

Ursula Renner

JEFF WALLS „THE GIANT“ ALS LESE(R)FANTASIE



Abb. 1 – Jeff Wall: *The Giant*, 1992, Großbild in Leuchtkasten, 39 x 48 cm.

Jeff Walls „*The Giant*“ (1992) verfremdet die Fotografie der Odegaard Undergraduate Library in Seattle, Washington. Ein altes Märchenmotiv – der Riese (selten allerdings weiblich) –, ein Sujet der Genremalerei – die lesende Frau –, und die Bildgattung der Architektur fotografie schießen darin zusammen. Damit öffnet sich ein komplexes Spiel der Beziehungen, das vom Dokumentarischen über die Allegorie und surreale Imagination bis in eine Metareflexion der Medien reicht. Literatur (Baudelaire) und Malerei (Magritte) spiegeln sich in der surrealistischen Collage des Letzteren als Fälschung. Das paradoxerweise kleine Leuchtkastenbild Walls ruft diese Tradition auf und feiert seinerseits in einer posthumoresken Volte die Fusion von Reportage, Fantasie und Philosophie.

Jeff Wall's "The Giant" as a Reader's Fantasy – or a Fantastic Interpretation

Jeff Wall's "The Giant" (1992) alienates a photograph of the Odegaard Undergraduate Library in Seattle, Washington. Here, an old fairytale theme (the giant [albeit rarely a female one]), a woman reading (a genre painting theme), and the pictorial genre that is architectural photography blend in this piece. This makes for a complex interplay of relationships ranging from the documentary to the allegorical, and from imagination all the way to meta-reflection on the media. Literature (Baudelaire) and painting (Magritte) are reflected as fakes in the surrealist collages of Magritte. Wall's paradoxically small lightbox image invokes this tradition, celebrating, for its part, in a post-humoresque volte, a fusion of reportage, fantasy and philosophy.

Für das Thema ‚Lesebilder‘ gibt es im Œuvre von Jeff Wall (*1946) vier einschlägige Arbeiten [1]. Sie sind zwischen 1992 und 2005 entstanden und zeigen Lesesituationen als herausfordernde ‚Leseaufgaben für den Betrachter. *The Giant* von 1992, um das es hier gehen soll, ist das früheste Beispiel (Abb. 1). Später folgen *After “Invisible Man” by Ralph Ellison, the Prologue* (1999/2000), *View from an apartment* (2004/2005) und *A woman consulting a catalogue* (2005) [2]. Jede dieser Arbeiten kontextualisiert Lesen anders. Wenn man darüber hinaus noch Arbeiten berücksichtigt möchte, die explizit auf ein Leseerlebnis des Künstlers referieren, so wären die Auseinandersetzung mit Franz Kafka in *Odradek, Táboristská 8, Prague, 18 July 1994* (1994) zu nennen, wiederum *After “Invisible Man” by Ralph Ellison, the Prologue* und *After “Spring Snow” by Yukio Mishima, Chapter 34* (2000/2005) [3]. Schließlich ließe sich die Frage stellen, ob nicht auch die Verneinung, das Nicht-Lesen als Grenzfall in das Korpus eines ‚Imaging Reading‘ aufgenommen werden sollte. Hierfür wären einschlägig *The Smoker* (1986) und *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993) – ein geschlossenes Buch beziehungsweise vom Wind zerstreute Seiten [4].

Beinahe alle genannten Arbeiten sind Leuchtkastenbilder, mit denen Jeff Wall als einer der ersten Künstler Ende der 1970er Jahre die Fotografie ins monumentale Wandformat gebracht hat [5]. Dafür wurde er berühmt, denn vergleichbare Strahlkraft hatten im 20. Jahrhundert nur die technischen Kinobilder – und die rückbeleuchteten Reklametafeln, die Wall auf diese Idee gebracht hatten [6]. Andererseits bezeichnet er seine Arbeiten aber auch als ‚Tableaux‘ [7] und stellt sich mit dem vielzitierten Wort Charles Baudelaires in die Tradition der ‚Maler des modernen Lebens‘ [8]. Gemeint ist eine spezifische Art des Sehens, Reflektierens und Schaffens aus der künstlerischen Imagination, die sich im Hier und Jetzt entzündet, gleichwohl sie einer ‚ewigen Schönheit‘ verpflichtet ist.

Wenn Jeff Wall, dieser ‚pictor doctus‘, auf den Schultern von Walter Benjamin an den französischen Künstler und Kunstkritiker zwischen Romantik und Symbolismus erinnert, so bezieht er sich natürlich auf Baudelaires legendäre Salonkritiken, in denen er seine für die symbolistischen Künstler der zweiten Hälfte des 19., aber auch für die Avantgarden des 20. Jahrhunderts wirkmächtige ästhetische Theorie der Moderne formuliert hatte. Schönheit, heißt es da, sei etwas Zusammengesetztes: „Das Schöne besteht aus einem ewigen, unveränderlichen Element, dessen Anteil äußerst schwierig zu bestimmen ist, und einem relativen, von den Umständen abhängigen Element, das, wenn man so will, eins ums andere oder insgesamt, die Epoche, die Mode, die Moral, die Leidenschaft sein wird.“ [9] Baudelaires Fazit lautet deshalb: „Die Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.“ [10] Seiner Affinität zu dieser Kunstphilosophie hat Jeff Wall vielfach Ausdruck verliehen. *The Giant*, dieses (im Wortsinne) wunderbare [marvellous] und erstaunliche Bild, in dem ‚Lesen‘ einerseits emblematisch, andererseits geheimnisvoll ausgestellt wird, sei, so hat er einmal ge-

sagt, repräsentativ für diesen Zusammenhang: „I like the term ‘painting of modern life’, but I don’t use it as a formula, as total identity. [...] ‘Painting of modern life’ is an attitude of looking, reflecting, and making. So I think that ‘*The Giant*’, which is an imaginary scene, is a painting of modern life. It originated in my imagination, and my imagination is in the here and now, in the same way that something I might see in the street is here and now. Baudelaire’s art ideal was a kind of fusion of reportage with what he thought of as the ‘high philosophical imagination’ of older art.“ [11]

The Giant ist also ein Lesebild, in dem das Alltäglich-Dokumentarische, die künstlerische Imagination und eine philosophisch-metapikturale Reflexion fusionieren. Zugleich begründen das relativ kleine Format und der Titel ein Spannungsverhältnis, womöglich eine Ironie, über deren Geltung wir erst nach einer genaueren Bildlektüre (einem piktoralen ‚close reading‘) eine Aussage machen können [12].

Was ist zu sehen?

Formal betrachtet, benutzt und zitiert der für Walls Arbeiten ungewöhnlich kleine Leuchtkasten (39 × 48 cm) das intime Format der Genremalerei. Das Thema der weiblichen Lektüre oder der Leserin wurde in dieser Bildgattung zwar nicht erfunden – in der abendländischen Tradition entstammt es dem biblischen Historienbild –, aber sie hat es umspielt, erotisch aufgeladen und popularisiert [13]. Walls *Giant* durchkreuzt die Konvention des Genrebildes mehrfach. Was sollen wir von einem Frauenakt im so weit fortgeschrittenen Alter halten? Von einer überdimensionalen Leserin im Arbeitsalltag einer wissenschaftlichen Bibliothek? Und was von einer Inszenierung von solcher Monumentalität im kleinen Format?

Der Ort zumindest, eine Bibliothekslandschaft, scheint ‚dokumentarisch‘ festgehalten. Und tatsächlich ist die Odegaard Undergraduate Library der University of Washington in Seattle, die 1972 von Paul Hayden Kirk (1914–1995) gebaut wurde, also genau zwanzig Jahre bestand, als Wall die Fotografie aufnahm, die konkrete Referenz des Bildes [14]. Wir blicken auf eine monumentale, aber luftig erscheinende, architektonisch imposante doppelläufige Treppenanlage. Sie geht, wie man den Informationstafeln im Hintergrund entnehmen kann, über drei Geschosse. Die offenen Räume sind einladend ausgestattet: gepflegter Teppichboden selbst auf der Treppe, warme Holzoptik der Regale, verschiedene Leseplatzlösungen für Benutzer von Mikrofiche- und anderen technischen Geräten, verkettete Tischkombinationen mit Sichtblenden an den Längs- oder Schmalseiten der Tische, die für abgeschirmtes und konzentriertes Arbeiten sorgen, sowohl individuelle wie zentrale Raumbeleuchtung. Alles spricht für ein funktional und ästhetisch durchdachtes Konzept einer modernen Universitätsbibliothek. Die offene Treppenanlage bietet Einblicke in alle Etagen: nach unten in den mit braunrot schimmerndem Teppichboden ausgelegten Bereich, in dem an individuell beleuchteten Arbeitsplätzen Benutzer über ihren Papieren sitzen

oder an Katalogkästen stehen, oder nach oben, in die dritte Etage. Sie ist sowohl in künstliches wie auch in durch Milchglasplatten einströmendes natürliches Licht getaucht, fast überhell. Links auf der mittleren Treppe geht eine Benutzerin mit umgehängter Aktentasche nach oben, rechts kommen gerade zwei junge Frauen die Treppe herunter. Als Bildtyp meint man die Ansicht eines solchen ebenso klar strukturierten wie gleichzeitig komplexen Ambientes – die Treppenkonstruktion, die modularisierte Inneneinrichtung, die Beleuchtungsverhältnisse, die Farbkomposition – aus der Architektur fotografie der klassischen Moderne zu kennen [15].

