

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)

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von

Katharina Pulz
aus
München

Referent: Prof. Dr. Rainer Crone

Korreferent: Prof. Dr. Wolfgang Kehr

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Februar 2010

Inhaltsverzeichnis

Dank	8
Vorwort	10
Kapitel I: Hinführung	
1 Aufgabenstellung und methodisches Vorgehen	13
2 Mikrokosmen, Mythen und Entfremdung – eine erste Annäherung an die Begriffe in ihrer Bedeutung für die Aufgabenstellung	18
Kapitel II: Kritischer Bericht zur Jeff Wall-Literatur	
1 Ein Kunsthistoriker etabliert seinen künstlerischen Standort	29
2 Sekundärliteratur	32
2.1 Sekundärliteratur allgemein zu Jeff Wall	32
2.1.1 Allgemeines zur Jeff Wall-Sekundärliteratur	32
2.1.2 Monographien	33
2.1.3 Dissertationen zum Werk Jeff Walls	34
2.1.3.1 Walter, Christine: „Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood“, 2002, Institut für Kunstgeschichte, LMU-München	34
2.1.3.2 Abend, Sandra: „Jeff Wall: Photographie zwischen Kunst und Wahrheit“, 2005, Institut für Kunstgeschichte, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf	35
2.1.3.3 Hammerbacher, Valerie Antonia: „Das arrangierte Bild. Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall“, 2005, Institut für Kunstgeschichte, Universität Stuttgart	36
2.1.3.4 Matthias, Agnes: „Die Kunst, den Krieg zu fotografieren – Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart“, 2005, Institut für Kunstgeschichte, Universität Tübingen	37
2.1.3.5 Sava, Sharla: „Cinematic Photography, Theatricality, Spectacle: The Art of Jeff Wall“, 2005, School of Communication, Simon Fraser University Vancouver, Canada	38

2.1.3.6 Adams, Virginia: „Illusion and Disillusionment in the Works of Jeff Wall and Gerhard Richter: Picturing (Post)Modern Life”, 2007, Department of Art History and Archaeology, University of Maryland	39
2.1.4 Ausgewählte Kataloge zu Einzelausstellungen	39
2.2 Sekundärliteratur speziell zu den drei ausgewählten Werken	43
2.2.1 Sekundärliteratur zu <i>The Storyteller</i> (1986), Großbilddia im Leuchtkasten, 229 x 437 cm	43
2.2.2 Primär- und Sekundärliteratur zu <i>A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997</i> (1997), Großbilddia im Leuchtkasten, 209,5 x 271,5 cm	47
2.2.3 Sekundärliteratur zu <i>Men Waiting</i> (2006), Silbergelatineabzug, 262 x 388 cm	49

Kapitel III: Einführung in das Werk Jeff Walls

1 Biografie zu Jeff Wall	54
2 Medium	55
3 Arbeitsweise	57
4 Werküberblick	60
4.1 Die Arbeiten vor 1978: Eine Phase der Studien und des Experimentierens	60
4.2 Das Werk ab 1978: Großbilddias entstehen	63
4.3 Großformatige Schwarz-Weiß-Fotografien (Silbergelatineabzüge) ab 1996	68

Kapitel IV: *The Storyteller* (1986) – eine erste Annäherung

1 Phänomenologische Erarbeitung zu <i>The Storyteller</i> (1986)	71
2 Der Titel <i>The Storyteller – nomen est omen</i>	77
3 Inszeniertes Bild des <i>Storytellers</i> (1986) als Transformation der Malerei und Bildhauerei	79
3.1 Vergleiche aus der Sekundärliteratur mit <i>The Storyteller</i> (1986)	79
3.1.1 <i>The Storyteller</i> (1986) im Vergleich mit <i>Le Déjeuner sur l'Herbe</i> von Edouard Manet (1863)	80

3.1.2 <i>The Storyteller</i> (1986) im Vergleich mit <i>Un dimanche à la Grande Jatte</i> von Georges Seurat (1884-86)	81
3.2 Eigene Vergleiche mit <i>The Storyteller</i> (1986)	81
3.2.1 Vergleiche als Katalysator der Bildanalyse für Jeff Walls Werke	81
3.2.2 <i>The Storyteller</i> (1986) im Vergleich mit <i>Melencolia I</i> von Albrecht Dürer (1514)	82
3.2.3 <i>The Storyteller</i> (1986) im Vergleich mit <i>Landschaft mit ruhendem Philosophen und Wasser schöpfendem Jünger</i> von Nicolas Poussin (wird datiert zwischen 1631 und 1636)	86
3.2.4 <i>The Storyteller</i> (1986) im Vergleich mit <i>L'Arabe Diseur de Contes</i> von Emile-Jean-Horace Vernet (1833)	89
3.2.5 <i>The Storyteller</i> (1986) im Vergleich mit <i>Le Déjeuner sur l'Herbe</i> von Paul Cézanne (1867/71)	91
3.2.6 <i>The Storyteller</i> (1986) im Vergleich mit <i>Der Denker</i> von Auguste Rodin (1880)	93
3.3 Transformation <i>versus</i> Ansammlung kunsthistorischer Zitate	94
 Kapitel V: Mythen und Entfremdung in Jeff Walls Werk am Beispiel von <i>The Storyteller</i> (1986)	
1 Querverbindungen von <i>The Storyteller</i> (1986) zu Walter Benjamin	96
1.1 „Der Erzähler“ im Sinne Walter Benjamins – Walter Benjamins Essay „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ von 1936/37	96
1.2 Der Niedergang des Erzählers durch die Verbreitung des Romans und der Presse	98
1.3 Bezugspunkte zu <i>The Storyteller</i> (1986) und die Situation des Erzählers heute	100
2 <i>The Storyteller</i> (1986) – ein sozialkritisches Bild	102
2.1 Gebräuche und Mythen der ursprünglichen Einwohner Kanadas (<i>Central Coast Salish</i>)	102
2.2 Ursprüngliche Einwohner Kanadas als soziale Gruppe an den Rand gedrängt	110
2.3 Die Reaktion der ursprünglichen Einwohner Kanadas auf Kunstwerke wie <i>The Storyteller</i> (1986)	113

3 <i>The Storyteller</i> (1986) – ein mehrdimensionaler Mikrokosmos im Spannungsfeld von Mythen und Entfremdung	115
---	-----

Kapitel VI: A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997 (1997) – eine erste Annäherung

1 Phänomenologische Erarbeitung zu <i>A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997</i> (1997)	120
2 Der Titel <i>A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997</i> setzt eine Klammer zwischen zwei Kontinente	123
3 „Die Ballade von Ali aus Keşan“ (1971) von Haldun Taner	124

Kapitel VII: Mythen und Entfremdung in Jeff Walls Werk am Beispiel von *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997)

1 Der Mythos <i>Gecekondu</i>	128
1.1 Bürokratische Hürden bei der Ankunft im Istanbul des Osmanischen Reiches	128
1.2 Das Ur- <i>Gecekondu</i> – die erste Welle der Landnahme (1945-80)	130
1.3 Das Postgecekondu – die zweite Welle der Landnahme ab Mitte der Achtzigerjahre	132
1.4 Das <i>Gecekondu</i> als Zwischenstation der Migration	135
2 Entfremdung als Phänomen des Gecekonodus	137
2.1 Vom Dörfler zum Städter: Entfremdete Arbeit – vom Bauern zum Tagelöhner – vom Tagelöhner zum Industriearbeiter	137
2.2 Ein Leben in der Illegalität	140
2.3 Eine neue Grenzkultur entsteht: Die Dörfler machen die Stadt zum Land – die alteingesessenen Städter fühlen sich bedrängt	143
2.4 Der neue Sammelbegriff <i>varoş</i> entsteht in den Neunzigerjahren – die Kluft zwischen der alten Mittelschicht und der neuen <i>Gecekondu</i> -Mittelschicht manifestiert sich	146
3 <i>A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997</i> (1997) – ein Mikroskosmos der Veränderung im Spannungsfeld von Mythen und Entfremdung	148

Kapitel VIII: *Men Waiting* (2006) – eine erste Annäherung

1 Phänomenologische Erarbeitung zu <i>Men Waiting</i> (2006)	157
2 Der Titel <i>Men Waiting</i> – soziale Spannungen in der Warteschleife	163

Kapitel IX: Mythen und Entfremdung in Jeff Walls Werk am Beispiel von *Men Waiting* (2006)

1 Der „Amerikanische Traum“ als moderner Mythos	165
2 Das Ende der Arbeit?	171
3 <i>Men Waiting</i> (2006) – ein sozialer Mikrokosmos im Spannungsfeld von Mythen und Entfremdung	177

Kapitel X: Historische Fotografien und kunstgeschichtliche Werke in Bezug zu *Men Waiting* (2006) gesetzt

1 Vergleich von <i>Men Waiting</i> (2006) mit Fotografien aus der „Großen Depression“ der 30er Jahre von Dorothea Lange	182
2 Vergleich von <i>Men Waiting</i> (2006) mit <i>Warten auf Arbeit</i> von George Grosz (1934)	186
3 <i>Men Waiting</i> (2006) im Vergleich mit <i>Blue Collar Tool & Die</i> von Edward Ruscha (1992)	187

Kapitel XI: Von Jeff Wall ausgewählte Filme und ihre Bedeutung für die in dieser Arbeit behandelten Werke Jeff Walls

1 „ <i>Fat City</i> “ (1972), Regie: John Huston	194
2 „ <i>La Maman et la putain</i> “ (1973), Regie: Jean Eustache	197
3 „ <i>Rosetta</i> “ (1999), Regie: Jean-Pierre Dardenne und Luc Dardenne	202

Kapitel XII: Resümee und Ausblick: Mikrokosmen im Spannungsfeld von Mythen und Entfremdung 208

Anhang

1 Literaturverzeichnis	219
1.1 Kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Literatur	219
1.2 Ethnologie, Geschichte, Literaturwissenschaft, Philosophie, Politik, Semiotik	220
1.3 Jeff Wall	226
1.3.1 Texte von Jeff Wall	226
1.3.2 Anthologien	227
1.3.3 Interviews mit Jeff Wall	227
1.3.4 Monographien	229
1.3.5 Dissertationen zu Jeff Wall	230
1.3.6 Ausgewählte Kataloge zu Einzelausstellungen	231
1.3.7 Ausgewählte Kataloge zu Gruppenausstellungen	232
1.3.8 Ausgewählte Artikel	232
2 Abbildungen	233
3 Abbildungsnachweis	305
4 Lebenslauf	322

Dank

Danken möchte ich Herrn Professor Dr. Rainer Crone, dessen spannende Vorlesungen, Hauptseminare, Magistranden- und Doktorandenkolloquien mein Studium nach der kunstgeschichtlichen Zwischenprüfung im Sommersemester 2003 ungemein bereicherten und mich in meinem Interesse an der Kunst des 20. Jahrhunderts und besonders an der Gegenwartskunst bestärkten. Die erste Veranstaltung, in der ich Herrn Prof. Dr. Rainer Crone kennenlernen durfte, war die Vorlesung „*Kubismus I: Ein künstlerischer Diskurs zwischen West und Ost, von Pablo Picasso bis Kasimir Malewitsch.*“, im Wintersemester 2003/04. Ein Jahr später, im Wintersemester 2004/05, besuchte ich mein erstes Hauptseminar bei Herrn Prof. Dr. Rainer Crone, mit dem Titel „*Eros und Kreativität. August Rodin und Louise Bourgeois.*“. Ein besonderer Höhepunkt war dann, im Wintersemester 2005/06, das Hauptseminar „*Henri Matisse 1869-1954. Ein Weg zur dekorativen Abstraktion. (mit Exkursion zu Studien vor Originalen im Museum of Modern Art in New York.)*“.

Auf dieser Exkursion konnten wir vor den Originalen im Museum of Modern Art in New York über die Werke von Matisse diskutieren, was zu einem völlig anderen Eindruck führt, als es die Betrachtung dieser Bilder in einer Power-Point-Präsentation im Seminarraum der Universität ermöglichen würde. Außerdem besuchten wir auch zeitgenössische Künstler in New York, wie Philip Taaffe und Jeff Koons, in ihren Studios, sprachen mit ihnen über ihre Arbeiten und konnten live bei der Entstehung ihrer Werke zugegen sein. Der Besuch zahlreicher Galerien und Museen vollendete diesen Studienaufenthalt.

Auf dieser Exkursion war es mir auch möglich, Jeff Walls Arbeit *The Storyteller* (1986) im Metropolitan Museum im Original zu betrachten und die zahlreichen Detailfotografien anzufertigen, die dieser Dissertation beigelegt sind und die für die phänomenologische Erarbeitung dieses Werkes von großer Bedeutung waren. Herr Prof. Dr. Rainer Crone hat mein Vorhaben, über Jeff Wall zu promovieren, von Anfang an unterstützt. Für Fragen und Probleme zur Dissertation hatte Herr Prof. Dr. Rainer Crone immer ein offenes Ohr, früher in seinem Büro in der Georgenstraße 11 und in den Doktorandenkolloquien, später in den Doktorandenkolloquien in der Zentnerstraße 31.

Herrn Professor Dr. Wolfgang Kehr danke ich für die Annahme der Zweitkorrektur dieser Arbeit. Darüber hinaus bin ich von ihm durch seinen leidenschaftlichen Enthusiasmus in Bezug auf die Werke Jeff Walls in meiner Themenwahl bestärkt worden.

Mein Dank gilt Herrn Professor Dr. Martin Sökefeld, der sich bereit erklärt hat, als Vertreter meines Nebenfaches Ethnologie zu meiner Disputation im Februar 2010 zu erscheinen. Danken möchte ich Herrn Prof. Dr. Martin Sökefeld auch für seine wertvollen Literaturhinweise zum Bereich der *Gecekondu*-Forschung.

Danken möchte ich meinen Kommilitonen in den Doktorandenkolloquien, die durch ihre kritischen Kommentare und Ratschläge zur Strukturierung dieser Arbeit beigetragen haben und so manche Verirrung verhindern konnten.

Zu danken ist auch meinen Eltern, Gabriele und Peter Pulz, die mich stets in der Wahl meiner Ausbildung bekräftigten und mir hierfür die nötigen Rahmenbedingungen gewährleisteten. Danken möchte ich ihnen auch für das mühsame Korrekturlesen dieser Arbeit.

Anschließend möchte ich Herrn Gerhard Wurm danken, für seine große moralische Unterstützung und seine Hilfe bei den grafischen Darstellungen dieser Arbeit.

Und nicht zuletzt ein großer Dank an Jeff Wall, der durch sein breitgefächertes künstlerisches Œuvre die Grundlage für eine Arbeit dieses Umfangs schuf. Jeff Wall legt uns mit seinem Werk viele Andeutungen von Themen vor, die einer Sinndeutung bedürfen.

Ein großer Dank gilt auch allen Lesern und wissenschaftlichen Bearbeitern dieser Dissertation. Sie haben sich mit mir auf ein „bildwissenschaftliches Abenteuer“ eingelassen, können vielleicht den einen oder anderen „geistigen Schatz“ heben, dürfen aber auch ihre berechtigte Kritik üben.

Vorwort

Bei der Eröffnungsausstellung der Pinakothek der Moderne in München, im September 2002, war es mir zum ersten Mal möglich, drei Leuchtkästen von Jeff Wall im Original zu betrachten. Es waren die Werke *Eviction Struggle* (1988), *Fight on the Sidewalk* (1994) und *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmudbey-Istanbul, September 1997* (1997), die alle drei von der Pinakothek der Moderne erworben worden waren. Bei dieser ersten Begegnung mit Arbeiten von Jeff Wall wurde ich von der suggestiven Wirkung der großformatigen Bilder angezogen. Ich erfasste intuitiv, dass diese nur scheinbar statischen Bilder zu „laufen“ beginnen, wenn man sich in sie hineinversetzt, wenn man intuitiv Regie in der entstehenden „geistigen Verfilmung“ führt.

Im Dezember 2005 konnte ich dann, bei einer Exkursion mit Herrn Professor Dr. Rainer Crone nach New York, im Rahmen des Hauptseminars „*Henri Matisse 1869-1954. Ein Weg zur dekorativen Abstraktion.*“, Jeff Walls Arbeit *The Storyteller* (1986) im Original studieren und wichtige Detailfotos anfertigen. Von diesem Zeitpunkt an stand für mich das Thema meiner Magisterarbeit fest: „Jeff Wall. *The Storyteller* (1986). Mikrokosmen und Mythen“.

Nachdem ich diese Arbeit 2006 abgeschlossen hatte und meine Magisterprüfung im Januar 2007 abgelegt hatte, begann ich, mir Gedanken über ein Thema für meine Dissertation zu machen.

Im November 2007 konnte ich Jeff Walls neue Arbeit *Men Waiting* (2006) in der Ausstellung „Jeff Wall: Belichtung“ im Guggenheim Museum in Berlin im Original besichtigen. Jeff Wall führte im Rahmen dieser Ausstellung ein Künstlergespräch, an dem ich teilnahm.

Mit dem Kontakt zu *Men Waiting* (2006) war mir klar, auch meine Dissertation sollte die Werke Jeff Walls zum Thema haben. Ich wollte aber einen bisher noch nicht begangenen methodischen Ansatz zum Verständnis des Werks von Jeff Wall finden. Über drei einzelne Arbeiten sollte exemplarisch der Zugang zu Jeff Walls Œuvre erschlossen werden. Auch die künstlerische Entwicklung Jeff Walls sollte an diesen drei Arbeiten aufgezeigt werden. Der Anfangs- und der Endpunkt standen fest: *The Storyteller* aus dem Jahre 1986 und *Men Waiting* aus dem Jahre 2006.

Nach eingehenden Recherchen und wissenschaftlichen Überlegungen im Kontext meiner Dissertation fiel meine Wahl für die dritte Arbeit auf *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September 1997* aus dem Jahre 1997, weil hier das Thema der Migration und der weltweiten Entwicklung der Großstädte angeschnitten wurde.

Damit ergab sich der Titel meiner Arbeit auch nahezu von selbst, nachdem der Handlungsbogen der dargestellten Mikrokosmen nun weltweit gespannt war, Mythen aus aller Welt und allen Zeiten in sich aufsog. Die Menschen in den vorgegebenen Themenfragmenten, die dem Ruf dieser Mythen folgen wollen, entfremden sich oft von ihrer angestammten Umgebung und ihren vorherigen Lebens- und Erwerbsverhältnissen oder sie waren bereits Entfremdete. Damit vollendete sich meine Themen- und Aufgabenstellung:

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)

Kapitel I:

Hinführung

1 Aufgabenstellung und methodisches Vorgehen

Diese Dissertation behandelt Jeff Walls Werk. Der Titel der Dissertation lautet „Mikrokosmen im Spannungsfeld von Mythen und Entfremdung“. Ich habe drei Arbeiten Jeff Walls ausgewählt, die er jeweils im Abstand von etwa zehn Jahren schuf. Bei den ersten beiden Werken, *The Storyteller* von 1986 (Abb. 1, S. 233) und *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* von 1997 (Abb. 2, S. 234) handelt es sich um großformatige inszenierte Großbilddias in Leuchtkästen. Das dritte Werk dagegen, *Men Waiting* von 2006 (Abb. 3, S. 235), ist eine inszenierte Schwarz-Weiß-Fotografie, die Jeff Wall als großformatigen Abzug in einem einfachen Aluminiumrahmen präsentiert.

1996, in einem Briefwechsel mit Arielle Pelenc¹, verwendet Jeff Wall den Begriff Mikrokosmos für seine Werke:

“With cinematography or construction, we have the illusion that the picture is complete in itself, a symbolic microcosm which does not depict the world in the photographic way, but more in the way of symbolic images, or allegories.”²

Diese drei Werke, die man laut Jeff Wall als „symbolische Mikrokosmen“ bezeichnen könnte, sollen im Spannungsfeld von Mythen und Entfremdung beleuchtet werden.

Es gibt zur Entstehung der Mythen ein sehr schönes Zitat von Claude Lévi-Strauss:

„Die Mythologie stellt aufgrund der ihr eigenen Bedingungen, ihrer Überlieferung und ihrer Rezeption einen besonderen Fall dar. Zweifellos entsteht jeder Mythos durch eine Erzählung, die eines Tages zum ersten Mal von irgendjemandem vorgetragen wird. Aber wir können uns dieses Problem ersparen, denn die Mythen kommen, sind sie erst einmal da, von

¹ Arielle Pelenc: Kunstkritikerin, Kuratorin, lebt in Frankreich, hat für Artefactum, Art Press, Parkett und das Arts Magazine geschrieben.

² Jeff Wall äußert dies 1996 im Briefwechsel mit Arielle Pelenc: Arielle Pelenc in correspondence with Jeff Wall, in: Duve, Thierry de/Pelenc, Arielle/Groys, Boris: Jeff Wall, London: Phaidon Verlag, 1996, S. 9.

niemandem mehr, und man wiederholt sie so, wie man glaubt, sie gehört zu haben.“³

Es handelt sich bei den sechs Personen in *The Storyteller* laut Jeff Wall um „Native peoples of Canada“.⁴ Dieses Werk wurde in Vancouver aufgenommen.⁵ In diesem Gebiet lebten früher die *Central Coast Salish*. Das Leben der *Central Coast Salish* war immer eng mit ihren Mythen verbunden.

In *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* treibt die Suche nach Arbeit einen jungen Mann aus seiner Heimat, einem kleinen Dorf in Anatolien, nach Istanbul. Zu den sogenannten „Pull-Faktoren“, die ihn zur Landflucht bewegt haben, gehört sicherlich der Mythos vom Neuanfang und vom besseren Leben in der Stadt. Außerdem gibt es in Istanbul den Mythos vom sogenannten *Gecekondu*. *Gecekondu* ist die türkische Bezeichnung für ein Haus in einer Marginalsiedlung, also einem ungeplanten Viertel mit primitiven Unterkünften am Rande einer Großstadt.

In *Men Waiting* von 2006 findet der langsam verblassende Mythos vom „Amerikanischen Traum“, der harte Arbeit als eine Garantie für wirtschaftlichen Erfolg sah, einen grauen Widerschein. Laut Jeff Wall handelt es sich um sogenannte *day laborers*, die er an einem der sogenannten *cash corner* in Vancouver angeheuert hatte und dann an einen Ort brachte, der seinen Bildvorstellungen viel besser entsprach.⁶ Diese *day laborers*, also Tagelöhner, warten darauf, für verschiedene Gelegenheitsarbeiten abgeholt zu werden. Heather Johnson⁷ benutzt für diese soziale Schicht in ihrem Buch „The American

³ Lévi-Strauss, Claude: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss. Herausgegeben von Adelbert Reif, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 114.

⁴ In Jeff Walls kurzem Text zu *The Storyteller*, der 1987 zur documenta VIII in Kassel erschien, bezeichnet Jeff Wall die abgebildeten Personen als „Native peoples of Canada“: Wall, Jeff: *The Storyteller*, 1987, in: Museum für Moderne Kunst im Auftrag des Dezernats für Kultur und Freizeit, Amt für Wissenschaft und Kunst der Stadt Frankfurt am Main: Jeff Wall. *The Storyteller*, Frankfurt am Main: Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main, 1992, S. 7.

⁵ Vischer, Theodora/Naef, Heidi (Hrsg.): Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (Ausstellungskatalog/Catalogue Raisonné Schaulager Basel 2005/Tate Modern London 2006), Göttingen: Steidl, 2005, S. 304.

⁶ Blum, Katrin: *Passing By – Thinking*, in: Solomon R. Guggenheim Museum (Hrsg.): Jeff Wall: Belichtung (Ausstellungskatalog Guggenheim Museum Berlin 2007/2008), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007, S. 55.

⁷ Heather Johnson: Assistant Professor of Sociology, Director of Graduate Studies, Department of Sociology and Anthropology, Lehigh University, Pennsylvania.

Dream and the Power of Wealth“ (2006) den Begriff der „Working Poor“⁸: Menschen dieser sozialen Schicht arbeiten heute ein Leben lang hart und werden trotzdem niemals Wohlstand und Erfolg erlangen. Jeff Wall stellt seine *day laborers* an eine etwas heruntergekommene Nebenstraße. Hinter den Wartenden ist der Schriftzug einer Ladenkette, „Value Village“, zu erkennen.

Es handelt sich bei „Value Village“ um eine Second-Hand-Kaufhauskette großen Stils. Das Unternehmen bezeichnet sich als „Nonprofit Alliance“ und wirbt mit zahlreichen Arbeitsplätzen, gutem Betriebsklima und dem Mitbestimmungsrecht der Angestellten. Außerdem arbeitet das Unternehmen mit zahlreichen lokalen Wohlfahrtsprogrammen zusammen, die man beim Einkauf mitunterstützt. Für diese auf Arbeit wartenden Männer scheint dieses wohltätige Kaufhaus aber keinen Platz zu haben.

Der zweite Begriff, der als Gegenstück zu den Mythen bei diesen drei ausgewählten Arbeiten mitschwingt, ist der der Entfremdung:

The Storyteller zeigt die Entfremdung der „Native peoples of Canada“, von ihrem eigenen Land, den ursprünglichen Lebensgrundlagen, den Mythen und Gebräuchen.

A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997 zeigt einen jungen Mann, der in die Stadt ziehen will. Die Habseligkeiten seines alten Landlebens trägt er in einer kleinen Sporttasche mit sich.

Men Waiting zeigt Männer, die auf Gelegenheitsarbeit warten. Diese Männer können nicht frei entscheiden, was und für wen sie arbeiten wollen. Vielleicht werden sie auch keine Arbeit angeboten bekommen.

Diese Dissertation soll keinen Überblick über Jeff Walls gesamtes Schaffen geben, wie es in der Sekundärliteratur so häufig versucht wird, sondern sie soll zeigen, dass drei einzelne Arbeiten von Jeff Wall komplex und inhaltsreich genug sind, den sichtbaren Spuren, die uns Jeff Wall im Bild vorgibt, zu folgen und daraus ein sinnstiftendes Bedeutungsgerüst zu schaffen. Hat man diese Einzelwerke in all ihren Dimensionen durchdrungen, eröffnen sich auch für andere Werke Jeff Walls ganz neue Blickwinkel und Deutungen.

Nun soll der Aufbau meiner Arbeit kurz erläutert werden:

Auf Kapitel I, ersten Erläuterungen zu Titel und Thema, folgt ein kritischer Bericht zur Jeff Wall-Literatur, mit verschärftem Blick auf die Literatur, die zu

⁸ Johnson, Heather Beth: *The American Dream and the Power of Wealth. Choosing Schools and Inheriting in the Land of Opportunity*, New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2006, S. 4.

den drei ausgewählten Arbeiten, *The Storyteller* (1986), *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997) und *Men Waiting* (2006), erschienen ist. In diesem kritischen Literaturbericht soll auch Jeff Walls besondere Stellung als Kunsthistoriker und Künstler herausgearbeitet werden.

Kapitel III stellt dem eigentlichen Thema der Dissertation, der Erschließung der drei ausgewählten Arbeiten, eine Einführung in das Werk Jeff Walls voran. Hier sollen sowohl die Erläuterungen zu Jeff Walls Medium und Arbeitsweise, aber auch ein knapper Überblick über Jeff Walls Werk, die ersten Fragen des Lesers zum Präsentationsmedium und zur Technik klären. So wird der nötige Rahmen geschaffen, sich in den folgenden Kapiteln IV-XII völlig frei auf *The Storyteller* (1986), *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997) und *Men Waiting* (2006) einlassen zu können.

Der Einstieg in jedes dieser drei ausgewählten Werke beginnt mit einer detaillierten phänomenologischen Erarbeitung. Um einen Zugang zu diesen komplexen Werken zu finden, ist diese genaue Erfassung und Analyse aller Details unumgänglich:

„Der Prozess der Wahrnehmung ist ein Prozess beständiger Kenntnisnahme, der das in Kenntnis Genommene im Sinn festhält und so einen immer neu gewandelten und immer mehr bereicherten Sinn schafft. Dieser Sinn ist während des fortdauernden Wahrnehmungsprozesses zugeschlagen zu dem vermeintlich in Leibhaftigkeit erfassten Gegenstand selbst.“⁹

Nach der phänomenologischen Erarbeitung von *The Storyteller* (1986) soll auf Bezüge zu anderen Werken aus der Kunstgeschichte, genauer gesagt aus dem Bereich der Malerei und Bildhauerei, hingewiesen werden. Dieser Gliederungspunkt spaltet sich auf in Vergleiche, die bereits in der Sekundärliteratur angestellt wurden und die der Vollständigkeit halber kurz erwähnt werden sollen, und in eigene Vergleiche, die dem Leser neue Zugangs- und Deutungsebenen eröffnen sollen. Anschließend werden eventuelle

⁹ Husserl, Edmund: Analyse der Wahrnehmung (1918-26), in: Husserl, Edmund: Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte II, mit einer Einleitung herausgegeben von Klaus Held, Stuttgart: Reclam Verlag, 1986, S. 65-66.

Querverbindungen von *The Storyteller* zu Walter Benjamin, speziell zu seinem Aufsatz „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ von 1936/37, aufgezeigt. Dann soll der Bezug zu den ursprünglichen Einwohnern Kanadas, zu ihren Mythen und zu ihrer heutigen Stellung als eine an den Rand gedrängte und unterdrückte Gruppe, untersucht werden. Als Abschluss wird auf die Reaktion der ursprünglichen Einwohner Kanadas auf Kunstwerke wie *The Storyteller* eingegangen.

Bei *A Villager from Arıcaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997) soll der Leser zuerst in den Mythos *Gecekondu* eingeführt werden. Der Leser wird etwas über die bürokratischen Hürden bei der Ankunft im Istanbul des Osmanischen Reiches erfahren, über die erste Welle der Landnahme, die sich 1945-80 vollzog und in der die sogenannten Ur-Gecekondus entstanden, über die Umstrukturierung der ursprünglichen Gecekondus zu Postgecekondus, ab Mitte der 80er Jahre, und über das *Gecekondu* als Zwischenstation der Migration. Abschnitt zwei wird zeigen, dass die Entfremdung ein omnipräsentes Phänomen des Gecekondus ist. Die Zuwanderer sind fast immer Bauern, die, infolge der Mechanisierung in der Landwirtschaft, arbeitslos geworden sind und jetzt in einer der Industrieanlagen in der Nähe der Gecekondus Arbeit suchen. Das Leben in der Illegalität zwingt sie zu ständiger Anpassung und es wird ihnen vorgeworfen, die Stadt mit ihrer Dorfkultur zu vergiften und die Stadt zum Land zu degenerieren.

Bei *Men Waiting* (2006) wird der „Amerikanische Traum“ als moderner Mythos und das „Ende der Arbeit“, laut Jeremy Rifkin eine Folge der „Dritten Industriellen Revolution“, in den Vordergrund rücken.¹⁰ Unter Kapitel X wird *Men Waiting* mit Fotografien aus der „Großen Depression“ der 1930er Jahre von Dorothea Lange, mit *Warten auf Arbeit* (1934) von George Grosz und mit *Blue Collar Tool & Die* (1992) von Edward Ruscha verglichen.

Abschließend werden unter Kapitel XI von Jeff Wall ausgewählte Filme in Bezug zu seinen Werken gesetzt und auf ihre Bedeutung für die behandelten Werke untersucht.

¹⁰ Rifkin, Jeremy: Das Ende der Arbeit und ihre Zukunft. Neue Konzepte für das 21. Jahrhundert, Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2004, S. 176-177, (Die amerikanische Originalausgabe *The End of Work* erschien 1995 bei Putnam in New York, die aktualisierte Neuauflage erschien 2004 ebenfalls bei Putnam New York).

Das abschließende Kapitel XII soll die bei der Untersuchung dieser drei Werke gewonnenen Ergebnisse zusammenfassen, den Zugang zu Jeff Walls Gesamtwerk erleichtern und Veränderungen an Jeff Walls Werk aufzeigen.

2 Mikrokosmen, Mythen und Entfremdung – eine erste Annäherung an die Begriffe in ihrer Bedeutung für die Aufgabenstellung

Um die drei ausgewählten Werke von Jeff Wall näher ergründen zu können, sollen vorab die verschiedenen Bedeutungsdimensionen der Begriffe Mikrokosmos, Mythos und Entfremdung und ihre Bedeutung für die Aufgabenstellung ausgeleuchtet werden.

Wie bereits unter Abschnitt eins erwähnt, verwendet Jeff Wall selbst den Begriff „*symbolic microcosm*“¹¹ für seine Arbeiten. Das Wort Mikrokosmos bedeutet soviel wie „Welt im Kleinen“. In den drei ausgewählten Arbeiten von Jeff Wall, *The Storyteller* (1986), *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997) und *Men Waiting* (2006), verbergen sich drei verschiedene Ebenen des Begriffes Mikrokosmos: Die Ausschnitte aus den Landschaften in Vancouver und Istanbul stellen landschaftliche Mikrokosmen dar. Die zersplitterten Personengruppen, mit ihren sozialen Beziehungen, ihren Randgruppen und Außenseitern bilden – in abstrahierender Form – soziale Mikrokosmen. Nach Nicolaus Cusanus, einem Philosophen und Mathematiker des 15. Jahrhunderts, verkörpert jede der dargestellten Personen wiederum einen eigenen Mikrokosmos.¹²

Mythen werden in den drei ausgewählten Werken eine besondere Bedeutung spielen. Bei *The Storyteller* wird der Leser in die Mythen der ursprünglichen Einwohner Kanadas eintauchen, bei *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* in den Mythos *Gecekondu* und bei *Men Waiting* in den modernen Mythos vom „Amerikanischen Traum“.

¹¹ Jeff Wall äußert dies 1996 im Briefwechsel mit Arielle Pelenc: Arielle Pelenc in correspondence with Jeff Wall, in: Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 9.

¹² Nicolaus Cusanus, 3. Buch der „*De Docta Ignorantia*“ (Über die belehrte Unwissenheit), 1440, zitiert nach: Schuster, Peter-Klaus: *Melencolia I. Dürers Denkbild. Band 1: Text*, Berlin: Mann Verlag, 1991, S. 177.

Mythos bedeutet auf Griechisch „Rede“, „Erzählung“, „Sage“. „*Mythologeo*“ bedeutet: „Ich erzähle einen Mythos.“¹³ Schon in der Antike hätte es, so Reinhard Brandt, Professor für Philosophie an der Universität Marburg, in seinem Band „Mythos und Mythologie“, den Gegensatz von Mythos und Logos, von Erzählung und rationalem Argument, gegeben. Mythologie sei entweder die Gesamtheit von Mythen oder aber die wissenschaftliche Untersuchung der Mythen, also der „*logos*“ über die Mythen.¹⁴ Der „*logos*“ folge hierbei zeitlich logisch auf die Mythen, so wie die Traumdeutung auf den Traum folge, die Reihenfolge lasse sich nicht umkehren.¹⁵ Eine verbindliche Festlegung von „Mythos“ gebe es laut Reinhard Brandt sowenig, wie von dem was ein Bild sei.¹⁶ Bei seiner Bestimmung des Begriffs Mythos bzw. der Mythologie unterscheidet Reinhard Brandt drei verschiedene Formen von Mythen, „Ursprüngliche Mythen“, „Kunstmythen“ und „Pseudo-Mythen“:

„Ursprüngliche Mythen sind mündliche, später auch schriftliche Erzählungen bestimmter Völker oder Volksgruppen; sie handeln vom Ursprung der Welt, der Götter und Heroen, aber auch der Menschen, Tiere und Pflanzen und vielfältiger Zwischengebilde und –monster, und sie erzählen von den Taten und Leiden, der Liebe und Feindschaft, von Herrschaft und Unterwerfung und von den Metamorphosen dieser Wesen und Unwesen.“¹⁷

Außer in Erzählungen würden diese ursprünglichen Mythen, laut Reinhard Brandt, auch in der Malerei und Plastik dargestellt oder in Riten, im Mimus und Tanz nachgestellt. In allen drei Vermittlungsformen werde das erzählte, bildlich geformte oder ritualisiert-mimetische Geschehen in die zeugenentzogene Vorzeit zurückverlegt. Andererseits werde das Vergangene, dem alles Übel und alles Gute entstammen soll, selektiv vergegenwärtigt. In dieser Repräsentierung in der Imagination, im Bild oder im Ritus und Kultus, läge die magische, die belehrende, bewegende und das Leben mitgestaltende Kraft des Mythos. Der ursprüngliche

¹³ Brandt, Reinhard: Mythos und Mythologie, in: Brandt, Reinhard/Schmidt, Steffen (Hrsg.): *Mythos und Mythologie*, Berlin: Akademie Verlag, 2004, S. 9.

¹⁴ Brandt 2004, S. 9.

¹⁵ Brandt 2004, S. 9.

¹⁶ Brandt 2004, S. 9.

¹⁷ Brandt 2004, S. 10.

Mythos verknüpfe elementare Erfahrungen der eigenen Existenz, der Gesellschaft und der Natur, zu einem imaginativen, emotionalen und handlungsleitenden symbolischen Weltgefüge; er reduziere und koordiniere häufig tatsächliche historische Begebenheiten, die der Mythenforscher später als Rudimente herauspräparieren könne.¹⁸ Claude Lévi-Strauss spricht von einer sogenannten „Dauerstruktur“ der Mythen:

„Ein Mythos bezieht sich immer auf vergangene Ereignisse: ‚Vor der Erschaffung der Welt‘ oder ‚in ganz frühen Zeiten‘ oder jedenfalls ‚vor langer Zeit‘. Aber der dem Mythos beigelegte innere Wert stammt daher, dass diese Ereignisse, die sich ja zu einem bestimmten Zeitpunkt abgespielt haben, gleichzeitig eine Dauerstruktur bilden. Diese bezieht sich gleichzeitig auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“¹⁹

Auch Hans Blumenberg spricht über den beständigen narrativen Kern des Mythos:

„Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung. Es ist das Verhältnis, das aus der Musik unter dem Titel ‚Thema mit Variationen‘ in seiner Attraktivität für Komponisten wie Hörer bekannt ist. Mythen sind daher nicht so etwas wie ‚heilige Texte‘, an denen jedes Jota unberührbar ist.“²⁰

Mythen nennen, laut Reinhard Brandt, genealogiefähige Personen und Orte in einer verifizierbaren Geographie, aber dies alles in einer anfänglichen Geschichte, die grundsätzlich vor der Überprüfbarkeit und vor der Verschriftlung läge.²¹ Laut

¹⁸ Brandt 2004, S. 10.

¹⁹ Lévi-Strauss, Claude: Strukturelle Anthropologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, erste Auflage 1971, S. 229-230 (Titel der Originalausgabe „Anthropologie Structurale“, aus dem Französischen von Hans Naumann, 1958 by Librairie Plon, Paris).

²⁰ Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 41.

²¹ Brandt 2004, S. 10.

Reinhard Brandt bestreite die Funktion der ursprünglichen Mythen in der Erklärung und Rechtfertigung von Herrschaft, von Institutionen und Bräuchen, darüber hinausgehend überhaupt in der Gestaltung und damit der ersten Humanisierung einer zuvor unbestimmten Wirklichkeit. Der Mythos leiste die Versprachlichung der anonymen Gegenmacht des Menschen, stife Vertrauen und Orientierung, könne aber auch Dissense artikulieren und diese so in der Gemeinschaft lebbar machen. Es gäbe kein Volk ohne ursprüngliche Mythen und die Mythen seien sich, auch wenn sie unabhängig voneinander entstanden seien, überraschend ähnlich.²²

Laut Reinhard Brandt gebe es in späteren Geschichtsphasen neben den ursprünglichen Mythen viele Formen der Kunstmythen. Die Kunstmythen unterteilt Reinhard Brandt in eine philosophische, poetische und politische Mythologie.²³ Zu den Vertretern der philosophischen Kunstmythologie zählt Brandt Platon, zur poetischen Kunstmythologie Ovid mit seinen Metamorphosen.²⁴ Ovid lasse keinen Zweifel am rein fiktionalen Charakter seiner Erzählungen aufkommen und spiele artistisch mit den überkommenen Motiven, wenn auch auf eine subtile Art auf Lebensweisheit bedacht, die sich in den mythologischen Motiven auspräge, aber auch verberge.²⁵ Die politischen Mythen könnten, laut Reinhard Brandt, wegen ihrer suggestiven Kraft bewusst zur Etablierung von Herrschaft und deren Institutionen eingesetzt werden:²⁶

„Durch seine Wirklichkeitsreduktion, die gleichwohl ikonisch oder narrativ oder in Ritualen, in Musik und Märchen die Imagination anspricht im Gegensatz zu abstrakten Begriffen rationaler Erklärung, kann der politische Mythos das Identitätsbewusstsein eines Volkes oder Staates stärken, Handlungsmächtigkeit erzeugen und Vertrauen in die gemeinsame Zukunft stiften. So fungierte schon bei den Griechen, besonders den Athenern, der Marathon-Mythos, der bewusst und strategisch für die Politik entwickelt und eingesetzt wurde.“²⁷

²² Brandt 2004, S. 11.

