

Katharina Fischer

# Transformierte Tradition

Jeff Walls Referenzen auf die traditionelle Malerei am Beispiel von  
*The Storyteller* und *Dead Troops Talk*.

Eine Forschungskritik

Katharina Fischer ✧ Transformierte Tradition

*In Erinnerung an meine Eltern  
und für Clemens*

Katharina Fischer

# Transformierte Tradition

**Jeff Walls Referenzen auf die traditionelle Malerei am  
Beispiel von *The Storyteller* und *Dead Troops Talk*. Eine  
Forschungskritik**

JONAS

**Besuchen Sie uns im Internet:** [www.asw-verlage.de](http://www.asw-verlage.de)

© Jonas Verlag als Imprint von arts + science weimar GmbH, Ilmtal-Weinstraße 2020

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Satz und Gestaltung: Monika Aichinger

Druck: Schätzl Druck & Medien GmbH & Co. KG, Donauwörth

ISBN 978-3-89445-580-4

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:**

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

# Inhalt

<b>1</b>	<b>Transformierte Tradition: Jeff Walls Fotokunst und ihre Bezüge zur traditionellen Malerei. Eine Einleitung</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>Viele Quellen und noch mehr Sekundärliteratur: kritische Aufarbeitung eines diffusen Forschungsstandes</b>	<b>24</b>
2.1	Dreh- und Angelpunkte: Monografien	25
2.2	Fotografie, Philosophie und das Werk der Kollegen: Essays von und Interviews mit Jeff Wall	48
2.3	Spätes akademisches Interesse: Dissertationen über Jeff Wall	55
2.4	Mehr als nur Bildtafeln: die Ausstellungskataloge	58
2.4.1	Konzentration auf Westeuropa: Ausstellungen seit 2010	58
2.4.2	Grundlegende Überblicke: frühere Ausstellungen	64
2.4.3	Kein Ausstellungsthema: Jeff Wall und die Malerei-Tradition	68
2.4.4	Durchaus ein Ausstellungsthema: Jeff Wall und die Bildgattungen	71
2.5	Geringes Interesse am „photographer-painter“: weitere Sekundärliteratur	77
2.5.1	Im Schatten des Gesamtwerks: Literatur zu Einzelwerken	81
2.5.2	Wenig Aufmerksamkeit für <i>The Storyteller</i> und <i>Dead Troops Talk</i>	81
2.6	Lücken, Redundanz und keine Kontroverse: Zusammenfassung	84
<b>3</b>	<b>Abkehr von der Avantgarde: Walls Werk im Spiegel seiner Biografie</b>	<b>112</b>
<b>4</b>	<b>Medienkonkurrenz mit Tradition: zur Geschichte der wechselseitigen Beziehung von Fotografie und Malerei</b>	<b>116</b>
4.1	Adaption, Zitat, Paraphrase? Das Problem der Terminologie	122
<b>5</b>	<b>Reanimation des Erzählens: <i>The Storyteller</i> in der Referenzanalyse</b>	<b>132</b>
5.1	Inszeniertes Pathos in heiterer Ruhe: formalästhetische Verweise	134
5.1.1	Kontrollierter Regelverstoß: die Komposition	134
5.1.2	Im Spannungsverhältnis zur beginnenden Moderne: <i>The Storyteller</i> und die Werke französischer Pioniere	136
5.1.2.1	Dreiecksbeziehungen: Manets <i>Frühstück im Grünen</i>	136
5.1.2.2	Klassenlose Entspantheit: Seurats Gemälde	147
5.1.2.3	Vorsicht: Dürer, Rodin und ein arabischer Erzähler	155
5.1.2.4	Kontraste bevorzugt: eine Zwischenbilanz	162
5.1.3	In der Landschaft des 19. Jahrhunderts: Epochen und Gattungen	163
5.1.3.1	Typologischer Pluralismus: eine weitere Zwischenbilanz	168
5.2	Mit dem Rücken zur Gesellschaft: inhaltliche Interpretation der formalästhetischen Verweise	169
5.2.1	Erzählte Kulturkritik: <i>The Storyteller</i> und Walter Benjamin	170
5.2.2	Traditionsverlust: die Bräuche der Küsten-Salish	172
5.3	Die Moderne in neuem Licht: Zusammenfassung	173

<b>6</b>	<b>Montierte Wahrheiten: <i>Dead Troops Talk</i> in der Referenzanalyse</b>	<b>186</b>
6.1	Technische Demonstration: formalästhetische Verweise	192
6.1.1	Eliminierte Perspektive: die Komposition	192
6.1.2	Computergenerierte Tradition: Gattungsvergleich	197
6.1.2.1	Ironische Reflexionen: das Historienbild	197
6.1.2.2	Soldatischer Alltag: das Genrebild	199
6.1.2.3	Jenseits der Heimat: das Landschaftsbild	200
6.1.2.4	Zynischer Gegenentwurf: die Pastorale	200
6.1.2.5	Zeitgenössische Vanitas-Symbole: das Stillleben	200
6.1.2.6	Sprechende Grenzüberschreitung: die Grotteske	202
6.1.3	Große Maschinen: <i>Dead Troops Talk</i> im Vergleich mit historischen Gemälden	203
6.1.3.1	Additive Methode: Géricaults <i>Floß der Medusa</i>	204
6.1.3.2	Gegenwärtiges Historienbild: Meissoniers <i>Barrikade</i>	217
6.1.3.3	Weitere prägnante Referenzen: Raffael, Bruegel und immer wieder Manet	220
6.2	Die Wirklichkeit stirbt zuerst: inhaltliche Interpretation der formalen Verweise	229
6.3	Mediale Ambivalenz: Zusammenfassung	231
<b>7</b>	<b>Deklination eines Jahrhunderts: Walls jüngste Bilder</b>	<b>243</b>
7.1	Das vielleicht nur vorläufige Ende der Leuchtkästen	243
7.2	Reflexion auf den Markt: <i>A Woman consulting a catalogue</i>	244
7.3	Verblässende Avantgarde: <i>Summer Afternoons</i>	244
7.4	An der Oberfläche: Zusammenfassung	247
<b>8</b>	<b>Vielfältige Reflexion: Zusammenfassung</b>	<b>250</b>
8.1	Facettenreicher als angenommen: Referenzen auf die Tradition	250
8.2	Endlich: Übersicht über den Forschungsstand	250
8.3	Argumentationshilfen: Jeff Walls künstlerische Entwicklung und ihr Beitrag zur Fotografiegeschichte	251
8.4	Unterschätzte Klassiker: Bildanalyse	252
8.4.1	Verlust einer Kulturtechnik: <i>The Storyteller</i>	252
8.4.2	Montierte Zersplitterung: <i>Dead Troops Talk</i>	253
8.5	Fehlender Raum: das Spätwerk	255
8.6	Mediale Osmose: Jeff Walls Erweiterung der Bildkünste	256
<b>9</b>	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>258</b>
	<b>Anhang</b>	<b>285</b>
	Katharina Fischer, Interview mit Rüdiger Schöttle, München	285
	Werke von Jeff Wall seit 2005	289
	<b>Bildnachweis</b>	<b>291</b>
	<b>Kurzvita Katharina Fischer</b>	<b>296</b>

# 1 Transformierte Tradition: Jeff Walls Fotokunst und ihre Bezüge zur traditionellen Malerei. Eine Einleitung

Jeff Walls Fotokunst führt stets auch die „europäische Tradition der figurativen Malerei“<sup>1</sup> vor Augen. An historische Tableaus erinnern schon die Rahmung sowie das monumentale Format der in Aluminiumkästen präsentierten und von hinten beleuchteten Diapositive,<sup>2</sup> für die der 1946 in Vancouver geborene Kanadier<sup>3</sup> seit Ende der siebziger Jahre international bekannt ist. Mit realistischen Figurenbildern, (Stadt-)Landschaften, Interieurs und Stilleben hält er sich darüber hinaus streng an die klassischen Gattungen. Nach akademischen Regeln, mithin wie altmeisterliche Gemälde komponiert, sind nicht zuletzt die oft wie Schnappschüsse erscheinenden, tatsächlich aber minutiös und bis ins kleinste Detail inszenierten Motive.<sup>4</sup>

Während die Diapositive in den Aluminiumkästen wie gerahmt wirken,<sup>5</sup> wird die Illusion von Räumlichkeit durch die Tiefe der Kästen und das Licht zahlreicher kleiner Leuchtstoffröhren<sup>6,7</sup> zusätzlich betont und Walls Motiven damit zu „malerischer Präsenz“<sup>8</sup> verholfen. Ein ebenfalls mit der Malerei vergleichbares, keineswegs selbstverständliches oder gar triviales Merkmal seiner Kunst ist zudem der rechteckige Bildgrund, der als „Bekenntnis zum Tafelbild“<sup>9</sup> aufgefasst werden kann. Zumal das von Wall bevorzugte monumentale Format in der Fotografie bis dahin eher unüblich war<sup>10</sup> und deswegen umso stärker an Historienmalerei denken lässt.<sup>11</sup> Hinzu

kommt, dass Wall nicht in Serien arbeitet<sup>12</sup> und auch die strenge Limitierung seiner Werke den Originalitätscharakter eines Gemäldes suggeriert.<sup>13</sup> Parallelen zwischen seiner Fotokunst und der traditionellen Malerei erkennt Jean-Christophe Ammann sogar in der bloßen Produktionsdauer. So weist er darauf hin, dass die Realisation eines der Fotomotive ähnlich viel Zeit brauche wie das Malen des entsprechenden Bildes.<sup>14</sup>

