



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Ort der Kamera bei Jeff Wall.

Die fotografische Perspektive als Mittel der Inszenierung in
neueren Arbeiten“

verfasst von / submitted by

Christopher Lützen, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

Vorbemerkung | Dank

Für die Fotografien von Jeff Wall empfinde ich sowohl Sympathien als auch eine gewisse Reserviertheit, was sich während des Verfassens dieser Arbeit immer wieder abgewechselt hat und sich - als kitschiger Prolog - anhand eines seiner Bilder andeuten lässt: Die verhältnismäßig klein formatierte Arbeit *Mother of Pearl* (2016) zeigt ein junges Mädchen vor einem ausgeklappten Sekretär stehend, auf dem sich einige antiquarische Kunst- und Kulturobjekte befinden (**Abb. 0**). Sie zeugen von der Sammelleidenschaft Reisender, die aufgrund der zu sehenden Gegenstände und der Einrichtung in der scheinbar wohlhabenden Großeltern-generation des Mädchens gefunden werden können. Leicht lässt sich die Situation ausmalen, in der gerade ein ausgesprochenes Berührungsverbot der kostbaren Dinge ihr Verlangen geweckt hat, dies umgehend zu brechen. Auf dem Tischchen liegt eine dunkelgrüne Schatulle, die das Mädchen wohl geöffnet und einige der darin aufbewahrten Jetons aus Perlmutter entnommen und vor sich ausgebreitet hat. Sie gehören zu einem traditionellen chinesischen Spiel, das Walls Fotografie ihren Namen gibt. Das Mädchen kontempliert vor ihrem Fund. Ihre Hände werden dabei Ausdruck der inneren Zerknirschung ihres Gewissens. Begehrendes Interesse führt ihre linke Hand nah an die Objekte, aber doch mit kontrolliertem Abstand an die Tischkante heran, während sie die Rechte bereits in bereuender Selbstermahnung hinter den Rücken hält, weil schwarzer Ruß an ihren Fingerspitzen sie überführt, der sich an der getrockneten Lotosfrucht in der Schale abgerieben hat. Ich habe Ruß an meinen Fingern.

*

Meinen Dank möchte ich aussprechen an alle, die mir in meinem Studium und besonders beim mühsamen Verfassen dieser Abschlussarbeit mit Anregungen, Kritik und Beistand geholfen haben. Großer Dank gilt meiner Familie für ihre geduldige Unterstützung, Veronika und Grita für ihre Begeisterung, und Božana und ihrer Familie für die schöne Zeit in Wien. Herzlichen Dank an Prof. Dr. Sebastian Egenhofer für die Betreuung und fachliche Unterstützung dieser Arbeit, sowie für das mir entgegengebrachte Vertrauen.

Inhalt

1. Einleitung	1
2. Überblick der Forschung	2
2.1. Aussagen und Selbstdeutungen des Künstlers.....	2
2.2. Der Topos der „Malerei des modernen Lebens“ und die <i>Tableau</i> -Form	5
2.3. Zum Verhältnis von Dokumentation und Inszenierung in der Fotografie Walls	7
2.4. Narratologische Strategien und Rätselhaftigkeit des Einzelbildes	9
2.5. Autoallegorien der fotografischen Arbeit.....	10
2.6. Fotografische Perspektivität	11
3. Ziel der Arbeit	14
4. Einige Vorannahmen und Problematisierungen zur Fotografie Walls	16
4.1. Objekt/Bild	16
4.2. Produktion	19
4.3. Rezeption.....	22
5. Hauptteil – Werkanalysen	28
5.1. <i>Property Line</i> (2015) – Die Vermessung der fotografischen Bildoberfläche.....	28
5.2. <i>Band & Crowd</i> (2011) – Weder noch.....	35
5.3. <i>Changing Room</i> (2014) – wie sich mit geschlossenen Augen im Spiegel betrachten?	41
5.4. <i>Mask Maker</i> (2015) – Da ist eine Stelle, die dich nicht sieht.....	58
5.5. <i>Staircase & two rooms</i> (2014) – Hinter den Spiegeln.....	66
6. Kritische Situierung.....	71
7. Schlussbetrachtungen	75
8. Literaturverzeichnis.....	78
9. Abbildungsnachweis	88
10. Abbildungen	90
11. Eigenständigkeitserklärung	106
12. Abstract	107

1. Einleitung

„Der Fotograf arbeitet zwar nicht, aber irgendetwas tut er: [...]“¹ Zur Beantwortung der Frage, was der Künstler Jeff Wall als Fotograf tut, soll diese Masterarbeit einen Beitrag leisten. Dabei wird sich zeigen, dass Wall doch mehr leisten kann, als Vilém Flusser seinem Tätigkeitsfeld zunächst zutrauen möchte. Als Bediener seiner Fotokamera sei er nach Flussers Analyse lediglich Dienstleister seines Apparats und könne nur vorinstallierte Möglichkeiten seines Programms auswählen und verwirklichen, was meistens zu informationslosen und redundanten Bildern führe.² Allerdings gäbe es Wege, Autonomie zurückzugewinnen und *gegen* den Apparat zu spielen, ihn menschlichen Absichten zu unterstellen, und den Betrachter*innen von Fotografien den codierten, apparativen Ursprung nicht zu verheimlichen.³ Jeff Wall hat bekanntlich Wege entwickelt, die Fotografie nicht als Mittel zum Zweck zu nutzen, das vermeintlich dokumentarische Bilder verspricht, sondern diesen Anspruch auf vielfache Weise bloßzulegen.

Seit mehr als vier Jahrzehnten findet der Kanadier Jeff Wall (*1946) kunstwissenschaftliche und kommerzielle Beachtung. Mit der Präsentation seiner Fotografien als Diatransparente in illuminierten Leuchtkästen ab den späten 1970er-Jahren, verbunden mit einer aufwendigen Arbeitsweise, die das zu Fotografierende zuvor präzise als Komposition arrangiert, gilt er als wichtiger und bis heute prominenter Vertreter der „inszenierten“ Fotografie. Daraus entstehen großformatige Bilder, die von einem hohen Grad an Selbstreflexivität geprägt sind. Sie stellen komplexe interpikturale Bezüge her und befragen sich immer wieder nach den Beziehungen zu Problemen der Kunst und Kunstgeschichte, womit Wall auch seine eigene künstlerische Biografie in der Konzeptkunst der 1960er-Jahre verarbeitet. Ausgiebig sind seine Arbeiten bereits beschrieben und interpretiert worden. Vielfach tauchen sie als Beispiele in fotografie-theoretischen Beiträgen auf, wobei die Arbeiten selbst manchmal als bloß intellektuelle Katalysatoren unterzugehen scheinen. Ein Blick in die Literatur zeigt, dass beachtliche Pakete an Theorien und Querverweisen zusammengeschnürt und auf den Weg gebracht werden können, indem man sie mit einer Fotografie von Wall frankiert.

Warum eine weitere Abschlussarbeit? Während sich die Literatur zu viel besprochenen Werken weiter füllt, sind neuere Arbeiten der letzten 10 Jahre seltener oder doch eher knapp und anekdotisch behandelt worden. Diese Arbeit widmet fünf neueren Werken ausführlichere Analysen und versucht sie besonders nach ihren perspektivischen Konstruktionen zu befragen.

¹ Flusser 1983¹¹, S. 24.

² Ebd., S. 24-25, 32-33. Anm.: Flusser spricht nicht explizit über Wall, sondern von Fotograf*innen allgemein.

³ Ebd., S. 43-44, 73-74.

2. Überblick der Forschung

Sowohl im akademischen als auch im kulturbetrieblichen Umfeld gibt es eine hohe Frequenz von Veröffentlichungen zu Arbeiten von Jeff Wall. Besonders im deutschsprachigen Raum begleiten umfangreiche Textbeiträge das rege Ausstellungsinteresse. Seit 1981 waren seine Werke in mindestens 36 Einzel- und 95 Gruppenausstellungen in Österreich, Schweiz und Deutschland zu sehen.⁴ Gleichzeitig wird selten ein klassischer Forschungsstand angegeben. Ausstellungskataloge liefern häufig eine obligatorische Bibliografie, die aufgrund ihres Volumens so praktisch wie umfangreich, jedoch auch so nutzlos wie unkommentiert bleibt. Viele Katalogbeiträge müssen knapp und ihr Argument entsprechend schnell zündend sein und sparen sich daher einen langwierigen Forschungsstand. Aufsätze in Sammelbänden thematisieren häufig einen spezifischen Aspekt oder eine eingeschränkte Werkauswahl, sodass der Anmerkungsapparat ebenso limitiert ausfällt. In pflichtbewussten akademischen Abschlussarbeiten allerdings findet sich meistens eine Darstellung des Forschungsstandes. Dabei kann er dazu dienen, auf eine Forschungslücke, die logischer oder chronologischer Natur sein kann, hinzuweisen, um dann elegant deren Schließung durch ihre Verfasser*innen anzukündigen. Ich befürchte nur noch wenige Lücken, sondern eher eine eventuell problematische Überdeterminiertheit der erörterten Inhalte finden zu können. Doch genau deshalb erscheint es sinnvoll, einen Überblick der bisherigen Diskussionen zu formulieren, den ich meinen Untersuchungen voranstellen möchte. Diesen möchte ich nicht chronologisch oder anhand einzelner Personen und Beiträge sortieren, sondern nach verschiedenen Lesarten, die für Jeff Walls Arbeiten vorgeschlagen worden sind. Aufgrund des Umfangs werden auch diese Anführungen unvollständig bleiben müssen oder einige Positionen und ihre thematische Zuordnung verkürzt wirken. Nicht alles wird im Folgenden aufgegriffen und besprochen werden können. Trotzdem soll dieser Forschungsstand vorbereitend und hilfreich sein, indem bei Werkanalysen auf ihn verwiesen wird und die berührten Schwerpunkte ins Bewusstsein gerufen werden können.

2.1. Aussagen und Selbstdeutungen des Künstlers

Jeff Wall begann früh seine fotografischen Arbeiten mit Textbeiträgen zu begleiten. Für die zweite Ausstellung seiner Großbilddias 1979 editierte er das Beiblatt „*to the spectator*“, das Kommentare zur verwendeten Technik, inhaltliche Bezugspunkte und bereits Bildreferenzen mitgeliefert hatte,⁵ die sich bis heute, autorisiert auch durch seine eigene kunsthistorische

⁴ Ich zähle nach den Angaben in Jeff Wall. Complete Edition 2009; Tableaux, Pictures, Photographs, Kat. Ausst. Bregenz 2014/ 2015 und der Zusammenstellung unter <http://photography-now.com/artist/jeff-wall>. (10.06.2021)

⁵ Wall 2005/ 1979, S. 451-452; Eine Katalogseite abgedruckt z. B. in Belting 2009, S. 152.

Ausbildung, in den Diskussionen niederschlagen.⁶ Vorschub hatte dieses selbsttheoretisierende Tun sicher auch von seiner Beschäftigung mit der Konzeptkunst bekommen, in der dem Geschriebenen ebenso ein Werkcharakter zugesprochen wurde. Walls Arbeit „After ‘Landscape Manual’“ von 1969 stellt dafür ein Beispiel dar, indem er mit dem Format der Fotoreportage eine gleichwertige Verschränkung von Bildern und Text findet.⁷ Seit den ersten Leuchtkästen ab 1978 sind schriftliche Aussagen, neben den von Wall gewählten Werktiteln, in einen Paratext ausgelagert. Er verfasst Kommentare zu seiner eigenen Arbeit, monografische Texte und Kritik zur Kunst seit den 1960er-Jahren, sowie zur klassischen Moderne. In ihnen können direkte Kommentare seiner eigenen künstlerischen Arbeit enthalten sein oder sie können als indirekte Hinweise seines Selbstverständnisses gelesen werden. Daneben gibt es viele Vorträge, Interviews oder *Artist Talks*, die abgedruckt oder als Videomaterial zur Verfügung stehen und als Referenzen in der Forschung besprochen werden.

Bedeutung gewonnen haben besonders die Essays: „*Dan Grahams Kammerstück*“ (1982), in dem er über das Scheitern der sozialen und politisch-institutionellen Erneuerungsansprüche der Konzeptkunst spricht und damit indirekt seine eigene Abkehr von ihr kommentiert.⁸ Diese Argumentationsstruktur bezüglich künstlerischer Neuorientierungen kommt in einigen weiteren Texten vor, z. B. im Beitrag *Depiction, Object, Event* (2006), worin er sich mit dem Werkbegriff des *Readymade* sowie den Möglichkeiten und Folgen der Pop-Art auseinandersetzt.⁹ In „*Einheit und Fragmentierung bei Manet*“ (1984) beschreibt Wall wie Manet Einsicht über den Zusammenbruch des klassischen Bildkonzepts, wie es seit der Renaissance mit der Erfindung der Zentralperspektive entwickelt worden war, gewonnen hätte.¹⁰ Wall erkennt bei Manet das Sichtbarmachen einer Entfremdungserfahrung im Malprozess, der, angetrieben durch das projektive Verfahren der Perspektive, die Taktilität der Bild- bzw. Körperoberfläche in eine illusionäre und damit vereinzelt Erscheinung überführe.¹¹ Diesen Prozess sieht Wall in den sozioökonomischen und technologischen Entwicklungen des Kapitalismus erweitert.¹²

In „*Photography and Liquid Intelligence*“ (1989) stellt Wall zwei Herstellungsmodi der Fotografie gegenüber, die die Gegensätze von Technologie und Sinnlichkeit aufgreifen.¹³ Zum einen sieht er die fotografische Bildproduktion durch einen „trockenen“ Teil geprägt, zu dem

⁶ Zu biografischen Informationen s. Übersicht in ‘Jeff Wall. The Complete Edition’, Chevrier, de Duve, Péleuc u. a. (Hg.) 2009, S. 268-274, oder die kompakte Einführung bei Wagstaff 2005, S. 7-19.

⁷ Walter 2002, S. 105-110. Dies ist mit Konzepten von Robert Smithson oder Dan Graham vergleichbar, s. Newman 2007, S. 88-89.

⁸ Wall 1997/ 1985, S. 89-187, bes. S. 92-94, 103-107.

⁹ Wall 2006, bes. S. 16-17, S. 23-24.

¹⁰ Wall 1997/ 1984, S. 235-248, bes. S. 243-245.

¹¹ Ebd., S. 238-240.

¹² Ebd., S. 240-243.

¹³ Wall 2005/ 1989, S. 452-453.

Objektiv und Mechanik der Kamera gehören, und dessen Mittel einer Wiederholbarkeit und Kontrolle unterliegen. Zum anderen sei die Herstellung des Abzugs im Labor von Flüssigkeiten getragen, deren Prozesse weniger vorhersagbar seien und damit für eine intuitiv-produktive Kraft der Fotografie stünden. Im Artikel *Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst* (1995) verhandelt er den Status der Fotografie als Kunst und die Rolle ihrer Abbildfunktion in selbstreflexiven, modernistischen Projekten. Anders als die Malerei könne die Fotografie auf die Abbildung nicht verzichten, da „sie das einzig mögliche Resultat des Systems der Fotokamera“ sei,¹⁴ und müsse deshalb auf anderen Wegen nach den eigenen Bedingungen der Kunst suchen. Die Anerkennung ihrer Spontanität und scheinbaren Unmittelbarkeit führe zunächst zur Praxis der Foto-Reportage, deren Dokumentationswirksamkeit wiederum durch Techniken der Inszenierung und Performance, sowie der ausdrücklichen Amateurhaftigkeit in der Konzept-Kunst unterlaufen wurde.¹⁵

Interviews zeigen zeitgenössische Diskurse. Das mit Els Barents 1986 geführte Interview gibt Hinweise zur Leuchtkastentechnik und seinem frühen Fotografie-Verständnis sowie zu Motivationen der ersten Bilder.¹⁶ Das kontroverse Gespräch mit T.J. Clark u. a. aus dem Jahr 1989 hat besonders Walls wiederholt formulierten antikapitalistischen und sozialen Kunstanspruch diskutiert und hinterfragt, ob seine Denkrichtung nicht im Konflikt mit seiner Produktion steht, da er auch an Traditionen der Malerei anschließt, deren Konzepte und Institutionen in den 1960er-Jahren aus kapitalismuskritischer Richtung scharf angegriffen worden sind.¹⁷ In Unterhaltung mit Arielle Péleuc finden sich Äußerungen zur Kunst der 1990er-Jahre, in denen Walls Interesse am Humoristischen und Grotesken zum Ausdruck kommt.¹⁸ Bei jüngeren Äußerungen von Wall kann man eine vorsichtige Tendenz vermuten, hartnäckige Klassifizierungen wie diejenige des vollständig kontrollierten Produktionsprozesses etwas zu relativieren und sich dazu eher vage zu äußern.¹⁹

Wie ist mit diesen Beiträgen in der Besprechung seiner Arbeiten umzugehen? Es besteht die Gefahr, sich zu eng in Walls eigenem Deutungshorizont zu bewegen und damit in eine redundante Erzählung zu laufen. Am anderen Ende lauert vielleicht eine Beliebigkeit von Ansatzmöglichkeiten, wenn man sie nicht in einem ausgerufenen Rahmen sucht. Diese Schwierigkeit entfaltet sich auch besonders durch die akribische Arbeitsweise Walls, die die Erwartung hervorgerufen hat, hinter dem Bild einen festen, höherwertigen Sinngehalt

¹⁴ Wall 1997/ 1995, S. 414.

¹⁵ Ebd., bes. S. 377-385, 393-396, 406-414.

¹⁶ Barents/ Wall 2007/ 1986, S. 185-201.

¹⁷ Clark/ Gintz/ Guilbaut/ Wagner/ Wall 1997/ 1990, bes. S. 195-204.

¹⁸ Péleuc/ Wall 2009/ 1996, S. 40, 48-52.

¹⁹ Z. B. Jeff Wall. *Tableaux Pictures Photographs 1996-2013* (Video-Interview) 2014, 00:06-00:37.

aufspüren zu können oder zu müssen. In einem von Rolf Lauter herausgegebenen Ausstellungskatalog fällt auf, wie schlüssig sich einzelne Aspekte und Kapitel mit einem einleitenden Zitat aus Walls Textbeiträgen einleiten und begleiten lassen.²⁰ Während Thomas Köhler versucht ist, Walls Schriften einen ebenso künstlerisch interpretationswürdigen Status wie seinen fotografischen Arbeiten zuzusprechen,²¹ kritisiert Steffen Siegel eine undifferenzierte Folgsamkeit der Rezipient*innen und wirft Walls Textbeiträgen eine übereitle Geste der Diskurssteuerung vor, mit der er sich seinen Platz im künstlerischen Kanon zu sichern versuche.²²

2.2. Der Topos der „Malerei des modernen Lebens“ und die *Tableau*-Form

Die Einführung des von Charles Baudelaire formulierten „*Le Peintre de la vie moderne*“ in den Diskurs entstammt auch einer Selbstbezeichnung Walls.²³ Baudelaire sprach mit Bezug auf Constantin Guys von einer Modernität der Kunst, die Alltagserfahrungen ihrer Zeit auflesen und in einer durch den Künstler subjektivierten und konzentrierteren Form künstlerisch wiedergeben solle.²⁴ Wall hatte sich dieses Aktualitätsprinzip des Alltäglichen zum Ziel gesetzt, obwohl Baudelaire gerade die Fotografie von diesem kreativen Potenzial explizit ausschloss.²⁵ Gelesen werden die Bildinhalte so häufig in ihrem sozialkritischen Gehalt, was zeitweilig zum Klischee avanciert, wie Thierry de Duve kommentiert.²⁶ Auf diese neorealistische Weise würden Personen und ihre Lebensrealitäten im Museum oder der Galerie repräsentiert, die dort sonst nicht zu finden wären.²⁷ Und Dinge würden sichtbar und zur Kontemplation angeboten, die in der alltäglichen Wahrnehmung unbeachtet blieben.²⁸ Als Allegorie dieses Prinzips könne *The Stumbling Block* (1991) gelten, wo die „blinden“ Alltagsautomatismen der Passanten, und mit ihnen diejenigen der Betrachter*innen, durch Irritationen zum Stolpern gebracht werden würden.²⁹ Arbeiten im Außenraum ab den 1980er-Jahren, die Wall mit dem Essay „*Gestus*“ (1984) begleitete, sollen Mikrogesten der Gesellschaft, die gemeinschaftlich antrainiert und nahezu unbewusst ablaufen, beobachtbar machen können.³⁰ Ebenfalls würden unter einem

²⁰ Lauter 2001.

²¹ Köhler 2012, S. 160, 168.

²² Siegel 2014, bes. S. 31-34.

²³ Schapiro/ Wall 2007/ 2000, S. 305-308. Der Begriff taucht auch schon auf in Wall 1997/ 1984, S. 235-236.

²⁴ Baudelaire 1994/ 1863, S. 300-303.

²⁵ Über diesen Reibungspunkt spricht Stiegler 2018, S. 102-107.

²⁶ De Duve 2009/ 1996, S. 10-12.

²⁷ Silverman 2003, S. 100-102.

²⁸ Lauter 2001, S. 34-36.

²⁹ Dickel 1996, S. 77-80. Um den Umfang des Anhangs im Rahmen zu halten, werden nur Reproduktionen von Arbeiten gezeigt, die hier ausführlicher besprochen werden oder notwendig sind, um der Argumentation zu folgen. Ansonsten ist das reiche Katalogmaterial zu konsultieren, das im Literaturverzeichnis aufgelistet ist.

³⁰ Wall 2007/ 1984, S. 85.

feministischen Ansatz Geschlechterrollenverständnisse subtil freigelegt und erfahrbar werden.³¹ Befragungen zu familiären und zwischenmenschlichen Beziehungen, ihren Rollen und Identitäten werden häufig entdeckt und erfahren in den jüngeren, mehrteiligen Bildern eine Intensivierung. Andererseits sei zu bemerken, dass viele Arbeiten zwar zu Moralisierung aufgerufen oder sie implizieren, sich selbst aber einer Stellungnahme entziehen, indem Figuren nicht bzw. amoralisch zu handeln scheinen.³²

Dieser inhaltliche Anspruch der „Malerei des modernen Lebens“ ist verbunden mit der von Wall gewählten Bildform. Jean-François Chevrier hatte die Vergrößerungen der Fotografie auf Leinwandformat der Malerei seit Ende der 1970er-Jahre am Beispiel von Jeff Wall und anderen mit dem Begriff „*Tableau*“ verknüpft.³³ Er bezeichnet damit eine Fotografie, die nicht als Bildserie angelegt ist oder kleinformig in der Buchform erscheint, sondern als konzeptuell und ökonomisch limitiertes Einzelbild für die Galeriewand gedacht ist. Dort adressiert sie nicht nur *eine* Person, sondern gleich mehrere zur selben Zeit, die aufgrund der Formatgröße eine intensivere Konfrontation mit dem Bildinhalt erleben können.³⁴ Der Bildraum wird dabei zur beobachtbaren Bühne und die fotografierten Personen zu Figuren mit interpretierbaren Gesten. Durch das Bildformat, das die jeweilige Größe seiner Figuren am Maßstab der Betrachter*innen orientiert, und die interne Beleuchtung der früheren Großbilddias, richtet sich der Bildinhalt mit scheinbar physischer Präsenz an seine Betrachter*innen, womit sich ihr Inhalt im Moment der Betrachtung re-aktualisiert.³⁵

Die Entscheidung figurative, narrative Bilder zu erstellen und sie mit Baudelaires Kunstanspruch des späten 19. Jh. zu verknüpfen war Ende der 1970er-Jahre nicht unbedingt populär.³⁶ George Baker bewertet die Kunst von Jeff Wall als anti-modernistisch, weil sie eine Form des Historienbildes reaktiviert.³⁷ Für Michael Fried, der an seinen Kategorien von Kunst und Objekthaftigkeit festhält, kehre mit den Tableaus von Wall die Relevanz einer Bildform innerhalb der Fotografie zurück in einen kunsttheoretischen Diskurs, indem sie einerseits eine Theatralität erzeuge, die sich bewusst als Visibilität an die Betrachter*innen richte, und andererseits durch inhaltliche Versunkenheit ihrer Figuren Fragen der Repräsentation des Bildes stelle.³⁸

³¹ Weinhart 2004, S. 208-211.

³² Stemmrich 2003, S. 166-168.

³³ Chevrier 1989, S. 14-16.

³⁴ Ebd., S. 14-16.

³⁵ Chevrier 2009/ 2002, S. 112.

³⁶ Stemmrich 2003, S. 154-157.

³⁷ Baker 2005, S. 130.

³⁸ Fried 2008, S. 37-62, 335-338.

2.3. Zum Verhältnis von Dokumentation und Inszenierung in der Fotografie Walls

In der *Tableau*-Form steckt auch eine Abgrenzung von der Ästhetik des fotografischen Schnappschusses. Die übergroßen Maße der Abzüge erfordern eine besondere Detailschärfe des Negativmaterials, die Wall mit einer Großformatkamera erreicht. Solche Kameras benötigen Stative und sind langsam zu bedienen, wodurch sie bereits weniger geeignet erscheinen, die Spontanität eines Augenblicks einzufangen.³⁹ Die produktionstechnischen Bedingungen dieser Kameras anerkennend, stellt Wall die zu fotografierenden Inhalte meistens selbst her und arrangiert sie, um von ihnen eine Aufnahme anzufertigen. Diese Art des Eingriffs in die „automatisch-mechanischen“ Abbildungsqualitäten der Fotografie ist ein Kernpunkt der Forschung und macht ihn zu einem weiterhin präsenten Vertreter der „inszenierten Fotografie“. Viele Theorien kennzeichnen die Fotografie dadurch, dass sich zwischen der realen Sache und ihrer fotografischen Abbildung nicht nur eine ikonische Referenz entwickelt, indem in den Farb- bzw. hell-dunkel-Verteilungen auf ihrer Oberfläche Bildobjekte zu erkennen sind, sondern dass darüber hinaus eine Kausalbeziehung für die fotografische Abbildung ursächlich ist.⁴⁰ Das Licht, das von Dingen ausgeht oder reflektiert wird, hinterlässt eine indexikalische Spur auf dem lichtempfindlichen Bildträger der Kamera und bürgt für die Existenz einer Sache zum Zeitpunkt der Aufnahme.⁴¹ Im Verhältnis zu Gemälden und Zeichnungen, die für gewöhnlich von Menschen nach ihren motorischen Fähigkeiten hergestellt werden, wird damit das automatische, mechanische Moment der Fotografie betont, die im Ergebnis zum Eindruck führt, dass die Fotografie die Sache unmittelbarer zeigen könne und deshalb gegenüber ihrem Inhalt als „transparent“ zu bezeichnen wäre.⁴²

Diesem Anspruch stellt sich die Praxis der Inszenierung entgegen, ohne ihn jedoch aufzugeben. Der Begriff der „Inszenierung“ oder des „In-Szene-Setzens“ kann historisch von der Theaterproduktion her abgeleitet werden, wo er unter der Bezeichnung *mise en scène* das dramaturgische, intentionale Aufbereiten eines Stückes meint, wozu unter anderem Bühnenbau, Requisiten und Schauspieler*innen gehören, um eine Narration bei ihren Rezipient*innen zu übermitteln.⁴³ In den theoretischen Diskurs über Fotografie wurde die „Inszenierung“ von Bazin Brock und A.D. Coleman in den 1970er-Jahren eingeführt, die damit neue Entwicklungen in der Bilddistribution und künstlerische Praktiken beschrieben, die sich gegen

³⁹ Campamy 2018, S. 131-133.

⁴⁰ Überblick über einige einschlägige Theorien z. B. bei Geimer 2009⁴, S. 13-69.

⁴¹ Diese auf der Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce gründende Vorstellung ist wirkmächtig von Roland Barthes als „Emanation des Referenten“ formuliert worden, wonach sich der Inhalt einer Fotografie, nach Verzögerung zwischen Aufnahme und ihrer Betrachtung, auf nahezu körperliche Weise an den Blick der Betrachter*innen richtet, Barthes 2014¹⁵/ 1980, S. 90-91, s. auch Dubois 2010/ 1990, S. 109-111.

⁴² Bazin 2006/ 1945, S. 62-63, Walton 1984, S. 251-252.

⁴³ Walter 2002, S. 52-54.

veristische Bildkonzepte richteten.⁴⁴ Übertragen auf die inszenierte Fotografie sind verschiedene produktions- und rezeptionsorientierte Kriterien vorgeschlagen worden: Zum einen sei ausschlaggebend, dass Autor*innen für das Sichtbare verantwortlich gemacht werden können, die die Aufnahmebedingungen des Ortes, des Personals und der Lichtverhältnisse hergestellt oder über sie entschieden haben, um einen Gestaltungswillen auf der fotografischen Bildebene zu verfolgen.⁴⁵ Andererseits seien die Fotografien danach zu befragen, wie sehr die Inszenierung den Fotografien anzusehen wäre.⁴⁶ Die Mittel der Inszenierung können sich in die Fotografie sichtbar eingeschrieben haben und ihre Strategien auf verschiedene Weise ausstellen. Bei Wall wurde oft das artifizielle Licht der Leuchtkästen hervorgehoben; die gleichmäßige Tiefenschärfe, die unnatürlich für eine dokumentarische Fotografie erscheint; die auf Kunstwerke referierenden Gesten und Kompositionen, oder groteske bzw. unmögliche Ansichten und Bildinhalte. Wall hat selbst die Begriffe „cinematografisch“ und „dokumentarisch“ eingeführt, um unterschiedliche Grade des manipulativen Eingriffs zu markieren, die im *Catalogue raisonné* zu jeweiligen Arbeiten aufscheinen.⁴⁷

Valerie Hammerbacher betont, dass die indexikalische Grundbedingung innerhalb der Fotografie zwar nicht überwunden werden könne, aber die Aufnahmen bei Wall einen fiktiven Charakter bekommen, durch Strategien des Arrangements, der kunsthistorischen Paraphrase oder medialer Selbstbezüglichkeit.⁴⁸ Die im Außenraum angelegten Arbeiten rufen bewusst Assoziationen zur *Streetphotography* auf, setzen sich jedoch gleichzeitig von ihrem dokumentarischen Modus ab, indem sie, wie auch Chevrier hervorhebt, nicht mehr auf ihr ursprüngliches Ereignis und ihre Figuren als Individuen referieren, sondern sich erst als Ereignis vor den Augen der Betrachter*innen zeigen.⁴⁹ Seine cinematografische Arbeitsweise, die sich am großformatigen Einzelbild orientiert, evoziere eher eine Form des *Re-Enactments*, die die Welt nicht rein auf das Sichtbare reduziert, sondern sie innerhalb des großformatig komponierten *Tableaus* als verdichtete Wirklichkeit der Inszenierung zeige: „*Der Anspruch auf Dokumentation wird gleichzeitig vorsätzlich verfehlt, bleibt aber doch ein unverzichtbarer Bezugsrahmen. Entscheidend ist, dass das Dargestellte als Bild erscheint, nicht als unmittelbarer Abdruck der Sache selbst*“,⁵⁰ fasst dies Peter Geimer zusammen.

⁴⁴ Walter 2002, S. 23-29.

⁴⁵ Weiss 2010, S. 50-51.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vischer/ Naef 2005, S. 272. Zum „Cinematografie“ seiner Arbeiten, s. Wall 2007/ 2003, S. 179-180.

⁴⁸ Hammerbacher 2010, S. 12-14, 69-72.

⁴⁹ Chevrier 2009/ 2002, S. 112-114.

⁵⁰ Geimer 2009⁴, S. 206.

2.4. Narratologische Strategien und Rätselhaftigkeit des Einzelbildes

Obwohl Wall auch mehrteilige Bilder, Videoinstallationen und Skulpturen hergestellt hat,⁵¹ stehen meistens seine Einzelbilder im Fokus. Als solche rufen sie die Bildform des figurativen Historienbildes auf, das eine bestimmte Erwartung von Erzählung evoziert. Wie monochrome Bilder eine Erzählung lesbar machen, ist lange im Interesse der kunsthistorischen Forschung.⁵² Schon Lessing teilte die bildenden Künste, in Abgrenzung zur Literatur, in die Kategorie der Raumkünste ein, die durch Auswahl eines „fruchtbaren Augenblicks“ eine Handlung oder zumindest ein Ereignis und dessen kausale Folge als Minimalhandlung in der Fantasie der Betrachter*innen induzieren solle.⁵³ Am Beispiel von Walls Arbeit *An Eviction* (1988/ 2004) überprüft Barbara Scheuermann die Tragfähigkeit einiger narratologischer Begriffe (**Abb. 1**). In der Umgebung einer nordamerikanischen Vorstadt sind Personen in körperlicher Auseinandersetzung zu sehen, was bei den Betrachter*innen durch Abgleich mit ihrem von Erfahrung geprägten „Weltwissen“ eine Erzählung stimulieren kann, indem der Fortgang der Situation vorstellbar wird.⁵⁴ Auch wenn die Fotografie nur eine Momentaufnahme darstellen kann,⁵⁵ die Erzählzeit also auf ein Minimum limitiert ist, kann sie bis zu einem gewissen Grad Narrativität erzeugen.⁵⁶ Dabei bleiben jedoch immer Unbestimmtheitsstellen und Variablen einer Erzählung zurück, die sich nicht aus der Betrachtung des Bildinhalts heraus fixieren lassen.⁵⁷ Gerade diese Unentscheidbarkeit wird bei Walls Fotografien hervorgehoben. Obwohl sie oft Alltagssituationen zeigen, die sich also gut mit eigenen Erfahrungen vergleichen lassen, können Störungen und Reibungspunkte integriert sein, die die Erfassung von Handlungsfolgen erschweren oder bewusst offenlassen. Personen liegen unter einem Tisch, wobei unklar ist, wie sie in diese Situation gelangt sind oder wie sich dieses Problem auflösen ließe.⁵⁸ Andere wenden sich von der Kamera ab, sodass ihre Tätigkeit nicht genau erkennbar ist. Öfter entwickeln sie den Eindruck, dass sie den Betrachter*innen entscheidende Bildinhalte vorenthalten, oder durchkreuzen ihre Erwartungen mit grotesken Elementen. Das Abwenden der Figuren und ihre visuelle Unerreichbarkeit für die Betrachter*innen sind für Michael Fried Schlüsselzüge der

⁵¹ Vischer/ Naef 2005, Kat. 28a, Kat. 31, Kat. 72, Kat. 85.

⁵² Wolf 2002, S. 53-75; Steiner 2004, S. 145-156.

⁵³ Lessing 1964/ 1766, S. 114-115.

⁵⁴ Scheuermann 2010, S. 197-200, 204-205.

⁵⁵ Die Zeitdimension der Fotografie ist für sich ein strittiger Punkt in ihrer theoretischen Bestimmung. Denn auch wenn ihr Resultat als Einzelbild auftritt, beansprucht die Belichtung des Negativmaterials eine bestimmte Mindestdauer, die sich auch in der Darstellung niederschlagen kann, s. Geimer 2009⁴, S. 115-130. Umso komplizierter wird es dadurch, dass Jeff Wall einige Bilder aus mehreren, einzeln fotografierten Versatzstücken zusammensetzt und damit den Anspruch auf Gleichzeitigkeit der fotografierten Inhalte unterläuft, s. Tumilir/ Wall 2001, S. 153-154.

⁵⁶ Scheuermann 2010, S. 203-205.

⁵⁷ Ebd., S. 201-202.

⁵⁸ Gronert 2016, S. 54-55.

Versunkenheit, die er für Walls Arbeiten seit den 90er Jahren zentral hält und von Theatralität, der auf die Betrachter*innen ausgerichteten Form, absetzt.⁵⁹ Die oft unaufgelösten Gesten und emotionslosen Gesichtsausdrücke bei Wall entwickeln einen enigmatischen Charakter.⁶⁰ Einige mehrteilige Arbeiten der letzten Jahre erweitern die erzählerischen Möglichkeiten, behalten aber ihre Rätselhaftigkeit mit der Öffnung weiterer „Leerstellen“ bei.

2.5. Autoallegorien der fotografischen Arbeit

Vorschläge in Jeff Walls Bildern Selbstthematizierungen der eigenen Arbeit zu sehen, kommen so häufig vor, dass sich eine Übersicht darüber lohnt. Sie können auf die mediale Bestimmung der Fotografie und ihres technischen Apparats im Allgemeinen abzielen oder Produktions- und Rezeptionsaspekte im Besonderen aufgreifen. So ist zum Beispiel das Schießen eine etablierte Metapher für die Fotografie, die ein mechanisches oder aggressiv übergriffiges Moment betont und in Arbeiten wie *A Man with a Rifle* (2000) oder *A Hunting Scene* (1994) wiederentdeckt wird.⁶¹ Letztere könne sogar als Walls „Pirsch“ nach geeigneten Schauplätzen in den Vororten von Vancouver gedeutet werden.⁶² Ein anderes Motiv ist die mediale Transformation des Fotografierten ins Bild. In Arbeiten wie *The Storyteller* (1986), *Monologue* (2013) oder *Listener* (2015) werde der Verlust der akustischen und verbalen Dimension in der Fotografie deutlich.⁶³ Wall könne jedoch durch Ausstattung und Anlage der Fotografie die stummen Bilder wieder zum Sprechen bringen, wie die Bauchrednerin die Puppe in ihrem Schoß bei *A Ventriloquist at a birthday party in October 1947* (1990).⁶⁴ Ein Spielplatz in *Playground structure* (2008) lässt sich als experimentelles Feld seiner künstlerischen Arbeit lesen, die sich Vorgefundenes aneigne und umdeute.⁶⁵ Andererseits seien seine Produktionsvorbereitungen im Atelier ähnlich mühsam wie das Entwirren eines gewaltigen Knotens bei *Untangling* (1994).⁶⁶ Walls sezierende Akribie, die Unsichtbares freilege, spiegele sich in der archäologischen Forschung in *Fieldwork* (2003) wider,⁶⁷ die wiederum ebenso intensives Betrachten, gleich einer forensischen Spurensicherung in *Search for Premises* (2009), von ihren Rezipient*innen einfordere.⁶⁸

⁵⁹ Fried 2008, S. 38-41, 91-93.