²³ Brandt 2004, S. 16.

²⁴ Brandt 2004, S. 16-17.

²⁵ Brandt 2004, S. 17.

²⁶ Brandt 2004, S. 17.

²⁷ Brandt 2004, S. 17.

Mit den imaginativen Bündelungen der politischen Mythen sei aber die Gefahr einer Realitätsabkoppelung verbunden. Wenn die Erkenntnis durch Mythen getrübt werde und Bilder den Blick auf die Wirklichkeit verstellten, sei souveränes, politisches, an Rechtsbegriffen orientiertes Handeln nicht mehr möglich. Wie unheilvoll die Erkenntnis durch mythologisches, imaginatives Denken überwältigt werden könne, zeige die politische Realität, so weit wir sie zurückverfolgen könnten.²⁸

Neben diesen drei Formen der Kunstmythen gebe es eine unselige Schar von Pseudo-Mythen, die unseren Alltag nach dem Willen der Wortverwender durchfluteten. Zum Mythos werde alles erhoben, worüber viel geredet werde und noch mehr geredet werden solle, vom Mythos Rhein und Mythos Beethoven zum Mythos der Stars und Sterne der Film- und Fußballwelt. Wenn etwas zum Mythos werde, dann entstehe eine Aura, die kein Verzeichnis aller Eigenschaften zu erfassen vermöge, erzeugt durch den Mehrwert der Rede und der Bilder. Allgegenwärtig sei der alte Mythos in den Namen der Produkte, die mit ihnen eigentlich nichts zu tun haben, Venus und Diana, Herkules und Herakles, der ganze Olymp sei mitsamt den Halbgöttern auf Griechisch und Latein im Warenhaus versammelt.²⁹

Laut der Definition von Reinhard Brandt handelt es sich bei den Mythen der „Native peoples of Canada“, die uns bei *The Storyteller* begegnen werden, um ursprüngliche Mythen. Als Literatur diente der siebte Band des „Handbook of North American Indians“ von Wayne Suttles³⁰ und die „Indianischen Sagen von der Nord-Pacifischen Küste Amerikas“ von Franz Boas³¹, die zahlreiche Mythen über die *Salish* enthalten.

Für das Kapitel VII, *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* und den Mythos *Gecekondu* war der Band „Self Service City:

²⁸ Brandt 2004, S. 18.

²⁹ Brandt 2004, S. 18-19.

³⁰ Suttles, Wayne: Handbook of North American Indians, Volume 7, Northwest Coast, Smithsonian Institution, Washington: Smithsonian Institution, 1990 (General Editor: William C. Sturtevant).

³¹ Boas, Franz: Indianische Sagen von der Nord-Pacifischen Küste Amerikas. Sonder-Abdruck aus den Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 1891 bis 1895 (1895), in: Boas, Franz: Indianische Sagen von der Nord-Pacifischen Küste Amerikas. Sonder-Abdruck aus den Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 1891 bis 1895 (1895), Nachdruck der Ausgabe von 1895 (Berlin: Verlag von A. Asher & Co.) mit einem Nachwort von Michael Dürr, Bonn: Holos-Verlag, 1992.

„İstanbul“³² von Orhan Esen³³ und Stephan Lanz³⁴ sehr hilfreich. Um in Kapitel IX dem „Amerikanischen Traum“ als modernem Mythos in Zusammenhang mit *Men Waiting* auf die Spur zu kommen, diente „Der Europäische Traum. Die Vision einer Supermacht“³⁵ von Jeremy Rifkin als Grundlage. Jeremy Rifkin stellt in seinem Buch den Niedergang des „Amerikanischen Traumes“ dar.

Claude Lévi-Strauss führt die Begriffe Mikrokosmos und Mythos folgendermaßen zusammen:

„Das Problem liegt eher darin, zu erkennen, ob das unbewusste Schema, das man natürlich fordern muss, um die Übersicht über die Zusammenhänge dieses weiträumigen Planes nicht zu verlieren, in dem sich die Konturen ausgleichen und die Nuancen aller analysierten Mythen verschmelzen, sich nicht an irgendeiner Stelle des Kontinents in einem mythologischen Mikrokosmos hat konkretisieren können, der gleichsam ein reduziertes Modell böte, das alle hoch angesetzten Ziele seit Beginn der Forschung verdichtet und die Hypothese einer Prüfung unterwirft. Nun, ein solcher Mikrokosmos ist uns durch die Mythologie der Oregon-Indianer in Nordamerika gegeben; hier findet man tatsächlich die reichhaltigsten und am besten erhaltenen Formen des Systems, die anderswo in Zersetzung erscheinen.“³⁶

Der dritte Begriff, der bei der Erschließung der drei ausgewählten Arbeiten eine Rolle spielen wird, ist der der Entfremdung. Bevor wir uns näher auf diese Bilder einlassen werden, sollen die verschiedenen Ebenen des Begriffes der Entfremdung

³² Esen, Orhan/Lanz, Stephan (Hrsg.): Self Service City: İstanbul, Reihentitel: metroZones 4 (herausgegeben von Jochen Becker und Stephan Lanz), zweite, unveränderte Auflage, Berlin: b_books Verlag, 2007.

³³ Orhan Esen: „Typischer“ Istanbuler der zweiten beziehungsweise dritten Generation mit Rhodos- und Kosovo-stämmigen Vorfahren, ohne jeglichen Bezug zu diesen Landschaften. Studierte Sozial- und Wirtschaftsgeschichte an der Bosphorus Universität; pendelt zwischen İstanbul und Berlin. In İstanbul ist er selbstständiger Stadtforscher, Stringer und Autor.

³⁴ Stephan Lanz: Geboren 1963, lebt als Stadtforscher, Stadtplaner, Autor und Kurator in Berlin. Seit 2001 lehrt und forscht er am Institut für Kulturwissenschaften der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt/Oder.

³⁵ Rifkin, Jeremy: Der Europäische Traum. Die Vision einer Supermacht, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006 (Die amerikanische Originalausgabe *The European Dream* erschien 2004 bei Jeremy P. Tarcher/Penguin, New York).

³⁶ Lévi-Strauss 1980, S. 135.

beleuchtet werden. Rahel Jaeggi³⁷ macht in ihrer Arbeit „Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems“, die in die Institutsreihe des Frankfurter Institutes für Sozialforschung aufgenommen wurde, auf folgende Dimensionen des Entfremdungsproblems aufmerksam:

„- Als ‚ethisches‘ Problem verweist Entfremdung auf eine Dimension des verfehlten Lebens einzelner Individuen. In diesem Fall droht das mit dem Entfremdmotiv verbundene ‚Lebensgefühl der Gleichgültigkeit und Indifferenz‘ die Frage nach dem guten Leben überhaupt zu untergraben. Die mit Entfremdung assoziierte innere Entzweiung und das ‚Gefühl der Machtlosigkeit‘, so die Diagnose, affizieren die Bedingungen personaler Autonomie in ihrem Kern.

- Ein ‚sozialphilosophischer‘ Schlüsselbegriff ist Entfremdung (seit Rousseau), sofern sich mit ihm ‚soziale Pathologien‘, also Beeinträchtigungen der ‚überindividuellen Bedingungen für individuelle Selbstverwirklichung‘ diagnostizieren lassen. Entfremdet (oder entfremdend) ist demnach eine gesellschaftliche Lebensform, mit der der Einzelne sich nicht identifizieren, in der er sich nicht ‚verwirklichen‘, die er sich nicht ‚zu Eigen‘ machen kann.

- Als ‚gesellschaftstheoretischer‘ Grundbegriff hingegen fungiert Entfremdung nicht nur als diagnostische, sondern als analytisch-explanatorische Kategorie, Schlüssel zum Verständnis der Funktionsweise bürgerlich-kapitalistischer Gesellschaften. So beschreibt Marx (...) die ‚bürgerliche Ökonomie‘ nach dem Muster eines Entfremdungs-geschehens.“³⁸

Dem Entfremdungsbegriff bei Karl Marx widmet der ungarische Philosoph und ehemalige Lehrstuhlinhaber des Instituts für Philosophie der *University of Sussex*,

³⁷ Rahel Jaeggi studierte Philosophie, Geschichte und Religionswissenschaft an der Freien Universität Berlin. 2002 promovierte sie am Institut für Philosophie an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Ihre Dissertation wurde, in überarbeiteter Fassung, in die Institutsreihe des Frankfurter Instituts für Sozialforschung, mit dem Titel „Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems“, aufgenommen. Seit dem Sommersemester 2009 ist Rahel Jaeggi Professorin für Philosophie an der Humboldt-Universität in Berlin.

³⁸ Jaeggi, Rahel: Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems, in: Honneth, Axel (Hrsg.): Frankfurter Beiträge zur Soziologie und Sozialphilosophie, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2005, Band 8, S. 14-15.

István Mészáros, einen ganzen Band.³⁹ Laut István Mészáros ist der Begriff der Entfremdung der Schlüsselbegriff von Karl Marxs Ökonomisch-Philosophischen Manuskripten aus dem Jahre 1844.⁴⁰ Marx wies dem Begriff Entfremdung vier Hauptaspekte zu:⁴¹

- a) Der Mensch ist der Natur entfremdet: Das erste dieser vier Charakteristika von „entfremdeter Arbeit“ drücke das Verhältnis des Arbeiters zum Produkt seiner Arbeit aus, was nach Marx zugleich sein Verhältnis zur „sinnlichen Außenwelt“, zu den Naturobjekten darstelle.⁴²
- b) Der Mensch ist sich selber (seiner Tätigkeit) entfremdet: Das zweite Charakteristikum dagegen drücke das Verhältnis zwischen Arbeit und dem „Akt der Produktion“ innerhalb des Arbeitsprozesses aus, mithin das Verhältnis des Arbeiters zu seiner eigenen Tätigkeit als einer fremden Tätigkeit, die ihm an und in sich keine Befriedigung biete, sondern nur durch ihren Verkauf an jemanden anderen. Das bedeute, dass nicht die Tätigkeit selber Befriedigung verschaffe, vielmehr eine ihr zugehörige abstrakte Eigenschaft, nämlich ihre Verkäuflichkeit unter bestimmten Bedingungen. Marx nenne das erste Charakteristikum auch „Entfremdung der Sache“, das zweite hingegen „Selbstentfremdung“.⁴³
- c) Der Mensch ist seinem „Gattungswesen“ (seiner Zugehörigkeit zur menschlichen Gattung) entfremdet: Gemeint sei damit nach Mészáros die Entfremdung des „Menschseins“ kraft der Erniedrigung des Menschen durch kapitalistische Vorgänge.⁴⁴
- d) Der Mensch ist dem Menschen (den Mitmenschen) entfremdet⁴⁵: Diese Entfremdung sei im Hinblick auf zwischenmenschliche Beziehungen gemeint.⁴⁶

Die Politikwissenschaftlerin Ulrike Ackermann verweist im Zusammenhang mit dem „Zustand der Entfremdung, der die Menschen in der Moderne ereilt hat und mit dem sie ständig zu kämpfen haben, nachdem sie alter, traditioneller

³⁹ Mészáros, István: Der Entfremdungsbegriff bei Marx, deutsche Erstausgabe, aus dem Englischen von Wilhelm Höck, München: Paul List Verlag, 1973.

⁴⁰ Mészáros 1973, S. 12.

⁴¹ Mészáros 1973, S. 17.

⁴² Mészáros 1973, S. 17.

⁴³ Mészáros 1973, S. 17.

⁴⁴ Mészáros 1973, S. 18.

⁴⁵ Mészáros 1973, S. 17.

⁴⁶ Mészáros 1973, S. 18.

Bindungen verlustig wurden“⁴⁷ auf das Lied „*Like a Rolling Stone*“ von Bob Dylan, in welchem er diese melancholische Kulturkritik zeitgemäßer und ungleich beliebter fasste:

„How does it feel
To be on your own
With no direction home
Like a complete unknown
Like a rolling stone?“

Es ist die Sehnsucht nach Freiheit, nach dem Unbekannten und Offenen und zugleich das Unbehagen und die Angst, in der Weite und Unvorhersehbarkeit der Moderne unter die Räder zu geraten, anonym zu bleiben und nicht als besondere, einzigartige Person erkannt und geschätzt zu werden. Diese Sogkraft nach beiden Seiten hin treibt das Individuum in Konflikte, mit denen es lebenslang zu hadern hat. Es kämpft mit dem beängstigend Neuen und Fremden und wird sich zuweilen selbst fremd, wenn es in den Spiegel schaut. Einerseits stolz auf seine Freiheit und Unabhängigkeit und die Fähigkeit, eigenverantwortlich zu handeln, selbst zu entscheiden und sein Glück zu suchen, ringt das Individuum zugleich mit seiner Angst davor. Um sie zu besänftigen und sich zu trösten, wünscht es sich Wärme und Geborgenheit. Getrieben von der Sehnsucht nach Gemeinschaft, dem Wunsch unter Gleichen zu sein, nach Harmonie und höherem Sinn, nach Eindeutigkeit und Perfektion, nach Fürsorge und Unterwerfung, will es erlöst werden von der Qual und Selbstqualen der Ambivalenz im Diesseits.“⁴⁸

Bei *The Storyteller* (1986) sind es die „Native peoples of Canada“⁴⁹, die von ihrem eigenen Land, von ihren ursprünglichen Lebensgrundlagen, von ihren Mythen und Gebräuchen entfremdet wurden.

⁴⁷ Ackermann, Ulrike: *Eros der Freiheit. Plädoyer für eine radikale Aufklärung*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2008, S. 128.

⁴⁸ Ackermann 2008, S. 128-129.

⁴⁹ Wall: *The Storyteller*, 1987, S. 7.

In *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997) wird ein Dörfler zum Städter, um Arbeit und eine bessere Zukunft zu finden. Es handelt sich meist um Landarbeiter und Bauern, die täglich zu Hunderten in die Gecekondus Istanbuls strömen und dort ihre Arbeitskraft als Arbeiter in einer der Industrieanlagen anbieten, um die sich die Gecekondus angesiedelt haben.

Die Männer in *Men Waiting* (2006) warten auf Gelegenheitsarbeit, sie wissen nicht, wer sie wohin abholen wird und ob sie überhaupt Arbeit finden werden, es ist ihnen nicht möglich, sich in dieser gesellschaftlichen Lebensform zu verwirklichen.

Bündelt man diese drei Einzelbegriffe – Mikrokosmos, Mythos und Entfremdung – zu einem Titel, dann werden diese Begriffe ein Spannungsfeld aufbauen. Die Begriffe werden nicht nur – mathematisch ausgedrückt – einer Addition unterzogen, ihre Deutung und Bedeutung, die daraus zu ziehende Sinnstiftung in Zusammenhang mit einem der drei ausgewählten Kunstwerke, wird eine Synergie entfalten, die man als Potenzierung bezeichnen könnte. Damit wird es möglich sein, bisher nicht bekannte Dimensionen der drei ausgewählten Arbeiten von Jeff Wall, *The Storyteller* (1986), *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997) und *Men Waiting* (2006) zu erforschen und die Ergebnisse spannend darzustellen.

Kapitel II:
Kritischer Bericht zur
Jeff Wall-Literatur

1 Ein Kunsthistoriker etabliert seinen künstlerischen Standort

Jeff Wall hat nie abgewartet, bis Kunsthistoriker eine Einordnung seiner Intentionen vornahmen. Er hat von 1969 bis heute rund 50 Texte verfasst, in denen er seine Absichten und Strategien formuliert hat und sich zu seinen Arbeiten äußerte.

Vier seiner Texte werden nach dem Basler *Catalogue Raisonné*⁵⁰ als „Standortbestimmung seiner eigenen Arbeit“⁵¹ bezeichnet. Diese sind im Folgenden kurz zusammengefasst, um einen ersten Eindruck von Jeff Walls Intentionen zu geben. Somit erhält man einen Überblick über die von 1979 bis 2003 vom Künstler verfassten Texte, die einen wichtigen Bereich der Primärliteratur bilden.

Jeff Wall fertigt seit 1978 farbige Großbilddias an, die häufig extreme Formate aufweisen. Diese stellt er in rückseitig mit Neonlicht beleuchteten Plexiglaskästen aus. Weitere Fragen zu Jeff Walls Werk werden in Kapitel III, unter Medium und Arbeitsweise, beantwortet.

„To the Spectator“⁵² von 1979, ist Jeff Walls erster Text, den er nach der Entstehung seines ersten Großbilddias (*The Destroyed Room* (1978), Abb. 4, S. 236) verfasst hat. Jeff Wall richtet sich an den Betrachter und erklärt, warum er sich für das sehr aufwendige und kostspielige Präsentationsmedium der Leuchtkästen entschied. Er macht außerdem auf die Assoziationen zu Werbeleuchtkästen und zum Fernsehen aufmerksam und deutet bereits die enge Verbindung seiner inszenierten Arbeiten zur Geschichte der Malerei und Bildhauerei an. Unter Medium in Kapitel III werde ich noch ausführlicher auf den Inhalt dieses Textes eingehen.

1989 verfasste Jeff Wall seinen Text „Photography and Liquid Intelligence“⁵³. Hier betont Jeff Wall die entscheidende Rolle des Wassers beim Erstellen von Fotografien. Wasser sei für ihn etwas Archaisches, das im fotografischen Prozess, zusammen mit den chemischen Flüssigkeiten, in bestimmten räumlichen und

⁵⁰ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006.

⁵¹ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/06, S. 438.

⁵² Wall, Jeff: To the Spectator, 1979, deutsche Erstveröffentlichung nach engl.

Originalveröffentlichung, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 439-441, englische Ausgabe: ebd., S. 451-452.

⁵³ Wall, Jeff: Photography and Liquid Intelligence, 1989, deutsche Erstveröffentlichung nach engl. Originalveröffentlichung, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 442-443, englische Ausgabe: ebd., S. 452-453.

zeitlichen Grenzen zugelassen, aber auch ausgeschlossen sei. Bleibe das Bild zu lange im Entwicklerbad, so sei es ruiniert; dringe Wasser in die Kamera, so nehme sie selbst und der innenliegende Film Schaden. Wasser verkörpert für Jeff Wall eine Erinnerungsspur an sehr alte Produktionsprozesse, ans Waschen, Bleichen, Auflösen und so fort. Dieser archaische Charakter des Wassers verbinde die Fotografie auf entscheidende Weise mit der Vergangenheit, mit der Zeit. Diesen - oft unberechenbaren - Bereich der Fotografie assoziiert er mit „*liquid intelligence*“. Das Unberechenbare sei für die Wissenschaft wichtig, weil es sich selbst in der kontrolliertesten Freisetzung von Energie in unabsehbaren Folgeerscheinungen widerspiegle. In der ökologischen Krise würden diese unabsehbaren Folgen heute am deutlichsten in Erscheinung treten. Den trockenen Teil der Fotografie sieht Jeff Wall im Optischen und im Mechanischen, in der Linse und der Blende, sowohl der Kamera, als auch des Projektors und des Vergrößerungsgerätes. Jeff Wall deutet bereits an, dass die elektronischen und digitalen Informationssysteme, die aus der Video- und Computertechnik hervorgehen, den fotografischen Film aus einem Großteil der Bildherstellungsprozesse verdrängen werden. So werde das Wasser, das archaische Element der Fotografie, aus dem Produktionsprozess der Fotografie verdrängt.

In „Three Thoughts on Photography“⁵⁴ von 1999 spricht Jeff Wall über die Anwesenheit eines Energieerzeugungssystems in seinen Werken, also von den Neonröhren, die seine Großbilddias von hinten her beleuchten. Da er an der Haltbarkeit seiner Arbeiten interessiert ist, musste er entscheiden, ob leicht erhältlicher Strom immer vorhanden sein wird. An vielen Orten der Welt sei dies nicht der Fall, Elektrizität ist teuer und unzuverlässig. Dennoch hätte Jeff Wall das Gefühl gehabt, dass die menschliche Stromproduktion, den sozialen Bedingungen zum Trotz, etwas Dauerhaftes sein würde, da sie nicht eigentlich in der gesellschaftlichen Struktur begründet sei, sondern im natürlichen Vorhandensein von Elektrizität, sowohl innerhalb, als auch außerhalb unseres eigenen Körpers. Deshalb dachte er, dass das beleuchtete Bild seine Wurzeln letztlich in der Natur hätte, und dass deshalb die Mittel, die ihm ewige Sichtbarkeit verleihen können, dauerhaft sein würden. Falle jedoch aufgrund einer menschlichen Entscheidung oder infolge technischer Schwierigkeiten der Strom im Ausstellungsraum aus, so

⁵⁴ Wall, Jeff: Three Thoughts on Photography, 1999, deutsche Erstveröffentlichung, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 444-445, englische Ausgabe: ebd., S. 453-454.

könne man das Bild nicht mehr sehen. Aus eigenen Beobachtungen möchte ich an dieser Stelle darauf hinweisen, dass sich in „ausgeschaltetem“ Zustand sowohl die Betrachter, aber auch der Ausstellungsraum mit künstlicher Neonbeleuchtung, im Glas des Leuchtkastens spiegeln und somit ins Bild miteinbezogen werden, was man auch auf Abbildung 5 (S. 236, *The Storyteller*, ohne Beleuchtung, aufgenommen am 17. Dezember 2005, eine Stunde vor Schließung des Metropolitan Museums in New York) erkennen kann. Jeff Wall kam zum Entschluss, dass das Verharren über längere oder kürzere Zeit in ausgeschaltetem Zustand eine natürliche Bedingung seiner Bilder sein müsste und der Natur dieses Systems inhärent sei.

Laut Jeff Wall sind all die neuen Techniken, die die Fotografie verdrängen, auf Strom angewiesen, um betriebsbereit zu sein. Die Fotografie, die nicht auf Strom angewiesen ist, zählt er zu den älteren Bildmedien. Die Malerei, die Zeichnung und die Fotografie bilden zusammen eine neue Kategorie, die des nicht erleuchteten Bildes. Außerdem erklärt Jeff Wall, er wolle Fotografien machen, die den faktischen Wahrheitsanspruch aufheben, für den Betrachter aber dennoch einen Bezug zum Faktischen herstellen. Dies wolle er dadurch erreichen, dass er die Beziehungen der Fotografie zu anderen bilderzeugenden Künsten unterstreiche, hauptsächlich zur Malerei und zum Film, bei beiden sei schon immer auf subtile, gebildete und raffinierte Weise mit dem Wahrheitsanspruch gespielt worden.

Den vierten Text, den ich hier ansprechen möchte, „Frames of Reference“⁵⁵, verfasste Jeff Wall 2003, damit blickt er auf den Beginn der Auseinandersetzung mit seinen großen Farbbildern in den späten 70er Jahren zurück. Er spricht hier von seinem unmittelbaren Interesse an Arbeiten von Robert Smithson (Abb. 6, S. 237), Edward Ruscha (Abb. 7, S. 237) und Dan Graham (Abb. 8, S. 238). Ihre Fotografie gehe aus der Auseinandersetzung mit den Regeln des traditionell dokumentarischen Fotografierens hervor und diese Auseinandersetzung eröffne neue Möglichkeiten. Er unterstreicht, wie wichtig das Studium der Meister für seine Arbeit war, dazu rechnet er sowohl Fotografen und Maler, aber auch Kameraleute. Aus der abendländischen Bildtradition hätte er zwei Dinge übernommen, die Liebe zu Bildern, von der er glaube, dass sie zugleich Liebe zur

⁵⁵ Wall, Jeff: *Frames of Reference*, 2003, deutsche Erstveröffentlichung, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. *Photographs 1978-2004 (Catalogue Raisonné)* 2005/2006, S. 446-450, englische Ausgabe: ebd., S. 454-457.

Natur und zur Existenz an sich bedeute, und einen Sinn für die Größe und die Frage des Maßstabs in der Bildkunst. Von den Gemälden der abendländischen Malerei, die so groß waren, dass sie ganze Räume ausfüllten, erhielt er seiner Auffassung nach das Gefühl für den richtigen Maßstab. Seine Arbeiten sollten nicht als kleinformatige, schlecht sichtbare Fotografien an den Wänden hängen, er schuf lebensgroße oder annähernd lebensgroße Arbeiten.

Den zweiten Bereich der Primärliteratur stellen die circa 70 Interviews, die mit Jeff Wall geführt wurden, dar. Um sich einen Überblick über diese zahlreichen Interviews und über weitere Texte von Jeff Wall zu verschaffen, sind die beiden von Gregor Stemmerich⁵⁶ und von Jean François Chevrier⁵⁷ herausgegebenen Sammlungen von Essays und Interviews sehr hilfreich.

2 Sekundärliteratur

2.1 Sekundärliteratur allgemein zu Jeff Wall

2.1.1 Allgemeines zur Jeff Wall-Sekundärliteratur

In der ausufernden, heterogenen Sekundärliteratur zu Jeff Wall werden primär die Äußerungen, die Jeff Wall in seinen eigenen Schriften und in Interviews über sein Werk gemacht hat, wiedergegeben und weitergesponnen. Dieser Ansatz könnte zu Ergebnissen führen, wenn dabei nicht, wie in so vielen Fällen, die Autoren vergessen würden, von den jeweiligen Werken des Künstlers auszugehen und diese als Quelle in ihre Arbeit einzubeziehen.

Wenn Autoren dann in einem Aufsatz kurz ein bestimmtes Werk ansprechen, so stellen sie oft Beobachtungen, Behauptungen und Verallgemeinerungen auf, ohne die Bilder eingehend einer phänomenologischen Erarbeitung unterzogen zu haben. So schreibt zum Beispiel Jeremy Gaines⁵⁸ in seinem Aufsatz „Monade“

⁵⁶ Stemmerich, Gregor: Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews, Dresden/Amsterdam: Verlag der Kunst, 1997; Gregor Stemmerich ist Professor für Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin.

⁵⁷ Chevrier, Jean François: Jeff Wall. Essais et entretiens 1984-2001, Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001; François Chevrier ist Kunsthistoriker, Kunstkritiker, Ausstellungskurator und er gibt Vorlesungen zur zeitgenössischen Kunst an der École nationale supérieure des beaux-arts in Paris.

⁵⁸ Jeremy Gaines unterhält ein Übersetzungsbüro in Frankfurt am Main, er ist Publizist und Texter, seine Dissertation verfasste er 1985 über die „Politischen Komponenten der Frankfurter Schule“.

oder Nomade. Mensch und Ödland im Werk Jeff Walls“: „*Ich bin der Meinung, dass Walls Landschaften allesamt eigentlich Bilder von ‚Friedhöfen‘ sind, auch wenn auf ihnen keine Gräber dargestellt sind, sondern brachliegende und verödete Flächen.*“⁵⁹

Die Sekundärliteratur versucht, einen Überblick über Jeff Walls gesamtes Werk zu geben, beginnend beim ersten Leuchtkasten aus dem Jahre 1978, bis hin zur neuesten Arbeit.⁶⁰ Andere Autoren beschreiben nicht nur Jeff Walls ersten Leuchtkasten, sondern auch seine frühen Versuche, die Experimente mit Malerei.⁶¹ Auf einzelne Werke wurde bisher wenig eingegangen, das Streben nach Überblick bestimmte die Sekundärliteratur.

2.1.2 Monographien

Die erste Bildmonographie zu Jeff Walls Werk, mit einem Interview von Els Barents⁶², erschien 1986 unter dem Titel „Jeff Wall. Transparencies“⁶³. Dieses Interview⁶⁴ scheint prägend für die gesamte folgende Sekundärliteratur und alle folgenden Interviews gewesen zu sein. Seine Anregungen aus der Kunstgeschichte, sowie die verschiedenen Aspekte seines Schaffens, die Jeff Wall hier erwähnt, ziehen sich wie ein roter Faden durch die komplette Jeff Wall-Sekundärliteratur.

1996 erschien eine sehr ausführliche Monographie mit dem Titel „Jeff Wall“, herausgegeben von Thierry de Duve⁶⁵, Arielle Pelenc und Boris Groys^{66 67}. Diese

⁵⁹ Gaines, Jeremy: Monade oder Nomade. Mensch und Ödland im Werk Jeff Walls, in: Lauter, Rolf (Hrsg.): Jeff Wall. Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000 (Ausstellungskatalog Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main 2001/02), München/New York/London: Prestel, 2001, S. 158.

⁶⁰ Siehe zum Beispiel: Barents, Els: Jeff Wall. Transparencies. Mit einem Interview von Els Barents, München: Schirmer/Mosel, 1986.

⁶¹ Siehe zum Beispiel: Walter, Christine: Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, Weimar: VDG Verlag, 2002, S. 102-128 (Dissertation, LMU-München, Referent: Prof. Dr. Frank Büttner, Korreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle).

⁶² Els Barents: * in Utrecht, NL, 1949, war Kuratorin für Fotografie am Stedelijk Museum in Amsterdam, heute ist sie Direktorin der Huis Marseille Stiftung für Fotografie in Amsterdam.

⁶³ Barents 1986.

⁶⁴ Das Interview mit Els Barents wurde im September 1985 geführt, an den Abenden vor der Eröffnung von Jeff Walls Ausstellung im Stedelijk Museum in Amsterdam.

⁶⁵ Thierry de Duve schrieb hauptsächlich über Marcel Duchamp.

⁶⁶ Boris Groys wurde 1947 in Ostberlin geboren. Er studierte Philosophie und Mathematik. Vor seiner Ausreise in die BRD war er an verschiedenen wissenschaftlichen Instituten Russlands tätig.

Monographie enthält zahlreiche gute Interviews, eigene Schriften von Jeff Wall, sowie Aufsätze der drei Herausgeber. Thierry de Duve bringt in seinem Aufsatz „The Mainstream and the Crooked Path“ interessante Bildvergleiche von zwei Jeff Wall-Leuchtkästen mit Gemälden von Paul Cézanne und Caravaggio.⁶⁸ Boris Groys macht in seinem Aufsatz „Life without Shadows“ auf den interessanten Aspekt aufmerksam, dass Jeff Walls Arbeiten, reproduziert im Katalog, ihre Aura verlieren, weil sie dort nicht mehr leuchten. Darüberhinaus vergleicht Boris Groys Jeff Walls Leuchtkästen mit dem Goldgrund byzantinischer Ikonen.⁶⁹

2.1.3 Dissertationen zum Werk Jeff Walls

2.1.3.1 Walter, Christine: „Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood“, 2002, Institut für Kunstgeschichte, LMU-München

Im Jahre 2002 erschien eine Dissertation⁷⁰ über „inszenierte Fotografie“ von Christine Walter⁷¹. Wie der Titel schon sagt, schreibt Christine Walter in ihrer Dissertation über sieben Fotografen gleichzeitig, darunter auch über Jeff Wall.

Es erweist sich aber als schwierig, so vielen und auch so unterschiedlichen Künstlern gleichzeitig gerecht zu werden. Christine Walter handelt in ihrer Dissertation einen Künstler nach dem anderen mit Leben und Werk ab, dabei ist es ihr Hauptanliegen, zu untersuchen, ob die einzelnen Arbeiten die Kriterien, die inszenierte Fotografie auszeichnen, erfüllen und zu zeigen „*warum und auf welche Weise sich Fotografen in den siebziger und achtziger Jahren mit der Inszenierung narrativer Szenen beschäftigen.*“⁷²

Er gilt als Sprachrohr für russische Kultur. Seit 1994 ist er Professor für Philosophie, Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.

⁶⁷ Duve/Pelenc/Groys 1996.

⁶⁸ Duve, Thierry de: The Mainstream and the Crooked Path, in: Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 34 und S. 36.

⁶⁹ Groys, Boris: Life without Shadows, in: Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 58 und S. 59.

⁷⁰ Walter 2002.

⁷¹ Christine Walter: *1968 in Köln, hat in Köln und an der Ludwig-Maximilians-Universität München Kunstgeschichte, klassische Archäologie und spanische Philologie studiert, heute arbeitet Christine Walter als freie Autorin und Kunsthistorikerin, unter anderem im Online-Bereich.

⁷² Walter 2002, S. 13.

Was mich an dieser Arbeit irritiert, ist die Aussage von Christine Walter, die von „Einflüssen“ auf die Künstler, darunter auch auf Jeff Wall, spricht. Zum Beispiel schreibt sie:

„Um Jeff Walls Frühwerk zu charakterisieren, sollte auch sein damaliges Umfeld in der Stadt Vancouver berücksichtigt werden, sowie die Einflüsse zeitgenössischer Kunst.“⁷³ und „Bereits hier lassen sich Analogien zu anderen Konzeptkünstlern ziehen, die vermutlich Einfluss auf Wall ausübten.“⁷⁴ und „Wall selbst sieht seinen Ansatz, sich vom ‚Kunstwerk‘ weg zu entwickeln, offensichtlich von Ruscha, Graham und Smithson beeinflusst (...).“⁷⁵

2.1.3.2 Abend, Sandra: „Jeff Wall: Photographie zwischen Kunst und Wahrheit“, 2005, Institut für Kunstgeschichte, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Im Jahre 2005 erschien, an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf, eine Dissertation von Sandra Abend⁷⁶ mit dem Titel „Jeff Wall: Photographie zwischen Kunst und Wahrheit“.⁷⁷

Laut Sandra Abend ist es das Ziel ihrer Dissertation, sich der Wahrheitsfrage in Jeff Walls Arbeiten zu nähern.⁷⁸ Sie spricht dabei immer wieder von intendierten Täuschungstaktiken, die der Betrachter aufdecken kann oder sogar soll. Sie vergleicht dazu Jeff Walls Arbeiten mit einer Dokumentarfotografie aus dem Irakkrieg und schreibt:

„Auf der Suche nach der Wahrheit läuft man immer wieder Gefahr, in eine Falle zu gelangen. Das Risiko der Täuschung besteht ebenfalls in hohem

⁷³ Walter 2002, S. 104.

⁷⁴ Walter 2002, S. 106.

⁷⁵ Walter 2002, S. 107.

⁷⁶ Sandra Abend arbeitet heute als Kunsthistorikerin im Wilhelm Fabry Museum der Stadt Hilden.

⁷⁷ Abend, Sandra: Jeff Wal: Photographie zwischen Kunst und Wahrheit, Hilden 2005, veröffentlicht unter: Deutsche Nationalbibliothek, http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=976873087&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=976873087.pdf (15.04.2009), (Dissertation, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Referent: Prof. Dr. Hans Körner, Korreferent: Prof. Dr. Dieter Birnbacher).

⁷⁸ Abend 2005, S. 5.

Maße bei Jeff Walls Werken. Jedoch darf man bei der komparativen Methode der beiden Fotografierichtungen nicht außer Acht lassen, dass es sich bei Walls Arbeiten um Kunst handelt und dadurch eine Täuschung des Betrachters legitim wird. Bei ihm wird sie sogar intendiert, genauso wie er beabsichtigt, dass der Betrachter die Täuschung aufdecken kann.“⁷⁹

Es geht Jeff Wall nicht darum, dem Betrachter seiner Bilder die Wahrheit vorzuenthalten. Er zeigt dem Betrachter Fragmente, die offene Fragestellungen enthalten, die zu vielschichtigen Antworten führen können. Von einer Täuschung kann man bei diesem Vorgehen aber wohl kaum sprechen.

Abschließend kommt Sandra Abend zum Ergebnis, dass Jeff Walls Fotografien „auf die in den Hintergrund getretenen, allgemein gültigen Begebenheiten unserer Realität“ verweisen, „die es zu erkennen galt“.⁸⁰ Sandra Abend bleibt, sowohl in diesem abschließenden Resümee, aber auch in ihrer ganzen Dissertation, viel zu allgemein und geht zu oberflächlich auf die einzelnen Werke von Jeff Wall ein.

2.1.3.3 Hammerbacher, Valerie Antonia: „Das arrangierte Bild. Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall“, 2005, Institut für Kunstgeschichte, Universität Stuttgart

Ebenfalls im Jahre 2005 erschien am Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart eine Dissertation von Valerie Antonia Hammerbacher⁸¹ mit dem Titel „Das arrangierte Bild. Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall“.⁸² Ziel ihrer Dissertation ist es „für das arrangierte fotografische Bild einen Begriff zu finden, diese Kunst in eine Tradition zu stellen und damit ihre Merkmale zu definieren.“⁸³ Jeff Wall begründet, laut Valerie Antonia Hammerbacher, eine neue

⁷⁹ Abend 2005, S. 36.

⁸⁰ Abend 2005, S. 207.

⁸¹ Valerie Antonia Hammerbacher arbeitet derzeit am Institut für Auslandsbeziehungen und als Kunstmäzenin in Stuttgart.

⁸² Hammerbacher, Valerie Antonia: Das arrangierte Bild. Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall, Stuttgart 2005, veröffentlicht unter: Deutsche Nationalbibliothek, http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=980645689&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=980645689.pdf (15.04.2009), (Dissertation Universität Stuttgart, Prof. Dr. R. Steiner, Prof. Dr. H. Schlaffer).

⁸³ Hammerbacher 2005, Abstract.

Gattung, indem er Strategien der Malerei auf die Fotografie anwende.⁸⁴ Bisher sei noch kein Terminus gefunden worden, der die Arbeit von Jeff Wall kategorisiere.⁸⁵ Diese Begriffsfindung für Jeff Walls Arbeiten macht sich Valerie Antonia Hammerbacher zur Aufgabe ihrer Dissertation. Valerie Antonia Hammerbacher kommt letztendlich auf den Begriff „*fictional narrative*“, mit dem Jeff Walls Kunst benannt werden könne.⁸⁶ Diesen Begriff lehnt sich Valerie Antonia Hammerbacher aus einem Aufsatz von Douglas Crimp aus dem Jahr 1979. In diesem Aufsatz, mit dem Titel „Pictures“, beschreibt Douglas Crimp eine arrangierte Fotoarbeit von Cindy Sherman (*Untitled Filmstills 21*) und verwendet in dieser Beschreibung das Attribut „*fictional narrative*“.⁸⁷

Der Begriff „*fictional narrative*“ passt natürlich auf viele Arbeiten von Jeff Wall, trotzdem stellt sich die Frage, ob es uns weiterführt, Jeff Walls doch sehr unterschiedlichen und vielschichtigen Bildern einen solchen Terminus aufzudrängen.

2.1.3.4 Matthias, Agnes: „Die Kunst, den Krieg zu fotografieren – Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart“, 2005, Institut für Kunstgeschichte, Universität Tübingen

Im Rahmen eines Sonderforschungsbereiches an der Universität Tübingen zum Thema „Kriegserfahrungen. Krieg und Gesellschaft in der Neuzeit“ erstellte Agnes Matthias⁸⁸ ihre Doktorarbeit, mit dem Titel „Die Kunst, den Krieg zu

⁸⁴ Hammerbacher 2005, Abstract.

⁸⁵ Hammerbacher 2005, S. 10.

⁸⁶ Hammerbacher 2005, S. 70.

⁸⁷ „Pictures“ bezog sich auf die gleichnamige Ausstellung, die Douglas Crimp in New York 1977 besucht hatte. Im „Artists Space“, einer kleinen Produzentengalerie, wurden fünf Positionen zeitgenössischer Fotografie vorgestellt, Werke von Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo und Philip Smith.

1979 erschien Douglas Crimps Aufsatz in der Zeitschrift „October“ (8, Spring 79, S. 75-88). In diesem stellte Douglas Crimp eine Arbeit der Fotokünstlerin Cindy Sherman vor. Er reagiert auf Michael Frieds Aufsatz „Art and Objecthood“ von 1967, in dem die Minimal-Art und ihre Werke in die Nähe des Theaters gerückt werden.

„We do not know what is happening in these pictures, but we know for sure, that *something* is happening, and that *something* is a *fictional narrative*. We would never take these photographs for being anything but staged.“ (Hammerbacher 2005, S. 69).