Gerade darum ist der Blickfang des Bildes, ein überdimensionaler Frauenakt auf dem mittleren Absatz, ein schockierendes, mindestens irritierendes ‚imprévu‘. Während die Treppenanlage, trotz ihrer Funktion, Höhenunterschiede zu überwinden, die Horizontale der Etagen betont, ragt die „Riesin“, wie sie der Bildtitel nennt, in die Vertikale [16]. Sie schaut diagonal, ohne Anspannung, aber aufmerksam, auf ihren Zettel, den sie mit ihrer rechten Hand vor sich hält. Wir sehen sie untersichtig und im Dreiviertelprofil, leicht aus der Bildmitte verschoben. Ihr Gesicht, das glatte graue, zu einem Knoten zusammengebundene Haar und die sich senkenden vollen Brüste zeigen ihr Alter. Ihr wohlproportionierter Körper ist noch attraktiv, aber ihre Nacktheit erscheint weniger sexuell-animierend [17] als vielmehr sinnlich-rätselhaft. Mit ihrem geschlossenen Mund wirkt sie ernst, aber freundlich. Fast anmutig steht sie da, Standbein und Spielbein kaum unterschieden, die Füße leicht auswärts gestellt. Der linke Arm hängt locker am Körper herab, den rechten hat sie angewinkelt, sodass sie gut auf das Blatt in ihrer Hand schauen kann. Dadurch, dass der Treppenabsatz eine Art Sockel abgibt und ihr ‚Lesen‘ gleichsam ausgestellt wird, bekommt die Gestalt trotz ihrer natürlichen Körperlichkeit etwas Skulpturales [18]. Man könnte ihre Haltung als ‚Lesegezte in einer Pose der Natürlichkeit‘ bezeichnen. Ob sie aber lesend memoriert, Signaturen oder eine Notiz prüft [19], vielleicht ein Gedicht liest (der Zettel wäre groß genug) – *ignoramus ignorabimus* ...

Beziehungen – interspatial

Auf die naheliegende Frage, in welchem Verhältnis diese Erscheinung zur Bibliothek steht, lässt sich eine Reihe von Antworten geben.

1. Es gibt eine formale Raumbeziehung, die über die Perspektive, die Geometrie der Diagonale und die Tektonik der Treppe konstruiert ist. Durch Armhaltung und Blicktaxis nimmt die Frau als Figur die Diagonalen des Raumes und der Treppe auf, deren Winkeln und Ecken sie zugeordnet ist. Die dezentrierte Kameraposition lenkt auch unseren Blick diagonal ins Bild und die Untersicht verstärkt den Effekt von Monumentalität [20]. ‚Schräg‘ erscheint das Größenverhältnis zwischen Figur und Raum. Eben deshalb aber, wegen des ganz unmotivierten Missverhältnisses, beginnen wir das Ensemble insgesamt als Bedeutungsraum wahrzunehmen und

entsprechend die Bibliothek als einen ‚anderen Ort‘, einen Möglichkeitsraum des Wunderbaren vielleicht, vielleicht der Schrift, in dem Zeichenwerdung reflektiert wird [21]. Dass wir den Standort der Kamera beziehungsweise unseren Blickpunkt nicht genau bestimmen können, arbeitet der Idee eines Schwellenortes zu. Wie für Benjamin Übergänge und Passagen zum symbolischen Zwischenort geraten [22], so entwirft auch hier die offene Treppenanlage einen Zwischen-Innen- und-Außen-Raum, einen Schauplatz der Imagination.

Andererseits haben wir 2. eine eigenartige paradoxe Trennung, die dadurch entsteht, dass die Frau von den Bibliotheksbenutzern nicht wahrgenommen wird. Umgekehrt nimmt sie keine Notiz von ihrer Umwelt. Nur wir sehen beides: die Akteure in der Bibliothekswelt und den in ihre Lektüre versunkenen weiblichen Akt. Dieses Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ist ein Umstand, der uns nötigt, zu interpretieren: Wenn die Riesin nur uns, den Bildbetrachtern im Wort- und übertragenen Sinn vor Augen gestellt wird,

*„Gerade darum ist
der Blickfang des Bildes, ein
überdimensionaler Frauenakt
auf dem mittleren Absatz, ein
schockierendes, mindestens
irritierendes ‚imprévu‘.“*

dann haben wir es weder mit einer (hyperrealistischen) Statue zu tun, noch mit einem ‚wirklichen‘ Menschen, sondern, psychologisch-wahrnehmungstheoretisch, mit einer Projektion oder Imagination beziehungsweise, rhetorisch-produktionsästhetisch gesprochen, mit der Inszenierung einer Hypotypose [23], oder, metapiktural, mit einer Figur der ‚Repräsentation‘. Die Pose arbeitet genau diesem Verständnis zu, aber auch hier haben wir keine einfachen Verhältnisse: Zwischen dem Zitat einer absorbierten Leserin [24] und der Pose eines Aktmodells im Atelier (vgl. Gustave Courbet: *L’Atelier du peintre*, 1855, Musée d’Orsay, Paris) [25] produziert die Riesin, wenn man die kunstgeschichtliche Tradition vor Augen hat, einen seltsamen Zwitter von *Déjà-vu* und *Jamais-vu*.

Alle diese Aspekte berühren Kernfragen der Zeichenbildung und auch 3. des Lesens. Lesen, kann man sagen, ist der Umgang mit anwesenden und sichtbaren Zeichen, die auf Abwesendes verweisen. Dieses Abwesende vibriert in Netzen semantischer Ordnungen [26] und kann jederzeit zum Vorstellungsbild werden. Vor unser inneres Auge gestellt, sehen wir es gleichsam körperlich vor uns. Unsere Wahrnehmung überspringt beim Lesen der Buchstaben die Zeichen. Lesen bedeutet, sich in etwas hineinzubewegen, was in der Realität

nicht da ist [27]. Ich sehe etwas, erfahre etwas, erlebe etwas, was in der (äußeren) Realität meines Körpers nicht da ist. Das ist der Zauber des Lesens: Ich bin aus meinem unmittelbaren Hier und Jetzt herausgerissen, ich halluziniere gewissermaßen. Andererseits gibt es auch die Gegenbewegung: Vom Körper unbemerkt bin ich in einem anderen Körperzustand; gesteigert, erhöht, vergrößert wie ein Riese; ich erlebe eine Extension. Die Frauengestalt weist auf diese Form der erweiterten – gleichsam mütterlich-poetischen – Körperlichkeit. Als Riesin gehört sie in den Raum eines Wunderbaren, Vergangenen, der sich in der (künstlerischen) Imagination seine Existenz bewahrt hat.

So stiftet 4. die Riesin eine ebenso metaphorische wie metonymische Verbindung zum Thema und zur Tätigkeit des Lesens. Über den Ort (Bibliothek) und das Attribut in ihrer Hand (Zettel) ist sie metaphorisch aber darüber hinaus auch mit dem Memoria-Diskurs verbunden; und zwar mit den beiden, nach Harald Weinrich zentralen Bildfeldern für Gedächtnis und Erinnerung, der ‚Magazinmetapher‘ und der ‚Wachstafelmetapher‘ [28]. Sodass wir wiederum zu semantischen Übertragungen eingeladen werden und entsprechend versucht sind, den Zettel als ironisches Zitat von Freuds „Wunderblock“ lesen zu wollen [29]. Wir können mit gutem Grund aber uns auch jenes Textes erinnern, der möglicherweise den Bildtitel mitverantwortet hat: Charles Baudelaires berühmtes Sonett „La Géante“ aus den *Fleurs du Mal* von 1857 [30]. Aber auch sonst beginnt bei einer solchen Bildlektüre sich alles mit Bedeutung anzureichern.

Damit stellt sich 5. fast zwangsläufig die Frage, ob wir es hier nicht in Fortschreibung Baudelaires (und auch Benjamins) mit einer (post-)modernen, subversiv-unausdeutbaren Allegorie zu tun haben?