⁶⁰ Chevrier 2018, S. 89-99.

⁶¹ Sontag 2017/ 1977, S. 21-23; Köb 2003, S. 5.

⁶² Blessing 2007, S. 22.

⁶³ Chevrier 2018, S. 91.

⁶⁴ Péleñc/ Wall 2009/ 1996, S. 36-37, 52; Joyce/ Orton 2003, S. 31.

⁶⁵ Chevrier 2018, S. 93.

⁶⁶ Banz 2014, S. 99-101.

⁶⁷ Fried 2008, S. 82-84.

⁶⁸ Stiegler 2018, S. 111.

Dabei sind nicht die einzelnen Auslegungen interessant, sondern die vielfältigen Möglichkeiten dazu im Allgemeinen. Jeff Wall spricht davon, dass ein gutes Bild eine selbstreflexive Dimension automatisch mitbringen würde,⁶⁹ also andersherum ausgedrückt, für ihn Medienreflexivität ein Kriterium für ein gutes Bild darstellt. Es liegt im modernistischen Anspruch der Medienspezifität nach den eigenen Produktionsbedingungen und Darstellungsmitteln seiner Kunst zu suchen. Dabei liegt die Schwierigkeit bei der Fotografie in ihrer mechanisch-optischen Produktion, die ihre Spuren im Bild verwischt und sie auf den Bildinhalt hin transparent erscheinen lässt. In Arbeiten wie *Picture for Women* (1979) führe Wall, nach Thierry de Duve, den Betrachter*innen allerdings die Unsichtbarkeit der fotografischen Bildebene durch den Blick über den Spiegel vor Augen (**Abb. 2**).⁷⁰ Neben der expliziten oder bildstrukturellen Reflexion des Abbildungsprozesses, geben Walls Fotografien offensichtlich Anlass diesen abstrakten, unsichtbaren Vorgang auch in unscheinbareren Inhalten zu suchen und als Allegorie wiederzufinden. Dazu trägt das Wissen - wenn nicht gar eine gewisse Überhöhung und Mystifizierung - um seine aufwendige Arbeitsweise bei.

2.6. Fotografische Perspektivität

An einer Stelle behauptete Jeff Wall, in seinen Arbeiten an der Herstellung von *Eyesight* interessiert zu sein.⁷¹ Also einen Modus der Darstellung zu entwickeln, der dem visuellen Eindruck einer Person entspräche, den diese von einer Ansicht durch ihre Augen hätte. Obwohl er hier, ohne genauer darauf einzugehen, was er damit meint, sagt, dass er sich dies von der Malerei angeeignet hätte und nicht zwingend aus der Fotografie hervorgehe,⁷² spielt sein Kommentar in Anbetracht seines produktionstechnischen Mediums auf einen möglichen Vergleich von Kamera und Auge an. An anderer Stelle schlägt Wall explizit diese fast techniknaive Richtung ein, indem er im sphärischen Linsensystem des Kameraobjektivs ein naturgegebenes Medium der Bilderzeugung erkennt, das auch die Grundbedingung für die im Auge entstehenden Lichtbilder darstelle.⁷³ Mit diesem Argument, das auf die projektive Optik abzielt, positioniert er sich auch in der bildwissenschaftlichen Diskussion um die Rolle der Zentralperspektive in der Fotografie-Theorie. Denn sie beschäftigt sich schon lange mit der Kritik, ob die fotografische Perspektive tatsächlich Bilder erzeugt, die mit jenen des Auges verglichen werden können und deshalb eine eigentlich transhistorische und kulturell invariante

⁶⁹ Tumlir/ Wall 2001, S. 156-157.

⁷⁰ De Duve 2009/ 1996, S. 12-17.

⁷¹ „I like my pictures to look like eyesight.“- Jeff Wall in the Studio (Video-Interview) 2012, 03:55-04:13.

⁷² In diesem Interview geht es auch um die Farbdarstellung von unterschiedlichen Drucktechniken, sodass die Aussage in dieser Hinsicht sicher nicht vollends belastbar ist.

⁷³ Wall 2005/ 1999, S. 453-454.

Qualität haben, oder ob sie ein apparatives Dispositiv darstellt, deren Mechanismen historisch entwickelt und als bloße Konventionen eingeübt worden sind.⁷⁴ Schon seit Aufkommen der *Camera obscura* sah man in den Komponenten des fotografischen Apparats Äquivalente von menschlichen Organen wie den Bildträger als künstliche Retina oder das Kameragehäuse als Augapfel.⁷⁵ In der Bezeichnung des „Objektivs“ der Kamera sei das epistemologische Programm von Objektivität bereits enthalten, das von Bazin zum „idealen Auge“ erklärt wird.⁷⁶ Trotzdem sind ebenso früh Differenzen aufgefallen, wie die gleichmäßige Tiefenschärfe der Kamera, die Lichtprojektion auf eine Ebene, statt auf die gekrümmte Netzhaut, oder die Speicherungsmöglichkeit eines „einäugigen“, unbewegten Bildes der Foto-Chemie.⁷⁷

Michalis Valaouris knüpft an kritische Positionen von Erwin Panofsky und Hubert Damisch an und geht ganz von der Künstlichkeit der klassischen Perspektivdarstellung aus.⁷⁸ Er untersucht in seiner Studie, inwiefern die mathematische Geometrie der Zentralperspektive des 15. Jahrhundert in die Konstruktion der fotografischen Kamera eingegangen ist. Die geometrischen Prinzipien zwischen Fluchtpunkt, Sehpypamide und der begrenzten Bildebene sieht er durch die Komponenten des Kameraapparats in Brennpunkt, Projektionskegel und Bildträger rekurriert.⁷⁹ Darin formuliert er eine Kritik an fotografischen Index-Theorien, die die bloße kausale Belichtungsbeziehung als hinreichende Bedingung beschreiben und damit ausblenden, dass das Licht durch das Objektiv wie von einem Operator aufbereitet werde, der nach den Gesetzen der Zentralperspektive arbeitet und ein ikonisches Bild erst herstellt, das dann eingefangen und fixiert werden kann.⁸⁰ Im Umgang mit der Fotokamera seien die dispositiven Voraussetzungen durch unzählige Wiederholung dieser Vorgänge vergessen und bloß als Naturalisierung hingenommen worden.

Lambert Wiesing, der zwar auch die Meinung unterstützt, dass die Fotografie unweigerlich zentralperspektivische Bilder hervorbringe,⁸¹ kritisiert sowohl Ansätze, die perspektivische Bilder als „natürlich“ beschreiben, als auch die Fixierung auf rein kulturhistorische Konventionen und bietet eine Diskursverschiebung an. Statt sich darüber einigen zu wollen, ob die Zentralperspektive Retinabilder richtig, falsch oder garnicht reproduzieren kann, versucht er die Bedeutung der Zentralperspektive an ihren instrumentellen Verwendungsmöglichkeiten

⁷⁴ Übersicht bei Günzel 2009, S. 61-72.

⁷⁵ Geimer 2010, S. 301-303.

⁷⁶ Stiegler 2006, S. 151-152.

⁷⁷ Geimer 2010, S. 303-307.

⁷⁸ Valaouris 2018, S. 52-60.

⁷⁹ Ebd., S. 81-94.

⁸⁰ Ebd., S. 103-105.

⁸¹ Wiesing 2013, S. 141.

herauszuarbeiten.⁸² Diese sieht er in der Praxis des Zeigens verwirklicht. Denn kein Bildtyp funktioniere so gut, Betrachter*innen zu zeigen, was von einem bestimmten Ort und zu einem bestimmten Zeitpunkt zu sehen ist wie das zentralperspektivisch konstruierte Bild.⁸³ Dabei können die Bilder als partielle Betrachtungssubstitute fungieren, nicht weil ihr Seherlebnis mit dem physiologischen Sehen vergleichbar wäre, sondern weil anhand dieser Bilder Aussagen über das Aussehen ihrer Referenten getroffen werden können, ohne sie selbst vor sich zu haben. Wiesing greift dafür einen Beitrag von Ernst Gombrich auf und spricht von einem Augenzeugenprinzip durch die Zentralperspektive.⁸⁴

Die Analyse der Perspektive ist direkt oder indirekt Teil vieler Werkbeschreibungen, aber ihre genaue Anlage und Rolle innerhalb der Arbeiten wird selten explizit besprochen. Eine Ausnahme dazu nimmt das kanonisch gewordene Werk *Picture for Women* (1979) ein, das Valaouris als Beispiel anbringt, wo durch die Gegenüberstellung der Kamera mit dem eigenen Spiegelbild die apparativen Eigenschaften der Kamera ausgestellt werden, indem Fluchtpunkt und Objektiv im Bild aufeinander fallen.⁸⁵ Im Gegensatz dazu wird diese Arbeit bei Valerie Hammerbacher gerade als Beweis für Walls Absage an das perspektivische Fenstermodell nach Alberti herangezogen.⁸⁶ Hans Belting, der in mehreren Studien die kulturelle Konvention der Zentralperspektive als dezidiert westlichen Bildtypus untersucht, hat auch einen Beitrag zur Perspektive bei Wall beigesteuert. Er sieht, wie Wall aus dem künstlerischen Klima der 1960er-Jahre zwar zum perspektivisch-figurativen Bild zurückkehrt, aber die Brüchigkeit der Perspektive, initiiert von seiner Auseinandersetzung mit dem „Zerbrechen“ der Perspektive bei Marcel Duchamp, sichtbar bleibt.⁸⁷ Sie sei eben nicht nur ein distributives Medium, das Bilder zur Anschauung bringe, sondern stelle sich unter Walls Verwendung zwischen Betrachter*innen und Bildreferenten, worin Belting Strategien der Bildstörung erkennen kann.⁸⁸

⁸² Wiesing 2013, S. 151-156.

⁸³ Ebd., S. 153.

⁸⁴ Ebd., S. 171-173.

⁸⁵ Valaouris 2018, S. 93-94.

⁸⁶ Hammerbacher 2010, S. 67-68, 87-89.

⁸⁷ Belting 2009, S. 140-164.

⁸⁸ Ebd., S. 169-170.

3. Ziel der Arbeit

Das vorherige Teilkapitel gab Anlass, über die fotografische Perspektive nachzudenken. Daran anknüpfend stellt diese Masterarbeit in ihrem Hauptteil Werkanalysen vor, die die perspektivische Konstruktion und Formatierung der Fotografien als Analyse Kriterien verfolgen. Anhand einer Auswahl von 5 Arbeiten werden perspektivische Eigenheiten der Bilder besprochen. Dabei soll sich zeigen, dass sich bereits auf dieser grundlegenden produktionstechnischen Ebene der Perspektiverzeugung durch die Kamera ein Grad von Inszenierung entwickelt.

Abseits davon, dass Lambert Wiesing die Frage nach der Bedeutung der Zentralperspektive nicht löst, sondern wirklich nur zu verschieben scheint, ist von seiner beschriebenen Praxis des Zeigens vorstellbar, dass sie sich mit Jeff Walls Formulierung der *Eyesight* trifft, die Betrachter*innen als Zeug*innen auftreten lasse. Dabei ist jedoch klar, dass damit nicht der bloße Zeigefinger gemeint sein kann, der auf ein bestimmtes substituiertes Objekt hinweist. Das Zeigen wird immer auch partiisch sein müssen. Nicht nur entscheidet Wall in welcher Richtung, was zu sehen sein soll, indem er mit einem Bild darauf hinzeigt, sondern er fügt dem Zu-Sehen-Gegebenen mindestens eine Art Schattenspiel mit den übrigen Fingern seiner Hand hinzu. Was heißen soll, dass das instrumentelle Zeigen gerade beeinflussbar ist. Indem die Fotografie die Mechanismen der Zentralperspektive inkorporiert, übernimmt sie auch ihre rhetorischen Möglichkeiten. Was zu sehen sein wird, wird von Wall auf vielfacher Ebene erst hergestellt und manipuliert, wozu auch in ganz grundlegender, produktionsgeschichtlicher Hinsicht die Bedienung der Kamerakomponenten aus Blende, Brennweite, Fokus, Format und Kamerastandpunkt gehört, die das Bild perspektivisch organisiert.

Mit der „fotografischen Perspektive“ ließe sich auch an die perspektivischen Experimente der 1920er Jahre und vor allem der sowjetischen Fotografie denken, die anhand von kompakten Kameras neue Ansichten durch steile Betrachtungswinkel oder ungewöhnliche Aufnahmeorte suchten.⁸⁹ Wall hat selten die von Aleksandr Rodčenko kritisierte „Bauchnabel“-Perspektive abgelegt. Selten baut er hohe Stative auf oder überrascht die Wahrnehmung mit ungewöhnlichen Ansichten. Die Perspektiven seiner Bilder bleiben explizit an den Maßstab des Menschen gebunden und gehen von ihrer leiblichen Orientierung als aufrechtstehende Personen aus. Der Anspruch auf *Eyesight* kann als eine logische Folie gelten, auf der sich die Inszenierung eines scheinbar natürlichen Blicks vollziehen kann.

⁸⁹ Kemp 2006, S. 49-55.

Die Perspektive wird von Jeff Wall beeinflusst, um das zu Fotografierende auf die Bildebene hin zu organisieren. Dabei zeigt sich ein bewusster Umgang mit der Rolle der fotografischen Perspektive, die die eigenen Bedingungen zwischen virtuellem Bildraum und Formatierung der Bildebene reflektiert, den Zugang von Betrachter*innen zum Bildinhalt organisiert, die Beteiligung einer Kamera am entstandenen Bild durch ihre intern suggerierte Struktur zu leugnen scheint, die Sichtbarkeit eines subjektivierten fotografischen Bildes hinterfragt oder eine mehrteilige, bilderübergreifende Narration steuert.

4. Einige Vorannahmen und Problematisierungen zur Fotografie Walls

Die folgenden drei Teilabschnitte stellen den Analysen des Hauptteils einige Gedanken und Präzisierungen zu grundlegenden Aspekten von Walls Fotografien und ihren Produktions- bzw. Rezeptionsweisen voran. Jeff Wall stellt flache Bilder mittels Fotografien her, die – mit einer Ausnahme – rechteckig begrenzt sind und großformatig an der Wand betrachtet werden können. Das allein ist nicht voraussetzungslos. Sie stehen in der Tradition des klassischen, zentralperspektivischen Tafelbildes, wie es in Europa entwickelt worden ist. Die einheitliche Geschlossenheit, Glättung und Begrenzung der Oberfläche des Bildträgers können als Grundbedingungen gelten, um das perspektivisch konstruierte Bild auf einen virtuellen Bildraum hin transparent erscheinen zu lassen.⁹⁰ Die Bedingungen der Bildformatierung, wie Größe, Material oder Zuschnitt, sind mit denen der perspektivischen Organisation des Bildinhalts verschränkt, die Jeff Wall kontrolliert, um etwas sichtbar werden zu lassen. Die drei Ebenen von Objekt, Produktion und Rezeption sollen also nicht nur Merkmale rekapitulieren, die bei Wall eine Rolle spielen, sondern auch sensibilisieren auf ihr Zusammenwirken im Hinblick auf die Perspektive, die sich zwischen Formatierung, Bildraum und Adressierung der Betrachter*innen entfaltet.

4.1. Objekt/Bild

Mit *After „Spring Snow“, by Yukio Mishima, chapter 34* (2000-2005) präsentierte Jeff Wall seine erste Farbfotografie, die nicht als transparentes Diapositiv, sondern als *Inkjetprint* produziert worden ist. Seit 2007 hat er den Leuchtkasten, der ab 1978 sein vorwiegendes Medium war, vollständig zugunsten digitaler Papierdrucke aufgegeben. Dieser Materialwechsel ist mit seinen konzeptuellen und inhaltlichen Implikationen bisher noch nicht sonderlich kommentiert worden, was verwundert, da die Darstellung im Leuchtkasten oft als wichtiger Aspekt in die Forschung eingebracht wurde und ihre Bildinterpretationen unterstützt. Wall brachte diese Technik, die ursprünglich in den 1960er Jahren für die Werbeindustrie entwickelt worden war, maßgebend in die Kunstfotografie ein. Darin ist der fotografische Abzug, der über einen analogen Belichtungsprozess im Labor als übergroßes Diapositiv ausgearbeitet wird, von hinten auf eine Plexiglasscheibe geklebt und von einer Aluminiumkonstruktion eingefasst. Im Innern dieses Kastens sind Leuchtstoffröhren installiert, die die Fotografie rückseitig illuminieren und sie selbstleuchtend erscheinen lassen. Dafür benötigen die Kästen eine gewisse räumliche Tiefe. Auch bleibt zwischen den Bildgrenzen und Aluminiumrahmen ein breiter, grau gestalteter Rand

⁹⁰ Schapiro 1994, S. 253-255.

zurück, der als überdimensionales Passepartout bezeichnet werden kann. Mit den großen Bilddimensionen entsteht so ein entsprechend raumgreifendes Objekt, das von der Wand hervorsteht (**Abb. 3**).

Der Objektcharakter des Leuchtkastens wird jedoch durch die überzeugende Abbildungsleistung ihrer Fotografie durchbrochen.⁹¹ Ihre einheitliche Beleuchtung schafft eine visuelle Präsenz der Bildinhalte, bei der kaum Schattierungen oder Spiegelungen die Bildwahrnehmung stören und die materielle Grenze zwischen Bild- und Ausstellungsraum zu verschwimmen scheint.⁹² So sieht Martina Weinhart ihre Ausführungen zur Adressierung der Betrachter*innen in *Picture for Women* (1979) durch den Leuchtkasten unterstützt, dessen Eigenlicht den Bildraum nach vorn erweitert und die „Berührung“ seiner Betrachter*innen sucht.⁹³ Die Arbeiten sind angewiesen auf eine elektrische Stromquelle, benötigen jedoch keine externe Projektionsfläche oder Verdunkelung wie das Kino. Im Gegensatz zu klassischeren Bildmedien aus Papier behaupten sie ihre Selbstständigkeit, indem sie Licht ausstrahlen, anstatt es zu reflektieren.⁹⁴ Das artifizielle Licht betont die Inszenierungsabsicht und unterläuft den Anspruch auf Dokumentation, der für gewöhnlich der Fotografie zugesprochen wird, indem es die Betrachter*innen auf ihre künstliche Herstellung sensibilisiert und Bezüge zu Werbung, Film und Malerei aufruft. Wall hat die interne Lichtquelle des Leuchtkastens mit einem, für ihn, zentralen Erlebnis von Modernität und Kapitalismus verglichen. Die industrielle (Bild-)Produktionsquelle, die ihrerseits als Verbraucherin an die örtliche Stromproduktion angeschlossen ist, bliebe als abgeschiedener Kontrollraum unzugänglich, während sie sich auf der beleuchteten Oberfläche mit dem Erfahrungsraum der Betrachter*innen überblende.⁹⁵ Kaja Silverman spricht die ideologische Dimension des Leuchtkastens an, die er vom Fernsehen und Kino geerbt hat. Da Wall diese Technik, die üblicherweise im öffentlichen Raum als Reklame zu finden ist, jedoch in den Ausstellungsraum verlegt und inhaltlich unterwandert, werde dieser Apparat als Objekt und in seiner Funktion sichtbar und damit ideologisch unwirksam gemacht.⁹⁶ Leicht kann in der gleichmäßigen Beleuchtung und Vermeidung von Schatten auf der Bildfläche eine Erkenntnismetapher nach der Lichtmetaphysik Platons gesehen werden.⁹⁷ Auch wenn Jeff Wall weiterhin eine analoge Großformatkamera für seine Aufnahmen verwendet, sind seine Abzüge seit 2007, neben den klassischen, analogen Silbergelatineabzüge

⁹¹ Im Gespräch mit Peter Osborne spricht Wall über sein Interesse an der Zwiespältigkeit des Bildes, dessen Objektcharakter durch den Leuchtkasten auch akzentuiert werden könne, s. Osborne/ Wall 2009, S. 164-169.

⁹² Tietjen 2003, S. 58-59.

⁹³ Weinhart 2004, S. 211.

⁹⁴ Tietjen 2003, S. 58.

⁹⁵ Barents/ Wall 2007/ 1986, S. 193-194.

⁹⁶ Silverman 2003, S. 98-99.

⁹⁷ Abend 2005, S. 66-67.

der Schwarzweißfotografien, ausnahmslos als Digitaldrucke wie *Inkjet-* oder *Lightjet-Prints* (auch *digital C-Print*) ohne Eigenlicht produziert. Abzüge beider Techniken werden nicht aus dem ursprünglich analogen Negativmaterial hergestellt, sondern haben ihre Bildquelle im digitalen Speicherformat, das aus Walls Nachbearbeitungsprozess der aufgenommenen Fotografien hervorgeht. *Lightjet-Printer* teilen einen Belichtungsprozess und die chemische Ausarbeitung lichtempfindlicher Fotopapiere noch mit dem Abzugsverfahren analogen Negativmaterials in der Dunkelkammer, belichten das Papier jedoch nicht im Gesamten über eine Entwicklerlampe und Negativ, sondern fahren es nach und nach mit einem Laser ab, der die Farbtonwerte auf dem Fotopapier einträgt.⁹⁸ *Inkjet-Printer* hingegen versprühen kleinste Mengen Farbpigmente direkt auf das Papier, die durch Überlagerungen die verschiedenen Farb- und Tonwerte herstellen. Dieser Prozess hat gegenüber *Lightjet-Prints* den Vorteil, dass ihre Abzüge einen größeren Farbraum abbilden können, länger haltbar und flexibler in der Fertigung und in verfügbaren Papierformaten sind.⁹⁹ Dafür ist ihre Produktion erheblich teurer und der Druckprozess zeitintensiver.

Verglichen mit den *Cibachrome*-Diapositiven, sind Bilder beider Herstellungsprozesse nicht lichtdurchlässig, sondern erzeugen eine opake Fläche. Im *Inkjetprint*-Verfahren wird dem Papier Material aufgetragen, statt in ihm enthaltene, chromogene Salzemulsionen aktiviert. Arbeiten dieser Verfahren werden von Jeff Wall in einem flacheren und zurückhaltenden Rahmenprofil präsentiert, dessen graue Farbe er an die tonalen Werte der jeweiligen Fotografie anpassen lässt (**Abb. 4**). Zum mechanischen Schutz und zur Verlängerung der Haltbarkeit sind die Bilder mit einem Abstand von wenigen Zentimetern zur Bildoberfläche verglast. Dies lässt gerade die Effekte zu, denen sich die Leuchtkästen entziehen. Die nicht selbstleuchtenden Fotografien sind wie andere Bilder von externer Beleuchtung abhängig und reagieren stärker auf die Gegebenheiten des Ausstellungsraums. Schatten und Reflexionen fallen vermehrt auf, die unter Umständen die Betrachtung des Gesamtbildes von einem Standpunkt aus einschränken können. Treten die Arbeiten einerseits in ihrer Objektivität zurück, weil sie weniger Volumen füllen, bleiben sie andererseits ohne Eigenlicht enger mit den Bedingungen des Raumes verbunden. Die Arbeiten bleiben als Körper im Raum präsent, was die Erscheinung einer entmaterialisierten Bildgrenze, wie es bezüglich der Leuchtkästen formuliert worden ist, drosselt. Über die mediale Transparenz der Fotografie legt sich zu Zeiten ein gläserner Schimmer, in dem sich herannahende Betrachter*innen teilweise gespiegelt sehen können.

⁹⁸ Bodin 2016 (Blog).

⁹⁹ Ebd.

Waren die Leuchtkästen in ihrer Produktion aufwendig und teuer, sind die Digital-Prints ungleich weniger umständlich. Sie sind vielfach reproduzierbar mit einem, zwar ebenfalls teuren, aber einfacher zu bedienenden Drucker. Dadurch ist Wall weniger an Formatvorgaben der Fotopapierhersteller gebunden und kann problemlos mehrere Probedrucke anfertigen. Diese Flexibilität scheint er sich zunutze zu machen. Er produziert unterschiedliche Bildformate und -Größen. Zudem gibt es in jüngerer Zeit einige mehrteilige Bilderreihen, deren räumliche Zusammenhänge sich leichter im einfachen Rahmen herstellen lassen. In *Staircase & two Rooms* (2014) gibt es perspektivische Überlagerungen über drei Einzelbilder hinweg; die Bildorganisation in *I Giardini/ The Gardens* (2017) ist von bildübergreifenden Lineaturen der Komposition geprägt. Drei Leuchtkästen von jeweils mehr als 4 Metern Breite an einer Wand wären räumlich sehr mächtig und würden tiefe Spalten zwischen den Bildern entstehen lassen. Auch ermöglichen die schmalen Rahmen neue Bezüge zum Raum der Betrachter*innen, indem Bildelemente unmittelbar an den Rahmen anschließen, wie in *Changing Room* (2014). Andererseits scheint ebenso die Haltbarkeit ein Argument zu sein. In jüngerer Zeit kam es von Sammler*innen zu Beschwerden über beginnende Zerfallsprozesse von Walls Großbilddias, die durch die langanhaltende Beleuchtung während Ausstellungen beschleunigt werden.¹⁰⁰ Der Verzicht auf Leuchtmittel und die Verglasung sind auch Entscheidungen, die dazu dienen, möglichst langlebige Artefakte herzustellen, die sich der Beständigkeit von Ölbildern annähern, um den Künstler zu überdauern.

4.2. Produktion

Wie bereits erwähnt, benutzt Wall Großformat-Kameras mit Negativ-Formaten bis zu 8 x 10 Zoll, um die Detailschärfe für seine Abzüge sicherzustellen.¹⁰¹ Diese Kameras zeichnen sich dadurch aus, dass ihre Komponenten nicht in einem starren Gehäuse fixiert sind, sondern Objektivteil und Mattscheibe beweglich zueinander konstruiert sind.¹⁰² Damit erlauben sie Wall, über Einstellungen von Verschlusszeit, Brennweite und Blende hinaus, eine größtmögliche Kontrolle der Aufnahmeparameter. Perspektivische Verschiebungen, die sich in etwa bei Untersicht in der Architekturfotografie einstellen, können damit korrigiert werden.¹⁰³ Fluchtlinien können sich flacher oder steiler darstellen lassen. Eine nachträgliche formale Bearbeitungsmöglichkeit, die sich aus dem enormen Negativformat ergibt, ist, dass sich das

¹⁰⁰ Visser 2014, S. 17.

¹⁰¹ In *Picture for Women* ist bekanntlich eine „Linhof Super-Technika V“ zu sehen. Benutzte Filmformate bis 2005 sind im *Catalogue raisonné* angegeben.

¹⁰² Zum Aufbau und zur Verwendung von Großformat-Kameras s. Brix 2003, S. 32-50, 66-71.

¹⁰³ Lieberman 1995, S. 230-246.

aufgenommene Material noch zuschneiden lässt, ohne maßgeblich an Darstellungsqualität zu verlieren, wovon Wall gerne Gebrauch macht. Die Video-Dokumentation „Kontaktabzüge“ zeigt fast ausschließlich Archivmaterial mit entsprechenden Bearbeitungsmarkierungen zur Kadrierung des Bildausschnitts (**Abb. 5**).¹⁰⁴ Dadurch kann es noch zu Verschiebungen kommen und beispielsweise aus einem Querformat ein Hochformat werden.¹⁰⁵ Das ist für mich eine Grundlage zur Interpretierbarkeit seiner fotografischen Perspektive. Zwar wäre es auch bemerkenswert, wenn Jeff Wall eine Kamera mit starrer Konstruktion ab Werk benutzen würde, doch durch Verwendung der Großformatkamera wird umso deutlicher, dass nicht nur Aufstellungsort und Ausrichtung der Kamera von Bedeutung sein können, sondern von ihm immer wieder aktiv Entscheidungen getroffen werden müssen, die in das Projektionsverhältnis eingreifen. Die aufwendige Vorbereitung seiner Kamera zur Aufnahme fordert ihn dazu auf, sich über die Perspektive Gedanken zu machen.

Für den alltagsüblichen Umgang mit Fotografie gilt meistens, dass ihr Einsatz einen Augenblick zu spät kommt. Denn erst wird das zu Fotografierende von ihren Beobachter*innen als Ereignis oder als Objekt erkannt, das sich überhaupt zu fotografieren lohnt, um dann davon eine Aufnahme anzufertigen, in der Hoffnung, dass dieser Moment bis dahin nicht vorüber gegangen ist.¹⁰⁶ Bei Jeff Wall kehrt sich dieses Verhältnis um, indem die Kamera in gewisser Weise zuerst da ist. Sie entwirft zunächst den perspektivischen Raum, und das zu fotografierende Ereignis kommt zu ihr. „*Everything begins from the position of the camera. Sets are built out to its established frame.*“¹⁰⁷ Dieser Umstand kommt vor allem in den Fotografien zum Tragen, die er als „cinematografisch“ markiert. Für solche Arbeiten engagiert er Personen, denen er eine fiktive Rolle zuschreibt und sie nach seinen Vorstellungen einweist.¹⁰⁸ Den Aufnahmen gehen teilweise viele Proben voraus. Auch sucht er intensiv nach der passenden Szenerie oder stellt sie, ähnlich wie Bühnenbildner*innen für Theater- und Filmproduktionen, erst als Kulissen her. Eine Arbeit, die dies besonders ausstellt, ist bekanntlich *Destroyed Room* (1978), die als Nummer 1. im *Catalogue raisonné* geführt ist (**Abb. 6**). Sie zeigt den Blick in ein demoliertes Schlafzimmer, das Spuren eines Gewaltverbrechens suggeriert. Eine zerschnittene Matratze, zerwühlte Kleidung und persönliche Gegenstände liegen zwischen umgestoßenen, beschädigten Möbeln vor eingerissenen Wänden. Früh merkt man der Darstellung jedoch an, dass die Verwüstung keinem ungerichteten Gewaltausbruch unterlegen sein kann, sondern sie einer artifiziellen Komposition folgt; mehr Produktion, statt Destruktion ist. Links durch den

¹⁰⁴ Kontaktabzüge (Filmdokumentation auf DVD) 2008/ 1988.

¹⁰⁵ Z. B. *No* (1983), ebd., 06:50.

¹⁰⁶ Sontag 2017/ 1977, S. 27.

¹⁰⁷ Wall 2005/ 1979, S. 452.

¹⁰⁸ Wall 2007/ 2003, S. 179-180.

Türrahmen ist die provisorische Stützkonstruktion der Wände zu sehen.¹⁰⁹ Rechts schauen die Betrachter*innen nicht durch die Wandöffnung ins Freie, sondern auf ein weiteres Fenster, das zum Atelier gehört, in dem die Kulisse installiert wurde.

Das Offensichtliche soll nun nochmal expliziert werden. Dieses „Zimmer“ wurde nicht hergestellt, um darin zu wohnen, sondern um von ihm eine Fotografie anzufertigen. Die Ausstattung des während der Produktionszeit existierenden Raums wurde in Bezug auf die Kamera vorgenommen, auf deren Mattscheibe sie sich als Komposition von Farbtonwerten darstellen soll. Jeff Wall oder eine von ihm beauftragte Person muss also in seiner Praxis immer wieder in den zu fotografierenden Raum hineingehen, um etwas zu drapieren und die Positionen dann mit Blick durch die Kamera überprüfen. Statt Pinselstriche auf die Leinwand, setzt er Gegenstände in den Raum, die von der Kamera gemäß ihren Voreinstellungen aufgezeichnet werden. Was auf dem Boden weiter vorn platziert ist, wird sich im Bild z. B. weiter unten zeigen und umgekehrt. Die Diagonale, die von der Porzellanfigur nach rechts unten führt, ist möglicherweise nur vom Standort der Kamera aus als solche zu sehen. Einige Weggänge vor und zurück hinter die Kamera könnte es erfordert haben, bis sich die komplizierte Konstellation aus Schatten, Raumecke und Spiegelung um die Tänzerinnen-Figur auf der Kommode einstellen ließ. So taucht der Schatten ihrer linken Hand, der für den Blick der Betrachter*innen von der Figur selbst verdeckt wird, im Spiegel links von ihr als Ersatzschatten für die rechte Hand auf, der in der Raumecke verschwunden war. Die Zerschneidung und optische Wiederherstellung der Schattenfigur finden in Bezug auf die Bildebene statt, die die Kamera genau von dieser Position aus fixiert hat. Aus der Anordnung im Raum wird durch die Kamera ein Nebeneinander auf der rechteckig organisierten Bildfläche.

Derart augenscheinlich wie *Destroyed Room* lässt keine andere Arbeit Hinweise auf die handwerkliche Kulissenproduktion zu. Trotzdem mag man sie in einigen Arbeiten weiterhin als Provisorien identifizieren, anhand der verwendeten Materialien, ihren Zusammenstellungen oder sichtbaren Bearbeitungsspuren. Z. B. in *Search for Premises* (2009), *Boxing* (2011) oder *Summer Afternoons* (2013) scheinen die Wände und ihre Kanten, Teppichränder und Türstöcke etwas behelfsmäßig und nur für die temporäre Nutzung während den Aufnahmen konstruiert zu sein. Was jedoch nach wie vor bleibt, ist die Kamera, die den perspektivischen Raum der Fotografie entwickelt. Man kann vielleicht sagen, dass eine Kulissenbildung, unabhängig davon, ob die Fotografie ausdrücklich „cinematografisch“ oder „dokumentarisch“ angelegt ist, in den Aufnahmen enthalten ist, indem die Kamera die geometrischen Prinzipien der virtuellen

¹⁰⁹ Einige Kommentatoren vergleichen dies mit brechtschen Theatermomenten oder Godards Filmstrategien, vgl. Newman 2007, S. 90-91.

Räumlichkeit entwirft. Jeff Wall legt die Positionen möglicher Fluchtpunkte fest, indem er den Standpunkt der Kamera und ihre Sichtachse bestimmt. Durch eine Kombination von Entfernung zu Objekten und Brennweitereinstellung lassen sich Distanzpunkt und die Tiefenerstreckung des projektiven Raums ebenso variieren.¹¹⁰ Damit wird der Raum, der sich den Betrachter*innen öffnen soll, organisiert und ihnen ein singulärer Blickpunkt vorgegeben. So meine ich, dass die Kamera zuerst da ist, und dass dies nicht nur ein pragmatischer, sondern auch inhaltlich wichtiger Punkt in der Analyse der Arbeiten sein kann.

4.3. Rezeption

In Jeff Walls *Movie Audience* (1979) befinden sich die dargestellten Personen selbst in einem Modus der Rezeption (**Abb. 7**). Diese Arbeit zeigt insgesamt 7 Personen im Halbprofil, die ihre Aufmerksamkeit nach links oben aus dem Bild wenden. Ihre Gesichter sind frontal von Licht erhellt, das sie aus der schwarzen Umgebung heraus modelliert und laut Werktitel von einer Kinoleinwand reflektiertes Licht sein soll. Entsprechend sind auch die Hinterköpfe der Personen von einem diffusen Streulicht beschienen, das von einem Filmprojektor stammen könnte, der Bilder über ihre Köpfe hinweg auf eine Leinwand projiziert. Mit empfangsbereiten Augen schauen sie in dieselbe Richtung. Tatsächlich ist die Arbeit jedoch aus 7 Einzelaufnahmen im Atelier entstanden, die zu einer Dreier- und zwei Zweiergruppen in Leuchtkästen gerahmt sind.¹¹¹ Alle sind im selben Winkel in Untersicht und in gleicher Größe aufgenommen; wahrscheinlich alle nacheinander im selben Sessel. Auch wenn sie zu heteronormativ konnotierten Pärchen und einer Familie mit Kind montiert sind, finden sie deshalb nicht in einem gemeinsamen Kinosaal zusammen. Sie scheinen räumlich weder in einer Reihe *nebeneinander* noch gestaffelt *hintereinander* zu sitzen.

Mit *Movie Audience* lassen sich Jean-Louis Baudrys Analysen zu ideologischen Effekten des Kinos nachvollziehen, wonach die Kinobesucher*innen im abgedunkelten, von der Umgebung getrennten Raum auf ihren Sitzen Gefesselte sind wie die Gefangenen in Platons Höhlengleichnis.¹¹² Sie können bloß das Geschehen der Trugbilder auf der Leinwand verfolgen, wofür die transformativen Prozesse der Filmproduktion verantwortlich sind, die aus dem „objektiv Realen“ - der wirklichen, unmittelbar mit den Sinnen erfahrbaren Welt - den fiktiven Schein auf der Leinwand generieren.¹¹³ Eine Schlüsselstelle in diesem Vorgang, den Baudry als kinematografischen Basisapparat zusammenfasst, nimmt dabei die (Film-)Kamera ein, die ihre

¹¹⁰ Zu perspektivischen Berechnungen in der Fotografie, s. Baier 1959³, S. 164-192.

¹¹¹ Vischer/ Naef 2005, S. 280.

¹¹² Baudry 2003, S. 36-39.

¹¹³ Ebd., S. 28-29.

