieser Hinsicht unter anderem als symptomatisch für zeitgenössische Kunst verstanden werden kann, das Erfassen also von bestimmten gesellschaftlichen Strukturen, die in modifizierter Form in der Kunst ausgedrückt werden können.

Grundsätzlich wird von Fritsch für das Groteske festgehalten, dass es sich bei seinen Gestaltungen in jedem Falle um einen Deformationsstil handele, der seine Bedeutung als Darstellung von erfahrener Widersprüchlichkeit und Fremdbestimmtheit, die als negativ empfunden werde, durch die spezifische Konstruktion von Inkongruenzen erlange.<sup>264</sup>

---

<sup>261</sup> Ebd. S. 20. (Chevrier, Jean- François)

<sup>262</sup> Fritsch, Rudolf, 1990, S. 18.

<sup>263</sup> Ebd. S. 24. Zitat von Heidsiek, wiedergegeben nach Fritsch.

<sup>264</sup> Ebd. S. 25. (Fritsch, Rudolf)

Das Wahre des Grotesken sei die Wahrnehmung und künstlerische Verarbeitung von Widersprüchen, die jetzt nicht mehr ideologisch verschleiert, sondern als Produkt der gesellschaftlichen Entwicklung gesehen werden können. Dadurch, dass die in den Gestaltungen des wirklichen modernen Grotesken vermittelte Widersprüchlichkeit nicht als ahistorische Konstante erscheine, werde das Gewordene und darüber hinaus die Möglichkeit der Auflösung dieser Widersprüchlichkeit gezeigt.<sup>265</sup> Auf Grund dieser Argumentation sieht der Autor das moderne, pragmatische Groteske als eine adäquate Möglichkeit künstlerischer Darstellung und Kritik von Entfremdung im 20. Jahrhundert.<sup>266</sup> Zu der so genannten „pragmatischen Groteske“ kann man auch die Erscheinungsformen in Jeff Walls Werken zählen. Als ein wichtiges Moment hierbei ist die Verkehrung anzusehen, die uns unlängst im Verlauf dieser Arbeit begegnet ist. In einigen Fällen kann dieses groteske Moment ebenfalls, wie es Jansen formuliert, eine Steigerung ins Ontologische erfahren, somit findet eine Durchdringung dieser Komponenten statt. Ein Werkbeispiel, welches das Ineinandergreifen dieser Formen anschaulich macht, ist die Arbeit „The Giant“ (siehe Abb. 50) aus dem Jahre 1992. Bei dieser Photographie handelt es sich um Jeff Walls ersten Leuchtkasten im Kleinformat.<sup>267</sup> Die Maße 39 x 48 cm erscheinen bereits paradox, wenn man die Bedeutung des Titels berücksichtigt.

Inmitten eines Bibliotheksinnenraumes steht auf der Plattform eines Treppenaufgangs, leicht vom Bildmittelpunkt nach rechts versetzt, eine überdimensional große, vollkommen nackte alte Dame, die auf einen Zettel in ihrer rechten Hand blickt. Offensichtlich mittels der Photomanipulation ins Bild gesetzt, bemerken die Bibliotheksbenutzer nichts von ihrer Anwesenheit. Die Verkehrung findet in dieser Arbeit in vielerlei Hinsicht statt. Die räumliche Verschiebung, der proportional viel zu groß dargestellten nackten, alten Frau, macht dies am deutlichsten. Eine Verkehrung, die so keinen Sinn zu machen scheint, noch dazu, da sie unbekleidet in die Tätigkeit des Lesens vertieft ist. Diese Situation der Widersprüchlichkeiten kann vom formalen Grundsatz her mit der bereits erwähnten Bibliotheka Laurenziana von Michelangelo (siehe Abb. 66) verglichen werden, in der die Verhältnisse von Innen- und Außenraum verschoben sind und die Sehgewohnheit des Rezipienten durch die Aufhebung klassischer Topoi irritiert wird.

---

<sup>265</sup> Ebd. S. 28. (Fritsch, Rudolf)

<sup>266</sup> Ebd. S. 28. (Fritsch, Rudolf)

<sup>267</sup> Jeff Wall, *Catalogue Raisonné 1978-2004*, Hrsg. v. Theodora Vischer und Heidi Naef, Basel: Schaulager; Göttingen: Steidl, 2005, S. 343.

In „The Giant“ kann eben diese Verwunderung über das Bildformat und den Bildtitel sowie über die Platzierung, der proportional viel zu groß dargestellten Dame aufkommen, die in ihrem Erscheinungsbild inhaltlich und formal nicht in den Bibliotheksalltag zu passen scheint. Durch diese Darstellungsweise wird der angesprochene hegelianische Begriff der „Entfremdung“ anwendbar.

Eine örtliche Verschiebung, die auch der Sportler in der Arbeit „The Stumbling Block“ durchlebt, ohne dass ein Indikator für diese Deplatzierung in der Photographie vorhanden ist. Die ohne Aufwand an Textilien aufgenommene Frau, ist im Verhältnis zu den anderen gezeigten Personen im Durchschnitt sehr viel älter, dieses Altersgefälle ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass die Bibliothek überwiegend von jungen Menschen vermutlich Schülern oder Studenten, benutzt wird. Nun kann jedoch die Frage aufkommen, ob überhaupt ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen der Dame und den Bibliotheksbenutzern besteht, da diese beinahe collagenartig zusammengebracht sind und inhaltlich, bis auf den Zettel in ihrer Hand, diametral erscheinen.

Diese Arbeit ist durchdrungen von Gegensätzlichkeiten, die in den Proportionsverhältnissen über den reinen kausalen Zusammenhang einer realistischen Darstellung hinauswachsen. Aber gerade dieser Kontrast macht gezielt auf Gegensätzlichkeiten aufmerksam, die im Alltäglichen wiederzufinden sind. Die kurz vorgestellte Untersuchung „Einheit und Fragmentierung bei Manet“ von Jeff Wall, die sich unter anderem auf die außergewöhnliche Bildperspektive im Spätwerk des Künstlers bezieht, geht in diesem Kontext auf den Begriff der Entfremdung ein. In gewisser Weise findet sich in der Photographie „The Giant“ eine Entsprechung zu diesem Aspekt. Diese besteht, da bei beiden Künstlern jeweils in unterschiedlicher Form eine „Entfremdung“ im Bild existiert. Handelt es sich bei Jeff Wall also um eine gigantische Übersteigerung des Jung- und Alt- Gefälles bzw. –Konfliktes, der eine „Entfremdung“ in der Gesellschaft garantiert?

In der „pragmatischen Groteske“ der modernen Weltsicht werden aktuelle Strukturen der Gesellschaft aufgegriffen und in der Darstellung als mögliche alltägliche, jedoch oft dissonante Entsprechung umgesetzt. Die Entsprechung bedarf jedoch für gewöhnlich einer speziellen Übertragung, um überhaupt registriert zu werden. Dies kann einhergehen mit der Überschreitung der für uns fassbaren kausalen Grenzen, die in der Kunst aufgehoben werden können. Die von Jansen getrennt betrachteten inhaltlichen Ausrichtungen des Grotesken können bei Jeff Wall ineinander greifen,

so zeigt der Künstler zwar häufig gesellschaftskritische Ansätze auf, die im Bereich der pragmatischen Groteske anzusiedeln sind, die Photographien jedoch üben keine appellative Funktion aus. Vielmehr können gezeigte Widersprüchlichkeiten auch schon mal ins Phantastische oder Fiktive hinein reichen, was die Arbeiten nicht ins Absurdum treibt, sondern auf Grund dieser Grenzüberschreitung oft auf ein alltägliches Gefüge aufmerksam macht. Somit greift die von Bertolt Brecht in Bezug auf die Konstruktion eines Kunstwerkes zitierte Äußerung, dass nämlich gerade diese in der Lage seien, „Wahrheiten“ zu präsentieren. Da die Erscheinungsform der Groteske ebenfalls der Konstruktion bedarf, stützt sie, als konstruiertes Moment, zusätzlich diese Aussage. Als Kunstform dient sie der Expansion einer Darstellung und bietet daher weitere Möglichkeiten, die über die reine Photographie hinausgehen.

In diesem Kontext soll nochmals Rudolf Fritsch zur Sprache kommen, um meine These des Aufzeigens von Wahrheitsstrukturen in Jeff Walls Werken zu stützen:

„Gerade die Erkenntnis, dass die Widersprüchlichkeit, die sich im Grotesken artikuliert, objektiven Widersprüchen der Realität entspringt, ist entscheidend für das moderne Groteske [...].“<sup>268</sup>

Fritsch geht weiter auf diesen Aspekt ein und folgert, dass diese Darstellungen existierender, unerträglicher Widersprüche als Normalität und nicht bloß als Unvollkommenheit der Realität es den Gestaltungen des Grotesken ermöglichen, sich der Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts adäquat zu nähern.<sup>269</sup> Ferner folgert er, dass die konstruktive Wirkung des Grotesken nicht in der Formulierung eines dem Schlechten entgegenstehenden Ideals liege, sondern sie komme auf der Rezeptionsebene zum Tragen und könne eigentlich nur als „Schock“ bezeichnet werden. Dieser Schock werde durch die spezifische Gestaltung von Inkongruenzen vorbereitet, und zwar in der Rezeptionshaltung, wo durch die lächerliche Krassheit des dargestellten logischen Widerspruchs der ethische Widerspruch plötzlich deutlich wird in dem Einsehen, dass die dargestellten inkongruenten Inhalte ihre Entsprechungen in der Realität des Rezipienten haben. Diese durch die Evozierung konträrer Rezeptionshaltungen intendierte Verunsicherung zwingt den Rezipienten in eine Reflexion über die Inkongruenzen zwischen seiner Realität und seinen Idealen – zwischen Gewordenem und Möglichem – und damit zu einer Überprüfung

---

<sup>268</sup> Ebd. S. 31. (Fritsch, Rudolf)

<sup>269</sup> Ebd. S. 33. (Fritsch, Rudolf)

seiner Realitätsbeurteilung.<sup>270</sup> Das konkrete Aufzeigen oder in Szene setzen des „nicht-mehr“ Vorhandenen, wie in der besprochenen Arbeit „Park Drive“ (siehe Abb. 23) ist in dieser Form eine Ausnahme, zeigt jedoch die Inkongruenzen, die zwischen der Imagination des Betrachters und der Wirklichkeit des noch Vorhandenen bestehen können. Beim Aufzeigen des vom Menschen selbst erstellten Trugbildes handelt es sich jedoch noch nicht um das Operieren mit grotesken Erscheinungsformen. In dieser Arbeit wird das vorgefundene Bildmotiv zum Grotesken. Anders verhält es sich bei der Arbeit „The Giant“, in der die Nichtübereinstimmungen der Proportionsverhältnisse, die Ortsverschiebung der Dargestellten zum Träger der Bildthematik werden. Trotz der Kontraste in der Arbeit, die etwas Allegorisches aufzeigen, kann eine Reflexion über alltägliche Strukturen initiiert werden und, wie es Fritsch ausdrückt „eine Überprüfung der Realitätsbeurteilung“ stattfinden. Die Inkongruenzen, die ein Merkmal der Groteske sind und sich in dem Auseinanderdividieren der Einheit und der Form der Darstellung widerspiegeln, werden zum Artikulationsmittel des Kunstwerkes.

Für den Autor Fritsch kommt es also drauf an, in den Erscheinungen des Grotesken nicht so sehr Wahrscheinlichkeiten, sondern Wahrheit zu demonstrieren, um allen Facetten der verkehrten Wirklichkeit gerecht zu werden.<sup>271</sup> Hierzu zitiert der Verfasser Borew:

„Die Kunst stellt den verborgenen Zusammenhang der Dinge, den inneren Gehalt der Erscheinungen dar, indem sie ihn anschaulich, sinnlich wahrnehmbar macht. Von diesem Standpunkt aus ist auch die Groteske eine Methode, jene sozialen Mängel, jene gesellschaftlichen Geschwüre äußerlich plastisch auszuschnitten, die in der Wirklichkeit keine unmittelbar sinnlich anschauliche Gestalt haben.“<sup>272</sup>

Die Kunst kann also mittels der Groteske etwas sichtbar machen, was ansonsten zwar in Wirklichkeit existiert, jedoch nicht unmittelbar bewusst in Erscheinung tritt. Diese Möglichkeit kommt, in Jeff Walls Photographien auf eine spezifische Art und Weise, zur Anwendung. Somit findet bei ihm, über das Erfassen bestimmter Strukturen, die in ihrer Kernaussage Wahrheiten beinhalten, eine Annäherung an die Verhältnisse in der Wirklichkeit statt. Diese Vorgehensweise kann jedoch noch weiter über konventionelle, photographische Darstellungsthemen hinausreichen.

---

<sup>270</sup> Ebd. S. 33. (Fritsch, Rudolf)

<sup>271</sup> Ebd. S. 34. (Fritsch, Rudolf)

<sup>272</sup> Ebd. S. 34. (Fritsch, Rudolf)

In diesem Kontext ist es sinnvoll, den von Fritsch zitierten Autor Borew noch einmal zu Worte kommen zu lassen:

„Wir sagten hierzu schon, dass sich die Wahrheit in der Kunst ebenfalls nicht scheuen dürfe, die Grenzen des Wahrscheinlichen zu verlassen, wenn dies die Logik der Charaktere und Umstände erforderlich macht, wenn die Verletzung der äußerlichen Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit dazu beiträgt, das Wesen der dargestellten Erscheinung zu erfassen. In einem solchen Verlassen der Grenzen des Wahrscheinlichen ist eben der Realismus der Groteske begründet.“<sup>273</sup>

Die inszenierten Werke von Jeff Wall sind prädestiniert, diese Überschreitung leisten zu können, da auf Grund ihrer Konstruktion ein anderes Zeitraumgefüge existiert als bei einer herkömmlichen Photographie. Es ereignet sich etwas ausdrücklich nur für die Entstehung eines Bildes, das in etwa dem Entstehungsaufwand eines Gemäldes oder einer abgedrehten Sequenz für eine Filmproduktion gleichkommt. Dieser Zusammenhang ermöglicht es, die Darstellung inhaltlich, ebenfalls über die formale Form der Groteske, auszudehnen. Über diese Erscheinungsform, in Verbindung mit den darstellerischen Mitteln, kann eine Erweiterung des Gezeigten stattfinden. Diese Erweiterung kann eine Aussagesublimation der Photographie initiieren. Was zunächst vollkommen paradox erscheint, weist in der Gesamtheit der Darstellung Parallelen zum alltäglichen Leben auf.

Im Zitierten liefert Borew eine Begründung, die eine Vermengung der grotesken Arten zulasse. Das Groteske kann aber auch über diese Legitimation hinaus als reine Kunstform seinen Geltungsbereich haben und daher den Bereich des Pragmatischen verlassen.

### **5.8 Über den Tellerrand der Wirklichkeit hinaus – Das Aufzeigen einer „imaginären Ontologie“ in Jeff Walls Werken**

Rückblickend auf die Malerei oder die Bildhauerei besitzt das ambivalente Bildprogramm eine lange Tradition. Gemeint ist die Selbstverständlichkeit, unsere sichtbare Realität mit einer imaginären Ontologie vereint in einer Darstellung zu präsentieren. Jeff Wall spricht in einem Interview mit Jan Tumlir diese Tatsache an:

„Gemälde zeigten zum Beispiel Engel oder Dämonen, die mit Menschen in einer Handlung verwickelt waren, als wäre dies die natürlichste Sache der Welt, was es im Rahmen der Kunstgattungen

---

<sup>273</sup> Ebd. S. 35. (Fritsch, Rudolf)

selbst tatsächlich ist. Die Malerei und die Zeichenkunst erheben keinen Anspruch auf ontologische Stimmigkeit des Dargestellten [...]<sup>274</sup>

Der Künstler führt diese Äußerung weiter aus, und geht auf das ursprüngliche Bestreben der Photographie ein:

„Sie (die Photographie) schien den Beweis zu erbringen, dass es nur eine Welt und nicht eine Vielzahl von Welten gebe, jedenfalls nur eine sichtbare Welt. Dies ist aber, wie ich glaube, lediglich eine Behauptung, die die Fotografie aufstellt, und keine Schlussfolgerung. [...] Meines Erachtens bietet die Fotografie ihrer Natur nach durchaus künstlerisch legitime Zugänge zur Ästhetik der „mehreren Welten“ oder „imaginären Ontologien“.<sup>275</sup>

In diesen Äußerungen veranschaulicht der Künstler eine Gegebenheit der Durchdringung mehrerer Welten, unter anderem in der Malerei oder Zeichenkunst, die vom allgemeinen Bildbetrachter wie selbstverständlich hingenommen wird. Denn in der bildenden Kunst kann die Welt der Vorstellung neben der realen, visuellen, materiellen Welt existieren, duzende Kunstwerke geben davon Zeugnis und begleiten die Menschheit seit Jahrtausenden. Die Kunstwerke bringen themenbezogen beispielsweise mythologische, theologische oder historische Darstellungen zum Ausdruck. Sie verfolgen gattungsspezifisch unterschiedliche Zielsetzungen und sind je nach Thematik in mannigfaltige Zusammenhänge eingebunden. Sagen, Legenden und Erzählungen, die auf historischen Begebenheiten basieren können, beanspruchen unter anderem ihre eigene Realität auf der Bildoberfläche. Dies kann beispielsweise zur Folge haben, dass mythologische Erfindungen zu einem akzeptierten und nicht mehr weckzudenkenden Teil unserer Erfahrungswelt werden.

Die Möglichkeit der darstellerischen Kombination von erfahrbaren und imaginären Ereignissen, die in der Malerei gebräuchlich ist, kann ebenfalls in den photographischen Werken des Künstlers zur Anwendung gelangen. Vielleicht stellt dies gerade im Bereich der Photographie eine noch überzeugendere Variante dar, solch eine hybride Darstellungsform umzusetzen. Das mag daran liegen, dass man sich in Bezug auf die technischen Möglichkeiten des Mediums lange Zeit nur auf die getreue Wiedergabe des visuell Sichtbaren konzentrierte. Die Photographie leistet auf Grund ihrer Überzeugungskraft eine gelungene Basis für die Integration oder

---

<sup>274</sup> The Hole Truth, Jan Tumlir im Gespräch mit Jeff Wall über The Flooded Grave, in: Jeff Wall, *Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*, Hrsg. v. Rolf Lauter, München/London/New York, 2001, S. 154.

<sup>275</sup> Ebd. S. 154.

Durchdringung „imaginärer Ontologien“ in Form von Kunstwerken. Auf den Kontext phantastischer Bilddarstellungen bezogen, findet sich eine Äußerung des Photographen Jeff Walls, die er anlässlich eines Interviews mit Chevrier in den 90er Jahren getan hat. Er spricht davon, was eine Dramatisierung im Bild möglich macht, diesbezüglich beruft er sich auf das Programm des „Malers des modernen Lebens“ und erwähnt in diesem Zusammenhang die Radierungen von Goya (Abb. 69), unter die der Künstler des ausgehenden 18. Jahrhunderts schrieb: „I saw this“.<sup>276</sup> Diese schriftliche Zusatzinformation in Goyas Radierungen bezieht die Werke auf die Ebene des vermeintlich Selbsterlebten, was bei einigen Arbeiten, die starke groteske Tendenzen aufweisen, nur schwer nachvollziehbar wird. Aber in der Tat darf man in dieser Behauptung einen kleinen Funken „Wahrheit“ vermuten, da es der Künstler schaffte, die Atmosphäre seiner Zeit in seinen Bildern einzufangen. In Form von Traumbildern oder phantastischen Bildvisionen kombinierte er gesehene und erlebte Momente in seinen Werken. Aus welchem Grund sollte der Künstler die dargestellten Dinge in seinen Radierungen leugnen, wenn sie ihm vielleicht in Träumen oder in der Vorstellungskraft begegnet sind. Dennoch bleibt dies eine relativ zu betrachtende Aussage, die jedoch gerade in Bezug auf das imaginäre Ontologische ihren Wirkungsgrad erhält. Sie stellt aber auch heraus, dass es zu gewissen Schwierigkeiten kommen kann, eine klare Grenze zwischen Erlebtem und der Imagination ziehen zu wollen. Denn die Durchdringung dieser Aspekte lässt eine objektiv angestrebte Äußerung nicht zu.

Die Radierungen Goyas bilden ein subtiles Erfassen von Stimmungen und Umbrüchen einer Zeit ab. Sie können als Symptom und Ausdrucksträger der damaligen aktuellen Lebensumstände verstanden werden. Somit werden die Darstellungen, die zum Teil, in einer phantastischen Art und Weise, von imaginären ontologischen Aspekten durchdrungen sind, zum emotionalen, individuellen Repräsentanten der wahrgenommenen Historie des Künstlers. Insofern lassen sich die Darstellungen vor oder besser gesagt aus einem realitätsbezogenen Hintergrund erläutern. Und man könnte behaupten, dass aus der Vorstellung heraus entstandene Ideen immer in Bezug zu unserer Realität zu betrachten sind. Ebenso ist es jedoch relevant, den experimentellen Charakter, der es erreicht, zwei Welten in einem Kunstwerk zu vereinen, nicht aus dem Auge zu verlieren.

---

<sup>276</sup> Jeff Wall, *The interiorized Academy*, Interview mit Jean-François Chevrier, in: *Galleries Magazine*, no. 35, February- March 1990, S. 98.

Bei Jeff Wall bleiben einige seiner Werke im Bereich des Phantastischen. Das Interesse an diesem Genre machen unter anderem bereits angesprochene Werke, wie „Vampires Picknick“ (siehe Abb. 52), „Dead Troops Talk“ (siehe Abb. 51) oder „The Giant“ (siehe Abb. 50), deutlich. Sie reichen über die Grenzen des visuell Erfahrbaren hinaus und gelangen in den Bereich des Imaginären hinein. In diesem Zusammenhang soll noch einmal die angesprochene Publikation „Die Ideologie des Verräters“ Erwähnung finden. Der Autor Bonito Olivas beschreibt in seinem Vorwort die Bedeutung der „Figur des Verräters“. Diese bewohne sui generis laterale Bereiche, Randzonen und doppelbödige Räume, unbegehbare Orte der Fiktion und der Abspaltung: Er befinde sich genau an jener Schnittstelle, die die Sprache von der sogenannten Realität trenne.<sup>277</sup> In diesem geschilderten Grenzbereich bewegen sich im übertragenen Sinne die genannten Figurenerfindungen des Künstlers Jeff Wall. In diesen Photographien verlassen sie auf Grund ihres Verhaltens und vor allem durch ihr phänotypisches Erscheinungsbild den Bereich der Realität und werden zu einer eigenen fiktiven Bilderfindung. Vergleichbar mit Goyas Radierungen greifen die Darstellungen des Photographen ebenfalls die Stimmung ihrer Zeit auf. Die Historie bietet die Möglichkeit, als Folie für die Artikulation einer phantastischen grotesken Bildversion zu fungieren. Es zeichnet sich eine Durchdringung von einer imaginären Welt mit einer real denkbaren Darstellung einer Welt ab, die als homogenes Gesamterscheinungsbild zum Ausdrucksträger einer künstlerischen Idee wird. Eine historische Gestaltung, die jedoch noch an anderen Kriterien in Jeff Walls Photographien deutlich wird, welche zunächst ein aktuelles Zeugnis unserer Zeit darstellt.

So findet sich bei Jeff Wall ein komplexes Konzept wieder, das mit überzeugender Kraft Lebensumstände und Verhaltensmuster in inszenierten Photographien visualisiert. Die künstlerischen Möglichkeiten, die er einsetzt, um profane Themen zu überhöhen, verbinden sich mit einem „Rezept“ aus dem 19. Jahrhundert.

---

<sup>277</sup> Bonito Oliva, Achille, Die Ideologie des Verräters: Manieristische Kunst – Kunst des Manierismus, Köln, 2000, S. 9.

## 6 Photographische Erzählung mit einem klassischen Patentrezept

### 6.1 „Spuren eines immerwährenden Programms“

„Die Vergangenheit fesselt uns nicht nur durch die Schönheit, welche die Künstler, für die sie Gegenwart war, ihr zu entlocken wussten, sondern auch als Vergangenheit, ihres geschichtlichen Wertes wegen. Das gleiche gilt von der Gegenwart. Das Vergnügen, das uns die Darstellungen der Gegenwart verschafft, entspringt nicht nur der Schönheit, worin sie sich kleiden mag, sondern auch ihrer wesentlichen Eigenschaft als Gegenwart.“<sup>278</sup>

Die Faszination am Gegenwärtigen, die Charles Baudelaire in seinem Essay „Der Maler des Modernen Lebens“ Mitte des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck bringt, findet ihren Widerhall in den Werken des damals nur in Künstlerkreisen bekannten Zeichners Constantin Guys (Abb.70). Dieser Künstler, den Baudelaire in seiner Arbeit, auf dessen Bitte hin, nie direkt beim Namen nennt, sei auf der Suche nach der „Modernität“. Die Modernität sei das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare sei. Für jeden Maler der Vergangenheit habe es eine Moderne gegeben; auf den meisten der schönen Bildnisse, die sich aus früheren Zeiten erhalten haben, tragen die Dargestellten die Kleidung ihrer Zeit. Jede Epoche habe ihre Haltung, ihren Blick und ihr Lächeln. Damit jede Modernität einmal Antike zu werden verdiene, müsse die geheimnisvolle Schönheit, die das menschliche Leben ihr unwillkürlich verleihe, herausgefiltert worden sein. Dieser Aufgabe habe sich M. G., der Zeichner Monsieur Guys, vornehmlich gewidmet.<sup>279</sup> Er habe damit begonnen, das Leben zu betrachten, obwohl er erst spät damit angefangen habe, die Mittel zu erlernen, um das Leben wiederzugeben. Da Guys nicht nach dem Modell zeichne, sondern aus dem Gedächtnis, steigere dies den lebendigen Schwung dieser märchenhaften Übersetzungen des äußeren Lebens.<sup>280</sup>

Baudelaire's Abhandlung, die als künstlerisches Programm verstanden werden kann, und eine „Analyse des Künstlers mit einer feinsinnigen ästhetischen Betrachtung

---

<sup>278</sup> Baudelaire, Charles, Der Maler des Modernen Lebens, Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860, Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 5, Hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München/Wien, 1989, S. 213f.

<sup>279</sup> Ebd. S. 226f. (Baudelaire, Charles)

<sup>280</sup> Ebd. S. 228f. (Baudelaire, Charles)

über seine Zeit“<sup>281</sup> darbietet, überträgt Jeff Wall in einigen Äußerungen bereits sehr früh auf seine Photographie. Er begreife seine Kunst gleichzeitig als Erneuerung des Konzeptes des „peinture de la vie moderne“ und als historische Konsequenz der Entwicklung der Avantgarde<sup>282</sup>, so Stemmrich in seiner Aufsatz- und Interviewsammlung über Jeff Wall. Der Bezug beruht auf der Kernaussage eines Programmes, welches sich „an der Schnittstelle der älteren Bildtradition und der avantgardistischen Kunstentwicklung“<sup>283</sup> befindet. Dieses wird, in dem 1863 im Figaro veröffentlichten Essay des Franzosen Baudelaire, exemplarisch an Monsieur Guys Arbeitsweise und seinen Werken vorgestellt. Es ergeht anhand des Zeichners eine immerwährende Aufforderung an die Künstler im Allgemeinen, die in ihrem Grundprinzip konstant bleibt und sich ausschließlich in den zeitabhängigen Erscheinungsformen ändert, daher bleibt die „Modernität“ dieses Systems immer bestehen, so auch im 20. und 21. Jahrhundert. Baudelaires „Ästhetik der modernen Schönheit, welche das etablierte und normierte akademische Schönheitsideal durch ein modernes Erscheinungsbild ersetzt“<sup>284</sup>, findet sich in der Vorgehensweise des kanadischen Photographen wieder. Die ausgeführten Arbeiten zeugen von der Modernität ihrer Zeit.

Wenn man nun einen näheren Blick auf die wichtigsten vorgestellten Aspekte dieser Schrift richtet, treten einige bekannte Übereinstimmungen zu Jeff Walls Arbeiten auf, die uns im Verlauf dieser Arbeit bereits beschäftigt haben. Ebenfalls fallen einige Divergenzen in seiner Vorgehensweise auf, die eine anderweitige Erklärung finden sollen.

Beginnen wir erst einmal mit der Gedächtniskunst. Der von Baudelaire gelobte Künstler Guys betrachtete das moderne Leben sorgfältig, hielt das Erlebte jedoch erst im Nachhinein aus dem Gedächtnis in seinen Zeichnungen fest. Ähnlich verhält es sich auch bei Jeff Walls Motivfindung, wenn der Künstler gerade keine Kamera zur Hand hat. Die jeweils aktuellen Lebensumstände werden als Inspirationsquelle für die Kunst betrachtet. Sekundär fließen die Eindrücke als elementarster Beitrag für die Entstehung des Kunstwerkes mit ein.

---

<sup>281</sup> Nachtrag der Herausgeber zu Charles Baudelaires Essay „Der Maler des Modernen Lebens“, in: Baudelaire, Charles, Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860, Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 5, Hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München/Wien, 1989, S. 368.

<sup>282</sup> Wall, Jeff, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, Essays und Interviews Jeff Wall. Hrsg. v. Gregor Stemmrich, Dresden, 1997, S. 8.

<sup>283</sup> Ebd. S. 8. (Stemmrich, Gregor)

<sup>284</sup> Gaehetgens, Barbara (Hrsg.), Genremalerei, Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Berlin, 2002, S. 442.

Eine weitere Parallele kann man in der genauen Studie des aktuellen Lebens Mitte des 19. Jahrhunderts sehen, die sich Guys vor allem vom Pariser Großstadttreiben, von den Boulevards, von der Rennbahn, von den Kneipen, Ballhäusern und Cafés machte. In seiner Kunst wird durch die Wiedergabe der Mode, durch das Make-up und die Frisuren, seine Zeit widergespiegelt. Diese Dokumentation der modernen Zeit findet sich auch bei Jeff Walls Photographien wieder. Nicht zu vergessen ist hierbei der zu Beginn meiner Arbeit im Zusammenhang mit der Rezeptionsästhetik angesprochene Identifikationscharakter der Photographien von Jeff Wall, der auf Grund der Umsetzung der jeweils zeitaktuellen Situation stattfinden kann.

Schlussfolgernd kann man den Autodidakten Guys in gewisser Weise als zeichnenden Bildreporter betrachten, der von beobachteten Ereignissen berichtet. Bestimmte Analogien hierzu finden sich auch bei Jeff Wall wieder, nur vermögen es seine Werke über diesen rein schildernden Charakter hinauszuwachsen. Daher muss an dieser Stelle von einem ganz anderen Künstler die Rede sein. Mit diesem Maler war Charles Baudelaire zwar befreundet und dessen „gegenständliche Welt mochte in seiner Kunst der seinigen Vorstellung entsprechen“<sup>285</sup>, jedoch äußerte der Literat über die Arbeiten Edouard Manets einige Kritikpunkte bezüglich seiner Gestaltung. Sein ausschließliches Lob galt nun mal dem Zeichner Constantin Guys. Gewisse Tendenzen der Vorgehensweise des Monsieur Guys finden jedoch ebenfalls in den Arbeiten Manets ihre Anwendung. Insgesamt haben alle drei Künstler des 19. Jahrhunderts, der Dichter und die Maler, gemeinsam, dass sie sich zu ihrer Stadt und ihrer Gegenwart bekennen.<sup>286</sup> Somit liegen diese Übereinstimmungen darin, dass Manet, als feinsinniger Beobachter, die Situation im Paris seiner Zeit auch von ihrer Schattenseite in seine Kunst hat einfließen lassen. Er blendet keine Lebensbereiche dieser so fassettenreichen Stadt aus. Beispielsweise spiegelt das Werk der „Alte Musiker“ (Abb. 71) von 1862 diese damaligen aktuellen Zustände wider. Hans Körner spricht im Zusammenhang mit diesem Bild in seiner Publikation über Edouard Manet die Situation der Stadt an. „Das Ghetto und der Ghattobewohner waren Bestandteile des modernen Paris, und der Künstler, dem das moderne Leben ein Anliegen war, konnte schwerlich dem Thema ausweichen.“<sup>287</sup> Die Themenfindung im Allgemeinen geht bis dahin konform mit der des Künstlers Guys, indem die aktuellen Zustände als Vorlage für die Kunstwerke dienen. Jedoch bleibt

---

<sup>285</sup> Baudelaire, Charles, 1989, S. 369.

<sup>286</sup> Gaehtgens, Barbara, 2002, S. 447.

<sup>287</sup> Körner, Hans, Edouard Manet; Dandy, Flaneur, Maler, München, 1996, S. 56.

es in Manets Werken bei weitem nicht bei dieser Bildaussage. Anhand des Bildes der „Alte Musiker“ verdeutlicht Körner, dass darüber hinaus das Thema „Kunst und Künstler“ eine Rolle spielt, und dass es sich bei den dargestellten „gesellschaftlichen Außenseitern“<sup>288</sup> in Manets Gemälde allesamt um „Kunstfiguren“<sup>289</sup> handelt. Beispielsweise diente als Vorlage für den Hauptprotagonisten der Arbeit, der den alten Geiger verkörpert, zum einen der Zigeuner Jean Lagrène, und zum anderen geht sein Sitzmotiv auf die im Louvre befindliche Statue des hellenistischen Bildhauers Euboulides zurück.<sup>290</sup> Ähnlich verhält es sich mit den anderen Darstellern in dieser Arbeit, die von ihrer Motivwahl unterschiedlichen Epochen der Kunstgeschichte entlehnt worden sind. „Kunstgeschichte ist selbst Teil der Realität, die sich Manet als Künstler aneignete und auf die immer auch sein Spiel mit der Anspielung ging,“<sup>291</sup> so Körner.