Womit 6. schon einmal darauf hinzuweisen wäre, dass in dem Spiel mit Perspektive und Diagonale nach einer Weile auffallen muss, dass die Lesende in direkter Verlängerung zu der gläsernen Ausstellungsvitrine am Fuße des mittleren Treppenabsatzes steht. Für den Bildbetrachter erscheint sie – so unscheinbar postiert in der rechten unteren Bildecke – wie ein (fast vergessenes) Relikt aus Zeiten, als Repoussoir-Effekte noch den Zugang zur ‚anderen Welt‘ des Bildes organisierten [31]. Jedenfalls sind da wie in einem Schrein drei Bücher aufgestellt, ein viertes liegt. Von dort der Richtung folgend, die die Treppe vorgibt, kommt man zur Riesin, beobachtet, dass ihr Zettel und die ausgestellten Bücher isomorph sind, verlängert die Diagonale weiter und richtet am Ende den Blick auf die kleinen goldgelben Lämpchen, eine Art gestirnten Himmel. Muss man Kant zitieren? „Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: *der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir*. Beide verknüpfe ich mit dem Bewußtsein meiner Existenz. Das erste fängt von dem Platze an, den ich in der äußeren Sinnenwelt einnehme, und erweitert die Verknüpfung, darin ich stehe, ins unabsehlich Große [...]“ [32]

Der Platz der Riesin ist in einer elektronischen Bücherwelt. Ironisch genug, dass die alten Bücher nur mehr museal, dem haptischen Gebrauch entzogen sind, während die Bibliotheksbenutzer in der Mehrzahl vor ihren Bildschirmen sitzen und das Material ihrer digitalen Speicher lesen oder aufrufen.

Zwei Welten

Was ihre Position in der Bibliothek angeht, in der sie so unerwartet dasteht [33], ist die Riesin eine verkörperte Negation von Normalität. Sie ist nicht bekleidet, sondern nackt; sie sitzt nicht zum Lesen, sondern sie steht. In der Hand hält sie kein Buch, sondern ein Blatt Papier, was wiederum zu klein ist, um als Manuskript gelten zu können. Durch solche Paradoxien bestätigt sie ihre rhetorisch-hermeneutische Funktion als eine Figur der Repräsentation, eine subversive Botschafterin von Bedeutung, eine Zeichenspenderin. Wenn nichts darauf hinweist, dass die Leserinnen und Leser an ihren Arbeitsplätzen etwas von der außerordentlichen Erscheinung sehen, so muss das, was wir sehen, die kunstvoll-technische Konstruktion des Künstlers sein und auch seine Vision, jedenfalls sein Bildeinfall einer Figur zwischen traditioneller Akademiepose und körperlicher Leibhaftigkeit.

Weil die Montage zwei Bildordnungen fusioniert, schlägt genau dadurch das ‚Imaging Reading‘ des Bildes um in den ‚Bildakt‘ [34], den Appell an den Betrachter: „Read the image!“ So würde das Bild gewissermaßen über der Frage „Wer sieht was?“ die Bildwelt von der Bildbetrachterwelt spalten, und wir wiederum würden einen Pakt mit dem Künstler eingehen, der uns seine Imagination als eine witzige, selbstreferenzielle, metapikturale Reflexion zeigt. So wie die Riesin nicht nur liest, sondern ‚Lesen‘ ausstellt, und zwar als eine stille Tätigkeit, so zeigt uns Walls Fotografie nicht nur die ‚Raumzeit‘ eines Bildes [35], sondern empfiehlt uns gewissermaßen, Relationen zu sehen und zu denken. Solche Relationen wären unter anderem Farben und formale Oppositionen, Größenverhältnisse, Interaktion der Figuren, Montagen.

Farben und formale Oppositionen: Da sind zum einen die Relationen der Farbtöne untereinander, aber wir haben auch eine gestufte Abfolge zwischen geheimnisvoll-dunklem Braunrot in der untersten Etage, den beigebraunen Tönen in der Mitte bis hin zu dem lichten Milchweiß oben, wo die goldgelben Lämpchen und vereinzelt sanfte Blautöne Himmel suggerieren. Durch den Blau-Rot-Kontrast der Kleidung des Frauenpaares auf der Treppe entsteht eine Opposition zur Hautfarbe der Riesin, über die dann wiederum auch die Unterscheidung von Lesen versus Nichtlesen ins Spiel kommt, denn die junge Frau in Rot hält in ihrem (wie die Riesin) angewinkelten Arm (anders als die Riesin) ein geschlossenes Buch.

Größenverhältnisse: Im Verhältnis zu den wie auf einer Himmelsleiter auf- und abgehenden Benutzerinnen müsste die Riesin etwa 7,50 Meter groß sein. Unwillkürlich taucht so der Gedanke an Gulliver und seine Abenteuer bei den Riesen und den Zwergen auf [Abb. 2] [36]. Anders als bei Jonathan Swift



Abb. 2 – Thomas M. Balliet: Illustration zu Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726), um 1900.

interagieren die Bibliotheksbenutzer aber eben nicht mit der Riesin. Sie teilen die Bildwelt, gehören aber nicht derselben Diegese an.

Fehlende Interaktion ist auch ein Merkmal des (stillen) Lesens, und entsprechend sitzen die Benutzer abgeschirmt voneinander in ihren Arbeitskabinen. Lesen wir, interagieren wir in der Regel nicht mit anderen um uns herum; wenn wir interagieren, wie die beiden Frauen auf der Treppe, dann lesen wir nicht mehr.

Technisch ist die Montage das moderne künstlerische Mittel, homogene Bildwelten aufzulösen. Nun geht es hier aber nicht um ‚cut and paste‘, wie bei den legendären Fotomontagen, die Hannah Höch (1889–1978) und Raoul Hausmann (1886–1971) in die Kunstgeschichte eingeführt haben [37], oder bei den Ikonen der Pop-Art (vgl. Richard Hamiltons *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing* von 1956, 26 cm × 24,8 cm, Kunsthalle Tübingen) [38]. Denn in allen diesen Beispielen gehört es zum Konzept, dass wir die Ränder oder Differenzen des Materials und die Spuren des Montierens deutlich sehen. Das digitale Zeitalter, das in Walls *Giant* nicht nur technisch, sondern auch in der dokumentierten Alltagswelt Einzug gehalten hat (Bildschirmarbeitsplätze), ermöglicht es, die Montage optisch vollständig zu verbergen [39]. Zwei oder mehrere (analog oder digital produzierte) Bilder können durch eine gemeinsame Raum- und Beleuchtungssituation suggestiv zum Hier und Jetzt des einen Bildes fusionieren. Das Größenverhältnis und unser aufgeklärtes Wissen, dass es keine Riesen gibt, durchkreuzen diese Illusion

aber wieder und machen das Bild als Imagination und als Konstruktion sichtbar. Die Montage zeigt uns, was unsere Augen sonst nicht sehen können – das zugleich einer inneren Perspektive des Künstlers (1. Person) und der mit allen anderen geteilten äußeren (3. Person-)Perspektive. Im Rückgriff auf Baudelaire könnte man sagen: Die offensichtliche Unsichtbarmachung, die paradoxale Dialektik einer solchen Montage, das Mit-der-Technik-gegen-die-Technik [40] illustriert genau jenes Zusammengesetzte des Schönen, das er für die Moderne postuliert.

Die Montage von (mindestens) zwei Fotos mit ihren sehr naturalistisch aufgefassten, aber deutlich unterschiedenen Sujets und zwei grundverschiedenen sozialen oder lebensweltlichen Kontexten (eine Bibliothek, ein Frauenakt) lässt sich auch auf die Situation des Lesens übertragen. Dass wir es mit einer geteilten und einer nicht-geteilten Raumzeit zu tun haben, eben dies ist ein Merkmal des Phänomens ‚Lesen‘. Dürfen wir somit die Frau auch als eine moderne Allegorie des Lesens verstehen?

Eine moderne Allegorie?