Bilder zentralperspektivisch organisiert und einen Augenpunkt zuweist, mit dem sich die Betrachter*innen bei der Projektion auf eine Leinwand primär identifizieren müssen.¹¹⁴ Dieser Fixpunkt legt den vorgestellten Ort des Subjekts fest. Die Betrachter*innen sind dabei vereinzelt in der Masse, indem sie alle gleichzeitig, doch bildlogisch jeder für sich diesen idealen Ort des Blicks einnehmen, der mit dem Blick des Apparats verschränkt ist.¹¹⁵ Dieser projektive Prozess der Konstitution des betrachtenden Subjekts, dem die Figuren in *Movie Audience* nur imaginär ausgesetzt sind, weil sie sich nicht tatsächlich in einem Kino befinden, wird schließlich über die fotografische Kamera von Wall in Bezug auf die Bildbetrachter*innen vollzogen. Die Figuren sind Rezipient*innen im Kino, aber Inhalte von Fotografien, die den Bildbetrachter*innen ihrerseits perspektivische Kodierungen anweisen. Die Kamera fügte die Portraitierten mit jedem Auslösen in den gleich beschaffenen, aber ihren jeweils eigenen Bildraum ein, deren Nahtstellen durch den Rahmen und das einheitliche Schwarz des Hintergrunds zwar kaschiert werden, jedoch nachträglich nicht mehr zusammenfinden können. Mit *Movie Audience* wird den Bildbetrachter*innen bewusst, dass sie ebenso wie die Kinobesucher*innen eine Blickanweisung der Kamera erhalten. Sie nehmen sich selbst als Betrachtende wahr. Die Korrespondenz zwischen dem dargestellten Kinopublikum und den Betrachter*innen von *Movie Audience* wird von Wall durch die Hängung der Arbeiten unterstützt, indem sie so weit oben angebracht werden, dass sich der nach oben gerichtete Betrachtungswinkel auf die Leinwand des Kinos während des Betrachtens der Fotografien im Ausstellungsraum wiederholt.¹¹⁶

Im Ausstellungsraum einer Galerie oder eines Museums sind die Betrachter*innen meistens nicht an Sitze gebunden und können sich von Werk zu Werk bewegen, wobei sie die Fotografien von verschiedenen Positionen sehen können. Trotzdem bleiben sie an ihren bildstrukturellen Augenpunkt gebunden. Victor Burgin bewertet die längere Betrachtung einer Fotografie als unangenehm, weil sie ihm bewusstwerden lasse, dass er seinen eigenen Blick, den er an die fotografierten Objekte heranträgt, an den Blick der Kamera abtreten müsse, die das Bild aufgezeichnet hat, und sieht die einzige Fluchtmöglichkeit darin, zum nächsten Bild überzugehen.¹¹⁷ Doch oftmals werden Dinge umso interessanter, je länger und intensiver man sie betrachtet.

Die Betrachtung von Bildern kann zum Bedürfnis führen, sie als Beschreibungen zu versprachlichen und die in ihnen zu entdeckenden „Sachen“ und Sachverhalte in einen

¹¹⁴ Baudry 2003, S. 29-31.

¹¹⁵ Ebd., S. 30-31.

¹¹⁶ Wallace 1984, S. 8.

¹¹⁷ Burgin 1983, S. 152-153.

kommunikativen Diskurs zu stellen, wofür die vorliegende Abschlussarbeit ebenso Zeugnis ist. Dabei gibt es verschiedene Methoden, die auch über die bloße Beschreibung hinaus einen im Bild enthaltenen Logos als Botschaft identifizier- und lesbar machen wollen, was mit der von Erwin Panofsky formulierten „Ikonografie“ ein elaboriertes kunsthistorisches Werkzeug bekommen hat. Die Literatur zu Jeff Wall zeigt zunächst, dass es ein großes Anliegen von Seiten der Rezipient*innen gibt, die Fotografien als Bilder zu lesen und in ihnen komplexe Sachverhalte und Botschaften entziffern zu wollen, und dass dafür klassische Methoden wie das Studieren der erkennbaren Gesten, Farben oder Kompositionen oftmals fruchtbar sind. Dass es sich bei Walls Arbeiten um Fotografien handelt, verkompliziert diesen Vorgang und macht ihn auf ihre Weise erklärungsbedürftig, wie die Geschichte der Fotografie-Theorie zeigt.¹¹⁸ Die Frage ist häufig, auf was man sich mit den Beschreibungen der fotografischen Inhalte bezieht. Ein Kernproblem hängt mit der Vorstellung der „Transparenz“ von Fotografien zusammen, wie in Kapitel 2.3 kurz angesprochen wurde. Kendall Walton geht sogar davon aus, dass die Fotografie aufgrund ihrer indexikalischen Referenzbeziehung den Betrachter*innen die Sache mehr oder weniger selbst zeigen könne, wobei die Kamera als besonders wirkmächtige prothetische Erweiterung des Sehens anzusehen wäre, vergleichbar mit einem Teleskop oder anderen optischen Instrumenten.¹¹⁹ Damit zeichnen sich fotografische Bilder durch einen besonderen Realismus aus und ließen direkte Beschreibungen ihrer Inhalte zu.¹²⁰ Roland Barthes' semiologische Analysen zur Fotografie begreifen ihr bloßes Herstellungsmoment zunächst als „Botschaft ohne Code“, als „perfektes Analogon“ der Wirklichkeit, weil sie sich anders als Gemälde unabhängig von Transformationsprozessen wie eines individuellen Stils in einer strukturalen Autonomie realisiere.¹²¹ Eine sekundäre Botschaft in Form einer Symbolik oder Ästhetik käme erst durch eine kulturhistorisch entwickelte Konnotation hinein, indem die fotografischen Bilder in eine sprachliche Struktur übersetzt werden.¹²² Die Bestimmung der Fotografie anhand ihres Spurencharakters ist auch viel kritisiert worden. So sieht Joel Snyder darin eine Vernachlässigung der Rolle des Apparats. Denn die Berufung auf eine physikalische Reaktion durch Licht bewiese bloß, dass es eine Ursache für die Fotografie gäbe, aber definiere noch nicht die spezifischen Qualitäten der Fotografie und führe nicht zu einem mimetischen Realismus.¹²³ Eher seien die normierenden Eigenschaften des Kameraobjektivs heranzuziehen und ihre historischen Bedingungen zu untersuchen.

¹¹⁸ S. z. B. Geimer 2009⁴, Kap. 1. und 2.

¹¹⁹ Walton 1984, S. 251-253.

¹²⁰ Ebd., S. 273.

¹²¹ Barthes 2015/ 1961, S. 77-81.

¹²² Ebd., S. 80-82. Wichtig ist anzumerken, dass Barthes auch die konnotativen Praktiken der Fotograf*innen in der Motivauswahl und der redaktionellen Aufbereitung sieht, aber eben nicht im Moment der Belichtung selbst.

¹²³ Snyder 2002, S. 26-34.

In der Formulierung des Forschungsvorhabens klang bereits an, dass ich besonders den Einfluss des Apparats in den Analysen verfolgen möchte. Trotzdem ist eine Beteiligung des Lichts, das einen physikalischen Effekt auf dem fotografischen Negativ auslöst, nicht zu leugnen. Die beschriebene Praxis, mit realen Gegenständen auf der Bildoberfläche der Kamera zu „komponieren“, beruht darauf, dass sie auf ihr eine Lichtspur hinterlassen. Einige Fotografien im Außenraum von Wall ließen sich zumindest teilweise als historische Ansichten von Vancouver lesen. Auch wenn sicherlich nicht immer aus ihrer Betrachtung heraus klar wird, welche Teile „authentisch“ sind, liefern sie genug Hinweise, um die Aufnahmeorte wenigstens wiederzufinden.¹²⁴ Doch was vielleicht für Wall-bewundernde Kanadier*innen interessante Anekdoten sind, spielt in kunstwissenschaftlicher Forschung kaum eine Rolle. Denn Walls Ansichten gewannen ihren Gehalt gerade durch ihre typologischen Analysen des Städtischen und ihrer sozialen Gefüge und nicht im individuellen Lokalkolorit.

Doch auch kann Wall unmöglich jegliche Details einer Fotografie in aller Konsequenz intendiert haben. Wie William Henry Fox Talbot schon in der Frühzeit der Fotografie bemerkte, fielen den Fotograf*innen in ihren Arbeiten immer wieder Details auf, die sie während der Aufnahme nicht wahrnahmen.¹²⁵ Trotzdem werden auch sie in den Interpretationen Walls Fotografien manchmal bedeutungsstiftend belastbar gemacht. Scheinbar werden kausale von intentionalen Abhängigkeiten abgelöst. Allein die Veröffentlichung einer seiner Fotografien als gültiges Werk, der ein langwieriger Sichtung- und Entscheidungsprozess des aufgenommenen Materials vorausgehen muss, der offenbar nicht zum Verwerfen der jeweiligen Arbeit führte,¹²⁶ kann diese womöglich übersehenen Details nachträglich autorisieren und sprachlich interpretierbar machen.

Dies soll nicht die Bemerkungen zu Inszenierungsabsichten revidieren, sondern darauf hinweisen, dass innerhalb des Rezeptionsprozesses aus den aufgezeichneten Lichtspuren, die die Kamera unter Vorentscheidungen der Fotograf*innen festgehalten hat, etwas hervorgeht, das über die reine Beschreibung des zu Sehenden oder der Benennung ihrer Details hinausgeht. Es kommt etwas als Bedeutung hinein, das sich nicht nur auf das Sichtbare zu beziehen scheint, das in der Domäne des Fotografischen liegen soll, sondern sich von ihm ausgehend etwas abstrahiert, das in der Welt des Fiktiven liegt und für intentional angelegt gehalten werden kann. Wie Barthes anmerkt, führt eine verbale Beschreibung nie zu einer „Verdoppelung“ des Inhalts eines Bildes bzw. einer Fotografie, sondern es entstehen zwangsläufig sekundäre Signifikate,

¹²⁴ Vgl. die Standortdaten unter <http://pietmondriaan.com/2009/09/04/jeff-wall/>. (13.01.2021)

¹²⁵ Vgl. Hammerbacher 2010, S. 24.

¹²⁶ Tietjen 2003, 54-56.

die, in der nun sprachlichen Struktur, etwas anderes bedeuten als das Gezeigte.¹²⁷ Offensichtlich interessieren sich die Rezipient*innen von Walls Werken nicht für die Darsteller*innen als Individuen oder den genauen Aufnahmeort. Innerhalb des Produktions- und Vermittlungsprozesses der Fotografien bekommen sie, mit Hans-Georg Gadamer, ein „Zuwachs an Sein“.¹²⁸ Allerdings ließe sich anmerken, dass dies nicht etwas rein Fotografie-Spezifisches ist, sondern Distributions- und Rezeptionsweisen von Kunst im Allgemeinen dafür verantwortlich sein können. Genauso wie eine Fotografie eines Kübels innerhalb eines Kunstkontextes semantisch interpretierbar wäre, erhalte, wenn auch auf unterschiedliche Weise, wohl auch der Kübel selbst als *Readymade* im Museum ein „Zuwachs an Sein“.¹²⁹ Viele Fotografien von Jeff Wall nehmen an diesem Prozess aber auf eine interessante Weise teil, weil sie in einem Medium gründen, das zunächst einen Wirklichkeitsanspruch formuliert, es jedoch offensichtlich durchbrechen.

Ein Beispiel soll abschließend illustrieren, wie ganz ausdrückliche Spuren des Lichts in der Rezeption eines Werks eine sekundäre Bedeutung bekommen können und dass Wall an diesem Prozess interessiert ist. Die Schwarzweiß-Arbeit *War Game* (2007) kombiniert das Buchstäbliche mit dem Imaginativen, das Tödernste mit dem Kinderspiel (**Abb. 8**). In einer vorstädtischen Umgebung spielen Kinder Kampfhandlungen nach und eignen sich dazu ihre Umgebung als Kulisse an, vielleicht weil es dort keine für sie bestimmten Spielmaterialien gibt. Im Mittelgrund laufen drei Kinder aufgereggt nach hinten, während vorn ein Junge auf einem Stapel Autoreifen sitzt. Seine weiße Wasserpistole fällt dabei kaum auf, weil das helle Licht sie ihm aus den Händen zu nehmen scheint. Als Wache blickt er konzentriert auf drei weitere Kinder herab, die vor ihm in einer aus Gerümpel improvisierten Festung auf dem Boden liegen. Dass einer von ihnen lachend zu sehen ist, ist eine Durchbrechung der augenscheinlichen Gewalt und moralische Beruhigung an die Betrachter*innen. Nach den diegetischen Regeln ihres Spiels jedoch sind sie Gefangene, und die Wasserpistolen, mit denen sie bedroht werden, „tödlich“ im Sinne des Ausscheidens. *War Game* ließe sich mit Kendall Waltons Theorie der „*Mimesis as Make-Believe*“ deuten. In diesem wichtigen Beitrag zur Fiktionalität von Repräsentationsverhältnissen formuliert er die These, dass Bilder von ihren Betrachter*innen, ähnlich wie im Kinderspiel, die Teilnahme an einem „Als ob“-Spiel verlangen.¹³⁰ Die Betrachter*innen

¹²⁷ Barthes 2015/ 1961, S. 79-80.

¹²⁸ Gadamer 1999/ 1960, S. 144-145.

¹²⁹ Zum *Readymade*, s. Rebentisch 2013, S. 122-135.

¹³⁰ Walton 1990, S. 11-12, 293-297. Dass Walton hier zuerst als Beispiel einer am Index orientierten Theorie der Fotografie auftritt und nun als Beitrag zur Fiktionalisierung zeigt an, dass es logische Probleme gibt, die die Besprechung weiterer, spezifischerer Literatur bedürften. Seine Theorie der Fiktion ist eigentlich nicht direkt mit der Transparenz der Fotografie vereinbar. Wenn man mit der Fotografie die Sache selbst sähe, wäre der Modus der Fiktion mehr oder weniger überflüssig. Andererseits gibt es Versuche Waltons Fiktionstheorie auch auf Fotografien anwendbar zu machen, wie z. B. bei Woodward 2016, S. 279-288, denen ich mit diesen etwas zu vagen Andeutungen folgen möchte.

würden demnach bei der Erfassung der Bildinhalte „so tun“, als würden sie diese wirklich sehen und nicht bloß z. B. eine bemalte Leinwand. Die Bilder wirken dabei wie Requisiten, deren Inhalte im Modus der Fiktion als real angenommen werden.¹³¹ Wichtig dabei ist, dass zwischen fiktional wahr und fiktional falsch unterschieden werden könne. Die Bedingungen dazu liefern Bilder jeweils selbst als Spielregeln.¹³²

War Game scheint sich darauf nicht nur zu beziehen, weil es die grundlegende Analogie der Fiktionsspiele von Walton aufgreift, sondern die Betrachter*innen auch formal anleitet, den Blick der Kinder zu teilen und seine Bildinhalte mit ihren imaginierenden Augen zu sehen. So ließe sich in der großen Baumkrone an der Straße - vielleicht eine Kastanie in voller Blüte - eine gewaltige Granatenexplosion sehen. Das könnte die drei Kinder derart alarmiert haben. Unterstützt wird dies von einer blendenden Überbelichtung der Fotografie. Der Himmel erscheint fast gänzlich weiß und ein wirkliches Schwarz, das der Silbergelatine-Abzug so überzeugend wiedergeben kann, ist kaum zu finden; ein Grund dafür, eine intensive Lichtquelle im Bild anzunehmen. Die Helligkeit lässt die Blätter der „Baumexplosion“ umso splittiger erscheinen. Hier wird die Lichtspur als Grundbedingungen der Fotografie ausgestellt, obwohl ihre Qualität durchaus nicht auf die Bedingungen vor Ort zurückführen muss. Eine Überbelichtung muss sich nicht aufgrund einer besonders hellen Umgebung während der Aufnahme ergeben haben, sondern könnte auch erst in der Ausarbeitung des Abzugs im Labor herbeigeführt worden sein. Daraus kann deutlich werden, dass eine sekundäre Bedeutung mit der Rezeption entwickelt wird, die sich auf Kodierungen und Formatierungen der Fotografien von Wall stützt, aber nicht aus rein indexikalischen Zeichen ableitbar ist. Wie die Kinder ihre Umgebung als Schauplatz adaptieren, sind nicht nur in den Helldunkel-Verteilungen des Fotopapiers Bildobjekte wie eine Baumkrone zu erkennen, sondern in der Baumkrone kann ihrerseits, im Modus des „Als ob“, eine Explosion zu sehen sein. Dass eine Passantin unbeeindruckt an der „Explosion“ vorbeigehen kann, ist dazu kein Widerspruch. Sie nimmt nicht am Fiktionsspiel teil.

Auf einer anderen Ebene ist auch die visuelle Metapher eine Möglichkeit des Bedeutungszuwachses, bei der das Gesehene als syntaktische Struktur abstrahiert und als Verhältnisbeziehung auf etwas anderes übertragen wird. So kann aus dem gestützten Sprössling in *A Sapling held by a Post* (2000) eine Metapher der Sorge werden,¹³³ (**Abb. 9**) oder der zivilisatorischen Maßregelung.¹³⁴

¹³¹ Walton 1990, S. 35-39.

¹³² Ebd., S. 39-43, 303-304.

¹³³ Lauter 2001, S. 35.

¹³⁴ Matthias 2010, S. 72.

5. Hauptteil – Werkanalysen

Die Auswahl von Werken der letzten 10 Jahre gründet sich zum einen darauf, dass sie noch nicht so ausgiebig wie viele andere besprochen worden sind. Andererseits entstanden in jüngerer Zeit Arbeiten, die sich auf verschiedene Weise mit der Zentralperspektive beschäftigen und sie semantisch produktiv machen. Dabei nehmen sie auch auf vorherige Arbeiten Bezug, die zu folgenden Analysen hinzugezogen werden.

5.1. *Property Line* (2015) – Die Vermessung der fotografischen Bildoberfläche

*„Wir mögen das Land, wir akupunktieren den Boden,
mit großen Stahlstangen, mit großen Stahlstangen.“**

In wolkenloser Mittagshitze schlagen zwei Personen in Arbeitskleidung Holzfahnen in die Erde, deren Positionen sie mithilfe eines geodätischen Instruments ermitteln (**Abb. 10**). Sie könnten Mitarbeiter eines Katasteramts sein. Ihre Arbeit ist auf eine Straße bezogen, deren Fahrbahn die gesamte Breite des Bildvordergrunds einnimmt und geradlinig zu einem Fluchtpunkt nahe der rechten Bildkante zusammenschrumpft. Im vorderen Bereich bedeckt sie frischer, von Autoreifen verdichteter Sand. Nur spärlicher Bewuchs mit flachen Sträuchern und Büschen findet in dieser Wüstenlandschaft seinen Platz. Im Hintergrund sind einige Hügel sowie zwei höhere Felsen zu sehen, die prägnant die vertikale Bildmittelachse beanspruchen. Der Horizont liegt niedrig im unteren Drittel des Bildes und räumt dem Himmel einen Großteil der Bildoberfläche ein. Dieser ist in ein formloses Blau getaucht, das den Horizont in einem kontinuierlichen Verlauf aufhellt. Die Sonne ist im Bildfeld nicht sichtbar, sie scheint im Zenit zu stehen. An den flachen Objekten erzeugt sie nur minimale, scheinbar richtungslose Schatten. Der Aufnahmeort dieser Fotografie ist California City.¹³⁵ Mit 527 Km² ist es die drittgrößte Stadt im US-Bundesstaat Kalifornien.¹³⁶ 1965 gegründet, sollte sie mit der unweit entfernten Metropole Los Angeles in der Mojave-Wüste konkurrieren. Das Land wurde von Nat Mendelsohn angekauft, stadtplanerisch angelegt und in Grundstücke aufgeteilt, doch nur wenige Menschen belebten diesen Plan. California City kam bisher nur knapp über 14.000 Einwohner hinaus.¹³⁷ Trotz der überproportionierten Fläche wird die vereinsamte Stadt aktiv

* PeterLicht - Räume räumen. (Songtext)

¹³⁵ Jeff Wall on 'Property line' and 'Daybreak' (Video-Interview) 2019, 00:39-01:30.

¹³⁶ Vgl.: https://en.wikipedia.org/wiki/California_City,_California. (19.03.2021)

¹³⁷ Vgl.: <https://www.census.gov/quickfacts/californiacitycalifornia>. (19.03.2021)

verwaltet, und zu ihrer Erhaltung werden weiter Straßen und Grundstücke abgesteckt oder überprüft. Aufgaben, die mit den Personen in *Property Line* zur aktiven Ausführung kommen. Sie folgen dabei einer Strukturierungsabsicht, die das natürlich entstandene Land städtebaulich nutzbar machen soll. Infrastrukturelle Anbindung und Ausweisung von Bauplätzen sind dafür der notwendige Anstoß. Einer von ihnen kniet und schlägt einen kurzen Holzpfehl mit pinker Fahne in den Sand, dessen Lage vom stehenden Kollegen markiert wird. Letzterer hält eine Metallstange in der Hand, für deren korrekte Positionierung der links neben ihm aufgestellte Theodolit die Referenzkoordinaten liefert. Rechts hinter den Arbeitern sind in regelmäßigen Abständen weitere Markierungen zwischen den Gräsern zu sehen. Sie scheinen den Rand einer zweiten Fahrbahn anzuzeigen, die nur an einigen Stellen durch den bewachsenen Mittelstreifen sichtbar ist. Erst im Hintergrund wird sie als zweite Bahn deutlich. Doch innerhalb dieses weit sichtbaren Terrains ist kein Kreuzungspunkt der Straße zu erkennen. Ihr Anschlussziel und Zweck bleibt unsichtbar außerhalb des Bildfeldes. Die Arbeiter wirken in der weitläufigen Landschaft verloren. Zwischen den hellen Erd- und Sandtönen, sowie fahlem Grün der trockenen Pflanzen sind ihre neonfarbenen Warnwesten grelle Farbflecke, deren Künstlichkeit als Botin der industriellen Wertschöpfungskette vor der ansonsten menschenleeren Wüste heraussticht. So gesehen ist es ein typisches Sujet Jeff Walls Landschaftsansichten. Oft setzen sie sich mit Besiedelung und dem anthropogenen Einfluss auf Natur auseinander, der besonders sozial schwache Menschen in räumliche oder existenzielle Randbedingungen der Gesellschaft treibt.¹³⁸ *Property Line* zeigt den Beginn einer Urbanisierung; wie sich Land angeeignet wurde und Grundbesitz das zivilisatorische Leben organisieren soll. Der Ursprung dafür ist ein Investitionsprojekt, dessen Folgen im Bild noch nicht sichtbar sind und dessen Potenzial in Anbetracht der noch leeren, lebensfernen Ödnis absurd erscheint.

Unterschiedliche Grade von Organisation lassen sich sowohl in den Oberflächenstrukturen des dargestellten Raums als auch in der perspektivischen Komposition der Fotografie wiederfinden. Während der Himmel bis auf vereinzelte Nebel über den Bergen leer und damit struktur- und informationslos bleibt, ist das Land mit Sträuchern bewachsen, die sich scheinbar zufällig, aber nach Naturbedingungen verteilen. Die Straße schlägt dagegen eine gerade Schneise durch die karge Wüstenvegetation. Ihre Geometrie legt einen Fluchtpunkt anhand der Minimaldefinition von zwei räumlich parallel verlaufenden Linien fest. Mit ihr wird das Gelände also nicht nur inhaltlich lokalisier- und benennbar, sondern auch der Bildraum perspektivisch erfasst, indem sie wie ein Maßstab durchs Bild führt und die ansonsten undefinierte Raumtiefe für die Betrachter*innen als Größenrelationen einschätzbar werden lässt. Andererseits betont dies die

¹³⁸ Gaines 2001, S. 158-162.

vertikale Ausrichtung der planen Bildebene, auf die die Linien geometrisch bezogen sind. Ihre Verjüngung zum Fluchtpunkt beschreibt die zunehmende Entfernung im scheinbaren Bildraum, ist aber als Rasterung auf dem Bildvehikel eingetragen und von dessen Formatierung bestimmt.¹³⁹ Die Straßenkanten münden rechts und links in die unteren Ecken des Bildes, wo sie mit der Formatbreite der Fotografie verklammert werden. Durch die Nähe des Fluchtpunkts zum rechten Bildrand verläuft die rechte Straßenkante nahezu senkrecht im Bild und wiederholt damit die Vertikale des Bildformats. In optischer Verbindung mit dem Theodolit bilden die Arbeiter eine kompositionelle Linie, die quer zum Straßenverlauf in die Bildecke rechts unten führt. Zugleich stellt die Bildkomposition einen Bezug zu den zwei Bergen im Hintergrund her, deren Tal in der vertikalen Mittelachse des Bildes liegt. Die Kamera zielt durch das Tal wie ein Schütze über die Kimme seines Gewehrs, um die Metapher ein weiteres Mal zu bemühen. Das macht die Komposition der Fotografie eigentümlich starr. Trotz des weitläufigen, monotonen Bildinhalts scheint der Bildausschnitt unverrückbar und in sich abgeschlossen. Während die Kamera auf die Berge gerichtet ist, verspannen die unteren Bildecken die Straße in ihrer Formatbreite und heften den Fluchtpunkt an die rechte Außenkante des Bildes. Zwischen diesen Koordinaten arretieren sich die Kameraposition und der Bildausschnitt wie das Land unter den vermessenen Kontrollpunkten der Geodäsie. Die scheinbar unendliche Landschaft bildet sich im Prozess der fotografischen Projektion auf die endliche, vertikale Bildebene der Kamera ab. Unter Entscheidungen des Fotografen schreibt die Kamera ihren Inhalt in die Organisation des begrenzten, rechteckigen Bildes ein.

Diese bildlogische Verknüpfung von bautechnischer Vermessung des noch Unorganisierten mit der perspektivischen Organisation des Bildfeldes illustriert sehr treffend, was Gilles Deleuze und Félix Guattari mit den Begriffen des „glatten“ und „gekerbten“ Raums bezeichnen. Die ursprüngliche Wüste ist ein Beispiel für einen glatten Raum, der durch vergängliche Naturbedingungen charakterisiert und demnach noch keiner Orientierung unterworfen ist und unter der Besitzaneignung moderner Zivilisation in einen gekerbten Raum, d. h. einen metrisch dimensionierten Raum, überführt wird, wofür die Stadt als Beispiel dient.¹⁴⁰ Als „Einkerbungen“ können besonders Errungenschaften um astronomische und geografische Vermessung wirken, die einen Standpunkt anhand des Sonnenstandes mit der von Breiten- und Längengraden strukturierten Karte verbinden.¹⁴¹ An der Transformation vom Glatten zum Gekerbten teilhabend, sehen Deleuze und Guattari auch, in Anlehnung an Alois Riegl, die Transformation

¹³⁹ Pichler/ Ubl 2014, S. 183.

¹⁴⁰ Deleuze/ Guattari 1992, S. 663-669.

¹⁴¹ Ebd., S. 664.

des haptischen in den optischen Raum durch die Entwicklung der Zentralperspektive.¹⁴² Sie rückt den taktilen Raum in die Ferne und lässt ihn zur Komposition erstarren. So bedingt die realräumliche Infrastruktur in *Property Line* auch die Komposition des Perspektivischen. Dass diese Prozesse nicht nur vom Glatten zum Gekerbten führen, sondern auch immer wieder zurück, wie Deleuze und Guattari sagen,¹⁴³ zeigt *Property Line* rechts unten, wo der Wüstensand durch Windeinwirkung an der gebauten Straße nagt. Oder handelt es sich bereits um Baustellensand, den Baufahrzeuge durch wiederholtes Befahren zur Straße „kerben“?

Der historische Zusammenhang zwischen Raumvorstellungen und der künstlerischen Perspektive bildet sich im humanistischen Denkmodell der Renaissance. Panofsky beschrieb in seiner Studie „Die Perspektive als symbolische Form“, wie die Bemühungen um die zentralperspektivische Konstruktion bis zur verfahrenstechnischen Verschriftlichung im 15. Jahrhundert mit der mathematischen Erfassung des Raumes im wechselseitigen Austausch standen.¹⁴⁴ Statt den Raum von den Körpern her zu denken, wie er es im antiken „Aggregatraum“ erkennt, bildete sich im historischen Klima der Zentralperspektive die Vorstellung eines homogenen „Systemraums“ heraus.¹⁴⁵ Durch das Fluchtpunktprinzip wird ein Raum systematisch, quantitativ beschrieben, indem die Lagebeziehungen aller enthaltenen Punkte anhand einer Art Koordinatensystem zugewiesen werden können.¹⁴⁶ Auf diese Weise findet eine Objektivierung statt, die sich als abstrahierende, systematische Ansätze auch in anderen wissenschaftlichen Disziplinen ausprägt. Samuel Y. Edgerton stuft den Beitrag von Claudius Ptolemäus, dessen *Geographia* ab Beginn des 15. Jh. in Florenz auf großes Interesse gestoßen war, als maßgeblich für das Aufkommen der linearperspektivischen Verfahren der Malerei durch Filippo Brunelleschi und Leon Battista Alberti ein.¹⁴⁷ Die Verbindung zur Kartografie sieht Edgerton darin, dass sich in beiden Disziplinen die Frage stellte, wie sich etwas Dreidimensionales, sei es die Erdkugel oder der Kopf einer zu portraittierenden Person, auf der Fläche abbilden solle.¹⁴⁸ Ptolemäus lieferte dafür Verfahren, die sich an abstrahierenden Gitternetzlinien orientieren und projektive Verfahren der Optik anwenden, die sich in Albertis Anweisungen zur Herstellung der Zentralperspektive wiederfinden lassen.¹⁴⁹

Enger wird der Vergleich zwischen Kartografie und der Foto-Kamera durch die optischen Instrumente, die historisch entwickelt worden sind und die die theoretischen Verfahren der

¹⁴² Deleuze/ Guattari 1992, S. 682-684.

¹⁴³ Ebd., S. 658, 667-668.

¹⁴⁴ Panofsky 1980/ 1927, S. 101, 122-123.

¹⁴⁵ Ebd., S. 108-111, 116-117.

¹⁴⁶ Ebd., S. 101.

¹⁴⁷ Edgerton 2002/ 1975, S. 86-91, 105-112.

¹⁴⁸ Ebd., S. 91-96, 100-105.

¹⁴⁹ Ebd., S. 105-109.

Optik praktisch anwendbar machen sollten.¹⁵⁰ Sie basieren auf mathematischen Prinzipien der Triangulation, bei der maßstabsgetreue Verkleinerungen bzw. Vergrößerungen die Grundlage zur Erfassung von Fernerkundungsdaten bilden, aber genauso für die relationsstabile Projektion von Gegenständen auf dem albertischen *velo* verantwortlich sind.¹⁵¹ Mit Messung von Winkelgraden und Entfernungen kann eine detaillierte Topografie aufgezeichnet werden. Weiterentwicklungen wissenschaftlicher Messinstrumente haben auch Zusammenhänge mit den Optimierungen fotografischer Optik-Systeme.¹⁵² In *Property Line* vollziehen die Arbeiter bestimmte Handlungen vor ihrem Instrument, dessen Funktionsweise auf optischen Prinzipien beruht, als würden sie vor einer zweiten Foto-Kamera posieren. Eine Korrespondenz zwischen diesem Gerät und der Kamera von Jeff Wall stellt ebenso die Höhe des Stativs her, die ungefähr mit der Horisonthöhe des Bildes zusammenfällt. Und auch konkret benutzt Jeff Wall während den Aufnahmen ähnliche Instrumente zur Messung von Entfernungen, um den Fokus seines Kameraobjektivs auf die zu fotografierenden Objekte einzurichten.¹⁵³

Walls Interesse an der Projektion des Raumes auf die zweidimensionale Bildebene zeigt sich auch in der Schwarzweiß-Arbeit *Dominus Estates vineyard, Yountville, California, winery by Herzog & de Meuron* (1999) (**Abb. 11**). Auch hier ist eine Landschaft zu sehen, der starke Kontrollmechanismen auferlegt worden sind. Der Erdboden ist planiert und zu Furchen gepflügt, in denen Weinstöcke mit streng regelmäßigen Abständen kultiviert werden. Zum Aufnahmezeitpunkt sind sie blatt- und fruchtlose Stümpfe, die die Starrheit der Anordnung umso deutlicher zutage treten lassen. Die so entstehende Rasterung ist von einem erhöhten Standpunkt entlang einer Diagonalrichtung aufgenommen, sodass sich mehrfache Fluchtlinien ergeben. Neben der Hauptrichtung, die durch die Mittelachse des Bildes führt, fächern sich immer weitere Fluchtlinien auf, zwischen denen sich Interferenz-Muster ergeben, die die Zahl an Fluchtpunkten auf ein Vielfaches potenzieren. Darunter lässt sich auch eine Fluchtachse ausmachen, die in einen Punkt nahe der rechten Bildkante mündet und in der Komposition der Straße von *Property Line* wiedergefunden werden kann. Die Zentralperspektive hat sich scheinbar vervielfältigt und weist den Betrachter*innen gleich mehrere Augenpunkte zu. Wie in einer umgekehrten Perspektive ist es, als ob die Betrachter*innen nicht zu einem zentralen Fluchtpunkt hin, sondern ihrer eigenen Blickrichtung entgegen schauen können, was sie die ins Auge führenden Sehstrahlen der Sehpyramide wahrnehmen lassen. Der Vorgang, wie die reflektierten Lichtpunkte der Objekte im Kameraobjektiv gebündelt werden und wie aus dem

¹⁵⁰ Ein Überblick über den Zusammenhang von zentralperspektivischer Projektion und Instrumenten der Vermessung bei Kemp 1990, S. 167-188.

¹⁵¹ Ebd., S. 168-172.

¹⁵² Ebd., S. 188-194.

¹⁵³ Wall 2007/ 1996, S. 171.

räumlich angeordneten Raster eine perspektivische Projektion auf die ebene Bildeoberfläche entsteht, wird dadurch betont.

Dies unterstützen auch formale Entscheidungen dieser Arbeit. Auf der rechteckigen Fotografie mit den Maßen 197 x 256 cm lässt nur ein kreisrunder Ausschnitt ein Bild erkennen, dessen Durchmesser etwas kleiner als die Breite des Fotografie-Formats ist. Der Bildkreis ist nicht mittig auf der Fotografie positioniert, sondern nach oben verschoben, wodurch seine Fläche von der oberen Kante der Fotografie zu einem Fünftel beschnitten wird. An den übrigen drei Seiten ist der Ausschnitt von schwarzen Rändern umgeben. Diese Vignettierung weist darauf hin, dass das Objektiv der Kamera eigentlich einen Lichtkegel mit runder Grundfläche auf die Mattscheibe fallen lässt und nicht von vornherein, wie übliche Fotografie-Formate erwarten lassen, rechteckige Bilder erzeugt.¹⁵⁴ Gewöhnlich ist der Abstand zwischen Objektiv und Mattscheibe so angelegt, dass der Querschnitt des Lichtkegels größer als die Diagonale der Kamerabildebene ist und seine Ränder nicht aufgezeichnet werden. Denn das Verhältnis von sphärischer Optik der Linse und planer Bildebene verursacht an den Rändern der Projektionsfläche optische Verzerrungen, die im Bild als Krümmungen oder Abschattung erscheinen und für optimale Bildergebnisse vermieden werden sollten.¹⁵⁵ Wall hat sich dazu entschieden die nahezu vollständige Grundfläche des Lichtkegels und die daraus folgenden Effekte sichtbar bleiben zu lassen. Am Kreisausschnitt lässt sich ermesen, dass das Objektiv genau mittig auf den Horizont gerichtet war, weil es an die aufgezeichnete Projektionsbeziehung gebunden bleibt. Der Fluchtpunkt der zentralen Fluchtlinie markiert den Mittelpunkt der Projektion des Objektivs.

Die Beschneidung durch die Formatgrenzen zeugt von einem weiteren Bearbeitungsschritt der fotografischen Produktion. Die Versetzung des Projektionsmittelpunkts kann während der Aufnahme entstanden sein, indem die Negativoberfläche parallel zum Objektivquerschnitt verschoben wurde oder nachträglich im Fotolabor durch Dezentrierung des zu belichtenden Fotopapiers.¹⁵⁶ In beiden Fällen lässt das Ergebnis die Betrachter*innen über die produktionstechnische Trennung des optischen Systems der Kamerakonstruktion und den historisch entwickelten Konventionen der Bildformatierung reflektieren. Denn die Bearbeitung des Bildträgers zu einer glatten, lückenlosen und begrenzten Oberfläche prägte die Transparenzillusion der westlichen Bildtradition.¹⁵⁷ Vom rechteckigen Format ist Jeff Wall nur einmal mit

¹⁵⁴ Lieberman 1995, S. 240-241.

¹⁵⁵ Ebd., S. 243-244.

¹⁵⁶ Der *Catalogue Raisonné* kommentiert die vergleichbare Vignettierung der Arbeit *8056 Beverly Blvd., Los Angeles, 9 a.m., 24 September 1996* (1996) mit dem Hinweis, dass sie bereits während der Aufnahme durch die Kameraeinstellung entstanden ist, s. Vischer/ Naef 2005, S. 371. Zu *Dominus Estates vineyard* fehlt eine entsprechende Angabe, s. ebd., S. 393-394.

¹⁵⁷ Schapiro 1994, S. 253-255.

den runden Großbilddias in *Children* (1988) abgewichen, wofür jedoch ein architektonischer Entwurf, den er mit Dan Graham entwickelte, die ortsspezifische Motivation gab.¹⁵⁸

Im Interview mit Els Barents spricht Wall über die Sichtbarkeit von Fluchtpunkten in der Landschaftsmalerei, die von Malern wie Nicolas Poussin üblicherweise vermieden werden würden, weil an ihren in unendlicher Entfernung vorgestellten Punkten auch die Irrationalität des geometrischen Prinzips exponiert wird.¹⁵⁹ Umso auffälliger ist der Bezug zwischen Vermessung und Perspektive durch die ausdrückliche Betonung von projektiven Verfahren in *Property Line*. Hier werden Assoziationen zwischen der Strukturierung von topografischer und bildlicher Oberfläche entwickelt, und organisatorische Leistungen der Perspektive mit dem zivilisatorischen Prozess einer Urbanisierung verknüpft. Dass bei wolkenlosem Himmel keine Sonne zu sehen ist und Schatten nahezu abwesend sind, wodurch der Bildraum in ein diffuses, gleichförmiges Licht getaucht wird, scheint das projektive Verfahren der Kamera nochmals zu artikulieren. Gleichsam wie eine Lichtquelle keine Schatten „sieht“, weil sich ihr Licht von ihrem Ursprung geradlinig ausbreitet, sind vom projektiven Zentrum der Kamera keine „beschatteten“ Rückseiten des lichtreflektierenden Terrains zu sehen, das sich ihm entgegenwirft.