Die Darstellung von „Kunst in Kunst“, wie sie Manet in seinen Werken zu integrieren vermag, eröffnet dem Betrachter die Möglichkeit, die Gemälde auf zwei Ebenen zu lesen, die eine reflektiert mit allen Konsequenzen die Atmosphäre des damaligen modernen Pariser Großstadtlebens, die andere Ebene gibt die Realität der zur Geschichte gewordenen Kunst wieder. Diese Lesbarkeit der Gemälde eröffnet einen parallelen Zugang zu den Photographien von Jeff Wall. Dieser Photograph eignete sich ebenfalls in frühesten Jugend die Kunstgeschichte an und befasste sich mit den alten Meistern. Daher kann über das Postulat Baudelaires eine Hinwendung zu diesem künstlerischen Programm gesehen werden, welches trotz gewisser Abweichungen und Modifikationen auch immer wieder auf Manet übertragen wurde. Die Integration von Kunstfiguren vollzieht sich bei Jeff Wall vor allem gegen Ende der 70er Jahre bis ungefähr in die Mitte der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts. In den späteren Arbeiten und den aktuell ausgeführten Photographien finden eher leisere Anlehnungen oder Rückbezüge auf die Kunstgeschichte statt. So kann in der 2001 entstandenen Photographie „People on an overpass“ (Abb. 72) die dargestellte Himmelsformation die Assoziation an eine niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts erwecken. Dies bleibt jedoch nur ein subtiler Verweis, der sich in einer gestalterischen Darstellung des Hintergrundes manifestiert. Jedoch spielt die explizite Einbindung von Kunstfiguren in früheren Arbeiten von Jeff Wall eine

---

<sup>288</sup> Ebd. S. 56. (Körner, Hans)

<sup>289</sup> Ebd. S. 56. (Körner, Hans)

<sup>290</sup> Ebd. S. 57. (Körner, Hans)

<sup>291</sup> Ebd. S. 53. (Körner, Hans)

eminenterer Rolle. In den neueren Werken findet sich eher ein leiser Wiederhall bestimmter Tendenzen der Kunstgeschichte wieder.

Die Rückbindung des Künstlers in seinen früheren Werken an bekannte Kunstmotive ist bereits anhand der Arbeit „The Stumbling Block“ (siehe Abb. 1) aus dem Jahre 1991 erwähnt worden. Das Haltungsmotiv des in erster Linie mental versunkenen Passanten in dieser Arbeit, verkörpert in zweiter Instanz die Darstellung des Temperamentes der „Melencolia“ (siehe Abb. 4) von Dürer. Auf die nachhaltige Wirkung dieser Figur ist bereits verwiesen worden. Dennoch soll nochmals pointiert hervorgehoben werden, dass über die konstante Wirkung, die einer Allegorie anhaftet und die in einer charakteristischen Form durch den deutschen Renaissancekünstler Dürer umgesetzt wurde, ebenfalls die Bildaussage der isoliert nebeneinander her lebenden Menschen in Jeff Walls Darstellung einer Großstadt sublimiert werden kann. Dabei handelt es sich um eine Steigerung der Wirkung mittels einer Kunstfigur, die ihre eigene Realität besitzt, und nicht zwingend für den Bildkontext als solche erkannt werden muss. Somit kann über die Lesart des Bildes, als dokumentarähnliche Schilderung, eine zweite Bildrealität aufgespannt werden, die auf die Inszenierung der Darstellung bezogen ist und darüber hinaus durch die Haltung der Figur auf ein bekanntes Motiv der Kunstgeschichte verweist.

Eine enge Beziehung zu den Werken und der Herangehensweise des französischen Avantgarde-Künstlers Manet besteht vor allem bei der Arbeit „Picture for Women“<sup>292</sup> (siehe Abb. 49) aus dem Jahre 1979. Diese Arbeit ist in starker Anlehnung bzw. als Neukonzeption von Manets Gemälde „Eine Bar in den Folies-Bergère“ (Abb. 73) von 1881-1882 entstanden.

Ebenso wie bei Manets letztem großen Hauptwerk, welches das Interesse von Kunsthistorikern, Kritikern und Theoretikern bis heute auf sich zieht, und in einer marxistischen, psychoanalytischen, strukturalistischen, post-strukturalistischen und feministischen<sup>293</sup> Richtung interpretiert wurde und wird, erlangt die Photographie

---

<sup>292</sup> Bei weiteren Arbeiten von Jeff Wall ist eine Anlehnung an die Werke von Edouard Manet spürbar, wie zum Beispiel in der Arbeit „Stereo“ aus dem Jahre 1980, bei der die Liegeposition des fotografierten Mannes an Manets „Olympia“ von 1863 denken lässt, ebenso erinnert „The Storyteller“ von 1986 auf Grund der Anordnung des Figurenpersonals und der Darstellung eines Waldrandgebietes an Manets „Frühstück im Freien“ von 1863. Diese Motivverweise werden in dem Ausstellungskatalog Jeff Wall, Hrsg. v. Kerry Brougher, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Zürich, Berlin, New York, 1997, angegeben, S. 24 und S. 32.

<sup>293</sup> Thierry de Duve spricht in seinem Aufsatz „Zum Aufbau von Manets eine Bar in den Folies-Bergère“ die unterschiedlichen Positionen zu dem Gemälde an, die unter anderem von Bradford Collins unter dem Titel „Twelve Views of Manets „Bar““ zusammengefasst worden sind. In: Der

von Jeff Wall, welche die Thematik unter völlig anderen Rahmenbedingungen präsentiert, ebenfalls eine besondere Beachtung. Die inszenierte Photographie scheint die Strategien des rätselhaften, in Lebensgröße ausgeführten Gemäldes in moderner Form fortzuführen. Bei Jeff Walls Darstellung handelt es sich nicht nur um das ausschließliche Integrieren von Darstellern, die zum einen eine bestimmte Funktion in der Bildhandlung einnehmen und zum anderen durch ihre Körperhaltung oder Mimik auf eine bestimmte Rolle in der Kunstgeschichte verweisen. Dieser Umgang trifft beispielsweise bei der vorgestellten Arbeit „The Stumbling Block“ zu. Bei „Picture for Women“ geht diese Vorgehensweise mit kunsthistorischen Elementen viel weiter, so dass der gesamten Bildkomposition und ihren Darstellern eine Doppeldeutlichkeit zukommt, ähnlich, jedoch mit anderen Mittel umgesetzt, wie bei dem besprochenen Werk „A Sudden Gust of Wind“.

Die Arbeit wird diesmal in der Gesamtumsetzung auf zwei mögliche Deutungsebenen hin angelegt. Es findet eine konsequente Durchdringung, von einer bekannten Bildthematik und Bildvorlage mit einer zeitgemäßen Umsetzung, statt, bei der es sich, wie erwähnt, unter anderem um eine schlüssige Neukonzeption eines Bildthemas der Kunstgeschichte handelt. Eine Strategie, die von dem Photographen noch weiter geführt und einheitlicher gestaltet wird als von Manet, der einzelne Figuren aus unterschiedlichen Zeitepochen in seine Bilder integrierte. Richten wir nun erst einmal den Blick auf die bekannte Arbeit mit dem Titel „Eine Bar in den Folies-Bergère“ aus dem 19. Jahrhundert.

In Manets berühmten Gemälde wird eine Bardame, die sich mit beiden Händen an einer Theke aufstützt, frontal gezeigt. Ihr Blick reicht aus dem Werk heraus. Hinter ihr ist eine riesige Spiegelfront angebracht, die das vor ihr liegende Geschehen sichtbar macht. Ebenfalls wird von uns aus rechts in der Reflexion ihre Rückenansicht und darüber hinaus die Person sichtbar, welche die Bardame anzublicken scheint. Bei dieser Konstellation wird die Sehgewohnheit des Betrachters irritiert, da in der Bildrealität die Perspektive anders funktioniert, als wir das von den physikalischen Gesetzmäßigkeiten der Natur her gewohnt sind. Die Reflexion der Dame müsste genau hinter ihr liegen und nicht nach rechts versetzt, ebenso dürfte durch ihren Standpunkt ihr Gegenüber, ein Mann mit Chapeau Claque, für uns im Spiegelbild beinahe unsichtbar bleiben. Es sei denn, der Mann stünde

leicht versetzt neben der Frau außerhalb des Bildes, so dass wir nur seine Spiegelung sehen können.

An dieser Stelle wird deutlich, dass man allzu schnell in den Sog der Mutmaßungen hineingerät. Es geht hier nicht um eine Rekonstruktion der diversen Standpunkte bzw. Ausrichtungen des zu sehenden oder durch den Spiegel anzunehmenden Figurenpersonals, dieser Versuch wurde bereits von einigen Autoren, die sich mit der Komposition und Raumperspektive des Gemäldes beschäftigt haben, unternommen. Um Erklärungsansätze zu dieser Problematik liefern zu können, wurden sogar mehrere Schemazeichnungen und Diagramme zur Darstellung angefertigt. Darüber hinaus ergaben Röntgenaufnahmen, dass insgesamt vier verschiedene Standorte des Spiegelbildes des Barmädchens existieren.<sup>294</sup> So wird bereits über die verschiedenen Entwicklungsstadien des Gemäldes die durchdachte Komposition deutlich, die vom Künstler scheinbar bis zur Perfektion modifiziert wurde. Ein ähnlicher Konstruktionsvorgang, wie wir ihn in Bezug auf Jeff Walls Computermanipulation im Anschluss an das Photographieren kennen gelernt haben. Relevant bleibt für unseren Kontext das Aufbrechen der gewohnten Perspektive, die an weiteren Details in Manets Gemälde für den Bildbetrachter sichtbar wird. Der Vorteil bei dieser Darstellungsart ist es, dass eine Expansion im Bildgefüge stattfindet, da der Rezipient mehr zu sehen bekommt, als er es von einer klassischen Bilddarstellung her gewohnt ist.

Der Autor Thierry de Duve geht von einer „temporalen Hypothese“ im Bild aus. Er nimmt an, dass es sich bei der „Bar in den Folies-Bergère“ von Manet um ein Mischbild handelt, da seiner Meinung nach anders seine räumlichen Inkonsistenzen überhaupt nicht zu erklären seien. Entweder bewege sich der Betrachter oder der Spiegel. In beiden Fällen verschmelze das resultierende Bild zwei oder mehr Zeitmomente.<sup>295</sup> Laut Duve verdichte das Gemälde zwei verschiedene Momente oder Phasen der Repräsentation – zwei Schnappschüsse, zwischen denen bestimmte Dinge und Figuren ihren Platz gewechselt haben sollen.<sup>296</sup> Seine These der mehrfachen Zeit- und Bewegungsphasen in Manets Gemälde ist ein interessanter Gedankengang. Als ein gegensätzliches Beispiel bietet es sich hierbei an, noch einmal an den zu Beginn meiner Arbeit angesprochenen Aspekt von Lessings „Fruchtbaren Moment“

---

<sup>294</sup> Ebd. S. 96. (Duve, de Thierry)

<sup>295</sup> Duve, de Thierry, Zum Aufbau von Manets Bar in den Folies-Bergère, in: Der zweite Blick, Bildgeschichte und Bildreflexion, Hrsg. v. Hans Belting und Dietmar Kamper, München, 2000, S. 78.

<sup>296</sup> Ebd. S. 78. (Duve, de Thierry)

zu erinnern. Denn Duves Überlegung ist fern von der Forderung des Literaten, da seiner Behauptung nach in Manets Gemälde kein „Vorher“ und „Nachher“ angedeutet wird, sondern ein Überspringen der Ereignismomente simultan in einem Bild präsentiert wird, das nur durch den Spiegel visualisiert werden kann. Das Bild funktioniert also nicht wie bei dem „Fruchtbaren Augenblick“ über homogen angedeutete Bewegungsvorgänge, die eine Kontinuität vermuten lassen, sondern über Auslassungen, die durch die vermeintliche Spiegelreflexion vereint werden. Ohne diesen würde die Zeitraumkonstellation für den Betrachter zusammenbrechen und folglich nicht mehr wirken. Jedoch wird das Paradoxon in dieser Arbeit durch diese Überlegung nicht aufgebrochen, da für den Rezipienten diese vermeintlichen zwei zusammengesetzten Momente nur fragmentarisch sichtbar werden. Also eine durchdachte Konstruktion, die nur in Ansätzen die Bildereignisse offen legt, und nicht wie bei einer Bildsequenz eine lückenlose Abfolge des Geschehens zeigt. Somit bleiben Details für den Betrachter bewusst im Verborgenen.

Jedoch geht diese Annahme Duves zumindest konform mit der Vorstellung einer Erweiterung im Bild, die uns auf Grund der Reflexion des Spiegels verdeutlicht werden kann. Bei der Vorstellung seiner These ist auffällig, dass er einen Terminus der Photographie verwendet. Man könnte glauben, dass bei der Erwähnung von Schnappschüssen die Rede von einer photographischen Aufnahme wäre. An dieser Stelle möchte ich wieder zu Jeff Walls Arbeit zurückkommen. In jedem Fall fordert die Bildrealität in Manets Gemälde mit allen Konsequenzen ihre Darstellungsmöglichkeiten ein und bietet daher einen perfekten Anknüpfungspunkt für Jeff Walls photographische Umsetzung.

In seinem Essay „Fragmentierung bei Manet“, der bereits in einem der vorangegangenen Kapitel kurz angesprochen wurde, äußert sich der Kunsthistoriker und Photograph über Manets Umgang mit der Perspektive im Bild folgendermaßen:

„Bei Manet existiert die Perspektive erstmals nur noch als Gesetz, das nicht mehr „allein aus sich selbst heraus“ leben kann; sie besteht nur weiter durch die Überschreitung, die sie im Bildkonzept hervorruft. Perspektive ist daher ein Gesetz, das im Erleben des Gemäldes Entfremdung garantiert.“<sup>297</sup>

Diese Entfremdung ist es, die den Betrachter sensibel reagieren lässt. Sie bringt eine Irritation der vertrauten Sehgewohnheit mit sich. Der irritierende Umgang mit dem

---

<sup>297</sup> Wall, Jeff, Einheit und Fragmentierung bei Manet, in: Jeff Wall (Kat.) Westfälischer Kunstverein Münster, Münster, 1988, S. 60.

Einsatz der Perspektive findet ebenfalls seine Übertragung in Jeff Walls Arbeit „Picture for Women“. Das ungewöhnliche Spiel mit der Seherfahrung des Bildbetrachters ist ein wesentlicher Garant für die Umsetzung des Themas. Eine mögliche Deutung der Funktion des ungewöhnlichen Einsatzes der Perspektive beschreibt Kerry Brougher:

„Beide Werke sprechen Perspektive an, eine männliche und ihre privilegierte Position, ihre Fixierung auf das Weibliche, und die wissende Entgegnung des Weiblichen auf seinen Blick.“<sup>298</sup>

Diese Äußerung verdeutlicht, dass ihr Einsatz bei beiden Arbeiten im Wesentlichen auf das Beziehungsgeflecht der Geschlechter gerichtet ist. In Manets Gemälde bezieht es sich auf die Doppeldeutigkeit, die in der Tätigkeit der Dame, auf Grund des gezeigten und benannten Etablissements der Bar in den Folies-Bergère, angelegt ist. Zum einen sind es die Dienste einer Bardame und zum anderen die optischen, zur Schau gestellten Reize einer Frau. Bei Jeff Walls Photographie ist es voraussichtlich die Beziehung zwischen einem Lehrer und einer Schülerin, auf die man durch die Raumsituation, die an eine Arbeits- und Lernatmosphäre erinnert, schließen kann. Diese Komponente scheint in den Werken intendiert zu sein. In diesem Kontext lässt sich das von Hans Körner angesprochene Interesse von Manet für „Kunst und Künstler“<sup>299</sup> auf Jeff Walls Photographie beziehen. Nur ist, wie sich zeigen wird, in dem Cibachrome dieses Verhältnis anders als bei den Gemälden aus dem 19. Jahrhundert gelöst.

In Jeff Walls aktueller Version des Themas in der Photographie „Picture for Women“ (siehe Abb. 49) hat eine auf einem Stativ befindliche Kamera den Platz der Frau in der Bildmitte der Darstellung eingenommen. In annähernd ähnlicher Körperhaltung, wie in der vorgestellten Darstellung von Manet, stützt sich eine junge Frau, leicht im Bildraum nach links versetzt, im Vordergrund der Arbeit auf einer hellen Holzplatte ab. Auf der rechten Bildseite, uns seitlich zugewandt, steht der Künstler Jeff Wall mit einem Fernauslöser für die Kamera. Folglich wird die Aufnahme erzeugt durch eine vor der Frau befindliche Spiegelfront. Und wir bekommen nur das Abbild eines Abbildes eines vermeintlichen Arbeitsraums zu sehen. Im Vergleich zu Manets Gemälde liegt diesmal der Spiegel vor den Protagonisten und gibt die gesamte Raumkonstellation, sowie den, normalerweise im

<sup>298</sup> Brougher, Kerry, Pictures for Women – Bilder für Frauen, in: Jeff Wall, Ausstellungskatalog, Hrsg. v. Kerry Brougher, Los Angeles, Berlin, 1997, S. 22.

<sup>299</sup> Körner, Hans, 1996, S. 56.

Verborgenen bleibenden, Photographen wieder. Der Umgang mit den verschiedenen Sichtverhältnissen vermittelt, in dieser Arbeit, einen guten Überblick über die gesamte Situation und deckt darüber hinaus das Beziehungsgeflecht von Kamera, Photograph und der Protagonistin auf. Durch den Einsatz des realen Spiegels wird ein kompliziertes Geflecht von Blickbezügen aufgespannt. Auf Grund dieser Raum-Bildkonstellation wird die Thematik von „Kunst und Künstler“ in geschickter Form in Szene gesetzt. Denn der Blick des Künstlers auf sein Kunstobjekt, welches in diesem Fall die Frau verkörpert, wird für den Betrachter offen gelegt. Die Aufnahme hält einen Moment fest, in dem die konstruierte Darstellung zu einem Kunstwerk wird, so dass unter anderem in dieser Arbeit die Beziehung des Künstlers, der selbst in diesem Kunstwerk als ein wichtiger Bestandteil integriert ist, zu seiner Kunst thematisiert wird.

Ähnlich wie bei Manets Gemälde, ergibt sich in Jeff Walls Photographie eine Expansion der Darstellung auf Grund der Verwendung eines Spiegels, bei dem es sich diesmal um einen realen handelt. In dieser Version geht es nicht um das Sichtbarmachen des Gesprächspartners der Bardame in der Fiktion eines Spiegels, sondern es ermöglicht dem Betrachter dem Photographen bei seiner Arbeit zuzuschauen und somit einen beabsichtigten Einblick in einen ansonsten unsichtbar bleibenden Arbeitsprozess zu gewährleisten. Darstellung und Arbeitsprozess verschmelzen auf Grund der Offenlegung und Vereinigung in der Photographie mittels des Spiegels.

Über die formale Erweiterung der Raumeinsicht bzw. der gesamten Bildkonzeption, einschließlich des zu sehenden Blickgeflechtes, erhält Jeff Walls Photographie noch eine inhaltliche Erweiterung auf Grund der Anlehnung an Manets bekanntes und wichtiges Werk der Kunstgeschichte. Wie gezeigt bringt die „Bar in den Folies-Bergère“ einige interpretatorische Schwierigkeiten mit sich, diese sind unter anderem darauf zurückzuführen, dass der Künstler Manet einen revolutionären Umgang mit der Perspektive gewählt hat. Das Gemälde weist ein Auseinanderdividieren der Bildeinheit auf, das von vielen Kunsthistorikern symbolisch als ein Spiegel der damaligen Gesellschaftsstrukturen gedeutet wurde. Somit kommt der Arbeit über die inhaltliche Darstellung und über die formale, bis dato ungewöhnliche Umsetzung der Thematik, ein zusätzlicher Aussagegehalt zu. Manets Werk löst das Postulat Baudelaires im doppelten Sinne ein, indem es eine zeitaktuelle Situation festhält und darüber hinaus seine Strukturen mit malerischen Mitteln sinnbildlich über das

Auflösen der klassischen Bildeinheit transportiert. Gerade wegen des Verwirrspiels mit den Bildelementen kann im übertragenen Sinne eine Parallele zu der damaligen Zeit gesehen werden, die gekennzeichnet ist von strukturellen Umbrüchen. Der Maler kreiert einen subjektiven real gemeinten Eindruck seiner Umgebung. Im Detail findet sich ein intensives Wahrnehmen und Reflektieren über das Pariser Großstadtleben, welches als vorgefundene Atmosphäre sensibel ins Bild integriert wird. Diese Vermittlung geht über die rein gegenständliche, realistische Ebene hinaus, denn der Künstler besaß ein feinsinniges Gespür und das Talent über die Qualitäten der Farbe, über die außergewöhnliche Anordnung der Perspektive ein neues Konzept für den Bildraum zu erzeugen. Der Einsatz der gezeigten Perspektive geht über die Möglichkeiten, einen Raum im Gemälde andeuten zu wollen, bei weitem hinaus. Sie wird gewissermaßen instrumentalisiert, um einen Darstellungsraum im Bild zu erschaffen, bei dem eindeutige Standortpositionen des Figurenpersonals bewusst verunklärt werden. Bei der Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte von Manets Gemälde wird deutlich, dass die von Baudelaire geforderte Modernität bei dem Künstler in mehrfacher Hinsicht, auf eine unkonventionelle Art und Weise, funktioniert. Zum einen über zeitaktuelle Bedingungen, die sich in phänotypischen Erscheinungen äußern. Zum anderen wird diese Modernität aber auch mittels des Mediums erreicht und zwar über den Malstil. Manet hatte entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung der Kunstrichtung, die 1872 nach Monets Gemäldetitel „Impression, soleil levant“ (Abb. 74) von dem Redakteur L. Leroy benannt wurde. Dieser Begriff des Impressionismus war jedoch von dem Kritiker negativ konnotiert worden. Dessen ungeachtet fühlte sich Manet nie zu dieser neuen Stilrichtung zugehörig. Unter anderem stilistisch angelehnt an Goya (Abb. 75) und inspiriert von der Flächigkeit und den starken Hell-Dunkelkontrasten der japanischen Holzschnitte (Abb. 76), entwickelte er seinen eigenen Stil und wurde somit Wegbereiter der modernen Malerei. Seine malerischen Ausdrucksmöglichkeiten werden gleichzeitig Ausdrucksträger seiner Bildinhalte. Daher wird auch über die formale Ebene die Gegenwartsbezogenheit über den zeitaktuellen Malstil geprägt. Günstige Bedingungen für diese malerische Entwicklung boten vor allem die technischen Erneuerungen des recht jungen Mediums der Photographie, da eine exakte mimetische Umsetzung der äußeren Welt durch die verhältnismäßig „schnellen“ Ablichtungsmöglichkeiten der Photographie im klassischen Sinne obsolet wurde. Ebenfalls räumt Jeff Wall bezüglich Baudelaires

Programm „Maler des Modernen Lebens“ ein, dass dieses Bildthema und Konzept sein historisches Profil unter dem Druck der Herausforderung durch die Photographie entwickelt habe.<sup>300</sup> So schließt sich der Kreis ebenso über die technischen Errungenschaften der damaligen modernen Zeit. Denn zu einer zeitgemäßen Bilderschaffung müssen viele Faktoren berücksichtigt werden, unter anderem die gesellschaftlichen Veränderungen, genauso wie der Fortschritt in der Technik, der diese Veränderungen mit bedingt. Viele Maler wussten das Medium der Photographie für ihren malerischen Arbeitsprozess einzusetzen. Bei einer detailgenauen Ausführung eines Gemäldes mussten die Modelle nun nicht mehr für einen längeren Zeitraum bezahlt werden, da sie bereits zu Beginn von allen Seiten in einer bestimmten Pose photographisch aufgenommen werden konnten. Andersherum nahm die Malerei der Photographie eine scheinbare Möglichkeit vorweg, gemeint ist damit „das Auftauchen der Momentaufnahmen in der Malerei, so wie es beispielsweise Degas betrieben hat, indem er vermeintlich zufällige Ausschnitte künstlich kreierte (Abb. 77). Und dies ehe die technischen Möglichkeiten in der Photographie es erlaubten. „Die damals noch sehr langen Belichtungszeiten verhinderten ungestellte Zufälligkeit.“<sup>301</sup> Somit ist die bewusste oder unbewusste Integration des Fortschrittes für eine moderne künstlerische Darstellung relevant. Dabei handelt es sich um ein weiteres Kriterium, das Manets Arbeiten zu diesem Zeitpunkt so revolutionär machte. Dieser Aspekt der Modernität, der sich bei dem Künstler auf seinen Malstil bezieht, findet sich auch bei Jeff Walls Photographien in Hinsicht auf den Einsatz der technischen Umsetzungsmittel wieder. Daher löst Jeff Walls Umgang mit zur „Geschichte gewordener Kunst“ immer noch die Forderung von Charles Baudelaire nach Modernität ein, indem die aufgegriffene Thematik in der Darstellung und in der erzählerischen Form und den dafür zur Verfügung stehenden Mitteln den Zeitgeist des 20. Jahrhunderts verkörpert. Jedoch assimiliert diese photographische Umsetzung eine bereits historisch gewordene Bildvorlage, die in einer zeitgerechten Umsetzung ihren modernen Ausdruck findet.

Diese zeitaktuelle Arbeit basiert auf einer spannungsreichen Erzählung, die zur Geschichte geworden ist und darüber hinaus Geschichte beinhaltet, beinahe in einer „Tradition“, wie wir es von Manets Werken her gewohnt sind. Denn ebenso wie der

---

<sup>300</sup> Stemmrich, Gregor, 1997, S. 9.

<sup>301</sup> Wege zur Abstraktion, 80 Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Anlässl. der Ausstellung Wege zur Abstraktion – 80 Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Luxemburg, München und Wien, Einführung von Wolfgang Drechsler, Stuttgart, 1988, S. 10.

Maler des 19. Jahrhunderts lässt sich der Photograph von den alten Meistern inspirieren. Parallel zu betrachten ist auch sein Aufgreifen der Motivwahl im Sinne Manets, der beispielsweise sein Gemälde „Das Frühstück im Freien“ von 1863 (Abb. 78) an Giorgiones „Ländlichen Konzert“ (Abb. 79) orientiert hat, das wiederum Jeff Wall für seine Photographie „The Storyteller“ (Abb. 80) zu nutzen wusste. Ebenso verhält es sich bei Manets „Olympia“ aus dem Jahre 1883 (Abb. 81), die an Tizians „Venus von Urbino“ (Abb. 82) orientiert ist, dieses Liegemotiv findet sich bei dem männlichen Darsteller in der Arbeit „Stereo“ (Abb. 83) von Jeff Wall wieder.

Wie es nun im 20. Jahrhundert erneut zu einem verstärkten Interesse in der Kunst und vor allem in der inszenierten Photographie kam, sich mit einer gesteigerten Erzählung in der Bilddarstellung auseinander zu setzen, soll das kommende Kapitel aufzeigen. Dies bindet im Anschluss die Thematik des Wahrheitsverhältnisses, welches sich bereits in dem Modernitätsanspruch artikuliert, mit ein und diskutiert die Erwartungshaltung, die an eine, im künstlerischen Sinne zu betrachtende, narrative Photographie geknüpft wird.

## 6.2 Das Verlangen nach Narration

Wie sich im Verlauf dieser Arbeit bis hierhin bereits gezeigt hat, kann eine Expansion im Bild über eine Ästhetik des Hässlichen, über grotesk erscheinende Bildelemente, über imaginäre ontologische Strukturen, sowie über das Integrieren oder vollkommene Umsetzen von kunstgeschichtlichen Themen erzeugt werden. Diese gestalterischen und inhaltlichen Möglichkeiten können fließend ineinander übergehen. Schließlich münden diese in den narrativen, zeitaktuell ausgeführten inszenierten Photographien von Jeff Wall.

Gerade das Erzählerische hat der Photograph und Kunsthistoriker unter anderem Mitte der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts durch seinen revolutionären, konstruierenden, integrativen Umgang mit der künstlerischen Richtung des Mediums in der Photographie wieder etabliert. Seine intensive Auseinandersetzung vor allem mit der Entwicklung der europäischen Kunst in den Jahrzehnten zuvor wird seine Entscheidung für diese künstlerische Richtung mit begünstigt haben. Die sich abzeichnenden rapiden Veränderungen sollen kurz erläutert werden, um zu verifizieren, weshalb wieder verstärkt das Interesse für die Kunstrichtung der inszenierten Photographie wuchs. Einher mit diesem Interesse kam verstärkt das Verlangen auf, in den Werken eine verdichtete Narration zu präsentieren, wie es im

19. Jahrhundert ansatzweise probiert wurde. Die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer rascher entwickelnden avantgardistischen ideenreichen Richtungen, die mannigfaltig parallel nebeneinander oder in schneller Abfolge existierenden Ismen, brachten unter anderem die Voraussetzungen für die Entwicklung der vollständigen Abstraktion in der Kunst. Dies gilt allgemein betrachtet vor allem für die Malerei, Bildhauerei und Architektur. Die Photographie als dokumentarisches Medium wurde immer häufiger eingesetzt, um von bedeutenden und sensationellen Ereignissen zu berichten. Ebenfalls entstanden Arbeiten, die sich den unterschiedlichsten Lebensbereichen widmeten und zwischenmenschliche Beziehungen schilderten. Jedoch galt dies nicht im reinen künstlerischen Sinne, so dass man diese Richtungen nochmals differenziert behandeln muss. Zwar sind Dokumentarphotographien, um ihre Botschaft gezielt zu vermitteln, meist künstlerisch angelegt, jedoch ist ihre Zweckbestimmung, den Betrachter über ein bestimmtes Geschehen, der Situation angemessen, zu informieren.

Die ungegenständlichen, abstrakten Kunstausrprägungen, die sich tendenziell bereits Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten, wandten sich von der Darstellung der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit ab. Losgelöst von jeglichen motivischen Inhalten und erzählerischen Strukturen ist es sehr häufig in der Malerei die Intention, über ungegenständliche Formen, die ästhetische Werte vermitteln sollen, aus sich selbst heraus zu wirken. Linien, Fläche und Farbe haben neben ihrer Bedeutung als Inhaltsträger vermehrt auch reine Ausdrucksfunktion.<sup>302</sup> Verstärkt kommt ihnen die Aufgabe zu, die Bildfläche als „Fläche“ zu gestalten.<sup>303</sup> Die verschiedenen Ismen haben, oftmals in geistiger – oft auch in formaler Hinsicht, die Absicht, das Wesen oder die Möglichkeiten der Dinge darzustellen und nicht nur die Dinge selbst.<sup>304</sup> Bei dieser Entwicklung muss erwähnt werden, dass dem Medium Photographie als Kunst, wenn auch nicht rein gegenständlich und erzählerisch, eine eminente Rolle zukam. Es flossen abstrakte Gestaltungsqualitäten, die beispielsweise durch eine extreme Aufsicht beim Photographieren entstehen, mit ein. Diese „strukturelle Betrachtungsweise der Wirklichkeit“, wie sie exemplarisch an dem Photo des Schriftstellers Ernst Hohenemser, der 1914 den Künstler Max Slevogt bei der Arbeit von einem erhöhten Standpunkt aus aufnahm (Abb. 84), auszumachen ist, inspirierte

---

<sup>302</sup> Ebd. S. 10. (Wege zur Abstraktion)

<sup>303</sup> Ebd. S. 10. (Wege zur Abstraktion)

<sup>304</sup> Ebd. S. 13. (Wege zur Abstraktion)

in dieser Art und Weise die „Konstruktivisten“.<sup>305</sup> Viele Mitglieder dieser Künstlergruppe, darunter El Lissitzky und Alexander Rodtschenko, sahen in der Photographie das Mittel einer den veränderten sozialen Ideen und Verhältnissen adäquaten Ästhetik. So trugen Künstler zur Entwicklung der modernen Bildreportage bei, experimentierten mit Techniken wie dem Photogramm und der Photomontage.<sup>306</sup> Bei Rodtschenko entstanden beispielsweise photographische Aufnahmen, die künstlerische Elemente der Perspektive, neuartiger Aufsichten auf das Bildgeschehen oder ein „mittendrin Gefühl“ mit Aspekten der Bildreportage verbanden (Abb. 85). Der Autor Klant, der die Einflussnahme der Photographie auf die Konstruktivisten schildert, äußert ferner, dass die Entwicklung dieser Kunstrichtung in ihrer Formfindung wieder auf das Medium zurückwirkte.<sup>307</sup> Der Theoretiker des Neuen Sehens Werner Graeff, ein ehemaliger Bauhaus-Schüler, brachte anlässlich der Film- und Fotoausstellung (FiFo), die er 1929 mit organisierte, ein Buch mit dem Titel „Es kommt der neue Fotograf“ heraus. Darin postulierte er Folgendes:

„Der neue Fotograf erkennt für seine Arbeit keinerlei Schranken an. Weder solche, die aus der Malerei stammen, noch solche, die aus der Forderung nach Naturwahrheit entstehen.“<sup>308</sup>

Diese visionäre Ausführung, die sich zu dem Zeitpunkt bereits in Ansätzen bei den neuen Photorichtungen, der „Neuen Sachlichkeit“, des „Neuen Sehens“ und der „Surrealistischen Photographie“ wiederfindet, wird sehr viel später, auf Grund des veranschaulichten Umgangs und durch die Darstellungsart, in den Photographien von Jeff Wall eingelöst. Bei den Arbeiten hat sich bis hierhin gezeigt, dass Expansionen im Bild in vielerlei Hinsichten entstehen können. Es ist ein Arbeiten, welches sich mittels der neusten technischen Möglichkeiten und über den Erfindungsreichtum des Künstlers, über vermeintliche formale und kausale Grenzen im Bild hinwegsetzt. Die Voraussetzungen für diesen künstlichen Umgang, der wieder verstärkt narrative Bildelemente integriert, mussten erst einmal geschaffen werden. Auf Grund der kurz aufgezeigten vollständigen Negierung erzählerischer Elemente in den verschiedenen Kunstrichtungen und der intensiven Auseinandersetzung und Fokussierung in der Malerei auf Form, Farbe und Bildträger entstand allmählich ein neues Klima für die gegenständliche Kunst. Sie war zwar nie ganz von der „Bildoberfläche“

<sup>305</sup> Klant, Michael, Künstler bei der Arbeit, von Fotografen gesehen, Ostfildern-Ruit, 1995, S. 123.

<sup>306</sup> Ebd. S.123. (Klant, Michael)

<sup>307</sup> Ebd. S.124. (Klant, Michael)

<sup>308</sup> Zitiert nach Klant, Original-Quelle, Graeff, Werner, Es kommt der Neue Fotograf, Berlin, 1929, Reprint Köln, 1978, S. 46f.

verschwunden, jedoch kam ihr auch nicht mehr eine wesentliche Bedeutung zu. Dies sollte sich etappenweise wieder ändern. Und es scheint fast paradox, dass gerade die Richtung des Konstruktivismus vor allem eine Wechselwirkung auf das Medium der Photographie ausübte. Diese trug dazu bei, dass das künstlerische Moment der Lichtbilder verstärkt betont wurde. Für die theoretische Auseinandersetzung mit der Photographie spielte das Bauhaus eine wichtige Rolle. In dem 1925 herausgegebenen Buch „Malerei Photographie Film“ thematisierte es die „Sprache des Photographischen“.<sup>309</sup> In dieser Publikation geht es um folgenden Schwerpunkt. Es wird von „der Aufhebung, der seit Jahrhunderten unüberwundenen Bild- und Vorstellungssuggestion gesprochen, die unserem Sehen von einzelnen hervorragenden Malern aufgeprägt worden sei“<sup>310</sup>. Es wird ein vornehmliches Bedürfnis nach einem autonomen Umgang mit der Photographie postuliert. Dabei bedarf es kein malerisches Vorbild. Diese Vorstellung geht zwar konträr zu der überwiegenden Vorgehensweise des kanadischen Photographens Jeff Wall, der sich in einigen Werken auf die Malerei rekuriert, jedoch wird in diesem Text der Stellenwert der Photographie als Kunstrichtung hervorgehoben. Darüber hinaus ist es hierbei wichtig, Walls Werke differenziert zu betrachten, da er in seinen Photographien einen ganz anderen Umgang mit den Vorbildern der Malerei wählt, als es beispielsweise lange zuvor die Pikturalisten in ihren Photographien anstrebten. An Stelle der Imitation von Gemälden, findet bei ihm eine kreative Einbindung oder Neuumsetzung der Thematik im Stil der modernen Zeit statt. Relevant ist bei dieser Schilderung, dass bereits in der „Blütezeit“ der Abstraktion der Grundstein gelegt wurde für die Vorliebe zur Erzählung in der späteren inszenierten Photographie.