Einen Anhaltspunkt dafür, dass Walls fotokünstlerisches Werk die Tradition der Malerei reflektiert, liefert nicht zuletzt seine Ablehnung von Konzeptkunst und Minimalismus. Diese Strömungen, die auch seine Heimatstadt Vancouver schnell erfassten,<sup>15</sup> galten in den sechziger Jahren als die Speerspitze der Avantgarde, während die figurative Kunst und vor allem die figurative Malerei als Ausdruck von Anti-Modernismus, Konservatismus und einer Rückkehr zur Tradition galt.<sup>16</sup> Die Wissenschaft hat sich ausführlich damit beschäftigt, dass man Walls Fotografien deswegen auch als Reaktion auf die Bild- und Farblosigkeit von Konzeptkunst und Minimalismus verstehen muss.<sup>17</sup> Tatsächlich empfand es der Künstler erklärtermaßen als problematisch, in einem Umfeld arbeiten zu müssen, „das schlicht behauptete, die Kunst der Vergangenheit sei ‚obsolet‘“.<sup>18</sup> Den Vertretern von Minimal und Concept Art wirft er vor, alle „Methoden der Bildkonstruktion, die im Laufe von

Jahrhunderten erarbeitet worden waren“, aufgegeben zu haben.<sup>19</sup> Insofern repräsentieren zumindest seine ersten Leuchtkästen auch die historische Erinnerung, die der postkonzeptuelle Pluralismus der späten siebziger Jahre seiner Auffassung nach vernachlässigt hat.<sup>20</sup>

In diesem Zusammenhang verweist Jeff Wall häufig auf den „Maler des modernen Lebens“, der Charles Baudelaires berühmtem Aufsatz den Titel gibt<sup>21</sup> und mit dem ihn die Forschung ebenfalls gern identifiziert.<sup>22</sup> Auf den französischen Schriftsteller und dessen in diesem Text formulierten „ästhetischen Forderungen, die Gegenwart abzubilden und sich durch das Leben inspirieren zu lassen“,<sup>23</sup> hat sich Wall so oft berufen,<sup>24</sup> dass dies, wie de Duve anmerkt, sogar in seinen eigenen Texten schon zu einem Klischee geworden ist.<sup>25</sup> Daraus ergibt sich freilich die Frage, ob der Künstler Baudelaires Ansprüchen gerecht wird und wie ihm dies gelingt. Die Leuchtkästen geben bereits eine erste Antwort. Denn sie vereinen nicht nur die beschriebenen, traditionell malerischen Parameter mit den Eigenschaften der Fotografie, deren von der Werbung inspirierte Präsentationsform<sup>26</sup> zumindest anfangs neuestem technischen Standard entsprach,<sup>27</sup> sondern schaffen damit zugleich die Grundlage für Walls charakteristische, im Baudelaireschen Sinne „moderne“ Methode der „Cinematography“.<sup>28</sup> Noch nicht beantwortet ist damit allerdings die Frage nach den bildnerischen Referenzen, die in meinen Augen jedoch den Schlüssel zum „modernen“ Wesen von Walls Werk birgt. Ihr geht diese Arbeit deswegen nach und analysiert, auf welche Weise der Künstler die dem zeitgenössischen Medium der Fotografie vorbehaltenen Mittel der Repräsentation<sup>29</sup> in traditionell malerische Parameter überführt. Als ebenso aufschlussreich wie das, was seine Fotomotive mit der Tradition der Malerei verbindet, hat sich dabei oft erwiesen, wodurch sich beide unterscheiden.

**Komplexer als angenommen:**

**die Beziehungen zur traditionellen Malerei**

Trotz augenfälliger Merkmale wie Figuration, Realismus und die besondere Präsentationsform, die auf Walls Auseinandersetzung mit der Tradition der Malerei hindeuten, liegt bislang keine umfassende Un-

tersuchung zu diesem Thema vor. Eine entsprechende Nähe setzt die Wissenschaft zwar mit einer gewissen Selbstverständlichkeit voraus, ist ihr bislang aber nicht ernsthaft auf den Grund gegangen. Das zeigt sich schon daran, dass bis heute vor allem zwei von Walls frühesten Leuchtkästen als Beispiele herhalten müssen: *The Destroyed Room* (Abb. 1)<sup>30</sup> und *Picture for Women* (Abb. 3)<sup>31</sup> werden in der Regel in einem Atemzug mit Delacroix' *Tod des Sardanapal* (Abb. 2)<sup>32</sup> bzw. Manets Gemälde *Eine Bar in den Folies-Bergère* (Abb. 4)<sup>33</sup> genannt.<sup>34</sup> Dies suggeriert jedoch, dass sich Walls Motive auf jeweils ein bestimmtes Meisterwerk beziehen und es sich dabei außerdem nur um eine frühe Episode handelt. Dass sein Werk tatsächlich aber eine sehr viel komplexere, für sein künstlerisches Profil wesentliche Beziehung zur Tradition der Malerei eingeht, verdeutlicht diese Untersuchung mit einer zunächst unter formalästhetischen Gesichtspunkten erfolgten Analyse der beiden Leuchtkästen *The Storyteller* (Abb. 5)<sup>35</sup> und *Dead Troops Talk* (Abb. 6).<sup>36</sup>

Herausgestellt hat sich dabei unter anderem, dass sich die Nähe von Walls Motiven zur Tradition der Malerei nicht allein durch interpikurale Verweise<sup>37</sup> etwa auf Manets Gemälde *Das Frühstück im Grünen* (Abb. 7)<sup>38</sup> bzw. Théodore Géricaults *Das Floß der Medusa* (Abb. 8)<sup>39</sup> äußert. Diese Bilder fordern vielmehr zu weiterreichenden Vergleichen heraus, die auch Parameter wie Bildgattung, Epoche, Sujet und Künstlerpersönlichkeit ebenso wie (etwa durch Farbklänge oder Beleuchtung erzeugte) Atmosphäre und ähnliche abstrakte Kategorien berücksichtigen. Dass die Computermontage, deren Möglichkeiten Wall seit 1991 nutzt,<sup>40</sup> dabei eine besondere Rolle spielt, gehört zu den weiteren Untersuchungsergebnissen.

2007 hat Jeff Wall seinen bislang letzten Leuchtkasten und seither ausschließlich Computerdrucke sowie Abzüge auf Papier hervorgebracht.<sup>41</sup> Auch weil damit ein wesentliches Kriterium für die erwähnte malerische Präsenz seiner Motive entfällt, verzichte ich auf eine tiefergehende Analyse von Bildern aus Walls Spätwerk. Dass die Referenzialität trotzdem zu den Charakteristika seines gesamten Schaffens gehört, zeigt selbst ein kurzer Blick auf Walls nach 2000 entstandene Motive.<sup>42</sup> So ruft etwa das Diptychon *Summer Afternoons*

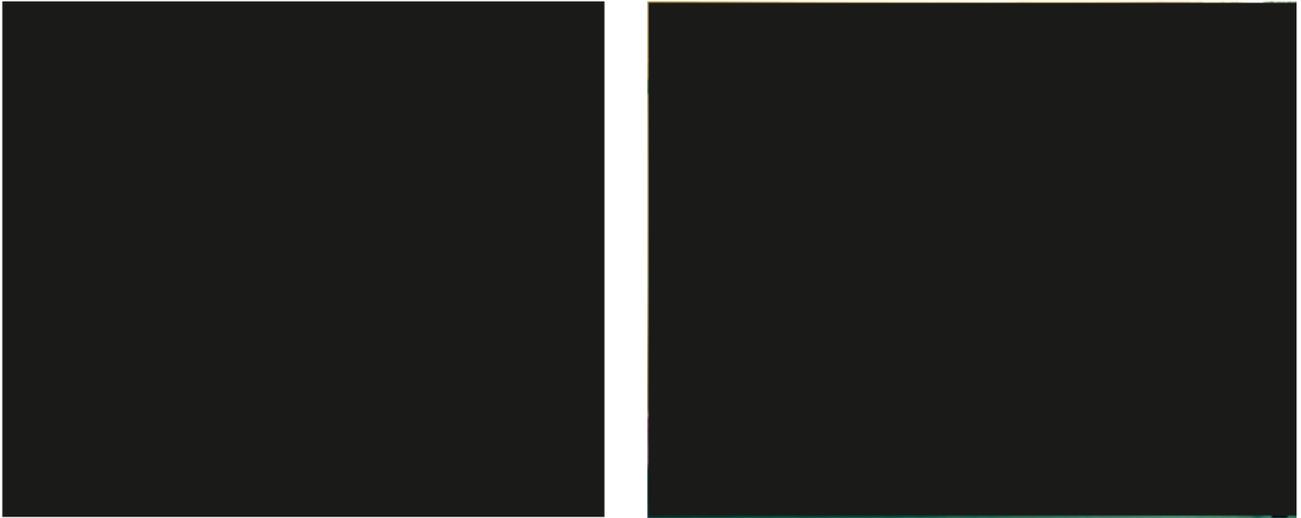


Abb. 9 Jeff Wall: Summer Afternoons, 2013, 200 × 251,5 cm und 183 × 212,4 cm

(Abb. 9)<sup>43</sup> Assoziationen zur Tradition der Malerei nicht nur im Hinblick auf das Akt-Sujet und die Gattung der Interieurmalerie hervor, sondern fordert auch heraus zu Vergleichen mit Manets *Olympia* (Abb. 10),<sup>44</sup> Menzels *Balkonzimmer* (Abb. 11),<sup>45</sup> Hammershøis Interieurs (Abb. 12)<sup>46</sup> sowie mit Vallottons Gemälden *Der Besuch* (Abb. 13a)<sup>47</sup>, *Private Conversation* (Abb. 13b)<sup>48</sup> oder *Liegender Akt auf gelbem Kissen* (Abb. 14).<sup>49</sup>