¹⁵⁸ Vischer/ Naef 2005, S. 310-314.

¹⁵⁹ Barents/ Wall 2007/ 1986, S. 190-191.

5.2. *Band & Crowd* (2011) – Weder | noch

Vor dem mehr als 9 Quadratmeter großen *Lightjet*-Print *Band & Crowd* aus dem Jahr 2011 können sich die Bildbetrachter*innen entscheiden, ob sie vor bzw. neben der abgebildeten Bühne stehen oder sich dem Publikumsbereich auf der rechten Seite zugehörig fühlen möchten (**Abb. 12**). Die Maße von 229 x 420 cm geben Gelegenheit dazu, vor der Fotografie hin und her zu gehen. Sie zeigt den Blick in einen mittelgroßen Veranstaltungssaal, in dem links eine Band vor einer kleineren Zuhörerschaft einen Musikauftritt hat. Die Kamera ist so ausgerichtet, dass sie den Raum von der Seite her, also quer zur Kommunikationsachse der Abgebildeten, durchblickt. Sie steht seitlich an der Bühnenvorderkante, schwenkt jedoch so weit in den Zuschauerraum hinein, dass sich die komplette Länge des Raumes auf der Bildbreite darstellt. Ihre Blickhöhe stimmt mit derjenigen der Konzertbesucher*innen überein, während die Musiker auf dem erhöhten Podest etwa auf Kniehöhe zu sehen sind. In der vertikalen Dimension ergreift die Kamera also Partei für die erstgenannte Seite.

Das Bild teilt sich in mehrere nebeneinanderliegende Abschnitte auf, die sich aus der Raumstruktur ergeben und sich in ihrer Nutzung unterscheiden. Der Bühnenraum füllt das linke Bildviertel. Hier spielt die Band, die aus drei jungen Männern besteht. Bis auf ihre Unterhosen ausgezogen geben sie sich in theatralischer Entkleidung. Vor dem dunkel lackierten Holz und der zurückhaltenden Bühnenausstattung heben sich die Bandmitglieder durch die bunte Beleuchtung auf ihrer hellen Haut besonders ab. Ein keilförmiges Element der Bühnendecke weist wie ein Pfeil auf sie herunter; eine Form, die sich in der Bildecke links unten wiederholt, wo sich vermutlich ein seitlicher Bühnenaufgang befindet. Der Bühnenraum wird begrenzt durch seine vordere Kante, die als vertikale Linie durchs Bild führt. Daran lässt sich ermessen, dass der fotografische Apparat zum Zeitpunkt der Aufnahme genau in ihrer Fluchtachse aufgestellt war. Nur so ist erklärbar, dass sie vertikal durch das Bild verläuft, obwohl sie ein waagerechtes Element im tatsächlichen Konzertsaal beschreibt. Dadurch legt sie einen prägnanten Schnitt durch die Bildkomposition. Der rechts anschließende Zuschauerraum gliedert sich in zwei weitere Bereiche. Der erste reicht von der Bühne bis knapp über die Bildmitte hinaus und wird kompositorisch von der Scheinwerferleiste an der Decke zusammengehalten, die zum Fluchtpunkt führt. Hier richten sich die Besucher*innen vermehrt zur Bühne und verfolgen scheinbar aufmerksamer das Geschehen. In der rechten Bildhälfte, also dem weiter von der Bühne entfernten Raum, halten sich weniger Personen auf und es findet abseits der Musik eine Umorientierung zum Konsumraum statt. Unmittelbar am rechten Bildrand öffnet eine breite Durchreiche den Zugang zu einer Bar, deren grelles Neonröhrenlicht in den dunklen Bereich strahlt und als bildstrukturelles Pendant zur Band auf der linken Seite ihre leiblichen

Waren anbietet. Ihr Fenster wird vom Bildrand beschnitten wie auch der Schlagzeuger knapp auf der linken Seite. Getränkebecher befinden sich, teilweise zertreten, an mehreren Stellen im Bild.

Der Saal ist unscheinbar geschmückt. Dabei handelt es sich um die „Wise Hall“ in Vancouver, die Wall für die Aufnahmen nutzte.¹⁶⁰ Das dunkle Holz, die roten Mustertapeten zwischen den Wandabschnitten, sowie schwarze Kronleuchter, die von der Decke herabhängen, entwickeln eine Tendenz zum *Gothic-Chic*, auch wenn dieser Eindruck vom Publikum und der Band nicht mitgetragen wird. Die Band ist im Bildtitel lediglich als Typus benannt, der sie zwar als Formation der westlichen, modernen Pop- und Rock-Musik beschreibt, aber nicht weiter auf einen Stil oder Interpreten festlegt. Diese Informationen bleiben von den Betrachter*innen durch rein visuellen Abgleich mit ihren Konzerterfahrungen so weit wie möglich zu ergänzen. Die helle Bühne setzt sich vom dunklen Umraum ab. Das Grün, Gelb und Orangerot der Scheinwerfer wiederholen sich sowohl in den Instrumenten sowie in den bunten Handabdrücken, die die Musiker auf ihrer Haut tragen. Die Bandmitglieder sind im Moment ihrer größten Potenzialität festgehalten. Der Sänger hat seinen Mund vor dem Mikrofon angestrengt geöffnet und hält die Hand in einer ausholenden Bewegung knapp über den Gitarrensaiten. Der Bassist federt wie gewohnt in den Knien und wippt den Kopf zum nächsten *Beat*, den der Schlagzeuger mit dem erhobenen Trommelstock angeben wird. Es ist der Moment vor dem nächsten Schlag, vor dem nächsten Sprung, vor dem nächsten Ton. Doch ist nichts zu hören. Der Versuch, ein Konzert fotografisch wiederzugeben, muss auf mediale Grenzen stoßen.

Der körperlichen Verausgabung der Band steht das Verhalten der Konzertbesucher*innen teilweise gegenüber. Sie als *Crowd* zu betiteln, wirkt in Anbetracht ihrer überschaubaren Anzahl und Aktionsbereitschaft als Fehleinschätzung. Eine *Crowd* definiert sich zwar nicht aus einer bestimmten Gruppengröße, ergibt sich aber aus dem Verhältnis zum ihr zur Verfügung stehenden Platz, der meistens von einem gewissen Unterangebot geprägt ist. Andererseits ist die *Crowd* eine etablierte Bezeichnung, mit der sich Bands an ihre unpersönliche Zuhörerschaft richten und daher für diese Fotografie adäquat, um das logische Gegenüber der Band als Rezipient*innen zusammenzufassen. Doch statt zu einem enthusiasmierten Gesamtkörper zu werden, ist unter ihnen eher Vereinzelung auszumachen. Während sich die Personen direkt vor der Bühne noch zur Band hin orientieren, verteilen sie sich anderswo mehr und mehr oder wenden sich ab. Sie wirken mit Abstand verteilt und wenig interaktiv. Verbunden werden sie durch die einheitliche Klangkulisse, die sie zwar gemeinschaftlich hören, auf die sie jedoch

¹⁶⁰ Eine kurze Video-Dokumentation, veröffentlicht von *White Cube Mason's Yard*, zeigt Einblicke in die Produktion vor Ort, s. Jeff Wall on 'Band & Crowd' (Video-Interview) 2011.

individuell reagieren. Für die Betrachter*innen bleibt sie unzugänglich und nur indirekt nachvollziehbar.

Die Personen direkt vor der Bühne verdichten sich allerdings zu einer erkennbaren ersten Reihe und sind so gestaffelt, dass sie näher an die Bühnenkante rücken, je weiter sie von der Kamera entfernt sind, womit sie auf den Fluchtpunkt hinweisen. An ihnen lässt sich eine Steigerung der Teilnahme feststellen. Während der Mann rechts eher steif die Hände in der Jeanshose vergräbt und sich teilweise auch dem visuellen Eindruck durch das Tragen einer Sonnenbrille entzieht, hebt seine benachbarte Person im roten T-Shirt wenigstens einen ihrer Arme. Körperlich reagierend und tanzend zeigen sich dann die beiden anschließenden Männer, von denen der hintere sein linkes Bein anhebt und die kompositionelle Linie zum Fluchtpunkt weiter ergänzt. Hintereinander gestaffelt, wirken sie wie zeitversetzte Zustände derselben Bewegung innerhalb eines *Stop-Motion*-Films oder einer Chronofotografie. Auch in den Musikinstrumenten möchte ich eine komponierte Bewegung sehen: *Drumstick*, Bass, Gitarre und Mikrofon sind so orientiert, dass sie, von links nach rechts gesehen, eine Drehung um einen jeweils ähnlichen Winkel beschreiben, die von den Galgen der zwei aufgestellten Mikrofonstative aufgegriffen wird. Dies setzt, analog zu den Figuren in der ersten Reihe, auch einen Akzent auf den Fluchtpunkt und damit auf die Fotografin, die sich gegenüber der Betrachter*innen auf die Bühnenkante stützt, um ihrerseits ein Bild der Band aufzunehmen.

Dass auf einem Konzert fotografiert wird, ist keine Überraschung. Die Fotografin, die ihren Apparat vor ihr Gesicht hält, könnte eine Pressefotografin sein oder einen Blog betreiben. Ihre Position an der Bühnenkante macht es gut möglich, dass sie ein inhaltlich und kompositorisch ähnliches Bild produziert, wie es die Betrachter*innen von *Band & Crowd* vor sich sehen. Ihr Objektiv schwenkt sie in etwa komplementär zu Wall, statt in den Zuschauerraum, in Richtung der Bühnenseite. Die Wiederholung des fotografischen Akts im Gegenüber der Kamera von Jeff Wall reflektiert, wie aus dem physisch erlebbaren Event ein Bild wird.¹⁶¹ Flucht- und Augenpunkt werden hier auf bildstrukturelle Weise mit dem gleichen Instrument verknüpft. Da der Fluchtpunkt der bildorthogonal verlaufenden Bühnenkante in der Nähe des Objektivs der Fotografin liegt, entsteht der Eindruck, als würde der Raum von ihm eingesogen werden. Musiker, Bühnendecke, Scheinwerferleiste und die Personen der ersten Reihe ordnen sich strahlenförmig um den Fluchtpunkt an. Dass das so ist, liegt zunächst an der Raumarchitektur. Scheinwerfer und Bühnendecke verlaufen im Raum parallel zueinander und sind ähnlich weit von der Bühnenkante entfernt. Andererseits ist die Positionierung der Personen und ihrer Requisiten ein momentaner Zustand. Insgesamt unterliegt die Raumwirkung jedoch der

¹⁶¹ Gronert 2016, S. 111-112.

Inszenierung durch Jeff Wall und seinem gewählten Kamerastandpunkt. Der Saal könnte auch ganz anders aufgenommen werden. So macht es die Betrachter*innen eben nicht nur darauf aufmerksam, dass aus dem Event ein Bild geworden ist, sondern auch ein dezidiert zentralperspektivisches, wie es mit Apparaten entsteht, von denen sich einer in den Händen der Fotografin befindet und ein anderer für das sichtbare Bild verantwortlich ist.

Es ist auch auffallend, dass Walls Entscheidung, den Raum auf diese Weise zu zeigen, die rechte Bildhälfte räumlich anders organisiert erscheinen lässt. Denn hier verlieren sich die Fluchtlinien, die zur Fotografin hinführen, während ein rechtsseitiger Fluchtpunkt prägnanter wird. Vielmehr jedoch vollzieht sich eine Akzentverschiebung des räumlichen Eindrucks hin zu einem Bildraum, der nicht länger auf einen perspektivischen Fluchtpunkt bezogen ist, sondern den Lichterketten folgt, die von der Discokugel unter dem Dach der Konzerthalle zu den Wandstützen führen. Von dort scheinen ihre warmgelben Lichtpunkte wie Saugnäpfe der Tastatur eines Kraken in den Raum über den Besucher*innen hineinzugreifen und ein organisatorisches Zentrum unter der Hallendecke festzulegen. Was zwar zur Saalausstattung gehört, wird unter der Bildkomposition von Wall auf diese Weise inszeniert. So wird auf den Verlust der haptischen und auditiven Sinneserfahrung mehrfach durch Betonung von Lichtprojektionen verwiesen. Sicher ist es kein Zufall, dass die Handabdrücke farblich mit der Bühnenbeleuchtung korrespondieren, als hätten sich ihre *Spotlights* auf der Haut der Musiker materialisiert. Von ihnen und allen anderen Dingen reflektiert, schreibt sich das Licht auf die Bildebene der Kamera ein. Und auch wenn *Band & Crowd* nicht als Großbild im Leuchtkasten präsentiert wird, spielt doch die Belichtung des fotografischen Abzugs eine Rolle, indem Wall für diese Arbeit konsequenterweise das Verfahren des *Lightjet*-Prints wählt.

Hält man für das Entstehen einer Fotografie die indexikalische Beziehung zwischen dem Licht, das von Objekten und Erscheinungen auf ihre je spezifische Weise reflektiert wird, und einem in die Kamera eingelegten fotosensitiven Bildträger für eine notwendige Grundbedingung, dann muss das referierte Ereignis bei der Betrachtung dieser Fotografie immer schon in der Vergangenheit liegen. Was für die Betrachter*innen der Fotografie als ein Moment zu sehen ist, der einmal stattgefunden hat und bei dem es Teilnehmer*innen gab, liegt zeitlich zurück, räumlich woanders und ist mit seiner medialen Vermittlung verstummt. Die Betrachter*innen können zwar vor dem Bild stehen, aber weder einen Ton hören, mit den abgebildeten Personen tanzen oder einen Handabdruck auf den nackten Körpern der Musiker hinterlassen. Auch wenn sich die Betrachter*innen in der Blickhöhe der abgebildeten Besucher*innen wiederfinden können, scheint niemand auf ihre Anwesenheit zu reagieren oder den Kamera-Blick zu erwidern.

Zu dieser Einsicht muss auch kommen, wer sich nochmals Gedanken über die Konsequenzen des Kamerastandpunkts der Fotografie macht. Durch das prägnante Kompositionselement der vertikalen Bühnenkante wird den Betrachter*innen der Augenpunkt der Perspektive sehr präsent. Sie finden sich im Bildraum schnell zurecht und ihr Blick bleibt an der Bühnenkante wie an einem optischen Anker hängen. Doch diese Kante ist auch ein Bildelement, das quer zum Geschehen liegt und die im Werktitel benannten Parteien trennt. Während die Seite der Produzenten räumlich erhöht und beleuchtet ist, befinden sich die Konsumenten rechtsseitig im niedrigeren und dunkleren Bereich. Die Betrachter*innen, die perspektivisch so einfach ihren Platz finden, müssen anerkennen, dass sie sich an einer bildräumlichen, von der perspektivischen Konstruktion vorgegebenen Stelle befinden, die weder zur einen noch zur anderen Partei gehört. Der Ankerpunkt an der Bühnenkante markiert im Bild auch eine Schwelle zwischen Produktion und Rezeption. Ihre Sicht, die quer zur Kommunikationsachse zwischen *Band* und *Crowd* verläuft, soll vielleicht eine privilegierte Stellung von Objektivität glaubhaft machen, die sie das Verhältnis zwischen ihnen analysieren lässt, doch ihr Zugang bleibt von der Vermittlung der Kamera abhängig. Der perspektivische Augenpunkt, auf den der Bildraum bezogen ist, wurde in der Aufnahmesituation von der projektiven Kamera-Konstellation zugewiesen. Das sehende Subjekt erscheint hier als ein körperloser Punkt auf einer bildorthogonalen Linie, wo niemand stehen kann und keine räumliche Ausdehnung möglich ist.¹⁶² Er ist eine Nullstelle des Bildes im Unendlichen. In *Picture for Women* (1979) wollte Jeff Wall mit der materiellen Naht der zwei *Cibachrome*-Teile auf ihre trennende sowie vereinigende Funktion hinweisen, die, indem sie so prominent durch das Objektiv der Kamera führt, auch ein irrationales Moment des Fluchtpunkts artikuliert.¹⁶³ In *Band & Crowd* ist die Funktion dieser Naht in die Struktur des aufgenommenen Bildraums integriert, die wie eine für die Betrachter*innen vorgesehene, aber nicht rational von ihnen zu besetzende Nullstelle wirkt. Eine Fotografie von Harry Callahan aus der Irland-Serie ist von einem vergleichbaren Kompositionselement geprägt (**Abb. 13**). Sie zeigt die Ansicht einer Straßenflucht, die rechts und links von Häusern gesäumt ist. Die Position der Aufnahme führt dazu, dass die Kante des Gehwegs, wie die Bühne in *Band & Crowd*, vertikal durchs Bild verläuft und durch einen dort platzierten Strommast weiter nach oben geführt wird. Karlheinz Lüdeking weist in seiner kurzen Analyse darauf hin, dass dieser optische Schnitt des Bildes in zwei Hälften nur durch die Transformationsleistung der Kamera gegeben wird. Die Spaltung beziehe sich nur auf die

¹⁶² Damisch 2010/ 1987, S. 384-385.

¹⁶³ Vischer/ Naef 2005, S. 278-279.

Struktur der zweidimensionalen Fläche; auf die Projektionsfläche der Kamera und des fotografischen Abzugs, nicht aber auf die des fotografierten dreidimensionalen Raums.¹⁶⁴

In *Band & Crowd* wird diese Eigenart der fotografischen Perspektive genutzt, um eine Brechung zwischen dem erlebbaren Event und seiner fotografischen Referenzbeziehung anzuzeigen. Natürlich muss ein Bild nicht von einem bestimmten Punkt aus betrachtet werden, sondern kann, sofern der Blick nicht verstellt wird, von überall angesehen werden, wofür *Band & Crowd* gerade viel Gelegenheit bietet. Aber auch wenn sie auf der rechten Publikumsseite stehen, bleibt der Flucht- und Augenpunkt an die perspektivische Organisation gebunden. Wenn sich die Betrachter*innen vor der Fotografie positionieren und diese Stelle mit ihrem Auge einnehmen, sehen sie ein Bild, dass vorher als reflektiertes Licht durch das Nadelöhr des Brennpunkts der Kamera gegangen ist, um auf einer großen Fläche eine illusionäre Durchsicht in einen Bildraum zu zeigen.

¹⁶⁴ Lüdeking 2005, S. 114.

5.3. *Changing Room* (2014) – wie sich mit geschlossenen Augen im Spiegel betrachten?

Die Arbeit *Changing Room* von 2014 ist in formaler und kompositioneller Hinsicht eine ungewöhnliche Fotografie im Werkkontext Jeff Walls (**Abb. 14**). Mit den Maßen 199,5 x 109 cm stellt sie ein ausgeprägtes Hochformat dar, das bei ihm weitaus seltener Verwendung findet als das Querformat.¹⁶⁵ Zudem zeigt es eine Person aus geringer Sichtdistanz zu ihren Betrachter*innen in einem schmal dimensionierten Innenraum. Die Überzahl Walls Fotografien sind im Außenraum aufgenommen und entwickeln größere Distanzen innerhalb des angenommenen Bildraums.¹⁶⁶ Die strenge Frontalansicht auf die gezeigte Kabinenrückwand, die sich ohne perspektivische Verzerrungen in der vertikalen Bildmitte befindet, ist allerdings die größte Aberration seiner erprobten Kompositionsmuster. Denn diese widerspricht seiner Präferenz für den schrägen Blick auf einen Bildinhalt, der sowohl in Innenräumen als auch in Landschaften und Architekturansichten deutlich werden kann. Bezeichnenderweise weichen einige Fotografien, die zunächst eine bildparallele Darstellung von Architekturelementen oder Bildgegenständen suggerieren können, bei genauerer Betrachtung von einer lotrechten Ausrichtung der Kamera auf Bildinhalte ab, wie z. B. in *The Destroyed Room* (1978) (**Abb. 6**) oder *Stereo* (1980) zu sehen.¹⁶⁷ Den Abweichungen in Format, Komposition, Kamerastandpunkt und Perspektive werden in *Changing Room* also künstlerische Entscheidungen und Absichten zugrunde liegen, die, wie ich im Folgenden aufzeigen möchte, eng mit dem Bildinhalt verknüpft sind.

Zu sehen ist eine weiblich gekleidete Figur in einer Umkleidekabine eines Modegeschäfts. Sie steht rechts von der Bildmitte und erstreckt sich von der unteren Bildkante, die sie mit ihrer linken Schuhspitze berührt, bis etwa auf vier Fünftel der Bildhöhe hinauf. Das gleiche rot-weiße Blütenkleid, das sie trägt, hängt links neben ihr noch einmal auf einem Kleiderbügel. Sind es zwei Exemplare unterschiedlicher Größe, die zur Anprobe dienen? Oder handelt es sich vielmehr um eine Tarnungsabsicht zum Ladendiebstahl? Zu dieser Annahme verleitet ein weiteres Kleidungsstück oder eine Art Tuch mit verschiedenen *Animalprints* oder Mandala-

¹⁶⁵ Querformat: 136/158 (86,1 %); Hochformat: 19/158 (12 %); rechteckig oder rund: 3/158 (1,9 %). Ich zähle nach *Catalogue raisonné* (Vischer/ Naef 2005) und aktuellen Ausstellungskatalogen (s. Literaturliste) 158 großformatige, fotografische Arbeiten. Kleinformatige Bilder unter 50 cm Kantenlänge auf der längeren Seite, die nicht im Leuchtkasten gezeigt werden, lasse ich dabei unberücksichtigt, da sich diese im Anspruch unterscheiden. Sie entstanden oftmals aus einem spontaneren Impuls und entwickeln aufgrund ihrer Größe einen anderen bildräumlichen Eindruck auf ihre Betrachter*innen.

¹⁶⁶ Außenraum: 99/158 (62,5 %); Innenraum: 58/158 (36,7 %); unklar 1/158 (0,8 %; *Young Workers* 1978/1983). Wall verzichtet oftmals auf einen betonten Bildvordergrund und eröffnet den Blick unmittelbar in einen Mittelgrund, s. Tietjen 2003, S. 59.

¹⁶⁷ In nur 9 von 158 Arbeiten betonen bildparallele Linien die Komposition. Neben dieser Arbeit finde ich: *Picture for Women* (1979); *A Women and her Doctor* (1980/81); *Milk* (1984); *The Quarrel* (1988); *Some Beans/ An Octopus* (1990); *Sunken Area* (1996); *Monologue* (2013); *I Giardini/ The Gardens. Diffida/ Expulsion Order* (2017).

Mustern, welches sich die Person über den Kopf zieht und damit ihr Kleid bis zur Taille verdeckt hält. Dies führt nicht nur zu ihrer Anonymisierung, sondern lässt die Betrachter*innen auch über die Bestimmung der Positionen und Haltungen ihrer oberen Gliedmaßen im Unklaren. Die Muster und Falten des Stoffes liefern mehrdeutige Hinweise auf Arme und Köpfe, was der Figur, zusammen mit der Oberflächenstruktur dieses Tuchs, ein insektenhaftes Äußeres verleiht. Ein angewinkelter linker Arm könnte eng am Körper, quer über den Bauch in das Tuch gelegt sein; in etwa dort, wo sich der hellere waagerechte Streifen in der Musterung befindet. Die zugehörige Schulter befände sich an der Wölbung auf der rechten Seite. Die Stoffecke, die links über die Mittelachse hinausragt und nach unten zeigt, verbirgt möglicherweise den Ellbogen eines deplatzierten rechten Armes, dessen flache Hand den Körper dort berührt, wo der Stoff eine kleine Partie von Zebrastrreifen aufweist. Naheliegender ließe sich ein Kopf in der oberen, runden Knotenformation ausmachen, der jedoch unproportional zu klein erscheint. Gleichsam könnte dort ein ausgestreckter Arm vermutet werden.

Das übergeworfene Tuch verschleiert und verunklärt nicht nur den Körper, indem es seinen Formen nicht zu folgen oder diese zu vervielfachen scheint, sondern tilgt auch sein Volumen durch Betonung von Flächigkeit. Hierzu trägt die farblich auffällige Gestaltung bei sowie die parallele Orientierung zur Bildoberfläche und zu den Betrachter*innen, die der Ausrichtung der Beine und der Hüfte entgegensteht. Trotz allen Windens und Straffens des Stoffes, was ihn während des Umziehens deformiert, bleibt seine Musterung größtenteils symmetrisch aufgespannt. Der rautenförmige, orangefarbene Bauchfleck befindet sich in Relation zu den Körperkonturen nahezu in der Mitte, genauso wie die nach oben zeigende Ecke des schmalen, hellen Streifens darüber. Dass die scharfe Grenze zwischen Tuch und rotem Kleid genau auf Höhe der Taille verläuft, wo sich am Kleid ein raffendes Band befindet, betont die künstliche, auf die Betrachter*innen abgezielte Wirkung einer surrealen Umkleidesituation. Aufseiten der Produktion ist vorstellbar, dass Jeff Wall mehrere Textilien einzeln fotografiert und diese aus Versatzstücken digital collagiert hat.

In den Oberflächenstrukturen, die zwischen reptilien- und insektenhaft changieren, lassen sich einige latente Bilder wie Augenpaare oder Gesichter ausmachen. Die beiden rötlichen Kreisfelder im Kopfbereich können als große, seitlich abstehende Augen gesehen werden, die solchen von Gottesanbeterinnen ähneln. Ein anderes Augenpaar ließe sich in den kleineren, mandelförmigen Flecken rechts darüber identifizieren. Schon in der tierischen Vorlage ist die Möglichkeit dazu angelegt. Denn die optische Nachahmung anderer Lebewesen, die Imitation von Augenpaaren oder die äußerliche Anpassung an ihre natürliche Umgebung sind Erscheinungen, die in diesen assoziierten Tierklassen des Öfteren zu finden sind. Die als

täuschende Mimikry oder tarnende Mimese bezeichnete Überlebensstrategie ist auch eine Eigenschaft, die dem Ladendiebstahl nicht undienlich ist. Doch nicht nur metaphorisch ruft das Tuch eine Verbindung mit der Mimikry auf. Denn seine Sand- und Erdtöne nähern sich, anders als das Kleid, tatsächlich der Farbskala der Kabinenausstattung an.

Diese Frau scheint sich in einer Art metamorphischen Häutungsprozess zu befinden. Neben dem zusammengefallenen Mantel auf dem Hocker, der wie eine abgestreifte Schlangenhaut aussieht, ließe er sich an ihrem Körper als dreistufig klassifizieren. Während an den Unterbeinen ihre helle, nackte Haut zu sehen ist, wird der Rest ihres Unterkörpers von einem gewöhnlichen, wohl als feminin geltenden Kleid bedeckt. Die zweite Lage besteht aus dem beschriebenen „Reptilienschal“ und macht aus dieser Figur ein chimärisches Mischwesen. Die Pose der Beine betont den Kontrast zwischen den Körperhälften. Denn die Haltung von Standbein und Spielbein in hohen Stöckelschuhen erscheint unnatürlich elegant für diese private Umkleidesituation und lässt sich als arrangiert für den Blick eines Adressaten verstehen. Die Trennung auf Taillenhöhe entspricht auch einer Teilung zwischen begehrllichem Objekt einerseits und indifferenter, unzugänglicher Gestalt andererseits.¹⁶⁸

Das gedehnte, gespannte Textil ist ein Leitmotiv dieser Arbeit.¹⁶⁹ Es wird hier auch genutzt, um eine minimale Narration oder zumindest eine zeitliche Reihenfolge von Mikroereignissen anzudeuten. So wurde der Mantel auf dem Hocker neben dem Durchgang abgelegt, bevor der Vorhang von links nach rechts zugezogen wurde. Seine Ecke wird offenbar vom Mantel zurückgehalten, was die leichte Kurve anzeigt, die der ansonsten symmetrisch fallende Vorhang nach links zeichnet. Dieser Zug im Stoff verläuft parallel zum aufgehängten Kleid daneben, welches vom Trageriemen der nachträglich abgelegten *Goyard*-Handtasche nach links geschoben wird; scheinbar in einen außerhalb des Bildes liegenden Stauraum hinein. Der leere Kleiderbügel steht ein wenig aus der Ablage heraus, nachdem sein Kleidungsstück abgenommen wurde, und zeigt in etwa auf die Schulterhöhe der jetzigen Trägerin, für die er als provisorischer Platzhalter diente. Zu einem Vergleich der beiden Kleider und ihren Trägerinnen regt die identische Bildhöhe an, auf der sie positioniert sind. Gleichzeitig wird das Kleidungsstück an ihrem Körper visuell mit dem Kabinenvorhang verbunden, indem seine untere Naht mit dem Saum des Kleids zur Deckung kommt. Ebenso spiegelt das Hervorstehen des Kleids ab der Taille nach rechts den linksseitigen Schwung des Vorhangs. Mit der optischen Verflechtung von Kleid und Vorhang könnte Wall auf die soziokulturellen Bedeutungen und

¹⁶⁸ Weinstock/ Welling 2019, S. 51.

¹⁶⁹ Jane Weinstock und James Welling heben in ihrem Katalogbeitrag das wiederkehrende Auftreten von Textilien, Kleidung und Waschvorgängen in Walls Fotografien heraus. Sie erkennen darin das Thematisieren von Geschlechterrollen, Lohnarbeit und Zeitgeschichte. Ebd., bes. S. 47-51.

Funktionen von Textilien als Kleidung und Verhüllung verweisen, die zwischen Präsentation nach außen und Blickvermeidung nach innen oszillieren.¹⁷⁰

Die enge Raumgestaltung, der verhängte Durchgang an der Rückwand, die Kleiderablage, sowie die spiegelnden Seitenwände entsprechen dem üblichen Aufbau einer Umkleidekabine eines kapitalistisch angelegten Modegeschäfts. Sie ist ein zweckmäßig konzipierter, semiprивater Raum in der institutionalisiert-öffentlichen Umgebung des Kaufhauses.¹⁷¹ Durch die Übertragbarkeit ihrer Architektur könnte sich diese Umkleidekabine an allen möglichen Orten befinden, an denen es solche Geschäfte gibt. Diese angegliederte Umgebung liegt hier unsichtbar außerhalb des Blickfeldes und wird von den Betrachter*innen zunächst nur mitgedacht. Das kleine Emblem auf den Kleiderbügel benennt und lokalisiert allerdings diesen Ort als „*Barney's New York*“. Die Erweiterung durch eine bildimmanente Schriftebene erzeugt ein interessantes Verhältnis zwischen Sichtbarkeit und Unbestimmtheit bzw. Unsichtbarkeit und Bestimmtheit. Auf dem bildlichen Kanal sind die Betrachter*innen sehr nah an der Figur, die für sie durch Tarnungsoperationen aber nicht erreichbar oder identifizierbar ist, während ihren Blicken Unzugängliches durch Schrift bestimmt und verortet wird.¹⁷² *Barney's New York* war bis Jahresende 2019 eine traditionsreiche Warenhauskette für Luxusmode mit Sitz an der *Madison Avenue*.¹⁷³ 2013 stand das Geschäft in der Kritik, rassistisches *Profiling* zu betreiben. Es kam zu mehreren Vorfällen, bei denen Kund*innen afro-amerikanischer Herkunft berichteten, unrechtmäßig des Diebstahls bezichtigt und allein aufgrund ihrer Hautfarbe kontrolliert worden zu sein.¹⁷⁴ Durch die zeitliche Nähe zur Entstehung von *Changing Room* könnte die Aufmerksamkeit an diesen Berichten einen plausiblen Impuls für Jeff Wall dargestellt haben.

Das Bildformat ist näherungsweise auf die Dimensionen der Kabine bezogen. Um die sandfarbene Wand mit dem Durchgang, sind die Decke und die spiegelnden Seitenwände zu gleich großen Anteilen in der Breite zu sehen. Der sichtbare Bereich des hochflorigen braunen Teppichs ist nach unten hin etwa doppelt so breit. Die grauen Metallleisten, in denen die Spiegelwände montiert sind, münden oben genau in die Ecken des Bildes. Dort werden sie vom gleichfarbigen Rahmen des Bildes, in dem es auf Ausstellungen präsentiert wird, aufgegriffen,

¹⁷⁰ Rathe 2020, S. 152-160.

¹⁷¹ Gaugele 2005, S. 339-442.

¹⁷² Diese syntaktische Struktur ähnelt dem Verhältnis von Titel und Bild in der Arbeit *A Donkey in Blackpool* (1999). Dort ergibt sich eine ähnliche Spannung zwischen einem sichtbaren Individuum, das lediglich als Typus benannt wird, und der Lokalisierung des Standortes im Titel, die im Bild ohne einen sichtbaren charakteristischen Außenbereich unüberprüfbar bleibt, da sich dieser gewöhnliche Stall an vielen Orten befinden könnte. S. Edwards 2007.

¹⁷³ Helmore 2019.

¹⁷⁴ Bhasin 2013.

als gehöre er dem imaginären Bildraum als plastisches Element an (**Abb. 15**). Dies erzeugt in Teilen den Anschein, als könnten die Betrachter*innen unmittelbar in den Raum hineinsehen, der sich dem Realraum übergangslos anschließe.¹⁷⁵ Das Zusammenfallen von realer und bildinhaltlicher Rahmung wird jedoch gebrochen, indem die Leiste unten rechts schon oberhalb der Bildecke auf den Rahmen trifft, was eine perspektivische Irritation hervorruft. Auf diese Weise wirkt der Bereich, der sich unterhalb dieser Leiste anschließt, wie ein Überhang, der den Betrachter*innen verdeutlicht, dass nicht der gesamte Raum, sondern nur ein Ausschnitt in Form eines Bildes in ihrem Sichtfeld liegt. Die Füße der Frau stehen genau in dieser Zone. Dadurch scheint sie einen Schritt nach vorn, aus dem Kabinenrahmen heraus getreten zu sein. Ihre Standfläche wird instabil, da sie optisch nicht von der Kabinenarchitektur eingefasst wird. Die perspektivische Verunsicherung ergibt sich aus Zusammenwirken von Perspektivkonstruktion und Bildformatierung. Da sich die verhängte Rückwand als verzerrungsfreies Rechteck darstellt, müsste die Mattscheibe der Kamera, ohne weitere Vorannahmen, parallel zu ihr ausgerichtet gewesen sein. Sofern die Wand also lotrecht zum Boden steht, befand sich das Kameraobjektiv in waagerechter Position. In diesem Fall lägen Fluchtpunkt der Bildorthogonalen und der Mittelpunkt des Kameraobjektivs auf gleicher Höhe, die auch der Horionthöhe des Bildes entspräche.¹⁷⁶ Nach der klassischen Zentralperspektive wäre der Fluchtpunkt als Mittelpunkt der Projektion und damit auch als geometrischer Mittelpunkt der Bildoberfläche zu bestimmen.¹⁷⁷ Anhand der drei sichtbaren Metallleisten, die an der Decke in einem flacheren Winkel ausgerichtet sind, als diejenige am Boden, kann der Fluchtpunkt zwar in der vertikalen Mittelachse lokalisiert werden, jedoch von der horizontalen Mitte der Wand nach oben verschoben; genau in den Bereich, wo der verschleierte Oberkörper der Frau über die Bildmittelachse hinausragt. Der projektive Zielpunkt der Kamerakonstruktion wird damit von der Bildformatierung abgelöst.

Zwei Faktoren könnten dazu beigetragen haben. Die Kamera könnte, entgegen der optischen Parallelität der Rückwand, nach unten geneigt gewesen sein, was den Fluchtpunkt auf der Bildfläche nach oben verlagert. Durch Justierung der Relation von Objektiv und Negativoberfläche seiner Großformatkamera, deren Komponenten meistens beweglich konstruiert sind,¹⁷⁸ hätte Jeff Wall demnach eine Korrektur der nach oben fluchtenden Linien durchgeführt haben müssen, die die rechtwinkelige Geometrie der Wand wiederherstellt, wie

¹⁷⁵ Überzeugend ist dies nur durch die Präsentation als *Inkjet-Print* im schmalen Metallrahmen. Die Konstruktion eines Leuchtkastens würde einen Rand zwischen Bildgrenze und Rahmen entstehen lassen.

¹⁷⁶ Baier 1959³, S. 158-161.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Zum Aufbau und zur Verwendung von Großformatkameras s. Brix 2003, S. 32-50, 66-71.

es häufig in der Architekturfotografie angewendet wird.¹⁷⁹ Andererseits kann ein unsymmetrischer Zuschnitt des fotografischen Abzugs zu einer nachträglichen Versetzung des Fluchtpunktes von der Bildmitte geführt haben. Die Maße von *Changing Room* entsprechen keinem gängigen Negativformat, wodurch das Mittel der Beschneidung im Verarbeitungsprozess jedenfalls eine Rolle gespielt haben muss.¹⁸⁰ Der Fluchtpunkt befindet sich auf der Bildoberfläche ca. 1,20 m von der unteren Bildkante entfernt. Bei einer Hängung mit einem Abstand von 45 cm zum Boden ergibt sich im Ausstellungsraum eine Augenhöhe von 1,65 m, was in die Nähe der körperlichen Erfahrung der Betrachter*innen kommt.¹⁸¹ Der erhöhte Fluchtpunkt könnte also dadurch motiviert sein, den Eindruck von Kontinuität zwischen Bild- und Ausstellungsraum zu bekräftigen. Dabei scheinen die zu erwartenden fotografischen Perspektivverzerrungen dieser Bildformatierung bewusst reduziert worden zu sein.