Diese Entwicklung von der abstrakten zur narrativen Kunst zeichnet sich ebenfalls in Bezug auf den künstlerischen Werdegang Jeff Wall ab. Galt als Maler, in jungen Jahren, sein Interesse der monochromen Ausrichtung und entstand später bereits anhand des Mediums der Photographie ein konzeptualistisch, sowie dokumentarisch ausgeführtes Kunstprojekt, wird dieser historische Verlauf deutlich. Die Zeit war reif, eine gesteigerte Narration in der inszenierten Photographie zu präsentieren. Welches Verständnis sich daraus für die Arbeiten des Kanadiers ergibt und mit welchen Mitteln dies erreicht wird, soll im Einzelnen erörtert werden.

---

<sup>309</sup> Ebd. S.124. (Klant, Michael)

<sup>310</sup> Ebd. S.124. (Klant, Michael)

### 6.3 „Das Potenzial einer Historie, denn die Wahrheit liegt im Ausdruck“

Jeff Walls Vorgehensweise, eine gesteigerte Erzählung in seinen inszenierten Photographien zu integrieren, bringt in der Rezeption häufig den Vergleich zur Malerei, insbesondere zur Gattung der „Historie“. So bezeichnet beispielsweise Jürgen Müller im Jahre 1997 Jeff Walls Arbeiten als „Historiengemälde unseres ausgehenden Jahrhunderts.“<sup>311</sup> Ebenfalls macht Gregor Stemmrich in seiner Einführung in „Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit“ auf diese Tatsache aufmerksam:

„Obgleich die verwendete Technologie der Gegenwart angehören, erinnern seine Bilder an Gemälde der Kunstgeschichte. In der Literatur werden sie deshalb häufig in der gleichen Weise besprochen wie diese, d.h. auf ihre Ikonographie, ihre Kompositionsprinzipien, ihre Gattungszugehörigkeit und ihre politisch-ideologischen Gehalt hin analysiert.“<sup>312</sup>

Im Verlauf dieser Arbeit ist uns die Übertragung der bilderklärenden Termini von einem zum anderen künstlerischen Medium bereits begegnet. Anhand von Jeff Walls Werken wurden die vom Künstler oft intendierten Parallelen zur Malerei bei den Photographien „A Sudden Gust of Wind“ und „Picture for Women“ verdeutlicht. Dies stellt eine Durchdringung der Qualitäten zweier Medien mit photographischen Mitteln dar, die Begriffsüberschneidungen zur Folge haben können. Man kann natürlich die Frage aufwerfen, ob solch eine Wortübertragung legitim ist? Jedoch stellt sich vielmehr die Frage, ob der Stellen- und Aussagewert der Photographien durch den Vergleich insbesondere zu einer „Historie“ nochmals im theoretischen Sinne unterstrichen wird? Eine Beziehung, die zu einem Genre gesehen wird, welches bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts den höchsten Rang in der Gattungshierarchie bekleidete. Eine Begeisterung, die sich bei dieser Darstellungsform schließlich auch durch die Vermittlung einer gesteigerten Narration erklären lässt. Das Publikum unterhaltend, sollte gleichzeitig der Inhalt der „Historie“ meistens für „wahr“ gehalten werden. Im Allgemeinen versteht man unter Historienmalerei die Darstellung von geschichtlichen Ereignissen. Diese können auf

---

<sup>311</sup> Müller, Jürgen, News from Platos Cave. Zur Deutung Jeff Walls „A sudden Gust of Wind“, in: Materialien zur documenta x, Ein Reader für Unterricht und Studium, Hrsg. v. Werner Stehr und Johannes Kirchmann, Cantz, 1997.

<sup>312</sup> Mit der verwendeten Technologie der Gegenwart ist die Nutzung des Leuchtkastens gemeint, Stemmrich, Gregor, Vorwort, in: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews Jeff Wall, Hrsg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam, Dresden, 1997, S. 7.

vergangenen und unmittelbar gegenwärtigen Ereignissen beruhen, sich aber auch auf religiöse und mythologische Themen beziehen.<sup>313</sup> Die oben aufgeworfene Fragestellung ist besonders relevant in Bezug auf den Wahrheitsaspekt, der sich bereits in Jeff Walls Photographien in dem angesprochenen Modernitätsanspruch wiederfinden lässt. Dieser von Baudelaire schriftlich erhobene Anspruch, die „Wahrheit“ sprich das moderne Leben seiner eigenen Epoche in den Kunstwerken zu implizieren, schließt den Kreis der Überlegung im temporären Sinne. Zu beachten ist in diesem Kontext, dass beim Erfassen der historischen Strukturen jedoch der Faktor der Subjektivität jedes einzelnen Künstlers mit zu berücksichtigen ist. Daher gibt es eine nicht von der Hand zu weisende Diskrepanz zwischen Kunstwerk und der zu erfassenden, dargebotenen zeitaktuellen Situation. Es handelt sich um ein Dokumentieren von Modernität, welches in der Ausführung immer subjektiv geprägt bleibt. Tendenziell wird über diese Methode in Ansätzen eine geschichtliche „Wahrheit“ in der Darstellung festgehalten, die dem ästhetischen Empfinden und der künstlerischen Intention unterliegt. Jedoch drückt sich der Wahrheitsaspekt nicht nur in der Modernität eines Kunstwerkes aus. Ferner kann dieser aufkommen, indem der Künstler, die ursprünglichen, tendenziell seit der Antike geforderten und in unserem Kontext noch zu erläuternden Strategien einsetzt, die nötig sind, um eine zusammenhängende Erzählung im Bild gesteigert darbieten zu können. An dieser Stelle soll nun auf den konkreten Zusammenhang zur „Historie“ eingegangen werden. Dabei geht es nicht darum, die Merkmale einer Gattungszugehörigkeit zu diskutieren, oder auf die Hierarchienbildung der einzelnen Themen einzugehen, sondern um wesentliche Grundüberlegungen zu einer bestimmten Bildauffassung, die sich seit der Frührenaissance entwickelten. Es handelt sich dabei um Gestaltungs- und Umsetzungsmöglichkeiten der Erzählung in einer Historie, die im Kunstwerk einen gesteigerten Ausdruck haben soll, – ein Komprimieren einer Botschaft, die unter anderem mit rhetorischen Mitteln in der Arbeit verdichtet werden kann. Mit dem vorangegangenen Kapitel wurde schon in die Strukturen einer berichtenden Darstellung im Bild eingeleitet, daher entsteht zu dieser Thematik ein kontinuierlicher Übergang. Hinsichtlich des Programms „Maler des modernen Lebens“ von Charles Baudelaire äußert Gregor Stemmerich, „dass es sich gegen den Akademismus der Historienmalerei wandte und dass Gegenstände des modernen Lebens auf dem gleichen Anspruchsniveau behandelt werden sollten wie die

---

<sup>313</sup> Gaegtens, Thomas W., 1996, S. 16.

„großen“ Themen der Historienmalerei.“<sup>314</sup> In Baudelaires Essay bleibt jedoch eine expliziert genannte Position zur gattungsspezifischen Funktion und Relevanz der Historienmalerei im Vergleich zur Genremalerei offen. Darauf macht Barbara Gaehtgens in ihrer Publikation „Genremalerei, Geschichte der klassischen Bildgattungen“ aufmerksam. Dies hat für sie folgende Konsequenz: „Der Maler des modernen Lebens“ wäre somit ein Wende-, vielleicht sogar der Endpunkt in der Theorie der Gattungshierarchie.“<sup>315</sup> Diese These führt die Autorin in ihrem Resümee des Textes noch differenzierter aus:

„Diese neue Gattung des modernen Lebens bewirkt einen Paradigmenwechsel in der Einschätzung und Bewertung der Genremalerei. Das wird zwar an keiner Stelle *expressis verbis* ausgesprochen. Aber das Bild, das Baudelaire von der neuen modernen Malerei des Pariser Großstadtalltags und von seiner Schönheit entwickelt, ersetzt die frühere Gattung der Genremalerei, greift die Stadtszenen heraus und hebt sie auf eine nie dagewesene Höhe, verherrlicht, was früher abgelehnt wurde und macht sie zum Inbegriff des schnell wechselnden Zeitbewusstseins und -geschmacks, zur modernen Genremalerei, wie sie sich bei den Malern des Impressionismus, besonders bei Manet herausbildet. Gleichzeitig- [...] erklärt Baudelaire die Darstellung des modernen Lebens in ihrem versteckten, immanenten Heroismus zu einer neuen Historienmalerei der Gegenwartskultur.“<sup>316</sup>

Barbara Gaehtgens Ansicht nach wird, basierend auf Baudelaires Essay, die alte Gattungshierarchie obsolet. Es kündigt sich allmählich ein neues Verständnis in Bezug auf die Bildgattungen an, welches sich bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelte. Verallgemeinert werden die Grenzen fließend und es entsteht beispielsweise eine fortschreitende Synthese aus Genre- und Historienmalerei, die ebenfalls andere Gattungselemente mit einbinden kann. Das Skizzieren dieser Entwicklung ist insofern relevant, da der damals neu einsetzende Umgang mit der Gewichtung der unterschiedlichen Bildthemen und die immer stärker zunehmende Präferenz zur Darstellung des „Alltäglichen“ nun auf die bildnerischen Möglichkeiten einer klassischen Historie zurückgreifen können. Eine Option, die über den Bildaufbau eine Bereicherung in dem Aussagegehalt der Themen zur Folge haben kann. Also wurde allmählich ein legitimes Zurückgreifen auf Strukturen einer

<sup>314</sup> Stemmrich, Gregor, Zwischen Exaltation und sinnierender Kontemplation, Jeff Walls Restitution des Programms *Der Peinture de la Vie Moderne*, in: Jeff Wall, *Photographs*, Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, 2003, S. 155.

<sup>315</sup> Gaehtgens, Barbara (Hrsg.) *Genremalerei, Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Band 4, Eine Buchreihe hrsg. v. Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Berlin, 2002, S. 443.

<sup>316</sup> Ebd. S. 448. (Gaehtgens, Barbara)

Geschichtsmalerei ermöglicht und dadurch gleichsam der Status, der erzählerisch präsentierten Genreszenen, erhöht.

Hierbei ist es ebenso wichtig auf die Position des Künstlers Jeff Wall zu der Bedeutung der Gattungen einzugehen. Diese formuliert er in einem Gespräch mit Martin Schwander. Zu diesem Thema macht Schwander die Erwähnung, dass Bachtin sich geäußert habe, dass die Gattung eine kollektive, im Laufe der Zeit und unter veränderten gesellschaftlichen Umständen entwickelte Ansammlung von Bedeutungen sei. In diesen Bedeutungen gründe eine Art Garantie der Objektivität, auf ihnen beruhe der „Wahrheitsgehalt“ von Darstellungen.<sup>317</sup> Jeff Wall entgegnet auf diese Erwähnung, die im Kontext mit seinem Panorama-Photo „Restoration“ (Abb. 86) entstanden ist, dass das merkwürdige am Phänomen der Bildgattungen sei, dass sie ihre Wirkung erzielen, ob der Künstler sich ihrer genau bewusst sei oder nicht. Darauf beziehe sich auch Bachtin, als er sie einen Aspekt dessen genannt habe, was er als „kollektives Gedächtnis“ bezeichnete. Man müsse sich der Gattungsstruktur des Werkes, an dem man arbeite, nicht wirklich bewusst sein, um dieses Werk hervorzubringen, ja sogar um eine gute Arbeit hervorzubringen.<sup>318</sup> Für den Künstler erscheint also die Entscheidung für eine bestimmte Gattung eher sekundär. Es scheint sich bei dem Werkprozess um eine intuitive Wahl zu handeln. Der Gedanke eines „kollektiven Gedächtnisses“, der sich aus der Erwartungshaltung der Gattungen zusammensetzen lässt und einem ständigen Wandel unterzogen ist, schwingt in Jeff Walls Werken mit. Daher ist der oben genannte Faktor des „Wahrheitsgehaltes“ besonders bei Photographien, die eine Anlehnung an die Historienmalerei aufweisen, mit zu berücksichtigen.

Kehren wir diesbezüglich noch einmal zurück zu dem theoretischen Ursprung der Ausformulierung der unterschiedlichen Genres. Dabei werden uns bereits in der Theorie einige Parallelen zu Jeff Walls Bildkonzeption auffallen, die an ikonographische und kompositorische Bildmomente der Malerei erinnern. Leon Battista Alberti thematisierte 1436 als Erster in seinem Traktat über die Malerei die Bedeutung der „historia“, der Künstler verstand jedoch darunter primär einen erzählerischen Zusammenhang in einer bildlichen Darstellung.<sup>319</sup> Der Autor deutete

---

<sup>317</sup> Jeff Wall im Gespräch mit Martin Schwander, in: Jeff Wall, *Restoration*, Ausstellungskatalog hrsg. v. Kunstmuseum Luzern und Kunsthalle Düsseldorf, Luzern/Düsseldorf, 1994, S. 10.

<sup>318</sup> Ebd. S. 10f. (Gespräch mit Schwander)

<sup>319</sup> Gaehdgens, Thomas W., *Historienmalerei*, Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie, in: *Historienmalerei*, Hrsg. v. Thomas W. Gaehdgens und Uwe Fleckner, *Geschichte der*

bereits eine Rangordnung der Bildthemen an, ihre Ausformulierung entstand jedoch erst im Laufe der Zeit und kulminierte in einer streng gefassten Doktrin im 17. Jahrhundert, vor allem in Frankreich. Der Beginn und das vermeintliche Ende dieses Regelwerkes für die Kunst bietet für unsere Thematik der Wahrheitsfrage bei Jeff Walls Photographien jeweils Anknüpfungspunkte. Und zwar unter anderem über die Erwartungshaltung, die in vergangener Zeit, aber auch noch heute, an ein Historienbild geknüpft wird, spricht der Anspruch auf Authentizität einer geschichtlichen Handlung und über die gesteigerte Narration, die einer Historie zu Grunde liegen sollte. Auf diesen Aspekt möchte ich an dieser Stelle noch ein wenig näher eingehen. Bei der Erwartungshaltung, ein getreu erfasstes geschichtliches Ereignis präsentiert zu bekommen, muss man zwischen der Auftraggebersituation und dem Publikum, für das die Arbeit gegebenenfalls konzipiert wird, differenzieren. Denn immer erfüllt das Werk einen bestimmten Sinn und Zweck, der meist politisch motiviert ist. Viele Faktoren, auf die hier nicht im Einzelnen eingegangen werden kann, spielen dabei eine Rolle. Stellen wir uns exemplarisch eine Darstellung vor, die den Ausgang einer Schlacht zeigt. Je nach Intention des Auftraggebers und der darauf folgenden Umsetzung durch den Maler werden sich die Sieger und ihr Kommandant in stolzer, erhabener Pose präsentieren lassen oder sich vielleicht sogar auf dem Gemälde als Wohltäter um die verletzten Gegner kümmern (Abb. 87). Ein vorteilhaftes Arrangieren und Komponieren des meist blutigen Schlachtfeldes wird ebenfalls der Fall sein. Der Schauplatz kann mittels Farbe und Form, die eine gewisse Stimmung erzielen sollen, zu Gunsten voraussichtlich der Sieger instrumentalisiert werden. All dies sind Möglichkeiten der Inszenierung einer Darstellung, die für das Publikum geschickt verschleiert werden und anhand dieser Beispiele bei weitem nicht erschöpft sind. Somit wird die Umsetzung des Ereignisses, vor allem als man noch auf wenige Vergleichsmedien und andere Quellen zurückgreifen konnte, meist für „wahr“ gehalten. Wie ein geschichtliches Dokument berichten die Historien Gemälde von ihrer eigenen „Wahrheit“, die bei einer überzeugenden Darstellung vom Betrachter angenommen werden kann. Diese Beeinflussung, die von Geschichtsbildern ausgehen kann, schwingt gegebenenfalls mit, wenn unter anderem auf Grund des Bildaufbaus und der repräsentativen Größe der Arbeiten und einer gesteigerten Narration eine Beziehung zu Jeff Walls

inszenierten Photographien gesehen wird. Diese Möglichkeit der Beeinflussung darf man auf Grund der formalen Parallelen bei der Betrachtung der Photographien nicht außer Acht lassen. Das „kollektive Gedächtnis“ in Bezug auf die Bildgattungen hat sich gemäß der Aussage Bachtins für uns heute gewandelt, auf Grund sich unter anderem verändernder soziologischer, wirtschaftlicher Aspekte spielen verstärkt andere Kriterien eine Rolle. Eine Verschiebung, die in gewisser Weise in die von Baudelaires Bildauffassung tendiert. Alltagsbezogene Gesichtspunkte erhalten also in den Arbeiten eine Gewichtung. Es werden neue Themenschwerpunkte gesetzt, somit vollzieht sich in der Tat, wie es Barbara Gaehtgens formuliert, ein Paradigmenwechsel, der ebenfalls in Jeff Walls Werken spürbar wird. Die Geschichten, die der Künstler in seinen Photographien erzählt, erlangen auf Grund der Anlehnung an Bildprinzipien klassischer Historien Gemälde, einen verstärkten Glaubwürdigkeitseffekt. Dies setzt voraus, dass ein historisches Bildgedächtnis vorhanden ist, welches die Grundlage darstellt, um formal betrachtet gewisse Bildstrukturen wiederzuerkennen und darüber hinaus gegebenenfalls dem „Wahrheitsglauben“ der Historien Gemälde zu unterliegen. Diese Kompetenz ist je nach Betrachter unterschiedlich ausgeprägt. Wenn diese Voraussetzungen erfüllt werden, kommt das Potenzial einer Historie, welches sich in vielen Photographien von Jeff Wall wiederfinden lässt, gezielt zum Einsatz. Dabei handelt es sich im Allgemeinen betrachtet, um die Möglichkeit ein zusammenhängendes Ereignis in überzeugender und mitreißender Form dem Bildrezipienten zu vermitteln. Wie sich dies im Einzelnen verhält, soll nun detailliert erläutert werden.

Nun ist die Wende, die theoretisch mit Baudelaires Programm eingeleitet wurde, bereits dargestellt worden. Ebenfalls weist Albertis Verständnis eines „erzählerischen Zusammenhangs in einer bildhaften Darstellung“ Parallelen zu Jeff Walls Vorgehensweise auf. Thomas W. Gaehtgens fasst zusammen, dass Alberti die herausragende Bedeutung der Historie in der Kunst mit Hilfe der antiken Rhetorik und der Lehre von den Affekten begründet. Die dargestellten Szenen seien, wenn es der Künstler so einrichte, in der Lage, beim Betrachter eine der Handlung entsprechende Wirkung auszulösen.<sup>320</sup> Die Malerei von Historien erschien somit nicht nur als Abbild von Wirklichkeit, sondern vielmehr als eine auf den Betrachter hin ausgerichtete Gestaltung.<sup>321</sup> Im Sinne des künstlerischen Erfassens, welches über

---

<sup>320</sup> Ebd. S.18. (Gaehtgens, Thomas W.)

<sup>321</sup> Ebd. S.18. (Gaehtgens, Thomas W.)

die Mimesis hinausreicht, ist die von Gaetgens wiedergegebene Auffassung von Leonardo Da Vinci der von Alberti sehr ähnlich: Der gute Maler kopiere nicht geschickt die Natur, er erschaffe bewusst nach dem Vorbild der Wirklichkeit, in Kenntnis aller visuellen Gesetze, ein rhythmisch-harmonisch komponiertes Gemälde, dessen Qualität sich im Anschauen offenbare.<sup>322</sup> Relevant ist für ihn dabei, die Darstellung von Körperlichkeit auf der Fläche und eine überzeugende psychologische Gestaltung der Figur, die durch Gestik, Mimik und Haltung die Empfindungen ablesbar werden lassen soll.<sup>323</sup> In diesen Äußerungen wird deutlich, dass es sich bei der Geschichtsmalerei nicht nur um bloße Nachahmung der Natur handelt, denn die „auf den Betrachter hin ausgerichtete Gestaltung“ sollte über formal angelegte Strategien ihre Wirkung erzielen. Es findet eine Steigerung eines geschichtlichen oder auch fiktiven Ereignisses statt. Das visuell Sichtbare auf den Kunstwerken verdichtet einen entscheidenden Moment in der Darstellung. Dabei handelt es sich um den Moment, der dem Betrachter dramaturgisch geschickt die Handlung eines Bildes in spannender Form nahe bringen soll. Bezogen auf den Maler, äußert Ulrich Rehm in seinem Aufsatz „Die Entwicklung einer Doktrin des Historienbildes“, dass „der Zwang zur Beschränkung auf einen einzigen Moment eine gewisse Freiheit des Malers bedinge, die zur Verständlichkeit dessen, was er vorstellen will, unabdingbar sei.“<sup>324</sup> Diese Freiheit kann implizieren, dass Gesten, Blicke, Körperhaltungen und das Sujet so angelegt werden, dass eine Handlung in klarer und in spannender Form präsentiert wird. Beim Misslingen solch einer Intention in der Umsetzung wird die Arbeit höchstwahrscheinlich nur zu einer einfaltslosen Abbildung eines Geschehens, ohne den Reiz zu vermitteln, der den Betrachter in den Bann des Werkes ziehen kann. Bezogen auf die bis hierhin genannten Auffassungen über die Bilddarstellung möchte ich den Blick noch ein wenig näher auf die antike Rhetorik lenken, die Alberti in seinen Überlegungen mit einbindet. In Aristoteles Dramentheorie wird die Verbindung der Einheit von Zeit, Raum und Ort formuliert. Ulrich Rehm macht darauf aufmerksam, dass gerade im 17. Jahrhundert bezogen auf eine ideale Bildkonzeption in der Kunsttheorie eine Verlagerung von der freien Kunst der Rhetorik und der Poesie zum Drama stattfand. Dies ließe sich insbesondere bei der Tragödie feststellen. In der Kunsttheorie ginge

---

<sup>322</sup> Ebd. S.19. (Gaetgens, Thomas W.)

<sup>323</sup> Ebd. S.19. (Gaetgens, Thomas W.)

<sup>324</sup> Rehm, Ulrich, Die Entwicklung einer Doktrin des Historienbildes, Die Dramaturgie des Bildes und die poetische Freiheit der Künstler, in: Rehm, Ulrich, Stumme Sprache der Bilder, Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München/Berlin, 2002, S. 104.

sie offensichtlich einher mit einer Neubelebung der aristotelischen Dramenlehre in der Theaterkunst.<sup>325</sup> Die bereits im 17. Jahrhundert erneut berücksichtigte antike Lehre lässt sich in ihren Empfehlungen in Bezug auf ein gut umgesetztes Drama in einigen formalen Ausführungen auch in Jeff Walls Arbeiten ausmachen. Obwohl es sich um die Möglichkeiten bei der Umsetzung eines spannenden Dramas auf der Bühne handelt, können ähnliche Entlehnungen dieser Vorgehensweise in Jeff Walls Photographien wiedergefunden werden. In einem Interview mit Jean-François Chevrier spricht der kanadische Künstler im Zusammenhang mit kritischer Kunst im Allgemeinen den Aspekt der Dramatik in Bildern an:

„To me, a critique is a philosophical practice which does not just separate good from bad – that is, give answers and make judgments. Rather, it dramatizes the relations between what we want and what we are. ... There has to be a dramatic mediation of the conceptual element in art. Without this mediation you have only concepts on the one hand and pictures on the other. ... They are just illustrations. So they are boring, there is no drama. But what makes dramatization possible? I think it is a program or a project that was once called ‘la peinture de la vie moderne.’”<sup>326</sup>

Für den Künstler ist der Aspekt der Dramatik im Bild von wesentlicher Bedeutung. Um diese umsetzen zu können, verweist er auf das von uns bereits besprochene Programm von Baudelaire. Doch die theoretischen Empfehlungen für den Aufbau eines gut gelungenen Dramas reichen noch viel weiter zurück.

#### 6.4 Die Dramaturgie der inszenierten Photographie

In Aristoteles „Poetik“ (384-322 v. Chr.) beginnt die Geschichte und Theorie der klassischen Bildgattungen. Der Philosoph schildert, unter anderem in seinem nur fragmentarisch erhaltenen und wohl nie zur Veröffentlichung gedachten Buch, die äußere Form einer dichterischen Tragödie. Um bestimmte Gattungsunterschiede der Dichtung zu veranschaulichen, verweist er auf bekannte Werke der bildenden Kunst.<sup>327</sup> In den für uns relevanten Passagen sagt Aristoteles zur Definition und Empfehlung in der Umsetzung eines guten Dramas Folgendes: „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter

---

<sup>325</sup> Ebd. S. 100. (Rehm, Ulrich)

<sup>326</sup> Jeff Wall L' Académie Intérieure, Jean-François Chevrier, in: Galeries Magazine, no. 35, February-March 1990, S. 97f.

<sup>327</sup> Gaehtgens, Barbara, 2002, S. 51.

Größe, in anziehend geformter Sprache.“<sup>328</sup> „Der wichtigste Teil ist die Zusammenfügung der Geschehnisse. Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit sowie Glück und Unglück.“<sup>329</sup> Nach Aristoteles sei es die Aufgabe, nicht das mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“<sup>330</sup> Was die erzählende und nur in Versen nachahmende Dichtung angehe, so ist für ihn Folgendes klar: „man muß die Fabeln wie in den Tragödien so zusammenfügen, daß sie dramatisch sind und sich auf eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung mit Anfang, Mitte und Ende beziehen, damit diese, in ihrer Einheit und Ganzheit einem Lebewesen vergleichbar, das ihr eigentümliche Vergnügen bewirken kann.“<sup>331</sup> Ferner ist folgende Voraussetzung für ein gut gelungenes Drama von Bedeutsamkeit:

„Die Teile der Geschehnisse müssen so zusammengefügt sein, daß sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht ein Teil des Ganzen.“<sup>332</sup> Die kurz zusammengefassten Überlegungen von Aristoteles in Bezug auf die Dramengattung der Tragödie weisen einige Aspekte auf, die sich in Jeff Walls Photographien wiederfinden lassen. Einige davon wurden in Bezug auf die Konstruktion der Werke bereits erläutert. Im Kontext einer gesteigerten Narration finden sie nochmals eine Erwähnung, um das zusammenhängende Gefüge zu veranschaulichen, welches dem Rezipienten im homogen anmutenden Gesamtkunstwerk dargeboten wird.

Die Arbeit „Mimic“ (siehe Abb. 26) aus dem Jahre 1982, die sich in der Darstellung voll und ganz auf die Körpersprache der Protagonisten bezieht, soll an dieser Stelle als Beispiel für die angesprochenen Gesichtspunkte dienen. Der Titel gibt bereits Auskunft über die Gestensprache, über die primär der Inhalt dieser Photographie transportiert wird. Der gezeigte Schauplatz des Werkes ist die offene Straße, daher wird die Photographie trotz ihrer Inszenierung in der Publikation „Open City, Street Photographs since 1950“<sup>333</sup> im Kontext der „Straßen Photographie“ besprochen.

---

<sup>328</sup> Aristoteles, Poetik, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann, Dialog mit der Antike, München, 1976, S. 50.

<sup>329</sup> Ebd. S. 52. (Aristoteles)

<sup>330</sup> Ebd. S. 58. (Aristoteles)

<sup>331</sup> Ebd. S. 96. (Aristoteles)

<sup>332</sup> Ebd. S. 58. (Aristoteles)

<sup>333</sup> Open City. Street Photographs since 1950, Hrsg. v. Kerry Brougher, Russell Ferguson, Museum of Modern Art Oxford, Oxford, 2001, S. 14f.

Die lichtdurchflutete Farbphotographie zeigt ein Pärchen und einen einzelnen Mann, die eiligen Schrittes dem Bildbetrachter entgegenschreiten. Offensichtlich herrscht eine große Spannung zwischen den beiden jungen Männern, dies wird durch die Gestensprache des auf der rechten Bildhälfte befindlichen bärtigen Passanten sichtbar. Er zeigt dem voranschreitenden Asiaten den Mittelfinger. Dieser schaut seitlich, mit leicht zusammengekräuselter Stirn, verächtlich auf den Provozierenden zurück. Die Begleitung des bärtigen Mannes wird an der rechten Hand beinahe hinterher gezogen. Sie versucht, mit einem genervt erscheinenden Gesichtsausdruck, der sich durch die leicht geschlossenen Augen, die Stirnfalte und den halbgeöffneten Mund abzeichnet, mit ihren kurzen Beinen und den hohen Absatzschuhen der Geschwindigkeit, der beiden sich provozierend anblickenden Kontrahenten, Schritt zu halten. Der Anlass für das aggressive Verhalten der beiden Männer ist ungewiss. Es lässt sich nur vermuten, dass auf Grund der recht freizügig gekleideten Begleitung, der Blick des Asiaten ein wenig zu lange auf ihrem Körper verweilt haben könnte.

Die Ausführung des intensiven Blickaustausches wird durch keine weiteren Passanten abgelenkt. Die drei Protagonisten, gefolgt durch ihren eigenen Schatten, sind alleiniges Thema der Photographie. Ihr Tempo wird durch die unterschiedlichen Schrittfolgen und den randabgeschnittenen linken Schuh des Asiaten veranschaulicht. Des Weiteren wird kompositorisch die Distanz der beiden Parteien voneinander durch die Aufteilung in die jeweilige Bildhälfte visualisiert. Die Köpfe der sich aggressiv anblickenden jungen Männer liegen annähernd auf einer Höhe und befinden sich im Bildaufbau in etwa über den beiden Bilddiagonalen. Auf Grund der Komposition wird somit dieses gebärdensprachliche Verhalten für den Betrachter fokussiert. Dadurch zeichnet sich eine Steigerung des dramatischen Höhepunktes im Bild ab. Die Narration in der Arbeit findet über die verdichtete Gestensprache ihren gelungenen Ausdruck. Die Darsteller der Photographie werden zu Repräsentanten der Bildhandlung. Sie vertreten und verkörpern eine mögliche Situation, die sich auf offener Straße tagtäglich ereignen kann. Die Gestensprache der Akteure ist der geschilderten Situation angemessen, so dass sie glaubwürdig funktioniert. Im Verhältnis zum Theater, wo auf der Bühne für das Publikum ausladende Gesten vollzogen werden müssen, um getragen durch diese ein besseres Verständnis der Handlung zu garantieren, erscheinen die Verhaltensweisen der Protagonisten bei Jeff Walls Photographien beinahe leise. Aber sie stehen in Relation zu ihrem

Aussagezweck, der durch die gezeigte Umgebung und ihr Erscheinungsbild bestimmt wird. Begünstigt durch die Bildkonzeption wird die Gebärde des Einzelnen im Bild sogar überhöht, somit veranschaulicht die Arbeit „Mimic“ von Jeff Wall eine auf den wichtigsten Moment verdichtete Handlung, die eine Lebenswirklichkeit aufzeigt. Die Überhöhung der Gestensprache wird durch die Verdichtung und die Reduktion auf die entscheidenden Verhaltensweisen ermöglicht. Dieser erläuterte Umgang mit Kunstwerken findet sich in den Texten von Rudolf Arnheim, die unter dem Titel „Film als Kunst“ zusammengetragen wurden, wieder. Arnheims Auseinandersetzung mit „bewegten Bildern“ erscheint zunächst auf Grund der Entstehungszeit im Jahre 1932 ein wenig antiquiert, wenn man sich die Entwicklungen in puncto Film von da an vor Augen hält. Jedoch weist seine theoriegeschichtliche Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung in der Quintessenz immer noch Parallelen zu der heutigen Vorgehensweise der Filmemacher auf. Insbesondere beruhen einige Grunderkenntnisse, die bereits in der Antike von Aristoteles festgestellt wurden, auch auf Jeff Walls Umgangsweise mit Kunst. Der Vergleich kann durchaus angebracht werden, auch wenn es sich streng genommen um eine reine Untersuchung zum Film handelt, da es starke Anlehnungen zum Film bei Jeff Walls Photographien gibt. Im Einzelnen werden diese Bezüge in dem folgenden Kapitel in Hinsicht auf eine Erzählung im Bild analysiert.

Nun aber zu den Erkenntnissen, die sich auf die Angemessenheit einer Darstellung und auf die Reduktion des Gezeigten beziehen sollen. Arnheim hält fest, „dass es beim Filmischen auf eine anschauliche Handlung ankommt.“<sup>334</sup> Es ergebe sich für die Filmkunst eine bezeichnende Einordnung des Menschen in die Welt der Dinge.<sup>335</sup> Im Kapitel zur „Wirklichkeit und Notwendigkeit“ folgert er ferner, dass die Filmhandlung dem Zuschauer alles Wesentliche des Vorgangs zeigen müsse und alles Überflüssige weglassen müsse.<sup>336</sup> Diese Strenge des Aufbaus beginne schon beim einzelnen Filmbild.<sup>337</sup> Diese charakteristischen Teilvorgänge richtig auszuwählen und aus ihnen den Gesamtvorgang in komprimierter Form zusammensetzen, sei eine Hauptaufgabe des Filmkünstlers.<sup>338</sup> Ähnlich verhält es sich bei Jeff Wall, jedoch bezieht sich das Komponieren und Konstruieren auf ein

---

<sup>334</sup> Arnheim, Rudolf, Seelische Vorgänge, in: Arnheim, Rudolf, Film als Kunst, mit einem Nachwort von Karl Prümm und zeitgenössischen Rezensionen, Frankfurt am Main, 2002, S. 152.

<sup>335</sup> Ebd. S. 153. (Arnheim, Rudolf)

<sup>336</sup> Arnheim, Rudolf, Wirklichkeit und Notwendigkeit, in: Ebd. S.154f.

