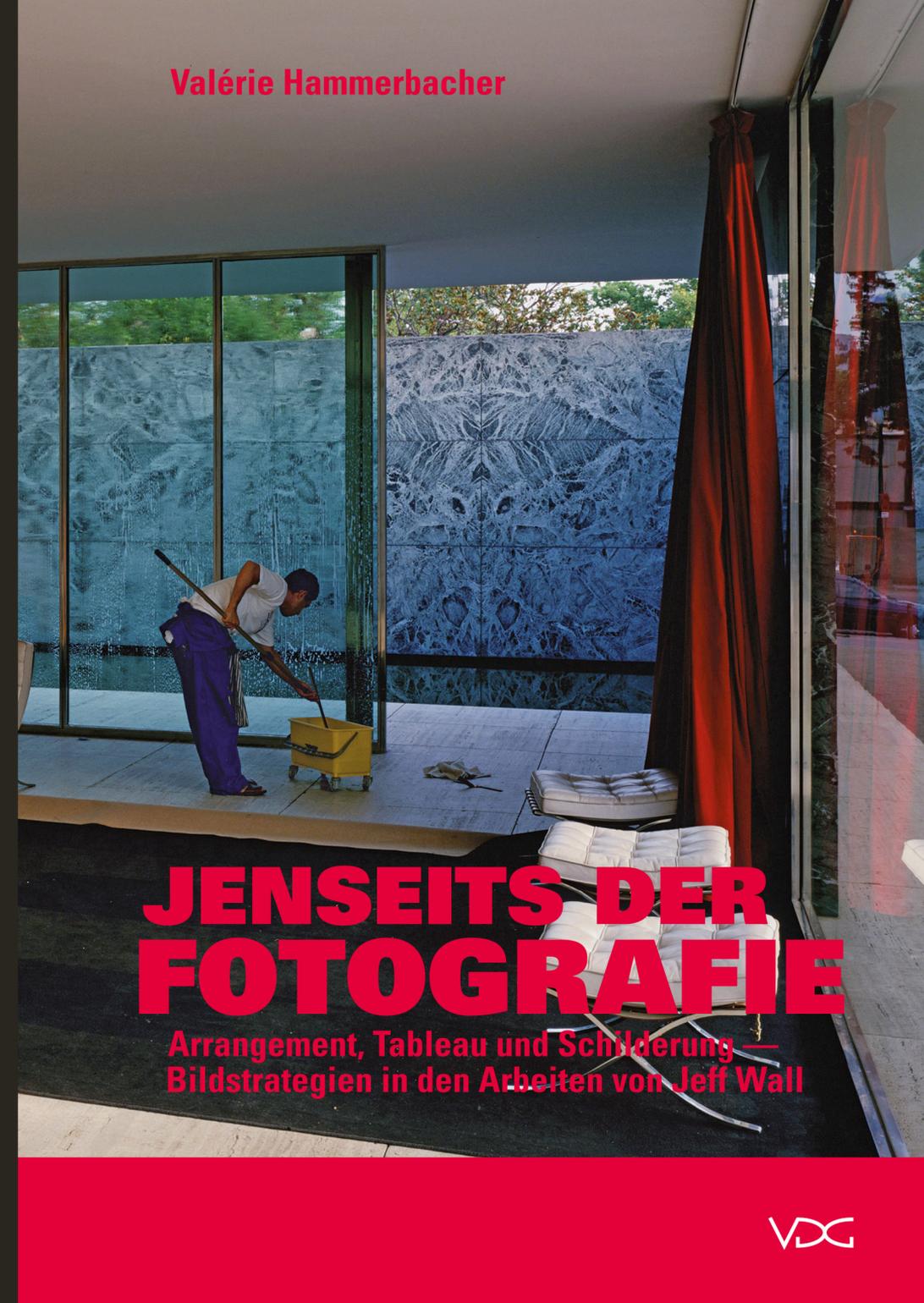


Valérie Hammerbacher



JENSEITS DER FOTOGRAFIE

Arrangement, Tableau und Schilderung —
Bildstrategien in den Arbeiten von Jeff Wall

Wem, wenn nicht Dir

JENSEITS DER FOTOGRAFIE

Valérie Hammerbacher

JENSEITS DER FOTOGRAFIE

**Arrangement, Tableau und Schilderung —
Bildstrategien in den Arbeiten von Jeff Wall**

V&G

Das Digitalisat dieses Titels finden Sie unter:
<http://dx.doi.org/10.1466/20100928.01>

Diese Arbeit wurde 2004 von der Universität Stuttgart
als Dissertation angenommen

© • Verlag und Datenbank
für Geisteswissenschaften, Weimar 2010

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form
(Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elek-
tronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und
überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor
keine Haftung übernehmen.

Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende
Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Titelbild:

Jeff Wall
Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona
1999
transparency in lightbox
187 x 351 cm
Courtesy of the artist, Courtesy Galerie Rüdiger Schöttle, München

Gestaltung und Satz: Hauke Niether, VDG

E-Book ISBN: 978-3-95899-393-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://www.d-nb.de/> abrufbar.

INHALT

A.	EINLEITUNG	11
B.	DAS FOTOGRAFISCHE — METAPHERN DER SICHTBARKEIT	19
B.I.	William Henry Fox Talbot — „The Pencil of Nature“	21
B.II.	Talbots Schlüsselbegriffe in der Fotogeschichte	29
B.II.1.	Charles Baudelaire, das „Neue Sehen“, Walter Benjamin	29
B.II.2.	Talbots „Abdruck“ und die semiotische Fototheorie von Rosalind Krauss	33
C.	„FREIHEIT IST, GEGEN DEN APPARAT ZU SPIELEN“	43
C.I.	Die Figuration — Bilder entstehen aus Bildern	45
C.I.1.	Manets Gemälde als Paraphrase	45
C.II.	Tableau vivant, Attitüde oder Arrangement?	49
C.II.1.	Was ist ein fotografisches Tableau vivant?	50
C.II.2.	Was ist eine fotografische Attitüde?	55
C.II.3.	Was ist ein fotografisches Arrangement?	60
C.III.	Der Spiegel — oder: Wo befindet sich der Betrachter bei Jeff Wall?	63
C.IV.	Arrangement und Indexikalität	69
C.V.	„Fictional narrative“ — Kategorie der inszenierten Fotografie	74