Auf der linken Seite ist die Raumecke von der abgelegten Handtasche verdeckt. Sie scheint den perspektivischen Auftrag der obigen Leisten zu imitieren, indem ersatzweise ihr Taschenboden auf die Bildecke links unten gerichtet ist. Sie führt hingegen nicht zum Fluchtpunkt, sondern lässt sich als Linie über das Stuhlbein und den Mantel weiterverfolgen, in eine Falte des Vorhangs hinein, die den Scheitelpunkt eines weitreichenden Spiels mit Dreiecksformen anlegt. Der rechte Schenkel, der von diesem Dreieck ausgeht, schneidet genau durch die schwarzen Schuhspitzen, die selbst aus kleineren Dreiecken bestehen. Die nächste Falte des Vorhangs rechts daneben spannt ein weiteres Dreieck auf, das ohne die Tasche zwar nicht gleichermaßen fixiert ist, aber komplementär auf die Bildecke rechts unten zeigt. Dieses Formenspiel hat seinen größten Vorrat allerdings in der abgelegten Tasche. Nicht nur zeichnen sich auf ihrer mehrfach geknickten Seitenfläche einige Dreiecks-Muster in den Licht- und Schattenzonen ab, sondern ihr Obermaterial ist auch mit einem entsprechenden Printmuster in verkleinertem Maßstab gestaltet. Damit wird ein Interesse an der Organisation der Bildoberfläche gesteigert. Insbesondere die nach unten geöffneten Dreiecke intensivieren ein visuelles Abfallen des Bodens, das bereits durch den „Bildüberhang“ initiiert wurde und die Figur scheinbar nach vorn herausfallen lässt. Dies erinnert an Strategien bei Velazquez, wie zum Beispiel in dem Portrait der Infantin Margarita zu sehen (**Abb. 16**).

Die Lichtquelle liegt außerhalb des Bildes und scheint aus Blickrichtung der Betrachter*innen zu kommen. Sie stellt eine gleichmäßige Sichtbarkeit der Bildobjekte her, indes eine leichte Abschattung in der unteren Bildhälfte festzustellen ist. Nur an wenigen Stellen lassen sich

¹⁷⁹ Lieberman 1995, S. 230-246.

¹⁸⁰ Informationen über Negativmaterial und Hersteller bei Brix 2003, S. 40-41. Nochmals sei auf die Dokumentation „Kontaktabzüge“ hingewiesen, in der Walls Praxis des Zuschnitts deutlich wird, s. Kontaktabzüge (Filmdokumentation auf DVD) 2008/ 1988.

¹⁸¹ So gesehen in der ersten Präsentation bei Marian Goodman (**Abb. 15**).

diffuse Halbschatten ausmachen, die eine intensivere Beleuchtung von vorne links anzeigen. Unter diesen Bedingungen scheinen die seitlichen Spiegelflächen allerdings zu dunkel zu sein. Sie dürften das abgestrahlte Licht der Wände mit nahezu gleicher Helligkeit reflektieren. Diese Tönung könnte eine Verwendung von manipulierten oder Einweg-Spiegeln andeuten, bei denen ähnliche Verdunkelungseffekte auftreten können.¹⁸² Auffällig ist, dass die Spiegelwände aus Sicht der Betrachter*innen gerade zu schmal sind, um andere charakteristische Bildelemente in ihnen ausmachen zu können. Dass sie überhaupt Objekte widerspiegeln und nicht etwa den Blick durch eine gefärbte, aber transparente Scheibe gewähren, belegen nur wenige Formationen von farblichen Abweichungen oder Verschmutzungen auf den Leisten, die mit ihren Reflexionen zu vergleichen sind, wie rechts unten zu sehen.

Ein weiteres Spiegelproblem sorgt auf der linken Bildhälfte für Verwirrung. Die Kleiderstange lässt sich im Bildraum nicht einleuchtend positionieren, denn sie scheint nicht am Metallrahmen, sondern auf paradoxe Weise an dessen Spiegelung angebracht zu sein. Hält man den schmalen, schwarzen Streifen, der vertikal am Rahmen entlangläuft, für eine Silikondichtung, die das Spiegelmaterial einfasst, dann ist die dunkler erscheinende Leiste links von ihr als reflektierte Entsprechung dieses Rahmens anzusehen. Damit ist die Kleiderhalterung scheinbar „von hinten“ an dieser Spiegelung befestigt, ohne dass es für sie einen Referenten im Bildraum gäbe. Sie ist zugleich virtuelle Erscheinung im Spiegel und greifbares Objekt im fotografierten Raum. Das ist jedoch ein unmöglicher Fall der Katoptrik. Ein Objekt, dessen reflektiertes Licht für Betrachter*innen an einer bestimmten Position im Spiegel sichtbar ist, muss sich den Gesetzen der Optik entsprechend vor oder neben dieser spiegelnden Oberfläche befinden.¹⁸³ Wird die Spiegeloberfläche, auf der bzw. *durch* sie Bildobjekte zu erkennen sind, als Bildvehikel begriffen, dann verhält es sich, anders als z. B. Ölgemälde oder belichtete Fotopapiere, zu seinem Bildinhalt gleichgültig, da es mit ihm nur eine lose Koppelung eingeht und ihm weder etwas entziehen noch hinzufügen kann.¹⁸⁴ Der reflektierte Referent stellt so gesehen einen Patron dar, der sich im Spiegelbild ausdrückt und dieses mit seiner Abwesenheit *vice versa* zum Verschwinden bringt.¹⁸⁵ Daraus ergibt sich unser Anspruch, dass ein Spiegelbild eine räumliche und zeitliche Simultanität von Gegenstand und Betrachter*innen bezeugt,¹⁸⁶ die hier gebrochen wird.

Offenbar haftet in *Changing Room* nicht nur ein Objekt einer Spiegelung an, sondern an diesem Objekt können seinerseits zwei Kleiderbügel aufgehängt werden, deren Haken den virtuellen

¹⁸² Vgl.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Einwegspiegel>. (22.06.2021)

¹⁸³ Eco 1990⁸, S. 39-40.

¹⁸⁴ Sofern es ein planer, unversehrter Spiegel ist, s. Pichler/ Ubl 2014, S. 27-30, 105-106.

¹⁸⁵ Ebd., S. 106-107.

¹⁸⁶ Konersmann 1991, S. 107.

Spiegelraum um eine weitere Ebene zu durchstoßen scheinen. Die identischen Bügel hängen dabei so hintereinander, dass einmal ihr rechter und einmal ihr linker Arm *im* bzw. *hinter* dem Kleid verschwinden und für einen Moment den Eindruck erwecken, es handele sich nicht um zwei einzelne, sondern um lediglich *einen* Bügel (rechts) und seine Reflexion (links). Ihr Kreuzungspunkt liegt in etwa da, wo die Spiegelfläche anhand der Silikondichtung zu erwarten wäre. Bei genauerem Hinsehen wird jedoch klar, dass an beiden Bügeln die Embleme in kongruenter Schreibrichtung lesbar und damit nicht gespiegelt sind. Durch ihr Arrangement auf der Bildfläche ahmen diese zwei Bildobjekte die Spiegelungsbeziehung zwischen Referenten und Reflexion nach, die sich an der Kleiderstange nicht logisch erfüllt.¹⁸⁷

Offensichtlich ist dies kein gewöhnlicher Spiegel im Realraum. Die Betrachter*innen werden sich in ihm weder selbst ansehen noch durch Veränderung seines Standpunktes Verschiebungen gespiegelter Objekte hervorrufen können. Stattdessen handelt es sich um einen fotografierten Gegenstand, der primär als ein Bildobjekt neben anderen erkennbar und ebenso illusionär ist. Was auf dem Fotopapier zu sehen ist, unterliegt der fotografischen Vermittlung, die von einem bestimmten Kamerastandpunkt heraus die lose Koppelung des Bildinhalts fixiert und das Spiegelbild in der fotografischen Oberfläche versiegelt hat.¹⁸⁸ An den beschriebenen Beobachtungen wird deutlich, dass wir dadurch weniger den Spiegel als solchen sehen, sondern seiner Oberfläche eher anhand bestimmter Positionsverhältnisse von Objekten auf der Bildfläche eine Spiegelleistung attestieren oder absprechen können.¹⁸⁹ Interpretieren wir Bildobjekte als Reflexionen in einem fotografierten Spiegel, markiert dieser bereits ein Bildvehikel zweiter Stufe.¹⁹⁰ Wolfram Pichler und Ralph Ubl weisen auch auf die Bestimmungsschwierigkeiten hin, die dabei in Einzelfällen auftreten können.¹⁹¹ Anders als der Spiegel, mit oder durch ihn nach Umberto Eco nicht zu lügen ist,¹⁹² wahrt die Fotografie scheinbar nicht solche Unparteilichkeit. Durch mehrere Ebenen von Manipulationsmöglichkeiten, analoger und digitaler Art, täuscht sie hier die visuellen Erwartungen der Betrachter*innen. Diese beobachteten Irritationen machen zum einen auf die Analogie von Fotografie und Spiegel als bildgebendes

¹⁸⁷ Diese „fälschen“ Spiegelungen erinnern an die vielfachen Irritationen in Manets Werk *Un bar aux Folies Bergère*, das bekanntermaßen für Walls *Picture for Women* eine zentrale Inspirationsquelle war und dessen Bildstruktur auch hier eine wichtige Referenz darstellt (Abb. 17). Vergleichbar sind die Flaschen, die zwar im Spiegel, aber nicht auf dem Tresen zu sehen sind, während sich die eng zusammengestellten Champagner-Flaschen vorne links in einer doppelten Spiegelhaltung zueinander verhalten, als wäre eine von ihnen optisch vervierfacht worden. Vgl. Lüthy 2003, S. 170.

¹⁸⁸ Eco spricht von der Fotografie als „Gefrierspiegel“, s. Eco 1990⁸, S. 56-61.

¹⁸⁹ Durch Beschädigungen, blinde Flecken und Staub kann allerdings die Spiegeloberfläche als solche sichtbar werden, s. Haubl 2000, S. 161-162.

¹⁹⁰ Pichler/ Ubl 2014, S. 25-27.

¹⁹¹ Ebd., S. 26.

¹⁹² Eco 1990⁸, S. 46.

Dispositiv aufmerksam und lassen zum anderen ihre Ansprüche auf Dokumentation in wechselseitiger Überprüfung konkurrieren, um sie gleichzeitig aufzuheben.

Auf der innerbildlichen Ebene wiederholen sich bildlogische Probleme, die bereits in der Makrostruktur der Fotografie angelegt sind. Wenn sich an der sichtbaren Rückwand der Durchgang zum Umkleideraum befindet, wird auf der gegenüberliegenden, den Betrachter*innen zugewandten Seite erfahrungsgemäß keine Fensteröffnung oder ein Durchblick sein, sondern eine Wand, die wahrscheinlich wie die übrigen zwei mit einer weiteren Spiegelfläche ausgekleidet ist. Die Position oder Existenz einer Kamera bei der Aufnahme wird damit ungewiss. Das Rauminnere ist zu klein dimensioniert, als dass darin eine Kamera in horizontaler Ausrichtung den Raum einschließlich Zimmerdecke und Boden hätte aufzeichnen können.¹⁹³ Andererseits kann der Aufnahmebereich nicht durch Blick über den Spiegel erweitert worden sein, da so eine reflektierte Kamera im Bild hätte erscheinen müssen. Sehr wahrscheinlich ist die „Kabine“ also nach dem Vorbild von *Barney's New York* in einem Atelier als Kulisse entstanden, die nicht geschlossen ist, sondern ihre „vierte“ Wand zur Kamera hin öffnet. Die tatsächlichen Produktionsbedingungen werden jedoch in *Changing Room* verborgen. So suggeriert die Bildstruktur den Betrachter*innen mit ihrem Wissen um den Aufbau von Umkleidekabinen, dass die Fotografie aus der Spiegelfläche heraus aufgenommen worden sei, womit Kamera- und Spiegelblick auf eine irritierende Weise zusammenfielen. Die grauen Metallleisten im Bild, die optisch vom Rahmen der Fotografie aufgegriffen werden, verstärken den Eindruck, dass sich auf der zu den Betrachter*innen hin orientierten Seite ein entsprechendes architektonisches Element befinden müsste und dieses mit der Bildoberfläche überblendet wird. Gleichzeitig wird dieser Annahme jedoch, wie oben beschrieben, unten rechts widersprochen. Das erinnert an Materialien, die Walls Künstlerkollege Dan Graham für seine begehbaren Glasobjekte verwendet und in einem Kontext von polizeilicher Überwachung stehen. Ähnlich dem Aufbau der Arbeit *two viewing rooms* (1975) entspräche der Blick einer hinter einem semitransparenten Spiegel positionierten Kamera, ohne dass die Überwachung allerdings für die Beobachteten synchron sichtbar gemacht werden würde (**Abb. 18**). Während sich die kontrollierte Person in *Changing Room* in Privatheit wähnt, fänden sich die Betrachter*innen so in einem unsymmetrischen Blickverhältnis wieder, das sie den Kabinenraum von einem Außen observieren und einen mutmaßlichen Diebstahl bezeugen ließe. Aus der persönlichen Selbstbetrachtung dieser Person im Spiegel würde scheinbar ein fremder und dauerhafter Blick der Fotokamera. Jeff Wall weist selbst darauf hin, dass eine derartige Überwachung bei *Barney's* rechtlich nicht haltbar sein wird und lenkt damit indirekt die

¹⁹³ Vor allem, wenn es sich um die von Wall verwendeten, unhandlichen Instrumente handelt.

interpretatorische Aufmerksamkeit auf das bildtheoretische und produktionsgeschichtliche Problem dieser Fotografie.¹⁹⁴ Ein Bild, das unmöglich hätte gemacht werden können. Ein Blick *aus* dem Spiegel, ohne eine aufgestellte Kamera oder ein sehendes Subjekt.

Die konzeptuelle Zusammenstellung aus Fotokamera, Spiegel und Modell knüpft auch an die Bildstruktur von *Picture for Women* an (**Abb. 2**). In dieser frühen Arbeit aus dem Jahr 1979 ist das Objektiv auf einen großflächigen Spiegel gerichtet, der die Kamera und den Fotografen mit ins Bild nimmt. Der Spiegel ist unsichtbar, da seine Ränder außerhalb des Bildfeldes liegen. Er stellt aber die Grundbedingung dieses Bildes dar, indem das Licht des gezeigten Raums, sowie seiner Objekte und Personen erst über den Spiegel in das Objektiv eintritt. Damit werden die Produktionsumstände offengelegt. Zwei aufgestellte Stative entwickeln eine Triptychon-Struktur, in der sich links das Modell befindet und rechts der Fotograf, der den Verschluss der mittig positionierten Kamera über einen Fernauslöser bedient. Durch ihn ausgelöst, hat sich die Kamera selbst im Moment der Aufnahme beim Aufnehmen des Bildes aufgezeichnet.¹⁹⁵ In dem unscharf verdoppelten Kabel drückt sich eine Handbewegung des Fotografen während der Belichtungszeit aus, in der das Bild auf der Negativoberfläche im Inneren der Kamera entsteht. Als Abzug im Leuchtkasten sehen wir ihr Ergebnis, das so in einem vagen Präsens von seiner Bildproduktion erzählt.¹⁹⁶ Diese Selbstbezüglichkeit schließt die Beteiligung der Betrachter*innen radikal aus. Zwar visiert uns die Kamera aus dem Bild an, jedoch können wir uns nicht in ihrem Sichtfeld vor dem Spiegel befinden, da wir sonst im Bild aufscheinen müssten.¹⁹⁷ Durch den Blick der Dame fühlen sich die Betrachter*innen adressiert, doch der Augenpunkt der Perspektive gehört, wie wir anerkennen müssen, nicht uns, sondern der Kamera. Ein Identifikationsspiel, das auch eine Referenz auf das von Wall als Inspirationsquelle genannte Werk *Un bar aux Folies-Bergère* herstellt (**Abb. 17**).¹⁹⁸ Dort empfinden wir uns vor der Bardame stehend, werden aber mit der Nichtübereinstimmung mit dem Gast konfrontiert, der am rechten Bildrand im Spiegel erscheint und den Platz vor der Bar offenbar genauso beansprucht.

Nach Thierry de Duve führt die auf sich selbst gerichtete Kamera in *Picture for Women* eine paradigmatische Medienreflexion Walls Fotografie vor. Damit widerspreche Wall Clement Greenbergs Indienststellung der Fotografie für das Historische und Dokumentarische, die

¹⁹⁴ An Impossible Photograph (Video-Interview) 2017, 2:18-2:42.

¹⁹⁵ Valaouris 2018, S. 78.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Belting 2009, S. 163.

¹⁹⁸ Begleitet von Velazquez' *Las Meninas* (1656) und Richard Avedons *Penelope Tree* (1967) wurde eine Reproduktion Manets Werk von Wall für die erste Ausstellung 1979 im Beiblatt „to the Spectator“ als Bildreferenz abgedruckt, s. Belting 2009, S. 152, Abb. 51.

Greenberg in ihrer medialen Transparenz auf einen Bildgegenstand motiviert sieht.¹⁹⁹ Gegenüber der Malerei gleichsam als Privileg und Restriktion zu verstehen, solle die „verhältnismäßig mechanische und neutrale“ Abbildungsqualität der Fotografie eine naturalistische Darstellung zum Ziel haben und der Nacheiferung der modernistischen Malerei, sowie ihrer medienspezifischen Reflexion des faktisch opaken Bildvehikels entsagen.²⁰⁰ Wall setze sich, laut Thierry de Duve, über dieses Verbot der Selbstreferenzialität hinweg, indem er zwischen Kamera und Reflexion die Spiegeloberfläche treten lasse, die stellvertretend für den Abbildungsvorgang das Bild trage und die eigentlich unsichtbare Materialität der Fotografie, also ihre Transparenz, sichtbar machen könne.²⁰¹ Auf ähnliche Weise formuliert Stefan Gronert, wie diese Konstellation die Spiegeloberfläche vor der Kamera mit dem Ort des Bildes vor den Betrachter*innen zusammenfallen ließe und die ästhetische Grenze zwischen Betrachter- und Bildraum expliziere.²⁰²

Für die Argumentation vieler Autor*innen ist die bildzentral aufgestellte Kamera ein wichtiger Aspekt dieser Arbeit. An ihrem Beispiel komme für Michalis Valaouris zum Ausdruck, wie sich die kulturhistorisch entwickelten Mechanismen der Zentralperspektive in die Konstruktion der fotografischen Kamera eingeschrieben haben.²⁰³ Der latente Projektionsprozess im unzugänglichen Innern der Kamera werde durch die geöffnete Blende im Zentrum des Bildes betont, auf deren Standpunkt die Geometrie des perspektivischen Raumes, analog zum Augenpunkt, bezogen ist.²⁰⁴ An ihrer Öffnung werde das Licht gebündelt und als Projektionskegel weitergegeben, wo es auf der Filmebene der Kamera chemisch zum sichtbaren Bild fixiert wird.²⁰⁵ Das Objektiv ist demnach als ein monokularer Apparat anzusehen, der die Zentralperspektive durch seine Bauweise automatisch reproduziert und dem indexikalischen Moment vorausgeht. Umso deutlicher werde dies in *Picture for Women* dadurch, dass Augenpunkt und Fluchtpunkt im Objektiv zusammenfielen. Die reale Distanz zwischen Objektiv und Spiegeloberfläche der Aufnahmesituation schrumpfe damit, wie der Zentralstrahl bei Alberti, zu einem Punkt auf der Bildoberfläche zusammen.²⁰⁶ Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass die Beobachtungen teilweise ungenau sind. Zwar scheint es für die Komposition des in die Tiefe fluchtenden Raumes sehr naheliegend, die Kamera und den Fluchtpunkt in der Mitte des Bildes anzunehmen, so wie auch die Fenster, von denen eines die

¹⁹⁹ Vgl. de Duve 2009/ 1996, S. 12-13 und Greenberg 2006/ 1946, hier S. 55-56.

²⁰⁰ Greenberg 2006/ 1946, S. 56.

²⁰¹ de Duve 2009/ 1996, S. 13.

²⁰² Gronert 2002, S. 58.

²⁰³ Dies ist sein grundlegender Untersuchungsgegenstand. Zu *Picture for Women*, s. Valaouris 2018, S. 93-94.

²⁰⁴ Ebd., S. 77-79.

²⁰⁵ Ebd., S. 78.

²⁰⁶ Ebd., S. 92-94.

Kamera umrahmt, Referenzen auf Perspektivmetaphern aufrufen. Jedoch befindet sich das Objektiv nicht in der geometrischen Bildmitte, sondern liegt im Kreuzungspunkt der Diagonalen des ihm zugeordneten Triptychonfeldes, das sich oberhalb der oberen Tischkante anschließt. Dies verklammert die Kamera optisch in ihrer Parzelle. Dafür, dass die Position der Kamera für die Bildmitte gehalten wird, sind demnach mehr die Relationen zu den Triptychongrenzen verantwortlich als die tatsächlichen Bildkanten. Wall selbst kommentierte in Bezug auf diese Arbeit die integrative Funktion der Kameralinse, deren einheitlicher Brennpunkt den Bildzusammenhang stiftet.²⁰⁷

In konzeptueller Anlehnung an *Picture for Women* verhandelt *Changing Room* meiner Meinung nach einige bildtheoretische Probleme des frühen Werks auf antithetische Weise, indem das suggerierte Fehlen der Kamera als Bildursprung eine ostentative Leerstelle markiert. Kein sichtbares Objektiv stellt die Bildeinheit her und niemand scheint den Betrachter*innen seinen Blick in den Spiegel zu borgen. Der angebliche Spiegel in *Changing Room* ist ebenso unsichtbar, aber wird anhand der Struktur der Fotografie als bildgebende Grundbedingung angenommen und vom Rahmen auf der Bildoberfläche als gedankliche Ebene aufgespannt. Als hätte der Kamerablick aus *Picture for Women* die Seiten gewechselt, gibt diese Fotografie vor, nur das zu zeigen, was aus der Spiegeloberfläche heraus zu sehen ist, ohne ein Subjekt bzw. eine Kamera als Ursprung einer Reflexionsbeziehung anzugeben. Der Spiegel hat sich scheinbar als optisches Instrument verselbstständigt und die Kamera, sowie ihren auf einen Punkt bezogenen Projektionsvorgang abgelöst. Anders als in *Picture for Women* werden die Produktionsumstände, der Autor und seine Instrumente dadurch bewusst verborgen. Den Betrachter*innen vor dem Bild wird zunächst suggeriert durch ein Fenster in den Bildraum hineinsehen zu können, deren Standpunkt und Berechtigungen aber durch formale und inhaltliche Operationen brüchig werden. Vor dem Bild stehend, müssten sie auf die Rückwand eines Spiegels sehen. Der Zugang wird ihnen verwehrt, indem dieser gedachte Spiegel gleichsam ein bildgebendes sowie bildverweigerndes Instrument darstellt. So scheint sich die Bildebene nicht aus einem Schnitt durch die Sehpyramide in Bezug auf einen zentralperspektivischen Augenpunkt vor dem Bild zu bestimmen, sondern es handelt sich, in geometrischer Analogie, von vorn herein um eine gekappte Pyramide, auf deren kleinerer Deckfläche das Bild liegt. Dadurch wird die ästhetische Grenze des Bildes besonders präsent, die sich auf paradoxe Weise nach Innen in den Bildraum zu öffnen scheint und ihn für die Betrachter*innen unzugänglich macht. Das Bild als Spiegel wäre mehr sehende Fläche als illusionärer Fensterdurchblick.

²⁰⁷ Vischer/ Naef 2005, S. 278-279.

Eine ähnliche Überlegung schlug Valerie Hammerbacher bereits für *Picture for Women* vor. Anders als Valaouris versucht sie darin genau ein Gegenmodell für eine zentralperspektivische Malereikonzeption nach Leon Battista Alberti zu finden.²⁰⁸ Zwar schließe die Arbeit motivisch an Manets *Un Bar aux Folies-Bergère* an, orientiere sich aber, wie viele andere ebenfalls diskutierten, an der Bildstruktur der *Las Meninas* von Velazquez, die die Betrachter*innen vergleichbar desintegriere.²⁰⁹ Nach ihrer Aussage stelle sich nicht die Frage nach dem Platz vor dem Bild, da es sich um eine in sich geschlossene Spiegelung handele. Die Bildebene sei als Wandspiegel der Galerie des *Alcázar* vorzustellen, der sich nach Innen richte und den Raum aus dem Blickfeld der Infantin zeige.²¹⁰ Dafür gibt sie den Scheitel der Infantin an, der sich im Vergleich zu einem zeitnahen Portrait auf der linken Seite befinde. *Picture for Women* übernehme diese Struktur, indem die auf den Spiegel gerichtete Kamera immer wieder auf sich selbst zurückfiele und aus der Fotografie ein autonomes, abgeschlossenes Gebilde mache. Die Betrachter*innen könnten physisch vor dem Leuchtkasten stehen, aber ihr Sehen in den imaginären Bildraum sei nicht als erweiterter Fensterdurchblick aus einem perspektivisch zugewiesenen Augenpunkt vorzustellen.²¹¹ In Anlehnung an Svetlana Alpers bringt Hammerbacher Walls Fotografien dagegen mit einer Bildvorstellung in Verbindung, deren Quelle sie im 17. Jh. in Holland findet, genauer in der künstlerischen Rezeption Johannes Keplers Bestimmung der physiologischen Augenfunktion.²¹² Obwohl sie ihre Untersuchungen jeweils an der spezifischen Bildstruktur oder Inhalt festmacht, spricht sie in ihren Schlüssen oft verallgemeinernd von „Walls Fotografie“.²¹³ In *Changing Room* scheinen mir solche Überlegungen Walls zur Situierung der Bildoberfläche und zu einem entpersonalisierten Seheindruck, der seine apparative Abhängigkeit verleugnet, jedoch betont zu sein, indem die Bildstruktur mit dem Inhalt auf besondere Weise kurzgeschlossen ist.

Die Frage, wie man sich mit geschlossenen Augen im Spiegel betrachten könne, wird für gewöhnlich mit der Fotografie beantwortet.²¹⁴ Doch hier kann es scheinbar weder einen Blick in den Spiegel noch eine Fotografie geben. Die Person in der Umkleidekabine befindet sich in einem transitorischen Moment der Blindheit und für die Kamera ist angeblich kein Ort vorgesehen. Folgt man der angelegten Bildstruktur, könnte man sich also fragen, ob überhaupt

²⁰⁸ Hammerbacher 2010, S. 68, 70-71, 81-82, 87-89, 99-100.

²⁰⁹ Ebd., S. 64-69. Auf ähnliche Weise auch bei Banz 2014, S. 41-73. Bekanntermaßen ist *Las Meninas* ein Beispiel für Bild/Spiegel-Probleme in der Kunst schlechthin.

²¹⁰ Hammerbacher 2010, S. 67.

²¹¹ Ebd., S. 68, 71.

²¹² Ebd., S. 104-117.

²¹³ Ebd., S. 81.

²¹⁴ Damisch 2010/ 1987, S. 139.

jemand in den Spiegel sehen kann, und wenn ja, wie? Da die vertikalen und horizontalen Linien der Rückwand parallel verlaufen, wird eine zentralperspektivische Anlage des Bildes aufgerufen, wobei Flucht- und Augenpunkt zusammenfielen. Möchte man der suggerierten Spiegelkonstellation folgen, die Betrachter*innen von außen ablehnt, entspräche dieser nicht nur einem ideellen Punkt, auf den die Perspektive bezogen ist, sondern von ihm müsste auch faktisch ein Sehen vor dem Spiegel ausgehen. Dieser ist sorgfältig von der Bildmitte abweichend nach oben versetzt. Anstatt einer Kamera oder einem Auge der dargestellten Person, befindet sich dort hingegen das insektoide Textil.

Seine Gestaltung erinnert an Mimikry-Strategien der Natur und deutet immer wieder latente Augen und Gesichter an, die die tatsächlichen Gliedmaßen verhüllen und imaginär multiplizieren. Das einzelne Auge scheint an dieser Stelle zu zersplittern und sich seine ausgehöhlte Sehbefähigung auf eine Fläche auszuweiten. Dies lässt daran denken, dass nicht nur die Netzhaut des Auges, sondern auch die Haut im Gesamten lichtempfindlich sein kann, aufgrund rudimentärer Pigmente, aus denen evolutionsgeschichtlich einmal Sehorgane hervorgegangen sind.²¹⁵ Ein interpretatorischer Schlüssel könnte dafür bei Roger Caillois und Jaques Lacan liegen. Caillois interessiert sich für die Phänomene der Mimikry bzw. Mimese aus surrealistisch-philosophischer Sicht und erkennt in der Strategie der Camouflage eine schizoide Tendenz der Identitätsauflösung.²¹⁶ Indem sich das tarnende Lebewesen der Erscheinung der Umwelt annähert, komme es zu einer Art propriozeptiven Störung, die die Grenze zwischen Subjekt und Raum verschwimmen lasse.²¹⁷ Durch eine Umkehrung der Blickrichtung gehe die Selbstwahrnehmung nicht mehr vom eigenen Körpergefühl aus, sondern sein Ort bliebe von einem Außen als distinktionslose Einheit des Raumes unbestimmt.²¹⁸ In narrativer Hinsicht könnte die Figur in *Changing Room* genau dies zum Ziel haben. Ihre partielle Selbstentfremdung vom menschlichen Körper und Assimilation an das Insektenhafte wäre als eine Mimikry-Operation zu beschreiben, durch die sie ihr Inkognito wahrt. In metaphorischer Übertragung steckt darin auch die bei Insekten verbreitete Form der Mimese. Die Integration in die Umgebung, die den eigenen Körper und das, was sich an ihm befindet, unentdeckt bleiben lässt, kann bei kleptomanischen Tendenzen jedenfalls von Vorteil sein.

²¹⁵ Lacan 1987⁴/ 1964, S. 100. Naturwissenschaftlicher Hintergrund, s. Arendt 2007, S. 565-568.

²¹⁶ Caillois 1984/ 1934, S. 27-31. Caillois nennt verschiedene Formen (offensive und tarnende) und bezeichnet sie insgesamt als Mimikry, doch biologisch unterscheidet man im Deutschen Mimikry und Mimese. Mimikry bezeichnet die Nachahmung anderer Lebewesen, Mimese die Angleichung an die unbelebte Umgebung, s. Geble 2011, S. 188-189. In *Changing Room* lassen sich beide Ebenen auf unterschiedliche Weise wiederfinden.

²¹⁷ Caillois 1984/ 1934, S. 28.

²¹⁸ Ebd., S. 28-30.

Nach Caillois untersucht Jaques Lacan (auch) am Beispiel der Mimikry das Verhältnis des sehenden Subjekts zum Raum.²¹⁹ Er begreift darin eine Spaltung des Subjekts in Auge und Blick. Das visuelle Bewusstsein ginge zwar vom Auge aus, aber diese einseitige Beschreibung erfasse nicht das vollständige Feld des Sehens, da sie seine körperliche Gebundenheit ausblende.²²⁰ Dem *geometralen* Sehen stehe der Blick gegenüber, der das wahrnehmende Subjekt von überall her in seiner Körperlichkeit treffe, in der das sehende Auge nur als ein Teil enthalten ist. „*Ich sehe von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt.*“²²¹ Im bekannten Schema der zwei übereinanderliegenden Dreiecke hat Lacan diese Wechselseitigkeit illustriert (**Abb. 19, 20**). Die rechte Spitze steht für das Subjekt der Vorstellung oder den *Geometralpunkt*, der im Auge liegt und von dem aus sich die optische Dimension auf die Objekte im Raum, die von der gegenüberliegenden vertikalen Linie symbolisiert werden, bestimmt. Die Geometrie der Zentralperspektive ist dafür eine Abstraktion, die organisiert, wie sich Dinge im Raum in Bezug auf diesen *Geometralpunkt* auf einer ebenen Fläche als Punkt-zu-Punkt-Projektion abzeichnen können.²²² An dieser Schnittstelle der Fläche entsteht das Bild/ *image*.²²³ Auf der anderen Seite steht der Blick, der reziprok von den Dingen ausgeht. Am deutlichsten werde dieses Angeblicktsein seiner Körperlichkeit in der Situation des Voyeurs, dessen kurzfristige Illusion ganz Auge zu sein durch das überraschende Auftreten eines Fremden schamauslösend zerbrechen muss. Doch auch Glanzlichter von Objekten können darauf hinweisen, dass man unter dem Blick in ein *tableau* eingeschrieben wird. „*Ich bin nicht einfach jenes punktförmige Wesen, das man an jenem geometralen Punkt festmachen könnte, von dem aus die Perspektive verlaufen soll. Zwar zeichnet sich in der Tiefe meines Auges das Bild/ tableau. [...] Aber ich, ich bin im Tableau.*“²²⁴ In der Mimikry-Operation gibt das Subjekt dem potenziellen Blick (eines Fressfeinds) etwas zu sehen, das sich „*von dem, was man es-selbst nennen könnte, das dahinter wäre, unterscheidet.*“²²⁵ Darin sieht Lacan eine „Präexistenz des Blicks“, insofern, dass „*vor dem Gesehen ein Zu-sehen-Gegebenes existiert.*“²²⁶ Und der Effekt der Mimikry ist Tarnung. Darin steckt, dass das Subjekt dem Blick nicht wehrlos ausgeliefert ist, sondern es ihm etwas entgegenstellen kann. Was das zum *tableau*-gewordene Subjekt dem Blick entgegenstellt, nennt Lacan den Schirm/ *écran*.²²⁷ Der

²¹⁹ Lacan 1987⁴/ 1964, S. 79-80, 104-106.

²²⁰ Ebd., S. 102.

²²¹ Ebd., S. 78.

²²² Ebd., S. 91-92.

²²³ Ebd., S. 92.

²²⁴ Ebd., S. 102.

²²⁵ Ebd., S. 105-106.

²²⁶ Ebd., S. 78-80.

²²⁷ Ebd., S. 102-103.

ist nicht transparent auf einen Inhalt wie das Bild, im Sinne der zentralperspektivischen Fensterillusion, sondern opak.²²⁸ Während die Tiere auf ihre unveränderbare äußerliche Hülle angewiesen sind und sich bloß zum Kampf oder Balz aufplustern können, könne der Mensch seine Maskierungen ablösen und mit ihr „spielen“.²²⁹ Denn das Subjekt ist unter dem Blick nie es selbst, sondern erscheint in der Form des Schirms.²³⁰ Der Schirm ist dann Ort der Vermittlung. Darüber verknüpft sich meiner Meinung nach Form und Inhalt der Arbeit *Changing Room*.

Die untere Körperhälfte der Figur in der Umkleidekabine scheint mit einem potenziellen Gesehenwerden zu rechnen, was an der Pose des rechten aufgestellten Beins erahnbar wird. Überdies sind das Einkleiden und der Kleiderkauf Tätigkeiten, die das eigene Erscheinungsbild einem Blick von außen unterordnen können. Als identitätsstiftendes Medium begriffen, kann Mode Ausdruck individueller Selbstinszenierung des Körpers sowie machtstruktureller Prozesse der Gesellschaft werden, indem sie zu sehen gibt, wie man möglicherweise gesehen werden will oder wie es unter soziokulturellen Bedingungen erwartet wird.²³¹ Das Blütenmuster und der einfache Schnitt des Kleids wirken wenig modern. Es lässt sich eher in eine Mode der 1950er-Jahre datieren und weckt Assoziationen an überholte Geschlechterrollenklichs als an zeitgenössische *Haute Couture* aus dem Luxuswarenhaus. Kaja Silverman gliedert diese kulturellen Rahmenbedingungen in den lacan'schen Begriff des Schirms ein. Der Schirm funktioniere unter dem Blick wie ein imaginärer Sucher einer Kamera, in dem sich eine historisch gewachsene Normativität eines Blickregimes konstituiert.²³² Das äußert sich besonders in Körper und Kleidung, die nach fotografischen Kategorien zu Pose und Kostüm werden.²³³ Während die Figur in *Changing Room* auf den Blick einerseits auf eine passive Weise reagiert, in der man reaktionäre gesellschaftliche Erwartungen reflektiert sehen kann, stellt sie ihm mit dem Oberkörper eine Maskierung desselben abwehrend entgegen. Das Tuch kann dann als Schirm gelten, der mit dem Körper wie eine zweite Haut verwächst; ihn damit zunächst löscht, um ihn neu zu formen.²³⁴ Oder mit Lacans Worten: *Das Subjekt stellt sich als etwas anderes dar, als es ist, und was man ihm zu sehen gibt, ist nicht, was es zu sehen wünscht.*²³⁵ Das ornamentierte Tuch, das den Betrachter*innen einen optischen Zugang

²²⁸ Lacan 1987^A/ 1964, S. 102-103.

²²⁹ Ebd., S. 114.

²³⁰ Silverman 1996, S. 133.

²³¹ Lehnert 2008, S. 89-92.

²³² Silverman 1996, S. 134-136, 196-197.

²³³ Ebd., S. 202-206.

²³⁴ Lehnert 2008, S. 93-95. Das Verhältnis von Mode, Raum und Körperlichkeit wird auch deutlich durch den zusammengefallenen Mantel, das Kleid auf dem provisorischen Kleiderbügel.