Die, wie die spätere Analyse zeigen wird, unter formalästhetischen Gesichtspunkten klar klassifizierbaren Referenzen auf die Tradition der Malerei wären ohne inhaltliche Analogien freilich des reinen Selbstzwecks verdächtig. Der Künstler müsste sich als *Pictor Doctus* kritisieren lassen,<sup>50</sup> der die eigene Bildung zur Schau stellt und die Tradition lediglich mit anderen Mitteln fortschreiben will, ohne jedoch eine autonome Position zu beziehen. Das Gegenteil ist der Fall. So hat sich herausgestellt, dass sich über die Referenzen eine inhaltliche Ebene jenseits der in der Forschung gängigen Interpretationen erschließt. Demnach erweist sich die Sozialkritik, als die zahlreiche Autoren die sich häufig auf den Schattenseiten des Lebens abspielenden Szenen in Walls Bildern auffassen, als eine zu einseitige Deutung. Erst die Referenzanalyse verdeutlicht, dass sich dahinter vielmehr auch eine dezidierte Kultur- bzw. Medienkritik verbirgt.

#### ***Umfangreicher als erwartet:***

#### ***die kritische Aufarbeitung der Forschung***

Die Literaturrecherche hat sich als besondere Herausforderung erwiesen. Zwar bildet der *Œuvre-Katalog*, den Theodora Vischer und Heidi Naef 2005 veröffentlicht haben<sup>51</sup> und der Walls Schaffen systematisch und wissenschaftlich aufarbeitet, einen zentralen Orientierungspunkt für die gesamte Jeff-Wall-Forschung. Mit mehr als 800 Positionen der Sekundärliteratur vermittelt die Bibliografie dieses Bandes aber auch ein plastisches Bild von einer Titelflut, die bereits vor knapp eineinhalb Jahrzehnten kaum mehr zu überschauen war.<sup>52</sup>

Dass die Wissenschaft kein tiefergehendes Interesse am Verhältnis von Walls Kunst zur Tradition der Malerei zeigt und in diesem Kontext nach wie vor meist nur einen flüchtigen Blick auf seine frühesten Leuchtkästen wirft, geht zum großen Teil auf den Künstler selbst zurück. So hat er sich auch als Autor theoretischer Schriften hervorgetan und ist vor allem ein stets gesprächsbereiter Interviewpartner. Zu seinem eigenen Schaffen äußert er sich allerdings nur in Ausnahmefällen. Konsequenter und bisweilen beinahe schroff weist er vor allem Fragen nach den Referenzen seiner Fotokunst auf die Tradition der Malerei zurück.<sup>53</sup> Dass er die Forschung damit nachhaltig beeinflusst hat, dies dort



Abb. 10 Édouard Manet: Olympia, 1863, 130 × 190 cm

aber bislang nicht reflektiert wurde, gehört zu den weiteren Ergebnissen dieser Untersuchung. Walls Reserviertheit liefert dazu also gewissermaßen die Vorlage und sei deswegen durch die folgenden Zitate besonders veranschaulicht:

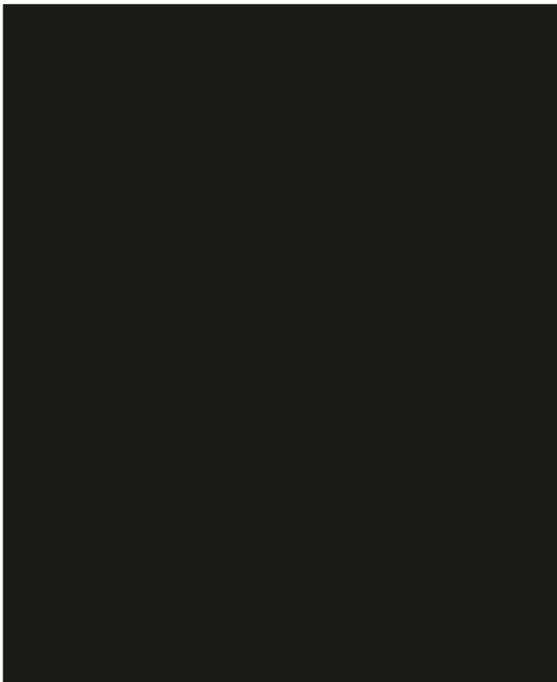


Abb. 11 Adolph Menzel: Das Balkonzimmer, 1845, 58 × 47 cm

*Herr Wall, Ihre Fotografien wurden immer wieder mit alten Gemälden verglichen.*

Mein kunsthistorisches Spiel sollte eine gewisse Form von Manierismus in die Fotografie einführen. Dieser Aspekt meiner Arbeit wurde später von den Kritikern und Kunsthistorikern überbewertet.<sup>54</sup>

*How is this move to be understood in the context of your photographic work and its basis in history painting?*

My photographic work isn't based in history painting any more than it is based in street photography.<sup>55</sup>

*Tell me something about the use of quotation? [...] Is it a reference to an artist, to an artwork, or what is it? [...] I don't use it very often, very seldom. [...] Most of the times [...], it is kind of accident [...]. If you look at the writing about my work, it is exaggerated [...].<sup>56</sup>*



Abb. 12 Vilhelm Hammershøi: Interieur. Strandgade 30, 1905, 65,5 × 54,5 cm

*And you look more toward painting than any other visual medium?*

No. [...] The idea that I relate somehow very especially to painting is a kind of cliché that has come to be attached to my work.<sup>57</sup>

*Doesn't this history-related reading [...] bother you?*  
People often think I'm referring to the nineteenth century, but I'm not.<sup>58</sup>

*Sie scheinen eine starke Verbindung zur Kunst Frankreichs entwickelt zu haben. Warum?*

Dass die Menschen das glauben, ist [...] meine Schuld. Es stimmt natürlich teilweise. [...] Frankreich spielte da eine große Rolle, Manet zum Beispiel. In diesem Sinne konnte ich von ihm lernen. Aber nicht jedes meiner Bilder trägt die Komposition des 19. Jahrhunderts in sich. [...].<sup>59</sup>

*You must have been aware of the allusions to Manet [in *The Storyteller*, kf].*

The allusion to Manet was a semi-accident. [...] It happened to resemble the gesture made by the nude woman in Manet's *Déjeuner sur l'herbe* and everyone picked up on that, but it wasn't planned.<sup>60</sup>

*What about the girl descending the staircase? [...] no allusions to Marcel Duchamp or Gerhard Richter?*

[...] If a girl's descending a staircase, a girl's descending a staircase. Just because she's coming down a staircase doesn't mean I am referring to anything. If people want to think of it in those terms, then that's their affair. [...] If I want to relate to other pictures I do it straight up like in *A Sudden Gust of Wind*.<sup>61</sup>

Dass Wall sich der Forschung in dieser speziellen Hinsicht so konsequent in den Weg stellt, weckt zugleich den Zweifel, ob entsprechende Fragen nicht vielmehr den Kern seiner Kunst berühren, er aber womöglich befürchtet, dass sie in der Rezeption auf diesen einen Aspekt reduziert oder eben als reine Gelehrten-Kunst missverstanden werden könnte.<sup>62</sup> Es gehört zu den

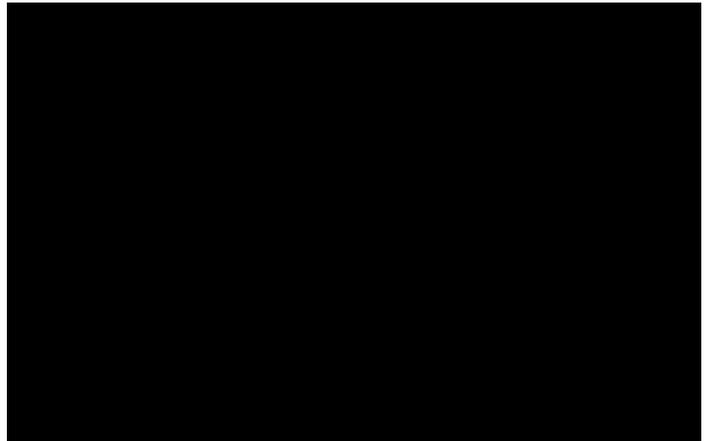


Abb. 13a Felix Vallotton: Der Besuch, 1899, 55,5 × 87 cm

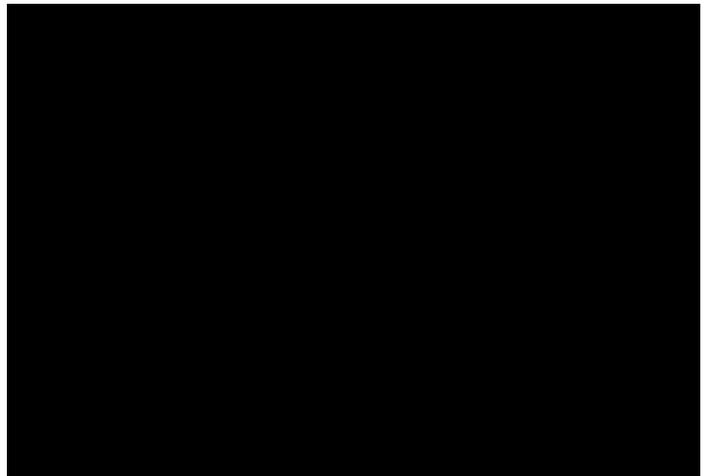


Abb. 13b Felix Vallotton: Private Conversation, 1898, 55,5 × 87 cm

Konsequenzen dieser Zurückhaltung, die Wall erst 2016 im Gespräch mit Stefan Gronert zumindest ansatzweise aufgibt,<sup>63</sup> dass sich die Wissenschaft bei diesem Thema nach wie vor meist auf ein bereits 1986 veröffentlichtes Interview bezieht. Darin hat sich der Künstler das erste und für lange Zeit einzige Mal relativ explizit zu diesem Thema geäußert und auch konzediert, dass seine Motive tatsächlich einschlägige Referenzen enthalten.<sup>64</sup>