<sup>337</sup> Ebd. S. 155. (Arnheim, Rudolf)

<sup>338</sup> Ebd. S. 155. (Arnheim, Rudolf)

einzelnes Bild. Ebenfalls weist die folgende Aussage Arnheims eine Parallele zu Aristoteles Empfehlung auf. So heißt es in seiner Abhandlung:

„Die Forderung, dass jedes Motiv, welches in einem Film auftritt, notwendig sein, eine „Rolle“ haben müsse, liefert zugleich die Voraussetzung für die Möglichkeit des sogenannten filmischen Einfalls.“<sup>339</sup>

Arnheim nennt ein für uns nicht relevantes Filmbeispiel, in dem es nichts Zufälliges gibt. Nur in solch einem Falle, wäre ein unscheinbarer Vorgang deutlich und kräftig genug, um als Symbol zu wirken. So eine straffe Komposition sei nur in ganz wenigen genialen Filmen „hundertprozentig“ durchgeführt. In fast allen, auch in guten, fänden sich viele leere Stellen, wo überflüssige Dinge und überflüssige Vorgänge gezeigt werden.<sup>340</sup> Dieser Fehler unterläuft Jeff Wall, dank seiner Vorgehensweise, nicht.

Zum Thema der Geste hat Jeff Wall einen kurzen Text verfasst, darin äußert er im Wesentlichen, dass sich die einst großen Gesten im Barock heutzutage nur noch in kleinen Impulsen wiederfinden lassen. Der Kunsthistoriker spricht diese Thematik folgendermaßen an:

„„Gebärde“ heißt eine Pose oder Handlung, die ihre Bedeutung als konventionalisiertes Zeichen projiziert. Diese Definition wird gewöhnlich auf die voll verwirklichten, dramatischen Gebärden angewandt, die mit der Kunst früherer Perioden, besonders des Barocks, dem großen Zeitalter des gemalten Dramas, identifiziert werden. Die moderne Kunst hat diese Theatralik notwendigerweise abgelegt, da die sich so gebärdenden Körper noch keine mechanisierten Städte bewohnen mussten, die ihrerseits aus der Kultur des Barocks hervorgegangen sind.“<sup>341</sup>

Er vergleicht die Entwicklung der ausladenden, theatralischen Gestensprache, die zur Zeit der barocken Kunst en vogue war, mit unserer heutigen Artikulation, die nun einen anderen Ausdruck findet. Relevant ist, bei den angesprochenen Veränderungen, auf eine zweite Grundvoraussetzung für die Art einer durch Gesten getragenen Darstellung einzugehen. Erwähnt wurde bereits das formale Kriterium, welches sich auf den Schauplatz bezieht. Die Sichtverhältnisse sind beispielsweise bei einer Bühnenaufführung anders gewährleistet als bei einer annähernd lebensgroßen Photographie. Zweitens geht es um den Ausdruck der Zeit. Die barocke

<sup>339</sup> Ebd. S. 155. (Arnheim, Rudolf)

<sup>340</sup> Ebd. S. 156. (Arnheim, Rudolf)

<sup>341</sup> Wall, Jeff, Gestus, in: Ein anderes Klima, Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst, Hrsg. v. der städtischen Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1984, S. 37.

Gestensprache ist in einen anderen, überwiegend theologischen Kontext eingebunden. Sie verfolgt daher oft eine Intention, die unter anderem eine symbolische spirituelle Eingabe veranschaulichen soll. Daher lassen sich diese Voraussetzungen für ein dramatisches Kunstwerk unter dem Begriff der Angemessenheit zusammenfassen, vor allem in Bezug auf das Medium und die verfolgte Aussage. Somit beinhaltet Jeff Walls Umsetzungsart keinen Widerspruch zum Drama, da sie sich ausschließlich in geeigneter Form auf sein jeweiliges Thema bezieht. Diesbezüglich findet sich eine weitere Passage in seinem Text über die Geste:

„Es sind die kleinen beschränkten Handlungen, die unfreiwillig ausdrucksvollen, der Fotografie so gut zu Gesicht stehenden Körperbewegungen, die im Alltag von der älteren Vorstellung der Gebärde als einer körperlichen, bildhaften Form geschichtlichen Bewußtseins übrig bleiben. Diese doppelte Übertreibung (Vergrößerung, Verherrlichung) von etwas, das klein und kümmerlich gemacht worden ist und anscheinend seine Bedeutung verloren hat, kann möglicherweise den Schleier ein wenig von dem objektiven Elend der Gesellschaft und der katastrophalen Ausführung ihres Wertgesetzes heben.“<sup>342</sup>

Bei Jeff Wall stimmt diese Angemessenheit, im übertragenen Sinne, mit Baudelaires Überlegungen von dem Konzept „Maler des modernen Lebens“ überein. Bezogen auf diese Beobachtung entsprechen die Gesten in der vorgestellten Photographie „Mimic“ der gezeigten Situation und erscheinen daher auf diese abgestimmt. Also ist es relevant, ihre Bestimmung zu prüfen und zu sehen, in welchen zeitlichen und geschichtlichen Kontext sie eingebunden sind. In der oben angesprochenen Publikation von Rudolf Arnheim wird auch auf die Zusammenhänge der Mimik im Film eingegangen. Der Autor hält fest, „dass dem Film als Darstellungsmaterial nur Körper und körperliche Vorgänge zur Verfügung stehen.“<sup>343</sup> Hierbei muss erwähnt werden, dass er überwiegend von der Ära des Stummfilms spricht, da der Tonfilm zu seiner Zeit noch nicht weit verbreitet war. In der Mimik des menschlichen Gesichts und in der Pantomimik des Körpers und der Gliedmaßen drücke sich auf direkteste und gewohnteste Art menschliches Denken und Fühlen aus.<sup>344</sup> Er geht darauf ein, dass sich die meisten Menschen im alltäglichen Leben nicht beobachten, dies habe zur Folge, dass sie höchstselten bemerken, wenn die Vorgehensweise der meisten

---

<sup>342</sup> Ebd. S. 37. (Wall, Jeff)

<sup>343</sup> Arnheim, Rudolf, Seelische Vorgänge, in: Ebd. S.146.

<sup>344</sup> Ebd. S.146. (Arnheim, Rudolf)

Schauspieler unnatürlich und übertrieben wirke. Arnheim kommt auf zwei Aspekte zu sprechen, von denen der Letzte mit Jeff Walls Überlegungen und Äußerungen zur Gestik oder Mimik übereinstimmt:

„Nun ist es mit der „natürlichen Mimik“ des täglichen Lebens eine merkwürdige Sache. Sie ist nämlich höchst uneindeutig, ungradlinig, unverständlich, individuell und dazu bei vielen Menschen außerordentlich sparsam, monoton, auf ganz wenige Muskelbewegungen beschränkt.“<sup>345</sup>

Die Konsequenz aus dem Unverständnis der Mimik im Alltag lautet für den Wahrnehmungstheoretiker wie folgt:

„Die allermeiste Mimik ist nur verständlich, weil sie Teil einer Gesamtsituation ist, weil man durch das Gespräch und tausend andre Dinge weiß, in welchem Zustand ungefähr der andere ist.“<sup>346</sup>

In dem angesprochenen Bildbeispiel „Mimic“ verfolgt die Arbeit die Intention, mittels der Gesten dem Betrachter zwischenmenschliche Verhaltensstrukturen in einem Gesamtablauf zu präsentieren. Daher sind diese in einer Erzählung eingebunden und erscheinen durch die Angemessenheit der Gestensprache in Bezug auf das Ereignis glaubwürdig. Im Vergleich zu Aristoteles Empfehlungen bedeutet dies, dass die Erzählung die einzelnen Gesten zu einem komplexen Ablauf zusammenfasst, deshalb werden die jeweiligen Komponenten der Bildhandlung entscheidend für die Bildaussage. Hinzu kommt, dass die angesprochene Reduktion die Konzentration auf das Werkimmanente gewährleistet und somit eine dramatische Arbeit erzeugt. Durch die Anordnung der Protagonisten im Bildgefüge und die entsprechende in Szenesetzung der Gestensprache ist unter Berücksichtigung kompositorischer Entscheidungen ein Ereignis kreiert worden, welches alltäglichen Verhaltensmustern auf offener Straße entspricht. Ferner bezieht die Arbeit die Dramatik durch den entscheidenden Moment, in dem sich die wichtigsten Phasen der Gestensprache vereinen, mit ein, so dass eine zusammenhängende Erzählung im Bild dargeboten wird. Auf Grund der Inszenierung ist die Darstellung dem „Konjunktiven“ verpflichtet. Diesem möglichen Ereignis kommt jedoch durch die detailgetreue Umsetzung eine gesteigerte Glaubwürdigkeit zu. Die Ausführung des vom Künstler zu vermittelnden Inhaltes konzentriert sich in ihrer Gesamterscheinung auf die wesentlichen Aspekte in komprimierter Form und erfüllt auf Grund dessen die Empfehlungen von Aristoteles.

---

<sup>345</sup> Ebd. S.146. (Arnheim, Rudolf)

<sup>346</sup> Ebd. S.146. (Arnheim, Rudolf)

Die Photographie weist ambivalente Strukturen auf, die auszumachen sind zum einen an der Konstruktion der Arbeit und zum anderen an der angemessenen Umsetzung der Situation. Basierend auf den Entsprechungen zu einem Drama, entfaltet die Kombination aus Künstlichkeit, bestehend aus der Inszenierung, und Natürlichkeit, sprich der Angemessenheit in der Umsetzung der darzustellenden Situation, in der Photographie ihre Wirkung. Dies geschieht dahingehend, indem sie über die Fokussierung und Verdichtung verbunden mit einer Beobachtungsgabe für alltägliche Ereignisse eine Steigerung aufweist. Auf Grund dieser Bildkonstruktion kann es die Darstellung schaffen, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zu ziehen, was im Alltag, auf Grund des flüchtigen, rapiden Ablaufes der Ereigniskette, schnell in Vergessenheit gerät. Die Funktion eines Kunstwerkes beschreibt Arnheim folgendermaßen in Bezug auf den Film:

„Und künstlerische Darstellung ist immer zugleich Erklären, Klären, Deutlichmachen des dargestellten Gegenstandes: was in der Wirklichkeit unvollkommen realisiert, nur angedeutet, mit anderm vermengt ist, das erscheint im Kunstwerk vollständig, vollkommen und reinlich von anderm abgeschieden. So ist es auch bei der Mimik im Film.“<sup>347</sup>

In diesem Kontext wird nochmals deutlich, dass wesentliche Momente, die sich auf eine gut gelungene Theatervorstellung beziehen in der Ausführung mit der Vorgehensweise des Photographen verschmelzen. Allein durch die Definition und den Ursprung des Begriffes Inszenierung wurden diese Parallelen bereits veranschaulicht. Darüber hinaus wird dieses Moment durch die Bedeutung, die Jeff Wall den Akteuren in seinen Arbeiten beimisst, veranschaulicht:

„Alle in meinen Bildern erscheinenden Personen sind nicht eigentlich sie selbst, sondern sie spielen die Rolle von irgend jemanden, von jemanden, der vielleicht gar nicht viel mit ihnen zu tun hat. Sie sind Darsteller, also, anders.“<sup>348</sup>

Rein formale Kriterien stützen diese Durchdringung in der Umsetzung bei Jeff Wall ebenfalls. Denn bei der Photographie handelt es sich, wie bei den meisten Farbaufnahmen, um ein Cibachrome, welches in seinem Format annähernd lebensgroß reproduziert wurde. Allein auf Grund dieser Merkmale wird die Darstellung für den Bildbetrachter noch überzeugender, er wird durch die Illumination und die Größe der Arbeit in den Bann gezogen. Gegebenenfalls kann

<sup>347</sup> Ebd. S. 148. (Arnheim, Rudolf)

<sup>348</sup> Zitiert aus, Jeff Wall, *Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*, Hrsg. v. Rolf Lauter, München, S. 25.

durch die Umsetzung sogar eine Identifikation mit einer alltäglichen Straßenszene vollzogen werden, in der man streitende junge Leute auf einen zuschreiten sieht. So ist heutzutage die kleiner und undeutlicher wirkende Geste durch äußerliche Repräsentation klarer in ihrer Erscheinung. Dies löst auf formaler Ebene ebenfalls Arnheims Forderung für die Entstehung eines guten Kunstwerks ein:

„Da aber in einem guten Kunstwerk alles deutlich sein muss – (soll Undeutlichkeit gegeben werden, so muss es deutliche Undeutlichkeit sein!) – braucht man für den Film eindeutige Mimik.“<sup>349</sup>

Diese Deutlichkeit in der Undeutlichkeit wird nicht nur durch die eindeutige Mimik, sondern auch durch die Fokussierung geleistet.

Ebenfalls verweist die Größe des Formates auf die formalen Kriterien für die Ausführung von Historiengemälden zurück, die zum einen wegen ihres Stellenwertes eine angemessene, repräsentative Größe vorweisen müssen und zum anderen auf Grund der adäquaten Vermittlung ihres Inhaltes darauf angewiesen sind, dies in einem großen Maßstab zu tun. Die Darstellung der Geste erhält, wie es Jeff Wall in seinem Essay bemerkt, auf Grund der Magnifikatikon in seinen illuminierten Arbeiten eine Verherrlichung. Dies kann man darüber hinaus im Zusammenhang mit der Kategorisierung einer Historie betrachten. Insbesondere, da zur Ära des klassischen Historiengemäldes, bis fast in die Mitte des 19. Jahrhunderts, das ausschließliche Bildthema eines zwischenmenschlichen Konfliktes, welcher in einem profanen Ereignis eingebunden ist, der Genremalerei zugehörig gewesen wäre und demnach in seiner Umsetzung nur ein kleines Bildformat erhalten hätte. Danach kommt dem Thema bei Jeff Wall in der Tat eine besondere Auszeichnung zu.

## 6.5 Wechselspiel der Strategien

Aus dem im vorletzten Kapitel wiedergegebenen Zitat über die Dramatik geht hervor, dass Jeff Wall eine mögliche erzeugte Dramatik im Bild im Allgemeinen eng mit Charles Baudelaires Programm „Maler des modernen Lebens“ in Verbindung bringt. Wenn man nochmals genau betrachtet auf die wichtigsten Aspekte des Literaten in seinem Essay zu sprechen kommt, gelangen wir zu der indirekt vertretenen Ablehnung einer akademischen Doktrin in Bezug auf die Historienmalerei und zu einer Aufwertung alltäglicher Szenen, die streng genommen

---

<sup>349</sup> Arnheim, Rudolf, 2002, S. 147.

der Genremalerei zugeordnet werden. Dies ist die Forderung einer Loslösung von einem Regelwerk zugunsten der künstlerischen Umsetzung zeitaktueller, möglicherweise profaner Darstellungen des modernen Lebens.

Die hier noch einmal zusammengefassten Gesichtspunkte sollen im Kontext der Dramatik im Bild zeigen, dass sie eher Impulse setzten, sich von einer künstlerischen Ausführung von klassischen bildtheoretischen Konzeptionen zu entfernen, wie es bei Manets Werken zutrifft. Anhand seiner bildnerischen Umsetzungsweise, vor allem in seinen späteren Werken, wurde dargestellt, dass sich eine Auflösung einer örtlichen und zeitlichen Einheit im Bild abzeichnet. Diese fulminante Entwicklung geht konträr zu der antiken Forderung des Philosophen Aristoteles von der Einheit von Zeit, Raum und Ort in Bezug auf ein Drama. Bei Manet entsteht ein eigenständiger, neu formulierter Umgang mit dem Zeitraumgefüge vor allem in der Arbeit „Einer Bar in den Folies-Bergère“ (siehe Abb. 73).

Es soll an den genannten Aspekten gezeigt werden, dass über die inhaltliche Orientierung an den wesentlichen Punkten des Programms und der Umsetzung bei Manet, die bereits Gegenstand dieser Untersuchung war und auf Äußerungen des Photographen basiert, darüber hinaus ebenfalls eine entscheidende Divergenz zu der Vorgehensweise des Malers vorzufinden ist. Denn Jeff Wall hingegen operiert in seinen Photographien weiterhin mit einem klassischen Kompositionsaufbau, um seine Erzählungen dahingehend zu verdichten. Er erzeugt, basierend auf den darstellerischen Möglichkeiten, die Aristoteles in seiner „Poetik“ vorschlägt und in den Empfehlungen von Baudelaire, die an die Künstler im Allgemeinen ergehen, ein Zusammenspiel, welches ein dramatisches Bild in seiner ganz eigenen Umsetzungsweise präsentiert. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um einen Eklektizismus, wie es beispielsweise Rejlander in der vorgestellten Kompositphotographie des 19. Jahrhunderts betrieb, bei der die Darstellung im Gesamterscheinungsbild höchst heterogen anmutet (siehe Abb. 38). Bei Jeff Wall ist es eine Fusion von kunsthistorischen Komponenten, die zielgerichtet in ihrem Zusammenspiel eine Einheit ergeben. Durch die Entlehnung älterer Methoden für die Inszenierung seiner Photographien entsteht in Bezug auf diesen Aspekt eine gewisse Gegensätzlichkeit zu der sich abzeichnenden Ausführung des Programms von Baudelaire und der Umsetzung, wie sie der spätere Manet für seine Gemälde wählte. An dieser Stelle entsteht vergleichsweise ein Spannungsverhältnis zu den Werken des Malers aus dem 19. Jahrhundert. Das Basieren der Photographien von Jeff Wall

auf einer Methodik, die bereits in der Antike empfohlen wurde, verleiht den Werken eine in sich geschlossene Stabilität. Sie bildet das Fundament, um eine Erzählung im Bild zu transportieren. Dieses Geflecht der Erzählung funktioniert wie geschildert über die Mimik, Blicke und Gesten und die Anordnung des Figurenpersonals im Raumgefüge der Photographien. Es findet eine Verdichtung der Erzählung statt. Durch diese Kriterien kann die zu schildernde Geschichte in aller Spannung und Einheitlichkeit dem Rezipienten vermittelt werden. Dies gilt auch, wenn es dabei, wie gezeigt, zu Brüchen in der Bedeutungs- und Funktionsebene einiger Bildelemente kommen kann. Dennoch transportierten die Photographien Walls in ihrem angedeuteten Verlauf eine stringente Erzählung, die ebenfalls aktuelle Erscheinungsformen eines modernen Zeitgeschmacks aufgreifen. Dies hat zur Folge, dass über die angewandten Strategien der Kunst vertraute Strukturen des Lebens assimiliert werden, die in ihrer Darstellungsform präsenter erscheinen, als in ihrem gewöhnlichen Zustand und sich daher ihr Wirkungsgrad sublimieren kann.

Wie sich bereits in den einzelnen Bildbesprechungen gezeigt hat, gibt es trotz der formal angelegten Figuren- und Raumkonstellation inhaltliche oder sogar kausale Unstimmigkeiten und Fragwürdigkeiten in den Umsetzungen, die in ihrer Rätselhaftigkeit wieder auf Manets künstlerische Artikulation in seinen Gemälden zurückweisen. Dadurch ergibt sich bei Jeff Wall ein „Wechselspiel der Strategien“. Darstellungskonventionen scheinen in einen Dialog zu treten mit den intendierten Brüchen in den Sinnzusammenhängen der Bilder. Es ist gerade dieses aufgegebenen inhaltliche Rätsel, welches eine Parallele zu dem Avantgardemaler herstellt. Die Divergenz besteht in der angesprochenen Raumkonzeption.

Bezüglich der Darstellung einer Historie möchte ich nochmals auf die Stilrichtung des Manierismus zu sprechen kommen, die uns primär im Zusammenhang mit der Untersuchung der Arbeit „A Sudden Gust of Wind“ beschäftigt hat. Denn das Spiel mit Konvention und Invention in einem Kunstwerk vereint, lässt sich in dieser künstlerischen Ausrichtung bereits finden. Meist kann in den Darstellungen die Illusion der „Richtigkeit“, im klassischen Sinne, schnell aufgebrochen werden. Bei Jeff Wall changieren diese Elemente und nur in seltenen Fällen gewinnt das Phantastische die Oberhand. Natürlich hängt dies im Einzelnen von der Bildintention ab. In unserem Kontext geht es um die theoretischen Zugeständnisse, die zu Zeiten des Manierismus für die inhaltliche Integration von kausalen Unstimmigkeiten erhoben wurden. So schloss, exemplarisch zu nennen, G. P. Lomazzo in den

Schriften und Kunsttraktaten in seiner Behandlung von Historiendarstellungen auch groteske und genreartige Szenen mit ein. Für sein Kunstverständnis ist es wesentlich, dass einerseits Historie nicht nur Abbild der vorgestellten Wirklichkeit, sondern Gleichnis für eine höhere Realität ist.<sup>350</sup> Wie die bisherige Analyse ergeben hat, vereinen viele der Arbeiten des Photographen Jeff Wall das Moment einer grotesk anmutenden Ebene. Über die Irritation und die Verwunderung der vorgefundenen Unstimmigkeiten in den Photographien, die in ihrer Funktion anders erscheinen als sie sind, kann gerade durch diesen Prozess dem Rezipienten eine hinter den dargestellten Dingen liegende „höhere Realität“ in seiner Kunst geboten werden.

Dies hat bei Jeff Walls Photographien zur Folge, dass durch die lebendige und spannende Darstellung, sowie sie als reines Photomotiv in Wirklichkeit höchst selten in solch verdichteter Form anzutreffen ist, ein Spannungsverhältnis in den Arbeiten vorzufinden ist. Dieses beruht auf dem Aufbau mit inszenatorischen Mitteln und der scheinbaren Natürlichkeit des Geschehens. Dass das Erfassen von aktuellen Lebensumständen meist gepaart wird mit einem bühnenähnlichen Aufbau der Werke, entspricht in der Vorgehensweise der sich immer stärker ausprägenden Richtung der inszenierten Photographie, zu welcher der Künstler selbst mit beigetragen hat. Da diese Richtung, der Jeff Walls Arbeiten angehören, somit Tendenzen der zeitgenössischen Kunst entspricht, weist diese wiederum ebenfalls auf Baudelaires Programm zurück. Es ist also nicht nur die Darstellung, die zum Ausdrucksträger und Vermittler von aktuellen Lebenssituationen wird, und in einer bestimmten Art und Weise in einem Kunstwerk präsentiert wird, sondern ebenfalls die ausführenden Mittel, derer sich der Künstler bedient.

## **7 Die fesselnde Dynamik der filmisch anmutenden Erzählung**

Abschließend zum Thema der „Historie“ soll noch auf die Parallele zu den „Bewegten Bildern“ eingegangen werden, die sich, rein formal gesehen, aus der Photographie entwickelt haben und wieder auf diese zurück wirken.

Jeff Wall sieht einen engen Bezug seiner Werke zum Filmischen und bezeichnet sie daher als „kinematographisch“.<sup>351</sup> Kerry Brougher berichtet in seinem Aufsatz „The

---

<sup>350</sup> Gaehtgens, Thomas W., 1996, S. 24f.

<sup>351</sup> Interview, Arielle Pelenc in dialogue with Jeff Wall, in: Jeff Wall, Hrsg. v. Thierry de Due, Arielle Pelenc, Boris Groys, London, 1996, S. 9.

Crooked Path – Der krumme Weg“ über Jeff Walls Interesse am Film, welches in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts so groß war, dass er überlegte Filmemacher zu werden. Hauptsächlich faszinierte ihn wohl das Werk von Michael Snow, Peter Kubelka und Tony Conrad, deren Arbeiten er, während seiner Zeit in London, in den Filmmakers Co-op und in verschiedenen anderen Filmclubs sah. Jedoch mangelte es diesen strukturalistischen Filmen am Erzählerischen.<sup>352</sup> Über die Vorlieben zum Film zeichnen sich bereits die späteren Tendenzen seiner inszenierten Photographien ab. Denn er wendete sich kurz darauf filmischen Werken zu, die sich vor allem durch Narration auszeichnen. Brougher führt europäische Filmemacher, unter anderem Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson und Rainer Werner Fassbinder, an, die Jeff Wall dahingehend inspirierten, dass die Filme dieser Regisseure gleichzeitig selbstreflexive Kunstwerke darstellen und zeitgleich soziale Themen beleuchten. Dieses Interesse am zeitgenössischen Leben weist, in gewisser Hinsicht, zurück auf Baudelaires Essay „Maler des modernen Lebens“.<sup>353</sup> So findet sich der Ratschlag des Franzosen, in der vorgenommenen Synthese der Regisseure, wieder. In Bezug auf das filmische Element schließt sich inhaltlich der Kreis zu diesem künstlerischen Programm.

Aber die Auseinandersetzung des Photographen mit dem „Kinematographischen“ in seinen Arbeiten findet in vielerlei Hinsicht statt. Einige Aufsätze über Jeff Wall befassen sich mit den Analogien in seinen inszenierten Photographien zum Film, so auch der von Homy King „Der lange Abschied: Jeff Wall und die Filmtheorie“ in dem Ausstellungskatalog „Photographs“. Es wird unter anderem auf rein formale Kriterien Bezug genommen, die an dieser Stelle nur kurz aufgeführt werden sollen, da sie uns unlängst in der Arbeit begegnet sind. Zum einen ist es die Präsentation der Farbphotographien in Cibachrome, die bei den meisten Themen lebensgroße Formate aufweisen und auf Grund ihrer Illumination die Assoziation an einen Kinovorführraum erwecken können. Zum anderen handelt es sich um den beschriebenen Produktionsablauf der einzelnen Photographien, hierauf wird im Folgenden auch auf inhaltlicher Ebene eingegangen.

In dem in Kooperation entstandenen Aufsatz „IMMER WOANDERS“: Eine Einführung in die Kunst Jeff Walls“ von Lisa Joyce und Fred Orton wird beschrieben, dass Walls Kinematografie wieder eine Idee von künstlerischer

---

<sup>352</sup> Brougher, Kerry, The Crooked Path – Der krumme Weg, in: Jeff Wall, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Zürich, 1997, S. 20.

<sup>353</sup> Ebd. S. 19. (Brougher, Kerry)

Subjektivität als Produktionsmodus in die Photographie einführe.<sup>354</sup> Diese Aussage steht im Kontext der Objektivität, die der Photographie als technisches Medium anhaftet. Sie nimmt Bezug auf die Vorstellung, dass jeder „subjektive Anteil“ an der korrekten Umsetzung jenes Konstruktionsmodus der Abbildung durch die wissenschaftlich-technische Errungenschaft des Apparats überflüssig werde.<sup>355</sup> Das wahrnehmende Subjekt finde sich ohnmächtig aus dem konstruktiven Gehalt der Abbildung ausgeschlossen, gewissermaßen verbannt von der Macht der Bildmaschine.<sup>356</sup> Der Künstler Jeff Wall breche dieses Vorurteil der Photographie auf, indem er sich der Möglichkeiten der Filmproduktion bediene. Diese Vorgehensweise bringe ebenfalls einen Zweifel am Wahrheitsstatus mit sich, der in diesem Essay anhand der Arbeit „A Ventriloquist at a Birthday Party in October, 1947“ (siehe Abb. 53) besprochen wurde.<sup>357</sup> Bei dieser photographischen Darstellung eines Kindergeburtstages, wird deutlich, dass durch die Konstruktion der präsentierten Räumlichkeit bewusst Unstimmigkeiten im Bild erzeugt werden können, die auf den Erschaffungsvorgang der Arbeit zurück weisen. Insbesondere bei dieser Arbeit, die einen Programmpunkt eines Kindergeburtstages darstellt, ist die Wirkung des Arrangierten durch den gezeigten niedrigen Kastenraum so angelegt, dass der Innenraum konstruiert anmutet. Dieser Eindruck wird noch dazu durch intendierte perspektivische Ungenauigkeiten verstärkt. Er wird gleichsam zum „sprechenden architektonischen Innenraum“, der die eigentümliche Situation des Auftritts einer Bauchrednerpuppe widerspiegelt. Der Raum erhält eine Doppelfunktion, rein formal gesehen als Austragungsort des Kindergeburtstages und über seine Gedrungenheit und Enge, die durch die niedrige Decke resultiert, als Ausdrucksträger einer Stimmung im Bild. Die Konstruktion lässt diese Arbeit über die bloße Darstellung eines Themas hinauswachsen. Sie bedient sich ebenso der Umsetzungsmöglichkeiten der Malerei, wie unter anderem anhand der Röntgenaufnahmen bei Manets Gemälde „Eine Bar in der Folies- Bergère“ veranschaulicht wurde, die die durchdachte Raumkonzeption preisgeben. So erzielt der minutiös geplante Aufbau in dem Gemälde des 19. Jahrhunderts und vor allem in den Photographien des ausgehenden 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts die

<sup>354</sup> Joyce, Lisa, Orton Fred, „IMMER WOANDERS“: Eine Einführung in die Kunst Jeff Walls (A Ventriloquist at a Birthday Party in October, 1947), in: Jeff Wall, Photographs, Ausstellungskatalog, Hrsg. v. MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, 2003, S. 22.

<sup>355</sup> Fischer, Ludwig, 1996, S. 78.

<sup>356</sup> Ebd. S. 78. (Fischer, Ludwig)

<sup>357</sup> Ebd. S. 22. (Fischer, Ludwig)

gewollte Wirkung. Darüber hinaus nutzt Jeff Wall die Konstruktion, wie es bei der Vorgehensweise einer Filmproduktion üblich ist, um als Resultat jedoch meist eine einzige Photographie zu erhalten.

In seinen inszenierten Arbeiten lassen mehrere Kriterien darauf schließen, dass der Rezipient in Bezug auf die Darstellung getäuscht wird. Dieser Täuschungsprozess, der bei vielen Werken von Jeff Wall intendiert ist, wurde bereits konkret erläutert und analysiert.

Welche Möglichkeiten die Nutzung der Vorgänge einer Filmproduktion über die Expansion einer reinen Einzelbilderschaffung noch haben kann, soll im Folgenden erörtert werden. Daher möchte ich im Einzelnen nur auf die Aspekte eingehen, die eine Bedeutung für die Wahrnehmung einer zusammenhängenden Narration ergeben. Das heißt Momente außer Acht zu lassen, die ausschließlich auf eine ästhetische, filmische Wirkung hin angelegt sind, wie es beispielsweise bei einem Panoramabild der Fall ist, indem durch Heranzoomen die Weite des Raumes visualisiert werden soll. Vielmehr geht es in unserem Kontext um die filmische Verdichtung eines Momentes und dessen narrative Wirkung auf den Rezipienten. Der Autor King zieht den Vergleich der Arbeiten Walls zu der Aussage des Filmtheoretikers Stephen Heath über „narrative Bilder“:

„Eine Art statisches Porträt, in dem [der Film] zu einer Einheit wird, auf deren Grundlage er besprochen werden kann.“<sup>358</sup>

Nach dieser Ausführung Heaths wird deutlich, dass die Verdichtung einer Erzählung ebenfalls in einer filmischen Sequenz als Einzelbild vorhanden sein kann. Rudolf Kersting beschreibt in seiner Dissertation „Wie die Sinne auf Montage gehen“, dass photographisch gesehen, der Film nie mehr als eine additive Reihung statischer Momentaufnahmen sei.<sup>359</sup> In dieser formalen „Alliteration der Bilder“ findet immer wieder ein Klimax in einer einzelnen Darstellung statt. Diesen Anspruch finden wir bereits bei den Äußerungen des Wahrnehmungstheoretikers Arnheim wieder, die im vorangegangenen Kapitel zitiert wurden. Auf seine Erwähnungen zum Film soll an dieser Stelle *expressis verbis* eingegangen werden. Zunächst einmal geht es um die räumliche und zeitliche Stringenz, die der Betrachter in Wirklichkeit bei einem Erlebnis erfährt. Der Autor macht deutlich, dass es in der Wirklichkeit für einen

---

<sup>358</sup> King, Homy, Der lange Abschied: Jeff Wall und die Filmtheorie, in: Jeff Wall, Photographs, Ausstellungskatalog, Hrsg. v. MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, 2003, S. 118.

<sup>359</sup> Kersting, Rudolf, Wie die Sinne auf Montage gehen, Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films, (Diss. Freiburg 1988), Basel, 1989, S. 53.

Beobachter keine Zeit- und keine Raumsprünge gebe, sondern eine raum-zeitliche Kontinuität.<sup>360</sup> Er folgert in Bezug auf den Film, dass bei der praktischen Verwendung zumeist eine Einschränkung dieser Freiheit dadurch eintrete, dass den Inhalt des Films eine Handlung bilde, die eine gewisse Einheitlichkeit des zeitlichen und räumlichen Ablaufes habe.<sup>361</sup> Bei dieser Erwähnung müssen Ausnahmen dieses Prinzips ebenfalls genannt werden, da eine zusammenhängende Erzählung nicht immer das angestrebte Ziel eines Filmes sein muss. Man denke dabei nur an die Sprünge in der Zeit- und Raumebene bei den späteren filmischen Werken von David Lynch oder Quentin Tarantino. Jedoch ist es überwiegend die Intention, dem Beschauer zeitlich komprimiert eine einheitliche Geschichte zu veranschaulichen, wie es Aristoteles in seiner Dramentheorie gefordert hat. Bei den erwähnten Einschränkungen, die Arnheim anspricht, wird seiner Meinung nach deutlich, dass die Illusion, die das Theaterspiel und auch das Filmspiel erwecke nur eine partielle sei.<sup>362</sup> Der Autor schildert, dass zwar innerhalb einer Bühnenszene auf Natürlichkeit Wert gelegt werde: die Leute sollen sprechen wie in Wirklichkeit, ein Dienstmädchen wie ein Dienstmädchen, ein Graf wie ein Graf.<sup>363</sup> Die von ihm erwähnten Einschränkungen, die dabei entstehen, wurden als Vergleich zu Jeff Walls Arbeiten bereits aufgeführt: Sie beziehen sich auf die Notwendigkeit der lauten und deutlichen Aussprache in Hinsicht auf das Verständnis des Publikums im Theaterspiel. Es ist die angesprochene Angemessenheit, die bei dem jeweiligen Austragungsort zum Tragen kommt. Laut Arnheim bedeutet dies nun, dass die Abweichung vom Natürlichen somit stillschweigend hingenommen werde, als die Technik des Schauspielens es erfordere.<sup>364</sup> Darunter versteht er die partielle Illusion. Für Arnheim liege sozusagen die Bühne in zwei verschiedenen Reichen, deren Gebiete einander schneiden. Einmal wolle sie Natur geben, aber sie gebe eben nur ein Stück Natur, das räumlich und zeitlich aus der Realzeit und dem Realraum des Zuschauerraums herausgeschnitten sei.<sup>365</sup>

„Die Bühne ist zugleich Schaukasten, Angesehenes, Spielplatz und fällt damit in das Gebiet des bloß Fingierten. Aber die Illusionskomponente bei der Bühne ist relativ stark, indem ja ein

---

<sup>360</sup> Arnheim, Rudolf, 2002, S. 34.