D.	IM AUGEN DES BETRACHTERS — GRUNDLAGEN EINER OPTISCHEN KUNST	81
D.I.	Jeff Wall — Maler des modernen Lebens?	83
D.II.	Jeff Wall – Fotografie als Fensterblick?	85
D.III.	Exkurs: Leon Battista Albertis Konzeption der Malerei	94
D.IV.	Johannes Kepler — Wege einer neuen Sehkultur	102
D.V.	Der Aspekt — Topos der Kunsttheorie	119
E.	ERZÄHLUNG ODER SCHILDERUNG?	133
E.I.	Dauer oder Moment — das Stillstellen und die Stillstellen	137
E.II.	Exkurs: Malerei als Erzählung	146
E.II.1.	Das epische Erzählen	148
E.II.2.	Das dramatische Erzählen	150
E.II.3.	Der fruchtbare Moment	153
E.III.	Malerei als Schilderung	161
E.III.1.	Der Schild des Achill als Ursprung der Malerei	161
E.III.2.	Der Maler als neuer Phidias	168
E.III.3.	Die Tradition des Handwerks	170
E.IV.	Die Stilllegung der Handlung als Strategie zeitgenössischer Künstler	177
E.IV.1.	Ute Friederike Jürß – „You Never know the whole Story“	178
E.IV.2.	Teresa Hubbard/Alexander Birchler – „Gregor’s Room“	180

E.V.	Tiefe — Guckkasten oder Raumbühne?	181
E.V.1.	Der Blick ins Innere – Türschwellen- statt Fenstersicht	182
E.V.2.	Sukzessive Blickbewegung und Distanzpunktverfahren	192
E.VI.	Der Guckkastenraum als Strategie zeitgenössischer Künstler	199
E.VI.1.	Thomas Demand – „Salon“	200
E.VI.2.	Lois Renner – „Atelier“	202
E.VI.3.	Sam Taylor-Wood – „Five Revolutionary Seconds X“	204
F.	„DIE AUGEN BETRÜGEN“ — DIE ÄSTHETIK DER SCHILDERUNG	207
F.I.	Der ehrliche Betrug — „Fictional narrative“?	211
G.	SCHLUSSBETRACHTUNG	225
H.	LITERATURVERZEICHNIS	229
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	250
	REGISTER	253

A. EINLEITUNG

Strategien fotografischer Fiktion – was bedeutet das? Das bemühte Lächeln, wenn der Fotograf bei der Passfoto-Aufnahme die Formel „Bitte recht freundlich“ murmelt oder das Ablichten der posierenden Verwandten während eines Familienfestes? In beiden Fällen wird inszeniert. Die Passfoto-Pose ist ebenso kalkuliert wie das Familienporträt. Beide Aufnahmen sind mit einem spezifischen Wollen aufgenommen, in Szene gesetzt und zeigen, dass sowohl vor der Kamera wie hinter ihr das Bewusstsein, eine Fotografie herzustellen, die Bildkomposition bestimmt. Beide Fotografien bilden Situationen ab, die dem Betrachter vermitteln, dass sie an einem klar definierbaren Ort und zu einem eindeutigen Zeitpunkt entstanden sind. Beide präsentieren einen Ausschnitt der physikalisch determinierten Wirklichkeit. Sie sind Dokumente. Und gerade durch ihren Dokumentcharakter amüsiert das Betrachten der Aufnahmen auch Jahre später. Die Unterstellung, das Foto repräsentiere etwas, was damals mit Sicherheit so gewesen ist, und der Vergleich mit der abgebildeten Person heute – zum Zeitpunkt des Betrachtens – erzeugt das Amüsement.

In den Fotografien, welche Künstler Ende der 1970er-Jahre in den USA und kurz darauf auch in Europa inszenieren, ist die Bilddefinition eine andere. Diese Arbeiten sind zwar auch Spuren der Wirklichkeit, Aufzeichnungen eines je Gewesenen und ebenso mit kalkulierter Geste in Szene gesetzt; und dennoch unterscheiden sie sich grundlegend von der fotografischen Produktion früherer Jahrzehnte: Die technischen Voraussetzungen des Mediums werden nun gezielt überschritten. Durch Bildsignale konterkarieren die Foto-Künstler die medialen Gegebenheiten und ermöglichen, die Fotografie in ein anderes Bezugssystem zu überführen. Fotografie soll nun nicht mehr als ein Dokument, sondern als Fiktion gewertet werden. Die Fiktionalisierung

erfolgt dabei als eine Transgression der Technik durch Methoden der Darstellung; ja stellt diese Überschreitung in den Fotografien selbst zur Schau.

Jede analoge Technik der Fotografie ist zwangsläufig an ihr physikalisches und chemisches Herstellungsverfahren gebunden. Sie steht als fotografisches Bild in einer physikalischen Verbindung zur Wirklichkeit. Fotografie kann aufgrund ihrer Technik nichts anderes sein als die Darstellung eines bildgebenden Prozesses auf lichtempfindlichem Fotopapier. Doch seit den 1970er-Jahren werden den technischen Qualitäten bildnerische Mittel gegenübergestellt, welche der Dokumentation und Aufzeichnung von Wirklichkeit entgentreten. Das hat Konsequenzen für die Darstellung von Handlung und Raum. Die fiktionalisierende Fotografie friert weder einen Moment ein, noch ist sie an einem klar ausgewiesenen Ort zu lokalisieren. Sie ist weder Schnappschussaufnahme noch erzählt sie eine Geschichte. Die Fotografen verwandeln das Medium durch Überschreitungsstrategien in Fiktionen, deren Aufgabe es ist, beim Betrachter eine Apperzeptionskrise hervorzurufen. Gerade aus der Störung der Betrachtererwartung beziehen diese Arbeiten ihren Reiz.