Dass sich die Forschung damit meist zufriedengegeben hat, hatte entsprechend einseitige Betrachtungen



Abb. 14 Felix Vallotton: Liegender Akt auf gelbem Kissen, 1904, 98 × 146 cm

tungen zur Folge. Gleichzeitig ist die Zahl der Publikationen zu Walls künstlerischer Position uferlos gewachsen. Gerade die meist voluminösen Kataloge, die zu seinen nach wie vor regelmäßigen musealen Einzelausstellungen erscheinen und in der Regel eine Mischung aus Quellen und Sekundärliteratur bündeln, erschweren den Überblick. In diesem Konzert aus vielen alten und wenigen neuen Standpunkten, wissenschaftlichen Stimmen und Walls eigenen Äußerungen gehen die für die spätere Analyse maßgeblichen Positionen weitgehend unter. Die Aufarbeitung und Strukturierung dieses Konvoluts hat sich deswegen zu einer eigenen wissenschaftlichen Leistung entwickelt, die außerdem bislang unbekannte Details zu Walls Werkentwicklung sowie der Provenienz von *The Storyteller* zutage gefördert hat. Naturgemäß nimmt sie nun breiteren Raum ein, als dies ursprünglich vorauszusehen gewesen war.

**Forschungskritik, Bildvergleiche, Analysen:  
Aufbau und Gliederung**

Dieses entsprechend umfangreiche Kapitel fächert das Konvolut an wissenschaftlicher Literatur zu Jeff Wall unter anderem auf in Monografien, Ausstellungskataloge und einzelne Aufsätze sowie Quellen, das heißt, Essays des Künstlers und mit ihm geführte Interviews bzw. ent-

sprechende Anthologien. Besondere Berücksichtigung finden dabei die Forschungsbeiträge, die für die Frage nach den Referenzen von Jeff Walls Fotokunst auf die Tradition der Malerei relevant sind. Ihre Analyse führt nicht zuletzt die noch unerschlossene Tiefe dieses Themenfeldes vor Augen und schafft damit zugleich die Basis und den Ansatzpunkt für die späteren Bildanalysen.

Unterdessen gehört die inszenierte Fotografie keineswegs zu Walls Alleinstellungsmerkmalen.<sup>65</sup> Auch die Auseinandersetzung der Fotografie mit der Tradition der Malerei hat eine eigene Geschichte, die bis zu den Anfängen der Fotografie zurückreicht.<sup>66</sup> Deswegen galt es auch herauszuarbeiten, was Walls Ausnahmestellung in der Fotokunst ausmacht. Dem forschungskritischen Kapitel folgt deswegen ein kurzer Abriss, der seine Position in diesem historischen, nach Englers Ansicht von einem stets wechselseitigen und komplexen Verhältnis zwischen Fotografie und Malerei bestimmten Zusammenhang<sup>67</sup> verortet und veranschaulicht, was ihn von anderen, vergleichbar arbeitenden Fotokünstlern unterscheidet.

Wie sich obendrein gezeigt hat, verwendet die Literatur, wenn es um Walls künstlerische Praxis geht, Begriffe wie Zitat, Paraphrase oder Aneignung, Vorbilder und Vorlagen eher willkürlich und nicht selten synonym. Die Folge ist eine so unentschlossene wie ungenaue Begrifflichkeit. Einer kurzen Diskussion dieser terminologischen Zweifelsfälle folgt deswegen eine das Kapitel abschließende Herleitung der in dieser Arbeit verwendeten Termini.

Für eine eingehende Analyse haben sich *The Storyteller* und *Dead Troops Talk* zunächst deswegen empfohlen, weil es sich dabei um zwei von Walls „Klassikern“ handelt,<sup>68</sup> mit denen sich die Literatur aber nicht so eingehend und umfangreich beschäftigt hat, wie es ihnen angemessen wäre. Abgesehen davon, dass das wissenschaftliche Interesse an einzelnen von Walls Werken generell nicht sehr groß ist,<sup>69</sup> erweist sich das Fehlen einer näheren Betrachtung gerade dieser beiden Werke als umso größere wissenschaftliche Lücke. Geschlossen wird sie in den jeweiligen Kapiteln zunächst durch detaillierte Bildbeschreibungen. Sie dienen als unerlässliche Grundlage für die anschließende eingehende Analyse, die entsprechende Hinweise aus der Literatur

strukturiert, ausführlich diskutiert, daraus eigene Thesen entwickelt und die entsprechenden Schlüsse zieht.

**Vom Abbild zum Bild**

*The Storyteller* und *Dead Troops Talk* gehören zu Walls mittlerer, in die Zeit von Mitte der achtziger bis Mitte der neunziger Jahre datierende Werkphase und sind innerhalb von nur sechs Jahren entstanden. In diese vergleichsweise kurze Spanne fällt die für seine Arbeit einschneidende Entdeckung des Computers als technisches Hilfsmittel,<sup>70</sup> der es ihm ermöglicht, seine Motive aus teilweise ungezählten Einzelaufnahmen zusammenzumontieren<sup>71</sup> und als malerisch aufzufassende

Bildkompositionen hervorzubringen.<sup>72</sup> Dass die beiden Leuchtkästen also in eine Zeit kurz vor bzw. kurz nach dieser Zäsur datieren, hat schließlich auch zu einer Antwort auf die Frage geführt, inwiefern sich die digitale Montage auf die Referenzialität von Walls Motiven auswirkt. Deutlich geworden ist dabei nicht nur, dass diese Technik eine den akademischen Regeln der Malerei folgende Komposition befördert, sondern auch, dass die Idee der Montage schon in *The Storyteller* angelegt war. So lässt sich nicht zuletzt die Annahme belegen, dass Jeff Wall unter Verweis auf die Tradition der Malerei die Grenzen der Fotografie vom abbildenden in ein bildnerisches Medium erweitert und die Tradition außerdem auch thematisch in die Gegenwart überführt.