„Die Allegorie“, sagt Johann Joachim Winckelmann in einer klassischen Definition, „soll die Gedanken persönlich machen in Figuren. [...] / Ein jedes allegorisches Zeichen und Bild soll die unterscheidenden Eigenschaften der bedeutenden Sache in sich enthalten, und je einfacher dasselbe ist, desto begreiflicher wird es, so wie ein einfaches Vergrößerungsglas deutli-

Abb. 3 – Albrecht Dürer: *Nemesis* oder *Das große Glück*, um 1501, Kupferstich auf Papier, 33,5 x 23,3 cm.



cher als ein zusammengesetztes die Sachen vorstellt. Die Allegorie soll folglich durch sich selbst verständlich sein, und keine Beischrift nöthig haben [...]“ [41] Für die Moderne hat Baudelaire, auf den Wall sich so gerne beruft, eine neue Form der Allegorie propagiert. Mit der Malerei von Eugène Delacroix (1798–1863) vor Augen – man denke etwa an *La Liberté guidant le peuple* (1830) – hat er ihr kreatives Potential (wieder-) entdeckt und in den berühmten Satz gefasst: „Im Vorbeigehn sei angemerkt, daß die Allegorie, dieses so geistreiche Genre, das unbeholfene Maler uns zu verachten gewöhnt haben, das aber in Wahrheit eine der ursprünglichsten und natürlichsten Formen der Poesie ist, in der vom Rausch erleuchteten Intelligenz ihre rechtmäßige Herrschaft zurückgewinnt.“ [42] Im Brennpunkt von „Rausch“ und „Intelligenz“, den treibenden Kräften der Imagination, wird die Allegorie zu einem ausgezeichneten künstlerischen Gestaltungsmittel, das ‚per analogiam‘ etwas von der Seelendynamik des Inneren kommunizieren kann.

Unter modernen Voraussetzungen verschieben sich die Funktionen von „Figur“ und „Gedanke“ (Winckelmann), wenn die Wahrheit suspendiert oder zumindest perspektiviert wird. Wenn es eine Pluralität von Wahrheiten gibt, die je individuell zu konstruieren sind, dann wird auch der allegorische Gedanke seiner autoritären Position (der ‚eine‘ Gedanke) entzogen. Mit anderen Worten, der ‚Prätex‘ wird flexibilisiert, das Signifikat mutiert zum neuen Signifikanten und so fort. Diesen Prozess einer offenen Semiose, so meine These, inszeniert Walls Bild [43] – mit der und gegen die Tradition. Dazu sollte die Tradition zumindest so weit befragt werden,

um herauszufinden, wie die Herkunftsgeschichte der Riesin als Allegorie (das heißt der erweiterten Metapher) [44] aus dem Fundus des historischen Bildgedächtnisses denn aussehen könnte, die hier möglicherweise als Palimpsest zum Vorschein kommt.

Albrecht Dürers (1471–1528) *Nemesis* oder *Das große Glück* (um 1501) (Abb. 3) konstruiert eine vergleichbare Opposition von kleiner Landschaft und großem weiblichen Akt, die aber in der frühen Neuzeit ikonologisch begründet wird: Nemesis, von einer göttlichen Position aus, schwebt/steht über den Wolken, unter denen die kleine Weltlandschaft erscheint. Mit Jeff Walls Riesin teilt sie, bei allen Unterschieden sonst, den Körperausdruck, die Positur, die Führung des rechten Armes und den geschlossenen, leicht lächelnden Mund. Von Cesare Ripas musterhaften, für die Künstler seit dem 17. Jahrhundert verbindlich gewordenen Allegorien bieten sich, wenn man den Kontext berücksichtigt, die Figuren der „Filosofia“, „Sapientia“, „Verita“ oder der (jüngeren) „Biblioteca“ zum Vergleich an (Abb. 4–7) [45]. Monumentalität und Pose finden wir auch in Jacob Mathams (1571–1631) Allegorie des „Stolzes“ nach Hendrick Goltzius (1558–1617) (Abb. 8). Der flämische Grafiker Matham hat die Proportionen seiner Figuren nach den Bildern seines Adoptivvaters Goltzius so gesteigert, dass sie im Verhältnis zur Welt um sie herum riesenhaft erscheinen. Gegenüber seiner manieristischen Dramatik fällt die Ruhe von Walls Frauenakt umso deutlicher auf – auch ein akustisches Phänomen, die Stille, kann also offenbar sichtbar gemacht werden ...



Abb. 4 – „Filosofia“,
aus: Cesare Ripa:
Iconologia, Rom 1603.



Abb. 5 – „Sapienza“,
aus: Cesare Ripa:
Iconologia, Rom 1603.

Wie zu erwarten, hat die Kunstkritik beim Künstler nachgefragt. Eine Kritikerin, erzählt Wall, habe die Riesin bezogen „to the figure of the ‘Alma Mater’, a monumental symbol of learning which personifies the university. I hadn’t thought of that, although I had heard the term ‘Alma Mater’ ever since I had been a student. ‘The Giant’ is a sort of imaginary monument, and that genre itself is connected with various branches of humour or comedy – for example the Surrealists’ proposals for reconfiguring some of the familiar monuments of Paris. Theirs were usually done in a spirit of humour noir. Mine is maybe post-humour noir. I associate ‘The Giant’ with two other pictures: ‘Abundance’, in which the older women personify something intangible – freedom – and ‘The Thinker’, which was also a sort of hypothesis for a monument after a model of Dürer’s ‘Peasant’s Column’. I think both of those works involve some humour noir, but ‘The Giant’ is different.“ [46] Was Wall selbst hier zum Verständnis seiner Arbeit beiträgt, ist zunächst einmal, dass es ihm nicht um die Inszenierung einer klassischen Allegorie im Sinne Winckelmanns gegangen war, die einen Begriff oder Gedanken bezeichnet. Aber auch nicht um eine Wiederholung der metamorphotischen Bild-Spiele und den Schwarzen Humor der Surrealisten. Andererseits, das hat der historische Vergleich gezeigt, bespielt sein ‚Bildakt‘ (‘picture act’ / nude) das Allegorische in der Tradition des Akademismus und geht zugleich ins Unge- wisse durch seine semantische Offenheit.

Dieses offene, dynamische Wahrnehmungsspiel schlägt eine Brücke zum Akt des Lesens, denn auch er entwirft

eine nicht-stabile Szene. Einerseits sitzt der Leser oder die Leserin vor einem Buch oder Schriftstück (oder hält es in der Hand) und wir können ihn oder sie bei der Lektüre sehen. Andererseits ist er (oder sie) mit seinen Gedanken und Fantasien eingetaucht in eine Welt der Vorstellungen, der ‚Magie‘, könnte man sagen, zu der die arbiträren symbolischen Zeichen der Schrift ihm (oder ihr) den Zugang öffnen. Mit den (Schrift-)Zeichen gleitet der Leser über Schwellen. Im Lesen vollzieht sich der Vorgang einer interspatialen Überschreitung, und die Treppenkonstruktion kann dafür zum allegorisch-symbolischen Requisit werden. Die drei Etagen mit ihrer je unterschiedlichen Beleuchtung – vom geheimnisvollen Dunkel mit den Lesekabinen über die neutrale Mitte bis hin zum hell erleuchteten obersten Stockwerk mit dem kantianisch-gestirnten Himmel ganz oben, dem die Blautöne im Bild zuarbeiten – können so als Zitat eines Stufenweges zur Erkenntnis und Weisheit, eines verzweigten Weges der ‚Aufklärung‘ gelesen werden. Wer will sagen, wo das Zitat endet und die Ironie beginnt?

Wenn, wie Benjamin über Charles Baudelaire, seinen Kronzeugen der Moderne, gesagt hat, „plötzlich und durch nichts vorbereitet eine Allegorie erscheint“, dann kann das eben auch als Akt der Subversion gelten: „Für den Handstreich, der bei Baudelaire Dichten heißt, zieht er Allegorien in sein Vertrauen. Sie sind die einzigen, die im Geheimnis sind. [...] Das blitzhafte Auftauchen dieser Chargen, die, an ihrer Majuskel erkennbar, sich mitten in einem Text befinden, der die banalste Vokabel nicht von sich weist, zeigt, daß Baudelaires

Abb. 7 – „Biblioteca“, aus: Cesare Ripa: *Iconologia*, Perugia 1764.



Abb. 6 – „Verita“, aus: Cesare Ripa: *Iconologia*, Rom 1603.

Hand im Spiele ist. Seine Technik ist eine putschistische.“ [47] Walls Riesin, eine ‚Majuskel‘, die auf eine umwerfende Art und Weise Lesen körperlich macht und allegorisch vor Augen stellt? Wenn Lesen als ein Doppel von körperlich-physiologischen Vorgängen und gleichsam magischen Transgressionen in andere, individuelle und kollektive, Erfahrungsräume gelten kann, dann kann die Riesin als ihr Megazeichen gelten. Dass sie auf einen Zettel schaut und nicht in ein Buch, der Zettel ihrem Gedächtnis auf die Sprünge oder ihr vielleicht ganz einfach nur helfen soll, ein gutes Buch zu finden, wie Wall sagt – das wäre eine Volte ‚post-humour noir‘ ...