Im Zentrum der vorliegenden Studie steht das fotografische Werk von Jeff Wall. Er begründete eine neue Klasse künstlerischer Fotografie, die als großformatige Arbeiten seit den 1980er-Jahren zu einem charakteristischen Genre zeitgenössischer Kunstproduktion gehören. Allerdings steht diese künstlerische Arbeit in keiner direkten historischen Beziehung zur Tradition der klassisch-modernistischen Kunstfotografie, sondern reiht sich in die Kritik an modernistischen Medienkonzepten wie sie durch Clement Greenberg geprägt wurden. Wall reagiert auf die ästhetische Forderung nach der Auflösung der Gattungsästhetik durch die Neo-Avantgarden der 1960er- und 1970er-Jahre. Er konstituiert jedoch kein Medium oder eine Gattung im Sinne des Modernismus', sondern folgt der Logik hybrider medialer Verknüpfungen, in denen das Tableau als Referenz fungiert. Gerade die Abkehr von einer strikten Lesart als Plastik oder Bild hin zu einer Überblendung verschiedener künstlerischer Praktiken, wie sie Michael Fried in der Diskussion um die Minimal Art benannt hatte, erzeugt eine neue Bilddefinition. Douglas Crimp prägte für diese Fotografien in seinem wirkungsvollen gleichnamigen Aufsatz den Begriff „Pictures“.

Diese fotografischen Bilder werden nun zum Ort der Auseinandersetzung über die Entgrenzung des Bildbegriffs: Neben

Komposition und Paraphrase ist es der Modus der Bildhandlung, durch dessen Arrangement Wall der Herstellungstechnik als Zeitkunst, die Ausführungstechnik als Bildkunst gegenüberstellt. Doch wie sind die spezifischen Formen eines medienübergreifenden Rekurses, der starke Bezüge zur Bildhaftigkeit besitzt, ausgebildet? Wird die Bildhandlung als Erzählung oder Schilderung übersetzt? Wie lässt sich Walls Investition in das Tableau fassen und gegenüber den Einordnungen als kinematografische oder performative Praxis verteidigen? Unstrittig ist Jeff Walls Strategie, unterschiedliche Medien zu überblenden. Gerade darin liegt die bildwissenschaftliche Relevanz seiner Arbeit. In der vorliegenden Untersuchung werden die Kennzeichen solcher Fotografien beschrieben und dingfest gemacht. Woran merken wir, dass wir es nicht mit einem Dokument, sondern mit einem Kunstwerk zu tun haben? Gibt es einen Paradigmenwechsel in der Foto-Theorie, der das künstlerische Schaffen der arrangierten Fotografie benennt? Ziel ist es, für das arrangierte fotografische Bild einen Begriff zu finden, diese Kunst in eine Tradition zu stellen und damit ihre Merkmale zu definieren.

Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf Walls Fotografie „Picture for Women“ von 1979 gerichtet. In diesem Schlüsselbild finden sich die entscheidenden Merkmale, die für Walls Überschreitungsstrategie verantwortlich sind. Hier etabliert Wall einen Bildraum, der sich der Korrespondenz mit der Betrachterwelt entzieht und dennoch auf den ersten Blick von augentäuschendem Realismus gekennzeichnet ist. Die Fotografie stellt nicht einen Blick durch ein Fenster dar, wie es von Leon Battista Alberti seit der Renaissance folgenreich für die malerische Bildkunst gefordert wurde, sondern schließt den Betrachter aus – sowohl in ihrer zeitlichen wie in ihrer räumlichen Struktur.

Die Personen befinden sich in einem Guckkastenraum und sind in eine Handlung involviert, die keine Nacherzählung erlaubt. Von einer Erzählung, die sich an einem schriftlichen oder mündlichen Rapport orientiert, kann nicht die Rede sein. Stattdessen sind in Walls Fotografie Handlung und Raum für eine *fiktional narrative Schilderung* verantwortlich, die in einer malerischen Tradition des Bildes steht. Die Schilderung, auf die sich Wall bezieht, hat ihren Ursprung in der Malerei nördlich der Alpen. Karel van Mander forderte in seiner kunsttheoretischen Gründungsschrift, eine Malerei, die sich an der Darstellung auf dem Schild des antiken Helden Achill orientiere: an der Schilderung. Für die Malerei ist das folgenreich. Die Dauer der Handlung wird durch eine Stilllegung definiert, und die

Gemälde beziehen ihren Reiz aus der Delikatesse der Darstellung. Die Malerei von Jan Vermeer oder Nicolas Maes liefert die ästhetischen Sehkonventionen, durch deren Vergleich sich Walls Fotografien beschreiben lassen. Durch die Analogie zwischen Walls Fotografie und einem speziellen Typus der Malerei können seine Fotografien klassifiziert werden.

Durch diese Feststellung wird klar, dass sich Walls Arbeiten nicht mehr durch die Kardinal-Kategorie der Fotografie, die Indexikalität, beschreiben lassen. Der Begriff der Indexikalität entstammt der Lehre des US-amerikanischen Semiologen Charles S. Peirce, dessen Schrift „Logik als Untersuchung von Zeichen“ von 1873 die Sprachphilosophie stark beeinflusste. Seine Bedeutung für die jüngere Kunstgeschichte liegt in der Bezugnahme von Künstlern der Concept und Minimal Art und Kunstwissenschaftlern auf Peirces prägendes semiotisches Modell. Peirce entwickelte eine Zeichenlehre, deren drei Typen – Ikon, Symbol und Index – den Bildwissenschaften hilfreiche Begriffe an die Hand gegeben haben und die bis heute die Rezeption von Fotografie bestimmt.¹

Qua Medium ist jede Fotografie ein Index. Doch indem Wall Strategien der Malerei auf die Fotografie transferiert, etabliert er eine neue Variante der Kunst und entzieht seine Werke den Schlussfolgerungen, die durch mediale Indexikalität begründet werden. Bereits die Vorbereitungen, die Wall für jede seiner Fotografien trifft, zeigen den kalkulierten Charakter seiner Arbeit: Schauspieler müssen organisiert werden, die später in den Bildszenerien die Handlung darstellen. Räume werden entweder nach kompositorischen Gesichtspunkten ausgewählt oder akribisch gezimmert, mit Inventar bestückt und mit einer oftmals geprobteten Lichtregie ausgestattet.