⁸⁸ Agnes Matthias: *1973, hat an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe Kunstwissenschaft und an der Universität Tübingen Kunstgeschichte und Empirische Kulturwissenschaft studiert. Heute arbeitet Agnes Matthias als freie Kunsthistorikerin und Kuratorin mit dem Schwerpunkt Fotografie.

fotografieren – Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart“, die 2005 erschien.⁸⁹

Es geht Agnes Matthias in ihrer Arbeit um die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg. Agnes Matthias stellt Arbeiten von rund 30 internationalen Künstlern zusammen, die sich in den 80er und 90er Jahren mit zeitgenössischen, aber auch vergangenen Kriegen auseinandergesetzt haben.⁹⁰ Als Beispiel für „Kriegsphantasien“ wählt Agnes Matthias *Dead Troops Talk* (1991/1992) von Jeff Wall (siehe Abb. 9, S. 238).⁹¹

2.1.3.5 Sava, Sharla: „Cinematic Photography, Theatricality, Spectacle: The Art of Jeff Wall“, 2005, School of Communication, Simon Fraser University Vancouver, Canada

Im Herbst 2005 legte Sharla Sava⁹² an der School of Communication der Simon Fraser Universität in Vancouver eine Dissertation über Jeff Wall vor.⁹³ An dieser Universität unterrichtete Jeff Wall von 1976 bis 1987.

Sharla Sava bezeichnet Jeff Walls Arbeitsweise als „*cinematic photography*“. Diese Bezeichnung verwendet Jeff Wall bereits in seinen eigenen Darstellungen. In seiner „*cinematic photography*“ fasst Jeff Wall, laut Sharla Sava, die Arbeitsweise des Theaters und der Malerei zu Kunstwerken zusammen, die wiederum als Tafelbilder bezeichnet werden könnten.

Zentrales Thema ihrer Studie ist der Anspruch, dass ältere Vorgehensweisen der Darstellung, solche wie Theater und Drama, eine entscheidende Rolle in der Ausformung der künstlerischen Fotografie der „Post-68er-Ära“ und speziell in Jeff Walls Werk spielen. Sharla Savas Dissertation ist eine stark theorielastige

⁸⁹ Matthias, Agnes: Die Kunst, den Krieg zu fotografieren – Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart, Marburg: Jonas Verlag, 2005, (Dissertation, Universität Tübingen, Referent: Prof. Dr. Annegret Jürgens-Kirchhoff).

⁹⁰ Matthias 2005, S. 11-12.

⁹¹ Jeff Wall zeigt hier getötete Sowjetsoldaten nach einem Anschlag afghanischer Mudschaheddin.

⁹² Sharla Sava unterrichtete Kunstgeschichte, *visual culture* und *media studies* an der Simon Fraser University in Vancouver, am Emily Carr Institute und an der Universität von British Columbia.

Sharla Sava ist heute „Assistant Professor“ am Centre for Fine Arts der York University in Toronto, in der kanadischen Provinz Ontario.

⁹³ Sava, Sharla: Cinematic Photography, Theatricality, Spectacle: The Art of Jeff Wall, Vancouver 2005, veröffentlicht unter: UMI Dissertation Express, <http://disexpress.umi.com/dxweb> (15.04.2009), Search Performed: jeff wall, (Dissertation, School of Communication, Simon Fraser University Vancouver, Canada, Chair: Dr. Robert Anderson, Senior Supervisor: Dr. Richard Gruneau, Professor, School of Communication).

Arbeit. In ihrer Arbeit geht sie leider auf die phänomenologische Erarbeitung und Deutung einzelner Werke Jeff Walls nur ungenügend ein und vergibt hiermit die entscheidende Chance, das Werk Jeff Walls im wirklichen Sinne fassbar zu machen.

2.1.3.6 Adams, Virginia: „Illusion and Disillusionment in the Works of Jeff Wall and Gerhard Richter: Picturing (Post)Modern Life“, 2007, Department of Art History and Archaeology, University of Maryland

Virginia Adams⁹⁴ wählte für ihre Doktorarbeit Jeff Wall und Gerhard Richter, in einer etwas seltsamen Aufgabenkombination.⁹⁵ Thema von Virginia Adams Dissertation ist das Auftauchen großformatiger Farbfotografien und die konkurrierende „Rückkehr zur Malerei“ um 1980. Diesen Wendepunkt um 1980, an dem sich laut Virginia Adams Nordamerika und Westdeutschland von der Konzeptkunst weg bewegten, versucht Virginia Adams anhand des Werkes von Jeff Wall und Gerhard Richter zu beschreiben. Außerdem ist es Virginia Adams Anliegen, die sozialen, kulturellen und politischen Bedingungen in und zwischen Westdeutschland und Nordamerika zu untersuchen. Am Ende ihrer Arbeit stellt Virginia Adams fest, dass eine Schlussfolgerung unmöglich ist⁹⁶, was bei einem Vergleich von Jeff Wall mit Gerhard Richter auch nicht verwundert.

2.1.4 Ausgewählte Kataloge zu Einzelausstellungen

Zur Ausstellung „Jeff Wall. Space and Vision“, die 1996/97 im Lenbachhaus in München gezeigt wurde, hat Helmut Friedel einen Ausstellungskatalog⁹⁷ herausgegeben. Dieser Katalog enthält einen Text von Helmut Friedel, der außer

⁹⁴ Virginia Adams war viele Jahre als Rechtsanwältin tätig, studierte dann Kunstgeschichte und promovierte an der Universität von Maryland.

⁹⁵ Adams, Virginia: Illusion and Disillusionment in the Works of Jeff Wall and Gerhard Richter: Picturing (Post)Modern Life, Maryland 2007, veröffentlicht unter: UMI Dissertation Express, <http://disexpress.umi.com/dxweb> (15.04.2009), Search Performed: jeff wall, (Dissertation, Department of Art History and Archaeology University of Maryland, Chair: Professor Steven A. Mansbach).

⁹⁶ Adams 2007, S. 195.

⁹⁷ Friedel, Helmut (Hrsg.): Jeff Wall. Space and Vision (Ausstellungskatalog Kunstabau der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München 1996/97), München: Schirmer/Mosel, 1996/97.

einem interessanten Vergleich von Jeff Walls Leuchtkästen mit den Glasfenstern gotischer Kathedralen keine neuen Erkenntnisse enthält.⁹⁸ Außerdem enthält dieser Katalog noch zwei Aufsätze von Jean François Chevrier⁹⁹, mit den Titeln „Spiel, Drama, Rätsel“ und „Die Dunkle Seite der Glücksverheißung“, die aber ebenfalls nichts Neues aufweisen.

2001/2002 zeigte das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main die Ausstellung „Jeff Wall. Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000“, zu der Rolf Lauter einen Ausstellungskatalog herausgegeben hat.¹⁰⁰ Rolf Lauter hat für diesen Katalog einen Aufsatz verfasst.¹⁰¹ Er beginnt mit Jeff Walls Frühwerk *Landscape Manual*. Seine Äußerungen über die Arbeiten von Jeff Wall sind sehr allgemein gehalten. Zum Beispiel schreibt er:

„Raum und Zeit werden in Walls Arbeiten als abstrakte, geistige Größen bewusst gemacht, indem sie reale Geschehnisse teils in gegenwärtig ‚realer‘ Zeitlichkeit zeigen, teils als Erinnerungsbilder aus der Vergangenheit ‚vergegenwärtigen‘.“¹⁰²

Zusätzlich enthält dieser Katalog ein Interview von Boris Groys mit Jeff Wall, mit dem Titel „Die Fotografie und die Strategien der Avantgarde“¹⁰³. Hier äußert sich Jeff Wall ausführlich zu seiner Schwarz-Weiß-Fotografie, worauf ich im Werküberblick unter Kapitel III noch genauer eingehen werde.

Außerdem enthält der Katalog einen Aufsatz von Hans Dickel¹⁰⁴, mit dem Titel „Bildtechnologie und Bildlichkeit. Zur Unterscheidung von Medienbildern und Kunstdbildern“, der Jeff Walls Leuchtkästen recht treffend umschreibt:

„Walls illuminierte Diapositive in Schaukästen unterscheiden sich von Fotos, insofern sie leuchten, sie unterscheiden sich von Fernseh-Bildern, insofern ihre Darstellung unbewegt sichtbar bleibt, sie unterscheiden sich

⁹⁸ Kat. Ausst. Jeff Wall. Space and Vision, 1996/97, S. 10.

⁹⁹ Jean François Chevrier: Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Ausstellungskurator, lebt und arbeitet in Paris, gibt Vorlesungen zur Zeitgenössischen Kunst an der École nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris.

¹⁰⁰ Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places 2001/02.

¹⁰¹ Lauter, Rolf: Jeff Wall: Figures & Places, in: Kat. Ausst. Figures & Places, 2001/02, S. 13-125.

¹⁰² Lauter, Rolf: Jeff Wall: Figures & Places, in: Kat. Ausst. Figures & Places, 2001/02, S. 24.

¹⁰³ Jeff Wall im Gespräch mit Boris Groys. Die Fotografie und die Strategien der Avantgarde, 2001, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 138.

¹⁰⁴ Hans Dickel ist Professor für Mittlere und Neue Kunstgeschichte an der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg (Schwerpunkt: 19./20. Jhd.).

von Werbe-Leuchttafeln, insofern sie kein Produkt anpreisen, sondern sich selbst. Es sind mediale Zwitter, die den Bildkonsumgewohnheiten zuwiderlaufen und ihre Bestimmung auf einer anderen Ebene finden – als Kunstbild.“¹⁰⁵

Weiterhin enthält dieser Katalog ein sehr aufschlussreiches Gespräch von Jan Tumlr¹⁰⁶ mit Jeff Wall über die sehr aufwendige Herstellung der Arbeit *The Flooded Grave*, die 1998-2000 entstand (Abb. 10, S. 239).¹⁰⁷ Es ist das einzige Gespräch, in dem Jeff Wall sämtliche Details über die Herstellung einer inszenierten Arbeit preisgibt. Aus diesem Gespräch und den zahlreichen Abbildungen, die dieses Interview begleiten (siehe Abb. 11-12, S. 239-240), kann man erahnen, welcher Aufwand hinter Jeff Walls inszenierten Arbeiten steckt.

In den letzten Jahren fanden zwei große Retrospektiven zu Jeff Walls Werk statt, eine in Europa und eine in den USA. Die europäische Retrospektive fand 2005/2006 im Schaulager Basel und in der Tate Modern in London statt. Der *Catalogue Raisonné*¹⁰⁸, der zu dieser Retrospektive erschien, ist das ausführlichste Werk, das bisher über Jeff Walls Œuvre herausgegeben wurde. Auf 500 Seiten enthält er Abbildungen von allen ab 1978 - dem Beginn des Einsatzes von Leuchtkästen - bis 2004/2005 entstandenen Arbeiten, kurze Texte über Jeff Wall und vier seiner eigenen Essays auf Deutsch und Englisch. Hilfreich ist auch das zwanzigseitige Literaturverzeichnis.

Die zweite Retrospektive fand 2007/2008 in den USA, genauer gesagt im Museum of Modern Art in New York, im Art Institute in Chicago und im Museum of Modern Art in San Francisco statt. Zu dieser Retrospektive erschien ein umfassender Begleitkatalog.¹⁰⁹ Dieser Katalog enthält einen Aufsatz von Peter Galassi¹¹⁰.¹¹¹ Peter Galassi gibt zwar, wie so häufig in der Sekundärliteratur, einen Überblick über Jeff Walls Gesamtwerk, gestaltet diesen aber sehr interessant und

¹⁰⁵ Dickel, Hans: Image Technology and the Pictorial Image: Media Images versus Art Images, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 144-145.

¹⁰⁶ Jan Tumlr unterrichtet Kunst und Filmtheorie am Art Center und der University of Southern California.

¹⁰⁷ Jan Tumlr im Gespräch mit Jeff Wall über *The Flooded Grave*, *The Hole Truth*, 2001, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places 2001/02, S. 150-157.

¹⁰⁸ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006.

¹⁰⁹ The Museum of Modern Art New York (Hrsg.): Jeff Wall (Ausstellungskatalog Museum of Modern Art New York 2007/Art Institute Chicago 2007/San Francisco Museum of Modern Art 2008), New York: The Museum of Modern Art, 2007.

¹¹⁰ Peter Galassi: Chefkurator für Fotografie des MoMA New York.

¹¹¹ Galassi, Peter: Unorthodox, in: Kat. Ausst. Jeff Wall 2007/2008, S. 13-57.

abwechslungsreich: Er beginnt mit Jeff Walls Frühwerk, *Landscape Manual*, und Jeff Walls ersten Experimenten mit monochromer Malerei. Er betont aber auch Jeff Walls großes Interesse am neorealistischen Film der 1940er und 50er Jahre in Italien und der 50er und 60er Jahre in Frankreich.¹¹² Als einen von Jeff Walls *artistic heroes* nennt er Dan Flavin.¹¹³

Er sieht eine Neuerung in Jeff Walls Werk im Jahre 1982, mit der Arbeit *Mimic* (Abb. 13, S. 240). Obwohl Kritiker ein Gemälde von Gustave Caillebotte (Abb. 14, S. 241) als Inspirationsquelle ansehen, ist Peter Galassi der Meinung, dass Jeff Walls Arbeiten ab *Mimic* nicht mehr auf Bilder aus der Vergangenheit verweisen oder davon abhängen:¹¹⁴

„In discussing ‚Mimic‘, critics have rightly suggested as a likely source of inspiration a large painting of Parisian pedestrians by Manet’s younger contemporary Gustave Caillebotte, but it is fundamental to the character of Wall’s new art that pictures such as ‚Mimic‘ no longer refer to or depend upon any single painting of the past.“¹¹⁵

Ein viel treffenderer Vergleich zu Jeff Walls Arbeit *Mimic* (1982), als ihn die Spaziergänger von Gustave Caillebotte darstellen, scheint mir eine in Chicago entstandene Fotografie von Walker Evans aus dem Jahre 1946 zu sein (Abb. 15, S. 241). Diese Fotografie zeigt einen jungen weißen Mann, der gerade an einem schwarzen Mann vorübergeht. Der weiße Mann ist frontal abgelichtet, von dem schwarzen Mann sieht man nur die Rückenpartie. Die Trennung zwischen „Schwarz und Weiß“ symbolisiert eine Straßenlaterne, die von Stromleitungen überspannt wird und die das Bild in zwei Hälften teilt. Diese Fotografie weckt Assoziationen zu Rassentrennung und Rassismus. Auch bei Jeff Walls *Mimic* werden Assoziationen zum Rassismus geweckt. Ein Mann, der mit seiner Partnerin an einem anderen Mann vorübergeht, macht sich über dessen asiatisches Aussehen lustig, indem er sein Augenlid zur Seite zieht. Wie bei Walker Evans sind rechts im Bild ein dunkles Gebäude zu erkennen, eine Straßenlaterne, Stromleitungen und Straßenschilder. Ich stimme Peter Galassi zu, dass Jeff Walls

¹¹² Galassi, Peter: Unorthodox, in: Kat. Ausst. Jeff Wall 2007/2008, S. 18.

¹¹³ Galassi, Peter: Unorthodox, in: Kat. Ausst. Jeff Wall 2007/2008, S. 24.

¹¹⁴ Galassi, Peter: Unorthodox, in: Kat. Ausst. Jeff Wall 2007/2008, S. 30.

¹¹⁵ Galassi, Peter: Unorthodox, in: Kat. Ausst. Jeff Wall 2007/2008, S. 30.

Mimic des Vergleiches mit Gustave Caillottes Spaziergängern nicht bedarf, doch ein Vergleich mit dieser Fotografie von Walker Evans scheint mir durchaus berechtigt.

2.2 Sekundärliteratur speziell zu den drei ausgewählten Werken

2.2.1 Sekundärliteratur zu *The Storyteller* (1986), Großbild im Leuchtkasten, 229 x 437 cm

The Storyteller wird in der Sekundärliteratur oft der Vollständigkeit halber als eine der vielen Arbeiten von Jeff Wall erwähnt. Dabei zieht sich der Vergleich mit den Gemälden *La Tempestá* von Giorgione (Abb. 16, S. 242), *Le Déjeuner sur l'Herbe* von Edouard Manet (Abb. 17, S. 242) und *Un dimanche à la Grande Jatte* von Georges Seurat (Abb. 18, S. 243) bis heute, immer wenn von *The Storyteller* die Rede ist, durch die gesamte Sekundärliteratur und auch durch alle in den Interviews zu *The Storyteller* gestellten Fragen.¹¹⁶ Bereits Jerry Zaslove¹¹⁷ verglich 1990 in seinem Aufsatz „Faking Nature and Reading History“¹¹⁸ *The Storyteller* mit Manets *Le Déjeuner sur l'Herbe*:

„*Indians, a strange picnic setting, a woman storyteller, a comical pipe sticking from the ground, critical crotch shaped trusses, the red over red of the listener's shirts, the sleeping bag and the postures of the other listeners appear to be receiving signals from Manet's „Déjeuner sur l'Herbe“ (...).*“¹¹⁹

Valerie Antonia Hammerbacher erwähnt in ihrer Dissertation aus dem Jahr 2005, mit dem Titel „Das arrangierte Bild. Strategien malerischer Fiktion im Werk von

¹¹⁶ Dieser Vergleich taucht zum Beispiel auf in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 87 (deutsche Ausgabe).

¹¹⁷ Jerry Zaslove: Professor emeritus, unterrichtete Europäische Literatur und Sozialgeschichte an der Simon Fraser Universität in Vancouver.

¹¹⁸ Zaslove, Jerry: Faking Nature and Reading History. The Mindfulness toward reality in the dialogical world of Jeff Wall's pictures, in: Kat. Ausst. Jeff Wall, Vancouver Art Gallery 1990, Vancouver 1990, S. 64-99, speziell zu *The Storyteller* S. 98.

¹¹⁹ Zaslove, Jerry: Faking Nature and Reading History. The Mindfulness toward reality in the dialogical world of Jeff Wall's pictures, in: Kat. Ausst. Jeff Wall, 1990, S. 98.

Jeff Wall“, *The Storyteller* nur kurz, jedoch wieder in Zusammenhang mit Manets *Le Déjeuner sur l’Herbe*:

„In der Fotografie „The Storyteller“ von 1986 dient Manets Arbeit Wall erneut als Vorlage. Diesmal ist es „Déjeuner sur l’Herbe“ aus dem Jahr 1863, von dem er die Figurenkonstellation und einzelne Sitzmotive verwendet. Das angewinkelte Bein und der Arm, der auf das Knie gestützt wird, sowie die Hand, die das Winkelmotiv aufnimmt und zum Gesicht führt, werden übernommen – nur seitenverkehrt. Wo Manet eine unbekleidete Frau darstellt, hat Wall einen Mann in Jeans und Lederjacke gewählt.“¹²⁰

Auch Sandra Abend erwähnt in ihrer Dissertation über Jeff Wall, ebenfalls aus dem Jahr 2005, *The Storyteller* kurz, wieder in Zusammenhang mit Manets Frühstück im Grünen:

„Parallel zu betrachten ist auch sein Aufgreifen der Motivwahl im Sinne Manets, der beispielsweise sein Gemälde „Das Frühstück im Freien“ von 1863 an Giorgiones „Ländlichem Konzert“ (Abb. 19, S. 243) orientiert hat, das wiederum Jeff Wall für seine Photographie „The Storyteller“ zu nutzen wusste.“¹²¹

Speziell zur Arbeit *The Storyteller* hat das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main, in dessen Sammlung sich eines der beiden Exemplare befindet, im Jahre 1992 ein 77-seitiges Heft herausgegeben.¹²² Es besteht aus zwei Aufsätzen, einem von Robert Linsley, einem kanadischen Künstler, und einem von Verena Auffermann, einer freischaffenden Kunst- und Literaturkritikerin aus Frankfurt, die jeweils auf Deutsch und Englisch abgedruckt wurden. Robert Linsleys interessanter Aufsatz¹²³ behandelt die ethnographische Debatte, die Jeff Walls *The Storyteller* mit den ursprünglichen Einwohnern Kanadas auslöste und betrachtet somit das Werk von einem völlig neuen Standpunkt aus. Auf diesen

¹²⁰ Hammerbacher 2005, S. 41.

¹²¹ Abend 2005, S. 164.

¹²² Wall: *The Storyteller*, 1987.

¹²³ Linsley, Robert: Jeff Wall. *The Storyteller*, in: Museum für Moderne Kunst im Auftrag des Dezernats für Kultur und Freizeit, Amt für Wissenschaft und Kunst der Stadt Frankfurt am Main: Jeff Wall. *The Storyteller*, Frankfurt am Main: Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main, 1992, S. 7-24.

Aufsatz werde ich im fünften Kapitel meiner Arbeit ausführlicher eingehen. Verena Auffermann¹²⁴ widmet sich hauptsächlich der Dreieckskomposition der Figuren, mit der Jeff Wall „auf die Perspektivregeln der Renaissance“¹²⁵ verweise, und stellt wieder Bezüge zu Werken aus der Kunstgeschichte her, wie zum Beispiel zu Giorgiones *La Tempestá* (Abb. 16, S. 242), Tizians *Concert Champêtre* (Abb. 19, S. 243), Edouard Manets *Le Déjeuner sur l'Herbe* (Abb. 17, S. 242), Georges Seurats *Un dimanche à la Grande Jatte* (Abb. 18, S. 243). Das einzige neue Vergleichsbild ist von Salvador Dalí und trägt den Titel *Medial-Paranoides Bild* (Abb. 20, S. 244), ist aber nicht wirklich zum Vergleich geeignet. Verena Auffermanns Aufsatz enthält weder eine ausreichend ausführliche Bildbeschreibung, noch lassen sich aus den Vergleichen neue Erkenntnisse ziehen.

Ausführlicher mit *The Storyteller* beschäftigten sich 1996 Thierry de Duve¹²⁶ und 1998 Rainer Rochlitz¹²⁷. Thierry de Duve bezeichnet in seinem Aufsatz „The Mainstream and the Crooked Path“ *The Storyteller* zu Recht als „Wall's most accomplished work“¹²⁸ und als „Wall's most beautiful work“¹²⁹. Hauptsächlich beschäftigt sich Thierry de Duve wieder mit den Bezügen zu Manets *Le Déjeuner sur l'Herbe* (Abb. 17, S. 242) und auch zu Seurats *Un dimanche à la Grande Jatte* (Abb. 18, S. 243). Die ähnliche Geste des auf dem Knie abgestützten Ellenbogens des Mannes in der Mitte der Dreiergruppe in Jeff Walls Arbeit und der nackten Frau bei Manet führt beim Betrachter zu folgenden Fragen:

„Why has it been transferred from a woman to a man, from a nude to a clothed figure, from the left of the composition to its centre? Why has it been reversed like a mirror image? And why in place of the Victorine looking into your eyes is there a young woman disregarding you and talking; and why is she talking to two men who are disregarding you and listening to her? And

¹²⁴ Auffermann, Verena: Dreiecksbeziehungen im ungeschriebenen Roman, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, 41-52.

¹²⁵ Auffermann, Verena: Dreiecksbeziehungen im ungeschriebenen Roman, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 43.

¹²⁶ Duve, Thierry de: The Mainstream and the Crooked Path, in: Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 46-53.

¹²⁷ Rochlitz, Rainer: Jeff Wall, in: Rochlitz, Rainer (Hrsg.): L`art au banc d`essai. Esthétique et critique, Paris: Gallimard, 1998, S. 407-411.

¹²⁸ Duve, Thierry de: The mainstream and the Crooked Path, in: Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 46.

¹²⁹ Duve, Thierry de: The mainstream and the Crooked Path, in: Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 53.

why does the trio in „The Storyteller“ have the same decentred place as the still life in the foreground of the Déjeuner?”¹³⁰

Auch wenn die Körperhaltung bei Manets und Jeff Walls sitzender Figur ähnlich ist, wird es dennoch schwierig werden, sich über diese Körperhaltung Jeff Walls *The Storyteller* anzunähern. Außerdem bezeichnet Thierry de Duve die abgebildeten Personen als „British Columbia Indians“¹³¹ und spricht dabei von den Mythen der *Haida*, *Kwaikliut* und *Tlingit*, die sie sich möglicherweise erzählen könnten.¹³² Jeff Wall hat diese Arbeit aber in Vancouver aufgenommen¹³³ und diese Gegend wurde ursprünglich von den *Central Coast Salish* besiedelt. Die von Thierry de Duve angesprochenen Gruppen lebten viel weiter nördlich. Thierry de Duve ist sich der „Vollkommenheit“ und „Schönheit“ dieser Arbeit durchaus bewusst, er beschreibt aber leider nur wenige Details und führt seine interessanten Andeutungen, zum Beispiel die Bezüge zu den Mythen der „British Columbia Indians“¹³⁴, nicht weiter aus.

Auch Rainer Rochlitz erwähnt in seinem Aufsatz über Jeff Wall aus dem Jahr 1998, dass Jeff Wall die Sitzpositionen der in *The Storyteller* abgebildeten Personen von Manets *Déjeuner sur l'Herbe* übernommen hätte.¹³⁵ Sein Aufsatz enthält darüber hinaus eine prägnante Bildbeschreibung von *The Storyteller*. Außerdem macht Rainer Rochlitz darauf aufmerksam, dass die abgebildeten Personen „des Indiens d' Amérique“¹³⁶ seien und dass sich der Titel *The Storyteller* auf Walter Benjamins Aufsatz „Der Erzähler“ beziehen könnte.¹³⁷

¹³⁰ Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 46.

¹³¹ Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 48.

¹³² Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 53.

¹³³ Kat. Ausst.Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 304.

¹³⁴ Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 48.

¹³⁵ Rochlitz 1998, S. 407.

¹³⁶ Rochlitz 1998, S. 409.

¹³⁷ Rochlitz 1998, S. 407.

2.2.2 Primär- und Sekundärliteratur zu *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997), Großbilddia im Leuchtkasten, 209,5 x 271,5 cm

Zu Jeff Walls Werk *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* erschien in der Zeitung „Die ZEIT“ im Mai 1998 ein sehr gutes Interview, das Fritz von Klinggräff mit Jeff Wall kurz vor dessen Abreise aus Istanbul, im September 1997, führte. Das Interview trägt den Titel „Das Bild aus Istanbul. Drei Wochen Arbeit für ein Photo: ZEIT-Gespräch mit dem kanadischen Künstler Jeff Wall“¹³⁸ und kann als die ausführlichste Primärliteratur, die zu diesem Werk erschienen ist, bezeichnet werden.

Dieses Interview gibt grundlegende Informationen zum Schauplatz und zur abgebildeten Person. Darüberhinaus erhält man einen ersten Eindruck über Jeff Walls Intentionen und Gedanken unmittelbar nach Erstellung des Werkes, unmittelbar von dem Ort aus, an dem die Fotografie entstand. Die Vielschichtigkeit dieses Werkes deutet sich bereits in diesem Interview an:

Jeff Wall erklärt, dass er einen Menschen fotografieren wollte, der in die Großstadt kommt, um sich hier nach Arbeit umzusehen, was in Istanbul jeden Tag tausendmal passiere. Diese existenzielle Erfahrung der Ankunft mache jeder Mensch für sich allein. Die großen Städte seien heute längst nicht mehr so kosmopolitisch wie vor zwanzig Jahren. Heute seien die Metropolen der Welt überdimensionale Dörfer. Ihn interessierten diese Übergangsphänomene. Historisch neu sei, dass heute mehr als die Hälfte der Menschen in Großstädten lebe. Er sagt über seine Motivation folgendes:

„Die europäische Romantik hat Diskurse und Sehgewohnheiten geschaffen, in die sich ein Bild mit einer einzelnen Person quasi automatisch einschreibt. Meine Motivation aber lag woanders. In Istanbul trifft man, wo man geht und steht, auf Menschenströme, Menschenansammlungen. Eine einzelne Person zu treffen ist in Istanbul fast unmöglich. Mir gefiel die

¹³⁸ Klinggräff, Fritz von: Das Bild aus Istanbul. Drei Wochen Arbeit für ein Photo: ZEIT-Gespräch mit dem kanadischen Künstler Jeff Wall, September 1997, Übersetzung aus dem Englischen: Fritz von Klinggräff und Mark Kubitzke, in: Die Zeit, Nr. 23, 28. Mai 1998, S. 72.

Vorstellung, dieses Nichtsichtbare zu fotografieren. Auch das gehört zur Photographie.“¹³⁹

Weiter sagt er:

„Andererseits glaube ich auch nicht, dass das, was sich hier abspielt, auf Dauer funktionieren kann. Das Verhältnis von Stadt und Land ist einfach aus dem Gleichgewicht, die Umwelt kollabiert. Zukunft lässt sich hier wirklich kaum ausmachen. Aber es ist letztlich nicht meine Aufgabe, dies zu beurteilen. Die Photographie bezeugt nur.“¹⁴⁰

Jean-François Chevrier spricht 1998, zum Ende eines Interviews mit Jeff Wall, den Künstler auf seine Arbeit *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* an.¹⁴¹ Jean-François Chevrier bezeichnet diese Arbeit hier als „une très belle image“¹⁴². Aus diesen wenigen Sätzen, die Jean-François Chevrier Jeff Wall zu dieser Arbeit entlockt, kann der Leser die Vielschichtigkeit dieser Arbeit bereits erahnen.

In der Sekundärliteratur, darunter auch in vielen Ausstellungskatalogen, wird diese Arbeit nur kurz, der Vollständigkeit halber, erwähnt. Zum Beispiel schreibt Bernd Reiß im Jahre 2001 in seinem Aufsatz „Die Konstruktion einer scheinbaren Wirklichkeit. Räume, Blicke und Paraphrasen“ Folgendes zu dieser Arbeit:

„Einen Blick in das scheinbar menschenleere vorstädtische Monotopia zeigt Wall in ‚A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey – Istanbul, September 1997‘ (1997). Dieser Vorort von Istanbul zeugt von trister Eintönigkeit, die nur durch die Moschee unterbrochen wird. Die Großstadt als paradigmatischer Ort der Moderne wird trotz seiner Seriellität und

¹³⁹ Wall/Klinggräff 1998, S. 72.

¹⁴⁰ Wall/Klinggräff 1998, S. 72.

¹⁴¹ Ein Maler des modernen Lebens. Gespräch zwischen Jeff Wall und Jean-François Chevrier, 1998, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures and Places, 2001/02 (deutsche Ausgabe), S. 185.

¹⁴² At home and elsewhere, dialogue à Bruxelles entre Jeff Wall et Jean-François Chevrier, 1998, in: Chevrier, Jean-François: Jeff Wall. Essais et entretiens 1984-2001, Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, S. 376.

Fremdheit zur neuen Heimat für den aus Anatolien stammenden Emigranten, den die Arbeitssuche nach Istanbul führt.“¹⁴³

Christine Walter erwähnt in ihrer Dissertation, aus dem Jahre 2002, *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* ebenfalls leider nur kurz in ihrem „werküberblickartigen“ Bericht zu Jeff Wall:

„In jüngster Zeit nimmt Wall das Thema des sozialkritisch motivierten Schnapschusses erneut auf (‘Mahmutbey, Istanbul’, 1997 oder ‘Polishing’, 1998), nachdem er sich seit Ende der achtziger Jahre zwischenzeitlich davon distanzierte. In dieser Zeit beschäftigte er sich häufig mit psychoanalytischen Inhalten (z. B. ‘The Drain’, 1989) oder formal-kompositorischen Fragen (‘Diagonal Composition’, 1993, oder ‘Swept’, 1995).“¹⁴⁴

2.2.3 Sekundärliteratur zu *Men Waiting* (2006), Silbergelantineabzug, 262 x 388 cm

Jeff Wall schuf *Men Waiting* (2006) und drei weitere großformatige Schwarz-Weiß-Fotografien, mit den Titeln *Cold Storage, Vancouver* (2007, 258,5 x 319 cm, Abb. 21, S. 244), *Tenants* (2007, 255,4 x 335,3 cm, Abb. 22, S. 245) und *War Game* (2007, 247 x 302,6 cm, Abb. 23, S. 245) als Auftragswerke für das Deutsche Guggenheim Museum in Berlin.

Diese vier neuen Schwarz-Weiß-Fotografien wurden vom 3. November 2007 bis zum 20. Januar 2008 erstmals im Guggenheim Museum in Berlin ausgestellt. Die Ausstellung trug den Titel „Jeff Wall: Belichtung“. Anlässlich dieser Ausstellung erschien ein Ausstellungskatalog mit Aufsätzen von Jennifer Blessing¹⁴⁵ und Katrin Blum¹⁴⁶.¹⁴⁷

¹⁴³ Reiß, Bernd: Die Konstruktion einer scheinbaren Wirklichkeit. Räume, Blicke und Paraphrasen, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 190.

¹⁴⁴ Walter 2002, S. 127.

¹⁴⁵ Jennifer Blessing wurde am 27. Juni 2006 zur ersten Kuratorin für Fotografie des Guggenheim-Museums in New York ernannt.

¹⁴⁶ Katrin Blum, geboren 1973, arbeitete in San Francisco beim Film, studierte anschließend Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Italienisch in Berlin und Pisa. Ihre Magisterarbeit verfasste sie zu römischen Antikenzeichnungen des niederländischen Künstlers Maarten van

Jennifer Blessing stellt *Men Waiting*, in ihrem Aufsatz mit dem Titel „Jeff Wall in Schwarz und Weiss“¹⁴⁸, in Zusammenhang mit einer Jagdszene aus Jean Renoirs Film „*Die Spielregel*“ (1939):

„Man fühlt sich an die Jagdszene in Jean Renoirs Film „Die Spielregel“ (1939) erinnert, der zahlreiche neorealistische Neuerungen vorwegnahm. Über Renoirs adeliger Jagdgesellschaft wölbt sich ein weiter Himmel, der sie gleichsetzt mit dem gehetzten Wild.“¹⁴⁹

Dieses Zitat bezieht sich auf einen Frame aus Jean Renoirs Film „*Die Spielregel*“ und stellt diesen Jeff Walls kinematografischer Fotografie *Men Waiting* gegenüber. Hier stellt sich die Frage, ob man aus einem Film einen einzelnen Frame herausgreifen kann und diesen, nur weil er formal ähnlich ist, mit dem kinematografischen Bild von Jeff Wall vergleichen kann. Eignen sich einzelne Frames überhaupt als Vergleich zu Jeff Walls „Mikrokosmen“? Wenn man einen Vergleich mit einem Film in Erwägung ziehen würde, dann müsste man die Handlung des Films, angedeutet durch mehrere Frames, in diesen Vergleich einbeziehen. Auf der Seite des kinematografischen Bildes könnte man diese Handlung mit möglichen Deutungsebenen vergleichen und Ähnlichkeiten – die weit über der rein formalen Ebene liegen würden – herausarbeiten.

Katrin Blum schreibt in ihrem Aufsatz „Passing By – Thinking“¹⁵⁰, dass die formale Bildeinteilung von *Men Waiting*, mit dem bewölkten Himmel, der etwa zwei Drittel der Bildfläche einnimmt, an die Landschaftsmalerei im Holland des 17. Jahrhunderts erinnert. Als Beispiel nennt Katrin Blum das Gemälde *Ansicht von Arnheim* von Jan van Goyen aus dem Jahre 1646 (Abb. 24, S. 246).¹⁵¹ Weiter vergleicht Katrin Blum *Men Waiting* mit dem *Begräbnis in Ornans* von Gustave

Heemskerck. Sie arbeitet regelmäßig für die Akademie der Staatlichen Museen und schreibt an ihrer Dissertation zum Thema „Street photography in der DDR der fünfziger und sechziger Jahre“. Daneben beschäftigt sie sich mit Sportfotografie und Film im Dritten Reich. Katrin Blum lebt in Berlin.

¹⁴⁷ Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung 2007/2008.

¹⁴⁸ Blessing, Jennifer: Jeff Wall in Schwarz und Weiss, in: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, S. 8-30.

¹⁴⁹ Blessing, Jennifer: Jeff Wall in Schwarz und Weiss, in: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, S. 20.

¹⁵⁰ Blum, Katrin: Passing By – Thinking, in: Blessing, in: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, S. 52-58.

¹⁵¹ Blum, Katrin: Passing By – Thinking, in: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, S. 55.

Courbet von 1849 (Abb. 25, S. 246).¹⁵² Der hier dargestellte rein formale Vergleich mit alten Gemälden wird einer großformatigen Schwarz-Weiß-Fotografie nur bedingt gerecht.

Ferner betont Katrin Blum, dass Jeff Wall selbst bestätigt habe, dass es sich bei den in *Men Waiting* abgebildeten Personen um sogenannte *day laborers* handle, die er an einem sogenannten *cash corner*¹⁵³ in Vancouver angeheuert habe und dann an einen Ort gebracht habe, der seinen Bildvorstellungen besser entsprach. Zwar inszeniere Jeff Wall bei diesem Bild, indem er die Männer am Straßenrand aufstelle, aber er inszeniere sie als das, was sie ohnehin sind.¹⁵⁴

Weiter schreibt sie, dass der Beruf des Tagelöhners in den westlichen Industriegesellschaften lange Zeit als historisches, scheinbar überwundenes Phänomen galt. Sie vergleicht *Men Waiting* mit einem um 1900 in Moskau entstandenen Foto eines unbekannten Fotografen, das eine große Gruppe auf Arbeit wartender Tagelöhner von der anderen Straßenseite her zeigt. Katrin Blum meint dazu, im Rahmen der Globalisierung sei der Tagelöher nun verstärkt zurückgekehrt.¹⁵⁵

Dann bringt Katrin Blum noch einen weiteren interessanten Ansatzpunkt für eine mögliche Sinnstiftung ins Spiel: Jeff Walls Bild sei kein politisches Statement, sondern ein distanzierter, eher kühl konstatisierter Blick, ähnlich dem eines Passanten, der die Gruppe von der anderen Straßenseite beäuge. Durch diese Distanz könne man das Bild unabhängig vom konkreten Anlass als allgemeine Studie menschlichen Gruppenverhaltens oder als theaterhafte Inszenierung des sich nach Bewegung und Veränderung sehndenden, zugleich aber starr in sich gefangenen Menschen begreifen. Darauf verweise nicht zuletzt auch der betont allgemein gehaltene Titel.¹⁵⁶

Das genannte Foto aus Moskau um 1900 stellt zweifellos eine historisch interessante Phase der Entwicklung der Arbeitsverhältnisse in einem damals noch feudalistischen Staat dar.

¹⁵² Blum, Katrin: *Passing By – Thinking*, in: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, S. 55.

¹⁵³ Als *cash corners* werden öffentliche Plätze bezeichnet, an denen Arbeitslose für kurzfristige Jobs angeheuert werden können. Siehe Blum, Katrin: *Passing By – Thinking*, in: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, Anmerkung 6, S. 58.

¹⁵⁴ Blum, Katrin: *Passing By – Thinking*, in: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, S. 55.

¹⁵⁵ Blum, Katrin: *Passing By – Thinking*, in: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, S. 55.

¹⁵⁶ Blum, Katrin: *Passing By – Thinking*, in: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, S. 55-56.

In allen Industrienationen existiert auch eine sogenannte „Schattenwirtschaft“, die illegale Tagelöhner beschäftigt. Auch die moderne „Zeitarbeit“ gleicht immer mehr der prekären Situation von Tagelöhnern, wie es sich gerade jetzt, in der Wirtschaftskrise zeigt. Diese beiden Erscheinungen sind nur selten im öffentlichen Raum sichtbar.

Die Frage nach der „Sinnstiftung“ kann nur schwer an einem einzelnen Werk von Jeff Wall festgemacht werden. Diese Frage kann man leichter beantworten, wenn man Werke Jeff Walls, die in größeren zeitlichen Abständen entstanden sind, durchleuchtet, daran die Entwicklung des Künstlers aufzeigt, aber auch durch die Sinngebung dieser Folge von Werken in die „Sinnstiftung“ einzelner Arbeiten besser eindringen kann. Durch diese Analyse einer Folge von Arbeiten entsteht zusätzliche Synergie, die den Zugang zu jeder einzelnen Arbeit erleichtert. Diesen methodischen Weg werde ich in meiner Dissertation wählen.

Kapitel III:

Einführung in das Werk

Jeff Walls

1 Biografie zu Jeff Wall

Jeff Wall ist Künstler und Kunsthistoriker. Er hat von 1964 bis 1973 Kunstgeschichte studiert und später auch gelehrt. Dies gibt ihm eine besondere Stellung in der Welt der Kunst.