²³⁵ Lacan 1987^A/ 1964, S. 111.

verwehrt, stellt damit auch eine Visualisierung der bildstrukturellen Unerreichbarkeit dar. Zwischen Verhüllen und Verbergen, im Sinne des dichotomischen Präsentierens nach außen und Versteckens nach innen, sowie zwischen der blickabwehrenden Funktion des Vorhangs und der persönlichen Selbstbetrachtung in einem Spiegel, der sich entgegen seiner Funktion den Bildbetrachter*innen paradoxal zu öffnen scheint, entfaltet *Changing Room* seine geistreichen Kombinationen von Tarnungsoperationen anhand eines an sich banalen Bildsujets. Die Bildfläche erscheint opak. Die Betrachter*innen, die zunächst aufgrund verschiedener Strategien dazu aufgerufen werden, den Bildraum als Erweiterung des Realraumes anzunehmen, werden durch Erfassung der internen Bildstruktur gewahr, dass ihr Platz vor dem Bild brüchig und ihnen die Blickberechtigung entzogen wird. Ihr von der Perspektive zugewiesener Standpunkt kann sich angeblich nicht vor dem Bild befinden, sondern muss im Bildinhalt wiedergefunden werden. Am Augenpunkt wird ihnen aber kein Platzhalter - nicht mal in Form einer aufgezeichneten Fotokamera wie in *Picture for Women* - zur Identifizierung angeboten. Stattdessen befindet sich dort eine Figur, die den Blick über verschiedene Tarnungsoperationen verweigert. Statt einem Auge, von dem sich das Sehen über den Spiegel auf sich selbst entwickeln könnte, befindet sich dort das verklärende Tuch. Der Spiegel verselbstständigt sich, indem er eine Ansicht *aus* dem Spiegel, statt *über* ihn vorzuspielen scheint. Als wäre das lacan'sche Schema von Auge und Blick in der mittleren Schnittebene gefaltet und übereinandergelegt worden, befindet sich auf Ebene der Bildoberfläche kein *tableau*, das von einem *Geometralpunkt* vor dem Bild aus als Schnitt durch die Sehpyramide zur Anschauung kommen könnte, sondern ein imaginerter, nach innen gerichteter Spiegel in der Funktion eines nach außen blickabwehrenden Schirms.

5.4. *Mask Maker* (2015) – Da ist eine Stelle, die dich nicht sieht

Zeichnet sich die Arbeit *Changing Room* dadurch aus, dass sie ihren fotografischen Apparat als Bildursprung zu verleugnen scheint, drängt sich den Betrachter*innen vor *Mask Maker* die fotografische Vermittlung vielmehr auf (Abb. 21). Sichtbarkeit und Maskierung sind auch hier wichtige Begriffe, die mit der vorher besprochenen Arbeit formal und inhaltlich korrespondieren. Ebenso als Hochformat gestaltet, kommt *Mask Maker* mit nur einer Figur aus. Ein junger, Schwarzer Mann in rotem Kapuzenpullover und olivgrüner Hose, die an der Naht zerschnitten, umgestülpt und auf unterschiedliche Weise geflickt worden ist, steht im Zentrum des Bildes. Er ist im Profil vor der Ecke einer nach hinten links fluchtenden Hausfassade zu sehen. Mit der rechten Hand, in der er auch eine schwarze Plastiktüte trägt, hält er sich an der ornamentierten Vergitterung eines Fensters fest, in dessen trübe Spiegelung er blickt, um sich mit einem schwarzen Filzstift den Nasenrücken seiner weißen, puristischen Augenmaske anzuzeichnen. Das von innen mit Papier verklebte Fenster, die verschmutzte Straße, sowie die abgewetzte Farbe der Häuserfront lassen die Umgebung ungepflegt und ärmlich wirken. Links, teilweise von der Figur verdeckt, öffnet sich ein Hauszugang oder Durchgang, wo ein verstaubter Briefkasten von seiner Nichtbenutzung und Leerstand erzählt. Daneben, bis zur linken Kante des Bildes, schließt ein fensterloser Wandabschnitt an, der mit einem Graffiti bemalt ist. Es zeigt eine Figur vor einem grün-blauen Hintergrund, die in einer drängenden Bewegung ihren Kopf und Oberkörper nach vorn richtet und, so scheint es, ihre rechte Faust den Passanten auf der Straße entgegenstreckt. Dies lässt an einen mit außergewöhnlichen Kräften befähigten Helden eines Comics und ihrer filmischen Adaptionen denken. Die Farbgestaltung des Graffitis, insbesondere des roten Anzugs, der den Kopf wie eine Kapuze umschließt, ruft zu einem Vergleich mit dem fotografierten Maskenbildner in der Bildmitte auf. Gegenüber der Comic-Helden erscheinen seine Mittel der Verwandlung jedoch lächerlich provisorisch und gehen womöglich nicht mit entsprechenden übermenschlichen Befähigungen einher. Das könnte als Kommentar auf die Unterrepräsentation von *People of Colour* besonders in Hollywood-Filmproduktionen oder ihre fehlende Chancengleichheit in einer weißdominierten, westlichen Mehrheitsgesellschaft aufgefasst werden.²³⁶ Diese Fotografie ließe sich im Bereich der *Streetphotography* und ihren sozialkritischen Interpretationen kontextualisieren, mit deren Sujets sich Wall besonders in den 1980er-Jahren, wie in *Mimic* (1982) oder *Milk* (1984), mit seiner cinematografischen Arbeitsweise beschäftigte.²³⁷

²³⁶ Zur rassistischen Benachteiligung in der US-amerikanischen Filmindustrie, s. z. B. Kim/ Brunn-Bevel 2020.

²³⁷ S. z. B. Fried 2008, S. 235-238.

Zwar befindet sich die gezeigte Person im Außenraum, jedoch ist kein Himmel oder Horizont sichtbar. Nur in den diffusen Spiegelungen der blind verklebten Fenster ist die gegenüberliegende Straßenseite und ein kleiner, himmelblauer Bereich oben rechts zu erkennen, der den Raum rückseitig öffnet. Der spitze Blickwinkel, in dem die Kamera auf die Häuserfront gerichtet ist, lässt die parallelen Linien an Wand und Boden scharf in einen Fluchtpunkt knapp außerhalb der linken Bildkante münden. Dieser entwickelnden Sogwirkung, die das Graffiti am Bildrand betont, stellen sich die Innenkanten des Durchgangs entgegen, die den rechtsseitigen Fluchtpunkt weit außerhalb des Bildes bestimmen. Beide Fluchtpunkte liegen im oberen Bilddrittel, jedoch nicht auf gleicher Bildhöhe. Die daraus zu ermittelnde Horizontlinie spricht für eine Rotation der Kamera nach links. Ebenso erscheint die Kamera dadurch nach unten geneigt. Entsprechend stürzen die vertikalen Linien auf einen Punkt unterhalb des Bildes zu. Sie fächern sich zwischen der Wanddecke vor dem Hauseingang und den Metallstreben des Fensters wie Winkelgerade auf, womit ihre Richtung besonders akzentuiert wird. Aus Drehung, Rotation und Neigung der Kamera auf drei Raumachsen in Bezug auf die Geometrie der meisten Bildobjekte entwickelt sich eine dynamisierte, irritierende Perspektivkonstruktion mit vielfachen Fluchtlinien, die sich ausnahmslos in Punkten außerhalb der Bildfläche treffen. Das ist ungewöhnlich bei Wall. Die Arbeit *Doorpusher* (1984), die einige formale Übereinstimmungen mit *Mask Maker* aufweist, zeigt einen Blick steil von oben (**Abb. 22**). Trotzdem treten hier kaum stürzende Linien auf. Vielmehr scheinen sie bewusst vermieden worden zu sein, sodass die Tür fast wie ein Parallelogramm wirkt. Die Perspektive in *Mask Maker* vermag gerade keine stabile Räumlichkeit aufzuspannen, sondern steht ihrer Erfassung eher störend entgegen, was bei längerer Betrachtung eine Art von Schwindel auslösen kann. Der Raum scheint den Mann weniger einzufassen, sondern ihn nach vorn aus dem Bild herauszuschieben. Um seine Integration muss er sich aktiv bemühen, indem er sich mittig auf eine der Gehwegplatten stellt, seinen Rücken an die Achse der Graffitiwand lehnt und mit der Hand eines der Fenstergitter umgreift.

Zwei Details geben der Bildorganisation trotz der perspektivischen Schieflagen Halt. Zum einen heftet das kleine Dreieck in der linken, oberen Bildecke den Bildraum an die Formatierung wie eine überdimensionierte Fotoecke einen Abzug im Album. Zum anderen orientiert sich das Arrangement an der Bodenkante des kurzen Wandabschnitts unten rechts, die entgegen aller anderen Linien nahezu waagrecht im Bild verläuft. Das ergibt sich daraus, dass sie realräumlich nicht im rechten Winkel auf die andere Wandseite stößt.²³⁸ Durch diese

²³⁸ Dies ist ein Motiv, das in Walls Fotografien nicht selten auftritt. Obwohl die Bildobjekte seiner Fotografien überwiegend schräg im Raum angelegt sind, treten immer wieder Elemente auf, die sich an der Bildebene ausrichten. Die Eckgestaltung in *Mask Maker* erinnert vielleicht nicht zufällig an die Arbeit *Double Self-Portrait*

Formatierung erfährt die Komposition eine Beruhigung. Der Zuschnitt der Fotografie ist nicht wahllos, sondern exakt zugerichtet auf die Dimensionen des Mannes. Die Abstände seines Körpers zu den Bildrändern sind oben und unten, bzw. rechts und links symmetrisch, was ihn in die Bildmitte rückt. Zusammen mit der Horizontlinie auf seiner Schulterhöhe erzeugt dies den Eindruck, dass die Betrachter*innen unmittelbar neben ihm auf der Straße stehen und ihn direkt von der Seite her anschauen können, obwohl die Kamera gleichzeitig schräg nach unten geneigt ist.

Von ihren Betrachter*innen nimmt die Figur allerdings keine Notiz. Sie wendet sich zur Seite und schaut zur Selbstüberprüfung in das spiegelnde Fenster. Mit lockerem Stand und halbgeöffnetem Mund wirkt der Mann ausdruckslos und - mit Michael Fried - in seiner Tätigkeit *versunken*. Seine Augenpartie ist mit der Maske verdeckt, die einen Abschnitt seines individuellen Profils durch ein schabloniertes Massenprodukt der weißen Mehrheitsgesellschaft vereinheitlicht. Das bewegliche Gesicht verbindet sich mit der Starrheit der Kunstmaske. Hans Belting weist darauf hin, dass die begriffliche Grenze zwischen Gesicht und Maske unscharf sein kann und die Bewertung des Gesichts als „wahr“ und der Maske als „falsch“ eine kulturell eingeübte Idealisierung darstellt.²³⁹ Denn das menschliche Gesicht ermögliche durch mimische Ausdrucksfähigkeit bereits eine Maskierung, die den Körper in eine bildliche Repräsentation überführe.²⁴⁰ In beiden steckt das Spiel der Verwandlung und zeigt eine dialektische Kommunikationsstruktur zwischen Offenbaren und Verbergen.²⁴¹ Der *Mask Maker* bei Wall adressiert seine Verwandlungsabsicht in diesem Moment nicht an ein Gegenüber, mit dem er über eine Maskierung Kontakt aufnehmen will, sondern er richtet sie über das Fenster auf sich selbst.

Eine Tarnung oder Verwandlung lässt sich auch in der Operation der Umstülpung erkennen. Die zerschnittene und wiederum provisorisch geflickte Hosennaht entwickelt eine ärmliche, aber auch surreale Erscheinung. Zwar verliert seine Hose durch das Umstülpen die Schauseite und ihre Taschen, lässt damit jedoch anderes zutage treten. Am rechten Oberschenkel befestigt, fallen drei blaue Objekte auf, die wie Ringe und Edelsteine aussehen. Neben Ketten und Anhängern, die unter dem Pullover und am linken Knie hervorschauen, lassen sie den Verdacht

(1979), in der die merkwürdig schwebenden Wände in einem stumpfen Winkel aufeinandertreffen, die Tür jedoch so weit geöffnet ist, dass sie parallel zur Bildebene steht (**Abb. 23**). Auch dort spielen Fragen nach Identität und Verwandlung und der Beteiligung des Fotografen eine Rolle. Vgl. Gronert 2016, S. 22-25, s. Vischer/ Naef 2005, S. 284 für eine Ansicht der Produktionssituation im Atelier.

²³⁹ Belting 2013², S. 25-26.

²⁴⁰ Ebd., S. 26. Von Seiten der neurologischen Forschung kämen vermutlich Bedenken, ob der mimische Ausdruck nicht auch von unbewussten Impulsen aktiviert wird oder bis zu welchem Grad er bewusst zu kontrollieren sein kann.

²⁴¹ Belting 2013², S. 25.

auf Diebesgut aufkommen. Das kann zu symbolischen und damit auch stereotypisierenden Assoziationen führen. So könnten sich Betrachter*innen schnell zu einer oberflächlichen, womöglich rassistischen Kriminalisierung des Bildinhalts angehalten fühlen und den bekratzten Plastikring an seinem linken Handgelenk als Teil einer Handschelle deuten oder die Stäbe vor dem Fenster als Vergitterung eines Gefängnisses interpretieren, durch die er sich in seiner Spiegelung betrachten muss.

Man kommt in *Mask Maker* nicht umhin, auf das 1952 erschienene Buch „*Peau noire, masques blancs*“ von Frantz Fanon hinzuweisen, das als früher wichtiger Beitrag zur postkolonialen Theorie verhandelt wird.²⁴² Auf dem Umschlag einer in New York veröffentlichten Ausgabe von 1968 ist ein Mann mit einer Augenmaske der gleichen Art zu sehen (**Abb. 24**). Geboren in der ehemaligen französischen Kolonie *Martinique*, beschreibt Fanon darin die systematische Unterdrückung, die Weiße auf Menschen mit Schwarzer Hautfarbe ausüben.²⁴³ Er schildert persönliche Erfahrungen und welche seiner Umwelt und deutet sie in einem psychoanalytischen Modell. So sieht er, dass für die Schwarze Bevölkerung unter den Kolonisatoren eine Möglichkeit zur Identitätsbildung nur in einem Abhängigkeitsverhältnis von der Konstruktion des Weißen besteht. Unter dem „sezierenden Blick des Weißen“ werden als Schwarz wahrgenommene Menschen nur über ihr Nicht-Weißsein definiert und damit stigmatisiert.²⁴⁴ Vergleichbar mit dem Spiegelstadium entwickle sich so ihre Selbstbestimmung über einen negierenden Akt, durch eine Erkenntnis in der dritten Person, die ihnen persönliche Anerkennung verweigert und sie auf die vorverurteilte Sichtbarkeit als Schwarzsein reduziert.²⁴⁵ Das fordere ständige Rechtfertigung und Anpassung der Schwarzen Bevölkerung und erzeuge den Druck, sich überdeutlich gegen Vorurteile beweisen zu müssen.²⁴⁶ Die weiße Maske kann für den sozial auferlegten Zwang, die eigene Identität über die Konstruktion des Weißen zu bestimmen und sich dieser annähern zu müssen, um Anerkennung zu erfahren, stehen.²⁴⁷ Denn trotz mimischer Inszenierung kann nicht das natürliche Gesicht, sondern nur die materielle Künstlichkeit der Maske die (Haut)farbe wechseln.

Ob Jeff Wall explizit an Fanon gedacht hat oder ob ihm diese Referenz als privilegierter, weißer Mann überhaupt zustehen sollte, bleibt zu fragen. Mit *After „Invisible Man“ by Ralph Ellison, the Prologue* (1999-2000) beschäftigte er sich bereits mit einem bedeutenden US-amerikanischen Roman eines Schwarzen Autors, der ebenso 1952 veröffentlicht wurde, wofür

²⁴² Für einige Hinweise zur Rezeption und kritischen Auseinandersetzung mit Fanon, s. Varela/ Dhawan 2020³, S. 232-242.

²⁴³ Fanon 2016/ 1952, S. 79-80.

²⁴⁴ Ebd., S. 99-101.

²⁴⁵ Ebd., S. 94-96.

²⁴⁶ Ebd., S. 10.

²⁴⁷ Ebd., S. 84-85.

Wall auch scharf kritisiert worden ist (**Abb. 25**).²⁴⁸ Dort sitzt ein Schwarzer Mann, der schreibende Erzähler der Buchvorlage, in einem fensterlosen Raum inmitten angesammelter Objekte an einem Tisch. Darunter werden auch 1369 Glühbirnen beschrieben, die Wall an der Decke versammelt. Im Buch stehen sie symbolisch für eine Überkompensation. Der Mann fühlt sich unsichtbar durch mangelnde Repräsentation und Chancen in der weißen amerikanischen Bevölkerung, sodass er ihr mit umso stärkerer Eigenbeleuchtung entgegentritt, die durch intensiven Stromverbrauch auch einen finanziellen Schaden für das Hotel bedeutet, in dessen Keller er sich zurückziehen musste.²⁴⁹ In Walls Fotografie wird der namenlose Erzähler des Buches von einem rekrutierten Schauspieler gemimt und für die Betrachter*innen sichtbar. Die inhaltliche Lichtsymbolik wird durch die Präsentation im Leuchtkasten, die die abgebildeten Glühbirnen tatsächlich illuminiert, besonders unterstützt.²⁵⁰

Anders als der Protagonist in *Invisible Man*, der sich durch fehlende Anerkennung und Zurückweisung als unsichtbar empfindet, beschrieb Fanon in „*Peau noire, masques blancs*“ auch eine schmerzvolle Hypervisualität. Sein nicht ablegbarer Körper werde in den Augen der machtausübenden Weißen als etwas Fremdartiges wahrgenommen und so dem gewaltvollen Zugriff der Umwelt ausgesetzt.²⁵¹ Dies erwecke in ihm den zeitweisen Wunsch nach Anonymität und Vergessen seiner Anwesenheit, was wiederum in eine gesellschaftspolitische Unsichtbarkeit führe.²⁵² Diese Verschiebung in Bezug auf *Invisible Man* kann ich in der formalen Behandlung von *Mask Maker* wiederentdecken. Hier ist es nicht das Licht im Leuchtkasten, das einen Unsichtbaren sichtbar werden lässt, sondern die perspektivische Konstruktion und die Formatierung der Fotografie, die sich produktionsgeschichtlich zwischen die Betrachter*innen und Bildfigur stellt und so ihren Zugang auf einen *Hypersichtbaren* einschränken kann. Dabei wird die Abhängigkeit des Bildes von der Kamera betont, die eine Sichtbarkeit zunächst herstellt, aber den Betrachter*innen gleichzeitig bewusst macht, was der Kamera und ihnen bei diesem Prozess entgehen muss.

Denn während die Perspektiveffekte an der Architektur irritierend stärker zur Geltung kommen, scheinen sie an dem Mann nicht zu greifen. Grund dafür ist gewiss, dass perspektivische Verkürzungen an einem rundlichen Körper weniger zum Ausdruck kommen können als an kubischen Objekten oder rhythmisierten Oberflächenstrukturen. Ob die Beine des Mannes in der Höhe gestaucht erscheinen, wird man so nicht ohne Weiteres feststellen können. Die Lagebestimmung rundlicher Körper relativ zum Blickpunkt wird mehr fassbar anhand ihrer

²⁴⁸ Michel 2007, S. 57-60.

²⁴⁹ Silverman 2011, S. 205-206.

²⁵⁰ Belting 2009, S. 177-181.

²⁵¹ Fanon 2016/ 1952, S. 99-101.

²⁵² Ebd., S. 100.

Kontur, die sie wie eine Horizontlinie umgibt. Sie liegt immer dort, wo sich die Körperform von der Blickachse weg zu wölben beginnt, also an ihren äußersten Punkten, wo die Sehstrahlen des bildbetrachtenden Auges als anliegende Tangente vorzustellen wären und parallel zu einer - unter Umständen infinitesimal kleinen - Gerade auf der Objektoberfläche verlaufen. Die als Umriss gedachte Linie ist unsichtbar und nicht fix auf dem Körper eingetragen, sondern nur vom Standpunkt des betrachtenden Auges als ideelle und variable Grenzlinie beschreibbar, die sich, den Positionsänderungen ihrer Betrachter*innen folgend, auf dem Körper verschiebt.²⁵³ Die Körpergrenzen können damit helfen, den temporären räumlichen Bezug zu markieren, in welchem sie im Moment der Aufnahme zur Kamera standen, und weisen die Betrachter*innen gleichzeitig darauf hin, dass ihrem Blick auch immer etwas als abwesende Rückseite entgehen muss. Zwar trägt jeder dreidimensionale Körper jederzeit, sofern seine Oberflächenstruktur klar von der Umgebung zu differenzieren ist, eine solche betrachterabhängige Konturlinie. Doch besonders die Seitenansicht eines Menschen stellt seinen Umriss heraus. Neben individuellen Merkmalen im Gesicht, scheint ihn sein Profil äußerlich zu charakterisieren, weshalb die Gattung des Scherenschnitts, die ohne Binnenzeichnungen auskommen muss, die Seitenansicht bevorzugt.²⁵⁴ Mimische Ausdrucksmöglichkeiten sind dadurch reduziert und mehr die unbewegliche, physiologische Gestalt betont.²⁵⁵ Die Profilansicht gibt eine prägnante Silhouette zur Anschauung, die aufgrund der bilateralen Symmetrie der menschlichen Anatomie fester mit dem Körper verbunden zu sein scheint, als Konturen möglicher anderer Ansichten.

Gerade der Umriss ist in *Mask Maker* auf mehrfache Weise exponiert. Sein Kopf steht in der exakten Profilansicht zur Kamera, die seine temporäre Kontur im Moment der Aufnahme festgehalten hat. Von der Seite schrumpft seine Kapuzenöffnung zu einer Naht zusammen, die über dem höchsten Punkt seines Scheitels liegt und seinen Kopf in zwei Hälften untergliedert; in eine mit einem menschlichen Gesicht und eine andere aus roter Stoffmasse. Seine persönliche Silhouette ist an Stirn und Nase zu einem anonymen Plastikguss erstarrt. Diesen standardisierten Umriss wiederholt er, indem er ihn am Nasenrücken mit einem schwarzen Stift nachzeichnet, womit die lose Grenzlinie, die nur von der Kamera als Kontur fixiert wird, eine grafische Entsprechung bekommt. Dabei wird aber deutlich, dass die entstehende grafische Linie, anders als weitere Markierungen auf seiner Maske, im Bild für die Betrachter*innen unsichtbar bleiben muss, gerade *weil* sie seiner Kontur entspricht. Der Maskenbildner umreißt seine Form im wörtlichen Sinne, wie es in der etymologischen Beziehung zwischen Porträt und

²⁵³ Pichler/ Mainberger 2017, S. 284-285.

²⁵⁴ Vogel 2009, S. 148-150.

²⁵⁵ Boehm 2014, S. 18.

portrahere anklingt.²⁵⁶ Damit schreibt er sich zum einen in das Bild ein, indem seine räumliche Relation zum Blickpunkt bestimmt wird, andererseits liegt darin auch ein „Entgehen“. Die Kamera schaut auch an ihm vorbei und sieht nur eine Körperhälfte. Umso deutlicher wird dies in seinem Auge. Von der Seite ist nur das blinde Augenweiß erkennbar. Seine Iris und Pupillenöffnung ist für die Kamera unsichtbar und so schauen mit ihr die Betrachter*innen genau quer durch die transparente Linse seines Auges hindurch. Kameralinse und Augenlinse verfehlen sich genau auf diametrale Weise. Da wo er sieht, sieht man ihn nicht. Der Blickkontakt zwischen Betrachter*innen und Bildfigur wird durch die Profilansicht unterbunden. Seine Verwandlungsabsicht adressiert in diesem Moment kein Gegenüber, an das er sich mit seiner Maske wenden kann, sondern bleibt auf sich selbst gerichtet.

Dieses Vorbeisehen macht sich auch bemerkbar in den spiegelnden Fenstern. In ihren Spiegelungen werden Räume sichtbar, die eigentlich außerhalb des Sichtkegels der Kamera liegen. Die Anordnung der Fenster an der Wandecke lässt eine eigentümliche Wirkung von räumlicher Kontinuität der beiden Reflexionen entstehen, deren jeweilige Referenten realiter in entgegengesetzter Orientierung anzunehmen sind. Der Raum hinter und vor bzw. neben der Kamera fügt sich an dieser Stelle zu einer scheinbaren Synthese zusammen. Dazu tragen auch die blauen Klebestreifen in den Fenstern bei, die die Spiegelungen der beiden Fensterhälften zusammenschnüren. Dass weder Reflexionen des Mannes noch der Kamera darin aufscheinen, überrascht dabei fast. Obwohl der Mann so nah vor dem Fenster steht, findet man ihn darin nicht wieder. Die Kamera steht dafür zu weit rechts und schaut gerade zwischen ihm und seiner Spiegelung hindurch. Sie steht allerdings auch zu weit links, um sich in der rechten Fensterebene selbst zu reflektieren. Ihr Platz befindet sich dazwischen, übereck.

Durch das Herausstellen von unübersichtlichen Perspektiveffekten erfährt die Fotokamera eine Betonung als bildgebendes Dispositiv. Im Moment der Negativbelichtung erfüllt sich in ihrem Innern nicht nur die indexikalische Grundbedingung für die Sichtbarkeit des erzeugten Bildes, sondern sie stellt sich als modulierendes Dispositiv zwischen Betrachter*innen und Bildreferenten heraus. Mit der Veräußerung der Sichtbarkeit an die Fotokamera wird auch die Abhängigkeit ihrer Vermittlung in Kauf genommen. In realräumlicher Wahrnehmung werden Schrägstellungen des Kopfes oder stürzende Linien an Architektur vom Gehirn des schauenden Subjekts durch Abgleich mit Erfahrungswerten dieser Objekte korrigiert und daher nicht unbedingt bemerkt. Die Konstruktion der Kamera hingegen schreibt die projektiven Prozesse, die das räumliche Gefüge auf eine ebene Fläche reduzieren, in ihr Erzeugnis ein und fixiert sie.

²⁵⁶ Pichler/ Mainberger 2017, S. 284.

Der von Jeff Wall gewählte Blickwinkel und die aus dem Lot geratene Kamerahaltung lassen perspektivische Verzerrungen der Architektur im Bild besonders in Erscheinung treten und weisen seine Betrachter*innen auf die ursprüngliche Präsenz der Kamera hin, durch die sie über den fotografischen Abzug hindurch schauen müssen. Behauptet *Changing Room* durch Reduktion perspektivischer Effekte und Entfaltung seiner internen Bildstruktur seinen Bildinhalt nicht anhand einer Kamera, sondern über einen wundersamen Spiegel hindurch für seine Betrachter*innen sichtbar werden zu lassen, bleibt in *Mask Maker* auf diese Weise der projektive Apparat, wie es die fotografische Kamera ist, als Bildursprung evident. Dieser Effekt lässt an Kamerastrategien in der Filmtechnik denken, bei denen mit nicht ausbalancierten Handkameras gearbeitet wird.²⁵⁷ Die Darstellung des Protagonisten sehe ich in einem Kontrastverhältnis zur Architektur stehend. Die Formatierung des Bildfeldes rückt ihn trotz bildräumlicher Schräglagen in die genaue Mitte, was den Eindruck erzeugt, die Betrachter*innen würden ihn genau von der Seite ansehen können. Durch die strenge Profildarstellung gliedert sich seine Figur allerdings nicht in den perspektivischen Bildraum ein, sondern enthebt ihn aus seiner Umgebung, um einen eigenständigen Bezug zur Kamera herzustellen. So scheint er sich, anders als die städtische Umgebung, dem visuellen Zugriff der Kamera und damit den Betrachter*innen eher zu verweigern, worauf er ebenso durch Herausstellen seiner Kontur hinweist. Das mag in aller Konsequenz etwas zu forciert gedeutet sein, aber mit seiner inhaltlichen und perspektivischen Selbstentfremdung ist der *Mask Maker* in das verwoben, was Jeff Wall in „Einheit und Fragmentierung bei Manet“ das „innere Drama“ der perspektivischen Malerei nennt.²⁵⁸ Durch die „mechanistische Optizität des perspektivischen Codes“ werde der zu malende Körper von seiner haptischen Gebundenheit im Bildvehikel, das mit dem/ der Maler*in während des Malprozesses in einer physischen, erotisierten Verbindung steht, gelöst und in eine Projektion des Raumes überführt, wo er entkörperlicht als bloße „Geisterscheinung“ bestehen bleibt.²⁵⁹ Diesen Akt benennt Wall als Selbstentfremdung. Indem der Protagonist in dieser Arbeit nicht gemalt, sondern fotografiert wurde, aber gleichzeitig Entscheidungen getroffen wurden, die ihn aus der perspektivischen Konstruktion symbolisch herausheben, kann man sich fragen, ob er jemals an der Oberfläche des Bildes „ankommen“ kann. Er bleibt von sich aus entfremdet und unerreichbar. Die improvisierte Unsichtbarkeit durch Tarnungs- und Umstülpungsoperationen des Maskenbildners erfahren eine Erweiterung auf einer formalen, produktionsästhetischen Ebene.

²⁵⁷ Kuhn 2011, S. 167-184.

²⁵⁸ Wall 1997/ 1984, S. 238-240.

²⁵⁹ Ebd., S. 239.

5.5. *Staircase & two rooms* (2014) – Hinter den Spiegeln

Vielfach wird hervorgehoben, Jeff Wall vermeide die Bilderserie oder Wiederholungen und stelle Einzelbilder aus.²⁶⁰ Das ist zwar sein Kerngeschäft, trifft jedoch schon für *Movie Audience* (1979) und *Young Workers* (1978) zu Beginn seiner Karriere nicht streng zu. Immer wieder gab es mehrteilige Arbeiten, die in einen gemeinsamen Rahmen zusammengefasst wurden, oder zumindest wiederkehrende Sujets, von denen Wall einige selbst seriell nummeriert hat, wie *Diagonal Composition/ no. 2/ no. 3* (1993/ 1998/ 2000). Außerdem sei auf das erste, später verworfene Cibachrome-Transparent *Faking Death* von 1977 hingewiesen, das bereits dreiteilig angelegt war. In zwei Bildern inszenierte sich Wall als Sterbender, während ein weiteres Tableau die Produktionsvorbereitungen und Ausstattungsprozesse ausstellte.²⁶¹ Seit 2013 sind vier großformatige Doppel- bzw. Dreierarbeiten dazu gekommen, die ein erstarktes Interesse an diesem Typ markieren. Gegenüber dem Einzelbild erweitern sie die erzählerischen Möglichkeiten. Arbeiten wie *Summer Afternoons* (2013) oder *Pair of Interiors* (2018) erzeugen durch ihre Paar-Struktur Spannungsverhältnisse, indem zwei Fotografien offensichtlich zusammengehören, sich aber erzählerisch oder raumlogisch nur vieldeutig aufeinander beziehen lassen.²⁶² Sie entwickeln gegenläufige Informationen aus zwei Zustandsbeschreibungen, bei denen zeitliche, räumliche oder identitätsstiftende Relationen unklar bleiben. Dreiteilige Arbeiten akzentuieren stärker eine narrative Abfolge, die Wall in *I Giardini/ The Gardens* (2017) mit „*Appunto*“, „*Disappunto*“ „*Diffida*“ jüngst als solche benannt hat und damit einmal mehr Filmzitate entwickelt, auch wenn hier ebenso keine entzifferbare Geschichte entstehen will.²⁶³

Staircase & two rooms war 2014 das erste großformatige dreiteilige Werk seit dem verworfenen *Faking Death* (**Abb. 26**). Es kann als eine minimale Narration von links nach rechts gelesen werden, wohingegen es auch ähnlich den zweiteiligen Arbeiten ein loses Spannungsverhältnis von Gleichzeitigkeit evoziert. Drei Fotografien im Hochformat von jeweils 241,5 x 177,8 cm ergeben nebeneinander eine Triptychon-Struktur. Obwohl ihre Bildinhalte nicht streng katholisch zu sein scheinen, wird diese Altarreferenz vom mittleren Bild unterstützt, indem es eine Treppe zeigt, die man entsprechend mit einer Himmelsleiter assoziieren kann, während zwei flankierende Tafeln jeweils einer Person gewidmet sind. Die angedeutete Geschichte ließe sich so zusammenfassen: Links scheint sich jemand unbemerkt aus seinem Zimmer schleichen zu wollen, jedenfalls hört er aufmerksam in den Flur hinaus, während im rechten Bild eine

²⁶⁰ S. z. B. Chevrier 2009/ 2002, S. 115; Hammerbacher 2010, S. 133.

²⁶¹ Wallace 1984, S. 6-7.

²⁶² Campany 2018, S. 127-129.

²⁶³ Ferguson 2019, S. 8-10.

Person in erwartender Pose auf dem Bett liegt, deren an der Brust geöffneter Satin-Kimono eine sexuelle Konnotation aufruft.

Angelegt sind die Ansichten in einem Hotel. Das linke und mittlere Bild zeigt einen fensterlosen Gang, der durch die einheitliche Farbgestaltung sowie den Nummern an den Türen als hotelzugehörig deutlich wird. Rechts ist offensichtlich eines seiner spärlich und unpersönlich eingerichteten Zimmer zu sehen. Die Farben des Gangs ließen sich wohlmeinend zwischen Flieder- und Lavendeltönen ansiedeln, entwickeln aber in ihrer Kombination eine Schäbigkeit, zudem sie an den unregelmäßig verputzten Wänden unansehnlich changieren. Das Holz der Türrahmen und der Treppe ist vielfach abgestoßen, der Teppich, mit dem auch die Treppenstufen verkleidet sind, erscheint alt und muffig und erinnert mit seinem rotbraunen Blumendekor an eine 1960er-Jahre Ästhetik. Den Eindruck der Renovierungsbedürftigkeit vermittelt ebenso das grügelbe Deckenlicht am Ende des Gangs im mittleren Bild, das sich an der speckigen Decke spiegelt. Zu aller Tristesse schnappt dort auch eine Leimfalle spiralförmig nach Fliegen.

Der steile Blickwinkel auf die Wand im linken Bild nimmt die Tür Nr. 18 ins Zentrum. Sie ist zu einem Spalt geöffnet, in den ein schnurbärtiger Mann mittleren Alters seinen Kopf steckt. Er hat die Augen halbgeschlossen und hält ausdruckslos sein Ohr an die Türkante. Sie scheint ihm wie ein geräuschverstärkendes Instrument zu dienen, um in den Flur hinauszuhören. Hier zeigt sich Walls Vorliebe für halbgeöffnete Türen, die Details andeuten, aber umso mehr verbergen können. Im Zimmer ist Bettwäsche zu erkennen, die zwar dem Muster im rechten Bild ähnlich ist, aber nicht mit ihm übereinstimmt. Erinnert fühlen mag man sich auch hier an die Arbeit *Doorpusher* (1984), bei der sich die Betrachter*innen allerdings auf derselben Seite wie der türenöffnende Mann befinden, ohne jedoch mehr über seine Beweggründe zu erfahren. Das mittlere Bild zeigt einen weiteren Blick in die Tiefe eines Hotelflures, wo die Treppe den Großteil des Bildes einnimmt. Hier sind keine Personen zu sehen. Die Treppe deutet einen Ortswechsel im selben Gebäude an, indem sie den Zugang zum Obergeschoss ermöglicht. Gleichzeitig stellt sie sich jedoch etwas unvermittelt in den Weg. Sie beschneidet den Teppich und lässt den Gang bedeutend schmaler werden. Obwohl die Lage der beiden Zimmer links und rechts zueinander nicht verortbar ist, ist die Treppe für die dargestellten Personen vielleicht als ein verbindendes sowie trennendes Raumelement gleichermaßen zu sehen; ein zu überwindendes Scharnierstück. Wer sie jedenfalls auf seinem Weg benutzen möchte, wird auch an der Tür Nr. 15 vorbeigehen müssen. Dort hängt ein postkartengroßes Bild, das provisorisch mit Klebestreifen befestigt ist. Weil es an den anderen Türen fehlt, wird es wohl eigenständig vom Zimmergast an der Außentür angebracht worden sein. Damit wird die stille Beteiligung eines

Dritten angedeutet, der gegen die Zusammenkunft der beiden Männer etwas haben könnte. Denn das Bild zeigt Jesus Christus mit der Darstellung seines strahlenden Herzens, das die Stiftung der Sakramente aus dem Herzen Jesu symbolisiert und besonders durch massenmediale Aufbereitung ab dem 19. Jahrhundert als verkitschter Bildtypus unter katholischen Gemeinden in Amerika verbreitet wurde.²⁶⁴ Darunter ist noch ein weiterer Aufkleber mit der heiligen Maria zu sehen. Ein homophobes, möglicherweise rassistisches Konfliktpotenzial wird damit aufgerufen und den Männern ein möglicher Grund des Versteckens gegeben. Andererseits kann vielleicht der Mann links selbst als homophob gedeutet werden, der in den Flur hört, weil er sich an etwas stört.²⁶⁵ Die Bildstruktur sehe ich aber eindeutiger dahingehend, dass er derjenige ist, der von der Person rechts erwartet wird.