<sup>361</sup> Ebd. S.35. (Arnheim, Rudolf)

<sup>362</sup> Ebd. S. 37. (Arnheim, Rudolf)

<sup>363</sup> Ebd. S. 37. (Arnheim, Rudolf)

<sup>364</sup> Ebd. S. 37f. (Arnheim, Rudolf)

<sup>365</sup> Ebd. S. 38. (Arnheim, Rudolf)

realer (Bühnen-) Raum und ein realer Zeitablauf tatsächlich gegeben sind.“<sup>366</sup>

Anders verhalte es sich bei der Betrachtung eines Bildes oder einer Photographie. Die Photographie stelle zwar auch einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit (einen Zeitpunkt) dar, aber sie tue dies nicht, wie die Bühne, mit Hilfe eines realen Raums (und eines realen Zeitablaufs).<sup>367</sup> Im Verhältnis dazu sei der Film, das lebendige Bild, es halte in dieser Beziehung zwischen Bühne und Bild die Mitte.<sup>368</sup> Hinsichtlich der „partiellen Illusion“ lösen Jeff Walls Photographien diese Täuschung des Rezipienten auf ihre ganz eigene Art und Weise ein. Sie treten auf Grund ihrer Entstehungsart und ihrer Präsentation in ein ambivalentes Verhältnis zu den Medien der Malerei, des Theaters und des Films. Sie sind intermedial und dennoch stringent in ihrer Erscheinungsform, so dass sie in ihrem Charakter autonom bleiben. Auch wenn sie dem Zweidimensionalen verpflichtet sind, erzielen sie durch die illuminierende Eigenschaft der Cibachrome eine dreidimensionale Wirkung. Ebenfalls ist es die Erscheinung eines Raumes im Bild, die den Betrachter meist auf Grund seiner kompositorischen Anordnung rein subjektiv in das Bildgeschehen integriert. Durch die Anziehungskraft filmischer Aspekte, die unter anderem in der Perspektive und in der Präsentation begründet liegen, wird die „partielle Illusion“ eingelöst. Arnheim stellt in Bezug auf die Photographie weitere Abweichungen zum Film und zum Theater heraus. Im Gegensatz zur Photographie habe der Film, wie das Theaterstück, einen Zeitablauf, der mit dem eines dazustellenden Wirklichkeitsvorgangs zur Deckung gebracht werden könne.<sup>369</sup> Diese Übereinstimmung beim Film und beim Theater, die der Photographie, laut Arnheim, fehle, kann zumindest in der Andeutung bei einem gezeigten Moment in einem Bild aufkommen. Aber eben nur in dem Moment, in welchem der dargestellte Ausschnitt der Arbeit die Erzählung verdichtet, so dass sich der Betrachter ein „Vorher“ und „Nachher“ der Handlung gedanklich vorstellen kann. Dieser imaginär wahrgenommene Zeitablauf eines statischen Bildes entsteht durch Andeutungen, die auf eine vorangegangene und eine kommende Bewegung verweisen. Eine Photographie, die einen Zeitablauf impliziert, lässt sich gezielt durch Jeff Walls Methode der Inszenierung umsetzen. Denn wie sich gezeigt hat, können alle Details,

---

<sup>366</sup> Ebd. S. 38. (Arnheim, Rudolf)

<sup>367</sup> Ebd. S. 38. (Arnheim, Rudolf)

<sup>368</sup> Ebd. S. 38. (Arnheim, Rudolf)

<sup>369</sup> Ebd. S. 38. (Arnheim, Rudolf)

wie bei einem Gemälde oder einer Skulptur, dahingehend ausgerichtet werden, dass sie der Forderung des Literaten Lessings nach dem „Fruchtbaren Augenblick“ nachkommen. Die angedeutete Sukzessivität im Bild, die durch den ausgewählten und komponierten Moment entsteht, rückt die Photographie wieder näher an den Film heran. Rein objektiv betrachtet behält Arnheim Recht. Da es sich bei einem Photo nicht um eine Aneinanderreihung von Einzelbildern handelt, die durch eine schnelle Abfolge des Gezeigten einen Bewegungsablauf und somit auch einen Zeitablauf darstellen, oder wie beim Theater, eine Handlung in Realzeit geschieht, kann dennoch gerade bei einer inszenierten Photographie die Wirkung der Arbeit dahingehend angelegt sein, dass sie einen Ablauf suggeriert, der mit einem Wirklichkeitsvorgang identifizierbar wird.

Dieses Argument wird bekräftigt durch die folgende Aussage, die sich in der „Kleinen Geschichte der Photographie“ findet. Sie hebt die intuitive Einstellung beim Betrachten einer Photographie hervor:

„Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Betrachter unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längst vergangenen Minute das Künftige noch heut so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.“<sup>370</sup>

Das beschriebene subjektive allgemeine Verlangen des „Hier und Jetzt“ des Betrachters kalkuliert Jeff Wall in seine Bilderzählung mit ein. Daher kann ein photographiertes Ereignis dieser Parallele einem Wirklichkeitsvorgang standhalten. Bei einer Dokumentarphotographie ist dies, wenn auch aus subjektiver Perspektive, per se gegeben. Die Erwartungshaltung des Betrachters macht es ebenfalls bei einer inszenierten Photographie möglich, eine vermeintliche Natürlichkeit in der Arbeit zu vermuten oder durch diese Vordergründige erst einmal getäuscht zu werden. Es besteht daher eine gewisse Dialektik in dem Bestreben des Künstlers, welche sich in den Werken widerspiegelt. Die scheinbar reale, alltägliche Situation, die auf einer Konstruktion begründet ist, erweckt trotz des Wissens über die Vorgehensweise des Photographens, wieder das Verlangen etwas Zufälliges darin zu entdecken. Zumindest, wenn man dem Zitat aus der „Kleinen Geschichte der Photographie“

---

<sup>370</sup> Kleine Geschichte der Photographie, in: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main, 1996, S. 50.

Glauben schenkt. Somit ist die Überzeugungskraft, einen wirklichkeitsnahen Vorgang in einem suggerierten Zeitablauf zu präsentieren, bei Jeff Wall gelungen.

Abschließend in dem Kapitel „Wegfall der raum-zeitlichen Kontinuität“ geht Arnheim noch einmal auf die Bestimmung des Begriffes „partielle Illusion“ ein. Denn diese Wortwahl kann eine Verwunderung auslösen. Bereits relativ zu Beginn unserer Arbeit hat die Wahrnehmungsstudie von Gombrich ergeben, dass man einer Illusion voll und ganz erlegen sein muss und nur im Anschluss an diese, die Täuschung entschlüsselt werden kann. Man denke dabei ebenfalls an die vorgestellte „Zeuxis-Legende“, in der die Täuschung eines Vorhanges, obwohl es sich um ein Bild gehandelt habe, in Erfüllung gegangen sein soll.

Arnheim erklärt die Wirkung der partiellen Illusion auf einer psychologischen Grundlage. Er führt als Beispiel Kinderzeichnungen an, die ein menschliches Gesicht, bestehend aus Pünktchen, Komma, Strich, zusammensetzen, aber dennoch einen starken Ausdruck zeigen können, so dass ein solches Gesicht sehr zornig, sehr belustigt, sehr ängstlich aussehen könne. Der Eindruck sei sehr stark, aber die Darstellung sei alles andere als komplett.<sup>371</sup> Dass sie uns genüge, hänge damit zusammen, dass wir auch in der Wirklichkeit keineswegs jede Einzelheit auffassen.<sup>372</sup> Für Arnheim bedeutet dies, dass „wir uns beim Beobachten in der Wirklichkeit mit dem Erfassen des Wesentlichen begnügen.“<sup>373</sup> Dies bezieht er ebenso auf die Bühne und den Film, wenn nur alles Wesentliche des Vorgangs gezeigt werde, sei die Illusion für uns komplett.<sup>374</sup> Dieses Prinzip löst auch Jeff Wall in seinen Werken ein. Das heißt nicht, dass sie unvollkommen erscheinen, im Gegenteil, die Arbeiten weisen für die Bildaussage nur die ausschlaggebenden Elemente auf und machen sie daher so dramatisch und verständlich, zum mindesten vordergründig verständlich. Auch wenn es sich bei Jeff Walls Werken, aus dem Grund der Zweidimensionalität, nur um eine „partielle Illusion“ handelt, erfüllen sie dennoch ihr „Versprechen eines realitätsnahen Vorganges“, indem die Täuschung des Betrachters in den meisten Fällen aufgeht.

Begnügen wir uns aber nicht mit einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem Kinematographischen, sondern halten diese parallel zum Film an einem relativ jungen Werk des Künstlers fest.

---

<sup>371</sup> Arnheim, Rudolf, 2002, S. 40.

<sup>372</sup> Ebd. S. 40f. (Arnheim, Rudolf)

<sup>373</sup> Ebd. S. 41. (Arnheim, Rudolf)

<sup>374</sup> Ebd. S. 41. (Arnheim, Rudolf)

Die Schwarzweiß-Photographie „Forest“ (Abb. 88) aus dem Jahre 2001 zeigt einen Einblick in ein spätherbstliches bis winterlich anmutendes Waldgelände. Die kahlen, dünnen Bäume, die ihr Laub längst abgestreift haben, geben auf der linken Bildhälfte zwei Personen, die nur schemenhaft zu erkennen sind, preis. Auf der rechten Bildhälfte wird der Blick des Betrachters entlang eines unbelaubten, lockeren und erdigen Weges zu einer Lichtung geführt. Diese ist zu einer Lagerstätte geworden, in deren Mitte ein qualmender und dampfender Topf, gesäumt von zwei Matten, steht. Holz zum feuern und einige Nahrungsutensilien sind erkennbar. Ein Picknick im Freien oder vielleicht eher eine Notdürftigkeit zweier obdachloser Menschen? Die spärliche Wahl des Mitgebrachten und das kalt anmutende Wetter, auf das man auf Grund der warmen Kleidung der Gezeigten schließen kann, lässt Letzteres vermuten. Die Feuerstätte ist verlassen. Kompositorisch wird sie von ihren bereits im Aufbruch befindlichen Benutzern durch einen kräftigeren, langen Baumstamm in der Bildmitte getrennt. Begibt man sich auf den Vergleich zum Film, erscheint diese Teilung wie das Aufzeigen zweier Szenen in einer Photographie vereint. Die optische Hinführung und der unverstellte und klare Blick auf die Lichtung wird konterkariert durch das dichte Geäst und die festgehaltene Bewegung der weiblichen Person. Klarheit und Unklarheit stehen sich in der Bildwirkung gegenüber. Dies spiegelt sich auch im Handeln der gezeigten Personen wider. Denn aus welchem Grund brechen sie auf? Die Lagerstätte weist noch genügend Holz zum Feuern auf und aus dem Topf bildet sich eine qualmende Kondenswolke. Ob sie überrascht worden sind oder einfach nur loseilen, bleibt wohl spekulativ.

Die visuelle Trennung im Bild wurde für den Buchumschlag des Ausstellungskataloges „Photographs“ genutzt. Auf der Frontseite ist ausschließlich die photographierte Lagerstätte zu sehen, der Buchrücken wird gesäumt von dem auf der Darstellung kompositorisch in der Bildmitte eingesetzten Baumstamm und die Rückseite zeigt das hinter dem Geäst getarnte Paar im Wald. Nur durch das Aufklappen des Buches werden die zwei Szenen wieder vereint. Um bei der Sprache des Kinematographischen zu bleiben, erscheint die Arbeit beinahe wie eine Parallelmontage, obwohl der Begriff vom ursprünglichen Sinn her nicht ganz korrekt ist. Dieser bezeichnet eine Gleichzeitigkeit zweier räumlich voneinander entfernter Aktionen.<sup>375</sup> Da jedoch eine formale Teilung in der Photographie vorherrscht, kann

---

<sup>375</sup> Bazin, André, Die Entwicklung der kinematographischen Sprache, in: Texte zur Theorie des Films, Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart, 1998, S. 257.

von zwei unterschiedlichen Ereignisdarstellungen an einem Ort gesprochen werden, die inhaltlich verbunden sind. In Hinsicht auf die Montage spricht André Bazin in seinem Essay über die kinematographische Sprache davon, dass diese unsichtbar sein könne. Der Verstand des Zuschauers passe sich natürlich Blickpunkten an, die der Regisseur ihm anbiete, denn diese seien in der Geographie der Handlung oder der Verlagerung des dramatischen Schwerpunktes begründet.<sup>376</sup> In Jeff Walls Photographie sind die Bildpunkte klar gegeben, sie verlaufen von der Feuerstätte bis hin zu der Frau, die sie verlässt, und münden in der nur sehr mühsam wahrnehmbaren Person am linken Bildrand. Dieser Verlauf kann irritieren, da er gegen die natürliche Lesegewohnheit des Betrachters strebt. An Stelle von links nach rechts in die Bildhandlung eingeführt zu werden, spannt sich dieser wahrnehmungspsychologische Vorgang über den einleitenden Weg von rechts nach links auf. Dieser gelangt sogar am äußeren linken Bildrand zum Stillstand, da die zu erkennende Person offensichtlich in ihrer Bewegung verharrt. Auf einer kleinen Anhöhe verweilt sie wahrscheinlich mit einer Hand in der Tasche. Dieses Standmotiv wird jedoch durch die verzweigten Bäume verunklärt. In Bezug auf den Film stellt Bazin heraus, dass „sowohl die Gestaltung des Bildinhaltes als auch das Hilfsmittel der Montage dem Film das Rüstzeuge geben, dem Zuschauer seine Interpretation des dargestellten Ereignisses aufzuzwingen.“<sup>377</sup> Im klassischen Sinne kann bei der zu analysierenden Arbeit nicht von einer Montage gesprochen werden, aber die dargestellte Trennung lenkt die Bildwirkung dahingehend, dass wir Zeugen eines abrupten Verlassens einer Lagerstätte werden. Der Eindruck eines Bildsequenzwechsels wird suggeriert, da zwei Ereignisse in einer Darstellung präsentiert werden. Es wird ein in der Bewegung festgehaltener Ablauf visualisiert, dem der Betrachter auf Grund der angelegten Blickpunkte folgen kann. Er zeichnet den Weg mit seinen Augen nach. Eine weitere formale Analogie zur Filmproduktion findet sich in dem Verwenden der Tiefenschärfe im Bild wieder. Dazu äußert sich Bazin, dass „Tiefenschärfe eine wesentliche Errungenschaft der Regie sei: ein dialektischer Fortschritt in der Geschichte der kinematographischen Sprache, so dass die Tiefenschärfe den Zuschauer in eine Beziehung zum Bild setze, die enger sei als seine Beziehung zur Realität.“<sup>378</sup> Ein wesentliches Merkmal der Photographien von Jeff Wall ist es, dass sie eine starke Tiefenschärfe aufweisen. Im Anschluss an das

---

<sup>376</sup> Ebd. S. 257. (Bazin, André)

<sup>377</sup> Ebd. S. 259. (Bazin, André)

<sup>378</sup> Ebd. S. 269. (Bazin, André)

entstandene Photo vermag der Künstler diese nachträglich am Rechner rein visuell noch deutlicher hervortreten zu lassen. Der Einsatz von Tiefenschärfe zeichnet sich ebenfalls in der beschriebenen Waldszenerie ab. Die Strukturen der verzweigten Äste, des Laubes und des Gebüschs sind weitestgehend bis in den Hintergrund klar zu erkennen. Dieser wird auf Grund der dichten Vernetzung, der nebeneinander und hintereinander stehenden Baumkulturen, bis auf den im oberen Drittel durchdringenden Himmelsabschnitt, vollkommen für den Betrachter abgeschlossen. Durch die überwiegend einheitliche Tiefenschärfe liegt die Betrachterkonzentration auf der gesamten Szene. Daher wird es ebenfalls für den Rezipienten erleichtert, sich inhaltlich auf den fokussierten, festgehaltenen Ablauf in der Darstellung einzulassen. Die Narration wird ebenfalls durch formale Kriterien der Komposition im Bild, sowie durch technische Einstellungsmöglichkeiten der Kamera, getragen. Daher sind Elemente der kinematographischen Sprache geeignet, um eine verdichtete Erzählung in der Photographie zu transportieren. Es wird in der beschriebenen Darstellung eine homogene Gewichtung auf den Schauplatz präsentiert. Diese und andere Photographien des Künstlers folgen einer bestimmten Richtung des Films, nämlich der, die durch eine verstärkte Narration geprägt ist und vor allem soziale Themen beleuchtet. So erfüllt sich das eingangs geschilderte Interesse am narrativen Filmgenre ebenfalls in seinen Kunstwerken. Die Parallelen liegen auf der Hand. So gibt die beschriebene Photographie einen Einblick in das Leben zweier mit aller Wahrscheinlichkeit obdachloser Menschen. Die Arbeit, die auf Grund des formalen Zugangs für den Betrachter, in Form eines randabgeschnittenen Weges, diesen sehr nah an das Geschehen heranrückt, bindet ihn als Beobachter in die Darstellung mit ein. Verstärkt durch die Tiefenschärfe wird der Rezipient in eine Beziehung zum Bild gesetzt, die nach Bazin „enger sei als die zur Realität“. Hinzu kommt die angedeutete Schilderung zweier Zustände im Bild, die einen zeitlichen Ablauf erahnen lassen. Die Vorstellung des vorangegangenen Kampierens, des Aufwärmens, des Rastens und des Stärkens wird dem Aufbrechen der beiden Personen gegenübergestellt. Letztendlich entziehen sich die ohnehin nur schemenhaft zu erkennenden Menschen dem Blick des Betrachters. In der Darstellung wird deutlich, dass das Leben dieser Personen allzu rasch unserem Blick entwindet. Dieser Prozess des Sichtbarwerdens und wieder Unsichtbarwerdens wird in dieser einen Photographie verdeutlicht. Sie bietet eine Fokussierung auf das Ereignis und lässt uns bei dem Gezeigten einen Moment lang verweilen.

Der Philosoph Wilhelm Schapp, welcher der phänomenologischen Tradition verpflichtet ist und sich vermehrt den Motiven ästhetisch-technischer Inszenierung zuwendet, geht davon aus, dass die Projektionsmasse der Filmschauenden den Erscheinungen phänomenologischer Einstellung entspreche. Die Realität des Gegebenen werde belegt durch Bewusstseinsmedialität, wo die Dinge zu ihren Daten finden, durch die sie sich erst dem Subjekt als Gegebenes offerieren.<sup>379</sup> Bei dieser Auffassung bringt Schapp als ein wesentliches Moment die Erzählung in den Zusammenhang zum Film. Er weist das Verstehen selbst als gelungenes Resultat einer gut vorgetragenen Erzählung aus.<sup>380</sup> Reiner Matzker geht in seiner Publikation „Das Medium der Phänomenalität“ auf die wichtigsten Aspekte diesbezüglich ein. Die zum Verstehen führende Geschichte werde bei dem Philosophen die eigentliche Komponente des phänomenologischen Prozesses. Sie sei gewissermaßen der Motor der Idee, jener „strengen Einheit“, die das Ding begrenze. Jeder über die Geschichten vermittelte Zugang zum Ding und zum eigentlichen Verstehen seines Wesens verschmelze mit der Idee. Bei ihm trete der Blick und die Geschichten als Vermittlungsgrößen einer idealen Bedeutungsdimension des Dings auf, die sich in ihrer Absolutheit als Größe eines übergeordneten, transzendenten Sachverhalts bzw. Bedeutungszusammenhangs zeige.<sup>381</sup> Laut Matzker seien bei Schapp das Erzählen und das Erschauen Vehikel der kategorialen Erschließung des Mediums der Phänomenalität. Dieses Medium koinzidiere in seiner Bedeutung auffällig mit dem Wesen der Idee bzw. des Begriffs. Es sei zu begreifen als Projektionssphäre, die in ihrer jeweiligen Begrenzung Verstehen ermöglicht. Wahrnehmung geschehe dadurch, dass das Wahrgenommene in seiner Geschichte wiedergegeben werde. Eine Geschichte sei zu erzählen durch Bilder wie durch Texte.<sup>382</sup> Die an dieser Stelle zusammengefassten Gesichtspunkte des Philosophen Schapp, die sich auf die Narration vor allem in Bezug auf den Film stützen, rufen einen erkenntnisphilosophischen Ansatz in Erinnerung. Der Einsatz einer zusammenhängenden Erzählung ist für ihn von solch eminentem Wert, dass sie es vermag, einen höheren Bedeutungszusammenhang zu vermitteln.

Schapp differenziert dabei zwischen den unterschiedlichen Geschichten und zwar zwischen der Gesamt- und der Einzelgeschichte. Die Dramaturgie des

---

<sup>379</sup> Matzker, Reiner, Das Medium der Phänomenalität, Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte, München, 1993, S. 10f.

<sup>380</sup> Ebd. S. 72. (Matzker, Reiner)

<sup>381</sup> Ebd. S. 72. (Matzker, Reiner)

<sup>382</sup> Ebd. S. 72f. (Matzker, Reiner)

Gesamtzusammenhangs scheine geprägt durch das Verhältnis der Bedeutungen von in ihm vorhandenen Einzelgeschichten, sein Verständnis durch den Zusammenhang derselben.<sup>383</sup> Bei der besprochenen Schwarzweiß-Photographie von Jeff Wall kann man auf Grund der Analyse von solch einem Fall sprechen, denn in dem gesamten Geschehen bilden sich zwei Geschichten heraus. Auf Grund dieser Komplexität in einer Photographie integriert der Künstler Jeff Wall ein Spannungsgefüge in seine Arbeit. Selbst aus philosophischer Sichtweise, auch wenn es sich hier nur um eine Position handelt, kann eine Geschichte in Hinsicht vor allem auf das Medium des Films einen Stellenwert erlangen, der über die reine Erzählung hinaus reicht. Da Jeff Walls Werke in vielen Aspekten Parallelen zum Filmgenre aufweisen, kann solch eine Vermittlung in seinen Arbeiten durchaus gegeben sein. In diesem Kontext erreicht die „historia“, im Sinne von Alberti, wieder eine sehr bedeutsame Funktion für die Kunstwerke des Photographen, denn die Wahrnehmung einer zusammenhängenden Narration wird geleistet.

---

<sup>383</sup> Ebd. S. 73. (Matzker, Reiner)

## 8 Resümee

Am Ende meiner Untersuchung angelangt, hat sich in der Gesamtbetrachtung ergeben, dass sich die Bedeutung der „Wahrheit“ in vielerlei Auslegungen bei Jeff Walls Photographien zeigt.

Um diese Auslegungen der „Wahrheit“ zu verifizieren, musste über eine konventionelle Sichtweise auf die Werke, die Herangehensweise auf mehreren Ebenen ausgeweitet werden, um die Problematik aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten. Relevant war es daher, über eine kunstwissenschaftliche Methode auch eine philosophische Vorgehensweise zu integrieren.

Die Photographien lassen sich, basierend auf ihren Erschaffungskomponenten und ihrer jeweiligen Bildwirkung, meist vordergründig in die Begrifflichkeiten „Natürlichkeit“ und „Künstlichkeit“ einteilen. Diese treten im Gesamtkunstwerk in einen Dialog, der getragen wird durch die diffizilen Nuancen dieser Wertigkeiten.

Die Vielschichtigkeit der vorhandenen Wahrheit ist zum einen begründet in der Vorgehensweise des Photographen, die meist von einer spezifischen Reflexion über das Alltagsleben ausgeht und über die modifizierte, rekonstruierte und inszenierte Form im Kunstwerk umgesetzt wird. Daher kann die Wahrheit in der Entlehnung der alltäglichen Begebenheiten gesehen werden, die in dem Erfassen eines Momentes Parallelen zur Dokumentarphotographie aufweist. Es konnte veranschaulicht werden, welche Kongruenzen und welche Divergenzen zu der Photographierichtung bestehen, so dass bei einer gegenseitigen Inspiration der Medien es zu Schwierigkeiten in der Glaubhaftigkeit der Werke kommen kann, selbst wenn beide einem gewissen Bestimmungszweck unterliegen. Dies konnte unter anderem bei der Beeinflussung des „Temporären Momentes“ aufgezeigt werden. So besteht hier die Möglichkeit manipulativ zu arbeiten, indem beispielsweise bei einer Berichterstattung eine aufgenommene Bildsequenz des entscheidenden Augenblicks des Ereignisses entnommen wird oder dieser, wie im Fall von Jeff Walls Werken, in allen Details konstruiert wird.

Eine weitere Übereinstimmung zu unserer erfahrbaren Wirklichkeit ist in dem dargestellten Zeitgeschmack der Mode samt Umgebung in den Photographien auszumachen, die unter dem Begriff des „Historischen“ zusammengefasst wurde. Diese Aspekte rufen beim zeitgenössischen Betrachter eine gewisse Authentizität hervor und gehen konform mit den im 19. Jahrhundert von Charles Baudelaire in seinem Essay „Maler des modernen Lebens“ subtil aufgestellten Forderungen an die

Künstler im Allgemeinen. Durch den Rückgriff auf die Aussagen des Textes konnten die Möglichkeiten der Wahrheitsauslegung verdeutlicht werden.

Eine Identifikation mit vertrauten Verhaltensmustern findet der Rezipient in dem Zusammenspiel der Mimiken und Gesten der Akteure, die auf das Wesentliche fokussiert sind und nur durch das Bildformat eine Überhöhung erhalten. Diese einheitliche Umsetzungsweise entspricht ebenfalls im Darstellungsablauf den Empfehlungen der aristotelischen Dramentheorie.

Die evozierte Vertrautheit zeichnet sich ferner in den fassettenreichen photographischen Darstellungen von verschiedenen Umgebungen ab. Diese zeigen unter anderem die Folgen urbaner Besiedlungen, industriell bedingter Umweltschäden, Verhaltensmuster auf offener Straße oder generelle Arbeitstätigkeiten. Die photographischen Werke vermitteln den allgemeinen Charakter von Groß- und Kleinstädten, wie es an den Photographien „The Stumbling Block“ oder „Steve`s Farm, Steveston“ verdeutlicht werden konnte.

All diese Merkmale in Jeff Walls Photographien erwecken den Eindruck einer vorerst vertrauten oder bekannten Situation. Auf Grund des Authentizitätsanspruchs und des Bekanntheitsgrades der Begebenheiten, den die inszenierten Werke implizieren, geht von ihnen eine gewisse Überzeugungskraft aus. Dies wird bestätigt durch die alltäglichen Ereignisabläufe, die wegen des Verzichts auf erhabene und idealisierte Darstellungsformen von einer gewissen Aufrichtigkeit zeugen. Sie vermitteln zunächst eine Natürlichkeit, die als Folie für die Künstlichkeit der Werke dient. Die aufgeführten Aspekte präsentieren eine vordergründige Wahrheit. Bei der Berücksichtigung des Arbeitsprozesses des Künstlers erscheint diese Betrachtungsweise zu eindimensional, daher war es bedeutsam, über die herausgestellten Gesichtspunkte sich dem Thema aus kunstphilosophischer Sichtweise zu nähern.

In Bezug auf die theoretische und philosophische Betrachtung der Photographie in der Literatur, ließ sich feststellen, dass es überwiegend keine stringente Form der Besprechung von Photographie als Kunst gibt. Die Ansätze beziehen sich vor allem auf die Photographie im Allgemeinen, dies hat jedoch Konsequenzen für die Schlussfolgerungen in Hinsicht auf den Wahrheitsaspekt. Daher war es zwar relevant, diese Positionen zu dem Medium vorzustellen und zu diskutieren, jedoch galt es, mehrere Ansichten zusammenzuführen, um die Funktion der Photographie als Kunst analysieren zu können. Es sollte vor allem gezeigt werden, welche

legitimen Möglichkeiten daraus resultieren. Übertragen auf Jeff Walls Werke konnte dadurch veranschaulicht werden, dass seine Arbeiten über den zweidimensionalen Bereich der Sinnzusammenhänge hinausreichen können. Gerade über das meist in den Hintergrund gerückte, subtile, kaum sichtbar erscheinende Artifizielle des Entstehungsprozesses erreichen die Photographien in ihrer Bildaussage oft das Gegenteil. Das Künstliche weicht zugunsten einer Natürlichkeit im Bild, die es schafft, in überzeugender Form verdichtete Aussagen über unsere vermeintliche Wirklichkeit zu treffen. Dies konnte im Besonderen mit Platons philosophischen Vorstellungen von der Funktion der Ideen, in seiner Erkenntnislehre vor allem am Höhlengleichnis, in Verbindung gebracht werden, die es, seiner Meinung nach, vermögen, Allgemeinheiten des Seins zu veranschaulichen. Im übertragenen Sinne wurden diese Allgemeinheiten auch bei Jeff Walls Photographien ausgemacht, bei denen es sich um die oben genannten Erfahrungswerte, Verhaltensmuster oder allgemein gültigen Merkmale von Lebensräumen handelt. Der Künstler beweist durch sie ein feinsinniges Gespür für die Umsetzung kausaler Zusammenhänge in den inszenierten Photographien. Die darin enthaltene Hypothese einer dualistischen Weltanschauung ist ebenfalls an der Deutungsproblematik des „Vera Icons“ ausgemacht worden, welches sich ferner in Bezug zur Wahrheitsdebatte der Lichtbilder stellen ließ.

Unter der Einbindung einer philosophischen Analyse werden all diese vorgestellten Aspekte getragen durch die Strategien, die in der Kunst gezielt eingesetzt werden können. Daher war es erforderlich, den „Vorhang“, der über den Arbeiten hängt, zu lüften, um hinter die vordergründige Folie der Darstellung zu schauen.

Dies konnte anhand mehrerer kunsthistorischer Gesichtspunkte verifiziert werden.

Dafür musste ein Rückblick auf die Inszenierung in der Geschichte der Photographie vorgenommen werden. Der Umgang und das Verständnis für diese Vorgehensweise ergibt sich ursprünglich aus dem werkinnewohnenden Bestandteil des Mediums, der auf die sehr langen Belichtungszeiten zurückzuführen war. Am Beispiel des Erfinders und Photographen Bayard wurden die Parallelen zu Jeff Walls Werken, in Hinsicht auf den Arbeitsprozess und auf das Verständnis seiner Photographie, ein fingiertes Geschehen zu kreieren, vor Augen geführt. Die Vorgehensweise der intendierten Inszenierung spaltet sich allgemein betrachtet in den Arbeitsvorgang der Interpretation einer Vorlage sowie in die Umsetzung des Reflektierten auf.

Des Weiteren war es in Hinsicht auf den Entstehungsprozess von immenser Bedeutung die Auseinandersetzung des Realitätscharakters von Kunstwerken zu diskutieren. Basierend auf dem von Plinius schriftlich überlieferten Künstlerwettstreit in der Zeuxis-Legende konnte das Interesse für die Wahrnehmungstäuschung des Bildbetrachters bereits seit der Antike verdeutlicht werden. Anhand des Ereignisses und darüber hinaus vor allem an einem weiteren Werkbeispiel des Zeuxis zeichnet sich ungewollt die ambivalente Lesbarkeit der Realitätsebenen von Kunstwerken ab. Wie exemplarisch am Beispiel von Holbeins Gemälde des „Kaufmanns Georg Gisze“ nachgeprüft werden konnte, gewinnt die Mimesis seit der Spätrenaissance in der Kunstgeschichte eine neue Dimension, so dass es zu Verschiebungen in den Künstlerintentionen kommt und es nicht mehr ausschließlich um eine einseitige Betrachtertäuschung geht, bei der ihr genereller Wirkungsgrad zu hinterfragen ist.

In diesem Kontext hat sich herauskristallisiert, dass es sich bei Jeff Wall um eine bewusst initiierte dualistische Realitätsauffassung von Kunstwerken handelt, bei der die Deutbarkeit der Photographie auf zwei Richtungen hin angelegt ist. Resultierend daraus werden all diese Gesichtspunkte getragen durch die Strategien der Kunst. Dass bei Jeff Walls Arbeiten die Glaubwürdigkeit der Ereignisse funktioniert, beweist der beschriebene Täuschungsprozess, dem der Rezipient unterlegen sein kann. Wie veranschaulicht, geht Gombrichs These, „daß man sich nicht einer Illusion hingeben kann und sie gleichzeitig beobachtet“<sup>384</sup>, bei Jeff Walls Werken auf. In einem späteren Kapitel zu den Analogien zum Film begegnete uns ein weiterer wahrnehmungspsychologischer Ansatz bei Arnheim. Seine Vorstellung von einer „partiellen Illusion“ konzentriert sich auf die Darstellung des Wesentlichen. Daher hat Arnheims These die Wirkung, die von Jeff Walls Photographien auf den Rezipienten ausgeht, im theoretischen Sinne bekräftigt.

Über die Ebene der Illusion im Bild, konnte bei Jeff Walls Photographien konstatiert werden, dass bewusst integrierte Indizien verwendet werden, um den Realitätscharakter der Kunstwerke zu hinterfragen. So auch in Bezug auf die Ebene des Hässlichen. Über die materielle Grenze im Bild sowie über das Einbinden von unschönen Orten hat sich im philosophischen Sinne gezeigt, dass die Bedeutungsebene des Hässlichen zum einen in der Funktion der Verkehrung

---

<sup>384</sup> Gombrich, Ernst, H., Kunst und Illusion, Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart/Zürich, 1977, S. 21.

begründet liegt, um über den Kontrast gerade auf ihr Gegenteil aufmerksam zu machen. Um etwas Schönes aufzuzeigen, bedarf es gleichzeitig auch dessen Gegenteil. Für Rosenkranz führt diese Vorgehensweise zum eigentlichen Aufzeigen der Wahrheit, auch wenn sich der Philosoph, im Unterschied zu Jeff Wall, der sich dem Grotesken widmet<sup>385</sup>, ausschließlich auf das Schöne und Erhabene fokussiert. Zum anderen erhält das Hässliche, wie es Sedlmayr über Bonaventuras Äußerung definiert, über den gelungenen Einsatz, im Sinne einer wesenhaft hässlichen Darstellung, etwas Wahrhaftes. Indizien der Unstimmigkeiten zu unserer wahrnehmbaren Welt lassen sich auch in den Bewegungsabläufen oder in den Darstellungsformen wiederfinden, wie es bei der besprochenen Arbeit „A Sudden Gust of Wind“ zutrifft. Die Erzählung in diesem Bild kann durch die integrierten formalen Merkmale des manieristischen Stils in der Darstellung auf diese „Art und Weise“ gesteigert werden. Ebenfalls lässt sich dieser Umgang an dem Spiel mit der Wahrnehmung des Betrachters ausmachen, wie es an der Erwartungshaltung des Rezipienten in Bezug auf den Bewegungsablauf verdeutlicht wurde.