Jeff Wall (Abb. 26, S. 247) wurde 1946 in Vancouver, in Kanada, in der Provinz British Columbia geboren, wo er auch heute lebt und arbeitet.¹⁵⁷

1964 begann er an der University of British Columbia in Vancouver Kunstgeschichte zu studieren. 1970 schloss er sein Studium mit einer Arbeit über komposite Bildwirklichkeit in der dadaistischen Photomontage¹⁵⁸ mit dem „Master of Arts“ ab.¹⁵⁹ 1970 bis 1973 absolvierte er einen Nachdiplomstudiengang am Courtauld Institute of Art in London.¹⁶⁰

Nach 1973 begann Jeff Wall zu lehren. Er war 1974 bis 1975 Assistant Professor am Department of Art History des Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) in Halifax, in der Provinz Nova Scotia. Von 1976 bis 1987 war er Associate Professor an der Simon Fraser University in Vancouver. 1987 bis 1999 lehrte Jeff Wall Fotografie und kritische Philosophie der Ästhetik am Department of Fine Arts der University of British Columbia in Vancouver.¹⁶¹

Im Jahre 1978 fand Jeff Walls erste Einzelausstellung mit seinem ersten Großbilddia, mit dem Titel *The Destroyed Room* (Abb. 4, S. 236), in der Nova Gallery in Vancouver statt.¹⁶² 1983 wurde Jeff Wall eine Einzelausstellung in Chicago, in der Renaissance Society, gewidmet. 1984 stellte er in Europa, im Institute of Contemporary Arts in London, aus.¹⁶³ Seit den späten 80er Jahren vertritt die Marian Goodman Gallery Jeff Wall in New York. Seit 1984 stellt die Galerie Rüdiger Schöttle Jeff Wall in München aus.¹⁶⁴

Jeff Wall nahm an zahlreichen Einzelausstellungen und 1982 an der documenta VII in Kassel, 1987 an der documenta VIII, 1997 an der documenta X, 2001 an der Biennale in Venedig und 2002 an der documenta XI teil.¹⁶⁵

¹⁵⁷ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 487.

¹⁵⁸ Magisterarbeit von Jeff Wall: Berlin Dada and the Notion of Context (M.A. thesis), University of British Columbia, Vancouver 1970.

¹⁵⁹ Walter 2002, S. 103.

¹⁶⁰ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 487.

¹⁶¹ Walter 2002, S. 103.

¹⁶² Walter 2002, S. 103.

¹⁶³ Walter 2002, S. 104.

¹⁶⁴ Walter 2002, S. 104.

¹⁶⁵ Walter 2002, S. 102.

1995 fand eine große Retrospektive in Chicago, Paris, Helsinki und London statt, 1997 eine Retrospektive im Museum of Contemporary Art in Los Angeles. Vom 30. April bis zum 25. September 2005 zeigte das Schaulager Basel eine Retrospektive, die Jeff Walls Werk zum ersten Mal in seiner ganzen Bandbreite vorstellte. Im Anschluss wurde diese Ausstellung bis zum Januar 2006 in der Tate Modern in London gezeigt. Vom Februar 2007 bis zum Januar 2008 fand eine Retrospektive im Museum of Modern Art in New York, im Art Institute of Chicago und im Museum of Modern Art in San Francisco statt. Vier neue Arbeiten von Jeff Wall, großformatige schwarz-weiß Abzüge, wurden von November 2007 bis Januar 2008, zusammen mit älteren Arbeiten, in der Berliner Guggenheim Foundation gezeigt.

Jeff Wall wurde mehrfach geehrt. Unter anderem erhielt er 1997 den Münchener Kunstpreis, 2002 den Hasselblad Foundation International Award in Photography und 2003 den Roswitha Haftmann-Preis.¹⁶⁶

2 Medium

Um auf den Werküberblick und den Einstieg in die Arbeiten *The Storyteller* (1986), *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997) und *Men Waiting* (2006) vorzubereiten, sollen an dieser Stelle Jeff Walls Präsentationsmedium und anschließend seine Arbeitsweise erläutert werden.

Bei allen Arbeiten, die Jeff Wall von 1978 bis 1996 geschaffen hat, handelt es sich um farbige Großbilddias, auch Cibachrom-Diapositive genannt. Die Großbilddias werden aus Ilfochrome Classic Transparentmaterial hergestellt. Für Ilfochrome war früher die Bezeichnung Cibachrome gebräuchlich.¹⁶⁷

Jeff Walls erstes Großbilddia, *The Destroyed Room* (Abb. 4, S. 236), wurde 1978 in einer Wand, direkt hinter dem Schaufenster der Nova Gallery in Vancouver, eingelassen und von hinten her beleuchtet (Abb. 27, S. 247).¹⁶⁸ Es war von der Straße aus zu sehen und erweckte so den Anschein einer Schaufensterdekoration oder einer Leuchtkastenreklame. Man erhielt den Eindruck, das abgebildete

¹⁶⁶ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 487

¹⁶⁷ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 271.

¹⁶⁸ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 274.

Zimmer läge direkt hinter der Schaufensterfront. Ein Jahr später wurde die Arbeit in der Art Gallery of Greater Victoria gezeigt und ebenfalls in die Wand des Ausstellungsraumes eingebaut.

The Destroyed Room wurde nach diesen beiden Ausstellungen in einem Plexiglaskasten mit einem Rahmen aus Aluminiumleisten befestigt und von hinten mit Neonlicht beleuchtet, ein sehr aufwendiges und teures Präsentationsverfahren. Alle folgenden Großbilddias setzte Jeff Wall ebenfalls in derartige Leuchtkästen (Abb. 28, S. 248). Jeff Wall gehörte zu den ersten Künstlern, die Leuchtkästen für die Präsentation inszenierter Fotografie einsetzten.¹⁶⁹

Jeff Walls Leuchtkästen zeichnen sich durch große Formate, leuchtende Farbigkeit und große Tiefenschärfe aus. In seinem Aufsatz „To the Spectator“ erklärt Jeff Wall, dass die kostengünstige Technologie der Leuchtstoffröhren und das Spektrum des natürlichen Lichtes sich gewöhnlich ausschließen. In seinen auf Leuchtkästen aufgezogenen Großbilddias gelingt es ihm jedoch - mit Hilfe des künstlichen Neonlichtes - natürliches Licht, die Farbe des Tageslichtes, organische Farbtöne und Hauttöne wiederzugeben.¹⁷⁰

Jeff Walls Leuchtkästen lösen beim Betrachter sofort Assoziationen zu massenproduzierten Leuchtafeln der Werbebranche aus, wie man sie von Flughafenterminals, U-Bahnabgängen und Bushaltestellen kennt (Abb. 29 und 30, S. 248-249). Doch im Unterschied zu Jeff Walls Werken werden in der Werbung die Kosten des einzelnen Bildes durch Massenproduktion und oft auch schlechte Qualität beträchtlich reduziert. Jeff Wall schafft Transparente in höchster Qualität und Tiefenschärfe, von denen nur ein bis drei Exemplare angefertigt werden. Die Produktionskosten dieses aufwendigen Präsentationsverfahrens sind hoch. 1979 betragen sie laut Jeff Wall bereits 1500 Dollar.¹⁷¹ Außerdem sind Jeff Walls Arbeiten auf eine dauerhafte Ausstellung im Museum angelegt, in der Werbung werden die farbigen Leuchtkastentransparente immer wieder beseitigt und durch neue ausgetauscht.

Das Leuchten von innen heraus und das kastenförmige, dreidimensionale Format wecken beim Betrachter Assoziationen zu Fernsehapparaten. Dazu äußert sich

¹⁶⁹ Walter 2002, S. 123.

¹⁷⁰ Wall, Jeff: *To the Spectator*, 1979, deutsche Erstveröffentlichung nach engl.

Originalveröffentlichung in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004, 2005/2006, S. 439.

¹⁷¹ Wall: *To the Spectator*, 1979, S. 439.

Jeff Wall: „*Technically, architecturally and ideologically, TV seems to form a sort of unity with fluorescent lighting systems.*“¹⁷² Die meisten von Jeff Walls Leuchtkästen sind jedoch größer als herkömmliche Fernsehgeräte und erreichen eher das Format einer Kinoleinwand.

Wegen der begrenzten Größe des erhältlichen Diafilmmaterials müssen größere Bilder auf zwei separate Folien belichtet und danach mit Transparentklebeband horizontal oder vertikal aneinandergeklebt werden. Die beiden Diafilme überlagern sich leicht, wodurch eine schmale dunkle Naht entsteht.¹⁷³ In manchen Arbeiten hat Jeff Wall die dunkle Naht bewusst hervorgehoben. In *Picture for Women* (Abb. 31, S. 249) verläuft zum Beispiel eine vertikale Naht durch die Mitte des dargestellten Kameraobjektives.

In allen Ausstellungskatalogen, die meist in Zusammenarbeit mit Jeff Wall konzipiert wurden, sind diese schwarzen Nähte nachträglich retuschiert worden, deshalb sind sie nur am Original vorhanden.

In *The Storyteller* zieht sich die schwarze Naht, an der beide Hälften zusammengefügt sind, horizontal durch die Bildmitte. Sie liegt 6-7 cm unterhalb der dünneren, etwas weiter vorne liegenden Doppelleitung, verläuft nahezu parallel zu dieser und der dahinterliegenden dickeren Doppelleitung. In den von mir im Metropolitan Museum in New York angefertigten Detailfotos kann man diese Naht erkennen (Abb. 32 und 33, S. 250). Aber selbst am Original nimmt man diese Naht bei flüchtiger Betrachtung kaum wahr, sie verschwindet als „fünfte Leitung“ parallel zu den fotografisch abgebildeten Leitungen.

3 Arbeitsweise

Es handelt sich bei Jeff Walls Arbeiten ab 1978¹⁷⁴ nicht um zufällige Schnapschüsse, sondern um sorgfältig im Ausschnitt gewählte, bei professioneller Beleuchtung gefertigte, durch Schauspieler gestellte Aufnahmen. Die Menschen, die auf den Werken zu sehen sind, sind von Jeff Wall in ihre Handlungen und Gesten genauestens eingewiesen worden. Die Räume wurden entweder wie Filmkulissen, speziell für die Aufnahme im Studio, aufgebaut (zum

¹⁷² Wall: To the Spectator, 1979, S. 451.

¹⁷³ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 278.

¹⁷⁴ Bereits 1977 inszeniert Jeff Wall die Arbeit *Faking Death* verwirft sie aber wieder.

Beispiel für *The Destroyed Room*, Abb. 4, S. 236) oder von Jeff Wall eigens für diese Arbeit ausgesucht (zum Beispiel ein Schulzimmer für *Picture for Women*, Abb. 31, S. 249).

2005 sagt Jeff Wall über diese Arbeitsweise:

„Ich habe immer den Begriff ‚cinematography‘ für meine Arbeit benutzt, weil ich dachte, dass die Nähe zu Schauspielern, Theaterdekorationen und all diesem Künstlichen mir als Künstler Türen öffnen könnte. (...) ‚Cinematography‘ stellte für mich eine Alternative zum Modell der Reportage dar, die in den 1970er Jahren, als ich meine Arbeit begann, immer noch die Fotografie dominierte, und ich benutzte den Ausdruck, um mir selbst zu beschreiben, was ich wollte.“¹⁷⁵

Jeff Walls Atelier (Abb. 34, S. 251) liegt im ältesten Viertel von Vancouver, „einer heruntergekommenen Gegend, in der sich Anzeichen von Obdachlosigkeit, Drogenhandel und allgemeintypischer Luxussanierung abwechseln“¹⁷⁶. Es ist für diese aufwendigen Produktionen bestens ausgestattet. Es besteht aus zwei benachbarten doppelstöckigen Reihenhäusern, in denen eine Fotoproduktionsanlage eingerichtet wurde. Im ersten Gebäude befindet sich eine Computer-Workstation sowie eine speziell angefertigte Wanne für die Entwicklung der überdimensionalen Diapositive. Sets, Requisiten, Kostüme, das Licht und die Kameras befinden sich im zweiten Gebäude.¹⁷⁷

Jeff Wall begann aber auch ab 1980 Landschaftsbilder anzufertigen, die kaum inszeniert sind (Abb. 35, S. 251). Jeff Wall veränderte hier nur selten den Außenbereich, indem er zum Beispiel Personen oder Autos in der Landschaft positionierte.

Außerdem gibt es in Jeff Walls Werk einige Arbeiten, die überhaupt nicht inszeniert wurden und unter die Kategorie eines Schnappschusses oder einer *Street Photography* fallen. Zu diesen Arbeiten gehört *Pleading* aus dem Jahre 1988 (Abb. 36, S. 252). Zu sehen sind schwarz gekleidete Frauen, welche Männer vom Besuch eines Pornotheaters abhalten wollen. Aufnahmen wie diese wurden

¹⁷⁵ Wall, Jeff: Cinematography: Ein Prolog von Jeff Wall, in: Crone, Rainer: Stanley Kubrick. Drama & Schatten: Fotografien 1945-1950, Berlin: Phaidon Verlag, 2005, S. 3.

¹⁷⁶ Tumlr, Jan: Einleitung zu: Jan Tumlr im Gespräch mit Jeff Wall über The Flooded Grave, The Hole Truth, 2001, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places 2001/02, S. 150.

¹⁷⁷ Jan Tumlr im Gespräch mit Jeff Wall über The Flooded Grave, The Hole Truth, 2001, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places 2001/02, S. 150.

mit einer einfachen 35 mm-Spiegelreflexkamera angefertigt.¹⁷⁸ Sandra Abend macht in ihrer Dissertation zu Recht darauf aufmerksam, dass sich diese nicht-inszenierten Arbeiten in der Aufnahmeart und in der Materialästhetik in der Tat von den anderen Arbeiten des Künstlers unterscheiden. Die Grobkörnigkeit könne, laut Sandra Abend, aus dem Aufnahmeverfahren ohne Blitz bei dämmerungsartigen oder nächtlichen Lichtverhältnissen resultieren, indem man einen höchst lichtempfindlichen Film verwende und die Blende lange genug öffne, so dass das zur Verfügung stehende Licht eingefangen werden könne. Diese Beschaffenheit der Aufnahme bewirke in der Arbeit *Pleading* einen stimmungserzeugenden Effekt.¹⁷⁹

1982, mit *Mimic* (Abb. 13, S. 240), begann Jeff Wall zum ersten Mal mit Schauspielern unter freiem Himmel und nicht mehr im Studio zu arbeiten. Jeff Wall beabsichtigte damit, Theatralik und Künstliches mit dem „dokumentarischen Stil“ der Straßenfotografie zu verbinden.¹⁸⁰ *Mimic* zeigt zwei Männer und eine Frau in einer Straßenumkulisse. Einer der beiden Männer zieht mit der linken Hand sein Augenlid lang und spielt so auf das asiatische Äußere des zweiten Mannes an. Für diese Arbeiten unter freiem Himmel war eine völlig neue Ausrüstung notwendig. Da Jeff Wall großformatige Abzüge seiner Bilder anfertigen wollte, brauchte er Kameras mit größeren Formaten als die üblichen 35 mm-Kameras, die für die *Street Photography* und andere Formen der Reportage üblich waren. Diese Großbildkameras eigneten sich allerdings nicht dazu, schnelle Bewegungen festzuhalten, und sie wurden gewöhnlich auf einem Stativ verwendet.¹⁸¹ Außerdem wurde für diese Aufnahmen eine besondere Art der Beleuchtungstechnik notwendig.

Jeff Wall ist zugleich dem Film besonders verbunden, er hat kurzzeitig als Filmemacher gearbeitet und sich in den 70er Jahren sehr intensiv mit Film- und Fotografie-Geschichte auseinandergesetzt. Durch die Verknüpfung des Künstlichen mit der Wirklichkeit, dem Einsatz von Schauspielern, künstlicher Beleuchtung, Requisiten, Kulissen und der oftmals narrativen Struktur der Bilder in Verbindung mit dem Präsentationsmedium des Leuchtkastens, gelingt es Jeff

¹⁷⁸ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 297.

¹⁷⁹ Abend 2005, S. 28.

¹⁸⁰ Wall/Chevrier 1998 (französische Version), S. 355.

¹⁸¹ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 292.

Wall, Fotografie und Film zu verknüpfen. Zu dieser Verknüpfung von Film und Fotografie äußert sich Jeff Wall folgendermaßen:

„Ein Film ist doch letztlich ein langer Streifen, auf den viele Bilder gedruckt sind. Die Bilder werden dann in einer solchen Geschwindigkeit projiziert, dass wir sie nicht einzeln auseinander halten können und meinen, es handele sich um ‚bewegte Bilder‘. Aber tatsächlich schauen wir auf eine große Anzahl von Einzelbildern und das auf eine besondere Weise. Aus diesem Grund glaube ich, dass ‚cinematography‘ sich auch in einem Standbild finden könnte und nicht notwendigerweise in einem Film.“¹⁸²

4 Werküberblick

4.1 Die Arbeiten vor 1978: Eine Phase der Studien und des Experimentierens

In den Jahren vor 1978, dem Jahr, in dem Jeff Wall seine ersten farbigen Großbilddias in Leuchtkästen schuf, mit denen er bekannt wurde, experimentierte er mit verschiedenen Kunstrichtungen, ohne sich auf einen Stil oder auf ein Medium festzulegen.

Bevor er ab 1964 Kunstgeschichte studierte, schuf er Naturabstraktionen und Bilder in der Art des Abstrakten Expressionismus.¹⁸³

Während seines Studiums, zwischen 1964 und 1970, war er weiterhin als Maler und Bildhauer tätig und experimentierte mit den spezifischen neuen Kunstformen der 60er Jahre. „Er schuf monochrome Bilder und ephemere Installationen, die eine Affinität zu Minimal Art und Konzeptkunst aufwiesen.“¹⁸⁴ Bereits 1969/70 nahm Jeff Wall an ersten Gruppenausstellungen zur konzeptuellen Kunst teil.¹⁸⁵ Jeff Wall selbst betont 1990 die historische Bedeutung der Konzeptkunst in folgenden Worten:

¹⁸² Wall, Jeff: Cinematography: Ein Prolog von Jeff Wall, in: Crone 2005, S. 3.

¹⁸³ Walter 2002, S. 103.

¹⁸⁴ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/06, S. 487.

¹⁸⁵ Walter 2002, S. 103, zu den Gruppenausstellungen gehören u. a. „Focus‘69“, Bau-Xi Gallery, Vancouver 1969; „557.087“, Seattle Art Museum, Seattle 1969; „Information“, The Museum of Modern Art, New York 1969 und „Art in the Mind“, Oberlin College, Oberlin (Ohio), 1970.

„What conceptual art did, I think, was give young artists a way out of a romantic concept of the artist into a undefined, and maybe even undefinable, concept of the artist, which was open to respond to things that were happening in the real world.“¹⁸⁶

1969 nahm Jeff Wall an der „Photo Show“¹⁸⁷ in Vancouver teil und 1970 an der Vancouver Ausstellung „955,000“¹⁸⁸, beides Ausstellungen zur Photokonzeptkunst.¹⁸⁹ Sein Beitrag zur „Photo Show“ trug den Titel *Shooting a photo every time I blink as I walk the street to the Photo Show*, eine photographische Arbeit kombiniert mit einem Aufsatz, in der er eine Analogie zwischen dem Schießen des Photographen und dem Schießen mit einer Waffe zog.¹⁹⁰ Zur Ausstellung „955,000“ trug Jeff Wall die Arbeit *Area Analysis* (1968-1969) bei. Es handelte sich dabei um eine konzeptionelle Landschaftsarbeit, genauer gesagt um Anweisungen zur Entfernung und eventuellen Ersetzung von quadratischen Grasflecken aus einem vorbestimmten Stück Land. Diese Arbeit wurde nie ausgeführt.¹⁹¹

Von seinen frühen Bildern und Skulpturen ist keine einzige Arbeit durch Abbildungen überliefert. „Wall selbst bezeichnet sein Frühwerk allerdings auch als künstlerisch uninteressant, da es sich um Resultate einer Periode des Experimentierens handle, die für ihn heute keinen Wert mehr haben.“¹⁹²

Eine der wenigen Arbeiten, die vor den Großbilddias entstand und heute noch erhalten ist, entstand 1969, sie trägt den Titel *Landscape Manual* (Abb. 37, S. 252). Es handelt sich um ein 56 Seiten umfassendes, absichtlich billig reproduziertes Buch mit 137 kleinen Schwarzweißfotografien, die von einem maschinengeschriebenen Text mit zahlreichen handschriftlichen Ergänzungen, Korrekturen und gedruckten Tippfehlern begleitet werden. *Landscape Manual*

¹⁸⁶ Mastai, Judith: An Evening Forum at the Vancouver Art Gallery with Terry Atkinson, Jeff Wall, Ian Wallace and Lawrence Weiner, February 1990, Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1990, S. 12.

¹⁸⁷ Die Ausstellung „Photo Show“ wurde von dem Vancouver Künstler Chris Dikeakos kuratiert.

¹⁸⁸ Die Ausstellung „955,000“ wurde von der amerikanischen Kritikerin Lucy Lippard kuratiert.

¹⁸⁹ Sava 2005, S. 22.

¹⁹⁰ Sava 2005, S. 22.

¹⁹¹ Sava 2005, S. 22-23.

¹⁹² Walter 2002, S. 105, Jeff Wall äußerte sich entsprechend in einem Brief an Christine Walter vom 7.05.2000.

erschien in einer limitierten Auflage von 400 Exemplaren und war damals zu einem Preis von 1\$ zu erwerben.¹⁹³

Die aus dem Auto heraus aufgenommenen Fotografien zeigen menschenleere Vororte und Straßenfluchten und auch Teile des Autos, wie einen Spiegel oder die Windschutzscheibe, was ihnen den Charakter von beiläufig aufgenommenen Schnappschüssen verleiht. Der die Fotografien begleitende Text ist aus der Perspektive eines Ich-Erzählers geschrieben, der seine Wahrnehmungen beschreibt, die er während der Fahrt aus dem Auto heraus hat.

Landscape Manual erinnert sehr an die Fotografien von Edward Ruscha, die dieser bis Ende der sechziger Jahre, ebenfalls in Büchern, zu Titeln wie *Twenty Six Gasoline Stations* (1962, Abb. 38, S. 253), zusammentrug.¹⁹⁴ *Landscape Manual* wurde in einer unabhängigen Ausstellung, mit dem Titel „Four Artists“, auf dem Campus der University of British Columbia¹⁹⁵ und 1970 auf der „Information Show“ im Museum of Modern Art in New York¹⁹⁶ gezeigt, einer bedeutenden Ausstellung zur Konzeptkunst.

1971 schuf Jeff Wall eine weitere fotokonzeptionelle Arbeit, mit dem Titel *Cine-Text (Excerpt)*, die er in Vancouver und in London produzierte.¹⁹⁷ Es handelt sich um einen zweispaltigen Text mit an bestimmten Stellen eingefügten Fotos. Der Text auf der linken Seite liest sich wie eine Abhandlung zu einem Film, beschrieben wird das Innere einer Fabrik, in der eine Gruppe von Männern arbeitet. Der Text auf der rechten Seite ist eine Umsetzung der beabsichtigten Audio-Begleitung, ein gedachtes Stück über die künstlerische Arbeit.¹⁹⁸

In der Mitte der 70er Jahre arbeitete Jeff Wall für circa vier Jahre als Filmprogrammierer in der Pacific Cinematheque in Vancouver und er schrieb Anzeigen für das monatliche Filmverzeichnis. Zu den Themen und Regisseuren, die während dieser Zeitspanne gespielt wurden, gehörten „Silent Classics“, „American Comedy“, „Samuel Fuller“, „Orson Welles“, „Godard“, „Robert Aldrich“, „John Ford“, „Rainer Werner Fassbinder“ und „Roberto Rossellini“.¹⁹⁹

¹⁹³ Walter 2002, S. 105.

¹⁹⁴ Walter 2002, S. 106.

¹⁹⁵ Sava 2005, S. 23.

¹⁹⁶ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 459.

¹⁹⁷ Sava 2005, S. 59.

¹⁹⁸ Sava 2005, S. 60.

¹⁹⁹ Sava 2005, S. 167 und 168.

In den siebziger Jahren, nach *Cine-Text (Excerpt)*, widmete sich Jeff Wall intensiv seinen kunsttheoretischen Studien und er war vorerst nicht mehr aktiv künstlerisch tätig. Seine vielseitigen Studien galten der Film- und Fotografiegeschichte, der Ästhetik von Kant bis zur Gegenwart, philosophischen Fragestellungen, der Kunst vom 16. Jahrhundert bis heute und der Semiotik. Er erarbeitete sich den politisch-ideologischen Hintergrund der Frankfurter Schule, setzte sich mit marxistischem Gedankengut auseinander und studierte „bestimmte Weimarer und sowjetische Künstler der zwanziger Jahre“²⁰⁰. Seine Studien galten weiterhin dem Umkreis von Tretjakow und Heartfield, den Schriften von Bertold Brecht und besonders denen von Walter Benjamin.²⁰¹ Darüber hinaus arbeitete Jeff Wall als Drehbuchautor und dachte über eine eigene Filmproduktion nach.²⁰²

Nach dieser Phase des Studiums nahm Jeff Wall 1977 seine künstlerische Tätigkeit wieder auf. Er arbeitete an einer dreiteiligen Fotoarbeit, noch ohne Leuchtkasten, mit dem Titel *Faking Death*, die er später jedoch verwarf.²⁰³ *Faking Death* war Jeff Walls erste Fotoarbeit, die er, wie später auch seine Großbilddias, mit Schauspielern inszenierte. Es handelte sich um ein Fototriptychon, auf dessen erster Bildtafel die Inszenierungsarbeiten dargestellt sind, die für die Aufnahmen der zweiten und dritten Tafel notwendig waren. Dargestellt ist der Künstler, der auf einem Bett liegt und sich tot stellt.²⁰⁴ Leider gibt es von dieser Arbeit keine zugänglichen Abbildungen.

4.2 Das Werk ab 1978: Großbilddias entstehen

Jeff Wall schuf sein erstes Großbilddia, mit dem Titel *The Destroyed Room* (Abb. 4, S. 236), im Jahre 1978. Während dieses ersten Großbilddia entstand, gab Jeff Wall an der Simon Fraser University in Vancouver ein Seminar mit dem Titel: „The History and Aesthetics of Film“.²⁰⁵ Dazu schreibt Sava Sharla:

²⁰⁰ Jeff Wall im Interview mit T. J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut und Anne Wagner, 1989: Repräsentation, Misstrauen und kritische Transparenz. Eine Diskussion mit Jeff Wall, in: Stemmerich 1997, S. 193.

²⁰¹ Wall/Clark/Gintz/Guilbaut/Wagner 1989, S. 193.

²⁰² Walter 2002, S. 112.

²⁰³ Walter 2002, S. 113.

²⁰⁴ Walter 2002, S. 113.

²⁰⁵ Sava 2005, S. 169.

“The course surveyed the invention of cinema and the era of silent film, examining the economic, theoretical and aesthetic foundations of national film industries in the United States, the Soviet Union, France and Germany. Wall’s course was structured around screenings by directors including D. W. Griffiths, Sergei Eisenstein, Luis Bunuel, Fritz Lang, F.W. Murnau, Buster Keaton and Charlie Chaplin.”²⁰⁶

The Destroyed Room wurde in einem angemieteten Atelier in Vancouver inszeniert und fotografiert.²⁰⁷ Zu sehen sind zahlreiche, über den Boden verteilte, weibliche Utensilien in einem verwüsteten Zimmer.

Laut Aussagen des Künstlers²⁰⁸ wurde diese Fotografie durch das Gemälde *La mort de Sardanapale* (Abb. 39, S. 254) von Eugène Delacroix angeregt, das Jeff Wall im Louvre in Paris gesehen hatte. *La mort de Sardanapale* zeigt den Tod des assyrischen Monarchen, der, als er von der Niederlage seiner Armee hörte, befahl, seinen Palast und all seine Besitztümer zu zerstören und ihn und seine Gefolgschaft zu töten. Laut Christine Walter gehe es in Jeff Walls Arbeit, wie in Delacroixs Bild, um Gewalt, insbesondere um an Frauen verübte Gewalt.²⁰⁹ Es handle sich um das Zimmer einer Frau, in das brutal eingedrungen worden war. Die aufgeschlitzte Matratze in der Bildmitte erzeuge die eindeutige Assoziation, die zu einem an einer Frau verübten Sexualverbrechen führe.²¹⁰ Diese Interpretation, die Christine Walter als „eindeutig“²¹¹ bezeichnet, erscheint mir allerdings als zu starke Einschränkung der Vieldeutigkeit, auf die Jeff Walls kinematografische Bilder ausgelegt sind. Sie vergibt damit die Möglichkeit anderer Deutungen. Andererseits sieht sie ihren Film zu diesem Bild ablaufen:

„Der Künstler hat mit dem Bild des zerstörten Zimmers eine narrative Szene aufgebaut, in der man sich Anfang (gewaltvolles Eindringen) und Ende (die an einer Frau verübte Vergewaltigung) einer Geschichte vorstellen kann, von der Wall aber nur einen kleinen Ausschnitt preisgibt.“²¹²

²⁰⁶ Sava 2005, S. 169.

²⁰⁷ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/06, S. 274.

²⁰⁸ Barents 1986, S. 96.

²⁰⁹ Walter 2002, S. 114.

²¹⁰ Walter 2002, S. 114.

²¹¹ Walter 2002, S. 114.

²¹² Walter 2002, S. 115.

Auf eine Frau zu schließen, ist, durch die im Raum verstreuten weiblichen Utensilien, wie Modeschmuck, Damenschuhe mit hohen Absätzen und einem Damen hut etc., noch annähernd nachvollziehbar, doch könnten diese Utensilien ebenso von einem Mann stammen. Von einem verwüsteten Zimmer auf das gewaltsame Eindringen eines nicht abgebildeten Mannes, von einer aufgeschlitzten Matratze auf die Vergewaltigung einer im Bild nicht abgebildeten Frau zu schließen, geht weit über das hinaus, was man einer eingehenden Betrachtung der sichtbaren Details entnehmen könnte und erschwert die Sicht auf alle weiteren Deutungen.

Was man aber als Betrachter, ohne unangebrachte Spekulationen anzustellen, erkennen kann, ist die Tatsache, dass man durch das abgebildete Fenster und auch durch die abgebildete Tür nicht ins Freie, bzw. in ein anderes Zimmer, sondern auf die Wände des Ateliers, in dem „Das Zerstörte Zimmer“ aufgebaut wurde, blicken kann. Damit entlarvt der Künstler *The Destroyed Room* als künstlich arrangiert.

1978, im selben Jahr in dem *The Destroyed Room* entstand, begann Jeff Wall mit einer Serie von Arbeiterporträts, mit dem Titel *Young Workers* (Abb. 40, S. 254), die er 1983 noch weiter fortführte.

Jeff Walls letzte Porträtserie, mit dem Titel *Children* (Abb. 41, S. 255), stammt aus dem Jahre 1988 und zeigt neun Porträts von Kindern unterschiedlicher Herkunft vor einem Wolkenhimmel als Hintergrund. Es handelt sich um die einzigen Großbilddias, die in runden Leuchtkästen aus Holz, mit einem Durchmesser von 1,20 m, montiert wurden. Die Serie *Children* wurde in Jeff Walls Atelier in Vancouver, das er seit 1987 besitzt, aufgenommen. Jeff Wall machte über 18 Monate hinweg zahllose Aufnahmen des Himmels und wählte dann jene aus, die ihm zu dem jeweiligen Kind zu passen schienen.

Bereits im Jahre 1979 entstand eine der bekanntesten Arbeiten Jeff Walls, mit dem Titel *Picture for Women* (Abb. 31, S. 249). Aufgenommen wurde sie in einem angemieteten Atelier in Vancouver. Mit 163 cm x 229 cm ist diese Darstellung annähernd lebensgroß. Angeregt wurde dieses Werk durch das Bild *Un bar au Folies-Bergère* von Edouard Manet aus dem Jahre 1881 (Abb. 42, S. 255), welches Jeff Wall 1970/73, während seiner Londoner Studienzeit, in der Kunsts gallerie des Courtauld Institute of Arts gesehen hat.²¹³ Manets Gemälde zeigt

²¹³ Barents 1986, S. 96.

eine Bardame, die in der Mitte des Bildes, frontal zum Betrachter, hinter einer Theke steht und auf diese ihre Hände stützt. Hinter dieser Theke ist ein Wandspiegel installiert, der nahezu den gesamten Hintergrund des Bildes einnimmt und in dem sich Theaterlogen mit schemenhaft angedeuteten Menschen spiegeln. Rechts im Spiegel ist die Bardame in Rückenansicht zu erkennen, ihr gegenüber steht ein Mann mit schwarzem Zylinder.

Picture for Women (Abb. 31, S. 249) zeigt einen Raum mit einer jungen Frau und einem Mann. Die junge Frau blickt aus dem Bild heraus, ihr Blick trifft den Blick des Betrachters. Sie befindet sich links im Bild und stützt ihre Hände auf eine Holztheke, die den Raum zum Betrachter hin horizontal begrenzt. Die männliche Figur, rechts im Bild, steht etwas weiter hinter dieser Holztheke, es handelt sich bei ihr um Jeff Wall, den Künstler. Der Mann blickt in Richtung der Frau, ohne sie direkt anzusehen. Zwischen den beiden steht auf einem Stativ eine Großbildkamera, deren Fernauslöser der Mann in der linken Hand hält. Der Raum wird seitlich von zwei weißen Wänden, die stark zur Bildmitte hin fluchten, hinten von einer bildparallelen Fensterreihe und oben von einer dunklen Decke, die sich aus zahlreichen dunklen, zueinander parallelen Rohren zusammensetzt, begrenzt. An diesen Rohren ist ein weiteres Rohrsystem, auf dem einfache Glühbirnenfassungen montiert sind, befestigt. Außerhalb der vier gleich großen Fenster scheint es bereits dunkel zu sein. Vor der Fensterwand befinden sich ein Tisch und mehrere Stühle. Durch zwei auf kleinen Stativen im Raum stehende Metallstangen wird der Raum scheinbar dreigeteilt. Seitlich sieht man zwei schmälere „Streifen“, links einen mit der jungen Frau, rechts einen mit dem jungen Mann. Die Mitte durchzieht ein breiterer Streifen, in dem die Kamera positioniert ist. In einem Katalog zur Ausstellung „Directions 1981“ im Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington DC schreibt Jeff Wall zu diesem Werk: „Ich dachte bei dem Bild an eine Art Schulstunde über die Mechanismen des Erotischen. Das Fotostudio ist tatsächlich ein Schulzimmer.“²¹⁴

Jeff Wall hat diese Aufnahme per Selbstauslöser geschaffen. Es handelt sich um eine spiegelbildliche Aufnahme. In der Ausgangsposition standen die beiden Personen und die Kamera vor einem Spiegel, hinter ihnen öffnete sich der Raum und die Kamera hat das Spiegelbild dieser Situation aufgenommen (siehe Skizze,

²¹⁴ Kommentar von Jeff Wall in einem Katalog zur Ausstellung „Directions 81“ im Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington DC aus dem Jahre 1981, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 279.

Abb. 43, S. 256). Seit *Picture for Women* hat sich Jeff Wall nie mehr selbst fotografiert.

1980 schuf Jeff Wall mit *Steves Farm, Steveston* (Abb. 35, S. 251) seine erste dokumentarische Landschaftsfotografie. Das Genre des Landschaftsbildes taucht ab 1980 immer wieder in Jeff Walls Werk auf. Gezeigt werden, in panoramaartiger Ausrichtung, zersiedelte, urbanisierte Landstriche und trostlose Vororte von Vancouver und Umgebung, die von Industrieanlagen, Autobahnbrücken und Strommasten durchbrochen werden (*The Bridge* (1980), Abb. 44, S. 256).

1990 beginnt Jeff Wall mit Arbeiten, die er „Stillleben“ nennt. Zu dieser Gruppe gehört zum Beispiel die Arbeit *An Octopus* (Abb. 45, S. 256) von 1990. Nach dem Basler *Catalogue Raisonné* stellen diese Arbeiten einen Wendepunkt in Jeff Walls Œuvre dar, da sie in Ansatz und Stil eine Annäherung an die *Straight Photography* anzeigen.²¹⁵ Unter *Straight Photography* versteht man Fotografien, die mit großer Tiefenschärfe und in Zentralperspektive aufgenommen wurden. Außerdem sollten diese Fotografien frei von jeglicher Art von Interpretation, also objektiv sein.²¹⁶ Jeff Wall führte dieses neue Genre 1993 mit *Diagonal Composition* (Abb. 46, S. 257) weiter.²¹⁷

1991 tauchen mit *The Vampires` Picnic* (Abb. 47, S. 257), einem blutigen Vampir-Nachtmahl, groteske Darstellungen in Jeff Walls Werk auf. Diese Arbeiten zeigen viele Personen, weisen großen Ausstattungsreichtum auf, und erinnern an den Aufbau klassischer Historiengemälde. Zu den grotesken Arbeiten gehört auch *Dead Troops Talk* (Abb. 9, S. 238) aus dem Jahre 1992. Diese Arbeit wurde vor Kulissen in einem provisorischen Atelier in Burnaby, British Columbia, aufgenommen. Jeff Wall hat diese Arbeit als „Halluzination“ und als „Zwieggespräch“ der Toten bezeichnet. Er wollte dieses Zwieggespräch der Toten in einen historischen und technischen Realismus einbetten. Die Vorbereitungen zu diesem Projekt fanden während der letzten Phase der sowjetischen Besetzung Afghanistan und des Zusammenbruchs der Sowjetunion statt. Der Set besteht aus einer Holzkonstruktion, die mit einer Erdschicht bedeckt wurde. Die Form der Schlucht, in der die Handlung spielt, wurde mit Hilfe von Zeichnungen und

²¹⁵ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 327.

²¹⁶ Runge, Evelyn: John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Sozialkritik in Literatur und Fotografie, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2006, S. 70.

²¹⁷ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 327.

Modellen entwickelt. Die schweren Wunden wurden an Körperabgüssen und Prothesen simuliert, separat fotografiert und während der Bildbearbeitung an die Figuren angepasst. Die „Schauspieler“ wurden einzeln oder in kleinen Gruppen fotografiert.

1994 kommen literarische Werke als Vorbilder für Jeff Walls Arbeiten hinzu. Für *Odradek, Táboritská 8, Prague, 18 July 1994* (Abb. 48, S. 258) aus dem Jahre 1994 verwendet er eine Kurzgeschichte von Franz Kafka. Für *After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue* (Abb. 49, S. 258), ein Werk, das 1999 bis 2000 entstanden ist, verwendet er, wie der Titel schon sagt, den Prolog der Erzählung von Ralph Ellison.

4.3 Großformatige Schwarz-Weiß-Fotografien (Silbergelatineabzüge) ab 1996

Für die documenta X, im Jahre 1997, hat Jeff Wall 1996 seine erste Schwarz-Weiß-Fotografie, mit dem Titel *Volunteer* (Abb. 50, S. 259), geschaffen. Seine Schwarz-Weiß-Fotografien sind traditionelle Papierabzüge ohne Leuchtkästen, die in dezente Rahmen eingefasst werden, haben aber das Format der großen Leuchtkästen. In seinen jüngsten Arbeiten benutzt Jeff Wall sowohl die Leuchtkastentechnik, als auch die klassische Schwarz-Weiß-Fotografie. Im Gespräch mit Boris Groys äußert sich Jeff Wall folgendermaßen zu seiner Schwarz-Weiß-Fotografie:

„Als ich vor mehr als zwanzig Jahren anfing, in Farbe zu arbeiten, hatte ich die Befürchtung, dass das zugleich den Ausschluss der Schwarz-Weiß-Fotografie bedeuten könnte. Diese Befürchtung hatte ich die ganze Zeit im Hinterkopf, denn meiner Ansicht nach gibt es in der Fotografie so viele verschiedene Möglichkeiten, dass kein Grund besteht, die eine für zentraler zu halten, als die anderen. Obwohl ich also ziemlich lange ausschließlich in Farbe fotografiert habe, dachte ich stets, dass ich, um mich weiterhin wirklich mit dem Medium auseinanderzusetzen, für diesen Ausschluss irgendwann eine Lösung würde finden müssen.“

Zum anderen hatte ich immer das Gefühl, dass Schwarz-Weiß-Fotografien auf eine ähnliche Weise vom Leuchten handeln, wie es für mich meine Cibachromes tun. Schwarz-Weiß-Bilder scheinen ein intensives Gefühl für Leuchtkraft zu enthalten, vielleicht, weil alles auf das Verhältnis der Grauwerte ankommt, auf den Helligkeitsgrad. Es hat etwas mit der reinen Präsenz von Licht zu tun, die durch das Fehlen der Farbe deutlicher wird. Der dritte Punkt war, dass in vielerlei Hinsicht die Meinung herrscht, Schwarz-Weiß-Fotografie würde in erster Linie auf die Vergangenheit, auf die Geschichte der Fotografie, zurückverweisen. Ich bin nicht ganz dieser Meinung. Obwohl die Schwarz-Weiß-Fotografie der Zeit vor der Perfektionierung der Farbfotografie anzugehören scheint, gibt es sie doch weiterhin, und sie entwickelt sich weiter, jetzt, in der Gegenwart, so dass Schwarz-Weiß-Bilder von der Gegenwart gezeichnet sind, genauso stark wie sie an eine frühere Zeit erinnern.“²¹⁸

²¹⁸ Jeff Wall im Gespräch mit Boris Groys, Die Fotografie und die Strategien der Avantgarde, 2001, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 138.