Der detaillierten Planung entspricht das Herstellungsverfahren: Seit 1978 arbeitet er mit Großbilddias. Mit einer Plattenkamera belichtet Wall einen Film, um anschließend die Bildinformation auf das Großdia zu übertragen. Aus meist zwei Teilen wird das spätere Tableau montiert. So zeigen seine Großbilddias oftmals die Stelle, an der die Diafolien aneinander stoßen – manchmal wird

1 Beat Wyss bezieht sich ausdrücklich auf Charles S. Peirce, um die Kunstgeschichte in eine Chronologie verschiedener Arten des Bildermachens zu ordnen. Demnach folgt auf die Ära des magischen Bildes das rhetorische und das mechanische Bild. Wyss, Beat: Das Fotografische und die Grenzen des mechanischen Bildes, in: Belting, Hans/Kamper, Dietmar/Schulz, Martin: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, München 2002, S. 365–376.

sie als schwarze Linie deutlich, manchmal ist sie fast transparent. Im Gegensatz zum Abzug ist das Dia als Durchsichtsbild für die Projektion und nicht als Zwischenstufe für eine Vervielfältigung gedacht. Der Generalverdacht, jeder Fotograf stehe im Bannkreis von Walter Benjamins „technischer Reproduzierbarkeit“, kann damit für Wall ausgeschlossen werden. Die Maße seiner Großbilddias sind monumental. Einige Fotografien sind zwei mal drei Meter groß. Man steht ihnen gegenüber wie einem Historien Gemälde. Das weitere Verfahren gibt Hinweise darauf, dass Wall sich von der Fotografie der Massenmedien distanziert. Die Großbilddias werden in einen Kasten montiert, der mit Leuchtstoffröhren versehen ist. Somit erhalten die Bilder eine „Selbstlichtigkeit“², welche die Konnotationen des technischen Herstellungsverfahrens unterläuft. Walls Bilder leuchten aus sich selbst. Neben dem Beleuchtungslicht der Szene besitzen sie eine eigene Lichtqualität, die dem Betrachter zeigt, dass diese Fotografien keine Abbilder der Wirklichkeit sein wollen, sondern selbstständige Bildeinheiten.

Bisher ist noch kein Terminus gefunden worden, der die Arbeit von Jeff Wall kategorisiert.³ Während in der fotohistorischen Literatur sehr wohl das Phänomen der Arrangierung erkannt wurde und seit den 1970er-Jahren die Begriffe „staged“, „constructed“ und „fabricated“ kursieren⁴, ist es vernachlässigt worden, die Bildqualitäten von Walls Fotografien zum Anlass einer Begriffsfindung zu nehmen. Es ist vom „pictorial impact“ und dem „Bild im Konjunktiv“ die Rede.⁵

2 Der Begriff der Selbstlichtigkeit stammt von Wolfgang Schöne. Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1989.

3 Es existieren zwar Werkübersichten, jedoch keine begriffliche Fundierung von Walls Arbeit. Als Übersicht dienen zwei Ausgaben der Kunstzeitschrift Parkett. Parkett: Collaborations Jeff Wall – Christian Boltanski, 22, 1989, S. 52–89; Parkett: Douglas Gordon – Jeff Wall – Laurie Anderson, 49, 1997, S. 84–123.

4 Vor allem in der englischsprachigen Literatur wurde versucht, für diese neue Kunst Begriffe zu finden. Der Fotokritiker Allan Douglas Coleman führte den Ausdruck der „directorial mode“ in einem gleichnamigen Aufsatz ein und ergänzte ihn durch die Begriffe „staging“ und „arranging“. 1977 widmete Coleman den „constructed realities“ eine Publikation. Coleman, Allan Douglas: The directorial Mode – Notes towards a definition, in: Artforum, 15, 1976, S. 55–61. In deutscher Übersetzung in: Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie III – 1945 bis 1980, München 1983, S. 239–243; über die „constructed realities“: Coleman, Allan Douglas: The Grotesque in Photography, Verona 1977, S. 72–75.

5 Der Begriff des „pictorial impact“ stammt aus dem Ausstellungskatalog „Transparencies“, der „des Bildes im Konjunktiv“ von Belinda Gardner. Institute of Contemporary Arts London (Hrsg.): Jeff Wall – Transparencies, London 1984.

Vor allem der Begriff der Inszenierung ist im deutschsprachigen Raum für diese Art der Fotografie verwendet worden.⁶ Doch auch Fotografien können inszeniert sein, die mit dem Ziel, als Dokumente gewertet zu werden, erstellt worden sind. Der Begriff ist zwar hilfreich, um einen Schnappschuss von einer kalkulierten Bildproduktion zu unterscheiden, eine Bild-Kategorie liefert er ebenso wenig wie die Bestimmung von Walls Fotografie als Erzählung.⁷ „Eine inszenierte Fotografie zeigt damit eine Sequenz, die als Bestandteil einer (theatralen) Inszenierung denkbar ist und die – weil die Sequenz Teil eines erzählerischen Ganzen ist – eine narrative Struktur hat“⁸, bestimmt Christine Walter Walls Arbeiten. Ihr ist nur teilweise zuzustimmen: Sicherlich findet man bei Wall das Moment der Zeitlichkeit – jedoch nicht die Zeitlichkeit, die sich als ein Davor und Danach darstellt. Im Gegensatz zur Narration findet sich bei Walls Fotografien Zeit als Dauer ohne sukzessiven Verlauf.

Die Auswertung der Forschungsliteratur zu den Fotografien von Jeff Wall hat gezeigt, dass sein Werk nicht nur im Hinblick auf die Erzählstruktur analysiert wird, sondern auch die Fragen nach malerischen und fotografischen Vorläufern diskutiert werden.

S. 3; Gardner, Belinda: Lakonie der Landschaft – ein Gespräch zwischen Belinda Gardner und Jeff Wall, in: neue bildende kunst, 4, August/September 1996, S. 41.