Berthold Brechts Aussage über die Funktion der Konstruktion eines Kunstwerkes lässt sich in Jeff Walls Photographien einlösen. So ermöglichen es die Werke, basierend auf einer Erschaffungsexpansion, potenziell mehr von unserem kausalen Gefüge der Welt zu vermitteln. Die Analyse der Photographien hat ergeben, dass eine Verdichtung der Bilddarstellung und dadurch bedingt eine Aussagesublimation initiiert werden kann. Bei den konstruierten Arbeiten gewinnt der Begriff der Grenzüberschreitung eine werkimmanente Bedeutung, die über die Erschaffung sich ebenfalls auf die Inhalte der Bilddarstellung auswirkt. Dadurch wird eine Verkehrung in der Bilderentstehung und in der Wirkung der ausgeführten Photographie erzeugt.

Wie nachgewiesen werden konnte, binden die mannigfaltigen künstlerischen Umsetzungsweisen ebenfalls groteske Erscheinungsformen mit ein. Das „reduzierte Lachen“ gehört zu der Groteske als ästhetisches Ausdrucksmittel. Durch das implizierte „reduzierte Lachen“ erhalten die Photographien eine moderne Artikulationsmöglichkeit. Ein eindringlicher Blick auf die Darstellung kann die Folge sein. In diesem Zusammenhang war es im Anschluss daran relevant, die „Groteske des Alltäglichen“, bei dem es sich um das Erfassen von bestimmten

---

<sup>385</sup> Bonnet, Anne-Marie und Rainer Metzger: Eine demokratische, eine bourgeoise Tradition der Kunst. Ein Gespräch mit Jeff Wall (1994) S. 45, in: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews Jeff Wall, Hrsg. v. Gregor Stemmerich, Amsterdam/Dresden, 1997.

gesellschaftlichen Strukturen handelt, die in modifizierter Form in den Kunstwerken formuliert werden, näher zu beleuchten.

Ebenfalls werden in der „pragmatischen Grotteske“ der modernen Weltsicht aktuelle Strukturen der Gesellschaft aufgegriffen und in der Darstellung als mögliche alltägliche, jedoch dissonante Entsprechung umgesetzt. Bei der von Jansen definierten „ontologischen Grotteske“ gehen die Darstellungen über unsere visuell erfahrbare Welt hinaus. Es konnte gezeigt werden, dass es bei Jeff Walls Photographien zum Teil zu einer Fusion dieser inhaltlichen Kategorisierung der Termini kommt. Die Arbeiten des Künstlers erfahren eine Expansion, und steigern somit die Bildaussage. Selbst zunächst paradox erscheinende Darstellungen weisen Parallelen zum alltäglichen Leben auf und präsentieren daher im kunstästhetischen, abstrakten Sinne eine bestimmte Form von Wahrheit.

Dies findet sich ebenso in dem vom Künstler intendierten ambivalenten Bildprogramm wieder. Es vollzieht sich eine Durchdringung von Vorstellungskraft mit der möglichen darstellbaren Welt. Es handelt sich um einen legitimen Umgang der Einbeziehung von Traumbildern oder Bildvisionen in der Photographie. Anhand von Jeff Walls angeführtem Beispiel der Radierungen von Goya hat sich ergeben, dass selbst phantastische Bilddarstellungen von ihrer eigenen Realität zeugen und Ausdrucksträger einer bestimmten zeitlichen Stimmung werden können.

In dem letzten großen Themenkomplex dieser Arbeit konnte unter der Einbeziehung des künstlerischen Programms von Charles Baudelaire veranschaulicht werden, auf welchen Ebenen Realität, getragen durch eine gesteigerte Narration, funktionieren kann.

Vergleichbar ist Jeff Walls Vorgehensweise mit Guys Gedächtniskunst, die im Nachhinein die beobachteten aktuellen Lebensumstände im Kunstwerk dokumentiert. Darüber hinaus wurde bereits zuvor verdeutlicht, dass die Werke des Photographen über den rein schildernden Charakter hinauswachsen. Vom Künstler intendierte Anknüpfungspunkte bestehen zu Manets Herangehensweise. Er entlehnt zum Teil ebenfalls die Themenerfindung aus dem jeweils modernen Leben als Vorlage für die Erschaffung von Kunstwerken, jedoch bleibt es nicht bei einer reinen Schilderung. Wie an einem Beispiel darlegt werden konnte, verweilt Manet ebenso wenig bei dieser Bildaussage, da er „Kunstfiguren“ in seine Gemälde integriert. Diese ermöglichen es, die Werke auf zwei Ebenen zu lesen, sie reflektieren aktuelle Lebensumstände und geben die Realität der zur Geschichte gewordenen Kunst

wieder. Wie sich daraus verdeutlichen konnte, eröffnet die Lesbarkeit der Gemälde einen parallelen Zugang zu den Photographien von Jeff Wall. Durch die Einbindung von Kunstfiguren findet eine Aneignung der Kunstgeschichte statt, die es auf Grund der zweiten Bildrealität ermöglicht die Bildaussage zu steigern. Vor allem an der Gegenüberstellung von „Picture for women“ und die „Bar in den Folies-Bergère“ hat sich die Erweiterung jeweils klar im Bildgefüge abgezeichnet, da der Rezipient eine Ausdehnung der Bilddarstellungen vermittelt bekommt, welche zum Spiel mit der Sehgewohnheit des Betrachters wird. Die von Manet malerisch gewählten Ausdrucksmöglichkeiten, die gleichzeitig Ausdrucksträger seiner Bildinhalte werden, prägen über die formale Ebene der Gegenwartbezogenheit ebenfalls den zeitaktuellen Malstil. Diese Modernität zeigt sich durch den Einsatz technischer Errungenschaften auch bei Jeff Walls Bildumsetzungen. Wie dargelegt werden konnte, löst Jeff Walls Umgang mit zur „Geschichte gewordener Kunst“ immer noch die Forderungen des Literaten Charles Baudelaire nach Aktualität ein, indem die aufgegriffene Thematik in der Darstellung und in der erzählerischen Form und den dafür zur Verfügung stehenden Mitteln in dem Fall den Zeitgeist des 20. Jahrhunderts reflektiert.

Der kleine geschichtliche Exkurs über das erneute Interesse an Narration veranschaulicht, dass dieses bereits in der Blütezeit der Abstraktion in der Kunst wieder entflammte.

Durch das Aufzeigen dieser kunsthistorischen Entwicklung wird das Verlangen nach Erzählung in der inszenierten Photographie verständlich. Dass es bei Jeff Wall bedingt durch den Schwerpunkt der Erzählung zu Assoziationen zur Historienmalerei kommt, ist nachvollziehbar. Unter der Prämisse des kollektiven historischen Bildergedächtnisses wirkt sich der Wahrheitsglaube der Historien auf die Photographien aus, gerade weil die Geschichten, die der Künstler in seinen Photographien erzählt, kompositorisch eine Anlehnung an Bildprinzipien klassischer Geschichtsgemälde aufweisen. Die Verdichtung der Erzählung basiert unter anderem auf dramaturgischen Vorgehensweisen, die seit der Antike bekannt sind. An dem Bildbeispiel „Mimic“ konnte die Komprimierung der wesentlichen Aspekte der Handlung nachgewiesen werden. In dem Kontext ist für das Ereignis die Angemessenheit der Darstellung von großer Wichtigkeit. Es findet eine Reduktion der Bildelemente statt und daraus ergibt sich eine Konzentration auf das Wesentliche. Wie dargelegt, schafft es die Vereinigung der wichtigsten Phasen der

Gestikulation eine zusammenhängende Erzählung in der Photographie zu präsentieren. Es findet eine Verdichtung der Narration statt. Durch diese angewandten Kriterien kann die zu schildernde Geschichte in aller Dramaturgie und Homogenität dem Rezipienten vermittelt werden, auch wenn es dabei zu Brüchen in der Bedeutungs- und Funktionsebene einiger Bildelemente kommen kann. Dennoch transportieren die Photographien Walls in ihrem angedeuteten Verlauf eine stringente Erzählung, die ebenfalls aktuelle Erscheinungsformen eines modernen Zeitgeschmacks aufgreifen. Dies hat zur Folge, dass über die angewandten Strategien der Kunst vertraute Strukturen des Lebens assimiliert werden, die in ihrer Darstellungsform präsenter erscheinen, als in ihrem gewöhnlichen Zustand und sich daher ihr Wirkungsgrad sublimieren kann.

Wie dargelegt werden konnte, entfaltet sich dieser Wirkungsgrad vollkommen auf Grund der bestehenden Analogien seiner konstruierten Photographien zur filmischen Erzählungsweise.

Die Parallelen zu den Vorgängen einer Filmproduktion initiieren Aussageerweiterungen in der reinen Einzelbilderschaffung. Dies bezieht ebenfalls die Sprache des Films mit ein. Der Rezipient bekommt eine Verdichtung eines Momentes präsentiert, bei dem auf Grund des Darstellungskontextes die Narration gesteigert wird.

In diesem Zusammenhang konnte veranschaulicht werden, dass die Angemessenheit des jeweiligen Handlungsraumes in den Photographien von Jeff Wall von eminenter Bedeutung ist. In Bezug auf den Film bedeutet dies für Arnheim, „dass die Abweichung vom Natürlichen stillschweigend hingenommen werde, als die Technik des Schauspielens es erfordere.“<sup>386</sup> Dies nennt er, wie beschrieben, die „partielle Illusion“. Jeff Walls Photographien treten hinsichtlich dieser, basierend auf ihrer Entstehungsart und Präsentation, in ein ambivalentes Verhältnis zu den Medien der Malerei, des Theaters und des Films. Durch die Umsetzungsart mittels kinematographischer Aspekte lösen sie beim Betrachter diese Illusion ein.

Hierbei spielen weitere Elemente eine Rolle. So auch die angedeutete Sukzessivität in den festgehaltenen Abläufen in den inszenierten Photographien, die mit einem Wirklichkeitsvorgang identifizierbar ist. Des Weiteren kalkuliert Jeff Wall in seinen Bilderzählungen das subjektive allgemeine Verlangen des „Hier und Jetzt“ in der

---

<sup>386</sup> Arnheim, Rudolf, Film als Kunst, mit einem Nachwort von Karl Prümm und zeitgenössischen Rezensionen, Frankfurt am Main, 2002, S. 37.

Photographie, welches beim Betrachter im Unterbewusstsein mitschwingt, mit ein. Daher kann das inszenierte Ereignis Parallelen zum Wirklichkeitsvorgang aufweisen. Daraus ergibt sich eine Dialektik in der scheinbaren, realen Situation, die auf einer Konstruktion beruht und wiederum trotz des Wissens über die Vorgehensweise des Photographen, das Verlangen erweckt, etwas Zufälliges darin zu entdecken. Somit erweist sich die Wiedergabe eines wirklichkeitsnahen Vorgangs in den Photographien als gelungen. Wenn nur alles Wesentliche des Vorgangs gezeigt werde, sei die Illusion für uns komplett<sup>387</sup>, so Arnheim.

Diese filmische Sprache ließ sich an der Schwarzweiß-Photographie „Forest“ nachprüfen. Es konnten zwei unterschiedliche Ereignisdarstellungen an einem Ort beschrieben werden, die in der Umsetzung Übereinstimmungen zur Parallelmontage aufweisen. Ferner setzt der Einsatz von Tiefenschärfe den Rezipienten in eine enge Beziehung zum Bild. Es ergibt sich, wie es Bazin formuliert, eine stärkere Verbindung als zur eigentlichen Realität.

Aus den zusammengefassten Resultaten meiner Arbeit wird deutlich, dass die Photographien von Jeff Wall basierend auf der Vermittlung ihrer Inhalte und der innovativen Einbindung kunsthistorischer Traditionen ein hochkomplexes Geflecht aufspannen. Sie verweisen durch ihr vielschichtiges Zusammenspiel der analysierten Komponenten auf die in den Hintergrund getretenen, allgemein gültigen Begebenheiten unserer Realität, die es zu erkennen galt.

---

<sup>387</sup> Ebd. S. 41. (Arnheim, Rudolf)

## Bibliographie

- Albig, Jörg-Uwe, „Wahrheit ist kein Werk von Sekunden“, in: art, Das Kunstmagazin, Nr. 6, Juni 1996, S. 14-25.
- Amelunxen, Hubertus v., Theorie der Fotografie IV 1980-1995, München, 2000.
- Aristoteles, Poetik, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann, Dialog mit der Antike, München, 1976.
- Arasse, Daniel, Der Europäische Manierismus 1520-1610/Daniel Arasse; Andreas Tönnenmann, Universum der Kunst; Bd. 42, München, 1997.
- Arnheim, Rudolf, Film als Kunst, mit einem Nachwort von Karl Prümm und zeitgenössischen Rezensionen, Frankfurt am Main, 2002.
- Auffermann, Verena, Der Regisseur des Schreckens, Inszenierte Fotografien: Die perfekten Täuschungen des kanadischen Künstlers Jeff Wall im Kunstmuseum Luzern, Frankfurter Rundschau, Feuilleton, Nr. 192. S/R/D, 20. August 1993, S. 7.
- Bannat, Christoph, Kunst Montierte Träume, Jeff Wall arrangiert die Welt zu hypnotischen Foto-Illusionen, Zeitschrift Vogue, Juli 1994, S. 140-142.
- Barthes, Roland, Die helle Kammer, Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main, 1985.
- Batchen, Geoffrey, Burning with Desire, The Conception of Photography, Massachusetts, 1997.
- Baudelaire, Charles, Der Maler des Modernen Lebens, Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860, Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 5, Hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München/Wien, 1989.
- Baumgartner, Hans, Michael, Endliche Vernunft und Wahrheit, in: Facetten der Wahrheit, Festschrift für Meinolf Wewel, hrsg. von Valdes, Ernesto, Garzon, Zimmerlinge, Ruth, Freiburg/München, 1995.
- Bazin, André, Die Entwicklung der kinematographischen Sprache, in: Texte zur Theorie des Films, Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier, Stuttgart, 1998.
- Bazin, André, Ontologie des fotografischen Bildes, in: Bazin, André, Was ist Kino?, Bausteine zur Theorie des Films, Hrsg. v. Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling, Köln, 1975.
- Belting, Hans, Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München, 1990.

- Bilder, die lügen, Begleitbuch zur Ausstellung der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Bonn, 2000.
- Bonito, Oliva, Achille, Die Ideologie des Verräters: Manieristische Kunst – Kunst des Manierismus, Köln, 2000.
- Bonnet, Anne-Marie und Rainer Metzger, Eine demokratische, eine bourgeoise Tradition der Kunst. Ein Gespräch mit Jeff Wall, in: Wall, Jeff, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, Essays und Interviews Jeff Wall, Hrsg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam und Dresden, 1997.
- Bousquet, Jacques, Malerei des Manierismus, Die Kunst Europas von 1520 bis 1620, München, 1985.
- Brauchitsch, Boris, Kleine Geschichte der Fotografie, Stuttgart, 2002.
- Braungart, Wolfgang, Vorwort, in: Manier und Manierismus, Hrsg. v. Wolfgang Braungart, Tübingen, 2000.
- Brecht, Bertolt, Schriften zur Literatur und Kunst 3, 1934-56, Anmerkungen zur literarischen Arbeit Aufsätze zur Literatur, Die Künste in der Umwälzung, Tübingen, 1967.
- Bredekamp, Horst, Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung, in: Manier und Manierismus, Hrsg. v. Wolfgang Braungart, Tübingen, 2000.
- Brougher, Kerry, „Der Fotograf des modernen Lebens“ – “The photographer of modern life“, Museum of Contemporary Art Ausstellungskatalog, Hrsg. v. Kerry Brougher, Los Angeles, Zürich, Berlin, New York, 1997.
- Brougher, Kerry, Pictures for Women – Bilder für Frauen, in: Jeff Wall, Museum of Contemporary Art Ausstellungskatalog, Hrsg. v. Kerry Brougher, Los Angeles, Zürich, Berlin, New York, 1997.
- Brougher, Kerry, The Crooked Path – Der krumme Weg, in: Jeff Wall, Museum of Contemporary Art, Ausstellungskatalog, Hrsg. v. Kerry Brougher, Los Angeles, Zürich, Berlin, New York, 1997.
- Bryson, Norman, Zu nah dran, zu weit weg, in: Parkett, N° 49 / 1997, S. 90.
- Busch, Bernd, Belichtete Welt, Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, München/Wien, 1989.

- Chevrier, Jean-François, Die dunkle Seite einer Glücksverheißung, in: Jeff Wall, Space and Vision, Hrsg. von Helmut Friedel, mit Texten von Jean-François Chevrier, München, 1998.
- Chevrier, Jean-François, Spiel, Drama, Rätsel, in: Jeff Wall, Space and Vision, Hrsg. v. Helmut Friedel, mit Texten von Jean-François Chevrier, München, 1998.
- Coleman, A. D., Inszenierende Fotografie. Annäherung an eine Definition (1976), in: Theorie der Fotografie III 1945-1980, Hrsg. v. Wolfgang Kemp, München, 1999.
- Der Standard Spezial MUMOK Museum für Moderne Kunst, Zeitschrift des Museums für Moderne Kunst, Wien, März 2003.
- Dickel, Hans, Bildtechnologie und Bildlichkeit. Zur Unterscheidung von Medienbildern und Kunstbildern, ausgehend von Jeff Wall, in: Jeff Wall, Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, Hrsg. v. Rolf Lauter, München, 2001.
- Die ganz moderne Kunst über den Haufen zu werfen – Franz von Lenbach und die Kunst heute, hrsg. v. Finckh, Gerhard, Ausstellungskatalog Museum Morsbroich Leverkusen, Köln, 2003.
- Die große Illusion. Was spielt sich hier ab? Wirklichkeit oder Fiktion? Die Traumbilder von Jeff Wall, dem Meister der inszenierten Photographie, Jeff Wall im Interview mit Jörg-Uwe Albig, in: Süddeutsche Zeitung, Magazin, Nr. 18, 06.05.1994, S. 34-38.
- Duden, Fremdwörterbuch, Bd. 5, Hrsg. v. der Dudenredaktion, Mannheim, 2001.
- Duve, de Thierry, Zum Aufbau von Manets Bar in den Folies-Bergère, in: Der zweite Blick, Bildgeschichte und Bildreflexion, hrsg. v. Hans Belting und Dietmar Kamper, München, 2000.
- Faas, Horst, Hundert Jahre Fotojournalismus – Rückblicke und Miterlebtes, in: Augenblicke des Jahrhunderts, Meisterwerke der Reportagefotografie von Associates Press, Hrsg. von Meinrad Maria Grewenig, Speyer, 1999.
- Ferguson, Russell, Open City, Possibilities of the Street, in: Open City, Street Photographs since 1950, with essays by Kerry Brougher and Russell Ferguson, Museum of Modern Art Oxford, Ostfildern 2001.
- Fischer, Hugo, Kunst und Realität, Ratingen, 1975.
- Fischer, Ludwig, Perspektive und Rahmung. Zur Geschichte einer Konstruktion von „Natur“, in: Die Mobilisierung des Sehens, Zur Vor- und Frühgeschichte des

Films in Literatur und Kunst, Mediengeschichte des Films Band I von III Bänden, Hrsg. v. Harro Segeberg, München, 1996.

- Fritsch, Rudolf, Absurd oder grotesk? Über literarische Darstellung von Entfremdung bei Beckett und Heller, Diss. Bremen, 1987, Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideologieggeschichte, Hrsg. v. Thomas Metscher und Dieter Herms, Bd. 8, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, 1990.
- Frizot, Michel (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln, 1998.
- Gaetgens, Barbara (Hrsg.), Genremalerei, Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Berlin, 2002.
- Gaetgens, Thomas W., Historienmalerei, Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie, in: Historienmalerei, Hrsg. v. Thomas W. Gaetgens und Uwe Fleckner, Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 1, Eine Buchreihe hrsg. v. Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Berlin, 1996.
- Gagern, Verena von, Darstellungen des Nicht-Darstellbaren, in: Das einzig Wirkliche in einer Fotografie ist der Zeitpunkt der Aufnahme, Über das fotografische Sehen, Hrsg. v. Verena von Gagern und Dieter Hinrichs, Begleitbuch zur Ausstellung „Sehweisen“ im Kunstverein München, München, 1985.
- Giersberg, Sigrid (Diss.), Kunst und Reflexion, Die Stellung der Kunst in dem Vernunftsystem des Deutschen Idealismus, Köln, 1974.
- Gombrich, Ernst, H., Kunst und Illusion, Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart/Zürich, 1977.
- Grewenig, Meinrad Maria, Augenblicke des Jahrhunderts, in: Augenblicke des Jahrhunderts, Meisterwerke der Reportagefotografie von Associates Press, Hrsg. von Meinrad Maria Grewenig, Speyer, 1999.
- Hans Holbein der Jüngere 1497/98-1543, Porträtist der Renaissance, Publikation anlässlich der Ausstellung H. Holbein 1497/1543 (16.8.- 16.11.2003), Den Haag, 2003.
- Haus, Andreas, Fotografie und Wirklichkeit (1982), in: Theorie der Fotografie IV 1980-1995, München, 2000.
- Hauser, Arnold, Der Manierismus, Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst, München, 1964.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Phänomenologie der Geistes, hrsg. v. Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede, Hamburg, 1980.
- Hesse, Klaus, Zwangsarbeit und „Ausländereinsatz“ 1939-1945, Fotografien als historische Quellen, in: Vortragsprogramm Wilhelm-Fabry-Museum in Hilden, Ankündigung zum Diavortrag am 13.3.2003.
- Hirner, René, Zwischen Bildautonomie und Abbildhaftigkeit, Anmerkungen zum Verhältnis von Malerei und Fotografie in der gegenwärtigen Fotokunst, in: Unschärferelation, Fotografie als Dimension der Malerei, Hrsg. v. Stephan Berg, Ausstellungskatalog, Freiburg, 2000.
- Holert, Tom, Interview mit einem Vampir, Subjektivität und Visualität bei Jeff Wall, in: Jeff Wall. Photographs, Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln, 2003.
- Honnef, Klaus, „Nichts als Kunst...“, Schriften zu Kunst und Fotografie, Hrsg. v. Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas, Köln, 1997.
- Honnef, Klaus, Die Welt als Vorstellung – Die Vorstellung als Welt, in: Kunstforum International, Bd. 84, 1986.
- Honnef, Klaus, Simulierte Wirklichkeit – Inszenierte Fotografie, Bemerkungen zur Paradoxie der Fotografischen Bilder in der Modernen Konsumgesellschaft, in: Kunstforum International, Bd. 83 Mai 86.
- Internetankündigung zur Ausstellung „Corpus Christus-Darstellungen aus drei Jahrhunderten Photographie“, vom 19.12.2003-12.04.2004 in der nördlichen Deichtorhalle, [www.deichtorhallen.de](http://www.deichtorhallen.de).
- Interview mit Jeff Wall im Rahmen der Fernsehreihe „contacts/Kontaktabzüge. Wall/Bustamente“. Ausgestrahlt in Arte (D), 2000.
- Interview, Arielle Pelenc in dialogue with Jeff Wall, in: Jeff Wall, Hrsg. v. Thierry de Due, Arielle Pelenc, Boris Groys, London, 1996.
- Jean-Baptiste Joly (Hg.): Symposium – Die Fotografie in der zeitgenössischen Kunst – Eine Veranstaltung der Akademie Schloß Solitude, 6./7. Dezember 1989, Stuttgart 1990.
- Jeff Wall – Inszenierte Photographie, Seminar: Bildgeschichte als Mediengeschichte II, geleitet von Hans Belting und Martin Schulz, Institut für Kunstwissenschaft, Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, veröffentlicht auf der Internetseite [www.Kunstwissen.de](http://www.Kunstwissen.de).

- Jeff Wall im Gespräch mit Martin Schwander, in: Jeff Wall, Restoration, Ausstellungskatalog hrsg. v. Kunstmuseum Luzern und Kunsthalle Düsseldorf, Luzern/Düsseldorf, 1994.
- Jeff Wall in einem Interview mit Els Barents, „Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a conversation with Jeff Wall, in Jeff Wall: Transparencies, Rizzoli, New York, 1987.
- Jeff Wall, Catalogue Raisonné 1978-2004, hrsg. v. Theodora Vischer und Heidi Naef, Basel: Schaulager; Göttingen: Steidl, 2005.
- Jeff Wall, Dead Troops Talk, Kunstmuseum Luzern, Luzern, 1993.
- Jeff Wall, Einheit und Fragmentierung bei Manet, in: Jeff Wall, Ausstellungskatalog Westfälischer Kunstverein Münster, Münster, 1988.
- Jeff Wall, in einem Interview mit Holger Liebs in der Süddeutschen Zeitung, 24/25.5.2003.
- Jeff Wall, Photographs, Pressekonferenz am 21.03.03, MUMOK-Museum für moderne Kunst in Wien. Eigene Mitschrift, bisher unveröffentlicht.
- Jeff Wall, Restoration, Kunstmuseum Luzern, Luzern, 1994.
- Jeff Wall, The interiorized Academy, Interview mit Jean-François Chevrier, in: Galleries Magazine, no. 35, February-March 1990, S. 98.
- Jelavich, Peter, Grotesk und karnevalesk: Negation und Erneuerung um 1900, in: Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit, Hrsg. v. Pamela Kort, München, Berlin, London, New York, 2003.
- Joyce, Lisa, Orton Fred, „IMMER WOANDERS“: Eine Einführung in die Kunst Jeff Walls (A Ventriloquist at a Birthday Party in October, 1947), in: Jeff Wall, Photographs, Ausstellungskatalog, Hrsg. v. MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, 2003.
- Kanz, Roland, Capriccio und Grotteske, in: Kunstform Capriccio, Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne, Hrsg. v. Ekkehard Mai und Joachim Rees, Köln, 1997.
- Kauffmann, Georg, Durchdringung von Kunst und Welt, in: Propyläen Kunst Geschichte, Bd. 8, Die Kunst des 16. Jahrhunderts von Georg Kauffmann, Berlin, 1984.
- Kemp, Wolfgang, Fotografie als Fotografie, in: Theorie der Fotografie I, 1839-1912, hrsg. v. Wolfgang Kemp, München, 1980.

- Kersting, Rudolf, *Wie die Sinne auf Montage gehen, Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films*, (Diss. Freiburg 1988), Basel, 1989.
- King, Homy, *Der lange Abschied: Jeff Wall und die Filmtheorie*, in: Jeff Wall, *Photographs*, Ausstellungskatalog, Hrsg. v. MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, 2003.
- Kirn, Michael, *Hegels Phänomenologie des Geistes und die Sinneslehre Rudolf Steiners, Zur Neubegründung der Wissenschaft aus dem Wesen des Menschen*, Stuttgart, 1989.
- Klant, Michael, *Künstler bei der Arbeit, von Fotografen gesehen*, Ostfildern-Ruit, 1995.
- Kleine Geschichte der Photographie, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, von Walter Benjamin, Frankfurt am Main, 1996.
- Köb, Edelbert, *Vorwort in: Jeff Wall, Photographs*, Ausstellungskatalog, Hrsg. v. MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, 2003.
- Körner, Hans, *Edouard Manet; Dandy, Flaneur, Maler*, München, 1996.
- Kort, Pamela, *Das Komische und das Groteske 1850-1894 in: Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, Hrsg. v. Pamela Kort, München, Berlin, London, New York, 2003.
- Kraemer, Klaus, *Schwereelosigkeit der Zeichen? Die Paradoxie des selbstreferentiellen Zeichens bei Baudrillard*, in: Jean Baudrillard, *Simulation und Verführung*, hrsg. v. Bohn und Fuder, München, 1994.
- Kreidt, Dietrich, *Kunsttheorie der Inszenierung, Zur Kritik der ästhetischen Konzeptionen Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs*, Diss., Berlin, 1968.
- Kultermann, Udo, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie, Von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart*, Darmstadt, 1998.
- Lambert, Marion, *Über Rache, Kunst, Künstler und Sammeln*, in: *Die Rache der Veronika, Aktuelle Perspektiven der zeitgenössischen Fotografie*, Hrsg. v. Elizabeth Janus, Zürich, Berlin, New York, 1998.
- Lauter, Rolf, *Jeff Wall: Figures & Places*, in: Jeff Wall, *Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*, Ausstellungskatalog Hrsg. v. Rolf Lauter, München, London, New York, 2001.

- Lauter, Rolf, Zur Dialektik des Ortes in Geschichte und Gegenwart, in: Jeff Wall, Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, Ausstellungskatalog Hrsg. v. Rolf Lauter, München, London, New York, 2001.
- Leitmeyer, Wolfgang, Die Macht der Bilder – Gedanken zur Reportagefotografie, in: Augenblicke des Jahrhunderts, Meisterwerke der Reportagefotografie von Associates Press, Hrsg. von Meinrad Maria Grewenig, Speyer, 1999.
- Leporello zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs“ 22. März bis 25. Mai 2003, im Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien.
- Lessing, Gotthold Ephraim, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart, 1994.
- Lexikon der Kunst, Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Hrsg. v. Harald Olbrich, Leipzig, 1993.
- Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Erlangen, 1994.
- Mack, Gerhard, Grotesker Witz, Kulturtips, Cash Nr. 32, 13. August 1993.
- Mäckler, Andreas (Hrg.), Was ist Kunst? 1080 Zitate geben 1080 Antworten, Köln, 1987.
- Mai, Ekkehard, Vorwort, in: Kunstform Capriccio, Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne, Hrsg. v. Ekkehard Mai und Joachim Rees, Köln, 1997.
- Matzker, Reiner, Das Medium der Phänomenalität, Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte, München, 1993.
- Mödlhammer-Zöllner, Jutta, Inszenierung als Interpretation, Klassische Dramen im deutschen Theater der Gegenwart, Diss., Nürnberg, 1985.
- Monaco, James, Film als Kunst, in: Film verstehen, Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films, Reinbek bei Hamburg, 1980.
- Müller, Jürgen, News from Plato's Cave. Zur Deutung von Jeff Walls „A Sudden Gust of Wind“, in: Materialien zur documenta X, Ein Reader für Unterricht und Studium, Hrsg. v. Werner Stehr und Johannes Kirchenmann, Cantz, 1997.
- Newhall, Beaumont, Geschichte der Photographie, München, 1984.
- Nobis, Beatrix, Lachen am Ende des Grauens, „Transparencies“ von Jeff Wall in den Hamburger Deichtorhallen, Süddeutsche Zeitung, Nr. 66, 21.3.1994.
- Open City, Street Photographs since 1950, with essays by Kerry Brougher and Russell Ferguson, Museum of Modern Art Oxford, Ostfildern 2001.

- Partners, Ydessa Hendeles, Hrsg. v. Chris Dercon und Thomas Weski, Ausstellungskatalog, Köln, 2004.
- Peres, Constanze, Nachahmung der Natur, Herkunft und Implikation eines Topos, in: Die Trauben des Zeuxis, Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, Hrsg. v. Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner und Ludwig Tavernier, Hildesheim/Zürich/New York, 1990.
- Pevsner, Nikolaus, Europäische Architektur, von den Anfängen bis zur Gegenwart, München, New York, 1994.
- Philosophie-Lexikon, Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart, Hrsg. v. Anton Hügli und Poul Lübcke, Hamburg, 1997.
- Pictures of Architecture, Architecture of Pictures, A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, moderated by Philip Ursprung, Wien, 2004.
- Platon, Der Staat, Siebentes Buch, Hamburg, 1961.
- Plinius, Secundus d.Ä., Naturkunde, lateinisch-deutsch, Buch 35, Farben, Malerei, Plastik, Hrsg. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Düsseldorf/Zürich, 1997.
- Plumpe, Gerhard, Der Tote Blick, zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, München, 1990.
- Pontbriand, Chantal, Die Nicht-Orte des Jeff Wall, in: Parkett, N° 49 / 1997, S. 107.
- Prestel-Lexikon der Fotografen, Von den Anfängen 1839 bis zur Gegenwart, mit Glossar, Hrsg. v. Reinhold Mißelbeck, München, Berlin, London, New York, 2002.
- Rehm, Ulrich, Die Entwicklung einer Doktrin des Historienbildes, Die Dramaturgie des Bildes und die poetische Freiheit der Künstler, in: Rehm, Ulrich, Stumme Sprache der Bilder, Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung, München/Berlin, 2002.
- Rosenkranz, Karl, Ästhetik des Hässlichen, Darmstadt, 1973.
- Schmid, Karlheinz, Mit Gewehr, ohne Gewähr, Neues Sehen: Kriegsbilder aus Irak, in: Kunstzeitung, Nr. 81, Mai 2003.
- Schmücker, Reinold, Was ist Kunst? Eine Grundlegung, (Diss.), München, 1998.

- Schorr, Collier, *The Pine on the Corner and other Possibilities*, Parekett, N° 49 / 1997, S. 112.
- Sedlmayr, Hans, *Kunst und Wahrheit, zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, München, 1978.
- Shapiro, David, *A Conversation with Jeff Wall*, in: *Museo* (Columbia University, NY), Nr. 3, Frühjahr 2000.
- Shearman, John, *Manierismus, Das Künstliche in der Kunst*, Frankfurt am Main, 1988.
- Solomon-Godeau, Abigail, *Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie*, in: *Diskurse der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. II, Hrsg. v. Herta Wolf, Frankfurt am Main, 2003.
- Sontag, Susan, *Über Fotografie*, München/Wien, 1978.
- Stemmrich, Gregor, *Vorwort*, in: *Wall, Jeff, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, Essays und Interviews Jeff Wall*, Hrsg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam und Dresden, 1997.
- Stemmrich, Gregor, *Zwischen Exaltation und sinnierender Kontemplation, Jeff Walls Restitution des Programms Der Peinture de la Vie Moderne*, in: *Jeff Wall, Photographs, Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*, Wien, 2003.
- *The Hole Truth*, Jan Tumlir im Gespräch mit Jeff Wall über *The Flooded Grave*, in: *Jeff Wall. Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*, Ausstellungskatalog hrsg. v. Rolf Lauter, München, London, New York, 2001.
- *Theaterlexikon 1, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hrsg. v. Manfred Brauneck und Gérard Schneilin, Hamburg, 2001.
- Thommes, Armin, *Philosophie der Malerei, von Platon bis zu Jean-Francois Lyotard*, Mainz, 1996.
- Wagner, Frank, *Fragen an Jeff Wall*, in: *Wall, Jeff, Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews Jeff Wall*, Hrsg. v. Gregor Stemmrich, Dresden, 1997.
- Wall, Jeff, *Gestus*, in: *Ein anderes Klima, Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst*, Hrsg. v. der städtischen Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1984.