- 1 Jean-François Chevrier, *Metamorphosen des Ortes*, in: Jeff Wall. *Catalogue Raisonné 1978 – 2004*, hg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Göttingen 2005, S. 20. Mit diesem Zitat definiere ich zugleich den allgemeinen Gegenstand, den diese Arbeit der Fotokunst von Jeff Wall gegenüberstellt, verkürze ihn im Folgenden in der Regel auf die „Tradition der Malerei“.
- 2 Vischer/Naef merken an, dass die Literatur für Walls von hinten beleuchtete Farbdiapositive unterschiedliche Bezeichnungen wie etwa „transparency in lightbox“, „cibachrome in lightbox“, „cibachrome transparency in aluminum“ oder „cibachrome transparency in fluorescent lightbox“ verwendet. Der Künstler selbst habe unterdessen einheitlich den Begriff „transparency in lightbox“ festgelegt, was die Autorinnen wiederum mit „Großbildia in Leuchtkasten“ übersetzen (Jeff Wall. *Catalogue Raisonné 1978 – 2004*, hg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Göttingen 2005, S. 27f.). In der vorliegenden Arbeit übernehme ich diese Terminologie grundsätzlich, verkürze den Begriff im Folgenden aber meist zu „Leuchtkästen“.
- 3 Biografische Daten nach Vischer/Naef 2005, S. 487.
- 4 Vgl. dazu u. a. Thierry de Duve, *The Mainstream and the Crooked Path* [1996], in: Jeff Wall. *The Complete Edition*, hg. von dems. et. al., London, New York 2009 (Nachdr. London, New York 2010), S. 10–32, hier S. 12. Ebenda stellt der Autor fest, dass Walls Bilder komponiert seien, „wie klassische Gemälde, in einem einheitlichen bruchlosen Raum“. Ähnlich äußert sich Rolf Lauter, der darauf hinweist, dass Wall selbst die kleinsten kompositorischen Details „wohlüberlegt, im Zusammenhang eines bildnerischen Ganzen in subtiler Abstimmung zueinander“ einsetze (Rolf Lauter, Jeff Wall. *Figures and Places*, in: Jeff Wall. *Figures and Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, 2001, München, London, New York 2001, S. 13–125, hier S. 24). In diesem Sinne argumentiert nicht zuletzt Thomas Wagner, der betont: „Was auf den ersten Blick wie eine zufällig entstandene Situation aussieht, verdankt sich einer ausgefeilten Komposition“ (Thomas Wagner, *Goya, Manet, Ernst, Wall. Der Körper als Schauplatz*, in: *Die Erschütterung der Sinne. Constable, Delacroix, Friedrich, Goya*, hg. von Ulrich Bischoff und Luc Tuymans, Ausst.-Kat. Dresden, Galerie Neue Meister, 2013, S. 142–152, hier S. 142 f.). Für seine Figurenbilder engagiert Wall sogar Schauspieler (vgl. Jean-François Chevrier, *Ein Maler des modernen Lebens [At Home and Elsewhere, 1998, dt.]*, Interview mit Jeff Wall, in: Jeff Wall. *Figures and Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*, hg. von Rolf Lauter, Ausst.-Kat. Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, 2001, München, London, New York 2001, S. 168–185, hier S. 169). Zuvor Beobachtetes stellt er mit ihnen vor der Kamera noch einmal nach (vgl. u. a. Stefan Banz, *Jeff Wall. Mit dem Auge des Geistes*, Nürnberg 2014, S. 33). Diese spezielle Vorgehensweise des Künstlers erläutert Karen Fromm ausführlich: „Diese Form von Ideenfindung und Bildentstehung ist charakteristisch für Jeff Wall, dessen Fotografien häufig auf zufällige Beobachtungen alltäglicher Begebenheiten zurückgehen. Oftmals handelt es sich bei Walls fotografischen Sujets um die Reflexion eines beobachteten Geschehens, welches zunächst alltäglich oder sogar trivial erscheinen mag“ (Karen Fromm: *Das Bild als Zeuge. Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980*, Diss. masch., Berlin 2014, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/17620/fromm.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, 5. April 2018, S. 101 f.). Diese Vorgehensweise, für die Wall den Begriff „near documentary“ erfunden hat, bezeichnet die Autorin treffend als „imaginäre Abbilder“ und bringt auf diese Weise die verschwimmende Grenze zwischen Inszenierung und Dokumentation zum Ausdruck (Fromm 2014, S. 102, 104). Auch Wall selbst hat sich zu diesem Thema geäußert: „It involves imitating the look of reportage or documentary photograph, but not slavishly and not to deceive the viewer about what he’s looking at“ (Hans de Wolf, *Reality is a Special Effect. Near Documentary*, Gespräch mit Jeff Wall, in: Jeff Wall. *The Crooked Path*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Brüssel, Bozard Palais des Beaux-Arts, 2011, Antwerpen 2011, S. 108 f., hier S. 108). Walls Methode sollte nicht mit Re-Enactment verwechselt werden. Denn dieser Begriff impliziert meiner Auffassung nach die Absicht, eine konkrete Szene nachzustellen, sie also zu imitieren, wohingegen Wall entsprechende Szenen auf seine eigene Weise zu interpretieren scheint, sich vom Gesehenen also eher zu einem Motiv inspirieren lässt.
- 5 Vgl. Anja Casser, *Jeff Wall als „Maler des modernen Lebens“*, in: *Malerei ohne Malerei*, hg. von Dirk Luckow und Hans-Werner Schmidt, Ausst.-Kat. Leipzig, Museum der bildenden Künste 2002, S. 34–37, hier S. 34. Ähnlich argumentiert auch Steffen Siegel, in dessen Augen die Leuchtkästen die Absicht zur Auratisierung und Rahmenbildung unterstreichen (Steffen Siegel, *Ich ist zwei andere (Morphomata Lectures Cologne, Bd. 9)*, München 2014, S. 23).
- 6 Bei den genannten technischen Details beziehe ich mich auf Lauter 2001, S. 21.
- 7 Vgl. ebd. 2001, S. 8, 11. Dort merkt der Autor an, dass Wall „mit der speziellen Technik des Leuchtkastens ein neues ‚Modell fotografischer Malerei‘“ entwickelt habe und der Raum durch die von der Aluminium-Architektur umbaute Beleuchtung stärkere physische Präsenz gewinne.
- 8 Vgl. Tobias Timm, *Mit Manet spielen*, Interview mit Jeff Wall, in: *Die Zeit*, 24. Juni 2010, S. 56. Ebenda merkt Wall an, dass es ihm neben der dokumentarischen Stimmung auch auf die malerische Präsenz ankomme. In diesem Sinne äußert sich auch Ammann, der feststellt, dass die für Walls Vorgehen charakteristische Verbindung aus Diapositiven und künstlichem Licht mit dem Effekt korrespondiert, der von der Darstellung von Licht in Gemälden ausgeht (vgl. Jean-Christophe Ammann, *Fascination in Jeff Wall’s Work*,

- in: Jeff Wall. *Transparencies*, hg. von The Institute of Contemporary Arts, London und Kunsthalle Basel, Ausst.-Kat. London, The Institute of Contemporary Arts, 1984, o. S.).
- 9 Banz 2014, S. 4.
- 10 Vgl. u. a. Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as never Before*, New Haven, London 2008 (Nachdr. 2009), S. 15. Ebenda weist der Autor darauf hin, dass Walls früheste Leuchtkästen *The Destroyed Room* und *Picture for Women* viel größer seien als frühere Motive der Fotokunst. In diesem Sinne äußert sich auch Chevrier, der von Walls „Neuerfindung des Großfotos“ spricht (Wall/Chevrier 1998/2001, S. 175).
- 11 Zu den Publikationen, die den Zusammenhang zwischen Walls Fotomotiven und der Historienmalerei näher beleuchten, gehören u. a.:
- Kristin Marek, *Mediale Infrastrukturen. Die Fotografie als Form des Historischen*, in: *Modernisierung des Sehens*, hg. von Matthias Bruhn und Kai-Uwe Hemken, Bielefeld 1996, S. 270–285, hier S. 275.
- Dies., *Bildmedien der Geschichte – Geschichte der Bildmedien. Historien-Fotografie von Jeff Wall, Thomas Struth und Thomas Ruff*, in: *Topologien der Bilder*, hg. von Inge Hinterwaldner et al., München 2008, S. 59–77, hier S. 67.
- Norman Bryson, *Zu nah dran, zu weit weg*, in: *Parkett*, Bd. 49, 1997, S. 90–95, hier S. 90.
- 12 Als einzige Ausnahme kann man mit Einschränkung *Diagonal Composition* betrachten. Von diesem Motiv hat Wall drei Versionen geschaffen. Stefan Gronert zufolge handelt es sich aber auch bei diesen Bildern streng genommen nicht um eine Serie, sondern um eine lose Reihe (vgl. Stefan Gronert, Jeff Wall. *Specific Pictures*, München 2016, S. 64).
- 13 Vgl. Kerstin Stremmel, *Geflügelte Bilder. Neuere fotografische Repräsentationen von Klassikern der bildenden Kunst*, Diss. Köln 2000 (u. d. Titel: *Wiederholung und Differenz. Neuere fotografische Repräsentationen von Klassikern der bildenden Kunst*), Holzminden 2000, S. 5. Ebenda weist die Autorin darauf hin, dass die Limitierung der Auflagen zu den fotografischen Lösungen für den Umgang mit Meisterwerken der Malerei gehöre. Auch Stefan Gronert spricht in diesem Zusammenhang von der Idee des Meisterwerks (vgl. Gronert 2016, S. 9).
- Vgl. dazu auch Vischer/Naef 2005, S. 274–343: Aus dem wissenschaftlichen Anhang des Werkverzeichnisses geht hervor, dass die Auflagenzahl von Walls Leuchtkästen tatsächlich streng limitiert ist und bis 1992 bei maximal drei Exemplaren je Motiv lag. 1992 schuf der Künstler den ersten kleineren Leuchtkasten, der zugleich in einer höheren Auflage entstand: *The Giant*, 1992, Großbild in Leuchtkasten, 39 × 48 cm, ist eine Edition von 8 Exemplaren sowie 4 Künstlerexemplaren (technische Daten nach Vischer/Naef 2005, S. 343).
- 14 Vgl. Jean-Christophe Ammann, *Bewegung im Kopf. Vom Umgang mit der Kunst (Statement-Reihe, Bd. 2)*, Regensburg 1993, S. 168.
- 15 Vgl. Peter Galassi, *Unorthodox*, in: Jeff Wall, hg. von dems., Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, 2007, S. 13–65, hier S. 14.
- 16 Vgl. Craig Burnett, Jeff Wall (*Modern Artists*), London 2005, S. 27: „Since Duchamp, figurative art, and especially realist painting, has been associated with anti-modernism, conservative politics and a return to tradition; conversely, post-Conceptual art – the art of the fragment and the readymade – was said to carry the liberating banner of the avant-garde.“
- 17 Die entsprechenden Positionen stelle ich im folgenden Kapitel noch ausführlich vor.
- 18 Wall, *Bezugsrahmen 2003/2005*, S. 446.
- 19 Jeff Wall, *Zeichen der Indifferenz. Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst [Marks of Indifference. Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art, 1995, dt.]*, in: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hg. von Gregor Stemmerich, Hamburg <sup>2</sup>2008, S. 375–434, hier S. 383.
- 20 Jeff Wall, *Dan Grahams Kammerspiel [Dan Graham’s Kammerspiel, 1982, dt.]*, in: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hg. von Gregor Stemmerich, Hamburg <sup>2</sup>2008, S. 89–187, hier S. 112.
- 21 Charles Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens*, in: *Gesammelte Schriften*, übers. von Max Bruns, 6 Bde., o. O., o. J. (Nachdr. Wiesbaden 1983), Bd. 4: *Schriften über Wagner, Poe, E. T. A. Hoffmann, Flaubert, Victor Hugo – zur Ästhetik der Malerei, über Maler und Karikaturisten*, S. 267–326.
- 22 Beispielhaft für die kaum mehr zu überschauende Zahl von Wissenschaftlern, die Jeff Wall mit dieser Schrift in Zusammenhang bringen, seien vor allem jene Publikationen genannt, die schon im Titel auf Baudelaire’s Topos vom Maler des modernen Lebens anspielen:
- Kerry Brougher: *Der Fotograf des modernen Lebens*, in: Jeff Wall, hg. von dems., Ausst.-Kat. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1997, S. 13–41;
- Casser 2002, S. 34–37;
- Burnett 2005, S. 8;
- Wall/Chevrier 1998/2001, S. 168–185.
- Skepsis äußert in diesem Zusammenhang allein Valérie Hammerbacher, die Fotografie und Malerei für unvereinbar hält (vgl. Valérie Hammerbacher, *Jenseits der Fotografie. Arrangement, Tableau und Schilderung. Bildstrategien in den Arbeiten von Jeff Wall*, Diss. Stuttgart 2004, Weimar 2010, S. 85).
- 23 Bernd Reiß, *Die Konstruktion einer scheinbaren Wirklichkeit. Räume, Blicke, Paraphrasen*, in: Jeff Wall. *Figures and Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000*, hg. von Rolf Lauter, Ausst.-Kat. Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, 2001, München, London, New York 2001, S. 186–195, hier S. 186. Obwohl also „Baudelaire’s Verdikt gerade gegen die Fotografie, der er die Fähigkeit zu künstlerischer Einbildungskraft abspricht (...), zu den berühmtesten der Geschichte gehört“, beschreibt Bernd Stiegler überzeugend,