Das rechte Bild markiert einen Perspektivwechsel, da es den Blick in eines der Zimmer verlagert. Dort befindet sich neben dem großen Bett noch Platz für eine schmale Bank und einen Spiegel an der linken Wand. Auf der bunt gestreiften Tagesdecke, die kompositorisch den Teppichläufer des mittleren Bildes wiederholt, liegt ein gepflegt aussehender Mann, der vielleicht etwas jünger als der andere und *People of Colour* ist. Er liegt knapp an der linken Bettkante und lässt damit viel Platz für eine weitere Person. Sein violetter Satin-Kimono ist ein starker Kontrast zum ausgewaschenen Shirt des anderen. Mit seinem nachdenklich auf den Arm abgestützten Kopf führt seine Haltung über mehrere Anverwandlungen von Wall, wie z. B. in *Tattoos and Shadows* (2000), zu Manets *Frühstück im Grünen* zurück. Ebenso greifen seine laszive Ausstrahlung, die überkreuzten Unterschenkel und die maniert abgeknickte rechte Hand auf der Bettwäsche Manets provokative Olympia auf (**Abb. 27**), die Wall bereits in *Stereo* (1980) als männliche Variation auftreten ließ. Es ist ein Hinweis darauf, dass es sich hier um einen Prostituierten handeln könnte. Er wendet sich von den Türen der zentral dargestellten Raumecke ab und blickt rechts aus dem Bild hinaus. Worauf er seinen Blick richtet, oder ob dort auf dem Bett noch eine weitere Person liegt, lässt sich nicht genau ermitteln, da der Bildrand einen Teil der rechten Bettseite abschneidet. Im Spiegel an der linken Wand wird allerdings die Raumecke sichtbar, in der das Bett steht und weist entscheidend auf ein zweites, unbelegtes Kopfkissen hin, welches der Mann aus dem ersten Bild womöglich zum Ziel haben könnte. Die Türen, von denen besonders die linke ähnlich schmal ist wie diejenige am Ende des Flures im mittleren Bild, sind nur angelehnt. Möglicherweise befindet er sich schon vor ihren Außenseiten.

²⁶⁴ Morgan 2008, S. 20-24, 38-39.

²⁶⁵ Wolukau-Wanambwa 2015, Abs. 6.

Nun möchte ich darauf eingehen, wie die perspektivische Gestaltung der Bilder die Narration unterstützt. Denn sie organisiert alle drei Bilder auf eine übergreifende Weise. Diese Methodik von Wall für seine reaktualisierte Tendenz zum Triptychon soll deshalb in der Werkauswahl dieser Arbeit erwähnt werden. Im ersten Bild werden die Fluchtlinien bloß von Decken- und Fußleiste, sowie dem Türrahmen angelegt, die rechtsseitig weit aus dem Bild herausführen. Wie die Bilder in der Ausstellung nebeneinander gehängt werden, mündet dieser Fluchtpunkt in das dritte Bild, nämlich genau in den Spiegel knapp über dem besprochenen Kopfkissen. Hier wird das narrative Ziel bereits von der perspektivischen Anlage des Bildes ausgewiesen. Diesem Prinzip folgt auch das mittlere Bild, das Linien der Teppichkanten weiterzuführen scheint. Der Blick in den Flur, der maßgeblich vom Teppichläufer artikuliert wird, ist so angelegt, dass die in die Bildtiefe führenden Fluchtlinien nur knapp außerhalb des eigenen Bildfeldes liegen, wo sie, da der Abstand zum dritten Bild entsprechend kürzer ist, auf dieselbe Stelle im Spiegel treffen und sich mit dem Fluchtpunkt des ersten Bildes überlagern. Diese Übereinstimmung muss schon während der Aufnahme der Fotografien und später in den formalen Nachbearbeitungen präzise formuliert und intendiert worden sein.

Im letzten Bild kann der rechtsseitige Fluchtpunkt noch innerhalb des Bildes nahe der hellen Reflexion an der Wand bestimmt werden. Das entwickelt eine Art Stopp-Moment der Narration und Leserichtung. Dafür werden nun die nach links führenden Fluchtlinien prägnanter. Es erzeugt einen perspektivischen Gegenschwung zu den anderen Bildern; ein Schwenk, der auch von den unpraktisch gegenüberliegenden Türen an der Raumecke impliziert wird. Diese Fluchtlinien der Komposition scheinen wiederum auf den Spiegel bezogen zu sein. Denn verfolgt man sie an Decke und Boden weiter, führen sie zumindest durch die Rahmenprofile des Spiegels hindurch zurück in die Mitte des zentralen Bildes. So wird die Narration gestoppt und aufgefangen, um den Fokus mit neuen Erkenntnissen zurück an den Anfang zu lenken und die Betrachter*innen auf Beobachtungen hinzuweisen, die ihnen möglicherweise beim ersten Durchgang entgangen sein könnten. Diese bildübergreifende Fluchtpunktgestaltung fasst die unterschiedlichen Bilder als Triptychon zusammen, kann die Narration steuern und auch die inhaltliche Deutung des Bildes mit fixieren. Es ist ein artifizielles, abstraktes Konzept, das in der Malerei eine lange Geschichte hat. Es zeigt, dass der illusionäre Bildraum nicht unreflektiert durch die Verwendung einer Fotokamera entsteht, sondern von Wall bewusst konzipiert und eingesetzt wird, um ihn rhetorisch wirksam zu machen. Diese Möglichkeiten finden im dreiteiligen *Staircase & two rooms* eine interessante Erweiterung.

Der helle Lichtfleck auf der weißen Wand im dritten Bild ist wahrscheinlich die Reflexion einer im Bild nicht sichtbaren Deckenlampe. Er scheint wie eine Blendung auf die Existenz der

Kamera hinzuweisen, deren Positionierung in Bezug auf den Raum für den Ort dieser Spiegelung verantwortlich ist. Das erinnert an *Housekeeping* (1996); eine frühere Hotelszene von Jeff Wall (**Abb. 28**). Würde dort nicht eine Lichtreflexion den Inhalt des Glasrahmens an der Wand weiß überblenden, müsste in seiner Spiegelung die Kamera von Wall zu sehen sein, da sich der linksseitige Fluchtpunkt an dieser Stelle befindet. Hier richtet sich die Kamera also auf sich selbst.

6. Kritische Situierung

In einer naturwissenschaftlichen Arbeit würde dieses Kapitel vermutlich mit „Limitationen“ betitelt werden, die die diskutierten Ergebnisse kritisch einordnen und bewerten sollen. Hier möchte ich versuchen, kurz auf die Bedeutung von Jeff Wall in der zeitgenössischen Kunst hinzuweisen, sowie die eigene Herangehensweise zu überprüfen. Wenn ich eingangs vorgestellt habe, wie viel Literatur zu Wall erschienen ist, dann liegt dies auch daran, dass er ein Liebling der Kunstwissenschaften ist, der sein Feld zu bedienen weiß. Nach vielen Jahren künstlerischer Arbeit ist er sich darüber bewusst, was er tut und welche Reaktionen er von seinen Rezipient*innen erwarten kann. Seine Arbeitsweise und seine Bildsujets hat er seit den 1970er-Jahren nicht maßgeblich verändert und produziert in gewohnter Langsamkeit weiterhin neue Bilder, die den Betrachter*innen auf dem Silbertablett serviert werden und mit entsprechendem Edel-Besteck zu sich genommen werden sollen, so reich ist das Material mit theoretischen und bildästhetischen Referenzen unterfüttert.

Die werkinhärente, künstlerische Beschäftigung mit der Perspektive ist nichts Neues. Sie ist, wie sie hier untersucht wurde, sogar schon bald 600 Jahre alt.²⁶⁶ Dabei waren ihre optischen Experimente und Anwendungen schon früh von komplexen Theoretisierungen begleitet oder symbolisch bzw. theologisch aufgeladen.²⁶⁷ Hinweise, wie sich die perspektivische Organisation des Bildes zur Adressierung der Betrachter*innen verhält und wie sie auch narrativ eingesetzt werden kann, sind bereits in Albertis Malerei-Anweisungen beschrieben. Auch über eine immanente Ebene der Subjektkritik war man sich bewusst, wie eine Anekdote von Brunelleschis Biograf Tomaselli zeigt.²⁶⁸ Seitdem sind die Mittel der perspektivischen Bildanlage in der Kunst bekanntlich mannigfaltig ausbuchstabiert worden und ihre Wirkungsmechanismen in der Kunstgeschichte untersucht worden. Walls Reflexion über ihre Möglichkeiten, wie ich sie vorgestellt habe, ist also ein hochgegriffenes, aber antiquiertes Unterfangen, was möglicherweise auch von Kunsterwartungen und den Kriterien des Autors dieser Arbeit zeugt. Es kümmert sich um den - von Wall so bezeichnet - „trockenen“ Teil der Fotografie, um ihre optischen Mechanismen, die seit ihrer Einführung produktionstechnisch weiterentwickelt, aber in der Wirkungsweise nicht wesentlich verändert worden sind. Entsprechend sind ihre rhetorischen Möglichkeiten auch schon vielfach künstlerisch überprüft worden.

²⁶⁶ Wenn man Filippo Brunelleschis Experimente in den 1420er-Jahren als erste korrekte Umsetzung der Linearperspektive ansieht.

²⁶⁷ Ich denke an die Untersuchungen von Alexander Perrig oder die Darstellung des theologischen Klimas bei Edgerton 2002/ 1975, S. 22-33.

²⁶⁸ Bach 2009, S. 67-80. Wie die Betrachter*innen des perspektivischen Bildes ihren Blick an den zugewiesenen Augenpunkt abtreten müssen, wird in der Anekdote des Streichs um den dicken Holzschnitzer ein Subjekt durch die nachträgliche Neubenennung durch Eingeweihte in seinem Selbstverständnis verwirrt.

Das zentralperspektivische Bildmodell ist bekanntlich spätestens ab Ende des 19. Jahrhunderts von verschiedenen künstlerischen Richtungen einer grundsätzlichen Kritik mit vielfältigen Implikationen und Reaktionen unterzogen worden, die, modernistisch gesprochen, der „trägerischen“ Illusion des geöffneten Fensterdurchblicks auf der geschlossenen Bildfläche widerstrebten. Wall beschrieb selbst eine historische Zäsur mit den Erkenntnissen von Édouard Manet beginnend.²⁶⁹ Walls Entscheidung in den 1970er-Jahren figurative, perspektivische Bilder zu produzieren, fiel in die Zeit des medial vielfältigen Wiederauflebens des repräsentierenden Bildes in den USA, die von Douglas Crimp in einem wichtigen Essay als *Pictures Generation* beleuchtet wurde.²⁷⁰ Die Fotografie, die in den Jahrzehnten zuvor der Reportage und Reproduktion dienlich war und eher einen sekundären Status als Dokumentation von *Performances*, *Land Art* und Konzeptkunst hatte, auch wenn sie sicher nicht nur das war, kam zurück mit einer ästhetischen Autonomie.²⁷¹ Aber nicht einfach so, sondern angereichert mit den Erkenntnissen der medialen Repräsentationskritik der Fotografie. Michael Newman ist der Meinung, Wall käme gerade über die Auseinandersetzung mit der Dekonstruktion der Perspektive bei Marcel Duchamp wieder zurück zu einer Repräsentation des Bildhaften. Für Wall sei Duchamps *Etant donnés* ein Modell für seine Tableaus, das die Betrachter*innen mit ihrer Betrachtungsweise konfrontiert und darüber zur Reflexion anregt, was besonders in der frühen Phase bis 1980 durch medienübergreifende Impulse aus Theater und Film zum Ausdruck komme.²⁷² Ganz anders bewertet George Baker Walls Ansatz des fotografisch montierten Einzelbildes. Er überträgt ein post-strukturalistisches Schema von Rosalind Krauss auf die Fotografie, um sie im „erweiterten Feld“ zwischen den Kategorien *narrative* und *stasis* zu verorten.²⁷³ Walls Übertragung der Historienmalerei in die großformatige, singuläre Fotografie, stelle sich einer modernistischen Fotografie gerade dezidiert unkritisch entgegen, was ihn auf dem Plan fotografischer Projekte überflüssig mache.²⁷⁴ Michael Fried erhebt Wall hingegen mit der umfangreichen Studie „*Why photography matters as art as never before*“ zu seiner Galionsfigur der Fotografie. Gerade das Großformat der Fotografien ab den 1970er-Jahren, das auf Visibilität der Betrachter*innen ausgerichtet ist, nach Fried ein theatralischer Gehalt, wird durch Aspekte der Versunkenheit zu einer „guten Objektivität“ und künstlerischem Gewicht verholfen.²⁷⁵ Frieds Beitrag ist sicher ein wichtiger zu Wall der letzten Jahre und mit guten Beobachtungen und philosophischen Schlüsseln untermauert, die in Walls Selbstverständnis

²⁶⁹ Wall 1997/ 1984, S. 245-248.

²⁷⁰ Vgl. Rebentisch 2013, S. 148-165.

²⁷¹ Walter 2002, S. 19-21.

²⁷² Newman 2007, S. 84-86.

²⁷³ Baker 2005, S. 127-131.

²⁷⁴ Ebd., S. 131.

²⁷⁵ Fried 2008, S. 330-333.

liegen. Trotzdem kommt man nicht um den Eindruck herum, dass es Fried vielleicht weniger um die Rolle der Fotografie in der zeitgenössischen Kunst geht, sondern mehr um die aktualisierte Relevanz seiner eigenen Kategorien von Kunst und Objekthaftigkeit.

Wall hält bewusst an einer etablierten und auch akademisch geprägten Bildform und Kunstdistribution fest. Die Selbstbefragung nach Bedingungen der Perspektive in der Fotografie ist ein modernistischer Ansatz der Medienreflexion, der in dieser Form ein kunstwissenschaftsinterner Diskurs bleibt, und man kann sich fragen, welche Bedeutung dieser über seinen Kontext hinaus noch haben kann. Die formalistische Dekonstruktion oder analytische Rekonstruktion der fotografischen Perspektive könnte sich schon seit Längerem erschöpft haben, was Wall selbst in einem Interview andeutet, weshalb sein Interesse an solchen Versuchen zurück gegangen sei.²⁷⁶ Die Frage ist, ob man anhand der Fotografie eine theoretische Erkenntnis schärfen kann oder ob man mit der Theoretisierung etwas über Jeff Wall herausfinden möchte. Am Ende dieser Arbeit lässt sich möglicherweise feststellen, dass dieser ausgewählte Analyseversuch zwar innerhalb der Forschung von Wall interessant sein mag, aber sich der übergeordnete Gehalt in Grenzen hält. Wäre seine Kanonisierung durch eine größere Kontextualisierung etwas dünnhäutiger geworden, hätte es sicher nicht geschadet. Andererseits gibt es auch den Anspruch, dass sich anhand Walls Arbeiten politische oder soziologische Strukturen offenlegen und analysieren lassen. Das wirkt manchmal etwas schal und maniert. Nach über 40 Jahren fotografischer Werke wirken diese Lesarten etwas vorhersehbar und klingen nach dem Credo des „immer auch Politischen“. Spätestens die jüngeren Diptychen animieren zu einer Spurensuche im wall'schen Rätselbild, das innerhalb des eigenen Deutungshorizonts zu bleiben scheint (**Abb. 29**). Manchmal ist man sich unsicher, ob Wall noch Anleihen der Kunstgeschichte macht oder sich mittlerweile selbst zitiert. Doch letztlich kann der Anspruch noch Gültigkeit haben, den Wall 1986 gegenüber Els Barents formulierte, dass er mit jedem Werk versucht, ein schönes Bild hervorzubringen.²⁷⁷

Denn einerseits sind seine Arbeiten angereichert mit Referenzen der Kunstgeschichte und kulturgeschichtlichen Diskursen, die sich an ein akademisch gebildetes Publikum richten mögen, doch andererseits sind es auch ästhetisch ansprechende Bilder, von denen besonders die Leuchtkästen eine faszinierende Anziehungskraft haben und auf breites Interesse stoßen. Regelmäßig ist er in Einzel- und Gruppenausstellungen vertreten, die große Besucherzahlen versprechen, was seine jüngste werkumfassende Schau in Mannheim und Luxemburg einlöst.²⁷⁸

²⁷⁶ Tumlir/ Wall 2001, S. 154-156.

²⁷⁷ Barents/ Wall 2007/ 1986, S. 201.

²⁷⁸ Vgl.: https://www.wochenblatt-reporter.de/mannheim/c-lokales/erster-publikumserfolg-fuer-die-neue-mannheimer-kunsthalle_a23489. (10.06.2021)

Die großformatigen, farbigen Arbeiten können sich in Galerien und Museen mit Historienmalerei messen. Seine Abzüge sind limitiert und inszenieren sich als Werke, die im „Original“ gesehen werden müssen. Allerdings gibt es meistens eine Auflage von 2-6 Exemplaren, wovon er sich zusätzlich ein Künstlerexemplar (*AP*) zurückhält. Das mag ein übliches Vorgehen mit reproduzierbaren Bildmedien in der Kunst sein. Es ist aber auch eine Strategie der Selbstinszenierung. Zunächst sollen sie als Originale erlebt werden, die aber in mehrfachen Ausführungen auf vielen Ausstellungen, möglicherweise auch zeitgleich gezeigt werden können. Ein Künstlerexemplar ermöglicht eine kuratorische Freiheit, indem er sie ausgiebig für Ausstellungen zur Verfügung stellt. Mögliche Probleme mit Leihgaben Dritter stehen der Konzeption damit nicht im Wege. Dazu trägt auch bei, dass sich Jeff Wall zuvorkommend zeigt, Ausstellungen mit zu kuratieren, sie mit Vorträgen und *Artist Talks* zu begleiten, und auf Eröffnungen gern selbst erscheint. In dem Punkt, dass er sich immer wieder seinen Platz im zeitgenössischen Kanon der Kunst zu sichern versucht, sei Steffen Siegel also zuzustimmen, der Walls erste Retrospektive und den zugehörigen *Catalogue raisonné* im Jahr 2005 als beispiellos verfrüht ansieht.²⁷⁹ Herta Wolf spricht anlässlich der Ausstellung *The Crooked Path* im Jahr 2011 von der ersten „posthumen Ausstellung zu Lebzeiten“ eines Künstlers.²⁸⁰

²⁷⁹ Siegel 2014, S. 34.

²⁸⁰ Wolf 2011, S. 57.

7. Schlussbetrachtungen

Irgendwas tut auch der Student. Im besten Fall konnten mit dieser Arbeit noch neue Erkenntnisse über Werke von Jeff Wall gewonnen werden. Ich habe vor allem perspektivische Untersuchungen an den Ausgangspunkt ihrer Analysen gestellt und versucht, sie inhaltlich produktiv zu machen. Dabei zeigt sich nochmals, dass Jeff Wall ein außerordentlich kontrollierter Künstler ist, der seine Technik beherrscht. Er bedient seine Kamera nicht als rein Ausführender, woraus aus einem mechanischen Automatismus fotografische Bilder hervorgehen würden, sondern greift auf verschiedenen Ebenen aktiv in diesen Vorgang ein und stellt eine perspektivische Räumlichkeit damit her; dies konkret in den als „cinematografisch“ markierten Werken durch das Arrangieren von Bühnensets und deren Ausstattungen, aber auch auf einer medialen Ebene durch die Herstellung perspektivischer Räumlichkeit anhand der Regulationsmöglichkeiten der Großformatkamera selbst. Die Wahl des Kamerastandorts und ihrer Präparation bringen eine Perspektive hervor, die sich nach ihren eigenen Bedingungen befragt und nach der Weise, wie den Betrachter*innen ein visueller Zugang zum Gezeigten eingerichtet werden kann. Eine Perspektive, die ein punktförmiges Subjekt im Augenpunkt ihrer Geometrie erzeugt, wird in *Changing Room* durch die bildintern angedeutete Struktur unterlaufen. Es wird vorgegeben, dass weder ein realer Blick in den Spiegel noch eine Kamera für das entstandene Bild ursächlich sein könne. In gewisser Weise wäre dies als Ideal eines „dokumentarischen“ Bildes anzusehen, wenn es sich von einem singulären Subjekt gelöst, als instrumentenlos erzeugtes Bild darstellen würde. Doch klarerweise ist das Bild fotografisch entstanden und fällt auf seine eigenen Bedingungen zurück, sodass die Betrachter*innen sich davor fragen können, was man vor dem Bild eigentlich sehen kann und was für diese farbige Oberfläche verantwortlich ist.

Übergreifende Erkenntnisse zur fotografischen Perspektive halten sich durch den monografischen Ansatz möglicherweise in Grenzen. Nicht ganz erwehren kann sich diese Arbeit auch davon, dass sie eine werkmonografische Selektion darstellt und sie sich in anderen Werken anders darstellen könnte. Mit dem Hinweis auf Walls Konzeption von Einzelbildern wird in der Forschung teilweise eine singuläre Analyse gerechtfertigt,²⁸¹ auch um über mögliche Kollisionen der Ergebnisse hinwegzusehen. Dabei wäre eine Generalisierung der gewählten Ansätze auf Walls Werk im Gesamten vermutlich genauso fehlerhaft wie die Reduzierung auf Einzelwerke. Durch Verweise auf ältere Werke sollten die Analysen dieser Arbeit etwas eingegliedert werden, aber auch Variationen in den jüngeren Fotografien herausgestellt werden, die frühere Arbeiten modellhaft rezipieren und in einem neuen spezifischeren Kontext produktiv machen.

²⁸¹ Gronert 2016, S. 7-9.

Teilweise stellt sich diese Arbeit gegen etablierte Forschungen zu Wall. Wie bei Michael Fried wurde oft hervorgehoben, dass es eine Versunkenheit der dargestellten Figuren gibt, und die Betrachter*innen stille Zeugen von Ereignissen sein können, die sich vor ihren Augen in einer großformatigen Präsenz zeigen. Der Befund, dass einige der besprochenen Arbeiten anhand ihrer perspektivischen Organisation auf einen beschränkten Zugang der Betrachter*innen hindeuten und, wie in *Changing Room* suggeriert wird, bewusst ausschließen, ist eher ungewöhnlich und zunächst im Widerspruch dazu. Tatsächlich gibt es Blendungseffekte oder Verwacklungen in der Kameraführung, die im Film oft als stilistischer Irritationseffekt deutlich auf den Apparat in den Händen hinweisen, bei Wall kaum. Der schiefe Horizont bei *Mask Maker* ist deshalb als überraschende Abweichung besprochen worden. Stattdessen prägen oft eine große Tiefen- und Bewegungsschärfe sowie eine Klarheit des Bildfeldes die Arbeiten. Gegenüber filmischen Techniken sind die perspektivischen Mittel also subtil, aber doch grundlegend.

Walls Bildformat, das die Größe der Figuren in Relation zum Maßstab der Betrachter*innen setzt, trägt dazu bei, dass sich ein Modus der *Eyesight* einstellen könnte. So wie ich es beschrieben habe, führen Blicke der Betrachter*innen über das Bild jedoch nicht zu einem Ereignis oder seiner fotografischen Erinnerung, sondern zu einer bildhaften Erscheinung, die von Wall auf mehrfachen Ebenen hergestellt wird. Dazu zähle ich die Herstellung der Perspektive mittels der Präparation der Fotokamera, mit ihren vielfältigen historischen und philosophischen Implikationen, als Teil einer Inszenierung hinzu, die sich von einem fotografischen Anspruch auf Dokumentation absetzt. Ein Zitat soll dies nochmal in Walls Selbsteinschätzung einordnen: „*Ich hatte immer schon mehr für die Sichtweise übrig, dass wir uns nicht das Thema ansehen, wenn wir ein Kunstwerk betrachten, sondern das Thema, wie es in der Konstruktion der Arbeit erscheint. [...] Vielleicht hat mich dies also dahin gebracht, einige Hindernisse gegen die Leichtigkeit einzubauen, mit der wir von Natur aus durch eine Fotografie hindurch auf ihre Inhalte blicken. Eine Methode dafür ist der Prozess des Zurückziehens, auf Distanz zu gehen mit dem Sinn, demzufolge es einen authentischen Moment gibt, den es einzufangen gilt. Fehlt dieser oder wird er teilweise ausgelöscht oder verborgen, so wird der Blick, der durch das Bild zur Erinnerung gelangen will, abgelenkt oder zerstreut über die Oberfläche des Bilds. In dieser Zerstreung muss der Blick auf andere Weise auf das gesamte Rechteck schauen, auf die Gesamtkomposition. Er wird bis zu einem gewissen Grad an der Oberfläche aufgehalten und kann nicht zu der Aktualität dessen vordringen, von dem wir annehmen, dass es das Dargestellte ist.*“²⁸²

²⁸² Dziewior/ Wall 2014, S. 38.

Zwar spricht Wall hier nicht explizit von der Perspektive, wohl aber vom Verhältnis der Oberfläche eines Bildträgers, auf dem sich die Komposition im Verhältnis zu seinen Formatgrenzen darstellt, und dem Bildinhalt, zu dem wir in geläufiger Vorstellung der Transparenz der Fotografie perspektivisch „hindurchsehen“ können. Die „Durchsehung“, wie es in Dürers Rezeption der malerischen Zentralperspektive als „*per-spicere*“ anklingt,²⁸³ von der sich die Fotografie medial nicht lösen kann, durch das mechanische Aufzeichnen von Licht und durch die Reaktivierung der geometrischen Prinzipien der Perspektive, wird manipuliert und umgedeutet, indem stattdessen etwas zu sehen gegeben wird. Zwischen Betrachter*innen und einem „Ereignis“ stellt sich die Kamera, die die Grundbedingung des nun als Bildinhalt Sichtbaren herstellt, aber es auch unter den Entscheidungen von Wall reglementiert und restringiert. So sehe ich seine fotografische Perspektive in diesen Arbeiten als eine Art „gewährendes Hindernis“ und die Fotografien nicht als fotografische Wahrheit, sondern Wirklichkeiten der Erscheinung.

²⁸³ Vgl. Panofsky 1980/ 1927, S. 99, 127.

8. Literaturverzeichnis

Monografien, Zeitschriften und Kataloge:

Abend 2005

Sandra Abend, Jeff Wall. Photographie zwischen Kunst und Wahrheit, Diss. (unpubl.), Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2005.

Arendt 2003

Detlev Arendt, Evolution of eyes and photoreceptor cell types, in: International Journal of Developmental Biology, 47, 7/8, 2003, S. 563-571.

Bach 2009

Friedrich Teja Bach, Filippo Brunelleschi und der dicke Holzschnitzer. Perspektive als anthropologisches Experiment und das Paradigma des Bildes als Einlegearbeit, in: Ders./ Wolfram Pichler (Hg.), Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München 2009, S. 63-91.

Baier 1959³

Wolfgang Baier, Optik, Perspektive und Berechnungen in der Fotografie, Leipzig 1959³.

Baker 2005

George Baker, Photography's Expanded Field, in: October 114/3, 2005, S. 120-140.

Banz 2014

Stefan Banz, Jeff Wall. Mit dem Auge des Geistes, Nürnberg 2014.

Barents/ Wall 2007/ 1986

Els Barents/ Jeff Wall, Typology, Luminescence, Freedom. Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents, in: Jeff Wall, Selected Essays and Interviews, hg. von Katy Homans, New York 2007, S. 185-201, (zuerst in: Jeff Wall. Transparencies (Kat. Ausst.), München 1986, S. 95-105).

Barthes 2015/ 1961

Roland Barthes, Die Photographie als Botschaft [1961], in: Peter Geimer/ Bernd Stiegler, Roland Barthes. Auge in Auge – Kleine Schriften zur Photographie, Berlin 2015, S. 77-92.

Barthes 2014¹⁵/ 1980

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, dt. von Dietrich Leube, Frankfurt a.M. 2014¹⁵, (zuerst franz.: La chambre claire. Note sur la photographie, Paris 1980).

Baudelaire 1994/ 1863

Charles Baudelaire, Der Maler des modernen Lebens, in: Charles Baudelaire. Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons“, Intime Tagebücher, hg. von Henry Schumann, Leipzig 1994, S. 290-320, (urspr. ersch. 1863).

Baudry 2003

Jean-Louis Baudry, Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat, dt. von Gloria Custance und Siegfried Zielinski, in: Robert F. Riesinger (Hg.), Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte, Münster 2003, S. 27-39.

Bazin 2006/ 1945

André Bazin, Ontologie des fotografischen Bildes [1945], in: Wolfgang Kemp/ Hubertus v. Amelunxen (Hg.), Theorien der Fotografie I-IV. 1839-1995, III, 2006, S. 59-64.

Belting 2009

Hans Belting, Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp, Sugimoto, Jeff Wall, Köln 2009.

Belting 2013²

Hans Belting, Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013².

Blessing 2007

Jennifer Blessing, Jeff Wall in Schwarz und Weiss, dt. von Bernhard Geyer, in: Nazire Ergün (Hg.), Jeff Wall. Belichtung (Kat. Ausst., Deutsche Guggenheim, Berlin, Berlin 2007/2008), Ostfildern 2007, S. 8-35.

Boehm 2014

Gottfried Boehm, Der lebendige Blick. Gesicht – Bildnis – Identität, in: Ders./ Orlando Budelacci/ Maria Giuseppina Di Monte/ Michael Renner (Hg.), Gesicht und Identität. Face and Identity, Paderborn 2014, S. 15-30.

Brix 2003

Hermann Brix, Großformat-Fotografie. Werkzeug und Erfahrungen, Stuttgart 2003.

Burgin 1983

Victor Burgin, Looking at Photographs, in: Ders. (Hg.), Thinking Photography, London 1983, S. 142-153.

Clark/ Gintz/ Guilbaut/ Wagner/ Wall 1997/ 1990

T.J. Clark/ Claude Gintz/ Serge Guilbaut/ Anne Wagner (Interv.), Repräsentation, Misstrauen und kritische Transparenz. Eine Diskussion mit Jeff Wall (1989), dt. von Michael Mundhenk, in: Gregor Stemmerich (Hg.), Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Hamburg 1997, S. 189-234, (zuerst englisch: Representation, Suspicions and Critical Transparency, Parachute, 59/3, 1990, S. 4-10.)

Caillois 1984/ 1934

Roger Caillois, Mimicry and Legendary Psychastenia [1934], in: October, 31, 1984, S. 16-32.

Campany 2018

David Campany, Das singuläre Bild, dt. von Nikolaus G. Schneider, in: Sebastian Baden, Christophe Gallois, Ulrike Lorenz, Clément Minighetti (Hg.), Jeff Wall. Appearance, (Kat. Ausst., Kunsthalle Mannheim, 2018; u. a.), Esslingen 2018, S. 119-137.

Chevrier 1989

Jean-François Chevrier, Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Fotografie, dt. von Françoise Joly, in: Ders. (Hg.), Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren, (Kat. Ausst., Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1989/1990), Stuttgart 1989, S. 9-45.

Chevrier 2009/ 2002

Jean-François Chevrier, The Spectres of the Everyday, in: Ders., Thierry de Duve, Arielle Péleuc u. a. (Hg.), Jeff Wall. The Complete Edition, London 2009, S. 112-141, (zuerst in: 2002).

Chevrier 2018

Jean-François Chevrier, Das Rätsel des Bildes. Geste und Wort, dt. von Nikolaus G. Schneider, in: Sebastian Baden, Christophe Gallois, Ulrike Lorenz, Clément Minighetti (Hg.), Jeff Wall. Appearance, (Kat. Ausst., Kunsthalle Mannheim, 2018; u. a.), Esslingen 2018, S. 85-99.

Damisch 2010/ 1987

Hubert Damisch, Der Ursprung der Perspektive, dt. von Heinz Jatho, Zürich 2010, (zuerst franz.: L'origine de la perspective, Paris 1987).

De Duve 2009/ 1996

Thierry de Duve, The Mainstream and the Crooked Path, in: Jean-François Chevrier, Thierry de Duve, Arielle Péleuc u. a. (Hg.), Jeff Wall. The Complete Edition, London 2009, S. 10-33.

Deleuze/ Guattari 1992

Gilles Deleuze/ Félix Guattari, Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II, Berlin 1992.

Dickel 1996

Hans Dickel, Im Licht der Bilder. Der Platz des Betrachters im Werk von Jeff Wall, in: Wolfgang Kemp (Hg.), Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln 1996, S. 69-83.

Dubois 2010/ 1990

Philippe Dubois, Die Fotografie als Spur eines Wirklichen [1990], in: Bernd Stiegler (Hg.), Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 2010, S. 102-114.

Dziewior/ Wall 2014

Yilmaz Dziewior, Ein Fortsetzungsroman in Einzelbildern. Ein Gespräch mit Jeff Wall, in: Ders./ Hripsimé Visser (Hg.), Tableaux Pictures Photographs 1996-2013, (Kat. Ausst., Kunsthaus Bregenz, 2014, u. a.) Köln 2014, S. 28-39.

Eco 1990⁸

Umberto Eco, Über Spiegel und andere Phänomene, dt. von Burkhard Kroeber, München 1990⁸.

Edgerton 2002/ 1975

Samuel Y. Edgerton, Die Entdeckung der Perspektive, dt. von Heinz Jatho, München 2002, (zuerst engl: The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective, New York 1975).

Edwards 2007

Steve Edwards, Poor Ass! A Donkey in Blackpool (1999), in: Oxford Art Journal, 30/1, 2007, S. 39-54.

Fanon 2016/ 1952

Frantz Fanon, Schwarze Haut, weiße Masken, dt. von Eva Moldenhauer, Wien 2016, (zuerst franz.: Peau noire, masques blancs, Paris 1952).

Ferguson 2019

Russell Ferguson, At a certain distance (and from a certain angle), in: Polly Watson (Hg.), Jeff Wall (Kat. Ausst., Gagosian Gallery, New York, 2019), New York 2019, S. 4-12.

Flusser 1983¹¹

Vilém Flusser, Für eine Philosophie der Fotografie, hg. von Andreas Müller-Pohle, Berlin 1983¹¹.

Fried 2008

Michael Fried, Why photography matters as art as never before, New Haven 2008.

Gadamer 1999/ 1960

Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik [1960], in: Ders., Gesammelte Werke, Band 1, Hermeneutik 1, Tübingen 1999.

Gaines 2001

Jeremy Gaines, Monade oder Nomade. Mensch und Ödland im Werk Jeff Walls, in: Rolf Lauter (Hg.), Jeff Wall. Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978-2000, München/ London/ New York 2001, S. 158-167.

Gaugele 2005

Elke Gaugele, Changing Rooms oder: Was geschah in der Umkleidekabine?, in: Beate Binder/ Silke Göttisch/ Wolfgang Kaschuba/ Konrad Vanja (Hg.), Ort. Arbeit. Körper. Ethnografie Europäischer Modernen, Münster 2005, S. 439-446.

Gebler 2011

Peter Gebler, Der Mimese-Komplex, in: *ilinx*. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft, 2, 2011, S. 185-195.

Geimer 2009⁴

Peter Geimer, Theorien der Fotografie. Zur Einführung, Hamburg 2009⁴.

Geimer 2010

Peter Geimer, Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg 2010.

Greenberg 2006/ 1946

Clement Greenberg, Das Glasauge der Kamera [1946], in: Wolfgang Kemp/ Hubertus v. Amelunxen (Hg.), Theorien der Fotografie I-IV. 1839-1995, III, 2006, S. 55-58.

Gronert 2002

Stefan Gronert, Die Bildlichkeit des Abbildes. Die mediale Reflexion der Fotografie bei Gerhard Richter und Jeff Wall, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 47/1, 2002, S. 37-72.

Gronert 2016

Stefan Gronert, Jeff Wall, Specific Pictures, München 2016.

Günzel 2009

Stephan Günzel, Bildtheorie, in: Ders. (Hg.), Raumwissenschaften, Frankfurt a.M. 2009, S. 61-76.

Hammerbacher 2010

Valérie Hammerbacher, Jenseits der Fotografie. Arrangement, Tableau und Schilderung – Bildstrategien in den Arbeiten von Jeff Wall, Weimar 2010.

Haubl 2000

Rolf Haubl, Spiegelmetaphorik. Reflexion zwischen Narzißmus und Perspektivität, in: Manfred Faßler (Hg.), Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder, München 2000, S. 159-180.

Joyce/ Orton 2003

Lisa Joyce/ Fred Orton, Immer woanders. Eine Einführung in die Kunst Jeff Walls, dt. von Thomas Raab, in: Edelbert Köb (Hg.), Jeff Wall. Photographs (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MuMoK), Wien 2003), Wien 2003, S. 8-35.

Kemp 2006

Wolfgang Kemp, Das Neue Sehen. Problemgeschichtliches zur fotografischen Perspektive, in: Ders. (Hg.), Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie, München 2006, S. 49-98.

Kemp 1990

Martin Kemp, The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat, New Haven 1990.

Kim/ Brunn-Bevel 2020

Minjeong Kim/ Rachelle J. Brunn-Bevel, Hollywood's Global Expansion and Racialized Film Industry, in: *Humanity & Society*, 44/1, 2020, S. 37-66.

Köb 2003

Edelbert Köb, Vorwort, in: Ders. (Hg.), Jeff Wall. Photographs (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MuMoK), Wien 2003), Wien 2003, S. 4-5.

Köhler 2012

Thomas Köhler, Jeff Wall. Texte und Botschaften, in: Michael Glasmeier (Hg.), Künstler als Wissenschaftler, Kunsthistoriker und Schriftsteller, Bremen 2012, S. 159-168.

Konersmann 1991

Ralf Konersmann, Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts, Frankfurt a. M. 1991.

Kuhn 2011

Markus Kuhn, Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin/ New York 2011.

Lacan 1987⁴/ 1964

Jaques Lacan, Das Seminar von Jaques Lacan (Buch XI). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, dt. und hg. von Norbert Haas, Hans-Joachim Metzger, Berlin 1987⁴, (zuerst franz.: Le séminaire de Jaques Lacan, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris 1964).

Lauter 2001

Rolf Lauter, Jeff Wall. Figures & Places, in: Ders. (Hg.), Jeff Wall. Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978-2000, München/ London/ New York 2001, S. 13-125.

Lehnert 2008

Gertrud Lehnert, Zweite Haut? Körper und Kleid, in: Hans-Georg von Arburg/ Philipp Brunner (Hg.), Mehr Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Zürich 2008, S. 89-99.

Lessing 1964/ 1766

Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1964, (Nachdruck der Erstausgabe 1766).