- Wall, Jeff, Monochromie und Photojournalismus in On Kawaras „Today Paintings“, in: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews Jeff Wall. Hrsg. von Gregor Stemmerich, Dresden, 1997.
- Walter, Christine, Bilder erzählen ! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood (Diss.), Weimar, 2002.
- Was ist Kunst? Kunstmagazin „franzundsprenkel“, Hrsg. v. Silke Diwisch, Thomas Orgel, Stephan Orgel, 2. Ausgabe April 2004, Nürnberg, 2004.
- Wege zur Abstraktion, 80 Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Anlässl. der Ausstellung Wege zur Abstraktion – 80 Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Luxemburg, München und Wien, Einführung von Wolfgang Drechsler, Stuttgart, 1988.
- Weiermair, Peter, Zum Problem der inszenierten Fotografie im 19. und 20. Jahrhundert, Wechselwirkung zwischen Kunst und Fotografie, in: alte und moderne Kunst, Zeitschrift, Hrsg. v. Kurt Rossacher, 30. Jahrgang 1985, Heft 200.
- Wirklich wahr!: Realitätsversprechen von Fotografien, hrsg. v. Schneider, Sigrid und Grebe, Stefanie, Ausstellungskatalog Ruhrlandmuseum Essen, Ostfildern/Ruit, 2004.
- Wolf, Gerhard, Schleier und Spiegel, Tradition des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München, 2002.
- Zymner, Rüdiger, Manierismus als Artistik. Systematische Aspekte einer ästhetischen Kategorie, in: Manier und Manierismus, Hrsg. v. Wolfgang Braungart, Tübingen, 2000.



## **Abbildungsverzeichnis**

### **Das Verhältnis von inszenierter Photographie zur Dokumentarphotographie Schein und Realität**

#### **Abbildung 1:**

Jeff Wall, „The Stumbling Block“, 1991, Grossbild in Leuchtkasten, 229 x 337,5 cm, Unikat,

**Quelle:** Alle Abbildungen von Jeff Walls Photographien, bis auf eigene Aufnahmen, sind aus dem Katalog Jeff Wall, Catalogue Raisonné 1978-2004, hrsg. v. Theodora Vischer und Heidi Naef, Basel: Schaulager, Göttingen: Steidl, 2005 entnommen. Da zum Teil mehrere Auflagen der Werke existieren, wird die Anzahl jeweils mit angegeben. Auf eine Auflistung der einzelnen Besitzer ist verzichtet worden, da je nach Bild und Anzahl dies den Rahmen des Abbildungsverzeichnisses sprengen würde. AP steht für die zu einer Auflage gehörigen Künstlerexemplare.

#### **Abbildung 2:**

Koen Wessing, „Die Armee patrouilliert auf den Straßen“, 1979, Schwarzweiß-Photographie,

**Quelle:** Barthes, Roland, Die Helle Kammer, Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main, 1985.

#### **Abbildung 3:**

Peter Leibing, „Ein Volkspolizist flieht aus Ost-Berlin“, 1961,

**Quelle:** Bilder, die lügen, Begleitbuch zur Ausstellung der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Bonn, 2000.

#### **Abbildung 4:**

Albrecht Dürer, „Melencolia I“, 1514, Kupferstich, 24,4 x 19,0 cm,

**Quelle:** Die Kupferstecher der Renaissance, aus dem 15. und 16. Jahrhundert, Stiche, Radierungen und Holzschnitte, Hrsg. v. Sammlung Big Sirrocco, London, 2003.

## **Die Ambivalenz der Dokumentarphotographie – Verlangen nach Realität getragen durch künstlerische Kriterien**

### **Abbildung 5:**

Lewis Hine, „Girl Worker in a Carolina Cotton Mill“, 1908, Schwarzweiß-Photographie,

**Quelle:** Photo Icons, Die Geschichte hinter den Bildern 1827-1926, Hrsg. v. Koetzle, Hans-Michael, Köln, 2002.

### **Abbildung 6:**

Walker Evans, „Bud Fields and his family at their home in Alabama“, 1935, Schwarzweiß-Photographie,

**Quelle:** FSA Photographers, Farming in the 1930s, [www.livinghistoryfram.org](http://www.livinghistoryfram.org).

### **Abbildung 7:**

Dorothea Lange, „Migrant Worker and their Cars“, Schwarzweiß-Photographie,

**Quelle:** New Deal Network, Photo Gallery, [newdeal.feri.org](http://newdeal.feri.org).

## **Near Documentary**

### **Abbildung 8 a:**

Jeff Wall, „Landscape Manual“, 1969-1970, Schwarzweiß-Photographien,

**Quelle:** Jeff Wall, Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, Ausstellungskatalog, Hrsg. v. Rolf Lauter, München, London, New York, 2001.

### **Abbildung 8 b:**

Jeff Wall, After „Landscape Manual“, 1969/2003, Silbergelatineabzug, 25,5 x 38 cm, Edition 10 + 2 AP.

### **Abbildung 9:**

Jeff Wall, „Pleading“, 1984, Print 1988, Grossbild in Leuchtkasten, 119 x 168 cm, Edition 3 + 1 AP.

## **Der Bezug zur „Street Photography“**

### **Abbildung 10:**

Robert Frank, „Chattanooga, Tennessee“, 1956,

**Quelle:** Open City, Street Photographs since 1950, with essays by Kerry Brougher and Russell Ferguson, Museum of Modern Art Oxford, Ostfildern, 2001.

### **Abbildung 10 b:**

Robert Frank, „Canal Street – New Orleans“, 1956,

**Quelle:** Open City, Street Photographs since 1950, with essays by Kerry Brougher and Russell Ferguson, Museum of Modern Art Oxford, Ostfildern, 2001.

## **Formale Angleichung von Dokumentarphotographie und Photographischer Kunst**

### **Abbildung 11:**

Eddie Adams, „Ein Offizier erschießt einen Vietkong auf offener Straße“, 1968, Pressephotographie,

**Quelle:** Wirklich wahr! : Realitätsversprechen von Fotografien, Hrsg. v. Schneider, Sigrid und Grebe, Stefanie, Ausstellungskatalog Ruhrlandmuseum Essen, Ostfildern/Ruit, 2004.

### **Abbildung 12:**

Nick Ut, „Napalm auf das Dorf Trang Bang, Vietnam“, 1972, Schwarzweiß-Photographie,

**Quelle:** Fotografie, Historische und zeitgenössische Bildleistungen sowie Beiträge zur farbigen Fotografie (ab Kat.- Nr. 499), Dietrich Schneider – Henn, Auktion am 28. November 2001, Teil I, München, 2001.

### **Abbildung 13:**

„Kriegsbilder aus Irak“ Photographien,

**Quelle:** Schmid, Karlheinz, Mit Gewehr, ohne Gewähr, Neues Sehen: Kriegsbilder aus Irak, Kunstzeitung, Nr. 81, Mai 2003.

## **Epistemologie und Ontologie – oder das Aufzeigen der Wahrheit**

### **Die Reflexion der Idee, Jeff Walls kreativer Schaffensprozess**

#### **Abbildung 14:**

Jeff Wall, „A man with a rifle“, 2000, Grossbild in Leuchtkasten, 226 x 289 cm, Edition 2 + 1 AP.

#### **Abbildung 15:**

Detail „A man with a rifle“,

**Quelle:** eigene photographische Aufnahme.

## **Eine Einführung in den Abbild- Urbilddiskurs der Photographie**

#### **Abbildung 16:**

Hippolyte Bayard, „Selbstporträt als Ertrunkener“, 1840, direktes Positiv, Société française de photographie, Paris,

**Quelle:** Frizot, Michel (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln, 1998.

## **Der Aussagewandel über den Wahrheitsgehalt, bedingt durch eine neue Form der inszenierten Photographie**

#### **Abbildung 17:**

Richard Prince, „Cowboy“, Ektacolor-Print, 50,6 x 61 cm, Sammlung Falckenberg, Hamburg,

**Quelle:** Die ganz moderne Kunst über den Haufen zu werfen – Franz von Lenbach und die Kunst heute, Hrsg. v. Finckh, Gerhard, Ausstellungskatalog Museum Morsbroich Leverkusen, Köln, 2003.

#### **Abbildung 18:**

Cindy Sherman, „Untitled Film Still“, 1979, High Museum of Art, Atlanta,

**Quelle:** Frizot, Michel (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln, 1998.

**Abbildung 19:**

Matthew Barney, „Cremaster 4: The Loughton Candidate“, 1994, Farbphotographie in Gipsform-Rahmen, 49,5 x 45,3 cm, Ed. 4/30, Sammlung Boros, Wuppertal,

**Quelle:** Die ganz moderne Kunst über den Haufen zu werfen – Franz von Lenbach und die Kunst heute, Hrsg. v. Finckh, Gerhard, Ausstellungskatalog Museum Morsbroich Leverkusen, Köln, 2003.

**Abbildung 20:**

Thomas Demand, „Kitchen“, 2004, Farbphotographie, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositem in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel,

**Quelle:** „Atlantic & Bukarest“, Ausstellungs-Informationen, Fotografie, Film und Video: Neuerwerbungen des Kunstmuseums Basel und der Emanuel Hoffmann-Stiftung, [www.basel.art49.com](http://www.basel.art49.com).

**Abbildung 21:**

Hartmut Neumann, „Gemüsegarten“, 1998, Farbphotographie, Cibachromenabzug, 59 x 50 cm,

**Quelle:** Unschärferelation, Fotografie als Dimension der Malerei, Hrsg. v. Stephan Berg, Ausstellungskatalog, Freiburg, 2000.

**Ein Hauch von Wahrheit, oder das Erkennen des Unsichtbaren?  
Jeff Walls Kunst und die Mimesistheorien der klassischen Antike****Abbildung 22:**

Schemazeichnung vom Aufbau der Welt im „Höhlengleichnis“,

**Quelle:** [www.platon42.de](http://www.platon42.de).

**„Wahrheit kann schmerzen“****Abbildung 23:**

Jeff Wall, „Park Drive“, 1994, Grossbild in Leuchtkasten, 119 x 136 cm, Edition 3 + 1 AP.

**Abbildung 24:**

Jeff Wall, „Cyclist“, 1996, Silbergelatineabzug, 229 x 302,5 cm, Edition 2 + 1 AP.

**Abbildung 25:**

Jeff Wall, „A Fight on the Sidewalk“, 1994, Grossbilddia in Leuchtkasten, 189 x 303,5 cm, Edition 2 + 1 AP.

**Abbildung 26:**

Jeff Wall, „Mimic“, 1982, Grossbilddia in Leuchtkasten, 198 x 228,5 cm, Unikat.

**Abbildung 27:**

Jeff Wall, „Milk“, 1984, Grossbilddia in Leuchtkasten, 187 x 229 cm, Unikat + 1 AP.

**Licht als Träger der Erkenntnis****Abbildung 28:**

Beispiel für Hängung, Ausstellung „Photographs“ im Museum Moderner Kunst MUMOK in Wien 2003,

**Quelle:** eigene photographische Aufnahme.

**Abbildung 29:**

Beispiel für Hängung, Ausstellung „Photographs“ im Museum Moderner Kunst MUMOK in Wien 2003,

**Quelle:** eigene photographische Aufnahme.

**Die Darstellung des Allgemeingültigen als Garant für den Wahrheitsglauben****Abbildung 30:**

Jeff Wall, „Man in Street“, 1995, 2 Grossbilddias in 1 Leuchtkasten, je 54 x 66 cm, Edition 4 + 1 AP.

**Abbildung 31:**

Jeff Wall, „Doorpusher“, 1984, Grossbilddia in Leuchtkasten, 249 x 122 cm, Unikat + 1 AP.

**Abbildung 32:**

Jeff Wall, „Insomnia“, 1994, Grossbild in Leuchtkasten, 172 x 213,5 cm, Edition 2 + 1 AP.

**Abbildung 33:**

Jeff Wall, „Volunteer“, 1996, Silbergelatineabzug, 221,5 x 313 cm, Edition 2 + 1 AP.

**„Die vermeintlich erste Photographie der Menschheit“****Abbildung 34:**

Hans Memling, „Hl. Veronika“, 1475, Washington, National Gallery of Art,

**Quelle:** Belting, Hans, Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München, 1990.

**Inszenierung, Mimesis, Illusion und Täuschung****Inszenierte Wirklichkeit?****Abbildung 35:**

Hippolyte Bayard, „Garden“, 1847-50, direktes Positiv, Société française de photographie, Paris,

**Quelle:** Batchen, Geoffrey, Burning with Desire, The Conception of Photography, Massachusetts, 1997.

**Abbildung 36:**

Jacques-Louis David, „Der Tod des Marat“, 1793, Öl auf Leinwand, 165 x 128 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel,

**Quelle:** Meisterwerke der Europäischen Malerei, Hrsg. v. Stukenbrock, Christiane, Töpfer, Barbara, In Zusammenarbeit mit SCALA Istituto Fotografico Editoriale, Florenz, Köln, 1999.

**Abbildung 37:**

Gustave Le Gray, Sonne im Zenit, Normandie, um 1858,

**Quelle:** Frizot, Michel (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln, 1998.

**Abbildung 38:**

Oscar G. Rejlander, „Die beiden Lebenswege“, 1857, Royal Photographic Society, Bath,

**Quelle:** Frizot, Michel (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln, 1998.

**Abbildung 39:**

Jeff Wall, „The Flooded Grave“, 1998-2000, Grossbild in Leuchtkasten, 228,5 x 282 cm, Edition 2 + 1 AP.

**Abbildung 40:**

Santi Raffael, „Die Schule von Athen“, 1509, Wandfresko, Breite an der Basis: 770 cm Stanza della Segnatura, Musei Vaticani, Vatikan, Rom,

**Quelle:** Kunstgeschichte Europas, Malerei, Plastik, Architektur, Gebrauchskunst, Hrsg. v. Rabe, Martin und Schulz, Georg, Friedrich, München, 1975.

**Abbildung 41:**

Thomas Couture, „Die Römer der Verfallzeit“, 1847, Paris, Musée d’Orsay, 7,75 x 4,66 m,

**Quelle:** insecula, Guide intégral du Voyageur, [www.insecula.com](http://www.insecula.com).

**Legitimation des Kunstwerkes****Zeuxis- Legende – Wahrheit oder Täuschung**

**„Morning Cleaning“ ein Bildbeispiel für eine mögliche Täuschung, sowie die Dekodierbarkeit dieser Illusion**

**Abbildung 42:**

Jeff Wall, „Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona“, 1999, Grossbild in Leuchtkasten, 187 x 351 cm, Edition 2 + 1 AP.

**Abbildung 43:**

Mies van der Rohe, „Barcelona Pavillon“, 1929, Schwarzweiß-Photographie, Innenansicht, **Quelle:** Jeff Wall, Figures & Places-Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, Ausstellungskatalog, Hrsg. v. Rolf Lauter, München, London, New York, 2001.

**Abbildung 44:**

Vexierbild, Kaninchen oder Ente?,

**Quelle:** Gombrich, Ernst, H., Kunst und Illusion, Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart/Zürich, 1977.

**Aufdeckung der Illusion****Abbildung 45:**

Hans Holbein d. j., „Die Gesandten“, 1533, Öl auf Holz, 207 x 209,5 cm, London, National Gallery,

**Quelle:** The National Gallery Schools of Painting, Selection and commentary by Michael Levey, London, 1996.

**Abbildung 46:**

Hans Holbein d. j., „Der Kaufmann Georg Gisze“, 1532, Öl auf Holz, 96 x 86 cm, Gemäldegalerie, SMPK, Berlin,

**Quelle:** Meisterwerke der Europäischen Malerei, Hrsg. v. Stukenbrock, Christiane, Töpfer, Barbara, In Zusammenarbeit mit SCALA Istituto Fotografico Editoriale, Florenz, Köln, 1999.

**Die Ebene des Hässlichen und Grotesken in Jeff Walls Werken sowie der Verweis auf den Manierismus als historischen Stil****„Ästhetik des Hässlichen“ – Materielle Grenzen im Bild****Abbildung 47:**

Jeff Wall, „A Sudden Gust of Wind“ (after Hokusai), 1993, Grossbild in Leuchtkasten, 229 x 377 cm, Unikat + 1 AP.

**Abbildung 48:**

Katsushika Hokusai, „Ejiri in der Provinz Suruga (A sudden gust of wind)“, 1830-1833, Farbholzschnitt, 25,9 x 38,2 cm,

**Quelle:** Jeff Wall, Catalogue Raisonné 1978-2004, Hrsg. v. Theodora Vischer und Heidi Naef, Basel: Schaulager, Göttingen: Steidl, 2005.

**Abbildung 49:**

Jeff Wall, „Picture for Women“, 1979, Grossbild in Leuchtkasten, 163 x 229 cm, Unikat + 1 AP.

**Manieristische Stilmerkmale in Jeff Walls Photographie „A Sudden Gust of Wind“****Abbildung 50:**

Jeff Wall, „The Gaint“, 1992, Grossbild in Leuchtkasten, 39 x 48 cm, Edition 8 + 4 AP.

**Abbildung 51:**

Jeff Wall, „Dead Troops Talk“ (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992, Grossbild in Leuchtkasten, 229 x 417 cm, Edition 2 + AP.

**Abbildung 52:**

Jeff Wall, „A Vampires Picnic“, 1991, Grossbild in Leuchtkasten, 229 x 335 cm, Unikat + 1 AP.

**Abbildung 53:**

Jeff Wall, „The Ventriloquist on a Childrens birthday party in October 1947“, 1990, Grossbild in Leuchtkasten, 229 x 352,5 cm, Unikat + 1 AP.

**Abbildung 54:**

Detail von „A Sudden Gust of Wind“,

**Quelle:** eigene photographische Aufnahme.

**Abbildung 55:**

Laokoongruppe, 1. Jh. n. Chr., Römische Kopie eines griechischen Originals Marmor, Höhe (ohne Basis) 242 cm, Rom, Vatikanische Museen,

**Quelle:** Die Kunst der italienischen Renaissance, Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Hrsg. v. Toman, Rolf, Köln, 1994.

**Abbildung 56:**

El Greco, „Laokoon“, um 1610, Öl auf Leinwand, 137,5 x 172,5 cm, Washington, National Gallery,

**Quelle:** Belser Stilgeschichte, Studienausgabe in drei Bänden, Bd. 3, Neuzeit, Hrsg. v. Wetzels, Christoph, Stuttgart, 1993.

**Abbildung 57:**

Eadweard J. Muybridge, „Salto mortale rückwärts“, Sequenz, aufeinander folgender Einstellungen, Auszug, *The Attitudes of Animals in Motion*, 1881, Musée Marey, Beaune,

**Quelle:** Frizot, Michel (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln, 1998.

## **Sichtbare und unsichtbare Konstruktion**

**Abbildung 58:**

Jeff Wall, Studie zu „Dead Troops Talk“,

**Quelle:** Fernsehreihe „contacts/Kontaktabzüge. Wall/Bustamente“. Ausgestrahlt in Arte (D), 2000, Sequenzmitschnitt.

**Abbildung 59:**

Jeff Wall, Studie zu „Dead Troops Talk“,

**Quelle:** Fernsehreihe „contacts/Kontaktabzüge. Wall/Bustamente“. Ausgestrahlt in Arte (D), 2000, Sequenzmitschnitt.

**Abbildung 60:**

Gerhard Richter, „Wolken“, 1978, Öl auf Leinwand, 400 x 250 cm (Ausschnitt), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf,

**Quelle:** Leporello, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20, Gerhard Richter, Ausstellung vom 12. Februar bis 16. Mai 2005.

**Abbildung 61:**

Luca Cambiaso, „Entdeckung des Fehltritts der Kallisto“, um 1570, Öl auf Leinwand, 145 x 150 cm, Kassel, Gemäldegalerie,

**Quelle:** *Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*, 12 Bde., Erlangen, 1994.

**Abbildung 62:**

Parmigianino, „Die Madonna mit dem langen Hals“, von 1534-1540, unvollendet, Öl auf Holz, 216 x 132 cm, Florenz, Uffizien,

**Quelle:** Belser Stilgeschichte, Studienausgabe in drei Bänden, Bd. 3, Neuzeit, Hrsg. v. Wetzels, Christoph, Stuttgart, 1993.

**Abbildung 63:**

Francesco Salviati, „Caritas“, Öl auf Holz, 156 x 122 cm, Florenz, Uffizien,

**Quelle:** Propyläen Kunstgeschichte in zwölf Bänden, Bd. 8, Die Kunst des 16. Jahrhunderts von Georg Kaufmann, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, 1984.

**Kleines Rätsel innerhalb der Arbeit „A Sudden Gust of Wind“****Abbildung 64:**

Jeff Wall, „A Sudden Gust of Wind“ Detail,

**Quelle:** eigene photographische Aufnahme.

**Abbildung 65:**

Jeff Wall, „Steves Farm, Steveston“, 1980, Print 1985, Grossbild in Leuchtkasten, 58 x 228,5 cm, Edition 3 + 1 AP.

**Die Bedeutungsebenen des Hässlichen****Abbildung 66:**

Buonarroti Michelangelo, Vorhalle zur Biblioteca Laurenziana in Florenz, Entstehungszeitraum 1526-71,

**Quelle:** Belser Stilgeschichte, Studienausgabe in drei Bänden, Bd. 3, Neuzeit, Hrsg. v. Wetzels, Christoph, Stuttgart, 1993.

**Abbildung 67:**

„Die Fußwaschung aus dem Evangelium Ottos III“, um 1000, Reichenau, München, Bayerische Staatsbibliothek,

**Quelle:** Belser Stilgeschichte, Studienausgabe in drei Bänden, Bd. 2, Mittelalter, Hrsg. v. Wetzels, Christoph, Stuttgart, 1993.

**Das „reduzierte Lachen“ der Moderne****Abbildung 68:**

Jeff Wall, „Untangling“, 1994, Grossbildtdia in Leuchtkasten, 189 x 223,5 cm, Edition 2 + 1 AP.

## **Das Groteske des Alltäglichen**

### **Über den Tellerrand der Wirklichkeit hinaus – Das Aufzeigen einer „imaginären Ontologie“ in Jeff Walls Werken**

#### **Abbildung 69:**

Francisco José de Goya, „Los Desastres de la Guerra“, 1820, Radierung, 21 x 15 cm,

**Quelle:** Jeff Wall, Hrsg. v. Duve, Thierry de Pélenc, Arielle, Groys, Boris, London, 1996.

## **Photographische Erzählung mit einem klassischen Patentrezept**

### **„Spuren eines immerwährenden Programms“**

#### **Abbildung 70 a:**

Constantin Guys, Abendgesellschaft, Zeichnung,

**Quelle:** Baudelaire, Charles, Der Maler des Modernen Lebens, Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860, Sämtliche Werke/Briefe, 8 Bde., Bd. 5, Hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München/Wien, 1989.

#### **Abbildung 70 b:**

Constantin Guys, Zwei Kokotten, Zeichnung,

**Quelle:** Baudelaire, Charles, Der Maler des Modernen Lebens, Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860, Sämtliche Werke/Briefe, 8 Bde., Bd. 5, Hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München/Wien, 1989.

#### **Abbildung 71:**

Edouard Manet, „Alte Musiker“, 1862,

**Quelle:** Körner, Hans, Edouard Manet; Dandy, Flaneur, Maler, München, 1996.

#### **Abbildung 72:**

Jeff Wall, „Overpass“, 2001, Grossbildtdia in Leuchtkasten, 214 x 273,5 cm, Edition 2 + 1 AP.

**Abbildung 73:**

Edouard Manet, „Bar in den Folies- Bergère“, 1881-1882, Öl auf Leinwand, 96 x 130 cm, Courtauld Institute Gallery, London,

**Quelle:** Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, 12 Bde., Erlangen, 1994.

**Abbildung 74:**

Claude Monet, „Impression, soleil levant“, 1872, Paris, Museum Marmottan,

**Quelle:** Kunstgeschichte Europas, Malerei, Plastik, Architektur, Gebrauchskunst, Hrsg. v. Rabe, Martin und Schulz, Georg, Friedrich, München, 1975.

**Abbildung 75:**

Francisco José de Goya, „Der Sonnenschirm“, 1777, Öl auf Leinwand, 104 x 152 cm, Museo del Prado, Madrid,

**Quelle:** Meisterwerke der Europäischen Malerei, Hrsg. v. Stukenbrock, Christiane, Töpfer, Barbara, In Zusammenarbeit mit SCALA Istituto Fotografico Editoriale, Florenz, Köln, 1999.

**Abbildung 76:**

Katsushika Hokusai, „Der Berg Fuji im Gewitter“ (Regensturm unterhalb des Gipfels), 1823-1830, Aus der Serie: „36 Ansichten des Berges Fuji“, Farbholzschnitt, 25,6 x 38,6 cm, Paris, Musée Guimet,

**Quelle:** Lexikon der Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, 12 Bde., Erlangen, 1994.

**Abbildung 77:**

Edgar Degas, „Das Konzertcafé „Ambassadeur““, 1876/77, 37 x 27 cm, Paris, Louvre,

**Quelle:** Kunstgeschichte Europas, Malerei, Plastik, Architektur, Gebrauchskunst, Hrsg. v. Rabe, Martin und Schulz, Georg, Friedrich, München, 1975.

**Abbildung 78:**

Edouard Manet, „Das Frühstück im Freien“, 1863, Öl auf Leinwand, 214 x 270 cm, Paris, Louvre,

**Quelle:** Kunstgeschichte Europas, Malerei, Plastik, Architektur, Gebrauchskunst, Hrsg. v. Rabe, Martin und Schulz, Georg, Friedrich, München, 1975.

**Abbildung 79:**

Giorgione, „Ländliches Konzert“, 110 x 138 cm, Paris, Louvre,

**Quelle:** Kunstgeschichte Europas, Malerei, Plastik, Architektur, Gebrauchskunst, Hrsg. v. Rabe, Martin und Schulz, Georg, Friedrich, München, 1975.

**Abbildung 80:**

Jeff Wall, „The Storyteller“, 1986, Grossbilddia in Leuchtkasten, 229 x 437 cm, Edition 2 +1 AP.

**Abbildung 81:**

Edouard Manet, „Olympia“, 1883, Öl auf Leinwand, 130 x 190 cm,

**Quelle:** Jeff Wall, Hrsg. v. Duve, Thierry de, Péleuc, Arielle, Groys, Boris, London 1996.

**Abbildung 82:**

Tizian, „Venus von Urbino“, 1538, Öl auf Leinwand, 120 x 165 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi,

**Quelle:** Meisterwerke der Europäischen Malerei, Hrsg. v. Stukenbrock, Christiane, Töpfer, Barbara, In Zusammenarbeit mit SCALA Istituto Fotografico Editoriale, Florenz, Köln, 1999.

**Abbildung 83:**

Jeff Wall, „Stereo“, 1980, Grossbilddia in Leuchtkasten, 213 x 213 cm, Unikat + 1 AP.

## **Das Verlangen nach Narration**

**Abbildung 84:**

Ernst Hohenemser, „Der Künstler Max Slevogt bei der Arbeit“, 1914,

**Quelle:** Klant, Michael, Künstler bei der Arbeit, von Fotografen gesehen, Ostfildern-Ruit, 1995.

**Abbildung 85:**

Alexander Rodtschenko, „Das Rundfunkstudio“, 1929, 30,1 x 23,1 cm, Schwarzweiß-Photographie,

**Quelle:** [www.artax.de](http://www.artax.de).

**„Das Potenzial einer Historie, denn die Wahrheit liegt im Ausdruck“**

**Abbildung 86:**

Jeff Wall, „Restoration“, 1993, Grossbild in Leuchtkasten, 119 x 489,5 cm, Edition 2 + 1 AP.

**Abbildung 87:**

Antoine-Jean Gros, „Napoleon auf dem Schlachtfeld von Eylau, 1808, Öl auf Leinwand, 533 x 800 cm, Paris, Musée du Louvre,

**Quelle:** Meisterwerke der Europäischen Malerei, Hrsg. v. Stukenbrock, Christiane, Töpfer, Barbara, In Zusammenarbeit mit SCALA Istituto Fotografico Editoriale, Florenz, Köln, 1999.

**Die Dramaturgie der inszenierten Photographie**

**Wechselspiel der Strategien**

**Die fesselnde Dynamik der filmisch anmutenden Erzählung**

**Abbildung 88:**

Jeff Wall, „Forest“, 2001, Silbergelatineabzug, 239 x 303 cm, Edition 2 + 1 AP.

## Abbildungen

### Das Verhältnis von inszenierter Photographie zur Dokumentarphotographie Schein und Realität



**Abbildung 1:** Jeff Wall, „The Stumbling Block“, 1991, Grossbild in Leuchtkasten, 229 x 337,5 cm, Unikat<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Alle Abbildungen von Jeff Walls Photographien, bis auf eigene Aufnahmen, sind aus dem Katalog Jeff Wall, Catalogue Raisonné 1978-2004, hrsg. v. Theodora Vischer und Heidi Naef, Basel: Schaulager, Göttingen: Steidl, 2005 entnommen. Da zum Teil mehrere Auflagen der Werke existieren, wird die Anzahl jeweils mit angegeben. Auf eine Auflistung der einzelnen Besitzer ist verzichtet worden, da je nach Bild und Anzahl dies den Rahmen des Abbildungsverzeichnisses sprengen würde.



**Abbildung 2:** Koen Wessing, „Die Armee patrouilliert auf den Straßen“, 1979, Schwarzweiß-Photographie.



**Abbildung 3:** Peter Leibing, „Ein Volkspolizist flieht aus Ost-Berlin“, 1961.



**Abbildung 4:** Albrecht Dürer, „Melencolia I“, 1514, Kupferstich, 244 x 190 mm.

### **Die Ambivalenz der Dokumentarphotographie – Verlangen nach Realität getragen durch künstlerische Kriterien**



**Abbildung 5:** Lewis Hine, „Girl Worker in a Carolina Cotton Mill“, 1908, Schwarz-weiß-Photographie.



**Abbildung 6:** Walker Evans, „Bud Fields and his family at their home in Alabama“, 1935, Schwarzweiß-Photographie.



**Abbildung 7:** Dorothea Lange, „Migrant Worker and their Cars“, Schwarzweiß-Photographie.

Near Documentary

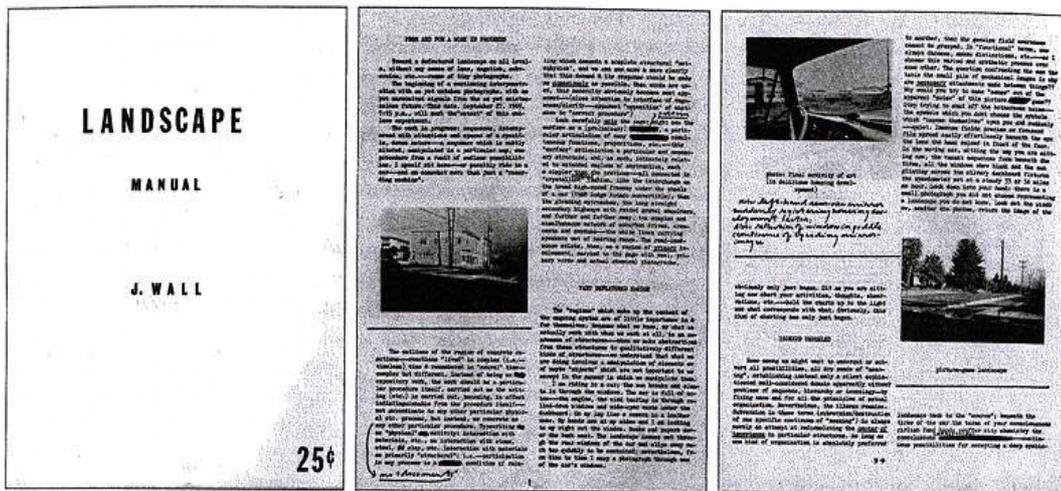
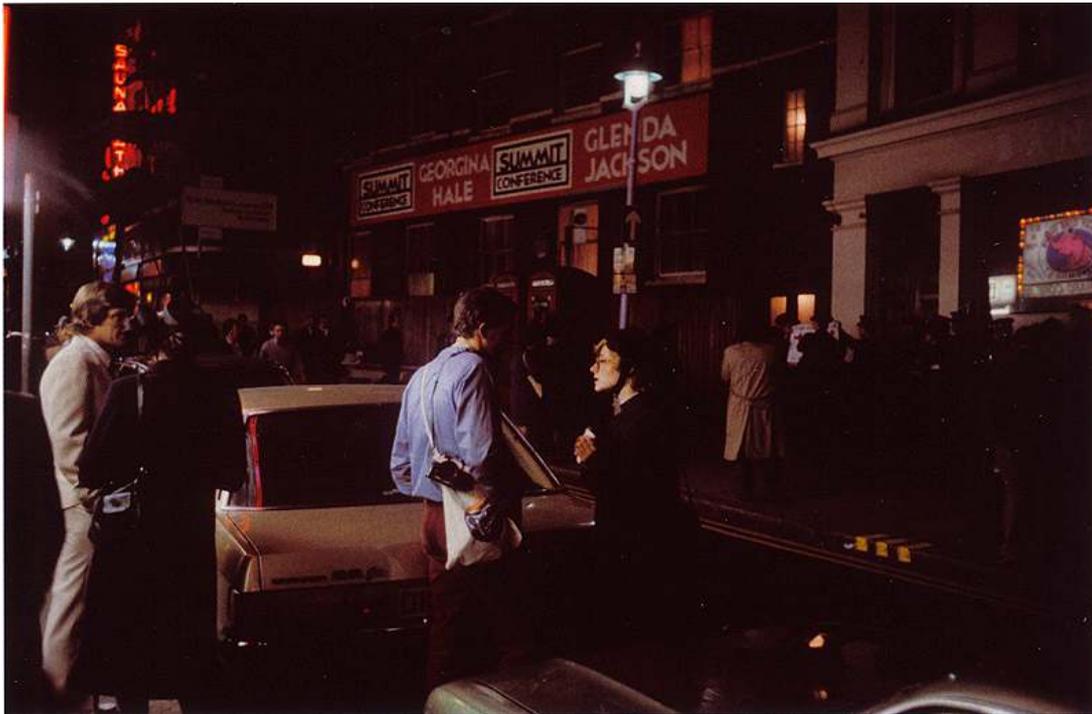


Abbildung 8 a: Jeff Wall, „Landscape Manual“, 1969-1970, Schwarzweiß-Photographien.



Abbildung 8 b: Jeff Wall, After „Landscape Manual“, 1969/2003, Silbergelatineabzug, 25,5 x 38 cm, Edition 10 + 2 AP<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> AP steht für die zu einer Auflage gehörigen Künstlerexemplare.