Beziehungen – intermedial

Mit dem Ausdruck ‚post-humour noir‘ ist eine Iteration eingefangen: Monumente werden humoristisch rekonfiguriert (Surrealismus), und der Beobachter zweiter Ordnung macht daraus wieder etwas anderes. Tatsächlich ist solch ein Vorgang nachzuzeichnen, ausgehend von Charles Baudelaires berühmtem Gedicht „La Géante“ („Die Riesin“ / „The Giantess“) aus den *Fleurs du Mal* von 1857, einem Sonett, das die Kraft der Imagination beschwört und das uns zu einem Bild von René Magritte (1898–1967) mit demselben Titel *La Géante* (1929–1931) führen wird.

Zunächst Charles Baudelaires „La Géante“: „Du temps que la Nature en sa verve puissante | Concevait chaque jour des enfants monstrueux, | J’eusse aimé vivre auprès d’une jeune géante, | Comme aux pieds d’une reine un chat voluptueux. | J’eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme | Et

grandir librement dans ses terribles jeux; | Deviner si son cœur couve une sombre flamme | Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux; | Parcourir à loisir ses magnifiques formes; | Ramper sur le versant de ses genoux énormes, | Et parfois en été, quand les soleils malsains, | Lasse, la font s’étendre à travers la campagne, | Dormir nonchalamment à l’ombre de ses seins, | Comme un hameau paisible au pied d’une montagne.“ [48]

Es ist das Bestechende an diesen Versen, dass der Lust und dem Begehren in einer Fülle von Fantasien freier Lauf gelassen wird. Der riesige Frauenkörper („magnifiques formes“, „genoux énormes“) der (allerdings jungen!) Riesin löst eine Reihe von Wunschhandlungen („j’eusse aimé“) eines offenbar männlichen Ichs aus: leben (vivre), sehen (voir), erraten (deviner), durchstreifen (parcourir), klettern (ramper), einschlafen (dormir). Der zwischen zwei Ruhepositionen zu einer erotischen Landschaft fantasierte Frauenkörper erhält, das darf nicht übersehen werden, im Sprachspiel des Textes seine strenge formale Gestalt. Es verwandelt die delirierende Fantasie in ein Denkmal der Imagination.

Nun hat der belgische Surrealist René Magritte ein Tafelbild mit dem Titel *La Géante* (1929–1931) gemalt [49], in das er ein mit „Baudelaire“ unterzeichnetes gleichnamiges Gedicht einmontiert hat [Abb. 9] [50]. Die Autorschaft Baudelaires täuscht der Text allerdings nur vor, denn in Wahrheit stammt diese Baudelaire-Kontrafaktur von Magrittes Freund Paul Nougé (1895–1967), dem intellektuellen Kopf und Theoretiker der belgischen Surrealisten [51]. Magritte überbietet das schwarz-



Abb. 8 – Jacob Matham (1571–1631) nach Hendrick Goltzius (1558–1617): *Allegorie des Stolzes*, 1585–1589, Stich, 21,6 x 14,4 cm.

Abb. 9 – René Magritte: *La Géante*, 1929–1931, Öl, Tempera, Gouache und Papier auf Leinwand, 54 x 73 cm (Museum Ludwig, Köln), aus: Sabine Schulze (Hg.): *Innenleben*, Ostfildern: Hatje 1998, S. 341.



humoreske Verwirrspiel um eine weitere Pointe, denn sein Gemälde illustriert oder kommentiert keines der beiden Gedichte im engeren Sinne. Nackt „inmitten meines Lebens“ untergräbt Magrittes / Nougés „Riesin“ unsere Sehgewohnheiten und hermeneutischen Routinen mit einem subversiven Bild-Text-Komposit und konfrontiert uns im Sinne surrealistischer Programmatik stattdessen mit unseren offenen Fragen und Fantasien [52]: „LA GÉANTE | Alors qu'un monde bas mais de grâce prenante | Berce de ses couleurs l'espoir vain de vos yeux | Au milieu de ma vie se meut une géante | Méprisante, masquée, et négligeant vos dieux. | Son grand corps pour moi seul abandonné se pâme | Et libre se déploie en de terribles jeux | S'apaise pour renaître en une sombre flamme | Déchirant les brouillards qui nagent dans ses yeux. | Parcourant pour toujours ses magnifiques formes | J'ai rampé au versant de ses genoux énormes | Et parfois en été, si les soleils malsains, | Lasse, la font s'étendre au travers de mes songes | Je m'endors tendrement à l'ombre de ses seins | Sans rêve que celui où son rêve me plonge. Baudelaire“ [53]

Ob Provokation, Ironie oder schwarzer Humor, ein entscheidender Unterschied zwischen dem Original Baudelaire und der Kontrafaktur von Nougé ist der Schluss. Denn am Ende verschränken sich bei Nougé lyrisches Ich und die Riesin wie ein Möbiusband: Der Sprecher lässt sich selbst in den Träumen seines Vorstellungsbildes wiederkehren. Alle Trennungen zwischen den Subjekten ignorierend, erscheinen er und seine (Tag-)Traum-Figur in seiner und ihrer Fantasie metaleptisch oder als Mise-en-abyme derart ineinander ver-

woben, dass keine mehr eine prioritäre Position besitzt. Die Frage nach dem Subjekt des Traumes macht in diesem Zusammenhang ebenso wenig Sinn wie etwa die nach ‚Henne oder Ei‘, ‚Kopf oder Zahl‘.

Auch die gemalte Szene von Magritte entwirft ein provozierendes Überschreitungsspiel. Es wird ikonografisch ganz konkret sichtbar, wenn die angeschnittene Rückenfigur des schwarzen Miniaturmannes [54] vorn im Bild offensiv in den Raum der Frau einmarschiert – allerdings auch wieder nicht, denn ihm fehlen die Beine, und, anders als sie, wirft er keinen Schatten. Umgekehrt ragt auch die Riesin mit ihrem linken Arm aus dem Bild heraus. Wo führt das hin? Jedenfalls in ein Jenseits der Bildfläche. Bei Jeff Wall dagegen wäre der Produzent der geteilten Bildwelten im Jenseits der Bildfläche.

Weder der Realismus einer imaginären ‚vierten Wand‘ noch der Illusionismus eines Trompe-l'œil-Effektes sind hier am Werk; trotzdem wird der Betrachterblick vereinnahmt. Wir blicken in eine Art Bühnenraum, in dem die Frau wie ein Modell vor uns (oder dem Maler) posiert. Unser Blick in Wadenhöhe ist so stark untersichtig, dass wir stärker noch als die kleine Männerfigur vor ihr verzerrt werden. Der gerahmte Spiegel, vor dem ihre Pose Sinn machen würde, hängt so, dass die Selbstbetrachtung unmöglich funktionieren kann. Die Spiegelfläche, auf der sie oder mindestens etwas erscheinen müsste, reflektiert in vollkommener Unschärfe lediglich das Grün-Türkis der Wände und ein helles Licht; paradoxerweise kann man links oben aber wie auf einer Leinwand und nun ganz deutlich die Signatur des Künstlers („magritte“) lesen.

Versucht man sich im Formalen, so schneiden sich die Bilddiagonalen leicht versetzt im vermeintlich nebensächlichen Detail des Türschlüsselloches. Das allerdings hat als Nebensache unter dem tiefenhermeneutischen Blick der Psychoanalyse im 20. Jahrhundert seine Unschuld verloren. Das Objekt der Angst und des Begehrens, die weibliche Scham, erscheint entsprechend etwas verschoben, aber auf derselben horizontalen Linie und beschert dem aufgeklärten Betrachter eine Art – Überraschung? Immerhin: Symbolbildung und Verschiebung, von denen Sigmund Freuds „Traumdeutung“ beredtes Zeugnis abgelegt hat, sind hier spielerisch ins Bild gesetzt. Lassen sie nicht auch Jeff Walls ‚gestirnten Himmels‘ wie eine aufgeklärt-ironische Kontrafaktur zu diesem Konzept erscheinen?

Jedenfalls kann man Walls Arbeit auch als eine Rekonfiguration von Magritte lesen. Er übernimmt mit dem Intertext von Baudelaires „Géante“ das Konzept der getrennten Bildwelten, setzt es aber anders um als Magritte. Bei Wall werden der dokumentarisch erfasste moderne Bibliotheksalltag mit der Normalität seiner von ihren Bildschirmen absorbierten Leserinnen und Leser und die verneinte Normalität in der sinnlichen Erscheinung der lesend-absorbierten Riesin zu einem gemeinsamen Bildraum fusioniert. Das Wunderbare erscheint illusionistisch vor uns, andererseits bleiben die beiden Bildwelten in der Diegese getrennt. Mit ihrem Zettel in der Hand weist Walls Riesin einerseits auf die materielle Basis des Lesens, andererseits bietet der Zettel, wenn man sich als Betrachterin auf das posthumoreske Intermedialitätsspiel einlässt und es mitspielt, die Möglichkeit, dass darauf Baudelaires (oder aber Nougés?) „Géante“ stehen könnte; oder aber ein uns völlig unbekannter Text; vielleicht aber auch einfach eine Buchsignatur.