was beide verbindet und wie Baudelaires Diktum zu verstehen ist: „Baudelaires und auch Walls Deutung der Moderne ist dabei eine doppelte. Auf der einen Seite verpflichten sie den modernen Künstler auf die Gegenwart, andererseits auf eine zeitlose ästhetische Gültigkeit seiner Bilder“ (Bernd Stiegler, *Search of Premises*. Jeff Wall, der Fotograf des modernen Lebens, in: Jeff Wall. *Appearance*, hg. von Sebastian Baden et al., Ausst.Kat. Mannheim, Kunsthalle, 2018, Esslingen 2018, S. 101–117, hier S. 103).

- 24 Als Beispiele seien die folgenden Publikationen genannt: Els Barents: *Typologie, Luminiszenz, Freiheit, Gespräch mit Jeff Wall*, in: Jeff Wall. *Transparencies*, hg. von Jeff Wall und Schirmer/Mosel Verlag, München 1986, S. 95–105, hier S. 99 f. Ebenda sagt Wall, dass sich die Gegenwart mit den klassischen Mitteln der Malerei nicht mehr angemessen abbilden lasse und er stattdessen die Leuchtkästen für die „perfekte synthetische Bildtechnik“ hält, weil sie gleichzeitig Assoziationen zu Fotografie, Film, Malerei und Reklame weckten.
- David Shapiro, *Korrespondenz mit Jeff Wall [2000]*, in: Jeff Wall. *Selected Essays and Interviews*, hg. von The Museum of Modern Art, New York 2007, S. 305–312, hier S. 307. Ebenda äußert sich Wall wie folgt: „I like the term ‚painter of modern life‘ [...]. Basically it means using the standards that have emerged over a long time, very high standards and hopes, and the memory that recognizes the existence and importance of those standards, and applying it to the now. That doesn’t mean that ‚painting of modern life‘ means just ‚scenes off the street‘. It means phenomena of the now that are configured as pictures by means of standards and skills and style and so on.“
- Wall/Chevrier 1998/2001, S. 168–185.
- 25 Vgl. de Duve 1996/2009, S. 12. Diese Textstelle greift auch Newman auf: „As Thierry de Duve notes, the comparison with ‚The Painter of Modern Life‘ has become a commonplace in discussions of Jeff Wall“ (Newman, *Works and Writings* 2007, S.11). Der Autor ersetzt dort allerdings den von de Duve auch im englischen Original gewählten Begriff des „cliché“ durch die etwas schwächere Formulierung „commonplace“.
- 26 Vgl. Burnett 2005, S. 9. Ebenda erläutert der Autor, dass Walls Blick 1977 während einer Busfahrt in Frankreich an einer der erleuchteten Reklametafeln hängenblieb, die dort am Straßenrand standen. In diesem Sinne hatte sich Jeff Wall zuvor im Interview mit Els Barents geäußert: Damals sei sein Blick „irgendwo“ auf eine Leuchttafel gefallen, „und auf einmal ließ mich das Gefühl nicht mehr los, daß dies die perfekte synthetische Bildtechnik für mich sei. Es war keine Photographie, es war kein Film, es war keine Malerei, es war keine Reklame, aber zu allen diesen Darstellungsformen bestehen Assoziationen“ (Wall/Barents 1986, S. 99 f.).
- 27 Vgl. Yilmaz Dziewior, *Ein Fortsetzungsroman in Einzelbildern*. Ein Gespräch mit Jeff Wall, in: Jeff Wall. *Tableaux Pictures Photographs 1996–2013*, hg. von Yilmaz Dziewior und

Hripsimé Visser, *Ausst.-Kat.* Amsterdam, Stedelijk Museum, 2014, S. 28–39, hier S. 36. Ebenda betont Wall, wie schwierig es damals war, „großformatige Abzüge herzustellen, denn kein Künstler hatte die dazu erforderlichen Gerätschaften in seinem Atelier. [...] Es ist einigermaßen erstaunlich, dass überhaupt Bilder von der Größe, noch dazu in akzeptabler Qualität, entstehen konnten, weil nahezu keines der Fotolabore ein Interesse daran zeigte, diese Art von Abzügen zu liefern, denn ihre Geschäftsgrundlage bestand nun einmal darin, Reklamebilder zu entwickeln“.

- 28 Dieser ebenfalls von Wall selbst geprägte Begriff, den Kemp so plastisch wie treffend mit „Ein-Bild-Film“ ins Deutsche übersetzt (Wolfgang Kemp, *Geschichte der Fotografie*. Von Daguerre bis Gursky, München 2011, S. 114), artikuliert wiederum die Nähe seiner Fotografie zum Film. Sie entsteht durch Techniken und Verfahren, „die normalerweise zur Erzeugung bewegter Bilder verwendet werden: die Zusammenarbeit mit Darstellern [...], Methoden und Geräte, die von Kameraleuten erfunden, gebaut und improvisiert worden waren; schließlich die Offenheit für verschiedene Themen, Methoden und Stile“ (Jeff Wall, *Bezugsrahmen [Frames of Reference]*, 2003, dt.), in: Jeff Wall. *Catalogue Raisonné 1978–2004*, hg. von Theodora Vischer und Heidi Naef, Göttingen 2005, S. 446–450, hier S. 450).
- Darüber hinaus sagt Wall dazu: „Cinematography emerged from the combination of my interest in the pictorial, and the western pictorial tradition, with the neo-avant-garde; but at the same time from my natural involvement with cinema, and from my relation with photography itself. I saw the fusion of aesthetic potentials from these things as opening a way to a kind of pictorial art that might include both fact and artifice, tradition and the new, memory and new technologies“ (Christine Walter, *Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie*: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Tylor-Wood, Diss. München 2001, Weimar 2002, S. 113). Vgl. dazu außerdem:
- Jeff Wall, *Cinematography. A Prologue* [2005], in: Jeff Wall. *The Complete Edition*, hg. von Thierry de Duve et. al., London, New York 2009 (Nachdr. London, New York 2010), S. 259.
- Hans de Wolf, *Nothing but Photography. Cinematography, Gespräch mit Jeff Wall*, in: Jeff Wall. *The Crooked Path*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Brüssel, Bozard Palais des Beaux-Arts, 2011, Antwerpen 2011, S. 70 f.
- 29 Selbst in seinen computergestützten Montagen bildet Wall stets real Vorhandenes ab und zieht die Fotografie als Medium der Repräsentation daher nicht in Zweifel (vgl. u. a. Jan Tumlir, *The Hole Truth*, Gespräch mit Jeff Wall, in: Jeff Wall. *Figures and Places*. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, hg. von Rolf Lauter, Ausst.-Kat. Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, 2001, München, London, New York 2001, S. 151–157, hier S. 152, 155).
- Vgl. dazu auch Leen DeBolle, *Jeff Wall and the Poetic Picture. With Bergson and Deleuze towards a Photo-theory beyond*