Kapitel IV:

The Storyteller (1986) - eine erste
Annäherung

1 Phänomenologische Erarbeitung zu *The Storyteller* (1986)

Im Jahre 1986 schuf Jeff Wall *The Storyteller*, ein farbiges Großbilddia im Leuchtkasten (Abb. 1, S. 233).

Zum ersten Mal wurde diese Arbeit 1987 auf der documenta VIII in Kassel gezeigt (Abb. 28, S. 248). Es gibt heute zwei Exemplare, eines im Metropolitan Museum in New York, mit der Nummer 1, und eines im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main, mit der Nummer 2.

Noch einmal auf den Werküberblick zurückkommend, lässt sich feststellen, dass es Jeff Walls erste Arbeit ist, bei der er mit einer größeren Anzahl von Personen in der Natur gearbeitet hat.²¹⁹ Zu diesen neuen multifiguralen Arbeiten äußert sich Jeff Wall folgendermaßen:

„Mein Interesse an dieser Art von Bildern hat mehrere Ursachen. Eine davon war, dass ich gern mit einer größeren Gruppe von Darstellern arbeiten wollte, anstatt auf Kompositionen mit ein, zwei oder drei Figuren beschränkt zu sein. Die internen Bewegungen der Struktur oder Ordnung des jeweiligen Mediums oder der Kunstform sorgen für die eigentliche Dynamik des Werks. Angefangen habe ich damit vor ungefähr zehn Jahren, mit Bildern wie ‚The Storyteller‘. Mit diesen größeren Gruppen konnte ich neue Themen, neue Situationen angehen, einen Umgang mit ihnen finden – zumindest waren sie für mich selbst neu. Ich betrachte diese Bilder auch nicht als ‚narrativer‘ als die anderen. Für mich enthalten alle Bilder einen Erzählbogen ... ich hatte nur das Gefühl, dass die Mimesis des Kinos, an der ich interessiert war – die Kinematographie – durch diese Themen und die von ihnen nahegelegte Behandlung immer deutlicher und extremer, experimenteller würde.“²²⁰

Jeff Wall wählte für *The Storyteller* ein Rechteck im Querformat mit den Maßen 2,29 x 4,37 Meter. Im Herbst 1986 wurde diese Arbeit in Vancouver unter freiem Himmel aufgenommen.²²¹ Die sechs abgebildeten Personen sind vom Künstler für

²¹⁹ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/06, S. 304.

²²⁰ Jeff Wall im Interview mit Dirk Snauwaert: Schriftliches Interview mit Jeff Wall, 1996, in: Goetz, Ingvild (Hrsg.): Mathew Barney, Tony Oursler, Jeff Wall (Ausstellungskatalog Sammlung Goetz München 1996/97), Hamburg: Kunstverlag Ingvild Goetz G.M.B.H., 1996, S. 85.

²²¹ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/06, S. 304.

diese Aufnahme engagierte Schauspieler. Laut Jeff Wall sind die Abgebildeten „Native peoples of Canada“²²².

Schauplatz dieses Bildes ist eine Böschung. Links wird sie von einer dunklen Nadelbaumreihe, rechts von einer massiven Brücke aus Beton begrenzt.

Die Nadelbaumreihe und die Brücke bilden einen nahezu V-förmigen Himmelsausschnitt, dessen Spitze allerdings in der Böschung liegt (siehe Skizze, Abb. 51, S. 259). Somit bleibt der eigentliche Horizont dem Betrachter verborgen. Eine Gruppe gelber Laubbäume, mit bereits herabgefallenen Blättern, am Ende der Nadelbaumreihe, deutet auf den beginnenden Herbst hin (siehe Detailabbildung, Abb. 52, S. 260).

Dort, wo die Nadelbaumreihe und die Brücke enden und sich der Ausblick auf den Himmel öffnet, der, wie bereits beschrieben, die Form eines Dreiecks einnimmt, sind an der unteren Spitze dieses Himmelsdreiecks, zwischen Wald und Brücke, die Rückseiten zweier Autobahn- oder Schnellstraßenschilder zu erkennen (siehe Detailabbildung, Abb. 32, S. 250). Damit wird die Brücke als Autobahn- oder Schnellstraßenbrücke charakterisiert.

Horizontal, vor der Böschung verlaufend, wird das Bild von jeweils zwei schwarzen Doppelleitungen durchzogen, die an der Unterseite der Autobahnbrücke befestigt sind (siehe Detailabbildung, Abb. 53, S. 260). In der Sekundärliteratur werden diese Leitungen entweder als Stromleitungen²²³, elektrische Kabel²²⁴ oder Oberleitungen einer Straßenbahn²²⁵ bezeichnet. Handelte es sich um Oberleitungen einer Straßenbahn, so müssten unterhalb des Bildausschnittes Gleise vorbeiführen.

Elektrische Leitungen tauchen bis heute als strukturierende Elemente immer wieder in Jeff Walls Arbeiten auf.

Auch die Autobahn- oder Schnellstraßenbrücke begegnet uns bereits 1980 in Jeff Walls Landschaftsbild *The Bridge* (Abb. 44, S. 256) und war in dieser Arbeit sogar titelgebend.

²²² Wall, Jeff: *The Storyteller*, 1987, S. 7.

²²³ Gaines, Jeremy: Monade oder Nomade. Mensch und Ödland im Werk Jeff Walls, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 164.

²²⁴ „second electric cable“, in: Duve, Thierry de: The mainstream and the Crooked Path, in: Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 48.

²²⁵ Gaines, Jeremy: Monade oder Nomade. Mensch und Ödland im Werk Jeff Walls, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 164 und in: Riß, Bernd: Die Konstruktion einer scheinbaren Wirklichkeit. Räume, Blicke, Paraphrasen, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 190.

Am linken äußeren Bildrand von *The Storyteller* kann man durch die Baumreihe und das dahinterliegende Gestrüpp hindurch eine längliche Form erkennen, möglicherweise eine Leitplanke, was bedeuten würde, dass auch hinter der dichten dunklen Baumreihe eine Straße wäre und dass die Natur auch dort nicht mehr unberührt sei (siehe Detailabbildung, Abb. 54, S. 261).

Der rechteckige Metallkorb an der unteren Bildkante, etwas rechts von der Mitte, könnte ein in Kanada üblicher Mülleimer mit Deckel sein (siehe Detailabbildung, Abb. 55, S. 261).

Auf der von Nadelbaumreihe und Brücke begrenzten Böschung hat Jeff Wall sechs Personen gruppiert. Die Böschung ist in drei verschiedenfarbige Bereiche von verschiedener Oberflächenbeschaffenheit unterteilt. Einen lehmigen, erdigen Bereich in grau-braun, auf dem Jeff Wall die ersten fünf Figuren gruppierte, einen mit grün-gelben Bodendeckern bewachsenen Bereich ohne Figuren und einen mit blau-grauen behauenen Steinen gepflasterten Bereich unter der Autobahnbrücke, in den Jeff Wall die sechste Person positionierte. Fragen der Komposition und des Bildaufbaus spielen in *The Storyteller* eine wichtige Rolle.

Jeremy Gaines schreibt, es handle sich um eine „(...) mit Schotter und Sträuchern bedeckte Böschung, wo Gras wohl nicht mehr wachsen kann (...)“²²⁶; dieser Beobachtung kann ich allerdings nicht zustimmen, da sich in diesem Bild kein Schotter befindet, sondern eine von Menschenhand angelegte Böschung mit lehmiger und verdichteter Erde, deren Bewuchs bestenfalls durch Trockenheit und Beschattung durch die Bäume gelitten hat. Man kann auch nicht behaupten, auf dieser Böschung könnten Pflanzen nicht mehr wachsen, denn im mittleren Bereich wuchert ein Bodendecker geradezu, und sogar die seitliche, grob gepflasterte Fläche wird von zwei grünen Pflanzen durchbrochen. Die drei Farbflächen, die braune, die grün-gelbe und die graue, wecken Assoziationen zu abstrakter Farbfeldmalerei (z. B. Barnett Newman, Abb. 56, S. 262).

Der mittlere von Pflanzen bewachsene Bereich formt sich mit seinen grünen und gelben Punkten auf der Netzhaut des Betrachters zu einer einheitlichen fahlgrünen Fläche, ähnlich der optischen Addition reinfarbiger Punkte in pointillistischen Gemälden (z. B. Georges Seurat, Abb. 18, S. 243).

Die drei Bereiche kann man deuten: Links zeigt sich der lehmig-erdige Urzustand der Erdoberfläche, rechts die von menschlicher Hand zugepflasterte Erdoberfläche

²²⁶ Gaines, Jeremy: Monade oder Nomade. Mensch und Ödland im Werk Jeff Walls, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 164.

und in der Mitte regt sich die Kraft der Natur, indiziert durch die Pflanzendecke, die sowohl im Stande ist, den lehmigen Boden, als auch die vom Menschen geschaffenen Oberflächen, zu durchbrechen und zu überwuchern.

In die linke untere Ecke des Bildes, also nicht ins Bildzentrum, setzte Jeff Wall die multifiguralste Personengruppe (siehe Detailabbildung, Abb. 57, S. 262).

In dieser Dreiergruppe sitzt links eine junge Frau (siehe Detailabbildung, Abb. 58, S. 263). Sie hockt auf ihrer linken Ferse, ihr Mund ist geöffnet, sie scheint zu sprechen und sie streckt ihre linke Hand in einem Gestus, der die Sprache zu unterstützen scheint, den ihr gegenüberliegenden Männern entgegen. Sie ist einfach gekleidet. Sie trägt schwarz-weiße Turnschuhe, eine Jeans, einen grün-beigen Anorak und eine silberne Brille. Die Männer scheinen in sich ruhend ihren Worten zu lauschen.

Zwischen der Frau und den beiden Männern befindet sich ein kleines, bereits heruntergebranntes, aber an den Rändern noch schwach loderndes Lagerfeuer (siehe Detailabbildung, Abb. 59, S. 263). Rechts von diesem Feuer und im Hintergrund des Feuers liegen zusammengeknüllte Papierstücke, vielleicht Verpackungen von Speisen, die man am Lagerfeuer verzehrt hat.

Der Mann in der Gruppenmitte stützt seinen rechten Ellenbogen auf dem rechten Knie ab und seinen Kopf auf die rechte Hand (siehe Detailabbildung, Abb. 60, S. 264). Mit seiner linken Hand fasst er das eingewinkelte Knie. Er trägt ausgetretene braune Schuhe, eine mit braunen Flecken übersäte zerrissene Jeans, eine braune Jacke und darunter ein blau kariertes Hemd.

Der Mann rechts neben ihm sitzt im Schneidersitz, er trägt eine schwarze Stoffhose, einen weiß-schwarzen Anorak und ein hellblaues T-Shirt (siehe Detailabbildung, Abb. 61, S. 264).

Verwunderlich ist, warum diese drei Menschen ohne Unterlage auf diesem lehmig wirkenden Boden sitzen. Ihre Kleidung wird, wie es bei der mittleren Person ja bereits zu erkennen ist (Abb. 60, S. 264), Spuren von Erde und Dreck davontragen. Kein Mensch würde freiwillig auf diesem Untergrund Platz nehmen, wenn er noch dazu die Alternativen hätte, sich auf eine von Pflanzen bewachsene oder auf eine gepflasterte Fläche zu setzen. Warum es ihn reizt, Personen auf dem blanken Erdboden Platz nehmen zu lassen, begründet Jeff Wall so:

„Es gibt eine Positur, die mir sehr wichtig zu sein scheint, ohne dass ich erschöpfend zu erklären vermag, warum: Die Positur einer auf dem Boden sitzenden oder liegenden Person. Sitzmöbel isolieren uns in der Regel von der uns umgebenden Welt. Jemand, der auf einem Möbel sitzt, ist irgendwie gesichert. Die Figuren in ‚The Storyteller‘ sitzen auf dem Boden (...).“²²⁷

Die nächste Gruppe, eine Frau mit weißem Pullover und ein Mann in einem roten Hemd, befinden sich ebenfalls auf dem lehmig-erdigen Bereich, jedoch etwas weiter rechts und etwas weiter oben an der Böschung (siehe Detailabbildung, Abb. 62, S. 265). Es fällt sofort auf, dass diese beiden Figuren nicht auf dem nackten Lehmboden sitzen, sie haben einen blau-weißen Schlafsack bzw. eine Decke untergelegt.

Die Frau (Abb. 63, S. 265) sitzt und stützt ihre Unterarme auf die angewinkelten Knie, dabei scheint sie nach unten, in Richtung der Dreiergruppe zu blicken. Der Mann (Abb. 64, S. 266) liegt auf seiner linken Körperseite und stützt seinen Kopf auf die linke Faust. Seine Beine verschwinden, ab den Knien, hinter dem Körper der Frau. Auch er scheint nach unten, in Richtung der Dreiergruppe, zu blicken.

Die sechste Person, ein Mann, sitzt alleine unter der Autobahnbrücke, auf dem gepflasterten blau-grauen Bereich (siehe Detailabbildung, Abb. 65, S. 266). Er trägt dunkelbraune Schuhe, eine blaue Hose mit Bügelfalte und ein blau-weiß-beige kariertes Hemd. Auch er scheint seinen Kopf leicht nach rechts zu drehen und die Dreiergruppe zu beobachten.

Alle sechs Personen im Bild sind warm gekleidet, was zusammen mit dem Feuer und dem herabfallenden Laub einen Hinweis darauf gibt, dass es Frühherbst sein könnte. Der Himmel ist leicht diesig. Rechts neben dem Mann unter der Brücke ist ein Schatten zu erkennen (siehe Detailabbildung, Abb. 65, S. 266). Er gibt einen Hinweis darauf, dass die Sonne links oben, aber noch nicht im Zenit, steht. Es könnte also später Vormittag, also circa 11 Uhr, sein.

Zunächst stellt man sich die Frage, warum Jeff Wall diese sechs Personen gerade auf einer Böschung unter elektrischen Kabeln, neben einer Betonbrücke, auf lehmig-erdigem Untergrund, an einem Unort, an dem sich normalerweise keine Menschen aufhalten, an einem durch Zivilisationsobjekte entwerteten Ort, fotografierte. Wenn überhaupt, würde man dort höchstens Obdachlose, die unter

²²⁷ Wall/Chevrier 1998 (deutsche Version), S. 179.

der Brücke schlafen oder Straßenbauarbeiter vermuten, aber keine Menschen, die sich dorthin setzen oder legen, sprechen, zuhören und ein Feuer machen.

Nach etwas genauerer Betrachtung erkennt man, dass diese Anordnung der Menschen an diesem Unort arrangiert sein muss, dass es sich nicht um einen Schnapschuss handeln könne, weil sich diese Menschen sicherlich nicht freiwillig so platziert hätten, sondern dass sie den „Regieanweisungen“ des Künstlers folgen mussten. Christine Walter stellt in ihrer Dissertation fest:

„Auch Wall bleibt mit seinen den Schnapschuss imitierenden Darstellungen²²⁸ ‚nahe bei der Wirklichkeit‘, auch wenn er sich durch die artifizielle Form der Leuchtkästen deutlich von einer ‚realitätsnahen Fotografie‘ abgrenzt.“²²⁹

Der Begriff „Wirklichkeit“ trifft aber Jeff Walls Intention nur am Rande. Jeff Wall schneidet mit seiner kinematografischen Fotografie Themen an, die auf verschiedenen Ebenen gedeutet werden können, die jeder Betrachter anders wahrnehmen wird. Auch Rolf Lauter beschreibt Jeff Walls *The Storyteller*. Er sieht in diesem Werk eine subtil inszenierte Konstruktion der Wirklichkeit:

„In den Kontext der Stadtlandschaften Walls gehört ‚The Storyteller‘ als eines seiner Hauptwerke. Bei genauerer Betrachtung der Details erkennt man die sehr subtil inszenierte Konstruktion von Wirklichkeit, die auf ein glaubwürdiges Maß an der Zufälligkeit des Ortes, der Handlung und des Augenblicks zurückgeht.“²³⁰

Wenn man Jeff Walls Arbeiten nach einer phänomenologischen Erarbeitung als Schnapschüsse imitierende Darstellungen, als Konstruktionen von Wirklichkeit bezeichnen möchte, dann wäre das eventuell bei der Arbeit *Forest*, einer Schwarz-Weiß-Fotografie aus dem Jahre 2001, möglich. Hier verlassen zwei Menschen fluchtartig, scheinbar vom Fotografen oder Betrachter überrascht, ihren „Lagerplatz“ im Wald, den sie sich, mit all ihren Habseligkeiten, so bequem wie

²²⁸ Zu diesen Arbeiten rechnet Christine Walter auch *The Storyteller*, Walter 2002, S. 126.

²²⁹ Walter 2002, S. 138.

²³⁰ Lauter, Rolf: Außenräume: Stadtraum – Lebensraum, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 86.

möglich eingerichtet haben (Abb. 66, S. 267). Im Gegensatz zur Dreiergruppe in *The Storyteller* hatten diese Menschen alte Kartons als Sitzunterlagen mitgebracht, sie saßen nicht direkt auf der lehmigen Erde. Der Betrachter bekommt hier nicht den Eindruck, dass es sich um eine inszenierte Szene handeln könnte.

2 Der Titel *The Storyteller – nomen est omen*

Nach dieser einführenden phänomenologischen Erarbeitung möchte ich auf den Titel von Jeff Walls Werk zurückkommen. Jeff Wall hat dieser Arbeit den Titel *The Storyteller* gegeben. Den Betrachter verführt dieser Titel sofort dazu, unter den sechs abgebildeten Personen die Hauptperson, also den „*Storyteller*“ zu suchen. In der linken unteren Bildecke zeigt Jeff Wall eine junge Frau, die ihre linke Hand zu einem Gestus formt, der ihre Rede zu unterstützen scheint (siehe Detailabbildung, Abb. 58, S. 263). Alles deutet darauf hin, dass sich der Titel *The Storyteller* auf diese junge Frau bezieht. Diese Frau könnte also „die Erzählerin“ sein. Auch in der Sekundärliteratur scheinen sich die Autoren darüber einig zu sein, dass diese junge Frau dem Bild den Titel gibt:

Jeremy Gaines: „Am Bildrand sehen wir die Erzählerin.“²³¹

Rolf Lauter: „Links unten eine Dreiergruppe, bestehend aus einer im Sprechen begriffenen, hockenden Frau, der ‚Erzählerin‘ (...).“²³²

Robert Linsley: „In der kleinen Gruppe links richtet sich eine junge Frau (die ‚Erzählerin‘, die dem Bild den Titel gibt) an zwei gespannte Zuhörer.“²³³

An dieser Stelle muss aber erwähnt werden, dass das englische Wort „*storyteller*“ in der deutschen Übersetzung nicht nur Erzählerin, sondern auch Erzähler bedeuten kann. In seiner maskulinen Bedeutung könnte man den Titel *The*

²³¹ Gaines, Jeremy: Monade oder Nomade. Mensch und Ödland im Werk Jeff Walls, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 164.

²³² Lauter, Rolf: Außenräume: Stadtraum – Lebensraum, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 87.

²³³ Linsley, Robert: Jeff Wall. The Storyteller, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 9.

Storyteller auf Jeff Wall beziehen, der als Künstler dem Betrachter mit seinem Bild eine Geschichte erzählt.

In seiner umgangssprachlichen Verwendung kann „*Storyteller*“ außerdem Lügner und Lügnerin bedeuten. „*Don't tell stories, Jack.*“ bedeutet soviel wie „Erzähle keinen Unsinn, Jack.“

Im Gespräch mit Jean-François Chevrier, im Jahre 1998, deutet Jeff Wall diese weitere Bedeutungsebene des Wortes „*Storyteller*“ bereits an:

„Later, I recognized more clearly that their (Jeff Wall meint hier das Paar am Rande der Nadelbaumreihe) somewhat skeptical attitude meant that, although the storyteller is saying something important, or at least serious, the picture as a whole was leaving open the possibility that her story could be ungrounded, incredible, untrue. The storyteller might be mistaken, or failing, or confused, or disingenuous. That is, the picture says to me that it is also necessary to be sceptical of storytelling and not necessarily accept the storyteller's word as a word telling a truth. That's not to say it must not be a truth; but it means it is not necessarily.”²³⁴

Damit könnte dieser Titel auch andeuten, dass das, was die junge Frau sagt, nicht der Wahrheit entsprechen muss.

Darüber hinaus könnte sich der Titel *The Storyteller* auf Walter Benjamins Aufsatz „*Der Erzähler*“ aus den Jahren 1936/37 beziehen, der in englischer Übersetzung „*The Storyteller. Reflections on the Work of Nikolai Lesskow*“ lautet. Mehr dazu unter Kapitel V.

²³⁴ A Painter of Modern Life. An Interview between Jeff Wall and Jean-François Chevrier, 1998, in: Kat. Ausst. Figures & Places, 2001/02 (englische Ausgabe), S. 178.

3 Inszeniertes Bild des *Storytellers* (1986) als Transformation der Malerei und Bildhauerei

3.1 Vergleiche aus der Sekundärliteratur mit *The Storyteller* (1986)

Jeff Walls Arbeiten werden in der Sekundärliteratur immer wieder als Historiengemälde, *tableaux vivants*, oder fotografierte Malerei bezeichnet.²³⁵ Dazu schreibt Gregor Stemmerich in seinem Vorwort zur Anthologie „Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit“:

„Jeff Wall ist als Künstler gegen Ende der siebziger Jahre mit großformatigen Diapositiven bekannt geworden, die in Leuchtkästen präsentiert werden und gestellte Szenen in einem vertrauten urbanen Ambiente zeigen. Obgleich die verwendete Technologie der Gegenwart angehört, erinnern seine Bilder an Gemälde der Kunsttradition. In der Literatur werden sie deshalb häufig in der gleichen Weise besprochen wie diese, d. h. auf ihre Ikonographie, ihre Kompositionsprinzipien, ihre Gattungszugehörigkeit und ihren politisch-ideologischen Gehalt hin analysiert.“²³⁶

Als Vorbilder für die Figurengruppen in *The Storyteller* werden in der Sekundärliteratur immer wieder Edouard Manets *Le Déjeuner sur l'Herbe* (Abb. 17, S. 242) und Georges Seurats *Un dimanche à la Grande Jatte* (Abb. 18, S. 243) genannt.²³⁷ Diese beiden „Standardvergleiche“ sollen jetzt kurz angesprochen werden.

²³⁵ Walter 2002, S. 137.

²³⁶ Stemmerich 1997, S. 7.

²³⁷ Zum Beispiel in: Auffermann, Verena: Dreiecksbeziehungen im ungeschriebenen Roman, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 41-52; und in: Lauter, Rolf: Außenräume: Stadtraum – Lebensraum, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 86-87.

3.1.1 *The Storyteller* (1986) im Vergleich mit *Le Déjeuner sur l'Herbe* von Edouard Manet (1863)

Ursprünglich wurde Manets *Le Déjeuner sur l'Herbe* (Abb. 17, S. 242) „Das Bad“ genannt.²³⁸ Angeregt soll es unter anderem von Giorgiones *Concert Champêtre* (Abb. 19, S. 243) worden sein.²³⁹ Manet stellte *Le Déjeuner sur l'Herbe* im „Salon des Refusés“ in Paris aus, wo es heftigst umstritten war.

Zu sehen sind, im Bildzentrum, zwei elegant gekleidete Herren und eine nackte Frau, auf einer Waldlichtung sitzend. Links ist ein Stilleben aus Tüchern, einem Korb mit Brot und dunkelroten Kirschen abgebildet. Eine, mit Hemd bekleidete, Dame im Mittelgrund, deren Beine ins Wasser eintauchen, rundet die Komposition ab. Laut Pierre Courthion liegt das Gelungene dieses Bildes vor allem in der harmonischen Verbindung der Menschen mit der Landschaft.²⁴⁰ Nach Rolf Lauter kehrt Jeff Wall in *The Storyteller* die in den Vorbildern formulierte Idylle in eine von der Zivilisation veränderte und zerstörte Landschaft um.²⁴¹

Im Vergleich mit Jeff Walls Arbeit fällt sofort auf, dass die nackte Frau, genau wie der Mann in der Mitte der Dreiergruppe, nur spiegelbildlich verändert, den Ellenbogen auf das Knie des angewinkelten Beines aufstützt und so den Kopf auf der vom Ellenbogen nach innen abgewinkelten Hand lagert. Diese Analogie der Körperhaltung erzeugt beim Betrachter eine Assoziation zu Manets *Le Déjeuner sur l'Herbe*.

Die Feuerstelle mit den beiden zusammengeknüllten Verpackungsresten lässt sich mit dem Stilleben bei Manet vergleichen. Die nackte Frau sitzt auf einem blauen Tuch, genau wie die Zweiergruppe am Rand der Nadelbaumreihe. Schauplatz ist bei Manet eine natürliche unberührte Waldlichtung, bei Jeff Wall ein von Menschenhand geformter Unort, begrenzt durch eine Nadelbaumreihe und eine Betonbrücke.

²³⁸ Courthion, Pierre: Edouard Manet, Köln 1962, S. 74.

²³⁹ Courthion 1962, S. 74.

²⁴⁰ Courthion 1962, S. 74.

²⁴¹ Lauter, Rolf: Außenräume: Stadtraum – Lebensraum, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 86-87.

3.1.2 *The Storyteller* (1986) im Vergleich mit *Un dimanche à la Grande Jatte* von Georges Seurat (1884-86)

Seurats *Un dimanche à la Grande Jatte* (Abb. 18, S. 243) zeigt Menschen, die an einem Sonntagnachmittag, bei Sonnenschein, stickend, spielend, unter Sonnenschirmen flanierend, blumenpflückend, rudernd oder pfeiferauchend, ihre Freizeit verbringen. In der Sekundärliteratur wird der pfeiferauchende Mann, bekleidet mit einem roten ärmellosen Hemd, den Seurat in der linken unteren Ecke des Gemäldes abbildete, wegen seiner ähnlichen Liegeposition, oft mit Jeff Walls Mann mit rotem Hemd am Waldrand verglichen.²⁴²

Die Menschen in Seurats Gemälde vergnügen sich auf einer Insel, sie erholen sich vom Alltag. Obwohl diese Insel dicht mit Erholungssuchenden bevölkert ist, erscheint jede Person für sich alleine und in sich gekehrt zu sein, eine Unterhaltung findet nicht statt.

Für Jeff Walls Figuren scheint es diese Trennung von Freizeit und Alltag nicht zu geben. Nur das sich gelb färbende Laub und die Autobahnbrücke stehen für Zeit, Vergänglichkeit, Wandel und Bewegung. Die Autos, die der Betrachter auf dieser Brücke nur vermuten kann, strömen an den sechs Personen vorüber, ihre Insassen gehen ihren alltäglichen Aufgaben nach; so strömen Zeit, Zukunft und Fortschritt an diesen sechs Personen vorbei, ohne sie teilhaben zu lassen.

3.2 Eigene Vergleiche mit *The Storyteller* (1986)

3.2.1 Vergleiche als Katalysator der Bildanalyse für Jeff Walls Werke

Zieht man Jeff Walls Vita in Betracht, muss man annehmen, dass er bei seinen Bildern nichts dem Zufall überlassen hat. Er kann auf ein reiches Reservoir an verinnerlichten Bildquellen aus der Kunstgeschichte zugreifen, er kann darin Anregungen finden, ohne kopieren zu müssen.

Vergleiche zu Jeff Walls Bildern findet man durch gezielte Beobachtung von Einzelheiten, die dann einen ganzheitlichen Sinn erschließen können. Betrachtet man die nachdenklich wirkende Person in Jeff Walls Bild *The Storyteller* (siehe

²⁴² Zum Beispiel in: Duve, Thierry de: The mainstream and the Crooked Path, in: Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 47.

Detailabbildung, Abb. 60, S. 264), die sich in der Mitte der Dreiergruppe befindet, dann kommt man zu Vergleichen mit Albrecht Dürers *Melencolia I* und Auguste Rodins *Der Denker*.

Eine zweite Möglichkeit, Vergleiche zu finden, ist der ganzheitliche Ansatz. Man versucht Vorbilder zu finden, die im Bildaufbau analoge Situationen darstellen. Ein treffender Vergleich aus diesem Ansatz heraus sind die Bilder *Landschaft mit ruhendem Philosophen und Wasser schöpfendem Jünger* von Nicolas Poussin, *L'Arabe diseur de contes* von Emile-Jean-Horace Vernet und *Le Déjeuner sur l'Herbe* von Paul Cézanne.

Soweit ich überblicken konnte, wurden diese fünf ausgewählten Vergleichswerke aus der Malerei und Bildhauerei bisher noch nie Jeff Walls *The Storyteller* gegenübergestellt. Diese fünf Vergleiche werden in den folgenden Abschnitten, chronologisch geordnet besprochen.

3.2.2 *The Storyteller* (1986) im Vergleich mit *Melencolia I* von Albrecht Dürer (1514)

Zuerst möchte ich Parallelen zu Dürers Kupferstich *Melencolia I* (Abb. 67, S. 267) aufzeigen, einem wegweisenden Kupferstich der Renaissance. Um diesen Kupferstich zu verstehen, sollte man sich zuerst mit dem Begriff Melancholie vertraut machen.

„Der Begriff der Melancholie leitet sich vom griechischen ‚melaina‘ (schwarze Galle) ab. Nach den Vorstellungen griechischer Ärzte entschied das Mischungsverhältnis der vier Körpersäfte (‚humores‘) Blut (‚sanguis‘), Schleim (‚phlegma‘), gelbe Galle (‚chole‘) und schwarze Galle über die Befindlichkeit jedes Menschen. Aus dieser antiken Humoralpathologie entwickelte sich die Vorstellung von vier menschlichen Grundtypen mit stereotypen Charaktereigenschaften: Sanguiniker, Phlegmatiker, Choleriker und Melancholiker. Über arabische Gelehrte fand die griechische Medizin Eingang in das europäische Mittelalter.“²⁴³

²⁴³ Mende, Matthias/Scherbaum, Anna/Schoch, Rainer: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band I. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München/London/New York: Prestel Verlag, 2001, S. 183.

Bedeutenden Künstlern, Philosophen und Politikern wurde das Temperament des Melancholikers zugewiesen.²⁴⁴ Nun zur Beschreibung des Kupferstiches:

Ein geflügeltes Wesen, mit massigen Körperperformen und stoffreichem Gewand, sitzt zur Nachtzeit oder bei merklicher Dunkelheit im Freien auf einer Terrasse, die vor einem Gebäude liegt. Links neben dem Gebäude eröffnet sich ein Ausblick auf eine Küstenlandschaft. Am Himmel bewegt sich ein Komet, ein Regenbogen spannt sich und ein fledermausähnliches Tier entrollt eine Banderole mit der Inschrift „*Melencolia I*“. Zur Melancholiefigur gesellen sich ein kleiner schlafender Hund und ein geflügeltes Kind. Die Melancholiefigur wird von rechts vorne „beleuchtet“. Sie stützt ihren Kopf auf der zur Faust geballten linken Hand ab. „*Den linken Arm stützt das linke Knie, während der rechte Arm auf einem geschlossenen Buch im Schoß der Melancholiefigur ruht. Mit der linken Hand hält sie dort einen großen Zirkel, mit dem sie jedoch nichts misst.*“²⁴⁵ Die Melancholie-Figur schenkt weder dem Hund, noch dem emsig zeichnenden Kind, noch den zahlreichen Gerätschaften, von denen sie umgeben ist, Beachtung.

Zu den Gerätschaften gehören: Ein Feuertopf, auf dem ein Gefäß erhitzt wird, daneben eine dazugehörige Feuerzange, ein Hammer und ein behauener, irregulär geometrischer Körper aus Stein, durch den der Ausblick auf die Landschaft verstellt wird. Links des Hundes erblickt man ein rundes Tintenfass, daneben eine Kugel. Eine Vielzahl weiterer Gegenstände ist ebenfalls abgebildet: Ein Hobel, eine Säge, ein Lineal, vier Nägel, ein Blasebalg, von dem allein die Spitze zu sehen ist, während der eigentliche Blasebalg vom Rock der Melancholiefigur verdeckt ist. Links, dicht neben der Melancholiefigur, lehnt ein Mühlstein, auf dem ein Putto sitzt, an dem Gebäude. An der Front des Gebäudes hängen eine ausbalancierte Balkenwaage, eine halb abgelaufene Sanduhr mit bekrönender Sonnenuhr, eine Zugglocke und ein magisches Zahlenquadrat. An der Rückseite des Gebäudes lehnt eine schräggestellte Leiter.

Die nachdenklich wirkende Person in Jeff Walls *The Storyteller*, die sich in der Mitte der Dreiergruppe befindet (siehe Detailabbildung, Abb. 60, S. 264), erinnert in ihrer Körperhaltung an die geflügelte Personifikation des melancholischen Temperaments in Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I* (Abb. 67, S. 267) aus dem Jahre 1514. Bei beiden Figuren bildet der auf dem Knie abgestützte

²⁴⁴ Schuster 1991, S. 107.

²⁴⁵ Schuster 1991, S. 16.

Ellenbogen das Gegenlager für die Hand, auf der der Kopf sein Auflager findet. Der zweite Arm ist auf dem Bein aufgelegt.

Dürers Melancholiepersonifikation wird von architektonischen Details, wissenschaftlichen und handwerklichen Gerätschaften geradezu bedrängt und eingeengt. Die sechs Personen in *The Storyteller* werden von Zivilisationsobjekten - einer massigen Betonbrücke, Autobahnschildern und elektrischen Leitungen - eingegrenzt. Die Gerätschaften und das Architekturdetail in Dürers Kupferstich geben links nur einen schmalen Ausblick auf den Himmel frei. An die Stelle des massiven Mauerausschnittes in der rechten Bildhälfte tritt bei Jeff Wall eine Autobahnbrücke aus Beton, die, zusammen mit der Baumreihe und dem Abhang, ebenfalls nur einen schmalen Ausblick auf den Himmel freigibt. Diese enge Begrenzung des Himmels verstärkt in beiden Werken den Eindruck der Aussichtslosigkeit, des Eingeklemmtseins und des Eingesperrtseins. Jeff Wall übersteigert diesen beklemmenden Zustand, indem er die Perspektive so wählt, dass der Horizont hinter die Böschung abgetaucht ist. In *The Storyteller* beginnt die Jahreszeit von Sommer auf Herbst zu wechseln, das Feuer ist fast erloschen, und die zusammengeknüllten Verpackungen sind bereits leer. Vergänglichkeit umgibt diese Personen. Auch die Melancholie ist umgeben von Zeichen der Vergänglichkeit - der Glocke und der halb abgelaufenen Sanduhr.

Peter-Klaus Schuster erklärt in seiner Dissertation, dass Dürers Kupferstich durch die linke Kante des Gebäudes in einen „Virtusbereich“ und einen „Fortunabereich“ aufgeteilt würde.²⁴⁶ Den Virtuscharakter der Melancholiefigur habe Dürer im Kranz und in den Flügeln angezeigt, den Attributen der Virtus.²⁴⁷ Das Gebäude hinter der Melancholie bezeichnet Schuster als „Tugendarchitektur“²⁴⁸, die Virtus wurde in der Bildtradition oft durch eine Burg anschaulich gemacht, während das zerstörerische Wesen der Fortuna durch eine Ruine anschaulich gemacht wurde. Das Meer auf der linken Bildhälfte bezeichnet Schuster als geläufiges landschaftliches Fortunasinnbild.²⁴⁹ Der Fortunaseite seien bei Dürer sämtliche Hinweise auf die Unsicherheit des menschlichen Lebens vorbehalten.²⁵⁰ Zu den Fortunaattributen gehörten das Meer und die Kugel, außerdem werde die

²⁴⁶ Schuster 1991, S. 164.

²⁴⁷ Schuster 1991, S. 164.

²⁴⁸ Schuster 1991, S. 164.

²⁴⁹ Schuster 1991, S. 165.

²⁵⁰ Schuster 1991, S. 165.

Fortuna auch durch den gefährlichen Aufstieg auf die Leiter und durch den instabilen Sitz des Putto auf dem Mühlrad anschaulich.²⁵¹

Dürer ließ, innerhalb dieser Virtus-Fortuna-Gegensätzlichkeit, seine Melancholiefigur und auch den Putto an beiden Bereichen teilhaben.²⁵² Illustriert sei damit die in der Dignitas hominis-Literatur wiederholt vorgetragene Auffassung, dass der Mensch kein bestimmtes Wesen habe, sondern als Mikrokosmos sämtliche Möglichkeiten irdischen Daseins in sich enthalte.²⁵³ Im 3. Buch der „*Docta ignorantia*“ des Nicolaus Cusanus heißt es:

„*Die menschliche Natur aber ist über alle anderen Werke Gottes erhaben, (...), fasst die geistige und sinnliche Natur zusammen und birgt in sich das ganze Universum, so dass sie von den Alten mit Recht Mikrokosmos oder Welt im Kleinen genannt wird.*“²⁵⁴

Es liege somit in der Wahlfreiheit jedes Einzelnen, selbst zu entscheiden, was er sein will.²⁵⁵ So könne das melancholische Temperament dem Laster der Faulheit, der Todsünde Acedia, ebenso zufallen, wie es sich durch seinen Geist zu einem himmlischen Wesen erheben kann.²⁵⁶ Welche Entscheidung angesichts dieser Wahlmöglichkeiten seine Melancholiefigur treffen soll und getroffen hat, habe Dürer in ihrer Engelsgestalt, ihrem Kranz und ihrer Meditationshaltung vor einer festen Tugendarchitektur mit zahlreichen Memento Mori-Verweisen unmissverständlich deutlich gemacht.²⁵⁷

Im Eingangszitat dieser Arbeit bezeichnet Jeff Wall seine inszenierten Arbeiten als „*symbolic microcosm*“²⁵⁸. Nach der Auffassung von Nicolaus Cusanus und der von Dürer im Kupferstich dargestellten Analogie vom „Menschen als Mikrokosmos“ würde jede der sechs Personen, innerhalb des Bildes *The Storyteller*, einen eigenen Mikrokosmos verkörpern, jede von ihnen wäre, nach Nicolaus Cusanus, ein Abbild des ganzen Kosmos.

²⁵¹ Schuster 1991, S. 165-166.

²⁵² Schuster 1991, S. 86.

²⁵³ Schuster 1991, S. 86.

²⁵⁴ zit. nach: Schuster 1991, S. 177.

²⁵⁵ Schuster 1991, S. 86-87.

²⁵⁶ Schuster 1991, S. 87.

²⁵⁷ Schuster 1991, S. 87.

²⁵⁸ Jeff Wall im Briefwechsel mit Arielle Pelenc: Arielle Pelenc in correspondence with Jeff Wall, in: Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 9.