So würde Walls Leuchtkastenbild, nachdem der überwältigende Bildeindruck sich wieder mit dem Verstand ins Benehmen gesetzt hat, ein interpiktorales und intertextuelles Crossover anzetteln, das uns nachträglich in ein Spiel archivalischer, bibliothekarischer und literatur- und kunsthistorischer Recherche verstrickt. ‚Lesen‘, das hier so herausfordernd gezeigt wird, ist, ebenso wie das Sehen einer Fotografie, aber auch, im Sinne der ‚Maler des modernen Lebens‘, eine Passage zum Königreich der (poetischen) Fantasie. Es ist ein Erfahrungsereignis, das sich im Hier und Jetzt entzündet. Oder mit dem Künstler selbst: „The experience of a photograph is associative and simultaneous, and in this respect it resembles our experience of poetry.“ [5] Einmal gemacht, geht uns diese Seh- und Leseerfahrung der Riesin schwer aus dem Kopf.

Anmerkungen

[1] Dieser Beitrag geht zurück auf einen Vortrag bei der Tagung „Imaging Reading – Reading Images“ (Universität Zürich 2014) und auf Vorüberlegungen zu einem Lektürebild Picassos und zu Jeff Wall: Ursula Renner: „Bildlektüre – Lektürebild. Zu Pablo Picassos ‚Deux personnages‘“, in: Gabriela Signori (Hg.): *Die lesende Frau*, Reihe: *Wolfenbüttele*

ler Forschungen, Bd. 121, Wiesbaden: Harrassowitz 2009, S. 415–438, und Jenni Henke und Ursula Renner: „Mimetische Energie im Leuchtkasten. Jeff Walls ‚Mimic‘“, in: Claus Leggewie, dies. und Peter Risthaus (Hg.): *Prometheische Kultur. Wo kommen unsere Energien her?*, München und Paderborn: Fink 2013, S. 355–380.

[2] Walls Arbeiten werden zitiert nach Thierry De Duve, Arielle Péleuc, Boris Groys, Jean-François Chevrier und Mark Lewis (Hg.): *Jeff Wall: The Complete Edition*, London: Phaidon 2010. Hier: *The Giant* [1992, transparency in light box, 39 x 48 cm], S. 53; *After „Invisible Man“ by Ralph Ellison, the Prologue* [1999/2000, transparency in light box, 174 x 250,5 cm], S. 252/253; *View from an apartment* [2004/2005, transparency in light box, 167 x 244 cm], S. 186/187; *A woman consulting a catalogue* [2005, transparency in light box, 148 x 116,5 cm], S. 189.

[3] Ebd., *Odradek, Táboristská 8, Prague, 18 July 1994* [1994, transparency in light box, 229 x 289 cm], S. 207; *After „Spring Snow“, by Yukio Mishima, chapter 34* [2000–2005, colour photograph, 57,3 x 74 cm], S. 255.

[4] Ebd., *The Smoker* [1986, transparency in light box, 87,5 x 104 cm], S. 262; *A Sudden Gust of Wind [after Hokusai]* [1993, transparency in light box, 229 x 377 cm], S. 80/81.

[5] Wall hat seine Arbeiten grob unterteilt in „Documentary Photography“ für ‚gefundene‘, ungestellte und „Cinematographic Photography“ für arrangierte, inszenierte Arbeiten. Vgl. Theodora Vischer und Heidi Naef (Hg.): *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978–2004*, Basel: Schaulager 2005.

[6] Weil die neuen Inkjet-Drucker höchste Qualität und große Formate ermöglichen, arbeitet Wall inzwischen nicht mehr mit Leuchtkästen.

[7] Vgl. dazu Jean-François Chevrier: „Die Abenteuer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie“, in: Ulrike Gauss (Hg.): *Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren*, Stuttgart: 1990, S. 9–45. Siehe auch Michael Fried: *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven und London: Yale University Press 2008, S. 14, S. 37 und passim.

[8] Charles Baudelaire: „Der Maler des modernen Lebens [frz. 1863]“, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 5: *Briefe*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 213–258 (im Folgenden zitiert mit Band- und Seitenzahl).

[9] Ebd., S. 215. Dies zitiert auch Benjamin in dem wiederum von Wall vielzitierten Referenztext: Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hrsg. und mit einem Nachwort von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 81 (engl.: Walter Benjamin: *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London: New Left Books 1973).

[10] Baudelaire 1975 (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 226. Exemplarisch für Walls Baudelaire-Lektüre eben dieses Textes und auch in dem hier aufgezeigten Zusammenhang erhellend: Jeff Wall: „Unity and Fragmentation in Manet [1984]“, in: ders.: *Selected Essays and Interviews*, New York: Museum of Modern Art 2007, S. 77–83, hier S. 78 (dt. in: ders.: *Szena-*

rien im Bildraum der Wirklichkeit. *Essays und Interviews*, hrsg. v. Gregor Stemmerich, Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst 1994, S. 235–248).

- [11] Jeff Wall im Gespräch mit David Shapiro [1999]; publiziert in: Wall 2007 (wie Anm. 10), S. 305–312, hier S. 307/308 (Hervorhebung der Autorin). In Baudelaires „Salon 1859“ heißt es emphatisch: „L’imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai.“
- [12] Für die Diskussion dieses Bildes siehe auch „Arielle Péleuc in Correspondence with Jeff Wall“, in: Wall 2007 (wie Anm. 10), S. 251–262; Michael Newman: „[Jeff Wall’s ‚The Giant‘]“, in: Rebecca Comay: *Lost in the Archives*, Toronto: Alphabet City Media 2002, S. 38/39; Martha Langford: *Scissors, Paper, Stone. Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*, Montreal: McGill-Queen’s University Press 2007, S. 183–185, und kürzlich Leah Modigliani: *Engendering an avant-garde. The unsettled landscapes of Vancouver photoconceptualism*, Manchester: Manchester University Press 2018, S. 242–248. Die grundsätzliche Frage, was es für die eigene Bild-Lektüre bedeutet, wenn ich den Künstler auch als Hermeneut seiner eigenen Arbeit ins Spiel bringe, kann hier nicht vertieft, sie sollte aber doch zumindest angesprochen werden.
- [13] Vgl. dazu stellvertretend den Sammelband *Die lesende Frau*; Signori 2009 (wie Anm. 1).
- [14] Dank an Beate Baurmann, Essen, für den Hinweis auf die inzwischen so nicht mehr existierende Bibliothek.
- [15] Zu Walls Interesse an Architektur siehe u. a. Cristina Bechtler in Verb. mit dem Kunsthaus Bregenz (Hg.): *Pictures of Architecture – Architecture of Pictures. A Conversation Between Jacques Herzog and Jeff Wall Moderated by Philip Ursprung*, Basel, 4. November 2003, Wien: Springer 2004.
- [16] Zum Zusammenhang von Perspektive und Figur siehe Wall [1984] (wie Anm. 10).
- [17] So auch Craig Burnett: „Her fleshiness and age are essential to the picture: she’s not nubile enough to be the dewy-eyed dream of some book-weary student’s libido. Yet her breasts and skin, in contrast to the rigid, Escher-like levels of the library, are enormously tangible, and we may cringe at her nakedness even though her immensity makes what we see impossible.“ Craig Burnett: *Jeff Wall*, London: Tate Gallery 2005, S. 55.
- [18] Auch wenn die Riesin weit entfernt von der Radikalität der Arte povera-Ästhetik ist, kann man sich dennoch an das verstörende Auftauchen von Stephan Balkenhol’s Skulpturen im öffentlichen Raum erinnert fühlen; vgl. Jeff Wall: „An Outline of a Context for Stephan Balkenhol’s Work [1988]“, in: ders. 2007 (wie Anm. 10), S. 103–107 (dt. in: ders. 1994 [wie Anm. 10], S. 249–258). Im Zusammenhang mit Balkenhol verweist Wall darauf, dass die mimetische Funktion, das Bild des menschlichen Körpers, „das am direktesten zugängliche Emblem“ bleibt, das „die Möglichkeit eines spontanen Erkennens von Bedeutung“ eröffnet (S. 251).
- [19] „Standing in a library, she comically refers to a scrap of paper, as if she were trying to find a particular book“, so etwa liest Burnett diese Lesegeste. Burnett 2005 (wie Anm. 17), S. 55. Zu fragen wäre: Wie kommt die Komik ins Spiel?