- Representation, in: Rhizomes. Cultural Studies in Emerging Knowledge, Nr. 23, 2012, <http://www.rhizomes.net/issue23/debolle/index.html>, Absatz [1]-[52], hier Absatz [5], 5. April 2018). Ebenda äußert sich die Autorin wie folgt: „It is my suspicion, that Wall transcends the criteria of representation (without abandoning representation) by means of a particular ‚referentiality‘ in respect to pictorial history“. Darüber hinaus werde man durch Walls Bilder „aware of a gigantic virtual memory, a poetic world of images, which, despite their banal subject matter and ‚staged‘ reconstructions, testify to original and singular repetitions“ (DeBolle 2012, Absatz [52]). Zu diesem Schluss kommt die Autorin allerdings nicht durch eine Untersuchung von Walls Methode, sondern durch einen Vergleich mit den theoretischen Gedanken des französischen Philosophen Gilles Deleuze.
- 30 Jeff Wall: *The Destroyed Room*, 1978, Großbildiddia in Leuchtkasten, 159 × 234 cm, National Gallery of Canada, Ottawa (technische Angaben nach Vischer/Naef 2005, S. 274).
- 31 Jeff Wall: *Picture for Women*, 1979, Großbildiddia in Leuchtkasten, 163 × 229 cm, National Gallery of Canada, Ottawa (technische Angaben nach Vischer/Naef 2005, S. 277).
- 32 Eugène Delacroix: *Der Tod des Sardanapal (La mort de Sardanapale)*, 1827/28, Öl auf Leinwand, 395 × 495 cm, Musée National du Louvre, Paris (technische Angaben nach Vischer/Naef, 2005, S. 274; deutscher Titel nach Ross King, Zum Frühstück ins Freie. Manet, Monet und die Ursprünge der modernen Malerei [The Judgement of Paris, 2005], München 2008, S. 71).
- 33 Édouard Manet: *Eine Bar in den Folies-Bergère (Un Bar aux Folies-Bergère)*, 1881–1882, Öl auf Leinwand, 96 × 130 cm, Courtauld Institute Gallery, London (technische Angaben nach Vischer/Naef 2005, S. 277, deutscher Titel nach King 2007, S. 251).
- 34 Über entsprechende Referenzen haben sich Wissenschaftler so zahlreich geäußert, dass an dieser Stelle lediglich eine Auswahl der jüngeren Publikationen genannt seien. Zur Gegenüberstellung von *The Destroyed Room* mit dem *Tod des Sardanapal* vgl. u. a.:  
Wouter Davidts, *Pictures of the Studio*, in: Jeff Wall. *The Crooked Path*, hg. von Hans de Wolf, Ausst.-Kat. Brüssel, Bozard Palais des Beaux-Arts, 2011, Antwerpen 2011, S. 44;  
Laszlo Glozer, *Im Widerschein des Neonlichts. Jeff Walls Movie Audience neu besichtigt*, in: Jeff Wall. *Transit*, hg. von Ulrich Bischoff und Mathias Wagner, Ausst.-Kat. Dresden, Galerie Neue Meister, 2010, München 2010, S. 25–29, hier S. 28;  
Michael Newman, *Jeff Wall. Works and Collected Writings (20\_21 Collection)*, Barcelona 2007, S. 17 f.;  
Jennifer Blessing, *Jeff Wall in Schwarz und Weiß*, in: *Belichtung*, hg. von ders., Ausst.-Kat. Berlin, Deutsche Guggenheim, 2007, New York 2007, S. 8–35, hier S. 8 f.  
Was die Verweise von *Picture for Women* auf *Eine Bar in den Folies-Bergère* angeht, konstatiert zunächst David Company: „In publications of Wall’s work, *Picture for Women* is nearly always accompanied by a reproduction of the Manet painting, that inspired it, *Un Bar aux Folies-Bergère*“ (David Company, Jeff Wall. *Picture for Women (One Work)*, London 2011, S. 40).  
Vgl. darüber hinaus u. a.: de Duve 1996/2009 S. 13; Blessing 2007, S. 10 f.; Galassi 2007, S. 26 f.; Hammerbacher 2010, S. 45; Lauter 2001, S. 19.
- 35 Jeff Wall: *The Storyteller*, 1986, Großbildiddia in Leuchtkasten, 229 × 437 cm, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (technische Angaben nach Vischer/Naef 2005, S. 304).
- 36 Jeff Wall: *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*, 1992, Großbildiddia in Leuchtkasten, 229 × 417 cm, Privatsammlung, Paris (technische Angaben nach Vischer/Naef 2005, S. 399). Aus Gründen der Sprachökonomie verzichte ich an dieser Stelle und – mit Ausnahme der Überschrift zum entsprechenden Kapitel – auch im Folgenden auf die Ausschreibung des vollen Bildtitels und beschränke mich stattdessen auf *Dead Troops Talk*.
- 37 Mit dem Begriff der Interpikturalität lehne ich mich an die Formulierung von Bernd Reiß an, der analog zu dem in der Literaturwissenschaft gebräuchlichen Terminus der „Intertextualität“ von Interpikturalität spricht (Bernd Reiß, *Kunst als Thema der Kunst. Die Fotografien von Jeff Wall, Magisterarbeit masch.*, Frankfurt 2001, S. 12). Dieser lateinische Begriff bringt den Aspekt der Malerei klarer zum Ausdruck als das lateinisch-griechische Synonym des „interikonischen“ Verweises, von dem etwa Steffen Siegel spricht (Siegel 2014, S. 9).
- 38 Édouard Manet: *Das Frühstück im Grünen (Le Déjeuner sur l’herbe)*, 1863, Öl auf Leinwand, 208 × 264,5 cm, Musée d’Orsay, Paris (technische Angaben nach Gabriele Crepaldi, *Der Impressionismus*, Köln 2007, S. 84; deutscher Titel nach King 2005/2008, S. 114).
- 39 Théodore Géricault: *Das Floß der Medusa (Le Radeau de la Méduse)*, 1818/19, Öl auf Leinwand, 491 × 716 cm, Musée National du Louvre, Paris (technische Angaben nach Lexikon der Kunst. *Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*, Erlangen 1994, 12 Bde., Bd. 5, S. 53; französischer Originaltitel nach Gregor Wedekind, *Widerspiel der Existenz. Théodore Géricaults tragischer Realismus*, in: Géricault. *Bilder auf Leben und Tod*, hg. von Dems. und Max Hollein, Ausst.-Kat. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 2013, München 2013, S. 17–188, hier S. 78).  
Zu den Wissenschaftlern die diese beiden Bilder miteinander vergleichen gehören u. a.:  
Agnes Matthias, *Die Kunst, den Krieg zu fotografieren. Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart*, Diss. Tübingen 2004, Marburg 2005, S. 248.  
Rosalind E. Krauss, *Die Neuerfindung der Fotografie*, in: *Das Versprechen der Fotografie. Die Sammlung der DG Bank*, hg. von Luminita Sabau, Ausst.-Kat. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1998, München, London, New York 1998, S. 34–42, hier S. 38.
- 40 Vgl. Vischer/Naef 2005, S. 333. Demnach handelt es sich bei dem ersten Fotomotiv, das Wall digital zusammengefügt hat, um *The Stumbling Block*, 1991, Großbildiddia in Leuchtkas-