- 6 Bazon Brock führte den Begriff „Inszenierte Fotografie“ 1972 ein. Brock, Bazon: Ein neuer Bilderkrieg, in: Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hrsg.): documenta 5 – Begrabung der Realität – Bilderwelten heute, Kassel 1972, S. 3ff. Zur Bildinszenierung auch: die Magisterarbeit von Dorothea Linck „Konstruiert oder authentisch? Photographische Wirklichkeit als Inszenierung“, die Link 1995 an der Universität Lüneburg abgeschlossen hat. Des Weiteren: Andreas Müller-Pohle: Inszenierung – zeitgenössische Fotografie aus der Bundesrepublik, Göttingen 1988; Museum für Kunst- und Kulturgeschichte (Hrsg.): Inszenierte Wirklichkeit, Dortmund 1989; Honnef, Klaus: Simulierte Wirklichkeit – inszenierte Fotografie – Bemerkungen zur Paradoxie der fotografischen Bilder in der modernen Konsumgesellschaft, in: Kunstforum International, 83, März/April/Mai 1986, S. 88–92.
- 7 Hartnäckig hält sich die Unterstellung, Walls Fotografien erzählten Geschichten. Lauter, Rolf: Die Erzählung von der Gegenwart der Erinnerung, in: ders. (Hrsg.): Figures and Places, München 2002, S. 13–15; Walter, Christine: Bilder erzählen – Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lochhart, Tracy Moffat, Sam Taylor-Wood, Weimar 2002.
- 8 Walter, Christine: aaO., S. 57.

Es sind vor allem zwei Festlegungen, welche die Analyse bestimmen:

1. Können seine Fotografien als Erzählungen klassifiziert werden?⁹
2. Steht er in einer fotografischen Tradition der Piktorialisten?¹⁰

Die vorliegende Arbeit widerspricht sowohl dem Vergleich von Walls Ansatz mit der baudelaireschen Kunsttheorie als auch der Ableitung seiner Fotografie aus der piktorialistischen Kunstproduktion des 19. Jahrhunderts.¹¹ Denn im Gegensatz zur Fotografie der Piktorialisten arbeitet Wall nicht mit Montagen, Retuschen oder Filtern, versucht also nicht, Malerei zu imitieren, sondern reizt die fotografischen Qualitäten mittels malerischer Referenzen aus. Fotografie muss nicht mehr durch einen Paragone zwischen Malerei und technisch generierter Bildherstellung aufgewertet werden, sondern erhält eine weitere Qualität. Sie ist nun nicht mehr nur fotografisches Dokument, sondern signalisiert dem Betrachter eine Lesart als fotografische Fiktion.

Die Analyse der Werke von Jeff Wall gliedert sich in fünf Teile:

1. Es wird anhand der Schriften von William Henry Fox Talbot ein fotografisches Paradigma ausgearbeitet. Dies ermöglicht, einen Referenzrahmen zu erstellen, an dem sich Walls Ansatz abgrenzen und konturieren lässt.

9 Chevrier, Jean-Francois: Ein Maler des modernen Lebens, in: Lauter, Rolf (Hrsg.): aaO., S. 168–185; Bonnet, Anne-Marie/Metzger, Rainer: Eine demokratische, eine bourgeoise Tradition der Kunst – ein Gespräch mit Jeff Wall, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): aaO., S. 33–45. Dieser These folgt ebenso Kerry Brogher mit seinem Aufsatz „The Photographer of Modern Life“, in: ders. (Hrsg.): Jeff Wall, Los Angeles 1997, S. 13–21; auch in der jüngsten Publikation zu Walls Werk vertritt Gregor Stemmrich die These, Wall rehabilitiere eine avantgardistische Praxis. „Zwischen Exaltation und sinnierender Kontemplation – Jeff Walls Restitution des Programms der *peinture de la vie moderne*“, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.): Jeff Wall – Photographs, Wien 2003, S. 154–173.

10 Walter begründet ihren Verweis mit den Worten: „Da die wenigen Fotografien des Piktoralismus' dennoch großen Einfluss auf das Werk zeitgenössischer Künstler haben, wird die piktorialistische Fotografie im Folgenden als historische Vorläufer inszenierter Fotografie vorgestellt.“ Walter, Christine: aaO., besonders das Kapitel „Exkurs – zur inszenierten Fotografie im 19. Jahrhundert“, S. 63–68, S. 63.

11 Zur Auseinandersetzung von Baudelaires Kunsttheorie und Wall siehe Kapitel D.I. der vorliegenden Arbeit.

2. Daraufhin werden Walls Überlistungsstrategien des fotografischen Paradigmas deutlich gemacht, um anschließend Analogien zwischen seiner fotografischen Produktion und einem speziellen Typus von Malerei zu zeigen.
3. Die Gleichartigkeit zwischen seiner Fotografie und einer malerischen Praxis wird durch das Bildarrangement, bei dem der Betrachter ausgeschlossen ist, verdeutlicht. Ebenso wie in holländischer Malerei entzieht sich Walls Fotografie der Korrespondenz mit dem Betrachter. Er kann die Darstellung zwar visuell erkunden, die Bildhandlung und der Bildraum führen seine Konditionen jedoch nicht weiter. Vorbildlich ist nicht das Bild, als Schnitt durch die Sehpyramide, sondern die Erfahrung des Auges als anonyme Aufzeichnungsapparatur.
4. Die Beziehung zwischen holländischen Gemälden und Walls Fotografien steht dabei nicht in einem Verhältnis der Ableitung. Es ist nicht das Ziel, eine Kausalität, eine Epochendefinition oder eine Schule darzustellen. Keine lineare Entwicklungslinie soll dargelegt werden, die sich als folgerichtiger Verlauf darstellt, sondern Analogien vor Augen geführt werden, die Walls Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Fotografie offenbaren.
5. Ziel der Arbeit ist, Walls Überlistung der fotografischen Technik in Bezug zu einer malerischen Art der Bildgenese zu stellen und das Arrangement von Raum und Zeit als Komplement einer optisch motivierten Kunst darzulegen. Beide – Raum und Zeit – werden in einer optisch motivierten Kunst, zu der sowohl die holländische Malerei als auch Jeff Walls Fotografie zu zählen ist, betrachterunabhängig definiert. Die Handlung lässt sich dabei als Schilderung klassifizieren, der Raum als Guckkastenraum, der mit einer Türschwellen-Sicht ausgestattet ist.

Das abschließende Kapitel fasst die Feststellungen der Analyse zusammen und formuliert eine Ästhetik der Schilderung. Es soll deutlich gemacht werden, dass Walls Fotografien durch kalkulierte Bildsignale eine fiktionale Lesart hervorrufen und ein drittes Element zwischen Wahrheit und Lüge etablieren.