3.2.3 *The Storyteller* (1986) im Vergleich mit *Landschaft mit ruhendem Philosophen und Wasser schöpfendem Jünger* von Nicolas Poussin (wird datiert zwischen 1631 und 1636)

Die *Landschaft mit ruhendem Philosophen und Wasser schöpfendem Jünger*²⁵⁹ (Abb. 68, S. 268), die sich in der National Gallery in London befindet, ist eines der drei frühesten Landschaftsbilder von Nicolas Poussin, die heute bekannt sind.²⁶⁰ Man datiert diese drei frühen Landschaften zwischen 1631 und 1636.²⁶¹ Poussin reiste für diese Arbeiten aufs Land und fertigte Zeichnungen der römischen Campagna an.²⁶² Laut Christopher Wright sind die *Landschaft mit ruhendem Philosophen und Wasser schöpfendem Jünger* und die *Landschaft mit zwei ruhenden Wanderern* die einzigen echten naturalistischen Bilder Poussins.²⁶³ In seiner *Landschaft mit ruhendem Philosophen und Wasser schöpfendem Jünger* platziert Poussin seine zwei titelbestimmenden Protagonisten in ein dem Gebirge vorgelagertes Hügelland. Das Licht der schrägstehenden Sonne leuchtet die beiden Personen aus. Links und rechts rahmen den Blick zwei mit markanten Bäumen bewachsene Hügel. Zwischen diesen Hügeln staffelt sich die Landschaft bis hin zum Gebirge, über dem sich ein leicht wolkiger mediterraner Himmel spannt. Poussins gestaffelte Bildebenen beschreibt Jeff Wall in einem Gespräch mit Els Barents, aus dem Jahre 1986, mit folgenden Worten:

„Er liebt ausgesprochen flache, einander überlagernde Bildebenen, um sanft zurückweichende Tiefenwirkung zu erzielen, eine sachliche, ausgewogene Art von Poesie, die typisch ist für die klassische Bildkomposition.“²⁶⁴

Angelika Grepmaier-Müller betont in ihrer Dissertation, dass es sich bei den Personen in Poussins Gemälde nicht nur um „Staffagefiguren“ zur Aus-

²⁵⁹ Titel aus: Wright, Christopher: Poussin. Verzeichnis der Gemälde. Ein kritisches Werksverzeichnis, Landshut/Ergolding: Arcos Verlag, 1989, S. 210.

²⁶⁰ Dazu gehören außerdem: *Landschaft mit zwei ruhenden Wanderern*, London, National Gallery und *Landschaft mit fliehendem Mann*, Montreal, Museum of Fine Arts, Abbildungen siehe: Wright 1989, S. 102 und 106.

²⁶¹ Wright 1989, S. 100.

²⁶² Wright 1989, S. 101.

²⁶³ Wright 1989, S. 210.

²⁶⁴ Barents 1986, S. 98.

schmückung der Landschaft handle, sondern dass die Handlung im Vordergrund stehe.²⁶⁵

Links im Bild, vor dem linken Erdhügel, erkennt man einen nach links knienden, weit nach vorne gebeugten, jungen Mann. Er versucht, mit der ausgestreckten rechten Hand, Wasser aus einem verlandenden Tümpel zu schöpfen. Er trägt ein „kurz geschürztes Gewand“²⁶⁶. Diesem jungen Mann gegenüber, etwas rechts von diesem und weiter vorne im Bild, sitzt ein nachdenklich in sich versunkener älterer Mann mit Bart. Er trägt ein blaues, um die rechte Schulter drapiertes Gewand, die typische Tracht eines Philosophen. Mit gesenktem Haupt blickt er in Richtung des Wasserschöpfenden. Hinter ihm liegen ein Wanderstab, ein Rucksack und eine Kalibasse, die als Trink- und Essensschale verwendet wird.

Diese drei Gegenstände gehören zu den Erkennungszeichen der Kyniker und symbolisieren gleichzeitig die Grundprinzipien des Kynismus, nämlich Kosmopolitentum, Autarkie, Bedürfnislosigkeit und Parrhesie.

In Zusammenhang mit dem wasserschöpfenden Jüngling stellt sich heraus, dass es sich bei dem älteren Mann nur um den griechischen Philosophen Diogenes von Sinope (um 400 v. Chr. bis ca. 325 v. Chr.) handeln kann. Auch in der Sekundärliteratur wird dieser bärtige Mann oft als Diogenes interpretiert.²⁶⁷

Diogenes von Sinope gilt als Wegbereiter der Kyniker und als bekanntester Vertreter des Kynismus. Er führte ein einfaches, enthaltsames Leben und zog als Wanderlehrer umher. Als er einen jungen Mann sah, der Wasser trank, indem er die Hände zu einem Becher formte, soll er beschlossen haben, das letzte seiner weltlichen Güter, einen Trinkbecher, wegzuwerfen.²⁶⁸ Diogenes von Sinope gilt als Verächter der Kultur. Völlige Unabhängigkeit des Menschen von der Außenwelt und von allen konventionellen Verhältnissen war für ihn die Bedingung der wahren Tugend.

In einem Interview mit Frank Wagner aus dem Jahre 1994 erklärt Jeff Wall, dass er sich in Bildern, wie *The Storyteller*, mit dem „Keimen philosophischen Denkens aufgrund einer katastrophalen Erfahrung und der Niederlage“²⁶⁹ beschäftigt habe.

²⁶⁵ Kuhn, Rudolf: Landschaftskompositionen von Nicolas Poussin. Eine Studie von Angelika Grepmair-Müller, Frankfurt am Main: Lang Verlag, 1992, S. 40.

²⁶⁶ Kuhn 1992, S. 41.

²⁶⁷ Wright 1989, S. 210.

²⁶⁸ Wright 1989, S. 213.

²⁶⁹ Wagner, Frank: Fragen an Jeff Wall, 1994, in: Stemmrich 1997, S. 334.

Jeff Wall setzt eine von ihrer Erzählung bewegte Frau, eine Angehörige der „Native peoples of Canada“²⁷⁰, beziehungsweise eine Angehörige der sogenannten „First Nations“²⁷¹, in eine von der Zivilisation geprägte Landschaft, die sich in Vancouver in Kanada befindet²⁷², in eine Gegend, die ureigenes Land der „Native peoples of Canada“ war. Sie erzählt ihrem Gegenüber Erlebtes, von anderen Überliefertes oder Erfundenes. Ihrem Gesichtsausdruck und ihrer Gestik nach zu urteilen, handelt es sich um etwas ihr Wichtiges und Ernsthaftes (siehe Detailabbildung, Abb. 58, S. 263).

Poussin setzt einen ruhenden griechischen Philosophen in eine römische Campagnalandschaft. Der Philosoph sucht in der Natur nach der Lösung seines Problems, er philosophiert. Der junge Mann, der im Titel auch als „Jünger“ bezeichnet wird, ist sein Gegenüber, sein Schüler, sein Anhänger, sein Gesprächspartner und im Fall des Wasserschöpfens auch sein Lehrer.

Bei Poussin und auch bei Jeff Wall spielt die Kleidung eine wichtige Rolle zur Charakterisierung der Personen. Den älteren Mann hat Poussin durch die Kleidung als Philosophen gekennzeichnet. Die dargestellten Personen in Jeff Walls *The Storyteller* tragen Alltagskleidung, gehen aber keiner alltäglichen Arbeit nach, sie scheinen einer gesellschaftlichen Randgruppe anzugehören.

Auch ihre Beziehung zum Boden, auf dem sie sitzen, verdient eine besondere Beachtung: Sowohl der Philosoph, als auch die Dreiergruppe, um die Erzählerin herum, sitzen auf dem blanken lehmigen Boden.

Große Beachtung nimmt in beiden Bildern auch das Verhältnis zu materiellen Dingen ein: Wie Diogenes von Sinope sitzen auch Jeff Walls Menschen ohne weltliche Güter, nur mit dem was sie auf dem Leib tragen, in der Landschaft.

Ähnlichkeiten sind auch in den Freiheiten, die ihnen verblieben sind, zu erkennen: Als Weltenbürger machen sie Gebrauch von ihrem Recht auf freie Rede. Der

²⁷⁰ Wall, Jeff: *The Storyteller*, 1987, S. 7.

²⁷¹ Eldon Yellowhorn macht in seinem Aufsatz „Die ‚First Nations‘ des Nordens“ auf die Problematik der Begriffe „Aboriginal People“, „Indigenous People“ und „Native People“ („eingeborene oder indigene Völker“) aufmerksam, diese Begriffe würden die Vielfalt der Kulturen zugunsten der Vereinfachung außer Acht lassen. Menschen seien in eine Kultur, Stadt oder Nation „eingeboren“, was deshalb jeden, der in Kanada geboren sei, zu einem „eingeborenen“ Kanadier mache. „First Nations“ („Erste Nationen“) sei heute die bevorzugte Bezeichnung in Kanada, da sie viele separate, früher unabhängige Einheiten impliziere. Allerdings genieße der Terminus keine gesetzliche Anerkennung. Siehe: Yellowhorn, Eldon: Die „First Nations“ des Nordens, in: Niedersächsisches Landesmuseum (Hrsg.): Indianer Kanadas. Schätze des Canadian Museum of Civilisation (Ausstellungskatalog Landesmuseum Hannover 2009), Hannover 2009, S. 15.

²⁷² Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 304.

Philosoph begründet aus den Überlegungen, die er in der freien Natur anstellt, seine Weltanschauung und versucht diese an seine Schüler weiterzugeben. Die junge Frau bei Jeff Wall erzählt etwas, wir wissen nicht, wovon diese Erzählung handelt, auch nicht, ob sie philosophischen Inhaltes ist, doch sie versucht ihre Erzählung den Zuhörern möglichst eindringlich zu vermitteln. Möglicherweise hat es mit der verlorenen Identität der „*Native peoples of Canada*“ zu tun, was in dieser Frau „philosophisches Denken“ aufkeimen lässt, aber dazu später.

3.2.4 *The Storyteller* (1986) im Vergleich mit *L'Arabe Diseur de Contes* von Emile-Jean-Horace Vernet (1833)

Darstellungen von „Geschichtenerzählern“ oder „Märchenerzählern“ sind in der Kunstgeschichte selten. Der französische Maler Emile-Jean-Horace Vernet ist einer der wenigen Maler, die diesem „exotischen“ Thema ein Bild widmeten. Horace Vernet, ein Zeitgenosse von Géricault und Delacroix, mit denen er befreundet war, muss aber selbst eher als zweitrangig eingestuft werden.²⁷³ Zu seinen Bildthemen gehören große Militärereignisse der französischen Militärgeschichte, der griechische Unabhängigkeitskrieg oder die mittelalterliche Geschichte von Kreta, Beispiele für den Konflikt zwischen Europa und dem Orient, Szenen aus dem Alten Testament und aus Nordafrika, wie zum Beispiel Kamelkarawanen und Löwenjagden. Er unternahm Reisen nach Rom, Russland, Algerien und an die marokkanische Küste.²⁷⁴ Robert Rosenblum, Professor of Fine Arts an der New York University, beschreibt die szenische Darstellung bei Horace Vernet mit folgenden Worten:

„Il décrit jusqu`au moindre détail du costume, des types raciaux, des poteries, de la faune, de la flore, des tentes du désert avec l`oeil d`un touriste passionné d`ethnographie.“²⁷⁵

²⁷³ Kat. Ausst. Horace Vernet. 1789-1863, Académie de France a Rome/Ecole nationale supérieure des Beaux Arts Paris 1980, Rom 1980, S. 9, 13, 31.

²⁷⁴ Kat. Ausst. Horace Vernet. 1789-1863, 1980, S. 45.

²⁷⁵ Kat. Ausst. Horace Vernet. 1789-1863, 1980, S. 16.

Horace Vernets Werk *L'Arabe diseur de contes* (Abb. 69, S. 268), aus dem Jahre 1833, heute in der Wallace Collection in London, war sein erstes Bild mit einem orientalischen Thema, das er im Salon in Paris zeigte.²⁷⁶ Dargestellt ist, wie der Titel bereits sagt, ein arabischer Geschichtenerzähler, umgeben von seiner Zuhörerschaft, auf einer trockenen Ebene, vor einer grünen, bergig-hügeligen Kulisse.

Aus den zwölf im Bildvordergrund abgebildeten Personen kann der Betrachter sehr schnell den Erzähler identifizieren. Er sitzt dem Halbkreis, den seine Zuhörer um ihn herum bilden, gegenüber. Der Erzähler unterscheidet sich von den einfarbig-weiß gekleideten Zuhörern durch seine grau-beige gestreifte Kleidung. Er sitzt auf einem auffallend schönen roten Teppich mit archaischen Ornamenten. Alle Personen aus dem Bildvordergrund blicken zu ihm, sogar die wohl in Diensten stehende Person mit dem Krug auf der Schulter. Der Geschichtenerzähler wiederum richtet seinen Blick an die Zuhörerschaft und streckt dieser beide Hände in einer Geste entgegen, die, ähnlich wie bei der sprechenden Frau in *The Storyteller* (siehe Detailabbildung, Abb. 58, S. 263), seine Worte zu unterstützen scheint. Doch dieser Erzähler wirkt ruhig und in sich gekehrt, im Gegensatz zur Erzählerin in Jeff Walls Werk, die sich von ihren eigenen Worten mitreißen lässt und vom gerade Erzählten völlig aufgewühlt und emotional bewegt ist. Wie zum Absprung bereit scheint sich ihr ganzer Körper aus einer inneren Bewegtheit heraus zu spannen.

Aber in Jeff Walls Arbeit hat der Betrachter, auch wenn er den Titel kennt, Schwierigkeiten, den „*Storyteller*“ zu identifizieren. Nur der geöffnete Mund und die Gesten der jungen Frau, die der Betrachter erst nach einiger Zeit wahrnimmt, lassen vermuten, dass sich der Titel auf diese Frau bezieht. Ihre Kleidung unterscheidet sie nicht von den übrigen fünf Personen im Bild. Auch durch die Position der Zuhörer ist es für den Betrachter nicht klar ersichtlich, dass diese Frau die Erzählerin ist. Es sitzen ihr nur zwei der fünf Personen gegenüber, die anderen Personen distanzieren sich von diesem Geschehen.

Bei Horace Vernet befindet sich der Erzähler rechts im Bild. Hält der Betrachter also die traditionelle Leserichtung der abendländischen Malerei, von links nach rechts, ein, so erblickt er zuerst die Zuhörer und dann, aus der gleichen Blickrichtung wie diese, die Hauptperson, den arabischen Geschichtenerzähler.

²⁷⁶ Kat. Ausst. Horace Vernet. 1789-1863, 1980, S. 27.

Jeff Wall setzt seine Erzählerin in die äußerste linke Ecke. Der Betrachter erblickt also zuerst die Hauptperson, dann ihre Zuhörer, dann die Zweiergruppe am Waldrand und zuletzt den einzelnen Mann unter der Brücke.

Der Grund der Anwesenheit der Personen in Horace Vernets Gemälde ist eindeutig ersichtlich. Rechts neben der Gruppe ist ein Zeltdorf, mit Pferden und weiteren Personen, zu erkennen. Diese weißen Zelte charakterisieren die abgebildeten Personen als Nomaden. Im Hintergrund erkennt man saftig grünes fruchtbare Hügelland, auf dem das Vieh dieser Nomaden weidet. Die Gruppe selbst sitzt wasserpfeiferauchend im Schatten eines Baumes. Sie haben ihre Schuhe ausgezogen und als Unterlage weiße Tücher ausgebreitet. Eine jüngere Person mit einer roten Kappe und freiem Oberkörper, womöglich ein Bediensteter, hält eine Kanne mit Tee bereit. Diese Personen haben also alle ihre Berechtigung an diesem Ort.

Jeff Wall aber setzt seine Personen an einen völlig unwirtlichen Ort, er charakterisiert sie weder durch Habseligkeiten, die Obdachlose bei sich haben könnten, noch durch eine erkennbare Aufgabe, die diese Personen an diesem Ort verrichten könnten. Nur das Feuer und der blaue Schlafsack deuten darauf hin, dass sich die Personen an diesem Ort für kurze Zeit eingerichtet haben.

3.2.5 *The Storyteller* (1986) im Vergleich mit *Le Déjeuner sur l'Herbe* von Paul Cézanne (1867/71)

Meyer Schapiro spricht in Zusammenhang mit Cézannes Gemälde *Le Déjeuner sur l'Herbe* (Abb. 70, S. 269) sehr treffend von einer fremdartigen Atmosphäre, die einem Traum gleiche und das verhülle, was wir uns sonst unter einem Picknick vorstellen.²⁷⁷

Die Gemeinsamkeit dieses Gemäldes mit Jeff Walls *The Storyteller* liegt in der subtilen Anordnung und Gruppierung der Figuren und in der formalen Aufteilung des Bildraumes. Im Bildzentrum hat Cézanne vier Personen um ein weißes, auf dem Gras ausgebreitetes Tuch gruppiert, auf dem zwei orangefarbene kugelförmige Gegenstände liegen. Links beugt sich eine große Frau, die ihr blondes Haar offen trägt, über das Tuch. Sie wendet sich dabei den anderen drei Personen

²⁷⁷ Schapiro, Meyer: Paul Cézanne. Text von Meyer Schapiro, Köln: Du Mont Schauberg, 1957, S. 34.

zu. In ihren ausgestreckten Händen hält sie einen dritten orangefarbenen Gegenstand. Diese Figur kann sehr gut mit der gestikulierenden jungen Frau in Jeff Walls Arbeit verglichen werden.

Hinter dem auf einer Erhebung ausgebreiteten Tuch sitzt ein Mann mit weißem Hemd, der, ähnlich wie die Mittelfigur der Dreiergruppe in *The Storyteller*, den Ellenbogen abstützt und den Kopf mit dieser gestützten Hand hält.

Rechts hockt eine elegante Frau. Sie trägt ein roséfarbenes Kleid und stützt ebenfalls ihren Kopf auf der Hand und den Ellenbogen auf dem Knie ab, genau wie bei Jeff Wall.

Vor dem Tuch sitzt ein Mann im Gehrock, der mit seiner linken Hand gestikuliert. Die Aufmerksamkeit und die Gedanken dieser drei Figuren gelten voll und ganz der stehenden Frau, genau wie bei Jeff Wall der jungen gestikulierenden Frau. Sogar die Aufmerksamkeit des Hundes scheint die stehende Frau in Cézannes Bild auf sich gezogen zu haben.

Die auf der Wiese liegende Flasche, wohl Überrest eines Picknicks, erinnert an die ums Lagerfeuer verstreuten Verpackungsreste bei Jeff Wall.

Im Hintergrund wird das Wiesenstück von einer dunkelgrünen Baumreihe begrenzt, die sehr an Jeff Walls Nadelbaumreihe erinnert. Über dieser Baumreihe und rechts daneben öffnet sich der Blick zum Himmel, wie bei Jeff Wall.

Der schräg nach außen wachsende Baum rechts übernimmt hier die Funktion der Oberkante der Autobahnbrücke und lässt den Himmelsausschnitt trapezförmig erscheinen.

Rechts im Hintergrund, abseits von dieser Gruppe, steht ein pfeiferauchender Mann mit gekreuzten Armen, der wiederum an den einsamen Mann unter der Brücke, mit ebenfalls verschränkten Armen, erinnert.

Auf der linken Seite gehen ein Mann mit Zylinder und eine Frau mit Sonnenschirm Arm in Arm auf den dunkelgrünen Waldstreifen zu. Sie erinnern an die Zweiergruppe am Waldrand, bei der die Frau dem Betrachter auch den Rücken zuwendet.

3.2.6 *The Storyteller* (1986) im Vergleich mit *Der Denker* von Auguste Rodin (1880)

Der in sich versunkene Mann, in der Mitte von Jeff Walls Dreiergruppe (siehe Detailabbildung, Abb. 60, S. 264), der seinen Kopf auf der rechten Hand, den rechten Ellenbogen auf dem rechten Knie aufstützt und der seinen linken Arm auf dem linken eingewinkelten Knie aufgelegt hat, erinnert nicht nur an Dürers Personifikation des melancholischen Temperaments, sondern weckt auch Assoziationen zu Auguste Rodins *Der Denker* (Abb. 71, S. 269). Rainer Maria Rilke beschrieb Rodins Denker mit folgenden Worten:

„Er sitzt versunken und stumm, schwer von Bildern und Gedanken, und alle seine Kraft (die die Kraft eines Handelnden ist) denkt. Sein ganzer Leib ist Schädel geworden und alles Blut in seinen Adern Gehirn.“²⁷⁸

Diese Beschreibung passt auch vortrefflich auf Jeff Walls in sich versunkene Figur. Anders als Rodins *Denker* sitzt Jeff Walls Figur aber am Boden und hat das rechte Bein zum Körper hin angewinkelt. Rechter Fuß, Unterschenkel und Unterarm bilden eine durchgehende, schräg nach oben verlaufende Linie. Diese „Linie“ grenzt den Körper des Mannes bis zu den Augenhöhlen von den Wörtern und Gesten der jungen Frau ab. Er scheint über diese Schranke die Worte der jungen Erzählerin kritisch zu filtern und kritisch über das Gesagte nachzudenken. Der Betrachter von *The Storyteller* könnte sich am ehesten mit dieser kritisch nachdenklichen Figur identifizieren, auch wenn er nicht hören kann, was die junge Frau erzählt.

Völlig anders, als diese kritisch nachdenkliche Figur, verhält sich der weiß gekleidete Mann rechts neben dieser (Abb. 61, S. 264). Er sitzt im Schneidersitz und hat beide Arme locker auf die Beine aufgelegt, wobei seine Schultern nach unten hängen. Sein Gesicht und sein ganzer Körper stehen der jungen Frau offen gegenüber, das Gesagte kann ohne Grenze auf ihn einströmen. Gebannt blickt er die junge Frau an und saugt ihre Worte geradezu in sich auf.

Im selben Jahr, in dem *The Storyteller* entstand, also 1986, hat Jeff Wall ein Bild mit dem Titel *The Thinker* (Abb. 72, S. 270) geschaffen. In ähnlicher

²⁷⁸ Rilke: Auguste Rodin (1902/07), in: Rilke, Rainer Maria: Auguste Rodin, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 1984, S. 39.

Körperhaltung wie Rodins *Denker* und der „kritische Zuhörer“ in *The Storyteller* sitzt ein älterer Arbeiter, der nachdenklich seinen Kopf auf dem linken Arm abstützt, auf einem Podest und blickt über die weite Industrielandschaft Vancouvers. Der Titel dieser Arbeit bezieht sich offensichtlich auf Rodins Arbeit *Der Denker*.

Eine weitere Anregung für diese zuletzt genannte Arbeit Jeff Walls könnte von Dürers „Bauernsäule“ (Abb. 73, S. 270), einem Kupferstich aus der Abhandlung „*Underweysung der Messung*“ von 1525 stammen.²⁷⁹

3.3 Transformation *versus* Ansammlung kunsthistorischer Zitate

Jeff Wall greift zwar Themenstellungen und auch Stilmittel aus der Kunstgeschichte auf, transformiert sie aber in die Moderne, da er auf die malerische Darstellung verzichtet und sie in kinematografischen Fotografien widerspiegelt. Er kopiert dabei nicht einfach Landschaften, Figurengruppen und Sitzhaltungen aus Werken der Kunstgeschichte und setzt dann aus diesen „kunsthistorischen Zitaten“ ein Bild zusammen. Die von ihm angeregten Assoziationen zu traditionellen Bildthemen, zum Beispiel zu der von wissenschaftlichen Gerätschaften eingeklemmten Melancholiepersonifikation, zum Philosophen in der Landschaft, zum arabischen Märchenerzähler, zum Frühstück im Grünen und zu dem in sich versunkenen Denker schwingen vielmehr unbewusst, während der Betrachtung, mit, sie eröffnen neue Deutungsmöglichkeiten, neue Ebenen und Dimensionen; Jeff Wall fügt seine Figuren in geheimnisvolle Zusammenhänge, die man erst enträtseln muss.

Die sechs dargestellten Personen gehören zu Ethnien, die mit diesem Land auf eine besondere Art und Weise in ihren Mythen verbunden waren. Jeff Wall erhöht in *The Storyteller* den „sichtbaren“ Horizont durch die Erde der künstlich aufgeschütteten Böschung. Er schränkt damit den Horizont der dargestellten Personen ein. Diese Personen könnten ihren wirklichen Horizont nur über die Sprache zurückgewinnen, soweit sie dazu noch in der Lage sind.

²⁷⁹ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 303.

Kapitel V:

Mythen und Entfremdung in
Jeff Walls Werk am Beispiel von
The Storyteller (1986)

1 Querverbindungen von *The Storyteller* (1986) zu Walter Benjamin

1.1 „Der Erzähler“ im Sinne Walter Benjamins – Walter Benjamins Essay „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ von 1936/37

Jeff Walls besonderes Interesse galt, Anfang der 70er Jahre, Walter Benjamin, dessen Schriften 1970 zum ersten Mal ins Englische übersetzt wurden und der für ihn „einer der Vermittler war, die eine Verbindung zu all den kritischen Ideen und Theorien herstellten, die damals erschienen und für das englischsprachige Publikum relevant wurden“²⁸⁰.

Im Katalog zur documeta VIII in Kassel, auf der *The Storyteller* 1987 erstmals gezeigt wurde, erschien ein kurzer Text des Künstlers, in dem er Walter Benjamin in Zusammenhang mit dieser Arbeit erwähnte:

„The ‚figura‘ of the storyteller is an archaism, a social type which has lost its function as a result of the technological transformations of literacy. (...) However, as Walter Benjamin has shown, such ruined figures embody essential elements of historical memory, the memory of values excluded by capitalist progress and seemingly forgotten by everyone.“²⁸¹

Jeff Wall spielt hier auf Walter Benjamins Essay „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ aus den Jahren 1936/37 an. Der englische Titel dieses Essays lautet: „*The Storyteller. Reflections on the Work of Nikolai Lesskow.*“

Nun wird die Figur des Erzählers, so wie sie Walter Benjamin in seinem Essay „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ beschreibt, näher bestimmt:

Walter Benjamin geht von der mündlichen Erzählpraxis in traditionellen Gesellschaften aus, die er als eine der ältesten Formen der Mitteilung, als

²⁸⁰ Jeff Wall im Interview mit T. J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut und Anne Wagner, 1989: Repräsentation, Misstrauen und kritische Transparenz. Eine Diskussion mit Jeff Wall, in: Stemmerich 1997, S. 193.

²⁸¹ Wall: *The Storyteller*, 1987, S. 7.

wesentliches Medium für den Ausdruck und den Austausch von Erfahrungen ansieht.²⁸²

Der große Erzähler wurzelt für ihn im Volk, „*zuvörderst in den handwerklichen Schichten*“²⁸³. Die Erzählung, wie sie im Kreis des Handwerks üblich war, bezeichnet er als „*handwerkliche Form der Mitteilung*“²⁸⁴, da an ihr „*die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale*“²⁸⁵ hafte.

Wer der Geschichte eines Erzählers zuhöre, der sei in der Gesellschaft des Erzählers. Der Leser eines Romans aber sei einsam.²⁸⁶

Die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben, sei die „*Erfahrung, die von Mund zu Mund geht*“.²⁸⁷ Die Begabung des Erzählers sei es, „*sein Leben, seine Würde: sein ganzes Leben erzählen zu können*“²⁸⁸. Es gebe zwei archaische Erzählergrundtypen, den Reisenden, der von seinen eigenen Erlebnissen erzählt und den Sesshaften, der von den Geschichten und Überlieferungen der Reisenden gehört hat und diese, oft als selbst Erlebtes, weitererzählt.²⁸⁹ Die Erinnerung stifte „*die Kette der Tradition, welche das Geschehene von Geschlecht zu Geschlecht*“²⁹⁰ weiterleite.

Charakteristisch für eine mündliche Erzählung sei ihr praktischer Nutzen, der entweder in einer Moral, in einer praktischen Anweisung, in einem Sprichwort oder in einer Lebensregel bestehe.²⁹¹ Der mündliche Erzähler sei folglich „*ein Mann, der dem Hörer Rat weiß*“²⁹². Er wisse nicht nur Rat auf manche Fälle, sondern auf viele, da er auf sein ganzes Leben und auf das Leben anderer zurückgreifen könne, also auch auf das, was er vom Hörensagen vernommen habe.²⁹³

²⁸² Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows (1936/37), in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Bd. II, 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 439.

²⁸³ Benjamin (1936/37) 1977, S. 457.

²⁸⁴ Benjamin (1936/37) 1977, S. 447.

²⁸⁵ Benjamin (1936/37) 1977, S. 447.

²⁸⁶ Benjamin (1936/37) 1977, S. 456.

²⁸⁷ Benjamin (1936/37) 1977, S. 440.

²⁸⁸ Benjamin (1936/37) 1977, S. 464.

²⁸⁹ Benjamin (1936/37) 1977, S. 440.

²⁹⁰ Benjamin (1936/37) 1977, S. 453.

²⁹¹ Benjamin (1936/37) 1977, S. 441-442.

²⁹² Benjamin (1936/37) 1977, S. 442.

²⁹³ Benjamin (1936/37) 1977, S. 464.

Der erste Ratgeber der Menschheit sei das Märchen gewesen, das heute noch der erste Ratgeber der Kinder sei und insgeheim in der Erzählung fortlebe.²⁹⁴ Walter Benjamin betont: „*Der erste wahre Erzähler ist und bleibt der von Märchen.*“²⁹⁵ Über die Vieldeutigkeit der Erzählung bei Walter Benjamin und ihren Ursprung im Mythos schreibt Rolf-Peter Janz in „Mythos und Moderne“:

„*Da die Erzählung ihren Ursprung im Mythos hat, gehört Vieldeutigkeit, Mehrdeutigkeit zu ihren Charakteristika, darum hat Erklärung, schon gar psychologische, in ihr selbst nichts zu suchen. Ihre Rätselhaftigkeit macht die Erzählung vielmehr für den Leser erklärungsbedürftig und sichert ihr so, wie Benjamin an einer Geschichte Herodots zeigt, eine beträchtliche Rezeptionsvielfalt. Der Vieldeutigkeit verdankt die Erzählung ihren ästhetischen Zauber.*“²⁹⁶

1.2 Der Niedergang des Erzählers durch die Verbreitung des Romans und der Presse

Die traditionelle Kunst des Erzählens gehe, laut Walter Benjamin, zu Ende. Immer häufiger verbreite sich Verlegenheit in der Runde, wenn der Wunsch nach einer Geschichte laut werde.²⁹⁷ Walter Benjamin beschreibt diese Situation so:

„*Es ist, als wenn ein Vermögen, das uns unveräußerlich schien, das Gesichertste unter dem Sichersten, von uns genommen würde. Nämlich das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen.*“²⁹⁸

Als erstes Anzeichen für den Niedergang der Kunst des Erzählens sieht Walter Benjamin das Aufkommen des Romans zu Beginn der Neuzeit. Laut Benjamin trennt den Roman das Angewiesensein auf das Buch von der (mündlichen)

²⁹⁴ Benjamin (1936/37) 1977, S. 457.

²⁹⁵ Benjamin (1936/37) 1977, S. 457.

²⁹⁶ Janz, Rolf-Peter: Mythos und Moderne bei Walter Benjamin, in: Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Mythos und Moderne*, erste Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 377-378.

²⁹⁷ Benjamin (1936/37) 1977, S. 439.

²⁹⁸ Benjamin (1936/37) 1977, S. 439.

Erzählung. „*Die Ausbreitung des Romans*“ wurde „erst durch die Erfindung der Buchdruckerkunst möglich.“²⁹⁹

Der Erzähler schöpfe aus der eigenen oder der berichteten Erfahrung, die wiederum zur Erfahrung seiner Zuhörer werde. Im Gegensatz dazu beschreibt er den Romancier:

*„Der Romancier hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. (...) Mitten in der Fülle des Lebens und durch die Darstellung dieser Fülle bekundet der Roman die tiefe Ratlosigkeit des Lebenden.“*³⁰⁰

Über den Unterschied von oralen Kulturen und Druckkulturen schreibt der amerikanische Soziologe Jeremy Rifkin:

„Der Druck veränderte auch die Beziehungen von Raum und Zeit grundlegend. Der verstorbene Walte J. Ong erinnert daran, dass in oralen Kulturen Wissen nur persönlich weitergegeben wurde. Geschichtenerzählen und Sprichwörter waren dafür die Vehikel. Kenntnisse und Fähigkeiten wurden von den Eltern an die Kinder, vom Meister an den Lehrling mündlich weitergegeben. Nur wenig praktisches Wissen wurde je niedergeschrieben. Die orale Kommunikation erforderte große Nähe zwischen Sprecher und Zuhörer. Orale Kulturen sind von ihrem Wesen her intimer und gemeinschaftlicher.

*Druckkulturen sind ganz anders. Der Autor eines Artikels oder Buches kommt kaum in körperlichen Kontakt mit dem Leser. Schreiben und Lesen finden in relativer Privatheit statt. Der Druck zerschneidet Gemeinschaftsbande und fördert die radikal neue Vorstellung einer Kommunikation zwischen Menschen über große Entfernung hinweg.“*³⁰¹

²⁹⁹ Benjamin (1936/37) 1977, S. 442.

³⁰⁰ Benjamin (1936/37) 1977, S. 443.

³⁰¹ Rifkin (2004) 2006, S. 108-109.

Was die Erzählung, und jetzt auch den Roman, laut Walter Benjamin, einer noch viel schlimmeren Krise zuführe, sei die neue Form der Informationsmitteilung, die Presse, das wichtigste Instrument des Bürgertums im Hochkapitalismus.³⁰² Dabei interessierten sich die Leser nicht mehr für Mitteilungen aus fernen Ländern, sondern nur noch für Geschehnisse aus ihrer unmittelbaren Nähe. Diese Informationen seien bereits mit Erklärungen durchsetzt und ließen dem Rezipienten keinen Spielraum zur eigenen Auslegung.

Bei einer Erzählung hingegen werde das Außerordentliche, das Wunderbare, mit größter Genauigkeit erzählt, der psychologische Zusammenhang des Geschehens werde dem Zuhörer aber nicht aufgedrängt.

Laut Walter Benjamin ist die Information an den Augenblick gebunden, sie „*hat ihren Lohn mit dem Augenblick dahin, in dem sie neu war*“³⁰³. Die Erzählung hingegen sei, ohne jegliche psychologische Analyse, sogar Jahrtausende später noch imstande Staunen und Nachdenken zu erregen.³⁰⁴

1.3 Bezugspunkte zu *The Storyteller* (1986) und die Situation des Erzählers heute

Heute wird der Erzähler, im Sinne Walter Benjamins, nicht mehr durch den Roman und die technische Entwicklung des Buchdrucks aus unserer Gesellschaft verdrängt, sondern durch neue Massenmedien. Täglich werden die Menschen mit Informationen und Geschichten überflutet. Leuchtreklamen, Info-Tafeln in U-Bahnköpfen, Fernsehnachrichten, Radionachrichten, Zeitungen, das Internet, Fernsehfilme, Kinofilme und Computerspiele machen die Erzählung einer Geschichte, ja sogar die Informationsvermittlung von Mensch zu Mensch, fast völlig überflüssig.

Die Menschen in Jeff Walls *The Storyteller*, zumindest zwei von ihnen, haben sich versammelt, um den Worten der jungen Frau zu lauschen.

Jeder Einzelne reagiert unterschiedlich auf das, was die junge Frau sagt. Der Mann in der Mitte ist nachdenklich, in sich versunken, der Mann neben ihm saugt die Worte gebannt in sich auf; das Paar am Waldrand wirkt eher skeptisch und

³⁰² Benjamin (1936/37) 1977, S. 444.

³⁰³ Benjamin (1936/37) 1977, S. 445.

³⁰⁴ Benjamin (1936/37) 1977, S. 446.

distanziert. Bei den Worten der jungen Frau könnte es sich also um eine Erzählung, ohne jegliche psychologische Analyse handeln, die, laut Walter Benjamin, im Gegensatz zur Information, sogar Jahrtausende später noch imstande wäre, Staunen und Nachdenken zu erregen.³⁰⁵ Handelt es sich aber um eine bloße Information, so wäre diese an den Augenblick gebunden und hätte „ihren Lohn mit dem Augenblick dahin, in dem sie neu war“³⁰⁶.

Diese Angehörigen der „First Nations“ besinnen sich auf die alte „Kunst des mündlichen Erzählns“. Jeff Wall lässt die Figur des mündlichen Erzählers, im Sinne Walter Benjamins, wieder aufleben. Zerstörte Figuren, wie die des Erzählers, verkörpern laut Jeff Wall „essential elements of historical memory“³⁰⁷. Weiter folgert er: „This memory recovers its potential in moments of crisis. The crisis is the present.“³⁰⁸ Eine Krisenzeit lässt in den Menschen ihre historische Erinnerung wieder aufleben, die Erinnerung, die „die Kette der Tradition“ stiftet, „welche das Geschehene von Geschlecht zu Geschlecht“³⁰⁹ weiterleitet.

Laut Walter Benjamin ist der Erzähler „der Mann, der den Dacht seines Lebens an der sanften Flamme seiner Erzählung sich vollkommen könnte verzehren lassen“³¹⁰. Es scheint, als beschreibe dieser Satz den Enthusiasmus der gestikulierenden und erzählenden jungen Frau in Jeff Walls *The Storyteller*. Sogar die „sanfte Flamme ihrer Erzählung“ hat Jeff Wall in dem kleinen, noch an den Rändern lodernden, Lagerfeuer sichtbar gemacht. Doch warum handelt es sich in Jeff Walls Arbeit nicht um einen erzählenden Mann, wie bei Walter Benjamin, sondern um eine erzählende Frau und was könnte diese Frau erzählen? Vielleicht kann das folgende Kapitel mögliche Antworten auf diese Fragen bieten.

³⁰⁵ Benjamin (1936/37) 1977, S. 446.

³⁰⁶ Benjamin (1936/37) 1977, S. 445.

³⁰⁷ Wall: *The Storyteller*, 1987, S. 7.

³⁰⁸ Wall: *The Storyteller*, 1987, S. 7.

³⁰⁹ Benjamin (1936/37) 1977, S. 453.

³¹⁰ Benjamin (1936/37) 1977, S. 464-465.

2 The Storyteller (1986) – ein sozialkritisches Bild

2.1 Gebräuche und Mythen der ursprünglichen Einwohner Kanadas (*Central Coast Salish*)

Mythen durchdrangen das Leben der „First Nations“ in Nordamerika und beeinflussten dieses in vielerlei Hinsicht. Zunächst sollen einige ausführliche Zitate das Wesen des Mythos und den Drang zum Erzählen von Geschichten darstellen.

Über die Substanz des Mythos sagt Claude Lévi-Strauss:

„Man könnte den Mythos als jene Art der Rede umschreiben, in der der Wert der Formulierung ‚traduttore traditore‘ praktisch gegen Null strebt. In dieser Hinsicht steht der Mythos auf der Stufenleiter sprachlicher Ausdrucksweisen der Poesie genau gegenüber, was man auch gesagt haben mag, um sie einander nahezubringen. Die Poesie ist eine Form der Sprache, die nur unter großen Schwierigkeiten in eine andere Sprache übersetzt werden kann, und jede Übersetzung bringt zahlreiche Deformationen mit sich. Dagegen bleibt der Wert des Mythos trotz der schlimmsten Übersetzung bestehen. Unsere Unkenntnis der Sprache und der Kultur der Bevölkerung, bei der man einen Mythos entdeckte, mag noch so groß sein, er wird doch von allen Lesern in der ganzen Welt als Mythos erkannt. Die Substanz des Mythos liegt weder im Stil noch in der Erzählweise oder der Syntax, sondern in der ‚Geschichte‘, die darin erzählt wird. Der Mythos ist Sprache; aber eine Sprache, die auf einem sehr hohen Niveau arbeitet, wo der Sinn, wenn man so sagen darf, sich vom Sprachhintergrund ablöst, auf dem er anfänglich lag.“³¹¹

Hans Blumenberg beschreibt warum Geschichten erzählt werden:

„Geschichten werden erzählt, um etwas zu vertreiben. Im harmlosesten, aber nicht unwichtigsten Falle: die Zeit. Sonst und schwererwiegender: die Furcht. In ihr steckt sowohl Unwissenheit, als auch, elementarer,

³¹¹ Lévi-Strauss (1958) 1971, S. 230-231.

Unvertrautheit. Bei der Unwissenheit kommt es nicht darauf an, dass vermeintlich besseres Wissen – wie es die Späteren rückblickend haben zu können glaubten – noch nicht zur Verfügung stand. Auch sehr gutes Wissen über Unsichtbares – wie Strahlungen oder Atome oder Viren oder Gene – macht der Furcht kein Ende. Archaisch ist die Furcht nicht so sehr vor dem, was noch unbekannt ist, sondern schon vor dem, was unbekannt ist. Als Unbekanntes ist es namenlos; als Namenloses kann es nicht beschworen oder angerufen oder magisch angegriffen werden. Entsetzen, für das es wenig Äquivalente in anderen Sprachen gibt, wird ‚namenlos‘ als höchste Stufe des Schreckens. Dann ist es die früheste und nicht unsolideste Form der Vertrautheit mit der Welt, Namen für das Unbestimmte zu finden. Erst dann und daraufhin lässt sich von ihm eine Geschichte erzählen.