Lieberman 1995

Ralph Lieberman, Thoughts of an Art Historian/ Photographer on the Relationship of His Two Disciplines, in: Helene E. Roberts (Hg.), Art History through the Camera's Lens, London 1995, S. 217-246.

Lüdeking 2005

Karl-Heinz Lüdeking, Die Undurchsichtigkeit der Fotografie, in: Richard Hoppe-Sailer/ Claus Volkenandt/ Gundolf Winter (Hg.), Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis, Bonn 2005, S. 89-119.

Lüthy 2005

Michael Lüthy, Bild und Blick in Manets Malerei, Berlin 2005.

Matthias 2010

Agnes Matthias, Logs, in: Ulrich Bischoff/ Mathias Wagner (Hg.), Jeff Wall. Transit (Kat. Ausst., Galerie Neue Meister, Dresden, 2010), München 2010, S. 72.

Michel 2007

Régis Michel, White Negro. Jeff Wall's Uncle Tom On the Obscenity of Photopantomime, in: Oxford Art Journal, 30/1, 2007, S. 55-68.

Morgan 2008

David Morgan, The Sacred Heart of Jesus. The Visual Evolution of a Devotion, Amsterdam 2008.

Newman 2007

Michael Newman, Towards the Reinvigoration of the 'Western Tableau'. Some Notes on Jeff Wall and Duchamp, in: Oxford Art Journal, 30/1, 2007, S. 81-100.

Osborne/ Wall 2009

Jeff Wall, Art after Photography, after Conceptual Art, interviewt von Peter Osborne, in: Jean-François Chevrier, Thierry de Duve, Arielle Péleñc u. a. (Hg.), Jeff Wall. The Complete Edition, London 2009, S. 146-170.

Panofsky 1980/ 1927

Erwin Panofsky, Perspektive als „symbolische Form“, in: Ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1980, S. 99-167, (zuerst in: Vorträge der Bibliothek Warburg, Leipzig/ Berlin 1927).

Pelenc/ Wall 2009/ 1996

Jeff Wall, Correspondence, interviewt von Arielle Péleñc, in: Jean-François Chevrier, Thierry de Duve, Arielle Péleñc u. a. (Hg.), Jeff Wall. The Complete Edition, London 2009, S. 36-52.

Pichler/ Ubl 2014

Wolfram Pichler/ Ralph Ubl, Bildtheorie. Zur Einführung, Hamburg 2014.

Pichler/ Mainberger 2017

Wolfram Pichler/ Sabine Mainberger, Kunsttheorie und -Geschichte, in: Sabine Mainberger/ Esther Ramharter (Hg.), Linienwissen und Liniendenken. Einleitung in ein Forschungsfeld, Berlin /Boston 2017, S. 282-424.

Rathe 2020

Clemens Rathe, Die Philosophie der Oberfläche. Medien- und Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Äußerlichkeiten und ihre tiefere Bedeutung, Bielefeld 2020.

Rebentisch 2013

Juliane Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung, Hamburg 2013.

Schapiro 1994

Meyer Schapiro, Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst. Feld und Medium beim Bildzeichen, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 253-273.

Schapiro/ Wall 2007/ 2000

David Schapiro, A Conversation with Jeff Wall, in: Jeff Wall, Selected Essays and Interviews, hg. von Katy Homans, New York 2007, S. 305-312, (zuerst in: Museo, 3, 2000, S. 9-19).

Scheuermann 2010

Barbara J. Scheuermann, Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli. Erzählen im fotografischen Einzelbild, in: Lars Blunck (Hg.), Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration, Bielefeld 2010, S. 191-205.

Siegel 2014

Steffen Siegel, Ich ist zwei Andere. Jeff Walls Diptychon aus Bildern und Texten, München 2014.

Silverman 1996

Kaja Silverman, The Threshold of the Visible World, New York/ London 1996.

Silverman 2003

Kaja Silverman, Totale Sichtbarkeit, dt. von Roger M. Buergel, in: Edelbert Köb (Hg.), Jeff Wall. Photographs (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MuMoK), Wien 2003), Wien 2003, S. 97-117.

Silverman 2011

Kaja Silverman, Behold the Invisible, in: Juan A. Gaitán/ Nicolaus Schafhausen/ Monika Szewczyk (Hg.), Cornerstones, Rotterdam/ Berlin 2011, S. 186-211.

Snyder 2002

Joel Snyder, Das Bild des Sehens, dt. von Wilfried Prantner, in: Herta Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. I, Frankfurt a. M. 2002, S. 23-59.

Sontag 2017/ 1977

Susan Sontag, Über Fotografie, dt. von Mark W. Rien/ Gertrud Baruch, München 2017, (zuerst englisch: On Photography, New York 1977).

Steiner 2004

Wendy Steiner, Pictorial Narrativity, in: Marie-Laure Ryan (Hg.), Narrative across Media. The Languages of Storytelling, Lincoln, Neb. / London 2004, S. 145-177.

Stemmrich 2003

Gregor Stemmrich, Zwischen Exaltation und sinnierender Kontemplation. Jeff Walls Restitution des Programms der *peinture de la vie moderne*, in: Edelbert Köb (Hg.), Jeff Wall. Photographs (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MuMoK), Wien 2003), Wien 2003, S. 154-173.

Stiegler 2006

Bernd Stiegler, Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt a. M. 2006

Stiegler 2018

Bernd Stiegler, Search of Premises. Jeff Wall, der Fotograf des modernen Lebens, in: Sebastian Baden, Christophe Gallois, Ulrike Lorenz, Clément Minighetti (Hg.), Jeff Wall. Appearance, (Kat. Ausst., Kunsthalle Mannheim, 2018; u. a.), Esslingen 2018, S. 101-117.

Tietjen 2003

Friedrich Tietjen, Erfahrung, zu sehen. Produktions- und Rezeptionsweisen Jeff Walls fotografischer Arbeiten, in: Edelbert Köb (Hg.), Jeff Wall. Photographs (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MuMoK), Wien 2003), Wien 2003, S. 52-64.

Tumlir/ Wall 2001

Jan Tumlir im Gespräch mit Jeff Wall über The Flooded Grave, in: Rolf Lauter (Hg.), Jeff Wall. Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978-2000, München/ London/ New York 2001, S. 150-157.

Valaouris 2018

Michalis Valaouris, Fotografie und das Dispositiv Perspektive. Studien zur Naturalisierung des Kamerabildes, Berlin 2018.

Varela/ Dhawan 2020³

María do Mar Castro Varela/ Nikita Dhawan, Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Bielefeld 2020³.

Vischer/ Naef 2005

Theodora Vischer/ Heidi Naef (Hg.), Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978-2004, Basel/ Göttingen 2005.

Visser 2014

Hripsimé Visser, Jeff Wall. Fotograf, in: Yilmaz Dziewior/ Hripsimé Visser (Hg.), Tableaux Pictures Photographs 1996-2013, (Kat. Ausst., Kunsthaus Bregenz, 2014, u. a.) Köln 2014, S. 8-17.

Vogel 2009

Juliane Vogel, Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison, in: Friedrich Teja Bach/Wolfram Pichler (Hg.), Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München 2009, S. 141–159.

Wagstaff 2005

Sheena Wagstaff, The Labouring Eye, in: Dies. (Hg.), Jeff Wall. Photographs 1978-2004, (Kat. Ausst., Tate Modern, London 2005/ 2006), London 2005, S. 7-19.

Wall 2005/ 1979

Jeff Wall, To the spectator, in: Theodora Vischer/ Heidi Naef (Hg.), Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978-2004, Basel/ Göttingen 2005, S. 451-452, (zuerst in: Jeff Wall. Installation of Faking Death (1977), The Destroyed Room (1978), Young Workers (1978), Picture for Women (1979), (Kat. Ausst., Art Gallery of Greater Victoria, 1979), Victoria 1979, o. S.).

Wall 1997/ 1984

Jeff Wall, Einheit und Fragmentierung bei Manet, dt. von Brigitte Kalthoff, in: Gregor Stemmrich (Hg.), Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Hamburg 1997, S. 235-248, (zuerst englisch.: Unity and Fragmentation in Manet, Parachute, 35/2, 1984, S. 5-7).

Wall 2007/ 1984

Jeff Wall, Gestus, in: in: Ders., Selected Essays and Interviews, hg. von Katy Homans, New York 2007, S. 85, (zuerst in: John Matheson/ Jürgen Harten (Hg.), Ein anderes Klima. Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst, (Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1984), Düsseldorf 1984, S. 37).

Wall 1997/ 1985

Jeff Wall, Dan Grahams Kammerspiel, in: Gregor Stemmrich (Hg.), Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Hamburg 1997, S. 89-187, (zuerst in: Gary Dufour (Hg.), Dan Graham (Kat. Ausst., The Art Gallery of Western Australia, Perth 1985), Perth 1985, S. 14-40).

Wall 2005/ 1989

Jeff Wall, Photography and Liquid Intelligence, in: Theodora Vischer/ Heidi Naef (Hg.), Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978-2004, Basel/ Göttingen 2005, S. 452-453, (zuerst in: Jean- François Chevrier/ James Lingwood, (Hg.), Un'altra obietività/ Another objectivity, Mailand 1989, S. 90-93).

Wall 1997/ 1995

Jeff Wall, Zeichen der Indifferenz. Aspekte der Fotografie in der, oder als, Konzeptkunst, dt. von Christoph Hollender, in: Gregor Stemmrich (Hg.), Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Hamburg 1997, S. 375-434, (zuerst englisch: Marks of Indifference. Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art, in: Ann Goldstein/ Anne Rorimer (Hg.), Reconsidering the Object of Art. 1965-1975, (Kat. Ausst., The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1995), Los Angeles 1995, S. 247-267).

Wall 2007/ 1996

Jeff Wall, About Making Landscapes, in: Ders., Selected Essays and Interviews, hg. von Katy Homans, New York 2007, S. 169-172, (zuerst in: Gijs van Tuyl (Hg.), Jeff Wall. Landscapes and Other Pictures, (Kat. Ausst., Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1996), Ostfildern 1996, S. 8-12).

Wall 2005/ 1999

Jeff Wall, Three Thoughts on Photography [1999], in: Theodora Vischer/ Heidi Naef (Hg.), Jeff Wall. Catalogue Raisonné 1978-2004, Basel/ Göttingen 2005, S. 453-454).

Wall 2007/ 2003

Jeff Wall, Frames of Reference, in: Ders., Selected Essays and Interviews, hg. von Katy Homans, New York 2007, S. 173-181, (zuerst in: Artforum, 42/1, 2003, S. 188-192).

Wall 2006

Jeff Wall, Depiction, Object, Event, in: Camiel van Winkel (Hg.), Depiction, Object, Event. Hermes Lecture 2006, 's-Hertogenbosch 2006, S. 12-29.

Wallace 1984

Ian Wallace, Jeff Walls Diapositive, dt. von Urs Aregger, in: Ders. (Hg.), Jeff Wall. Transparencies, (Kat. Ausst., The Institute of Contemporary Arts, London/ Kunsthalle Basel, Basel, 1984) London 1984, S. 3-12.

Walter 2002

Christine Walter, Bilder erzählen. Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, Weimar 2002.

Walton 1984

Kendall L. Walton, Transparent Pictures. On the Nature of Photographic Realism, in: Critical Inquiry, 11/2, 1984, S. 246-277.

Walton 1990

Kendall L. Walton, Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of Representational Arts, Cambridge/ London 1990.

Weinhart 2004

Martina Weinhart, Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktion eines Genres in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 2004.

Weinstock/ Welling 2019

Jane Weinstock/ James Wellig, A Phantom Thread, in: Philipp Kaiser/ Skarlet Smatana (Hg.), Jeff Wall, (Kat. Ausst., George Economou Collection, Athen 2019), Athen 2019, S. 45-53.

Weiss 2010

Matthias Weiss, Was ist „inszenierte Fotografie“? Eine Begriffsbestimmung, in: Lars Blunck (Hg.), Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration, Bielefeld 2010, S. 37-52.

Wiesing 2013

Lambert Wiesing, Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens, Berlin 2013.

Wolf 2002

Werner Wolf, Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, in: Ansgar/ Vera Nünning (Hg.), Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002, S. 23-104.

Wolf 2011

Herta Wolf, „Ein Bild ist etwas nur in einer Bildersprache“ (Ludwig Wittgenstein) – und eine Fotografie in einer Fotografiesprache, in: Julian Nida-Rümelin/ Jakob Steinbrenner (Hg.), Kunst und Philosophie. Fotografie zwischen Inszenierung und Dokumentation, Ostfildern 2011, S. 55-80.

Woodward 2016

Richard Woodward, Fictionality and Photography, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 74/3, 2016, S. 279-289.

Film- und Online-Quellen:

An Impossible Photograph (Video-Interview) 2017

Jeff Wall, An Impossible Photograph, im Gespräch mit Pamela Mason Wagner, art21, 03:36, 30.06.2017 (19.03.2021), URL: <https://art21.org/watch/extended-play/jeff-wall-an-impossible-photograph-short/>.

Bhasin 2013 (HuffPost)

Kim Bhasin, Barneys' Racial Profiling Problem Stretches Back At Least 20 Years, in: HuffPost, 25.10.2013 (19.03.2021), URL: https://www.huffpost.com/entry/barneys-racial-profiling_n_4164447.

Bodin 2016 (Blog)

Justin Bodin, The Ultimate Guide to Digital Printing: Injekt Prints vs. C-Prints – Part 1, in: topcoatEd by Breathing Color, 14.03.2016 (21.04.2021), URL: <https://blog.breathingcolor.com/guide-to-digital-printing-part-1/>.

Helmore 2019 (Guardian)

Edward Helmore, 'Death of an icon': the downfall of Barneys New York, in: The Guardian, 22.12.2019 (19.03.2021), URL: <https://www.theguardian.com/business/2019/dec/22/barneys-new-york-closing-luxury-industry>.

Jeff Wall on 'Band & Crowd' (Video-Interview) 2011

Jeff Wall, Jeff Wall on 'Band & Crowd', White Cube Mason's Yard, Video-Interview, 05:32, August 2011 (19.03.2021), URL: https://www.whitecube.com/channel/channel/jeff_wall_on_band_crowd.

Jeff Wall in the Studio (Video-Interview) 2012

Jeff Wall, Jeff Wall in the Studio Part I, White Cube Mason's Yard, Video-Interview, 10:13, 2012 (19.03.2021), URL: https://whitecube.com/channel/channel/jeff_wall_in_the_studio_part_i.

Jeff Wall. Tableaux Pictures Photographs 1996-2013 (Video-Interview) 2014

Jereon van der Poel/ Robbie Schweiger, Jeff Wall. Tableaux Pictures Photographs 1996-2013, Video-Interview, 08:21, 2014, (19.03.2021), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tNWWrKXNeBA>.

Jeff Wall on 'Property line' and 'Daybreak' (Video-Interview) 2019

Jeff Wall, Jeff Wall on 'Property line' and 'Daybreak', White Cube Mason's Yard, Video-Interview, 04:45, 04.09.2019 (19.03.2021), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-fJqwjYsGGk>.

Kontaktabzüge (Filmdokumentation auf DVD) 2008/ 1988

Jean-Pierre Krief (Reg.), Kontaktabzüge Vol. 2/3, DVD, 2008/ 1988, Kap. 10 'Jeff Wall', 13:52.

Wolukau-Wanambwa 2015 (Time)

Stanley Wolukau-Wanambwa, Modern Photo Master Jeff Wall Explores New Territory, in: TIME, 17.11.2015 (19.03.2021), URL: <https://time.com/4109214/jeff-wall-new-works/>.

9. Abbildungsnachweis

- Abb. 0:* White Cube, Online-Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://whitecube.com/media/w1200/Artists/jeff-wall-mother-of-pearl-2016.jpg>.
- Abb. 1:* Pinterest, Bilddatenbank, (27.04.2021) URL: <https://www.pinterest.de/pin/444941638161900998/>.
- Abb. 2:* White Cube, Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://whitecube.com/media/w1200/Artists/jeff-wall-picture-for-women-1979.jpg>.
- Abb. 3:* Museum of Contemporary Art Australia, Sidney, Bilddatenbank, Fotograf: Alex Davies, 2013, (27.04.2021), URL: https://www.mca.com.au/files/uploads/images/130501-MCA_Jeff_Wall-3660-2.jpg.
- Abb. 4:* White Cube Hong Kong, 2015/2016, (27.04.2021), URL:
<https://whitecube.com/media/w1200/jeff-wall-solo-exhibition-white-cube-hong-kong-11-december-2015-23-january-2016-medium-res-3.jpg>.
- Abb. 5:* Screenshot aus „Kontaktabzüge“ (Filmdokumentation auf DVD) 2008/ 1988, 10:31.
- Abb. 6:* Jeff Wall. The Complete Edition, London 2009, S. 49.
- Abb. 7:* Pinterest, Bilddatenbank, (27.04.2021), URL:
<https://i.pinimg.com/originals/f4/19/e6/f419e6a2de557d5ca7f6a4c2a7348681.png>.
- Abb. 8:* Whitehot Magazine of Contemporary Art, Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
https://www.whitehotmagazine.com/UserFiles/image/Giovanni/Jeff_Wall_War_game_2007.jpg.
- Abb. 9:* Tate Gallery of Modern Art, London, Bilddatenbank, (27.04.2021), URL:
https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P11/P11684_10.jpg.
- Abb. 10:* White Cube, Online-Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://whitecube.com/media/w1200/Artists/jeff-wall-property-line-2015.jpg>.
- Abb. 11:* Collection Canadian Centre for Architecture, Montréal, Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://www.cca.qc.ca/img-collection/Ao3p6ktBN-xp6xc9CbLOFE2ZBe8=/1400x1069/12366.jpg>.
- Abb. 12:* White Cube, Online-Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://whitecube.com/media/w1200/Artists/jeff-wall-band-crowd-2011.jpg>.
- Abb. 13:* Phillips Auctioneers, Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://www.phillips.com/detail/harry-callahan/NY040315/11>.
- Abb. 14:* White Cube, Online-Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://whitecube.com/media/w1200/Artists/jeff-wall-changing-room-2014.jpg>.
- Abb. 15:* Pinterest, Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://i.pinimg.com/originals/3a/79/90/3a79902e1354f531b4a2d81987cb1283.jpg>.
- Abb. 16:* Kunsthistorisches Museum Wien, Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://www.khm.at/objektdb/detail/2025>.
- Abb. 17:* The Courtauld Institute of Art, Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://assets.courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2019/01/30122607/P-1934-SC-234-tif-15319.jpg>.
- Abb. 18:* Gronert 2002, S. 72, Abb. 8.
- Abb. 19:* Lacan 1987⁴/ 1964, S. 97.
- Abb. 20:* Lacan 1987⁴/ 1964, S. 112.
- Abb. 21:* White Cube, Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://whitecube.com/media/w1200/Artists/jeff-wall-mask-maker-2015.jpg>.
- Abb. 22:* White Cube, Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://whitecube.com/media/w1200/Artists/jeff-wall-doorpusher-1984.jpg>.

Abb. 23: Museum of Modern Art, New York, Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/library/03_double_gr.jpg.

Abb. 24: Grove Press New York, 1967.

Abb. 25: White Cube, Online-Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://whitecube.com/media/w1200/Artists/jeff-wall-after-invisible-man-by-ralph-ellison-the-prologue-1999-2001.jpg>.

Abb. 26: White Cube, Online-Bilddatenbank, (01.12.2020), URL:
<https://whitecube.com/media/w1200/Artists/jeff-wall-staircase-two-rooms-2014.jpg>.

Abb. 27: Wikipedia, Bilddatenbank, (01.07.2021), URL:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/ca/Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project.jpg/1280px-Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project.jpg.

Abb. 28: Arthur, Bilddatenbank, (27.04.2021), URL:
<https://arthur.io/img/art/000173449c91ce861/jeff-wall/housekeeping/large/jeff-wall--housekeeping.jpg>.

Abb. 29: White Cube, Bilddatenbank, (01.07.2021), URL:
<https://whitecube.com/media/w1200/Artists/jeff-wall-pair-of-interiors-2018.jpg>;
<https://whitecube.com/media/w1200/Artists/jeff-wall-pair-of-interiors-2018-1.jpg>

10. Abbildungen



Abb. 0: Jeff Wall, *Mother of pearl*, 2016, Inkjet Print, 63,7 x 74,2 cm. (Edition of 8)



Abb. 1: Jeff Wall, *An Eviction*, 1988/ 2004, Großbild dia im Leuchtkasten, 229 x 414 cm. (2 + 1 AP)



Abb. 2: Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979, Großbildtdia im Leuchtkasten, 163 x 229 cm. (1 + 1 AP)

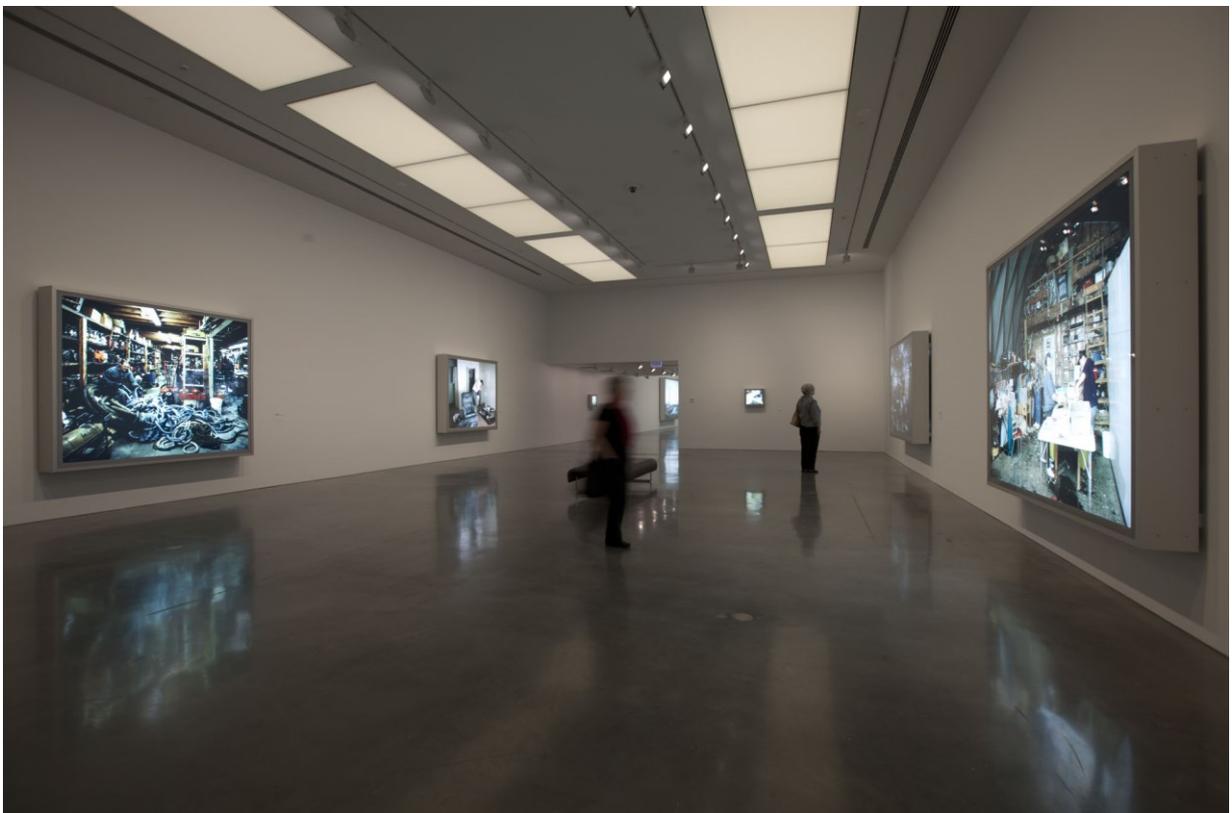


Abb. 3: *Ausstellungsansicht*, Jeff Wall. *Photographs*, Museum of Contemporary Art Australia, Sidney, 2013.



Abb. 4: Ausstellungsansicht, Jeff Wall Solo Exhibition, White Cube Hong Kong, 2015/ 2016.



Abb. 5: Archivmaterial zu *An Eviction* (1988/ 2004), Screenshot aus Kontaktabzüge (Dokumentation auf DVD) 2008/ 1988, 10:31.



Abb. 6: Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978, Großbilddia im Leuchtkasten, 159 x 234 cm. (1 + 1 AP)



Abb. 7: Jeff Wall, *Movie Audience*, 1979, 7 Großbilddias in 3 Leuchtkästen, jew. 101,5 x 101,5 cm. (2 + 1 AP)



Abb. 8: Jeff Wall, War Game, 2007, Silbergelatineabzug, 247 x 302,5 cm. (3 + 1 AP)



Abb. 9: Jeff Wall, A Sapling held by a post, 2000, Großbildtdia im Leuchtkasten, 56 x 47 cm. (8 + 2 AP)



Abb. 10: Jeff Wall, Property Line, 2015, Inkjet Print, 248,8 x 328 cm. (3 + 1 AP)



Abb. 11: Jeff Wall, Dominus Estate vineyard, Yountville, California, winery by Herzog & de Meuron, 1999, Silbergelatineabzug, 197 x 256 cm. (3 + 1 AP)



Abb. 12: Jeff Wall, Band & Crowd, 2011, Lightjet-Print, 229 x 420 cm. (3 + 1 AP)



Abb. 13: Harry Callahan, Ireland, 1979, Dye-Transfer-Print, 17,8 x 26,4 cm.



Abb. 14: Jeff Wall, Changing room, 2014, Inkjet Print, 199,5 x 109 cm. (3 + 1 AP)



Abb. 15: Jeff Wall, *Changing Room*, Ausstellungsansicht bei Marian Goodman, New York, 2014.



Abb. 16: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Infant Margarita Teresa* (1651-1673) in rosafarbenem Kleid, 1654, Öl auf Leinwand, 128 x 99,6 cm, Kunsthistorisches Museum Wien.



Abb. 17: Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1882, Öl auf Leinwand, 96 x 130 cm, Courtauld Institute of Art, London.

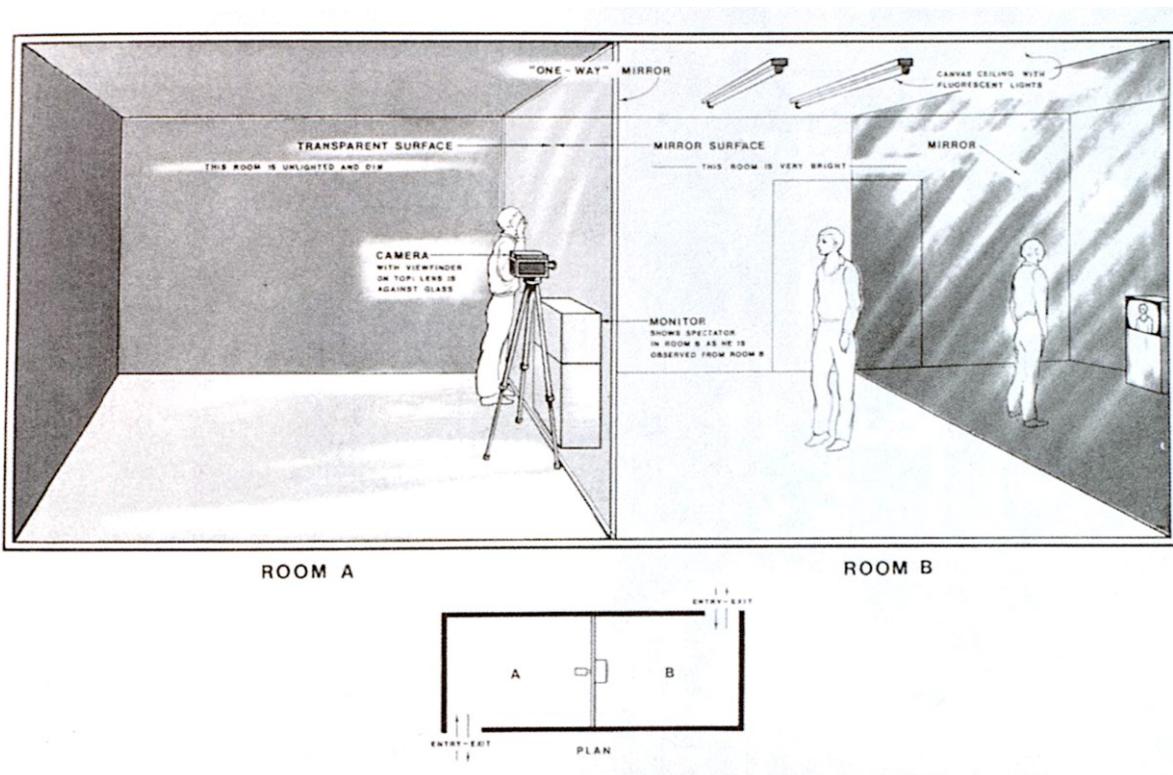


Abb. 18: Dan Graham, *Schematische Skizze zu Two Viewing Rooms*, 1975, Archiv Reni Hansen.

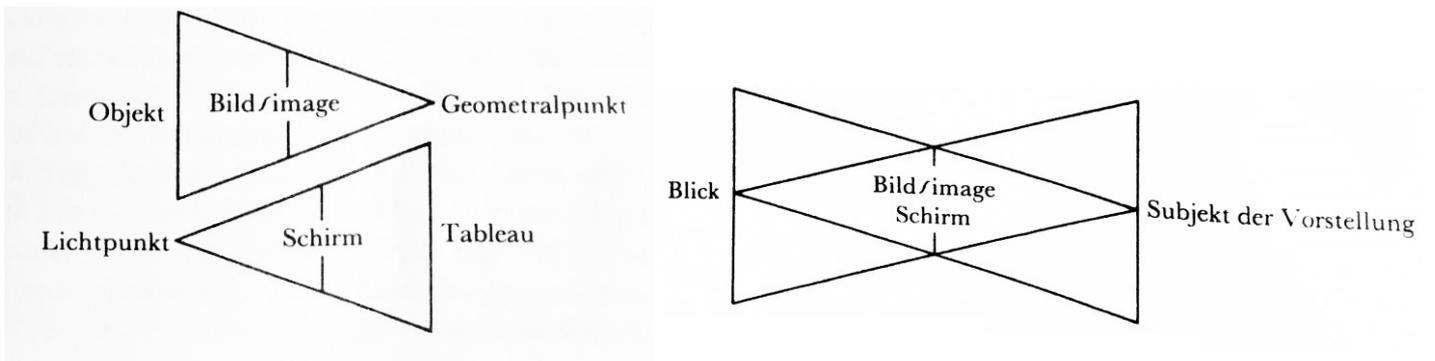


Abb. 19, 20: Jaques Lacan, *Auge-Blick-Schemata*, in: *Lacan 1987⁴/ 1964*, S. 97 (links), S. 112 (rechts).



Abb. 21: Jeff Wall, *Mask Maker*, 2015, *Inkjet Print*, 167,4 x 134,5 cm. (4 + 1 AP)



Abb. 22: Jeff Wall, *Doorpusher*, 1984, Großbildtdia im Leuchtkasten, 249 x 122 cm. (1 + 1 AP)



Abb. 23: Jeff Wall, *Double Self-Portrait*, 1979, Großbildtdia im Leuchtkasten, 172 x 229 cm. (1 + 1 AP)

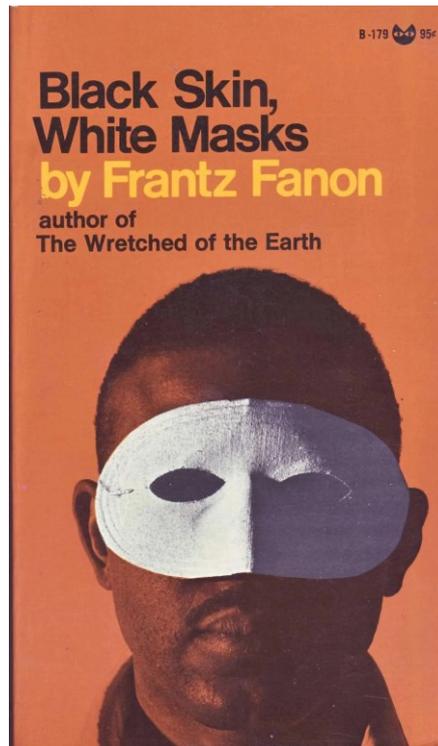


Abb. 24: Frantz Fanon, Black Skin, White Masks, 1967, Grove Press New York, Buchumschlag.



Abb. 25: Jeff Wall, After „Invisible Man“ by Ralph Ellison, the Prologue, 1999-2000, Großbild im Leuchtkasten, 174 x 250,5 cm. (2 + 1 AP)



Abb. 26. Jeff Wall, *Staircase & two rooms*, [Ausstellungsansicht]
3 Lightjet Prints, jew. 241,5 x 177,8 cm. (3 + 1 AP)

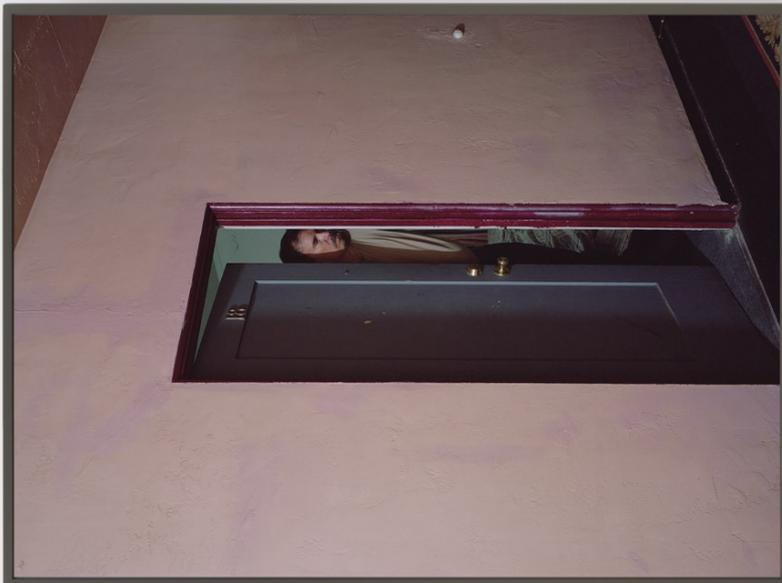




Abb. 27: Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Öl auf Leinwand, 130 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 28: Jeff Wall, *Housekeeping*, 1996, Silbergelatineabzug, 192 x 258 cm. (2 + 1 AP)



Abb. 29: Jeff Wall, Pair of Interiors, 2018, 2 Inkjet-Prints, jew. 151,5 x 206,2 cm.

11. Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, 02.07.2021

12. Abstract

Diese Masterarbeit untersucht fünf neuere, bisher weniger besprochene Arbeiten des Foto-Künstlers Jeff Wall insbesondere unter dem Aspekt ihrer perspektivischen Gestaltung. Oft wurde herausgestellt, dass die Konstruktion der Fotokamera die Geometrie der Zentralperspektive inkorporiert habe und diese mit jedem Auslösen automatisch in ihr Bild einschreibe. Wall benutzt für seine aufwendigen *Tableaus* eine Großformat-Kamera, deren Komponenten relativ zueinander beweglich konstruiert sind und ihm größtmöglichen Zugriff auf die Aufnahme-Parameter erlauben. Anhand der Analysen soll gezeigt werden, dass Wall nicht erst auf der inhaltlichen Ebene eine inszenierte Fotografie entwickelt, indem er meistens Kulissen und Darsteller*innen präzise zu Kompositionen arrangiert, sondern bereits mit der kontrollierten Entfaltung des perspektivischen Raums mittels der Kamera. Dabei zeigt sich ein bewusster Umgang mit der Rolle der fotografischen Perspektive, die die eigenen Bedingungen der Projektionsbeziehung zwischen dem fotografierten Bildraum und der Formatierung der Bildebene hinterfragt, um sie auf verschiedene Weise auf den Bildinhalt zu beziehen und sie rhetorisch wirksam zu machen. Ein Kernpunkt nimmt die Arbeit *Changing Room* (2014) ein, die sich zu Teilen auf das kanonisch gewordene Werk *Picture for Women* (1979) bezieht, indem sie mit ihrer implizierten Bildstruktur den Ort der Kamera und ihren Zugang zwischen Subjekt und Objekt der Betrachtung infrage stellt. Dazu werden, neben einem Überblick über die berührten Schwerpunkte der Wall-Forschung, in einem weiteren vorbereitenden Schritt einige spezifische Aspekte der Produktion seiner Fotografien, ihrer materiellen Eigenschaften und ihrer Rezeption besprochen, die zudem auf ihr Zusammenwirken hinsichtlich der perspektivischen Organisation hinweisen sollen.

This master's thesis surveys five recent, previously little-discussed works by the photo artist Jeff Wall, especially concerning their perspective configuration. It was often pointed out that the design of the photographic camera incorporated the geometry of linear perspective and automatically reproduces it with each realization of a picture. Wall uses large-format cameras for his elaborate tableaux, the components of which are construed to be movable relative to one another and allow him the greatest possible access on recording parameters. The present thesis intends to show that Wall does not only develop a staging in photography on the level of content, usually by arranging sets and instructing performers to precise compositions, but already with the controlled production of the perspective pictorial space by the means of the camera itself. This reveals conscious handling of the photographic perspective, which examines its conditions of the projection of space to the flat image plane in order to relate it to the image content in various ways and to make it rhetorically productive. A key point will be the analysis of *Changing Room* (2014), which implied image structure refers to some extent to Wall's canonical work *Picture for Women* (1979) by putting the location of the camera and the subject-object relationship into question. In addition to an overview of the related research on Jeff Wall, a further preparatory step will discuss some specific aspects of the production of his photographs, their material characteristics, and their reception, which will also point to their interaction within the perspective organization.