B. DAS FOTOGRAFISCHE — METAPHERN DER SICHTBARKEIT

Jeff Wall ist Fotograf – angesichts seiner Werke und des Themas der vorliegenden Arbeit scheinbar eine triviale Selbstverständlichkeit. Keine Gemälde, Zeichnungen oder Collagen von ihm werden derzeit öffentlich gezeigt, und schließlich hat er 2004 den Hasselblad-Award für seine Verdienste in der Fotografie und keiner anderen Kunst erhalten. Dennoch standen am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn nicht die fotografischen Medien, sondern andere Techniken der Bildherstellung.¹² Der Kanadier arbeitete mit Pinsel und Leinwand, Zeichenstift und Papier.¹³ Erst Anfang der 1970er-Jahre benutzte

-
- 12 Die Fotografie wird im vorliegenden Text als Medium klassifiziert. Seit 1839, dem Jahr des Verkaufs des fotografischen Patents an den französischen Staat, wird für diese Technik der Begriff „Medium“ verwendet. Er wurde zur Polarisierung und als Abgrenzung zu Herstellungsverfahren der nicht-technischen Bildkünste gebraucht. Jedes Zeichensystem hat per se die Aufgabe, Inhalte an ein Publikum zu vermitteln. Jede Kunst ist Medium, seitdem es sie gibt. Doch seit der Erfindung der Fotografie hat der Begriff nicht mehr nur die Bedeutungen „Mitte“, „Mittel“ oder „Vermittlung“, sondern bezeichnet einen Vorgang, der allein durch technische Apparaturen eingeleitet wird. Diese Verengung des Begriffs bildete sich angesichts der technischen Erzeugung der fotografischen Zeichensysteme heraus. Wolfgang Kemp's Quellensammlung zur Fotografiegeschichte belegt den Gebrauch dieses begrifflichen Vokabulars. Als Beispiel sei auf den Aufsatz von Arthur James Anderson „Die künstlerische Qualität des Mediums“ aus dem Jahr 1910 verwiesen. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie – 1839–1912, München 1980, S. 247–250. Dazu auch: Wyss, Beat: Der Weg zur Welt im Kopf – eine Kunstgeschichte der Medien – fast forward, in: Kunstfonds e.V. (Hrsg.): RAM – Realität – Anspruch – Medium, Köln 1995, S. 15–36.
- 13 Bereits vor seinem Studium hat Wall Naturabstraktionen und Gemälde in der Art des Abstrakten Expressionismus' angefertigt. In den 1960er-Jahren lassen sich

er die Plattenkamera und den Foto-Film, um seine großformatigen Tableaus zu entwickeln.¹⁴ „Mein Werdegang hängt also eigentlich damit zusammen, daß ich die Photographie als etwas akzeptiert habe, wovon ich nicht wegkam, obwohl sie zuerst nicht mein Hauptinteresse war. Ich habe oft das Gefühl, ich sei aus der Welt der Malerei und des Zeichnens kommend, in die Photographie verbannt worden“¹⁵.

Es stellt sich nun die Frage, was das Spezifische der Fotografie ist, für die sich Wall entschieden hat. Will man über die Werke des kanadischen Künstlers schreiben, muss man sich zunächst klar darüber werden, was diese Technik von anderen unterscheidet, welchen Ursprung und welche Geschichte sie hat.

„Bevor nicht klar erkannt wird, daß das Medium Photographie aus sich selbst keine Kunst hervorzubringen vermag, wohl aber durch seine besonderen Eigenschaften über eine eigene Stilgeschichte verfügt, (...) und andererseits mit Hilfe diese Mediums sehr wohl Kunst produziert werden kann (...) – werden weder die Photographen noch die Museen zu einer brauchbaren theoretischen Grundlegung kommen“, kritisierte der Fotografiehistoriker Rolf H. Krauss die Diskussion um die Kunstwürdigkeit der Fotografie bereits Ende der 1970er-Jahre.¹⁶

Was ist also die analoge Fotografie? Die technischen Vorgänge sind ausreichend dargestellt worden: Die Fotografie ist ein Verfahren, welches die Herstellung von Abbildungen durch die Einwirkung von Strahlung ermöglicht. Die Strahlung trifft auf Schichten, deren physikalische und chemische Eigenschaften verändert werden. Auf einem Glas- oder Kunststoffträger befindet sich eine lichtempfindliche Emulsion, auf der sich mit Hilfe des fotografischen Objektivs das Bild des Aufnahmegegenstands optisch abbildet. Seit über 160 Jahren hat sich daran nichts geändert, und auch die Digitalfotografie funktio-

deutliche Bezüge zu Robert Motherwell nachweisen. Wall experimentierte jedoch mit verschiedenen Kunstrichtungen, ohne sich auf einen Stil oder eine künstlerische Technik festzulegen. Zum Frühwerk: Museum of Contemporary Art Los Angeles (Hrsg.): Jeff Wall, New York 1997, S. 16ff.

14 „Was ich Ende der Sechziger und Anfang der Siebziger machte, änderte sich, als ich mich der Photographie zuwandte, da ich seit meiner Kindheit gemalt und gezeichnet hatte. Vor 1967 hatte ich schon eine Weile gemalt und die Minimal Art durchgemacht (...)“, beschreibt Wall den Beginn seiner künstlerischen Laufbahn. Jeff Wall, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, Dresden 1997, S. 190.

15 Jeff Wall in: Stemmrich, Gregor: aaO., S. 191.

16 Krauss, Rolf H.: Photographie als Medium – 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie, Ostfildern 1995, S. 153.

niert durch die „Belichtung“ empfindlicher Sensoren.¹⁷ Nahezu jede Einzelfrage der fotografischen Funktionen ist erörtert worden; das Verfahren der Gebrauchsfotografie ist hinlänglich bekannt.¹⁸

Im Folgenden soll nun ein begriffliches Feld erarbeitet werden, durch das die Ideengeschichte der Fotografie bestimmt werden kann. Gedankliche Muster und Kategorien werden dadurch deutlich; ein Definitionsrahmen kann erstellt werden und die weitreichenden Verästelungen der Fotogeschichte können anhand von Kernbegriffen des Fotografischen konturiert werden. Einerseits erhält man also eine Definition des Fotografischen, andererseits die Möglichkeit, die spezifische Wahrnehmung der Fotografie und ihr Bezugsfeld darzulegen.¹⁹

B.I. William Henry Fox Talbot — „The Pencil of Nature“

Die frühesten Äußerungen zur Fotografie zeigen bereits die Denkfiguren, die sich durch die gesamte spätere Auseinandersetzung mit der Fotografie ziehen werden. Besonders die Äußerungen des Engländers William Henry Fox Talbot sind für die Erstellung eines fotografischen Paradigmas aufschlussreich.²⁰ In seinen Schriften „Some Account of The Art of Photogenic Drawing or The Process By Which Natural Objects May Be to Delineate Themselves Without The Aid of The Artist's Pencil“ von 1839 und dem „Pencil of Nature“ legt William Henry Fox Talbot die ersten Texte zur Theorie der Fotografie vor.²¹

17 In der Digitalfotografie wird die Lichtinformation jedoch anschließend in einen binären Code umgewandelt.

18 Freier, Felix: Dumont's Lexikon der Fotografie, Köln 1992; Osterloh, Günter: Leica R – angewandte Leica- Technik, Frankfurt/Main 2000.