Die Geschichte sagt, dass schon einige Ungeheuer aus der Welt verschwunden sind, die noch schlimmer waren als die, die hinter dem Gegenwärtigen stehen; und sie sagt, dass es schon immer so oder fast so gewesen ist, wie gegenwärtig. Das macht Zeiten mit hohen Veränderungsgeschwindigkeiten ihrer Systemzustände begierig auf neue Mythen, auf Remythisierungen, aber auch ungeeignet, ihnen zu geben, was sie begehren. Denn nichts gestattet ihnen zu glauben, was sie gern glauben möchten, die Welt sei schon immer so oder schon einmal so gewesen, wie sie jetzt zu werden verspricht oder droht.

Alles Weltvertrauen fängt an mit den Namen, zu denen sich Geschichten erzählen lassen. Dieser Sachverhalt steckt in der biblischen Frühgeschichte von der paradiesischen Namengebung. Er steckt aber auch in dem aller Magie zugrunde liegenden Glauben, wie er noch die Anfänge von Wissenschaft bestimmt, die treffende Benennung der Dinge werde die Feindschaft zwischen ihnen und dem Menschen aufheben zu reiner Dienstbarkeit. Der Schrecken, der zur Sprache zurückgefunden hat, ist schon ausgestanden.“³¹²

³¹² Blumenberg 1979, S. 40-41.

Jeff Walls kurzer Text, der 1987 zur documenta VIII in Kassel erschien, bezeichnet die abgebildeten Personen in *The Storyteller* als „*Native peoples of Canada*“³¹³:

„*The Native peoples of Canada are a typical case of this dispossession. The traditions of oral history and mutual aid survive with them, although in weakened forms. So the image of the storyteller can express their historical crisis.*“³¹⁴

The Storyteller wurde im Herbst 1986 in Vancouver aufgenommen.³¹⁵ Wenn in der Sekundärliteratur, im Zusammenhang mit dieser Arbeit, „*Native peoples of Canada*“ erwähnt werden, dann immer Gruppen, die nicht im Gebiet um Vancouver, sondern weiter nördlich gelebt haben. Genannt werden zum Beispiel die *Haida*, die *Kwaikliut* oder die *Tlingit*.³¹⁶

Ich habe für meine Arbeit die *Central Coast Salish* ausgewählt, in deren ehemaligem Siedlungsgebiet Vancouver liegt. Abbildung 74 (S. 271) zeigt ein Oberhaupt der *Nanaimo*, einer Untergruppe der *Central Coast Salish*, aus der *Descanso Bay*, in traditioneller Tracht. Diese Schwarz-Weiß-Zeichnung wurde von José Cardero auf der Alejandro Malaspina Expedition im Jahre 1792 angefertigt und befindet sich heute im „Museo de America“ in Madrid.³¹⁷

Velleicht helfen die Gebräuche und Mythen der *Central Coast Salish*, um imaginabel zu machen, was die junge Frau in *The Storyteller* erzählen könnte.

Als Einstieg sollen allgemeine Informationen zum Siedlungsgebiet und zum Leben der *Central Coast Salish* gegeben werden. Dieses Leben war immer eng mit ihren Mythen verbunden:

Das Gebiet der *Central Coast Salish* schloss, bevor die Europäer eindrangen, Teile von British Columbia und Washington ein.³¹⁸

Man unterteilt die *Central Coast Salish* in fünf kleinere Gruppen mit jeweils verschiedenen Sprachen. Angehörige dieser fünf verschiedenen Gruppen heirateten, ohne Rücksicht auf Sprachunterschiede und Brauchtumsunterschiede,

³¹³ Wall: *The Storyteller*, 1987, S. 7.

³¹⁴ Wall: *The Storyteller*, 1987, S. 7.

³¹⁵ Kat. Ausst. Jeff Wall Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 304.

³¹⁶ Zum Beispiel in: Duve, Thierry de: *The Mainstream and the Crooked Path*, in:

Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 53.

³¹⁷ Suttles 1990, S. 464.

³¹⁸ Suttles 1990, S. 453.

untereinander. Diese Heiraten führten zum Austausch ritueller Bräuche und förderten den Handel.³¹⁹

Die Winterdörfer der *Central Coast Salish* befanden sich immer in Wassernähe, vor allem an Stellen, an denen die Kanus leicht angelandet werden konnten. Ein Dorf konnte aus einem einzelnen Haus, einer, zwei oder mehreren Reihen von Häusern bestehen. Das Winterhaus der *Central Coast Salish* bestand aus einer dauerhaften Grundkonstruktion aus Pfosten und Balken und aus einer austauschbaren Deckung aus Dach- und Wandplanken. Die Hauspfosten wurden aufwendig beschnitten und bemalt.³²⁰

Ihr Überleben sicherten sie hauptsächlich mit der Lachserei. Vom Frühling an bis zum Sommer wurden die Lachse gefangen, je nach Wanderungszeit entweder im Salzwasser oder in den Flüssen. Im Salzwasser verwendeten die *Salish* dazu Kanus und Netze, in den Flüssen Harpunen, die sie von einer Plattform aus schleuderten. Für den Wintervorrat wurden die Lachse getrocknet.³²¹ Gesammelt wurden Sprossen, Stiele, Knollen, Früchte und Nüsse, von vierzig essbaren Pflanzen. Eine große Menge an Pflanzen wurde auch für medizinische Zwecke verwendet.³²²

In der ganzen Region behandelten die *Central Coast Salish* die erste Lachsagd im Frühling mit besonderer Ehrfurcht. Während dieser Jagd wurde die sogenannte *First Salmon Ceremony* durchgeführt. Die Details dieser Zeremonie variierten, aber das Grundprinzip war immer dasselbe. Die *Salish* glaubten, dass die Lachse Wesen seien, die wie wir Menschen in ihrer eigenen Welt lebten. Nach Überzeugung der *Salish* schlüpften diese Wesen einmal im Jahr in Fischgewänder, begäben sich ins Wasser, und böten damit den Menschen ihr Fleisch an. Die *Central Coast Salish* mussten aus Dankbarkeit diese Lachse mit Achtung behandeln. Die Lachse wurden vorsichtig von Kindern getragen, in spezieller Art gekocht und von allen gegessen. Ihre Gräten wurden rituell dem Wasser zurückgegeben.³²³ Die *Salish* glaubten, aus den Gräten würden wieder neue Lachse entstehen.

Befand sich ein Mitglied einer sozial höher gestellten Familie in einer Lebenskrise, so musste, um das Ansehen dieses Familienmitgliedes zu erhalten,

³¹⁹ Suttles 1990, S. 456.

³²⁰ Suttles 1990, S. 462.

³²¹ Suttles 1990, S. 457.

³²² Suttles 1990, S. 459.

³²³ Suttles 1990, S. 468.

ein bestimmtes Fest gefeiert werden, ein sogenanntes *Potlach*. Das *Potlach* wurde bei gutem Wetter und im Freien abgehalten. Ein oder alle Häuser eines Dorfes bereiteten dieses Ereignis lange vor, luden Gäste von oft weit entfernten Dörfern ein, und feierten das *Potlach* zusammen. Bei einem *Potlach* investierten die *Central Coast Salish* materielle Güter, um Ruhm zu erlangen, die Beziehungen zu den benachbarten Dörfern und Gruppen zu sichern, und um gute Heiratspartien für ihre Kinder sicherzustellen. Die Gastgeber schichteten ihren Reichtum auf den Dächern auf. Ein Redner rief die Namen der eingeladenen Gäste auf und reichte ihnen die Geschenke vom Dach nach unten. Verschenkt wurden keine Speisen, sondern Kapital, in Form von Kanus, Pfeil und Bogen, Sklaven, Ziergegenständen aus Zähnen oder anderen Materialien, fein gewebten Shirts und speziellen Wolldecken. Wolldecken zählten als Währungseinheit.³²⁴ Übriggebliebene Güter wurden in die Menge geworfen.

Zu den am elegantesten verzierten Alltagsobjekten zählten bei den *Coast Salish* die Spinnwirtel, was auf den hohen Stellenwert ihrer Webereitradition schließen lässt.³²⁵ Das Canadian Museum of Civilization ist im Besitz einer solchen aufwendig verzierten Spinnwirtel (siehe Abb. 75, S. 272).

Bei den *Central Coast Salish* konnten nicht nur Männer sondern auch Frauen wichtige zeremonielle Aufgaben übernehmen. Die Rolle des Sehers kam gewöhnlich den Frauen zu. Seher konnten in die Ferne sehen, die Gesundheit der Verwandten diagnostizieren oder das Näherkommen von Feinden voraussehen.³²⁶ Frauen, aber auch Männer, konnten bei den *Salish* Schamanen werden. Um als Schamane öffentliche Anerkennung zu erlangen, mussten die *Salish* sich keiner Zeremonie unterziehen, sondern Erfolg in der Heilung vorweisen können.³²⁷

Die *Central Coast Salish* glaubten, der Mensch bestehe aus vier Bereichen, die nur von Personen mit speziellen Kräften gesehen werden könnten. Diese vier Bestandteile eines Menschen seien „*life*“, „*person*“, „*mind*“ und „*shadow*“.³²⁸ Die sogenannte „*person*“ konnte, in Träumen und Visionen, plötzlich den Körper verlassen. Außerdem konnte sie von gefährlichen Wesen oder vom Tod weggelockt werden. Eine Hauptaufgabe der Schamanen war es, die „*person*“ in

³²⁴ Suttles 1990, S. 469.

³²⁵ Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 2009, S. 66.

³²⁶ Suttles 1990, S. 467.

³²⁷ Suttles 1990, S. 467.

³²⁸ Suttles 1990, S. 466-467.

den Körper des Betroffenen zurückzuholen und so dessen verlorene Identität wiederherzustellen.

Die *Salish* glaubten, dass ein Mensch nach seinem Tode zum „ghost“ werde, der über dem Grab verweile, manchmal Geschenke in Form von Speisen und Kleidung fordere, und der dann vielleicht als Nachkomme wiedergeboren werde. Nur bei den *Clallam* glaubte man an eine separate Totenwelt, bei den restlichen *Central Coast Salish* nicht.³²⁹

In allen Dörfern wurde jährlich, während des kältesten Monats, ein sogenannter „spirit dance“ abgehalten. Als Tänzer konnten Frauen aber auch Männer teilnehmen, wenn sie einen „spirit song“ besaßen, zu dem sie tanzen konnten.³³⁰

Die *Central Coast Salish* glaubten außerdem daran, dass sowohl gewöhnliche Menschen, aber auch die Schamanen, Visionserfahrungen haben können. Die Visionserfahrung wurde als Begegnung mit einem Tier oder einem Wesen in menschlicher Gestalt beschrieben, das sich dann als Tier, Baum oder Naturphänomen, wie es zum Beispiel die Sonne ist, zu erkennen gab. In der Begegnung verlor der „Sehende“ sein Bewusstsein und erlangte dabei wünschenswertes Wissen. Es gab oft logische Beziehungen zwischen dem Tier, dem man in der Vision begegnete und dem Geschenk, das man dann in Form der sogenannten *Vision Power* erhielt. Ein berühmter Waldarbeiter erhielt zum Beispiel Macht von einem Specht, ein Weber von einer Schlange. Die mächtigen Wesen gaben denen, die sie bevorzugten, auch weitere Fähigkeiten. Zum Beispiel die Fähigkeit, Glücksspieler, Krieger, Schamane oder einfach ein reicher Mann zu werden.

Das Wesen, das man in der Visionserfahrung getroffen hatte, war als Helfer gedacht. Es führte seinen menschlichen Schützling in den Träumen und brachte ihm sogar materielle Güter, indem zum Beispiel der Wolf-Helfer eines Jägers das Wild zur Haustür lenkte. Das, was man in dieser Vision sah, war auch die Quelle eines Liedes, das der menschliche Schützling fortan besaß und das ihm, oder ihr, direkten Zugang zu seinen Mächten verschaffte. Schamanen, Seher, Wahrsager, Krieger und einige andere sangen diese Lieder vor, während sie ihre Kräfte ausübten.³³¹

³²⁹ Suttles 1990, S. 467.

³³⁰ Suttles 1990, S. 467.

³³¹ Suttles 1990, S. 467.

Außer der Visions-Macht gab es die Macht der Zaubersprüche, mündliche Formeln, in denen geheime Namen für die angesprochenen Dinge verwendet wurden, und von denen man glaubte, dass man die angesprochenen Dinge damit beeinflussbar und kontrollierbar machen konnte. Zaubersprüche adressierte man an Zedernholz, um es vor dem Splittern zu bewahren, an die Füße eines Jägers, um ihn schnell und leise zu machen, an ein verwundetes Tier, um es zu bezwingen, an die Toten, um ein feindliches Kanu im Kampf zurückzuhalten oder an menschliche Gefühle, um Gleichgültigkeit in Liebe, Liebe in Verachtung zu verwandeln. Diese Zaubersprüche wurden von vielen Personen gebraucht, die ausreichendes Wissen über sie besaßen, um sich damit in ihren eigenen Angelegenheiten zu helfen.³³²

Nun zu den Mythen der *Central Coast Salish*:

In den Mythen der *Central Coast Salish* geht es häufig um das historische Recht auf das Land und das Recht auf das, was es hervorbringt.

Die *Central Coast Salish* erzählten sich zum Beispiel von einem Zeitalter, als die Welt noch anders war. Die Wesen, die die Welt damals bewohnten, waren eine Mischung aus Mensch und Tier der Jetztzeit. Dieses Zeitalter war voll von Gefahren und Ungeheuern. Das Mythen-Zeitalter war zu Ende, als der sogenannte „Transformer“ auf die Welt kam und die Monster und alle Mythengestalten des Mythen-Zeitalters in Felsen und Tiere verwandelte. Der „Transformer“ brachte die Welt für die in der Gegenwart lebenden Menschen in Ordnung. Er war aufrichtig und um das menschliche Wohl besorgt.³³³

Außerdem erzählten sich die *Salish*, dass der Dorfgründer nahe des Winter- oder des Sommerlagers vom Himmel gefallen sei, wo ihm dann der „Transformer“ das nötige technische und rituelle Wissen für die Lebensführung gab. Dort konnte der Dorfgründer auch spezielle Beziehungen mit den lokalen Ressourcen festsetzen. Zum Beispiel soll einer der Dorfgründer eine Lachsfrau geheiratet haben. Von seiner Lachsfrau wurde er dann unterrichtet, wie er den Ritus ausführen müsse, um die Rückkehr der Lachse, also der Familie seiner Lachsfrau, jeden Sommer zu sichern.³³⁴

³³² Suttles 1990, S. 467.

³³³ Suttles 1990, S. 466.

³³⁴ Suttles 1990, S. 466.

Eine weitere Geschichte erzählt, dass sich die Tochter eines Vorfahren in einen Stör verwandelte, um ihrer Familie und deren Nachkommen die Störe als Nahrungsquelle zu sichern.³³⁵

Im September 1886 war der Ethnologe Franz Boas auf einer Forschungsreise in British Columbia, wobei er 36 Tage bei verschiedenen *Salish*-Gruppen verbrachte. Auf dieser Forschungsreise gelang es Franz Boas eine der bedeutendsten und größten Mythensammlungen von der Nord-Pacifischen Küste Amerikas anzulegen.³³⁶ Bedauernswertweise wurden die von Franz Boas gesammelten Mythen der Rezeptionshaltung der Leser, also der europäischen Gattung Sage oder Märchen, angepasst. Dieses Vorgehen lehnte Franz Boas zu einem späteren Zeitpunkt als unzuverlässig ab.³³⁷ Schade ist auch, dass Franz Boas sein ethnographisches Wissen über die Funktion und den Kontext der Erzählungen in dieser Mythensammlung fast völlig ausgeklammert hat.³³⁸ Dennoch soll nun ein von Franz Boas aufgezeichneter Mythos der *Snanaimuq*, einer Untergruppe der *Salish*, über die „Entstehung des Feuers“ erzählt werden. Vielleicht erzählen sich die Personen in Jeff Walls *The Storyteller*, die ja um ein Lagerfeuer herum sitzen, gerade diesen Mythos, vielleicht haben auch sie den Mythos unseren heutigen Märchen angeglichen und vielleicht wissen auch sie nicht mehr über die Funktion und den Kontext Bescheid:

„Vor langer Zeit hatten die Menschen kein Feuer. K·ak·ē`iq, der Mink, wollte dasselbe holen und fuhr deshalb mit seiner Grossmutter zu dem Häuptlinge, der das Feuer bewahrte. Sie landeten unbemerkt, und Nachts schlich Mink sich zum Hause, als der Häuptling und seine Frau schliefen. Der Vogel TE`gya aber wiegte das Kind. Mink öffnete die Thür ein wenig. Als TE`gya das Geräusch hörte, rief er: ,Pq! Pq!‘ um den Häuptling zu wecken. Mink aber flüsterte: ,Schlaf, schlaf!‘ Da schlief der Vogel ein. Mink trat nun ins Haus und stahl das Kind des Häuptlings aus der Wiege. Dann ging er rasch in sein Boot, in dem die Grossmutter wartete und sie fuhren nach Hause. Jedesmal, wenn sie an einem Dorfe vorüber kamen, musste die Grossmutter das Kind kneifen, so dass es schrie. Endlich

³³⁵ Suttles 1990, S. 466.

³³⁶ Boas (1895) 1992, S. 390-391.

³³⁷ Boas (1895) 1992, S. 400.

³³⁸ Boas (1895) 1992, S. 400.

gelangten sie nach Tlältq (Gabriola Island, gegenüber Nanaimo), wo Mink ein grosses Haus hatte, in dem er und seine Grossmutter allein wohnten.

Morgens vermisste der Häuptling sein Kind und ward sehr traurig. Er fuhr in seinem Boote aus, es zu suchen, und als er an ein Dorf kam, fragte er: „Habt Ihr nicht mein Kind gesehen? Jemand hat es mir geraubt.“ Die Leute antworteten: „Heute Nacht fuhr Mink hier vorüber, und ein Kind schrie in seinem Boote.“ In jedem Dorfe fragte der Häuptling, und überall erhielt er dieselbe Auskunft. So kam er endlich nach Tlältq. Mink hatte ihn erwartet und setzte sich, als er ihn von weiten kommen sah, einen seiner vielen Hüte auf, trat vor das Haus und tanzte, während seine Grossmutter Takt schlug und sang. Dann lief er ins Haus zurück, setzte sich einen zweiten Hut auf und trat aus einer anderen Tür in veränderter Gestalt. Endlich trat er als Mink aus der mittelsten Thür und trug das Kind des Häuptlings auf dem Arme. Dieser wagte nicht Mink anzugreifen, weil er glaubte, viele Leute wohnten in dem Hause, und sprach: „Gieb mir mein Kind zurück, ich will Dir auch viele Kupferplatten geben.“ Die Grossmutter rief Mink zu: „Nimm es nicht.“ Als endlich der Häuptling ihm den Feuerbohrer anbot, nahm Mink ihn auf den Rath seiner Grossmutter. Der Häuptling nahm sein Kind und fuhr zurück. Mink aber machte ein grosses Feuer. So erhielten die Menschen das Feuer.“³³⁹

2.2 Ursprüngliche Einwohner Kanadas als soziale Gruppe an den Rand gedrängt

Das Gebiet der *Central Coast Salish* wurde 1787 von Charles Barkley, einem Pelzhändler, entdeckt. 1790/91 setzten die Spanier Manuel Quimper und Francisco de Eliza die Erkundung des Landes fort.³⁴⁰ 1792 erkundete eine britische Expedition unter George Vancouver den größten Teil dieser Region.

Sowohl zur Zeit der spanischen als auch der britischen Eroberer besaßen die *Central Coast Salish* bereits europäische Güter, die sie, wahrscheinlich über

³³⁹ Boas (1895) 1992, S. 54.

³⁴⁰ Suttles 1990, S. 470.

einheimische Mittelsmänner, von den zur See fahrenden Pelzhändlern erhalten hatten.³⁴¹

1827 wurde das Fort Langley am Fraser River gegründet. Dieser Posten wurde sowohl zum Zentrum des europäischen Einflusses, als auch zum Handelszentrum der „*Native peoples of Canada*“.³⁴²

Der *Treaty of Washington* teilte 1846 das Land der *Central Coast Salish* in britische und amerikanische Teile, mit zwei verschiedenen Verwaltungssystemen – einem kanadischen System, das jedes große Dorf zu einem winzigen Reservat machte und einem amerikanischen System, das mehrere Dörfer zu Stämmen verband und so einige größere Reservate vergab, aber manche *Central Coast Salish* ohne Land ließ.

Die Bevölkerungszahl der *Central Coast Salish* nahm ab dem späten 18. Jahrhundert ab. Grund dafür war die erste Pockenepidemie im Jahre 1770, auf die weitere Epidemien im frühen 19. Jahrhundert folgten.

1841 erreichte der erste christliche Missionar Fort Langley, der katholische Priester Modeste Demers. Katholische und später auch protestantische Schulen wurden für die Natives errichtet.

Um 1860 arbeiteten viele *Central Coast Salish* im Fort Langley als Fischereiarbeiter, Mühlenarbeiter, Güterpacker und Matrosen. Einige *Salish* verkauften weiterhin Fisch, *Cranberries* und andere einheimische Speisen an die Weißen. Um 1870 beschäftigten Konservenfabriken die Männer der *Central Coast Salish* als Fischer und die Frauen und Kinder als Arbeiter in den Konservenfabriken. Andere *Salish* arbeiteten als Saisonarbeiter, sie pflückten Beeren und Hopfen für weiße Farmer im Fraser Valley und am Puget Sound.³⁴³

Vieles an der materiellen Kultur der Natives hatte sich bis dahin verändert, doch auch viele der alten sozialen Beziehungen und Zeremonien hatten überlebt. Zum Beispiel feierte man das *Potlach* größer als zuvor. Bei einem im August 1876 abgehaltenen *Potlach* waren 3000 *Central Coast Salish* anwesend und es wurden dabei 15000 Dollar verteilt.³⁴⁴

³⁴¹ Suttles 1990, S. 470.

³⁴² Suttles 1990, S. 470-471.

³⁴³ Suttles 1990, S. 471.

³⁴⁴ Suttles 1990, S. 471.

1884 wurde das *Potlach* von den Regierungsbehörden verboten, aber eine Gruppe der *Central Coast Salish* widersetzte sich diesem Verbot und ein großes „Sommer-Potlach“ wurde auf Vancouver Island bis 1912 abgehalten.³⁴⁵

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gingen im Gefolge der Depression die wirtschaftlichen Möglichkeiten für die „*Native peoples of Canada*“ zurück. Der Gebrauch nativer Sprachen schwand rasant, da diese in den ansässigen Schulen stark unterdrückt wurden.³⁴⁶

Vor den großen Epidemien im späten 18. Jahrhundert lebten in dieser Gegend mehr als 20000 *Central Coast Salish*, im späten 19. Jahrhundert weniger als 7000. In den frühen 1980er Jahren stieg der Anteil an der Einwohnerzahl der *Central Coast Salish* wieder auf über 16000 an, man zählte 47 *Central Coast Salish* Verbände in British Columbia.³⁴⁷

Trotz der Unterschiede zwischen dem kanadischen und dem amerikanischen System und der Unterschiedlichkeit der einzelnen Verbände und Gruppen versuchten die *Central Coast Salish*, ihre sozialen Beziehungen untereinander aufrechtzuerhalten. Gemeinsam veranstalteten sie Feste, wie zum Beispiel Kanurennen, „indianische“ Prunkaufzüge, Spiele zwischen verschiedenen Gruppen und Wintertänze. Diese „Kulturprogramme“ sollten das Selbstbewusstsein und das Zusammengehörigkeitsgefühl in den einzelnen Gruppen wieder auflieben lassen.³⁴⁸

Im Jahre 1990 fand im Völkerkundemuseum in Vancouver eine Reihe von Vorträgen statt, in denen Führer der ursprünglichen Einwohner Kanadas über ihr historisches Recht auf das Land sprachen.³⁴⁹ Sie erklärten die Geschichte ihres Landes aus ihrem eigenen Blickwinkel, betonten, dass sie sich nicht assimilieren wollten, es hartnäckig ablehnten, sich als Kanadier zu betrachten und darauf beharrten, Weiße als Besucher oder als Gäste anzusprechen³⁵⁰. Die ursprünglichen Einwohner Kanadas befinden sich heute „*in zähen Verhandlungen über ihre Besitzansprüche, die sie nahezu auf die gesamte Landfläche von British Columbia erheben, auf ein Land, das den weißen Behörden formell nie übereignet*

³⁴⁵ Suttles 1990, S. 472.

³⁴⁶ Suttles 1990, S. 472.

³⁴⁷ Suttles 1990, S. 472-473.

³⁴⁸ Suttles 1990, S. 473.

³⁴⁹ Linsley, Robert: Jeff Wall: The Storyteller, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 11.

³⁵⁰ Linsley, Robert: Jeff Wall: The Storyteller, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 12.

wurde“³⁵¹. Die heutige Generation von Aktivisten hat sich vorgenommen, „die ursprünglichen Dorfgemeinschaften wieder aufzubauen und zu stärken, sowie deren Rechtsanspruch auf Land und Ressourcen zu verteidigen, sowohl vor Gericht als auch in Verhandlungen mit der Regierung“³⁵². Das alte Bild des „Indianers“ sei durch ein neues ersetzt worden, durch das des Gegners, der seine Interessen politisch klug, bereit und offensiv verfolge.³⁵³

2.3 Die Reaktion der ursprünglichen Einwohner Kanadas auf Kunstwerke wie *The Storyteller* (1986)

Robert Linsley, ein Künstler aus Vancouver, der Malerei und Kunstgeschichte an der University of British Columbia und am Emily Carr College of Art in Vancouver unterrichtet, hat sich in seinem sehr interessanten Aufsatz³⁵⁴, der in dem vom Museum für Moderne Kunst in Frankfurt herausgegebenen Heft zu *The Storyteller* erschienen ist, mit der ethnographischen Debatte auseinandergesetzt, die Kunstwerke wie Jeff Walls *The Storyteller* mit den ursprünglichen Einwohnern Kanadas ausgelöst haben.

Laut Robert Linsley werde die Art, in der sich weiße Künstler ein Bild von fremden Völkern machen, von den ursprünglichen Einwohnern, oft unter dem Schlagwort der „Aneignung“, kritisiert. „Aneignung“ sei ein Begriff, der an der Küste British Columbias eine sehr konkrete Bedeutung habe. Masken, Totems und andere Ausdrucksformen der ursprünglichen Kulturen gehörten traditionell bestimmten Familien, nur ihre Besitzer dürften Gebrauch von ihnen machen. Wenn weiße Künstler diese Formen in ihre Werke aufnähmen, wie es viele täten, fände eine Art legaler Diebstahl statt, der innerhalb des Rechtssystems der Weißen keinen Verstoß bedeute. Für die ursprünglichen Einwohner Kanadas dagegen sei eine solche Aneignung äußerst beunruhigend. Direkt habe sich Jeff Wall mit seiner Arbeit *The Storyteller* nicht schuldig gemacht; sein Werk sei in

³⁵¹ Linsley, Robert: Jeff Wall: *The Storyteller*, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 12.

³⁵² Linsley, Robert: Jeff Wall: *The Storyteller*, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 12.

³⁵³ Linsley, Robert: Jeff Wall: *The Storyteller*, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 12.

³⁵⁴ Linsley, Robert: Jeff Wall: *The Storyteller*, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 9-24.

einer Grauzone angesiedelt, in der nicht eindeutig zu entscheiden sei, ob wirklich eine strafliche Aneignung stattgefunden habe, ein Umstand, der auf viele der Kritiker des Umgangs mit den „*Native peoples of Canada*“ umso arglistiger wirke.³⁵⁵

Die ursprünglichen Einwohner Kanadas seien es leid, ständig hören zu müssen, wie von ihnen gesprochen werde, ohne dass man ihnen selbst zuhöre, ständig zuschauen zu müssen, wie Symbole ihrer Kultur auf ordinärste Art und Weise ausgenutzt würden. Ursprüngliche Einwohner, die dargestellt würden, seien ursprüngliche Einwohner, die daran gehindert worden seien, ihre Geschichte selbst zu erzählen.³⁵⁶ Der Vorwurf der Aneignung könne sehr schnell erhoben werden, so dass die meisten weißen Künstler derartiges Material mieden und es den ursprünglichen Einwohnern selbst überließen. Während die weißen Künstler an ihrer Berechtigung zweifeln würden, Bilder von ursprünglichen Einwohnern herzustellen, begännen die Künstler der ursprünglichen Einwohner, einen eigenen Platz in der Kunst der Gegenwart zu beanspruchen.³⁵⁷

Kann man einen Künstler in seiner Gestaltungsfreiheit, der Freiheit sich Themen selbst zu wählen, in diesem Maße einschränken? Jeff Wall ist in Kanada aufgewachsen, er lebt bis heute in Kanada, er arbeitet als Künstler in Kanada und er lehrte an Kanadas Universitäten. Warum sollte es ihm nicht freigestellt sein, sich in seinem Werk mit den „*Native peoples of Canada*“ auseinanderzusetzen, mit den Menschen, in deren Land Jeff Wall lebt und die ihm tagtäglich begegnen. Kann man die einseitige Darstellung der heutigen Situation der ursprünglichen Einwohner Kanadas, die die „*Native peoples of Canada*“ Künstlern wie Jeff Wall vorwerfen, nicht am besten umgehen, indem sowohl ihre eigenen Künstler, als auch Künstler der „neuen Einwohner Kanadas“, mit denen die „*Native peoples of Canada*“ Tag für Tag zusammenleben „müssen“, sich mit dieser Situation beschäftigen.

In seinem Aufsatz erwähnt Robert Linsley außerdem Loretta Todd, eine Mestizin, die als Videokünstlerin und als Kritikerin arbeitet. Nach Loretta Todd führten die ursprünglichen Einwohner Kanadas, die auf dem Bild *The Storyteller* als Modell

³⁵⁵ Linsley, Robert: Jeff Wall: *The Storyteller*, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 15.

³⁵⁶ Linsley, Robert: Jeff Wall: *The Storyteller*, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 15.

³⁵⁷ Linsley, Robert: Jeff Wall: *The Storyteller*, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 16.

posieren, nicht ihre Geschichte, sondern nur ihre Bewegung vor³⁵⁸; mit diesem Bild werde die Geschichte der ursprünglichen Einwohner Kanadas verleugnet und in Abrede gestellt. Dieses Bild leiste einen Beitrag dazu, die politischen Forderungen der ursprünglichen Einwohner abzublocken.³⁵⁹

Jeff Wall zeigt in seinem Bild *The Storyteller „Native peoples of Canada“* als eine isolierte Bevölkerungsgruppe, die aus ihrer Krise heraus versucht, sich ihrer kulturellen Identität wieder bewusst zu werden, die versucht, ihre Geschichte zu rekonstruieren oder sie vielleicht sogar neu zu definieren. Warum sollte dieses Bild die Geschichte der ursprünglichen Einwohner Kanadas verleugnen und in Abrede stellen?

3 *The Storyteller* (1986) – ein mehrdimensionaler Mikrokosmos im Spannungsfeld von Mythen und Entfremdung

Jeff Wall hat ursprüngliche Einwohner Kanadas in einer Szenerie platziert, an der man gewöhnlich nur schnell mit dem Auto vorüberfahren würde. Jeff Wall setzte diese sechs Personen nicht in die Bildmitte, wie es der Betrachter erwarten würde, sondern an den linken und rechten Bildrand. Das Bildzentrum bleibt frei. Er zeigt diese sechs „Native peoples of Canada“ nicht als geschlossene Gruppe, sondern teilt sie in Einzelgruppen auf. Die Hauptgruppe, um die sprechende junge Frau herum, hat Jeff Wall in die linke untere Bildecke „gedrängt“. Die drei weiteren Personen setzte er an die linke und rechte Begrenzung der Böschung, das Paar dicht an die Nadelbaumreihe und den einzelnen Mann nahe an das Auflager der Autobahnbrücke.

Jeff Wall zeigt die ursprünglichen Einwohner Kanadas - im wahrsten Sinne des Wortes - als an den Rand gedrängte und zersplitterte Gruppe. Die sechs Personen sitzen in einer von der Zivilisation veränderten Landschaft, sie haben ihren „Horizont“ verloren, sie sind ihrer ursprünglichen Identität entfremdet.

Vielleicht versucht die enthusiastische junge Frau ihre Zuhörer an die Rechte der *Central Coast Salish* auf das Stück Land zu erinnern, auf dem sie gerade sitzen.

³⁵⁸ Linsley, Robert: Jeff Wall: *The Storyteller*, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 16.

³⁵⁹ Linsley, Robert: Jeff Wall: *The Storyteller*, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 18.

Dieser unbewohnbare - von menschlicher Zivilisation verformte - Landschaftsausschnitt könnte, im übertragenen Sinne, für die gesamte Landfläche von British Columbia stehen, die, wie Robert Linsley schreibt³⁶⁰, den weißen Behörden formell nie übereignet wurde und somit immer noch das Land der *Central Coast Salish* ist. In diesem und von diesem Land lebten die „First Nations“ in Übereinstimmung mit der Natur.

Vielleicht erzählt die junge Frau gerade vom Mythen-Zeitalter, als die Welt noch voller Gefahren und Ungeheuer war und vom „*Transformer*“, der die Welt für die in der Gegenwart lebenden Menschen, also für die *Central Coast Salish* und nicht für die Weißen, ordnete und ihnen half, gute Beziehungen zu den lokalen Ressourcen herzustellen.

Vielleicht versucht die junge Frau im Gedächtnis ihrer Zuhörer die Erinnerung an die alten Gebräuche und Mythen ihrer gemeinsamen Vorfahren wach zu rufen und so die unterbrochene „*Kette der Tradition, welche das Geschehene von Geschlecht zu Geschlecht*“³⁶¹ weiterleitet, zu erneuern und fortzusetzen.

Bei den ihr gegenüberstehenden Männern könnten diese Geschichten bereits Interesse geweckt, eigene Erinnerungen belebt, zum Nachdenken angeregt haben. Vielleicht nützen diese Männer, besonders der Mann im weißen Anorak, die alten Mythen der ursprünglichen Einwohner Kanadas, um für einen kurzen Moment aus der Realität der Entfremdung zu entfliehen, um den Alltag und den unbewohnbaren Ort, an dem sie sich befinden, durch das Gehörte auszublenden.

Möglicherweise sind das Paar am Waldrand und der einzelne Mann unter der Autobahnbrücke von ihren ursprünglichen Lebensgewohnheiten bereits so weit entfremdet, dass die Geschichten bei ihnen nur noch Skepsis, Ablehnung, Abkehr und Distanzierung hervorrufen. Wenn das der Fall ist, so werden diese drei Personen die Geschichten der jungen Frau, sozusagen ihre eigene Geschichte, nicht weitererzählen und somit die „*Kette der Tradition*“³⁶² nicht fortsetzen. So wie Jeff Wall diese drei Menschen an die Grenzen der Böschung gedrängt hat, weit weg von der sprechenden Frau, so könnte in ihrem Innersten die „*Kette der Tradition*“ unterbrochen sein.

³⁶⁰ Linsley, Robert: Jeff Wall: The Storyteller, in: Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992, S. 12.

³⁶¹ Benjamin (1936/37) 1977, S. 453.

³⁶² Benjamin (1936/37) 1977, S. 453.

Jeff Wall, zugleich Künstler und Kunsthistoriker, greift in *The Storyteller* die Tradition des Landschaftsbildes auf. Assoziationen zu traditionellen Bildthemen, zu Dürers Melancholiepersonifikation, zum Philosophen in der Landschaft, zum arabischen Märchenerzähler, zum Frühstück im Grünen, zu Rodins in sich versunkenem Denker, schwingen während der Betrachtung mit. Jeff Wall verzichtet aber auf die malerische und bildhauerische Darstellung, er wählt als Medium ein im Leuchtkasten montiertes inszeniertes Großbilddia. Durch die Abmessungen, die 2,29 x 4,37 Meter betragen, erinnert *The Storyteller* an die großformatigen abendländischen Gemälde; doch das Präsentationsmedium, der von hinten beleuchtete Plexiglaskasten, weckt zugleich völlig neue Assoziationen - zu Reklameleuchtkästen und Fernsehapparaten. Jeff Wall positioniert in einem redundanten Landschaftsausschnitt, in einer „postnatürlichen“ Umgebung – wie sie im Umfeld von Städten in Industrieländern häufig zu finden ist – Schauspieler nach seinen Regieanweisungen. Mit dem Medium des Leuchtkastens gelingt es ihm dann, Tageslicht, die Farben der Landschaft, Hauttöne und vieles mehr wirklichkeitsnah wiederzugeben. Er verknüpft Realität und Künstliches, Fotografie und Film. Diese Arbeitsweise beschreibt Jeff Wall immer als „*cinematography*“.

Bei der analytischen Annäherung an Jeff Walls Werk *The Storyteller* stellte sich heraus, dass sich in diesem Werk drei verschiedene Dimensionen des Begriffes Mikrokosmos verbergen: Der Ausschnitt aus einer redundanten Landschaft in Vancouver, wie man ihn an vielen Orten der industriellen Welt finden könnte, stellt einen landschaftlichen Mikrokosmos dar; die zersplitterte Personengruppe, mit ihren sozialen Beziehungen, ihren Randgruppen und Außenseitern, bildet – in abstrahierender Form - einen sozialen Mikrokosmos; jede der dargestellten Personen verkörpert – nach Nikolaus Cusanus – jeweils einen eigenen Mikrokosmos.

Diese sechs Personen, die laut Jeff Wall „*Native Peoples of Canada*“ sind, sitzen in einer von der Zivilisation veränderten Landschaft, sie haben ihren „Horizont“ verloren. Der „*Transformer*“ verwandelte die Welt des „Mythen-Zeitalters“ in eine Welt, die den ursprünglichen Einwohnern Kanadas die Lebensgrundlagen sicherte. Jetzt wurde diese Welt, unter dem Einfluss der Industrialisierung, der Technik, des Kapitalismus, erneut transformiert.

„Die Natur ist folgerichtig zum Inbegriff möglicher Produkte der Technik geworden. Der Rest an exemplarischer Verbindlichkeit ist damit aus der Natur ausgetrieben. Für den Techniker konnte die Natur mehr und mehr zum bloßen Substrat werden, dessen gegebene Konstitution der Verwirklichung konstruktiver Zwecke eher im Wege steht als sie fördert. Nur durch die Reduzierung der Natur auf ihren nackten Material- und Energiewert wird eine Sphäre reiner Konstruktion und Synthese möglich.“³⁶³

Im Zuge der Kolonialisierung wurden die ursprünglichen Einwohner Kanadas immer weiter ins Abseits gedrängt, ihre Zukunftsperspektiven wurden immer geringer. Die Begrenzung des Abhanges durch die dunkle Nadelbaumreihe und die massive Betonbrücke und der durch die Böschung verdeckte Horizont spiegeln diesen Zustand der Aussichtslosigkeit und Perspektivlosigkeit wieder. Mit ihrer Sprache und ihren enthusiastischen Gesten durchbricht die junge Frau diesen beklemmenden Zustand. Ihre Worte haben die beiden Männer, die ihr gegenüber sitzen, in Bann gezogen. Für einen begrenzten Zeitraum können diese Männer durch das Gehörte den Ort, an dem sie sich befinden, ausblenden, und in ihrer Imagination den wirklichen Horizont, der ihnen verborgen ist, wiederfinden.

³⁶³ Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957), in: Blumenberg, Hans: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001, S. 44.