- [20] Sie kann uns zum Nachdenken über die Rolle und Funktion von Statuen im öffentlichen Raum sowie ihren Status in der Gegenwartskunst bringen. Aus Anlass von Balkenhol’s Werk hat Wall dazu einen historischen Abriss gegeben: „Die traditionelle Vorstellung von der Universalität der von der Statue, insbesondere von dem Akt, geschaffenen Bedeutung, die sich von den Griechen bis zu Rodin nahezu unbeschadet erhalten hat, erfuhr einen entscheidenden Einbruch in der Epoche des modernen Totalitarismus, als sowohl die faschistische wie auch die sowjetische Kunst zum Stereotyp des edlen Aktes zurückkehrten, um sich der provokativen Formen der frühen Avantgarde zu erwehren. [...] Als legitime Form von Skulptur war die Statue, nackt oder ‚uniformiert‘, mithin nicht mehr brauchbar. [...] Die Form der Statue kann [in unserer Gegenwart, Anm. d. A.] nicht wieder in der Bildhauerei auftauchen, indem sie – wie im Klassizismus – einfach wieder ihre Rolle als menschliches Idealmodell spielt.“ Wall [1988] (wie Anm. 18), S. 251–258, hier S. 253–256.
- [21] Wenn man Bedeutungsstiftung und Zeichenbildung als Metaebene schon hier ins Spiel bringen will, wäre an Derridas Diskussion des „Unmotivierten“ zu denken, das dem Zeichen-Werden des Symbols vorausgeht. Jacques Derrida: *Grammatologie* [frz. 1967], aus dem Franz. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 83/84.
- [22] Siehe dazu die Beispiele bei Winfried Menninghaus: *Schwelkenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, und den Überblick bei Rolf Parr: „Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft“, in: Achim Geisenhanslüke und Georg Mein (Hg.): *Schriftkultur und Schwelkenkunde*, Bielefeld: transcript 2008, S. 11–64.
- [23] Es geht dabei um das inszenierte Paradox, etwas sehen zu sollen, was nicht da ist, die durchgestrichene Repräsentation mithin, ‚evidentia‘ [Anschaulichkeit] und ‚enárgeia‘ [Klarheit / Deutlichkeit], eine aus dem Akt des Sehens gewonnene Dynamik.
- [24] Vgl. dazu Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and the Beholder in the Age of Diderot* [1980], Chicago und London: University of Chicago Press 1986, und ders. 2008 (wie Anm. 7), S. 37–62 und passim.
- [25] Es wäre lohnend, Walls Bild im Zusammenhang mit Courbet und der Geschichte von Realismus und Repräsentation weiter zu diskutieren. In Courbets monumentaler ‚allégorie réelle‘ seines Künstlerateliers haben wir nämlich nicht nur das Aktmodell als ‚Wirklichkeit‘ und inszeniertes Zitat, wir finden auch eine parabolisch-metaleptische Transgression des Raumes in dem ‚leibhaftigen‘ gekreuzigten Christus im Hintergrund. Und schließlich ist der Denker Baudelaire als Leser mit im Bild. Die Frage nach der geteilten oder gespaltenen Bildwelt zeigt sich auch in der Komposition, den in drei Gruppen aufgeteilten Einzelnen mit ihren jeweiligen Gebärden, deren Interaktion im Dienste von Repräsentation weitgehend aufgegeben wurde. Insgesamt können wir, bei aller malerischen Noblesse, von einer komplexen, geradezu ‚modernen‘ Metapikturalität sprechen. Für eine Diskussion sei hier verwiesen auf Michael Fried: „Representing Representation. On the Central Group in

- Courbet's 'Studio', in: Stephen Greenblatt (Hg.): *Allegory and Representation. Selected Papers from the English Institute*, 1979-80, Baltimore und London: Johns Hopkins University Press 1981, S. 94–127, und, aus der Fülle der Forschung, geistesgeschichtlich argumentierend, Werner Hofmann: *Das Atelier. Courbets Jahrhundertbild*, München: C. H. Beck 2010.
- [26] Der Begriff ‚semantisches Netz‘ geht u. a. auf den Sprachwissenschaftler Ross Quillian (1967) zurück, der mit diesem formalen Erklärungsmodell die Repräsentation von Wissen diskutiert.
- [27] Folgt man Benjamins Gedanken, dann ist Lesen ein besonderes Schwellenhandeln; als Leser von Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913), schreibt er, seien wir „Gäste, die unterm schwankenden Schild eine Schwelle betreten, hinter der uns die Ewigkeit und der Rausch erwarten.“ „Zum Bilde Prousts“, in: *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 319/320.
- [28] Harald Weinrich: „Metaphora memoriae“, in: ders.: *Sprache in Texten*, Stuttgart: Klett 1976, S. 291–294.
- [29] Sigmund Freud: „Notiz über den ‚Wunderblock‘ (1924/25)“, in: *Sigmund Freud. Studienausgabe*, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Bd. III: *Psychologie des Unbewussten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 363–370.
- [30] Baudelaire 1975 (wie Anm. 8), Bd. 3, S. 92 (frz.) und S. 93 (dt. Übersetzung).
- [31] Ironischerweise sind die Größenverhältnisse verkehrt, die Dominanz der Riesin bringt das Repoussoir der Vitrine fast zum Verschwinden.
- [32] Immanuel Kant: „Kritik der praktischen Vernunft“, in: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. VII, Kap. V: *Beschluß*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 205 (Hervorhebung der Autorin).
- [33] Wenn Freud darauf hinweist, „daß es nämlich oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben“, so zeigt sich hier, bei aller Überraschung, das Gegenteil, eine irgendwie vertraute, mütterliche Gestalt. Sigmund Freud: „Das Unheimliche (1919)“, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 4, *Psychologische Schriften*, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Zürich: Ex Libris 1976, S. 241–274, hier S. 267.
- [34] Zum Begriff des Bildaktes siehe den Überblick auf der Seite <www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bildakt-Theorie> (zuletzt eingesehen am 22.10.2019). Zum Komplex des sich selbst als Bild vorstellenden Bildes siehe Victor I. Stoichitas eindrucksvolle Dissertation *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München: Fink 1998 (franz. Erstausgabe 1989).
- [35] Im Sinne Vilém Flussers: „Bilder sind bedeutende Flächen. Sie deuten [...] auf etwas in der Raumzeit ‚dort draußen‘, das sie uns als Abstraktionen (als Verkürzungen der vier Raumzeit-Dimensionen auf die zwei der Fläche) vorstellbar machen sollen. Diese spezifische Fähigkeit, Flächen aus der Raumzeit zurückzuprojizieren, soll ‚Imagination‘ genannt werden. [...] Diese dem Bild eigene Raumzeit ist nichts anderes als die Welt der Magie, eine Welt, in der sich alles wiederholt und in der alles an einem bedeutungsvollen Kontext teilnimmt.“ Ders.: *Für eine Philosophie der Fotografie* [1983], 6. Aufl., Göttingen: European Photography 1992, S. 8/9.
- [36] Jonathan Swift: *Gulliver's Travels into Several Remote Regions of the World [1726]*, hrsg. v. Thomas M. Balliet, London: Everyman's Library 1900.
- [37] Über „Berlin Dada and the Notion of Context“ hatte Wall 1970 seine Masterarbeit an der University of British Columbia in Vancouver geschrieben.
- [38] Zu denken ist auch an Walls langjährigen Künstlerfreund Ian Wallace, der in den 1970er Jahren große Fotomontagen machte, indem er Bilder ausschnitt und collagierte, dann wiederum fotografierte und kolorierte. Arthur Lubow („The Luminist“, in: *NY Times Magazine*, 25. Februar 2007) weist darüber hinaus auf die Montage in der Frühgeschichte der Fotografie hin, auf Oscar Gustave Rejlander und Henry Peach Robinson etwa: „Yet the use of photomontage and the staged tableau seemed [in the 70s, Anm. d. A.] fresh to Wall, Wallace and their friends because they were using these techniques in the self-reflexive modernist spirit of their age. Their versions were patent contrivances, calling attention to their artificiality.“
- [39] „At the beginning of the 1990s, enlisting the aid of new advances in digital technology, Wall went [...] to explore the realm of fantasy and allegory with elaborate montages. 'I thought the computer was an escape route into the unreal', he says.“ Lubow 2007 (wie Anm. 38).
- [40] Wall selbst hat suggeriert, dass nicht zuletzt die technischen Möglichkeiten die Fantasie des Künstlers beflügelt haben: „I was under the illusion that the computer was opening a world of imaginary spaces. But the everyday is a special effect. There is no special space that is imaginary. [...] 'The Giant' lead[s] us into the pleasantly irresolvable world of pictures, where some unadorned corner of the everyday suddenly springs to life as an inexplicable fantasy. Nearby, a naked giantess looms, simply on the lookout for something good to read.“ Burnett 2005 (wie Anm. 17), S. 55.
- [41] Johann Joachim Winckelmann: „Versuch einer Allegorie (1766)“, in: ders.: *Werke. Einzig rechtmäßige Originalausgabe*, Bd. 1, Stuttgart: Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung 1847, S. 239/240.
- [42] Baudelaire 1975 (wie Anm. 8), Bd. 6, S. 89; siehe dazu Hans Robert Jauf: „Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie“, in: ders.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 166–188, hier S. 166.
- [43] Das Bild produziert eine irritierende Spaltung: Es appelliert daran, zu schauen; zeigt einen Signifikanten mit einem instabilen Signifikat, d. h. der rhetorische und figurale Status der Figur ist brüchig. Sie sprengt vertraute (rhetorische) Repräsentationsmuster (s. u. Ripa wie Anm. 45) und suspendiert die Sicherheit des Verstehens. So entwirft das Bild seine eigenen Spielregeln, und auch Illusionsbildung und Illusionsbrechung reiben sich aneinander. Die [allegorisch nicht auf-

lösbarer] Frauenfigur ist eine rhetorische Strategie, um die Illusionsbildung zu verhindern. Man könnte sie deshalb auch eine ‚potenzielle Metalepse‘ oder ‚potenzielle Augentäuschung‘ nennen.