19 Dem Ansatz von Bernd Busch ist zu folgen, wenn er die Geschichte der Fotografie als Geschichte ihrer Wahrnehmung beschreibt. Busch, Bernd: Belichtete Welt – eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, Frankfurt/Main 1995.

20 Beaumont Newhall betont Talbots Leistung mit den Worten: „Its importance in the history of photography is comparable to that of the Gutenberg Bible in printing“. Newhall, Beaumont: Introduction, in: ders. (Hrsg.): William Henry Fox Talbot – The Pencil of Nature, New York 1969, o.S..

21 Hubertus von Amelunxen verneint den theoretischen Anspruch Talbots. Inzwischen ist sich jedoch die Fotografie-Forschung über die Theorietauglichkeit von Talbots Schriften einig. Amelunxen, Hubertus von: William Henry Fox Talbot: The Pencil of Nature (I) – ein kleines Plädoyer für eine neue „Lektüre“, in: Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 14, 1984,

Talbot hat als naturwissenschaftlicher Privatgelehrter nicht nur unabhängig von den französischen Erfindern die Fotografie entdeckt, sondern auch Beschreibungen und Erklärungen der Fotografie geliefert. Die neue Technik musste benannt werden; er benötigte ein entsprechendes Vokabular, um in Vorträgen, Rezensionen oder wissenschaftlichen Artikeln von den Möglichkeiten der Kamera-Bilder zu berichten. In seinem sechsbändigen Werk „The Pencil of Nature“, das zwischen 1844 und 1846 veröffentlicht wurde, führt Talbot dem Leser die verschiedenen Anwendungsgebiete der Fotografie vor.²² Die erste Ausgabe erschien 1844 mit insgesamt 24 eingeklebten Kalotypien, fotografischen Papierabzügen, die – im Gegensatz zu den Fotografien Jacques-Mandé Daguerres, der mit Glas- und Metallplatten arbeitete – im Positiv-Negativ-Verfahren entstanden waren.²³ „The Pencil of Nature“ ist das erste Buch, dessen Fotografien als Massenproduktion hergestellt wurden und das eine Gegenüberstellung von Bild und Text aufweist. Talbot hat mit kurzen, meist eine Seite umfassenden Kommentaren seine Kalotypien eingeordnet und in einen Bezugsrahmen gesetzt. Durch diesen ergibt sich nun die Möglichkeit, die Wahrnehmungen des Fotografischen zu erstellen.

Bereits im knappen Vorwort wendet Talbot sich an den Leser und verdeutlicht, dass sich seine Entdeckung von allen etablierten Abbildungsmethoden unterscheidet. Talbot nimmt eine Differenzierung vom technischen Verfahren und dem Denkmuster, welches die Fotografie unweigerlich begleitet, vor:

S. 17–27. Berg, Ronald: Die Ikone des Realen – zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001.

- 22 Das Werk teilt sich wie folgt auf: Juni 1844 (Tafel I-V), Januar 1845 (Tafel VI–XII), Mai 1845 (Tafel XIII-XV), Juni 1845 (Tafel XVI-XVIII), Dezember 1845 (Tafel XIX-XXI) und April 1846 (Tafel XXII-XXIV). Weitere Daten zur Produktion findet man bei Harry John Philip Arnold: William Henry Fox Talbot – Pioneer of Photography and Man of Science, London 1977.
- 23 Die entscheidenden Anstöße für die Entwicklung der Fotografie im heutigen Verständnis gingen weniger von der Daguerreotypie als vielmehr von den Arbeiten Talbots aus. Seine Begründung des Positiv-Negativ-Verfahrens 1835 ermöglichte die Reproduzierbarkeit des Originals durch die Herstellung unendlich vieler fotografischer Abzüge. Zur Weiterentwicklung des fotografischen Verfahrens durch Talbot siehe Eder, Maria Josef: Die unbekanntesten künstlerischen Verdienste eines Erfinders, in: [ohne Hrsg.]: Sonnenbilder von William Henry Fox Talbot, Luzern 1985, S. 1–4.

„It must be understood that the plates of the work now offered to the public are the pictures themselves, obtained by the action of light, and not imitations of them (...) The plates of the present work will be executed with the greatest care, entirely by optical and chemical processes. It is not intended to have them altered in any way, and the scenes represented will contain nothing but the genuine touches of Nature's Pencil.“²⁴

Die folgenden 24 Tafeln sind Produkte eines chemischen und optischen Prozesses und zeigen gleichzeitig die Abdrücke und Berührungen der Natur, „the genuine touches of Nature's Pencil“²⁵. Die Fotografie stellt insofern etwas Neues dar, weil sie ganz in der Vermittlung des Realen aufzugehen scheint, anders als das Bild des Künstlers, der nach seinen individuellen Vorstellungen arbeitet.²⁶ Die Fotografie erzeugt eine besondere, zweite Welt. Dennoch ist die im Foto abgebildete Wirklichkeit von ihrem Vorbild abhängig und gerade dieser Sachverhalt unterscheidet die Fotografie von allen bisherigen Möglichkeiten der bildhaften Darstellung.