- ten, 229 × 337,5 cm, The Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto (technische Angaben nach Vischer/Naef 2005, S. 333).
- 41 Bei dem letzten Leuchtkasten, den Wall bislang hervorgebracht hat, handelt es sich nach der mir vorliegenden Literatur um *Dressing Poultry*, 2007, Großbildiddia in Leuchtkasten, 201,5 × 252 cm, Glenstone Washington (technische Angaben nach Jeff Wall. *Tableaux Pictures Photographs 1996–2013*, hg. von Yilmaz Dziewior und Hripsimé Visser, Ausst.-Kat. Amsterdam, Stedelijk Museum, 2014, S. 116). Auf die Frage, aus welchen Gründen der Künstler die Produktion von Leuchtkästen seither eingestellt hat, gehe ich im Zusammenhang mit Walls Spätwerk in Kapitel 7 näher ein.
- 42 Im Jahr 2000 entstand Walls erster Farbabzug (vgl. Hripsimé Visser, Jeff Wall. *Fotograf*, in: Jeff Wall. *Tableaux Pictures Photographs 1996–2013*, hg. von Yilmaz Dziewior und Hripsimé Visser, Ausst.-Kat. Amsterdam, Stedelijk Museum, 2014, S. 9–17, hier S. 17).
- 43 Jeff Wall: *Summer Afternoons*, 2013, 2 LightJet-Abzüge, 200 × 251,5 cm und 183 × 212,4 cm (technische Angaben nach Ausst.-Kat. Amsterdam 2014, S. 116).
- 44 Édouard Manet: *Olympia*, 1863, Öl auf Leinwand, 130 × 190 cm, Paris, Musée d'Orsay (technische Daten nach Crepaldi 2007, S. 138). Manet wiederum bezieht sich in diesem Gemälde auf Tizians *Venus von Urbino* (vgl. Crepaldi 2007, S. 138). Darauf, dass Jeff Wall in seinen Motiven oft auf Gemälde verweist, deren Schöpfer sich ihrerseits auf berühmte Vorgängerwerke beziehen und dies also eine eigene Tradition hat, die Jeff Wall damit aufgreift und kommentiert, gehe ich an späterer Stelle noch ausführlicher ein.
- 45 Adolph Menzel: *Das Balkonzimmer*, 1845, Öl auf Pappe, 58 × 47 cm, Staatliche Museen – Alte Nationalgalerie, Berlin (technische Angaben nach Innenleben, hg. von Sabine Schulze, Ausst.-Kat. Frankfurt, Städel Museum, 1998, Ostfildern-Ruit 1998, S. 160).
- 46 Vilhelm Hammershøi: *Interieur. Strandgade 30*, 1905, Öl auf Leinwand, 66,5 × 54,5 cm, Ateneum Kunstmuseum, Finnische Nationalgalerie, Helsinki (technische Angaben nach Hammershøi und Europa. Ein dänischer Künstler um 1900, hg. von Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, Kunstthale der Hypo-Kulturstiftung, München, Ausst.-Kat. Kopenhagen, Statens Museum 2012, S.23).
- 47 Félix Vallotton: *Der Besuch*, 1899, Gouache auf Karton, 55,5 × 87 cm, Kunsthaus Zürich (technische Angaben nach Natalia Brodskaja, Felix Vallotton. *Der fremde Nabi*, New York 2013, S. 35).
- 48 Félix Vallotton: *Private Conversation*, 1898, 45,5 × 64,5 cm, Pastell und Gouache auf Papier, Musée d'Art et d'Histoire, Genf (technische Angaben nach Susana Garcia, 2019, Susana.Garcia@ville-ge.ch, RE: AW: Felix Vallotton „Private Conversation“, Anhang einer Nachricht an Katharina Fischer (katinkafischer@t-online.de), 24. Oktober 2019).
- 49 Félix Vallotton: *Liegender Akt auf gelbem Kissen (Femme nue couchee sur un drap blanc, coussin jaune)*, 1904, Öl auf Leinwand, 98 × 146 cm, Museum zu Allerheiligen, Sturzenegger-Stiftung, Schaffhausen (technische Daten nach Website akg-images, Berlin, <https://www.ahg-images.de/archive/Femme-nue-couchee-sur-un-drap-blanc--coussin-jaune-ZUMDHUFQ5588.html>, 5. April 2018).
- 50 Laszlo Glozer hält Wall zwar sehr wohl für einen „poeta doctus“, der sich für seine zeitgenössischen Bildfindungen auf den Ertrag der Tradition zu stützen weiß: „Gleichzeitig modifiziert der Autor diese Äußerung aber im oben beschriebenen Sinn, wenn er anfügt: „Dieser Gestus ist freilich nicht mit postmoderner Zitier-Willkür zu verwechseln“ (Laszlo Glozer, *Im Widerschein des Neonlichts. Jeff Walls Movie Audience neu besichtigt*, in: Jeff Wall. *Transit*, hg. von Ulrich Bischoff und Mathias Wagner, Ausst.-Kat. Dresden, Galerie Neue Meister, 2010, München 2010, S. 25–29, hier S. 28).
- 51 Vischer/Naef 2005.
- 52 Vgl. Vischer/Naef 2005, S. 471–485.
- 53 Nicht zuletzt festigt Wall damit seinen Ruf als einflussreicher Kontrolleur seines Werks, der bisweilen sogar als Kurator der eigenen Ausstellungen auftritt (vgl. dazu u. a. Jeff Wall. *Dead Troops Talk*, hg. von Martin Schwander und Jeff Wall, Ausst.-Kat. Luzern, Kunstmuseum, 1993, S. 52; Ausst.-Kat. Brüssel 2011, S. 255; Gronert 2016, S. 7).
- 54 Wall/Timm 2010, S. 56.
- 55 Annette W. Balkema und Henk Slager, *Transformational Aesthetics*, Gespräch mit Jeff Wall, in: *The Photographic Paradigm*, hg. von dens. (Lier en Boog, *Series of Philosophy of Art and Art Theory*, Bd. 12), Amsterdam, Atlanta 1997, S. 169–174, hier S. 173.
- 56 Reiß, *Kunst als Thema* 2001, S. 95.
- 57 Wall/Shapiro 2000/2007, S. 307.
- 58 Dirk Snauwaert, *Korrespondenz mit Jeff Wall [1996]*, in: Jeff Wall. *Selected Essays and Interviews*, hg. von The Museum of Modern Art, New York 2007, S. 263–269, hier S. 265.
- 59 Angelika Drnek, *War das jetzt langsam oder schnell? in: Welt N24 [28. Dezember 2014]*, <http://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article135797061/War-das-jetzt-langsam-oder-schnell.html>, 5. April 2018.
- 60 Craig Burnett, *The Storyteller 1986*, Gespräch mit Jeff Wall, in: Craig Burnett, *Jeff Wall (Modern Artists)*, London 2005, S. 38–43, hier S. 39.
- 61 Ders., *Odradek, Táboritská 8*, Prague, 18. July 1994, 1994, Gespräch mit Jeff Wall, in: Craig Burnett, *Jeff Wall (Modern Artists)*, London 2005, S. 76 f., hier S. 77. Im Zitat beziehen sich Interviewer und Künstler auf *Odradek, Táboritská 8, Prague, 18 July 1994, 1994*, Großbildiddia in Leuchtkasten, 229 × 289 cm, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (technische Angaben nach Vischer/Naef 2005, S. 351).
- 62 Entsprechend äußert sich der Künstler im Interview mit Alexandra Wach: „Eines der Klischees über meine Bilder ist ja, dass sie sich auf alte Meister wie Delacroix und Manet beziehen. Es trifft teilweise zu, aber mein Werk sollte nicht darauf verkürzt werden“ (Alexandra Wach, *Für die Jüngeren stellen sich heute die Fragen anders. Jeff Wall im Interview*,

- in: Interpol [28. Mai 2011], <http://www.monopol-magazin.de/„für-die-jüngeren-stellen-sich-heute-die-fragen-anders“>, 5. April 2018. Der Name der Interviewerin Angelika Wach wurde mir auf Anfrage per E-Mail übermittelt (Kerstin Haupt, 2015, [haupt@monopol-magazin.de](mailto:haupt@monopol-magazin.de), AW: monopol Kontaktformular Anfrage, Nachricht an Katharina Fischer ([katinkafischer@t-online.de](mailto:katinkafischer@t-online.de)), 12. Mai 2015).
- 63 Vgl. Stefan Gronert, Ursprung und Folgen des Tableaus, Gespräch mit Jeff Wall, in: Stefan Gronert, Jeff Wall. *Specific Pictures*, München 2016, S. 115–120, hier S. 117. Ebenda äußert sich Wall wie folgt: „Ich hatte kein Interesse daran, die Tradition gegen neue Formen zu verteidigen, wengleich ich, wie ich heute, rückblickend, klarer erkenne, dieser Tradition sehr verbunden war. Aber ich war ihr nicht als Tradition verbunden, ich war ihr sinnlich verbunden, dem Genuss, den ich seit der Kindheit aus den vielen Kunstwerken unterschiedlicher Epochen gezogen hatte, Werke, die mir gefallen hatten, von denen ich zehrte und an die ich mich stets erinnerte.“
- 64 Vgl. Wall/Barents 1986, S. 96.
- 65 Vgl. Kemp 2011, S. 12. Ebenda stellt der Autor im Gegenteil fest, dass „inszenatorische Fotografie“ sogar „schon fast so etwas wie ein Leitmedium geworden“ sei.
- 66 Vgl. Stremmel 2000, S. 7 und Kemp 2011, S. 10. Am Beispiel von Fotografien, die in die Mitte des 19. Jahrhunderts datieren, machen diese Autoren dort deutlich, dass dieses Phänomen streng genommen so alt ist wie die Fotografie selbst.
- 67 Vgl. Martin Engler, *Abstrakte Welten. Zwischen Malerei und Fotografie*, in: *Malerei in Fotografie. Strategien der Aneignung*, hg. von dems., Ausst.-Kat. Frankfurt, Städel Museum, 2012, Heidelberg, Berlin 2012, S. 8–12, hier S. 8.
- 68 Vgl. u. a. Steve Edwards, Jeff Wall. Introduction, in: *Oxford Art Journal*, Jg. 30, 2007, Bd. 1, S. 1–6, hier S. 4. Ebenda erwähnt der Autor *The Storyteller* und *Dead Troops Talk* im Rahmen von Walls „big social machines of the 1980s and early 1990s“.
- 69 Entsprechend äußert sich auch Steffen Siegel: „Erstaunlich viele von Walls fotografischen Tableaus blieben – zugunsten einer Reihe von Lieblingsbildern der Kunstkritik – bisher nahezu gänzlich unberücksichtigt“ (Siegel 2014, S. 11). Stremmels Äußerung, wonach auch eine umfassende Einzeluntersuchung zu Jeff Wall im Allgemeinen fehle (vgl. Stremmel 2000, S. 14), wurde zuletzt freilich von der Aktualität eingeholt. Denn inzwischen liegen drei deutschsprachige monografische Dissertationen zu seiner künstlerischen Position vor:  
Sandra Abend, *Jeff Wall. Photographie zwischen Kunst und Wahrheit*, Diss. masch., Düsseldorf 2005, <http://d-nb.info/976873087/34>, 5. April 2018.  
Hammerbacher 2010.  
Katharina Pulz, *Jeff Wall. Mikrokosmen im Spannungsfeld von Mythen und Entfremdung: The Storyteller (1986). A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997 (1997). Men Waiting (2006)*, Diss. masch., München 2010, [http://edoc.ub.uni-muenchen.de/12765/1/Pulz\\_Katharina.pdf](http://edoc.ub.uni-muenchen.de/12765/1/Pulz_Katharina.pdf), 5. April 2018.
- 70 Vgl. Vischer/Naef 2005, S. 333. Ebenda heißt es dazu: „Der Künstler erkannte die Möglichkeiten der digitalen Bearbeitung in den frühen 80er Jahren. Er interessierte sich sehr für diese Technik, musste jedoch abwarten, bis der technische Standard der Bildauflösung seinen Anforderungen entsprach.“
- 71 Vgl. dazu u. a. Lauter 2001, S. 17.
- 72 Nach Meinung von Harald Klinke nutzt Wall dieses Montageprinzip zur Kontrolle der Bildinhalte, die seine Fotografie neben dem Film auch näher an die Malerei heranrücke (vgl. Harald Klinke, Jeff Wall. *Inszenierte Photographie*, 2000, <http://www.harald-klinke.de/archiv/texte/sa/wall.htm>, 5. April 2018).