**Abbildung 9:** Jeff Wall, „Pleading“, 1984, Print 1988, Grossbild in Leuchtkasten, 119 x 168 cm, Edition 3 + 1 AP.

### Der Bezug zur „Street Photography“



**Abbildung 10:** Robert Frank, „Chattanooga, Tennessee“, 1956.



**Abbildung 10 b:** Robert Frank, „Canal Street – New Orleans“, 1956.

### **Formale Angleichung von Dokumentarphotographie und Photographischer Kunst**



**Abbildung 11:** Eddie Adams, „Ein Offizier erschießt einen Vietkong auf offener Straße“, 1968, Pressephotographie.



**Abbildung 12:** Nick Ut, „Napalm auf das Dorf Trang Bang, Vietnam“, 1972, Schwarzweiß-Photographie.



**Abbildung 13:** „Kriegsbilder aus Irak“ Photographien, aus: Schmid, Karlheinz, mit Gewehr, ohne Gewähr, Neues Sehen: Kriegsbilder aus Irak.

**Epistemologie und Ontologie – oder das Aufzeigen der Wahrheit  
Die Reflexion der Idee, Jeff Walls kreativer Schaffensprozess**



**Abbildung 14:** Jeff Wall, „A man with a rifle“, 2000, Grossbild in Leuchtkasten, 226 x 289 cm, Edition 2 + 1 AP.



**Abbildung 15:** Detail „A man with a rifle“, aus: eigene Aufnahme.

**Eine Einführung in den Abbild- Urbilddiskurs der Photographie**



**Abbildung 16:** Hippolyte Bayard, „Selbstporträt als Ertrunkener“, 1840, direktes Positiv.

**Der Aussagewandel über den Wahrheitsgehalt, bedingt durch eine neue Form der inszenierten Photographie**



**Abbildung 17:** Richard Prince, „Cowboy“, Ektacolor-Print, 50,6 x 61 cm.



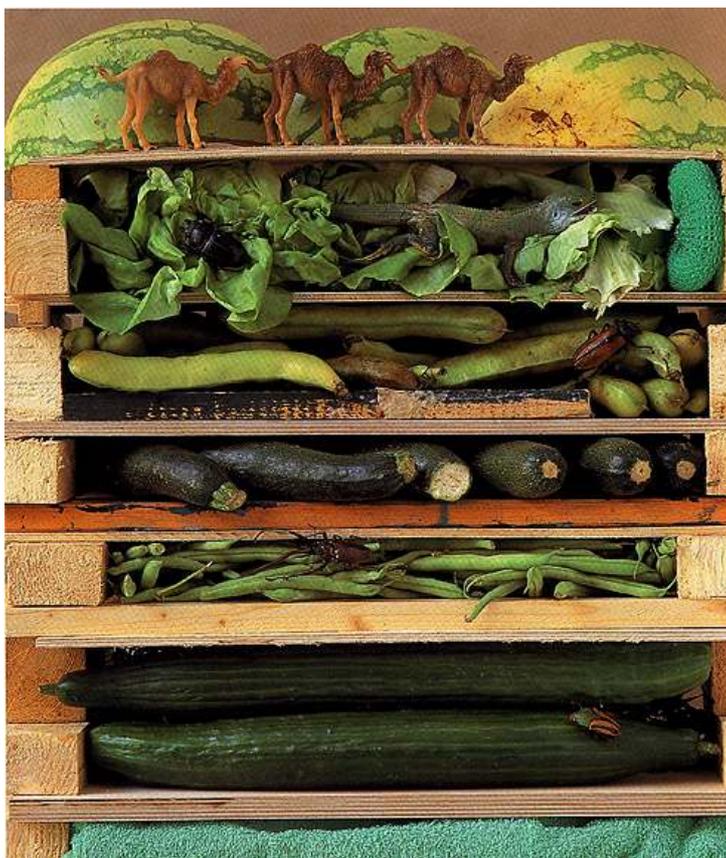
**Abbildung 18:** Cindy Sherman, „Untitled Film Still“, 1979.



**Abbildung 19:** Matthew Barney, „Cremaster 4: The Loughton Candidate“, 1994, Farbphotographie in Gipsform-Rahmen.



**Abbildung 20:** Thomas Demand, „Kitchen“, 2004, Farbphotographie.



**Abbildung 21:** Hartmut Neumann, „Gemüsegarten“, 1998, Farbphotographie, Cibachromenabzug.

**Ein Hauch von Wahrheit, oder das Erkennen des Unsichtbaren?  
Jeff Walls Kunst und die Mimesistheorien der klassischen Antike**

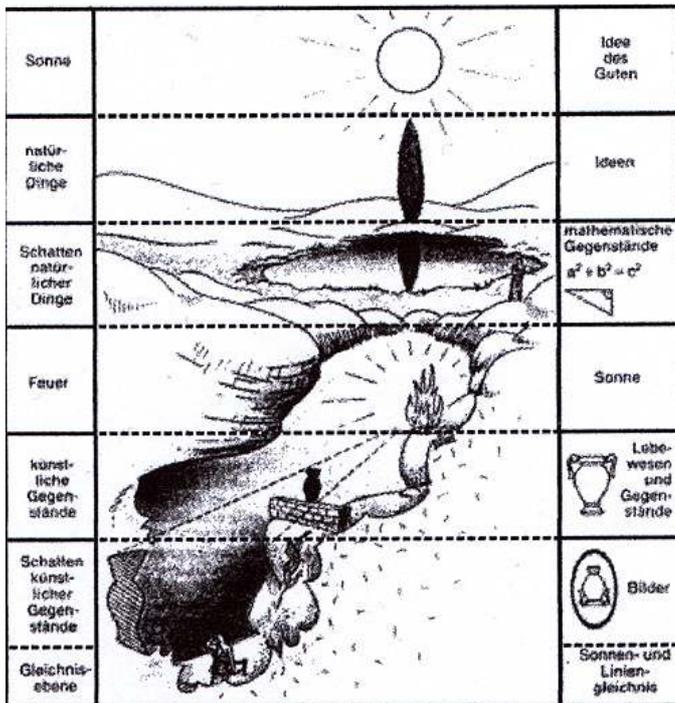


Abbildung 22: Schemazeichnung vom Aufbau der Welt im „Höhlengleichnis“.

**„Wahrheit kann schmerzen“**



Abbildung 23: Jeff Wall, „Park Drive“, 1994, Grossbild in Leuchtkasten, 119 x 136 cm, Edition 3 + 1 AP.



**Abbildung 24:** Jeff Wall, „Cyclist“, 1996, Silbergelatineabzug, 229 x 302,5 cm, Edition 2 + 1 AP.



**Abbildung 25:** Jeff Wall, „A Fight on the Sidewalk“, 1994, Grossbild in Leuchtkasten, 189 x 303,5 cm, Edition 2 + 1 AP.



**Abbildung 26:** Jeff Wall, „Mimic“, 1982, Grossbild in Leuchtkasten, 198 x 228,5 cm, Unikat.



**Abbildung 27:** Jeff Wall, „Milk“, 1984, Grossbild in Leuchtkasten, 187 x 229 cm, Unikat + 1 AP.

### Licht als Träger der Erkenntnis



**Abbildung 28:** Beispiel für Hängung, Ausstellung „Photographs“ im Museum Moderner Kunst MUMOK in Wien 2003.



**Abbildung 29:** Beispiel für Hängung, Ausstellung „Photographs“ im Museum Moderner Kunst MUMOK in Wien 2003.

### Die Darstellung des Allgemeingültigen als Garant für den Wahrheitsglauben



**Abbildung 30:** Jeff Wall, „Man in Street“, 1995, 2 Grossbilddias in 1 Leuchtkasten, je 54 x 66 cm, Edition 4 + 1 AP.



**Abbildung 31:** Jeff Wall, „Doorpusher“, 1984, Grossbild in Leuchtkasten, 249 x 122 cm, Unikat + 1 AP.



**Abbildung 32:** Jeff Wall, „Insomnia“, 1994, Grossbild in Leuchtkasten, 172 x 213,5 cm, Edition 2 + 1 AP.



**Abbildung 33:** Jeff Wall, „Volunteer“, 1996, Silbergelatineabzug, 221,5 x 313 cm, Edition 2 + 1 AP.

**„Die vermeintlich erste Photographie der Menschheit“**



**Abbildung 34:** Hans Memling, „Hl. Veronika“, 1475.

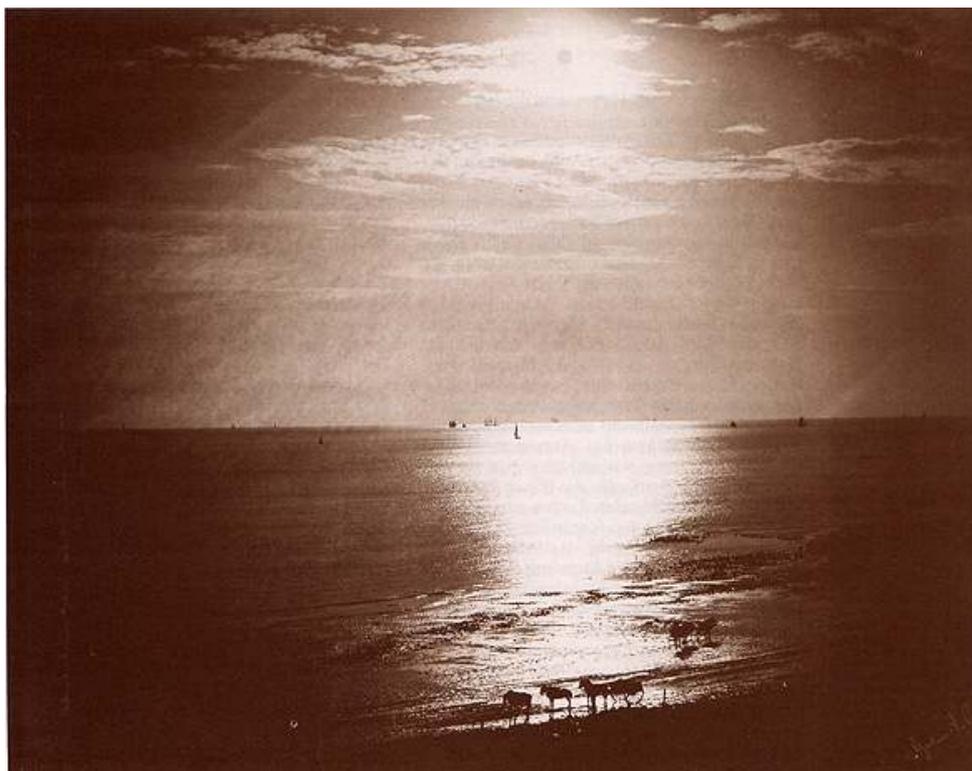
**Inszenierung, Mimesis, Illusion und Täuschung Inszenierte  
Wirklichkeit?**



**Abbildung 35:** Hippolyte Bayard, „Garden“, 1847-50, direktes Positiv.



**Abbildung 36:** Jacques-Louis David, „Der Tod des Marat“, 1793, Öl auf Leinwand, 165 x 128 cm.



**Abbildung 37:** Gustave Le Gray, Sonne im Zenit, Normandie, um 1858.



**Abbildung 38:** Oscar G. Rejlander, „Die beiden Lebenswege“, 1857.



**Abbildung 39:** Jeff Wall, „The Flooded Grave“, 1998-2000, Grossbild in Leuchtkasten, 228,5 x 282 cm, Edition 2 + 1 AP.



**Abbildung 40:** Santi Raffael, „Die Schule von Athen“, 1509, Wandfresko, Breite an der Basis: 770 cm Stanza della Segnatura, Musei Vaticani, Vatikan, Rom.



**Abbildung 41:** Thomas Couture, „Die Römer der Verfallzeit“, 1847, Paris, Musée d'Orsay.

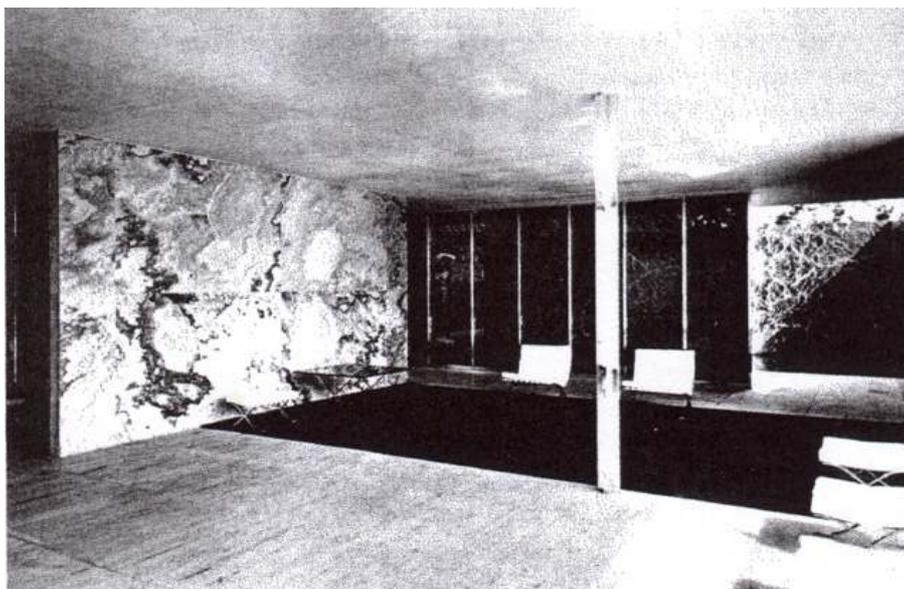
### **Legitimation des Kunstwerkes**

### **Zeuxis- Legende – Wahrheit oder Täuschung**

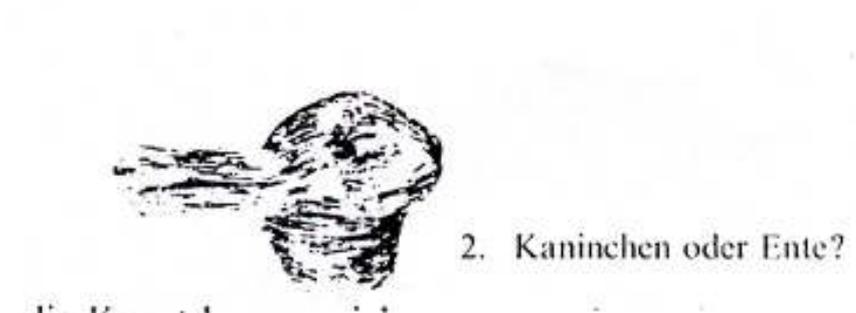
**„Morning Cleaning“ ein Bildbeispiel für eine mögliche Täuschung, sowie die Dekodierbarkeit dieser Illusion**



**Abbildung 42:** Jeff Wall, „Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona“, 1999, Grossbild in Leuchtkasten, 187 x 351 cm, Edition 2 + 1 AP.



**Abbildung 43:** Mies van der Rohe, „Barcelona Pavillon“, 1929, Schwarzweiß-Photographie, Innenansicht.



**Abbildung 44:** Vexierbild, Kaninchen oder Ente?.

### Aufdeckung der Illusion



**Abbildung 45:** Hans Holbein d. j., „Die Gesandten“, 1533, Öl auf Holz, 2,07 x 2,095 m, London, National Gallery.



**Abbildung 46:** Hans Holbein d. j., „Der Kaufmann Georg Gisze“, 1532, Öl auf Holz, 96 x 86 cm, Gemäldegalerie, SMPK, Berlin.

**Die Ebene des Hässlichen und Grotesken in Jeff Walls Werken sowie der Verweis auf den Manierismus als historischen Stil**

**„Ästhetik des Hässlichen“ – Materielle Grenzen im Bild**



**Abbildung 47:** Jeff Wall, „A Sudden Gust of Wind“ (after Hokusai), 1993, Grossbild in Leuchtkasten, 229 x 377 cm, Unikat + 1 AP.



**Abbildung 48:** Katsushika Hokusai, „Ejiri in der Provinz Suruga (A sudden gust of wind)“, 1830-1833, Farbholzschnitt, 25,9 x 38,2 cm.



**Abbildung 49:** Jeff Wall, „Picture for Women“, 1979, Grossbild in Leuchtkasten, 163 x 229 cm, Unikat + 1 AP.

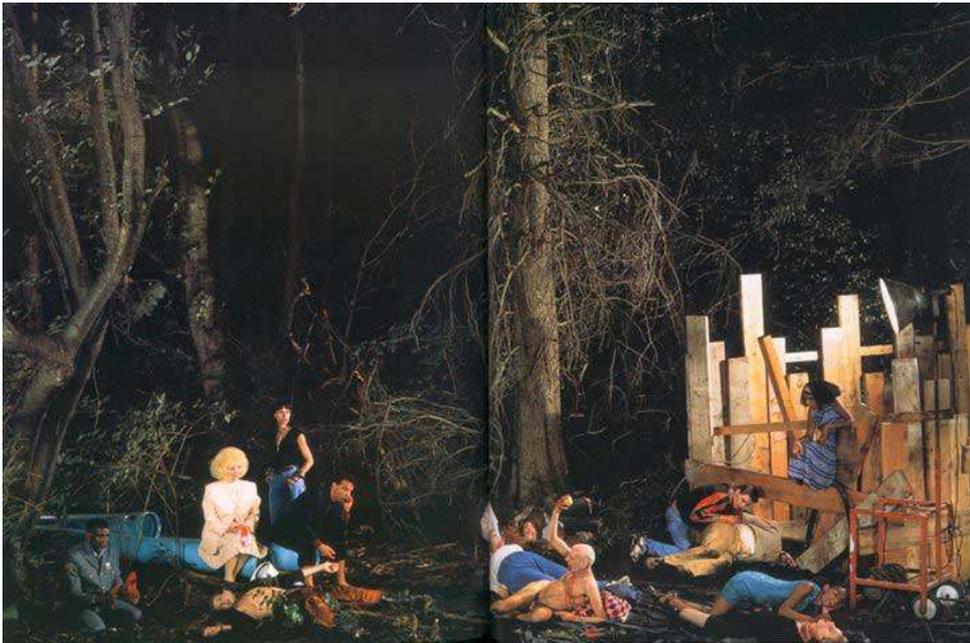
**Manieristische Stilmerkmale in Jeff Walls Photographie „A Sudden Gust of Wind“**



**Abbildung 50:** Jeff Wall, „The Gaint“, 1992, Grossbild in Leuchtkasten, 39 x 48 cm, Edition 8 + 4 AP.



**Abbildung 51:** Jeff Wall, „Dead Troops Talk“ (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992, Grossbild in Leuchtkasten, 229 x 417 cm, Edition 2 + AP.



**Abbildung 52:** Jeff Wall, „A Vampires Picnic“, 1991, Grossbild in Leuchtkasten, 229 x 335 cm, Unikat + 1 AP.



**Abbildung 53:** Jeff Wall, „The Ventriloquist on a Children's birthday party in October 1947“, 1990, Grossbild in Leuchtkasten, 229 x 352,5 cm, Unikat + 1 AP.



Abbildung 54: Detail von "A Sudden Gust of Wind".

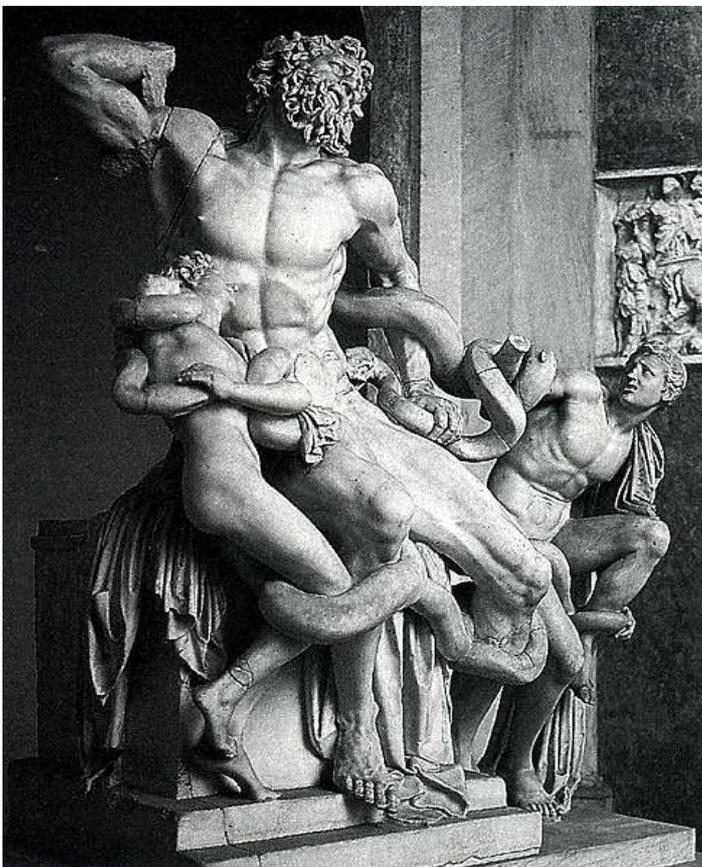


Abbildung 55: Laokoongruppe, 1. Jh. n. Chr., Römische Kopie eines griechischen Originals Marmor, Höhe (ohne Basis) 242 cm, Rom, Vatikanische Museen.



**Abbildung 56:** El Greco, „Laokoon“, um 1610, Öl auf Leinwand, 137,5 x 172,5 cm, Washington, National Gallery.



**Abbildung 57:** Eadweard J. Muybridge, „Salto mortale rückwärts“, Sequenz, aufeinander folgender Einstellungen, Auszug aus: The Attitudes of Animals in Motion, 1881, Musée Marey, Beaune.

### Sichtbare und unsichtbare Konstruktion



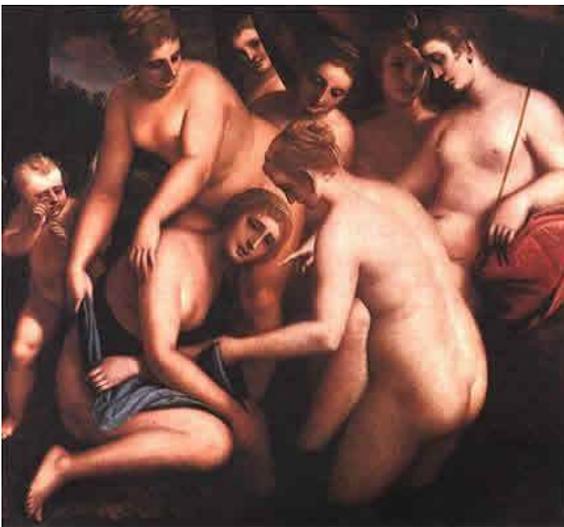
Abbildung 58: Jeff Wall, Studie zu „Dead Troops Talk“.



Abbildung 59: Jeff Wall, Studie zu „Dead Troops Talk“.



**Abbildung 60:** Gerhard Richter, „Wolken“, 1978, Öl auf Leinwand, 400 x 250 cm (Ausschnitt), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf.



**Abbildung 61:** Luca Cambiaso, „Entdeckung des Fehltritts der Kallisto“, um 1570, Öl auf Leinwand, 145 x 150 cm, Kassel, Gemäldegalerie.



**Abbildung 62:** Parmigianino, „Die Madonna mit dem langen Hals“, von 1534-1540, unvollendet, Öl auf Holz, 216 x 132 cm, Florenz, Uffizien.



**Abbildung 63:** Francesco Salviati, „Caritas“, Öl auf Holz, 1,56 x 1,22 m, Florenz, Uffizien.

**Kleines Rätsel innerhalb der Arbeit „A Sudden Gust of Wind“**



**Abbildung 64:** Jeff Wall, „A Sudden Gust of Wind“ Detail.

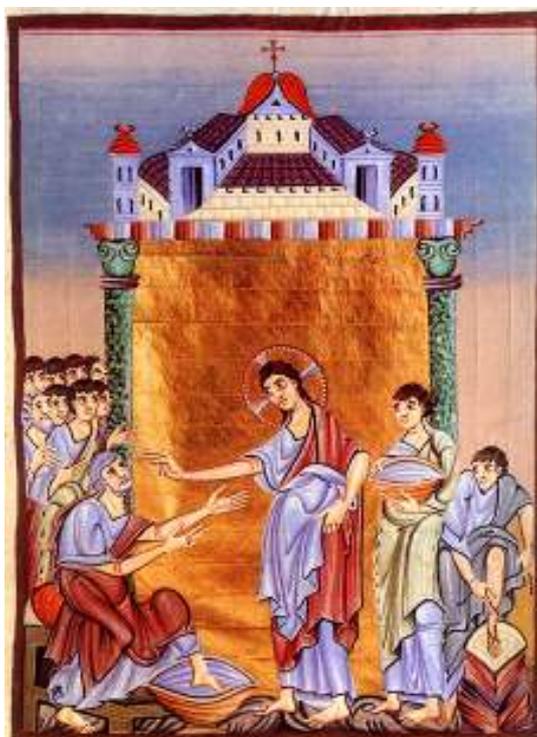


**Abbildung 65:** Jeff Wall, „Steves Farm, Steveston“, 1980, Print 1985, Grossbild in Leuchtkasten, 58 x 228,5 cm, Edition 3 + 1 AP.

## Die Bedeutungsebenen des Hässlichen



**Abbildung 66:** Buonarroti Michelangelo, Vorhalle zur Biblioteca Laurenziana in Florenz, 1526-71.



**Abbildung 67:** „Die Fußwaschung aus dem Evangeliar Ottos III“, um 1000, Reichenau, München, Bayerische Staatsbibliothek.

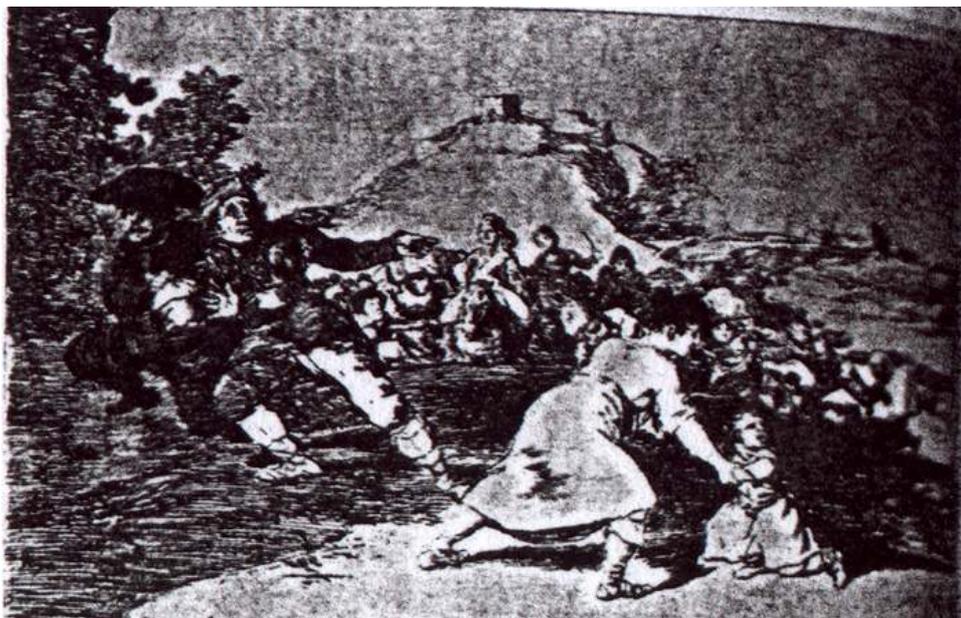
### Das „reduzierte Lachen“ der Moderne



**Abbildung 68:** Jeff Wall, „Untangling“, 1994, Grossbild in Leuchtkasten, 189 x 223,5 cm, Edition 2 + 1 AP.

### Das Groteske des Alltäglichen

Über den Tellerrand der Wirklichkeit hinaus – Das Aufzeigen einer „imaginären Ontologie“ in Jeff Walls Werken



**Abbildung 69:** Francisco José de Goya, „Los Desastres de la Guerra“, 1820, Radierung, 21 x 15 cm.

**Photographische Erzählung mit einem klassischen Patentrezept  
„Spuren eines immerwährenden Programms“**



**Abbildung 70 a:** Constantin Guys, Abendgesellschaft, Zeichnung.



**Abbildung 70 b:** Constantin Guys, Zwei Kokotten, Zeichnung.



**Abbildung 71:** Edouard Manet, „Alte Musiker“.



**Abbildung 72:** Jeff Wall, „Overpass“, 2001, Grossbild in Leuchtkasten, 214 x 273,5 cm, Edition 2 + 1 AP.



**Abbildung 73:** Edouard Manet, „Bar in den Folies- Bergère“, 1881-1882, Öl auf Leinwand, 96 x 130 cm, Courtauld Institute Gallery, London.



**Abbildung 74:** Claude Monet, „Impression, soleil levant“, 1872, Paris, Museum Marmottan.



**Abbildung 75:** Francisco José de Goya, „Der Sonnenschirm“, 1777, Öl auf Leinwand, 104 x 152 cm, Museo del Prado, Madrid.



**Abbildung 76:** Katsushika Hokusai, „Der Berg Fuji im Gewitter“ (Regensturm unterhalb des Gipfels), 1823-1830, Aus der Serie: „36 Ansichten des Berges Fuji“, Farbholzschnitt, 25,6 x 38,6 cm, Paris, Musée Guimet.



**Abbildung 77:** Edgar Degas, „Das Konzertcafé „Ambassadeur““, 1876/77, 37 x 27 cm, Paris, Louvre.



**Abbildung 78:** Edouard Manet, „Das Frühstück im Freien“, 1863, 214 x 270 cm, Paris, Louvre.



**Abbildung 79:** Giorgione, „Ländliches Konzert“, 110 x 138 cm, Paris, Louvre.



**Abbildung 80:** Jeff Wall, „The Storyteller“, 1986, Grossbild in Leuchtkasten, 229 x 437 cm, Edition 2 +1 AP.



**Abbildung 81:** Edouard Manet, „Olympia“, 1883, Öl auf Leinwand, 130 x 190 cm.

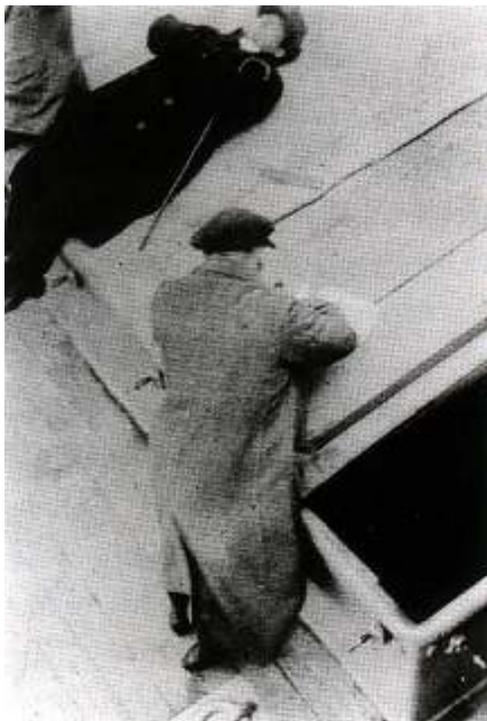


**Abbildung 82:** Tizian, „Venus von Urbino“, 1538, Öl auf Leinwand, 120 x 165 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.



**Abbildung 83:** Jeff Wall, „Stereo“, 1980, Grossbild in Leuchtkasten, 213 x 213 cm, Unikat + 1 AP.

### Das Verlangen nach Narration



**Abbildung 84:** Ernst Hohenemser, „Der Künstler Max Slevogt bei der Arbeit“, 1914.



**Abbildung 85:** Alexander Rodtschenko, „Das Rundfunkstudio“, 1929, 30,1 x 23,1 cm, Schwarzweiß-Photographie.

**„Das Potenzial einer Historie, denn die Wahrheit liegt im Ausdruck“**



**Abbildung 86:** Jeff Wall, „Restoration“, 1993, Grossbild in Leuchtkasten, 119 x 489,5 cm, Edition 2 + 1 AP.



**Abbildung 87:** Antoine-Jean Gros, „Napoleon auf dem Schlachtfeld von Eylau“, 1808, Öl auf Leinwand, 533 x 800 cm, Paris, Musée du Louvre.

**Die Dramaturgie der inszenierten Photographie**

**Wechselspiel der Strategien**

### Die fesselnde Dynamik der filmisch anmutenden Erzählung



**Abbildung 88:** Jeff Wall, „Forest“, 2001, Silbergelatineabzug, 239 x 303 cm, Edition 2 + 1 AP.

# Lebenslauf

## Sandra Abend

---

### Persönliche Information

Geburtsdatum : 15.11.1976  
Geburtsort : Haan  
Familienstand : ledig  
Staatsangehörigkeit : deutsch

### Bildungsgang

Juli 1987-Juni 1993  
Albertschweitzer-Hauptschule  
Hilden  
10b Abschluss + Qualifikation  
zur gymnasialen Oberstufe

Juli 1993-Juni 1996  
Städtische Kollegschule Kikweg  
in Düsseldorf Eller  
Abschluss: Abitur

Oktober 1996-Mai 2002  
Heinrich-Heine-Universität  
Düsseldorf  
Hauptfach: Kunstgeschichte  
Nebenfach: Philosophie und  
Neuere deutsche Philologie  
Abschluss: Magistra Artium  
(M.A.)

Juni 2002-2005  
Promotion im Fach  
Kunstgeschichte an der Heinrich-  
Heine-Universität Düsseldorf

### Praktika

Oktober 1995  
Kunstmuseum Ehrenhof,  
Düsseldorf  
Tätigkeit: Museumspädagogik

März 1997  
Stadtarchiv Hilden und Wilhelm-  
Fabry-Museum Hilden  
Tätigkeit: Recherche der  
Stadtgeschichte  
Konzepterstellung für  
Ausstellungen

März 2002

Galerie Markus Schmitz in Köln  
Tätigkeit: Verfassung  
Ausstellungsbegleitender Texte  
und Abhandlungen für die  
Internetpräsentation der Galerie

## **Veröffentlichungen**

Wissenschaftlicher Beitrag für  
den Ausstellungskatalog Johann  
Peter Hasenclever  
Erscheinungsjahr April 2003

Vortrag „Der Traum im  
Symbolismus“  
28.11.2002 im Wilhelm-Fabry-  
Museum Hilden im  
Zusammenhang mit der  
Ausstellung „Alles nur ein  
Traum?“

Verfassen von Künstlertexten bei  
der Internetpräsenz  
Kunstmarkt.com

Künstlergespräch mit Axel  
Heibel anlässlich der  
Ausstellung:  
„Die Augenblicke des Sehens“  
am 16.02.2003 im Kunstraum  
Hilden/Kulturamt

## **Sprachkenntnisse**

Englisch, Spanisch und Latein

## **Tätigkeiten neben dem Studium**

Seit 1997 im Wilhelm-Fabry-  
Museum Hilden  
Tätigkeiten: Führungen in der  
historischen Kornbrennerei,  
Leiterin der Kinder-  
Jugendartothek,  
Künstlerbetreuung und  
allgemeine Museumsaufsicht