[44] Im Sinne Quintilians (Inst. orat. VIII, 6.44).

[45] Hier Cesare Ripa: *Della più che novissima Iconologia...*, Padova: Pasquardi 1630: „Filosofia“ (Teil 1, S. 250), „Sapienza“ (Teil 3, S. 38), „Verita“ (Teil 3, S. 169); und ders.: *Iconologia. Nobilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall' Abate Cesare Orlandi... Tome 1-5*, Perugia: P. Costantini 1764–67: „Biblioteca“ (Bd. 5, S. 76).

[46] Zum Kontext, auf den sich Wall hier bezieht, siehe Raymond Spiteri: „Surrealism and the Irrational Embellishment of Paris“, in: Thomas Mical (Hg.): *Surrealism and Architecture*, London und New York: Routledge 2005, S. 191–208. Zum schwarzen Humor der Surrealisten vgl. die legendäre, von André Breton herausgegebene *Anthologie de l'humour noir* (zuerst Paris: Éditions du Sagittaire 1940). Der Wortlaut des Interviews siehe: „Correspondence, 1996, interview by Arielle Péleuc“, in: De Duve, Péleuc, Groys, Chevrier und Lewis 2010 (wie Anm. 2), S. 36–53, hier S. 52. Die Kritikerin, auf die sich Wall bezieht, ist Petra Watson. Wall hat selbst einmal von seinen „overt allegories like ‘The Giant’“ gesprochen. Dirk Snauwaert: „Written Interview with Jeff Wall“, in: Wall 2007 (wie Anm. 10), S. 266. – Zur weitgreifenden theoretischen Diskussion um die Allegorie in den 1970er und 1980er Jahren des 20. Jahrhunderts sei hier nur stellvertretend hingewiesen auf den von Stephen Greenblatt herausgegebenen Band *Allegory and Representation* (wie Anm. 25).

[47] Benjamin 1974 (wie Anm. 9), S. 99.

[48] Baudelaire 1975 (wie Anm. 8), Bd. 3, S. 92. Es ist eines der Sonette, die Walter Benjamin ins Deutsche übersetzt hat; siehe Übertragungen aus anderen Teilen der *Fleurs du Mal*, in: Benjamin 1977 (wie Anm. 27), Bd. IV, 1, S. 68: „Die Riesin | Als noch Natur im mächtigen Vermögen | Geschwängert täglich Ungeheuer wiegte | Bei junger Riesin hätt ich wohnen mögen | Wie um der Fürstin Fuß die Katze schmiegte. | Ich hätte Leib erblühen sehn bei Seele | Aufschießen frei in schrecken-vollen Spielen | Erriet ob böse Glut ihr Herz verhehle | Weil feuchte Nebel ihr im Auge sielen. | Schweif nach Gefallen im gewaltgen Schoß | Erklomm den Abfall ihrer Kniee groß | Und summers oft wenn schlimm im Sonnenglast. | Matt sie im Lande quer sich dehnen mag | Halt in der Brüste Schatten schläfrig Rast | Also ein Weiler still am Bergrand lag.“

[49] René Magritte: *La Géante*, 1929–1931, Öl, Tempera, Leinwand, Papier und Gouache, 54 x 73 cm, Museum Ludwig, Köln. Den Zusammenhang der beiden Bilder hat auch Martha Langford gesehen. Langford 2007 (wie Anm. 12), S. 183/184.

[50] Bei David Sylvester und Sarah Whitfield (Hg.): *René Magritte: Catalogue raisonné*, Bd. II: *Oil Paintings and Objects 1931-1948*, Antwerpen und Basel: Fonds Mercator 1993, S. 175/176, Nr. 341, lautet die Beschreibung so: „the poem [...] is written in white ink [...] on a ground of black gouache painted over a strip of Isorel 13.3 cm wide which is mounted on the stretched canvas.“ (ebd., S. 175). Wir haben es mit einer Montage auf drei materialen Ebenen zu tun: Die schwarze Gouache mit der

aufgemalten weißen Schrift ist aufgeklebt auf ein dünnes, schwarzgefärbtes Brett, das wiederum mit neun ‚Blaukuppen‘ (der 10. Nagel fehlt) auf die Leinwand des Bildes aufgenagelt wurde.

[51] Zu Nougé und Magritte siehe Nathalie Gillain: „Du ‚Géant‘ à l'échiquier. Paul Nougé au pied de la lettre“, in: *Interférences littéraires. Nouvelle série 2*, „Iconographies de l'écrivain“, hrsg. v. Nausicaa Dewez und David Martens, Mai 2009, S. 113–137, hier bes. S. 122–125. Nougé hat die Arbeiten des Freundes vielfach kommentiert und viele seiner Bildtitel erfunden; vgl. Paul Nougé: *René Magritte ou les images défendues*, Brüssel: Les Auteurs Associés 1943. Siehe auch Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Hg.): *René Magritte et le Surréalisme en Belgique*, Brüssel: Éditions Lebeer Hossmann 1982.

[52] Das durch Titel und Gedicht-Travestie angezettelte Intertextualitätsspiel in *La Géante* gibt einen animierenden Input für den Betrachter, dessen Pointe darin liegt, dass es statt Antworten komplexe Fragen generiert. Zur Diskussion von Magrittes Referenzen siehe Jean Roudaut: „A Grand Illusion“, in: Daniel Abadie (Hg.): *Magritte*, Ausst.-Kat, Paris und New York: Art Publishers 2003, S. 23–38, hier S. 25/26.

[53] Paul Nougé als gefälschter ‚Baudelaire‘ in der Collage von René Magritte: *La Géante (1929–1931)*; gedruckt in: Paul Nougé: *L'expérience continue. Lettres différentes*, Lausanne: L'Age d'homme und CISTRE 1990, S. 355. Deutsche Übersetzung: „Die Riesin | Jetzt, da eine seichte Welt, die gleichwohl von ergreifender Anmut ist, | Die eitle Hoffnung eurer Augen mit ihren Farben wiegt, | Geht inmitten meines Leben eine Riesin um | Voller Verachtung, in einer Maske, und Eure Götter nicht beachtend. | Ihr riesiger Körper, mir allein preisgegeben, schwankt | Und entfaltet frei sich in schrecklichen Spielen, | Findet Ruhe, um wieder auszubrechen in einer dunklen Flamme, | Welche die Nebel zerreißt, die in ihren Augen schwimmen. | Für immer ihre herrliche Gestalt durchschreitend | Bin ich am Abhang ihrer gewaltigen Knie entlang gekrochen. | Und manchmal im Sommer, wenn die gefährlichen Sonnen, | Sie, abgespannt, sich in meinen Träumen ausbreiten läßt, | Schlafe ich sanft im Schatten ihrer Brüste ein, | Ohne Traum, es sei denn dem, in welchen ihr Traum mich taucht.“ (Herzlichen Dank für die Übersetzung an Roland Galle, Essen.) Zu Nougés Baudelaire-Kontrafaktur in Magrittes Bild siehe Gillain 2009 (wie Anm. 51), S. 113–137, hier bes. S. 122–125.

[54] Diese Magritte-typische schwarzgekleidete Männerfigur, in die auch der Künstler selbst gelegentlich schlüpfte, findet sich fast zur selben Zeit etwa in dem Schrift-Bild *Mann gegen den Horizont gehend (1928/29)*.

[55] Jeff Wall: „Monochromism and Photojournalism in On Kawara's Today Paintings“, in: Wall 2007 (wie Anm. 10), S. 125–142, hier S. 138.

Autorin

Prof. Dr. Ursula Renner-Henke, www.renner-henke.de