Daraufhin skizziert Talbot die Folge einer Versuchsreihe, die letztlich zur Analyse des fotografischen Verfahrens geführt hat und fügt hinzu, dass „the Author of the present work having been so fortunate as to *discover* (...) the principles and practice of Photogenic Drawing (...) which employs processes entirely new, and having no analogy to anything in use before“²⁷. Talbot definiert seine naturwissenschaftlichen Erkenntnisse als Entdeckung (discovery) der Fotografie. Er beschreibt seine Forschung als Vorfinden eines natürlichen Vorgangs, der seit jeher latent vorhanden war und nun zufällig aufgedeckt wurde. Seine Tätigkeit bestand darin, diesen Vorgang zu beobachten und als allgemeines Gesetz zu formulieren. Durch den

24 Talbot, Henry Fox: The Pencil of Nature, in: aaO., o.S..

25 An anderer Stelle sagt er, die Bildtafeln „are impressed by Nature's hand“. Talbot, William Henry Fox: The Pencil of Nature, in: aaO., o.S..

26 Die Gegenüberstellung von objektiver Fotografie und subjektivem künstlerischem Meisterwerk wird angeführt, da sie in der Diskussion des 19. Jahrhunderts oftmals Grundlage der Argumentation ist. Rodolphe Töpffer schrieb 1841 im Morgenblatt für gebildete Stände: Der Künstler schaffe das Werk „nach Maßgabe seines subjektiven Empfindens (...) zu einem Mittel des Ausdrucks, nicht zur Nachahmung“. Der Fotografie fehle es daher an „poetischem Wollen“, sie sei lediglich eine „Sklavin der Reproduktion“, in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): aaO., S. 70–77, S. 74.

27 Talbot, William Henry Fox: aaO., o.S..

Begriff der Entdeckung verdeutlicht Talbot, dass er die Funktionen der Fotografie als etwas versteht, das zwar von Forschern untersucht und reproduziert werden könne, sich jedoch außerhalb der menschlichen Einflussphäre befinde. Die Fotografie unterliegt einer eigenen, naturgemäßen Gesetzmäßigkeit; sie ist keine Erfindung, sondern kann, ebenso wie andere physikalische und chemische Vorgänge, nur aufgedeckt werden.²⁸

Den Anwendungsmöglichkeiten widmet er sich in den Erläuterungen des Abbildungsteils. Tafel II zeigt die Fotografie von chinesischem Porzellan. Sie kann als „inventory describing“²⁹ oder als „mute testimony“³⁰, als stumme Zeugenaussage, vor Gericht verwendet werden, sollten die Kostbarkeiten von einem Dieb entwendet werden. Das Bild ersetzt also nicht nur die schriftliche Inventarliste, sondern ist gleichzeitig ein gerichtsgültiges Dokument.

Fotografische Bilder besitzen für Talbot noch weitere Vorzüge: Sie zeichnen Dinge auf, deren Existenz dem Fotografen zum Zeitpunkt der Bildherstellung nicht ins Auge gefallen sind. Sie übersteigen also die menschliche Wahrnehmung, denn „it frequently happens (...) that the operator himself discovers on examination, perhaps long afterwards, that he has depicted many things he had no notion of at the time (...) Sometimes a distant dial-plate is seen, and upon it – *unconsciously recorded* – the hour of the day at which the view was taken“³¹.

Zudem sind die Aufnahmen der Fotografie so detailreich, wie sie kein Maler herzustellen vermag. Die Fotografie „will enable us to introduce into our pictures a multitude of minute *details* which add to the truth and reality of representation, but which no artist would take the trouble to copy faithfully from nature“³².

28 Talbot verwendet für die Fotografie auch den Begriff der „Invention“. Er wird jedoch lediglich für das Experimentieren mit verschiedenen optischen Geräten verwendet, mit deren Hilfe er die Fotografie entdeckt hat. Solange es sich noch um Spekulationen handelt, spricht Talbot von „Invention“. Wenn er die naturwissenschaftlichen Gesetze beschreibt, verwendet er ausschließlich den Begriff „Discovery“. Dem Kultur-Natur-Dualismus, den Peter Geimer bei der Durchsicht des talbotschen Werks entwirft, ist also zu widersprechen. Geimer, Peter: Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit – Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/Main 2002, S. 7–25, S. 15.

29 Talbot: aaO., o.S..

30 Talbot: aaO., o.S..

31 Talbot: aaO., o.S..

32 Talbot: aaO., o.S..

Für die Tafel II, „View of the Boulevards at Paris“, gibt Talbot folgende Leseanweisung:

„His View was taken from one of the upper windows of the Hotel de Douvres, situated at the corner of the Rue de la Paix. The spectator is looking to the North-East. The time is afternoon. The sun is quitting the range of buildings adorned with columns: its facade is already in shade, but a single shutter standing open projects far enough forward to catch a gleam of sunshine. The weather is hot and dusty, and they have just been watering the road, which has produced two broad bands of shade upon it, which unite in the foreground, because, the road being partially under repair (...) A whole forest of chimneys borders the horizon: for, the instrument *chronicles* whatever it sees, and certainly would delineate a chimney pot or a chimney-sweeper with the same impartiality as it would the Apollo of Belvedere. The view is taken from a considerable height, as appears easily by observing the house on the right hand; the eye being necessarily on a level with that part of the building on which the horizontal lines or courses of stone appear parallel to the margin of the picture“³³.

Er beschreibt präzise die Abbildung eines Pariser Boulevards; das Licht- und Schattenspiel, das sich an den Kolonnaden abzeichnet, den Glanz des Sonnenscheins auf den Hausfassaden, die Wasserpfützen, die man wegen der großen Hitze auf dem Boulevard angelegt hatte. Talbot benennt verlassene Wagen und Geräte, welche für Reparaturarbeiten, die derzeit auf der Straße stattfanden, benutzt wurden. Weit wichtiger als Talbots Gegenstandsbeschreibung ist jedoch die Einordnung der Fotografie in den raum-zeitlichen Zusammenhang: Er gibt die Tageszeit an („The time is afternoon“), den exakten Standpunkt („Rue de la Paix“) und die Himmelsrichtung („North-East“), von der aus die Ansicht aufgenommen wurde. Damit benennt er sowohl den Zeitpunkt der Entstehung, den Blickwinkel wie den Ort, von dem aus die Kamera angesetzt wurde.

„The instrument *chronicles* whatever it sees“, unterrichtet er den Leser und betont dabei, dass der fotografische Apparat unparteiische Bilder herstellt. Die Kamera ist eine Chronographin des Vergangenen,

33 Talbot: aaO., Plate II., o.S..