Kapitel VI:

*A Villager from Aricaköyü arriving
in Mahmutbey-Istanbul,
September, 1997 (1997) – eine
erste Annäherung*

1 Phänomenologische Erarbeitung zu *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997)

Im Jahre 1997 schuf Jeff Wall *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997*, ein farbiges Großbilddia im Leuchtkasten (Abb. 2, S. 234). Es gibt heute zwei Exemplare, eines davon in der Pinakothek der Moderne in München und eines im Hirshhorn Museum and Sculpture Garden der Smithsonian Institution in Washington D.C.. Erstmals gezeigt wurde diese Arbeit im Januar 1998 in der Marian Goodman Gallery in New York und gleichzeitig in der Galerie Rüdiger Schöttle in München.³⁶⁴

Jeff Wall wählte für *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* ein Rechteck im Querformat mit den Maßen 2,095 x 2,716 Meter. Es handelt sich, wie auch bei *The Storyteller*, um eine kinematografische Fotografie, die in diesem Fall aber zusätzlich digital bearbeitet wurde.³⁶⁵

A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997 wurde im September 1997 in Mahmutbey, einem Vorort von Istanbul, aufgenommen. Jeff Wall befand sich im Herbst 1997 für drei Wochen in Istanbul, um in den Gecekondus, den illegalen Ansiedlungen am Stadtrand von Istanbul, zu fotografieren.³⁶⁶ Das Modell war ein junger Mann namens Mahmut³⁶⁷, der wenige Wochen bevor der Künstler ihn auf der Straße in Mahmutbey kennenlernte aus dem Dorf Aricaköyü in Anatolien (Abb. 76 und 77, S. 273) nach Mahmutbey-Istanbul gekommen war. „Wall engagierte ihn für eine Reinszenierung seiner jüngst erfolgten Ankunft in der Stadt.“³⁶⁸ Mahmutbey liegt, laut Jeff Wall, im Nordwesten von Istanbul, in der Nähe des Flughafens (Abb. 78 und 79, S. 274).³⁶⁹ Schauplatz dieses Bildes ist eine behelfsmäßig von einer dünnen Teerschicht überzogene Straße. Diese Straße nimmt ein Dreieck am unteren Bildrand ein. Ein junger Mann, Anfang zwanzig, schreitet mit gesenktem Haupt dieser Straße folgend in Richtung Mahmutbey (siehe Detailabbildung, Abb. 80, S. 275). Er trägt ein grau-weiß kariertes Hemd, eine weite schwarze Jacke, eine graue Hose mit schwarzem Gürtel und dunkle feste Schuhe. Seine linke Hand hat er in die

³⁶⁴ Wall/Klinggräff 1998, S. 72.

³⁶⁵ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 387.

³⁶⁶ Wall/Klinggräff 1998, S. 72.

³⁶⁷ Wall/Klinggräff 1998, S. 72.

³⁶⁸ Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 387.

³⁶⁹ Wall/Klinggräff 1998, S. 72.

Jackentasche gesteckt, in der rechten Hand trägt er eine schwarze Sporttasche mit buntem Aufdruck.

Er überschreitet gerade eine rechtwinklige Abzweigung, die in leichter Neigung den Hang hinunterführt. Straße und Abzweigung verbinden sich mit dem Bildrand zu einer bizarren Verkehrsinsel, geformt aus Feldsteinen, Dornengestrüpp und Gräsern. Reste von Abfällen verstärken den Eindruck der Ungepflegtheit. Aus dieser bizarren Verkehrsinsel ragt eine schiefstehende Leitungsstange, deren Stromkabel die abzweigende Straße überspannt und die gegenüberliegende Leitungsstange noch schräger zerrt. Hinter diesem krautigen und steinigen Kreuzungsdreieck erkennt man ein kurzes Stück provisorischen Zaunes, so dass man annehmen kann, dass auch dieses karge Stück Land bereits in Besitz genommen worden ist. Lässt man den Blick der Nebenstraße folgen, erblickt man ein ocker gestrichenes Walmdachhaus, mit roten Schindeln, davor einen behelfsmäßig umzäunten, bereits üppig von Weinlaub überschatteten Vorgarten. Dieses Walmdachhaus dürfte bereits etwas länger stehen. Hinter diesem Walmdachhaus befinden sich ein Haus mit Pultdach und ein Haus mit Flachdach. Ziegelmauerwerk und Dachausführung weisen das Flüchtige des über Nacht hingestellten Gecekondus auf. Das Walmdachhaus und das Haus mit Flachdach werden durch die im Verkehrsdreieck stehende Leitungsstange scheinbar optisch „gepföhlt“.

Lässt man den Blick von den Häusern im Vordergrund nach rechts schweifen, blickt man auf eine abfallende Brache, deren Vegetation durch eine leichte Ockerfärbung auf einen überstandenen Sommer und den gerade bevorstehenden Herbst hinweist. Der Ankommende ging gerade an einem Strommasten vorbei, der den rechten Rand der Abzweigung einnimmt und in einem spitzen Dreieck in die Vertikale vorstößt. Die mehrfache Stromzuleitung zu diesem Masten kommt von der linken oberen Bildecke und endet bei dem Masten. Dort scheint die Stromzufuhr in eine Erdleitung überzugehen. Diesen Masten hat man zusätzlich in die Pflicht genommen, um die zuvor genannte, extrem schrägstehende Leitungsstange vor dem Umfallen zu bewahren. Im Spannungsfeld der archaischen Kräfte, die auf Leitungsstange und Strommast wirken, bewegt sich der Ankommende.

Durch den brachliegenden Hang schlängelt sich, von der Nebenstraße aus, ein Pfad in Richtung einer Spedition mit Lkws und Hallen, links davon stehen

gepflegtere Wohnhäuser, neben diesen Häusern Rohbauten. Rechts neben der Spedition schließen sich wieder primitive Bauten an, am Rande der Brachfläche sind Folienflächen und Gärten zu erkennen.

Im goldenen Schnitt unterteilt die Europastraße E 80 (*Avrupa Otoyolu*), die Zufahrtsstraße nach Istanbul, die aber gleichzeitig eine Tangente zur *Fatih Sultan Mehmet Köprüsü* (Brücke) bildet und damit von Europa nach Asien führt, das Bild. Folgt man der zur Europastraße senkrechten Blickachse von der Abzweigung aus, die der Ankömmling gerade überqueren wird, über die Brache hin, dann entfaltet sich vor dem Betrachter aus der Brache heraus ein dunkelgrüner Baum, der Hoffnung weckt und den Blick zwischen modernen Lagerhallen, der Spedition und neuen Gecekondus über die Europastraße hinweg direkt auf eine Moschee mit gewölbter Kuppel und zwei hochaufragenden Minaretts lenkt (siehe Detailabbildung, Abb. 81, S. 275). Diese Moschee krönt ein Meer aus gleichförmigen dreistöckigen Gebäuden mit Tonnengewölben als Dach (siehe Detailabbildung, Abb. 82, S. 276). Im Erdgeschoss dieser Häuser befinden sich Geschäfte, so dass zwischen diesen Häuserreihen ein riesiger Basar entsteht (Abb. 83 und 84, S. 276-277).

Hinter diesem Einkaufszentrum erheben sich rechts mehrstöckige Gebäude, die im Aufbau sind. Sie gehen optisch in die weit entfernten Ausläufer der sanften Hügel der *Catalca Yarimadası* über, die diese Landschaft des östlichen Thrakien, die europäische Türkei, formen. Auch in diesen Hügeln sind einzelne Ansiedlungen zu erkennen. Über die Hügel hinaus und hinter dem riesigen Basar erheben sich zwei gewaltige Hochspannungsmasten, deren Leitungen die Moschee hinterkreuzen und den Horizont begrenzen.

Die Straße, die dahinterliegende Brachfläche, die Gebäude und die Hügel im Hintergrund nehmen die Hälfte der Bildfläche ein, die zweite Hälfte überspannt ein diesig-undurchsichtiger, wolkenloser, hellgrauer Himmel. In den Himmel ragen die bereits beschriebenen Hochspannungsmasten mit ihren durchhängenden Stromleitungen. Diagonal zu den bereits beschriebenen Stromleitungen zerschneiden mehrere straffgespannte Hochspannungsleitungen den Himmel in parallele Streifen.

Die Türme der beiden Minaretts stoßen in den Himmel vor und überragen den Horizont, verschwinden aber auch teilweise im diesigen Dunst. Sie werden außerdem durch die unter mechanischer Spannung stehende Leitungsstange und

die ihre Spitzen optisch kreuzende, durchhängende Verbindungsleitung und die unter Zug stehende Weiterleitung zum Haus in ihrer imaginierten Stabilität beeinträchtigt.

2 Der Titel *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* setzt eine Klammer zwischen zwei Kontinenten

Nach dieser phänomenologischen Erarbeitung möchte ich auf den Titel von Jeff Walls Werk zurückkommen. Jeff Wall hat dieser Arbeit den Titel *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* gegeben. Der Titel lenkt den Blick des Betrachters sofort auf den jungen Mann, der laut Titel im September 1997 aus *Aricaköyü*, einem kleinen Dorf in Anatolien, gerade in *Mahmutbey*, einem *Gececondu*-Vorort von Istanbul ankommt. Dieser junge Mann hat also eine anstrengende Reise von Anatolien nach Istanbul hinter sich. Er hat den Bosporus überquert und ist damit in Europa angekommen. Wie es scheint, ist er mit öffentlichen Verkehrsmitteln bis zur Endstation gefahren und kommt gerade an seinem eigentlichen Ziel, dem *Gecekondu Mahmutbey* an.

Er ist somit von einem kleinen Dorf in eine Metropole migriert. Diese Metropole zerfranst sich aber ihrerseits in ausufernden Randsiedlungen, die eher Dörfern gleichen, aber dennoch überbrachte Eigentumsstrukturen aufbrechen und neue Lebenschancen ermöglichen.

Der Titel enthält bereits die Worte *köyü* für Dorf und *Istanbul* für die Großstadt. Außerdem hat Jeff Wall ein mehrfaches Wortspiel gewählt: Ein junger Mann namens *Mahmut*³⁷⁰ kommt in *Mahmutbey* an, einem Stadtteil, dessen Bezeichnung mit „Herr *Mahmut*“ übersetzt werden könnte (ein an den Vornamen oder an den Titel angehängtes „*bey*“ bedeutet Herr). Außerdem enthält der Titel die Anspielung, dass ein „Dörfler“ (*Villager*) in der Großstadt Istanbul ankommt.

³⁷⁰ Im Interview mit Fritz von Klinggräff nennt Jeff Wall den Namen des Ankommenden, nämlich „*Mahmut*“, siehe: Wall/Klinggräff 1998, S. 72.

3 „Die Ballade von Ali aus Keşan“ (1971) von Haldun Taner

Haldun Taner³⁷¹, einer der bekanntesten türkischen Schriftsteller, hat 1971 die „Ballade von Ali aus Keşan“ verfasst. Dieses Theaterstück spielt in einem *Gecekondu*-Vorort von Istanbul. Dort werden Machtkämpfe zwischen Machtlosen ausgetragen, es geht um den Kampf ums Überleben. Keşan-Ali, der „Held vom Fliegenberg“³⁷² oder „der Held des Wellblechviertels“³⁷³, soll Schlamm-İhsan, einen der berüchtigten Ausbeuter der Arbeiter, getötet haben und kehrt im Triumph aus dem Gefängnis in sein *Gecekondu*-Viertel zurück. Jetzt ist Ali der Boss und setzt sich mit Hilfe von Gewalt, Einforderung von Abgaben, Vetternwirtschaft und Korruption durch.³⁷⁴ Zum Beispiel sollten „Kumpel“, die aus „*unseren Heimatdörfern neu zu uns gezogen sind und noch keine Arbeit haben*“, von Ali Verpflegung, Unterkunft und Taschengeld für's Kaffeehaus bekommen, als Gegenleistung würden sie sich verpflichten, den ersten Lohn an ihn, das hieße an den Hilfsfonds, abzuführen.³⁷⁵ Haldun Taner führt in seiner „Ballade von Ali aus Keşan“ mit folgenden sehr eindrücklichen Versen in das Leben der Gecekondus ein:

„Chor: Auf dem Fliegenberg sind wir, blicken auf die Stadt hinab, doch die ist so weit von hier, wie im Märchenland weitab. Alle Typen leben hier: Diebe, Schläger oder Penner, Tagelöhner, Arbeitsmänner, kamen sie von überall. Aus Maraş, aus dem fernen Van, aus Kemah oder Erzincan, Lasen, Kurden und Pomaken, die das Schicksal hier verband.“

Temel: Unser Haus steht dort am Hang, rissig' Sperrholz jede Wand, Fenster drei hat das Gemach, darüber liegt ein Kanisterdach.

Nuri: Links von uns liegt Müll zu Hauf, rechts von uns ein Wasserlauf, da fließen, plätschern, rauschen munter Abwässer den Hang hinunter.

Chor: Der Staat hat uns stets im Visier, drum sind immer Bullen hier, dazu Ağas, sie klassieren Schweigegelder, Schutzgebühren.

³⁷¹ Haldun Taner: *16. März 1915 in Istanbul, + 7. Mai 1986 ebenda, hat in Heidelberg Philosophie und Germanistik studiert, ist für seine ironischen Gesellschaftserzählungen und seine sozialkritischen Dramen bekannt.

³⁷² Taner, Haldun: Die Ballade von Ali aus Keşan. Ein Theaterstück (1971), aus dem Türkischen von Cornelius Bischoff, Frankfurt am Main: Dağıyeli Verlag, 1985, S. 7.

³⁷³ Taner (1971) 1985, S. 72.

³⁷⁴ Taner (1971) 1985, S. 37-38.

³⁷⁵ Taner (1971) 1985, S. 38.

Hidayet: Wenn die Nacht von dannen zieht, im Morgenrot der Felsen glüht,
und der Hahn vom Mistberg kräht, macht sich jeder auf den Weg.

Derviş: Lastenkuli, Kessellöter, arme Bettler, Blindenköter, Sintis, die im
Straßenwagen Helva und Buletten haben.

Hafize: Die Mädchen geh'n in Herrschaftshäuser, schinden sich in
Tabakfeldern, (ein Mädchen geht mit wiegenden Hüften vorbei, zupft ihren
Strumpf zurecht, legt Rouge auf) geraten auch mal aus der Bahn, geht nur
den lieben Gott was an.

Niyazi: Die Männer, meistens arbeitslos, lungern im Kaffeehaus, hoffen auf
'nen Tagesjob, manche wandern schließlich aus.

Chor: Auf dem Fliegenberg sind wir, blicken auf die Stadt hinab, doch die
ist so weit von hier, wie im Märchenland weitab.“³⁷⁶

Die Bewohner von Alis *Gecekondu*-Viertel müssen sich gegen den Vorschlag des Parlaments behaupten, alle Hütten abzureißen, da der „*Slum eine Plage für die Stadt sei*“³⁷⁷.

Die Problematik, die auf die neuen *Gecekondu*-Einwanderer zukommt, die nur noch bereits in Besitz genommenes Land vorfinden, kommt in folgendem „*Was ist schon passiert, was soll der Krawall-Lied*“ sehr deutlich zum Ausdruck:

„Man nennt uns die Ağas der Slums,
wir waren schon da, als die anderen kamen.
Haben bestochen, auch sonst investiert,
den Staatsgrund verhökert und parzelliert.
Dann Buden gesetzt, fünf oder zehn,
vermietet, verpachtet an diesen und den.
Na und? Is was? Was soll der Krawall?
So laufen die Geschäfte doch überall.
Einige Räudige haben ganz still
Hütten gebaut, ohne zu fragen,
wir haben sie wieder ‚abgetragen‘.
Pöhh - -

Zweitausend Scheinchen als Schweigegebühren

³⁷⁶ Taner (1971) 1985, S. 10-11.

³⁷⁷ Taner (1971) 1985, S. 13.

*Gehen wir oft mit dem Knüppel cassieren.
 Fruchtet das nicht, wird der Schuldner verpfiffen,
 oder auch schnell zum Messer gegriffen.
 Auch unserere Wirte müssen hier blechen,
 wir sind so frei, wie es gefällt.
 Beteiligen uns an den Zechen,
 und sind nicht die einzigen in der Welt.
 Na und? Is was? Was soll der Krawall?
 So laufen die Geschäfte doch überall!
 Pöhh!“³⁷⁸*

Wie viel an Wahrheit in Haldun Taners Versen steckt, was es mit dem Mythos *Gecekondu* auf sich hat, welche Schwierigkeiten auf Mahmut, Jeff Walls „neuen Istanbuler“, zukommen können und welche Ängste die alteingesessenen Städter hegen, wird das folgende Kapitel zeigen.

³⁷⁸ Taner (1971) 1985, S. 16-17.

Kapitel VII:

Mythen und Entfremdung in
Jeff Walls Werk am Beispiel von
*A Villager from Aricaköyü arriving
in Mahmutbey-Istanbul,
September, 1997* (1997)

1 Der Mythos *Gecekondu*

1.1 Bürokratische Hürden bei der Ankunft im Istanbul des Osmanischen Reiches

Sirma Köksal³⁷⁹ zitiert in ihrem Aufsatz „Das Schloss der Feenkönigin. ‚Zugezogene‘ und ‚Etablierte‘ İstanbuls im Visier türkischer Literatur“³⁸⁰ eine Stelle aus „*Tarihte İstanbul Esnafı*“ („Die Klassen İstanbuls in der Geschichte“) von Reşat Ekrem Koçu³⁸¹. Reşat Ekrem Koçu beschreibt an dieser Stelle die bürokratischen Hürden und Schikanen, die in Zeiten des Osmanischen Reiches Neuankömmlinge in Istanbul über sich ergehen lassen mussten:

„Wer nicht über das ‚mürür tezkeresi‘ (die Vollmacht zum Betreten der Stadt) verfügte, konnte Istanbul nicht betreten. Diese Vollmacht musste von jedem, der nach Istanbul reisen wollte, von seiner Provinzregierung eingeholt werden. Aus dieser Vollmacht war unbedingt zu entnehmen, ob der Zweck der Reise der Verfolgung eines persönlichen Interesses diente, der Aufnahme einer Beschäftigung oder der Einschreibung beim neuen Heer diente. Bei denen, die wegen Arbeitsaufnahme kamen, war unbedingt auch verzeichnet, welche Arbeit aufgenommen werden sollte (...) Diejenigen, die aus Anatolien kamen, konnten Istanbul nicht betreten ohne zuvor die Wachstube an der Bostancıbaşı Brücke, die aus den europäischen Reichsteilen Kommenden nicht ohne die von Küçük Çekmece und Yarimburgaz besucht zu haben.“³⁸²

³⁷⁹ Sirma Köksal: Geboren 1964 in Istanbul, studierte zunächst an der juristischen Fakultät der Universität Istanbul, dann an der philosophischen Abteilung der literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Istanbul.

³⁸⁰ Köksal, Sirma: Das Schloss der Feenkönigin. ‚Zugezogene‘ und ‚Etablierte‘ İstanbuls im Visier türkischer Literatur, in: Esen/Lanz 2007, S. 299-314, hier: S. 300-301.

³⁸¹ Reşat Ekrem Koçu: Verfasser der „Istanbul-Enzyklopädie“, die er 1973 mit dem elften Band beim Buchstaben „G“ abbrach, es handelt sich nicht um ein trockenes Lexikon, sondern um eine Anekdoten- und Geschichtensammlung.

³⁸² Zitiert nach: Köksal, Sirma: Das Schloss der Feenkönigin. ‚Zugezogene‘ und ‚Etablierte‘ İstanbuls im Visier türkischer Literatur, in: Esen/Lanz 2007, S. 300.

Laut Sirmal Köksal gehe Reşat Ekrem Koçu auf zahllose weitere Details ein:

„Dass die Kommenden unbedingt über einen Bürgen verfügen und ihre Adresse anzeigen mussten, sowie nach ihrer Niederlassung gezwungen waren, bei den Behörden ihre Registrierung immer wieder zu erneuern. Zudem galt: ,An den Grenzstationen İstanbuls genügte für ledige Männer nicht der Passierschein. Es wurde unbedingt auch auf die Visage, Verhalten und Benehmen sowie Garderobe geachtet.“³⁸³

Vor dem Erscheinen von Reşat Ekrem Koçus Beitrag als Buch wurde dieser in den Siebzigerjahren des 20. Jahrhunderts im wichtigsten nationalistischen Presseorgan *TERCÜMAN* veröffentlicht. In diesem Beitrag wurde die Situation der Migranten zu osmanischen Zeiten mit der Zeit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verglichen:

„In unserer Zeit ist der Zustrom lediger Männer nach İstanbul ein Problem größter Wichtigkeit. Die Stadtbevölkerung wächst unproportional gegenüber dem Bedarf an Arbeit und Arbeitskräften. Die Zunahme von arbeitslosen ledigen Männern jedoch stört den Frieden im täglichen Leben der großen Stadt (...) Unter dem Namen ‚Gecekondu‘ sind Kleinstädte von 2.000-3.000, 10.000 oder sogar 25.000 Häusern İstanbul hinzugefügt worden. Der neu angekommene ledige Mann bringt nach kurzer Zeit seine Familie nach und wird damit zum Zuwanderer (...) Wie oben mit vielen Details dargestellt, wurden früher strenge Vorkehrungen gegen den Zustrom lediger Männer getroffen. Unser heutiges Rechtssystem ermöglicht es nicht, die gleichen Vorkehrungen zu treffen, jedoch bleibt es eine Angelegenheit, der man nicht teilnahmslos gegenüberstehen kann. Es ist zu einer Frage der ganzen Gesellschaft und ihrer Angelegenheit geworden.“³⁸⁴

³⁸³ Köksal, Sirma: Das Schloss der Feenkönigin. „Zugezogene“ und „Etablierte“ İstanbuls im Visier türkischer Literatur, in: Esen/Lanz: 2007, S. 300-301.

³⁸⁴ Zitiert nach: Köksal, Sirma: Das Schloss der Feenkönigin. „Zugezogene“ und „Etablierte“ İstanbuls im Visier türkischer Literatur, in: Esen/Lanz 2007, S. 301.

Sirma Köksal sucht die Gründe für die Abscheu Reşat Ekrem Koçus gegen die Gecekondus in den linken politischen Strömungen, die damals die Entwicklung der Gecekondus besonders unterstützt hätten. Daher seien die Gecekondus von der rechten Presse mit Argwohn beobachtet und als „*Boden angesehen worden, auf dem die Saat des Bösen sprieße*“.³⁸⁵

1.2 Das Ur-Gecekondu – die erste Welle der Landnahme (1945-80)

Laut Cihan Tuğal³⁸⁶ ist das so genannte „Gecekondu-Problem“ eines der ältesten Probleme der türkischen Modernisierung seit 1945/50.³⁸⁷ In dieser Zeit kam es zu einer Massenabwanderung ländlicher Bewohner in städtische Zentren. Zu den „Push“-Faktoren, auf denen die Abwanderung beruhe, zählen laut Martin Seger³⁸⁸ und Friedrich Palencsar³⁸⁹ die Bevölkerungszunahme in den peripheren Gebieten und ein eklatanter Mangel an Arbeitsplätzen. Die „Pull“-Faktoren der Landflucht seien eine Reihe von zum Teil diffusen Erwartungen bezüglich eines besseren Lebens in der Großstadt.³⁹⁰ Die Bevölkerung habe in Istanbul noch stärker zugenommen, als in der restlichen Türkei. Um 1955 seien nur 6% der Türken in Istanbul wohnhaft gewesen, 1990 13% und 2000 15% - jeder siebente Türke lebe in Istanbul.³⁹¹ Viele dieser Zuwanderer lassen sich langfristig in einem der sogenannten *Gecekondu*-Gebiete, illegalen, provisorischen Wohnsiedlungen am Rande Istanbuls, nieder.

³⁸⁵ Köksal, Sirma: Das Schloss der Feenkönigin. „Zugezogene“ und „Etablierte“ Istanbuls im Visier türkischer Literatur, in: Esen/Lanz 2007, S. 301.

³⁸⁶ Ziya Cihan Tuğal: Geboren 1974 in Ankara. Noch bevor er zur Schule kam, siedelte die Familie in den İstanbuller Bezirk Bostancı über. In der Zeit seines Studiums der Soziologie lebte er in der Gecekondu-Siedlung Rumeli Hisarıüstü und entwickelte Interesse an Themen wie *Gecekondu* und städtische Armut. Seine Doktorarbeit begann er 1997 an der Michigan Universität; für Feldforschung befand er sich zwischen 2000 und 2002 im İstanbuller Stadtbezirk Sultanbeyli. 2003 stellte er seine Doktorarbeit mit dem Titel „Islamismus in der städtischen Armenbevölkerung der Türkei: Religion, Raum und Klasse unter dem Einfluss aktueller Politik“ fertig.

³⁸⁷ Tuğal, Cihan: Die Anderen der herrschenden Stadt. Die Neugründung der Stadt durch Informalität und Islamismus, in: Esen/Lanz 2007, S. 327.

³⁸⁸ Prof. Dr. Martin Seger war Institutsvorstand des Instituts für Geographie und Regionalforschung der Universität Klagenfurt.

³⁸⁹ Prof. Dr. Friedrich Palencsar ist Vorsitzender der Curricularkommission für Geografie an der Universität Klagenfurt.

³⁹⁰ Seger, Martin/Palencsar, Friedrich: İstanbul. Metropole zwischen den Kontinenten, Berlin/Stuttgart: Gebrüder Borntraeger Verlagsbuchhandlung, 2006, S. 17.

³⁹¹ Seger/Palencsar 2006, S. 17.

Heidi Wedel³⁹² fasst in ihrer auf Feldforschung basierenden Untersuchung, mit dem Titel „Lokale Politik und Geschlechterrollen. Stadtmigrantinnen in türkischen Metropolen“³⁹³, die Bedeutung des Begriffes *Gecekondu* sehr gut zusammen:

„Unter Gecekondus verstehe ich kleine Häuser, die informell zur Befriedigung des Wohnbedürfnisses oder der sozialen Absicherung von Familien der städtischen Unterschichten gebaut wurden. Entsprechend dieser Definition rechne ich die Squatter zumindest zum Zeitpunkt des Einzuges in ein Gecekondu zu den ‚städtischen Armen‘, auch wenn dieser Begriff schwer zu definieren ist.“³⁹⁴

Auch Orhan Esen erklärt den Begriff *Gecekondu* in seinem Buch „Self Service City: İstanbul“ sehr evident:

Das Wort „gecekondu“ impliziere zunächst eine Landnahme von unten. „Gece“ hieße „die Nacht“ und „kondu“ „gesetzt oder gelandet“. „Gecekondu“ hieße also „über Nacht gelandet“. Es handle sich um eine Art massenhafter Spontanaktionen zur Lösung der Wohnungsfrage. Der Staat hätte weder fördernd noch reglementierend in diesen Problembereich einzuschreiten vermocht. Die begrenzten Ressourcen der Nation hätten zur Förderung der Industrialisierung verwendet werden sollen, für die Urbanisierung sei nicht viel übrig geblieben: Da hätten sich die Zuwanderer doch bitte selbst helfen sollen!³⁹⁵

Die Genesis des Gecekondus sei eher sagenumwoben: Wer über Nacht vier Pfosten und ein Dach darüber errichten könne, so hieß es, habe auch das Recht es zu behalten. In diesem Mythos sei ein Relikt sultanischen Rechts im bäuerlichen Bewusstsein zu erkennen, ein Relikt aus den Zeiten, in denen alles Land Staatseigentum - also Sultanseigentum - war und Individuen lediglich ein erbbares Nutzungsrecht gegen Arbeitsleistungen und Steuern zustand. In diesem Kontext sei es nur verständlich gewesen, dass der Bauer sich neben dem ihm zur

³⁹² Ein großer Teil der Arbeit zu Heidi Wedels Forschung erfolgte im Rahmen ihrer Stelle als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Freien Universität Berlin, Fachbereich Politische Wissenschaft, Arbeitsstelle Politik des Vorderen Orients.

³⁹³ Wedel, Heidi: Lokale Politik und Geschlechterrollen. Stadtmigrantinnen in türkischen Metropolen, Hamburg: Deutsches Orient-Institut, 1999.

³⁹⁴ Wedel 1999, S. 5.

³⁹⁵ Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 37.

Verfügung stehenden Feld auch ein Haus errichten durfte. Diese Wahrnehmung sei anscheinend allen Beteiligten gelegen gekommen. Nun habe man sich in den Fabriken nützlich gemacht, mit derselben Selbstverständlichkeit habe man sich Häuser in deren unmittelbarer Nähe errichtet: einstöckig, meist gekoppelt mit etwas Anbau für den Eigenbedarf im Garten. Die Errichtung der Häuser und der Siedlungen sei nicht selten in der Tradition der anatolischen „imece“, der ländlichen Kollektivarbeit erfolgt. Es seien Siedlungen entstanden, sogenannte „Gartenstädte in Eigenbau“³⁹⁶, die nicht für einen Marktwert, sondern für den Eigenbedarf der Benutzer in Eigenarbeit produziert wurden.³⁹⁷

Legal sei diese Landnahme nach bestehendem Recht keineswegs gewesen. Für eine Legalisierung sei dann aber „multilateral“ gearbeitet worden. Jeder hätte Interesse daran gehabt. Der Staat hätte Urbanisierungskosten einsparen können und politischen Konflikten, in Folge traumatisch erlebter Formen der Urbanisierung, vorbeugen können. Die Wirtschaft hätte bei der Lohnberechnung keine Wohnkosten mitberücksichtigen müssen. Und die Politik hätte eine Fundgrube von massenhaften Neuwählern entdeckt, die man gegen Grundbucheintragung gut an Parteistrukturen anbinden konnte. Und nicht zuletzt hätten die Gecekondu-Leute selbst ihr „Zum-Städter-Werden“ gesellschaftlich protegieren, sanft erleben und leicht finanzieren können. Ermöglicht worden sei das durch das Vorhandensein von viel bebaubarem Staats- oder Stiftungsland.³⁹⁸

1.3 Das Postgecekondu – die zweite Welle der Landnahme ab Mitte der Achtzigerjahre

In der Periode nach 1980 drang das kleinkapitalistische „yapsat“-System in die *Gecekondu*-Gebiete vor. Die *Gecekondu*-Bewohner ließen ihre in Besitz genommenen *Gecekondu*-Parzellen mit sogenannten „apartman“(s) bebauen und erhielten im Gegenzug einen Teil der neuen Eigentumswohnungen. Durch diese Nachverdichtung veränderte sich das *Gecekondu* radikal. Die *Gecekondu*-Gebiete

³⁹⁶ Esen, Orhan: Learning from Istanbul. Die Stadt Istanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 36.

³⁹⁷ Esen, Orhan: Learning from Istanbul. Die Stadt Istanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 37-38.

³⁹⁸ Esen, Orhan: Learning from Istanbul. Die Stadt Istanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 38.

wurden zu kleinkapitalistischen Unternehmen, was ihren Bewohnern die Teilnahme an der Produktion der Stadt ermöglichte. Orhan Esen bezeichnet diese „kleinkapitalistischen Unternehmen“ als „Postgecekodu“. Vorteilhafte *Gecekodu*-Standorte kamen dadurch zu einem relativen Wohlstand und ermöglichen ihren Einwohnern einen Aufstieg in die neue Mittelklasse. Andere, weniger vorteilhafte Standorte stagnierten: Hier konzentrierten sich die Verlierer der Deindustrialisierung und der neoliberalen Wirtschaftspolitik in einer neuen Unterklasse.³⁹⁹

Eine weitere Entwicklung, durch die in den Gecekodus die Sozialstruktur differenziert wurde, beschreibt Heidi Wedel schon ab Mitte der 70er Jahre:

„Am Rande der Großstädte wurden Grundstücke von privaten Besitzern speziell für den Gecekondubau in Parzellen mit einer durchschnittlichen Größe von 200-300 m² aufgeteilt und über einen Notar, jedoch ohne Grundbucheintragung, verkauft. So waren Neuzuziehende ab Mitte der 70er Jahre gezwungen, Agrarland ohne Infrastruktur zum Preis von Stadtgrundstücken zu kaufen.“⁴⁰⁰

Laut Orhan Esen hätte die Postgecekodu-Welle ab Mitte der Achtzigerjahre und in den Neunzigerjahren ihren Höhepunkt erreicht und wäre mit dem Erdbeben 1999, sowie der nationalen Wirtschaftskrise 2001-2002, zum vorläufigen Stillstand gekommen. Diese zweite Welle der Landnahme sei wesentlich turbulenter und härter als die erste gewesen, die friedfertig und fast unauffällig verlaufen sei. Hauptakteure dieser zweiten Landnahmewelle seien in der Regel diejenigen gewesen, die die Erfahrungen der ersten Welle mitgemacht hätten und, auch als Verlierer, darin hart geworden seien.⁴⁰¹

Orhan Esen vergleicht die Struktur des Ur-Gecekodus mit der des Postgecekodus: Die neu entstandene Umwelt, mit breitem, regelmäßigem Straßenraster und drei- bis achtstöckig ausgebauten Postgecekodus habe mit dem klassischen Ur-Gecekodu auch rein optisch nichts mehr gemeinsam. Jetzt dürfe nur noch derjenige ein *Gecekodu* errichten, der einen Mindestbetrag an Kapital

³⁹⁹ Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 37.

⁴⁰⁰ Wedel 1999, S. 59.

⁴⁰¹ Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 44.

mitbringe oder ausreichend vernetzt sei. Die Ärmeren würden Mieter in den sogenannten „apart-kondus“ oder in den neuen Elendsvierteln der nun zum Slum verkommenen Altstadt.⁴⁰²

Bei den Postgecekondu wiederum handle es sich nicht ausschließlich um saturierte Mittelklassegegenden, hier sei ebenfalls Armut präsent. Keine Miete zahlen zu müssen bedeute nicht, „es geschafft zu haben“. Abgesehen von schwerwiegender internen Differenzen in aufgestiegenen Postgecekondu-Stadtteilen schienen manche *Gecekondu*-Viertel insgesamt auf der Verliererseite gelandet zu sein, gemäß dem Prinzip der „ungleichen Entwicklung“.⁴⁰³

Das Postgecekondu habe, zumindest in absehbarer Zukunft, keine vergleichbare positive Entwicklung zu erwarten. Es handele sich hier nicht, wie damals, um die Ansiedlung eines Kollektivs an einem Industriestandort mit Jobs, sondern um verarmte Familien, die eine individuelle Notlösung an einem völlig abgelegenen Standort ohne jeglichen urbanen Kontext und ohne absehbare Zukunftsperspektive gefunden haben. Das Postgecekondu sei eine Folgeerscheinung von zwei Jahrzehnten Neoliberalismus und explizit ein Phänomen der jüngeren Wirtschaftskrise 2001-2002, ein Ort der „*loser*“.⁴⁰⁴

Şule Özükren⁴⁰⁵ beschreibt in ihrem Aufsatz „Verschwimmende Grenzen. Der informelle und der formelle Wohnungssektor“⁴⁰⁶, welche Unwägbarkeiten gegenwärtig auf die Zuwanderer treffen:

„Ein anderer wichtiger Punkt ist die Position der Neuankömmlinge in der Stadt. Da der Gecekondu-Bau heute stark auf monetären Beziehungen beruht, versuchen die meisten Neuankömmlinge, sich in vorhandene illegale Siedlungen einzumieten oder Land in Gebieten zu besetzen, wo niemand aufgrund des hohen Risikos für Leben und Gesundheit leben möchte, wie zum Beispiel Mülldeponien. Im Jahr 1993 forderte beispielsweise eine Butangas-Explosion auf der Mülldeponie von Ümraniye, İstanbul, dreißig

⁴⁰² Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 44-45.

⁴⁰³ Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 45.

⁴⁰⁴ Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 46.

⁴⁰⁵ Şule Özükren: Geboren 1951, absolvierte die Architekturfakultät der Technischen Universität İstanbul, lehrt dort heute als Professorin.

⁴⁰⁶ Özükren, Şule: Verschwimmende Grenzen. Der informelle und der formelle Wohnungssektor, in: Esen/Lanz 2007, S. 159-169.

Todesopfer unter den illegalen Siedlern. In anderen Fällen siedeln sie gar in ökologisch hochsensiblen Bereichen, wie Flutungsflächen oder dem Umfeld von Wasser-Reservoirs, wo sie nicht nur zur Verunreinigung der Wasserressourcen beitragen, sondern auch unter gesundheitsgefährdenden Bedingungen leben.“⁴⁰⁷

In welchen unwägbaren Geländen die Neuankömmlinge oft siedeln, zeigt überspitzt auch die Karikatur auf Seite 277 (Abb. 85), in der ein Mann seiner Gesprächspartnerin erklärt, Istanbul würde aus vorübergehenden Bauten bestehen, die dauerhaften würden erst nach dem Erdbeben gebaut.

Welche Auswirkungen es außerdem haben kann, wenn ausgetrocknete Flussläufe und ehemalige Bäche bebaut werden, zeigte die jüngste Flutkatastrophe in Istanbul am neunten September 2009, bei der mehr als 30 Menschen starben. Ein Teil der Autobahn, die in Richtung Atatürk-Flughafen führt, hatte sich am Mittwochmorgen in einen reißenden Fluss verwandelt. Die Abbildung 86 auf Seite 278 zeigt die Autobahnausfahrt zum *Gecekondu Mahmutbey*, die von den Wassermassen überflutet war.

Auch Teile vieler Gecekondus standen in den Niederungen der Abläufe ausgetrockneter Flüsse. Diese illegale Bebauung verstärkte das Problem des Wasserflusses, so dass viele dieser Häuser überschwemmt waren und stark beschädigt wurden (Abb. 87, S. 278). Viele Politiker führten dann auch in ihren Reden die Folgen dieses Hochwassers auf illegale Ansiedlungen zurück, die auch vor ausgetrockneten Flussbetten keinen Halt gemacht hätten.

1.4 Das *Gecekondu* als Zwischenstation der Migration

Istanbul stelle laut Orhan Esen und Stephan Lanz das maßgebliche Ziel für Arbeitsmigranten aus Anatolien dar.⁴⁰⁸ Für viele Migranten aus der anatolischen Provinz, die eine sich industrialisierende Landwirtschaft nicht mehr benötigte, sei Istanbul, laut Stephan Lanz, eine Zwischenstation gewesen, die sie nach einigen

⁴⁰⁷ Özüekren, Şule: Verschwimmende Grenzen. Der informelle und der formelle Wohnungssektor, in: Esen/Lanz 2007, S. 161-162

⁴⁰⁸ Vorwort zu Self Service City: İstanbul, in: Esen/Lanz 2007, S. 9.

Monaten in Richtung Berlin bzw. Westdeutschland verlassen hätten.⁴⁰⁹ 1961 hätte die bundesdeutsche Regierung in Istanbul ein Büro etabliert, um türkische Arbeiter für deutsche Firmen zu rekrutieren.⁴¹⁰

Die Migranten hätten ihre Istanbuler Zeit meist in einer der *Gecekondus*-Siedlungen verbracht, in denen sie ohne staatliche Unterstützung selbst für ihr Unterkommen zu sorgen hatten, in deutschen Städten seien sie zunächst in Wohnheimen untergebracht worden. Später hätten sie in der Regel leerstehende Wohnungen in heruntergekommenen Altbauquartieren bezogen, die oft zum Abriss vorgesehen waren und nur deshalb an die kaum erwünschten „Ausländer“ vermietet wurden, die zudem wenig Geld hatten. In Berlin hätte Kreuzberg diese Bedingungen in besonderem Maße erfüllt: Wie auch in Istanbul hätte der Wohnort mittelloser Zuwanderer also zunächst aus einer Zwangssituation resultiert, die kaum Optionen zuließ. Später seien oft Verwandte oder Freunde aus den Herkunftsregionen hinzugekommen, die nun bereits ein soziales und ökonomisches Netzwerk vorfanden, das ihnen die Ankunft in der Fremde erleichterte.

Auch die Zukunftsideen der Arbeitsmigranten hätten sich in Berlin und Istanbul kaum voneinander unterschieden: Sie hätten nur für einen überschaubaren Zeitraum in der Fremde arbeiten wollen und wenn sie genug Geld angesammelt haben würden, wollten sie in ihre Herkunftsorte zurückkehren, die sie alljährlich besuchten, wenn es ihre Arbeitsverhältnisse erlaubten.

Noch heute würden sich die Bewohner mit anatolischen Wurzeln in Istanbuler Gecekondus und in jenen Berliner Altbauquartieren, wo sich die Zuwanderer konzentrierten, ähneln. Hier wie dort teilten sie ähnliche Konsumpraktiken, Weltanschauungen, sowie Wohn- und Arbeitsbedingungen. Nicht nur die Zuwanderer und die Art, wie sie sich in ihrer neuen Stadt eingerichtet hätten, seien in Istanbul und Berlin vergleichbar, sondern auch der Blick der jeweils eingesessenen Bürger auf die Zuwanderer und der urbanistische Diskurs über beide Metropolen. Die anatolischen Migranten würden jeweils noch heute als kulturell rückständig gelten und man werfe ihnen vor, innerhalb der städtischen Gesellschaft sich abschottende Parallelwelten zu bilden. Ihr bäuerlich konservativer Habitus, ihre dörflich organisierten Sozialbeziehungen und ihre

⁴⁰⁹ Lanz, Stephan: Wenn du es in Istanbul schaffst, schaffst du es überall. Über Städter und Anti-Städter, Dorf und Metropole, in: Esen/Lanz 2007, S. 57.

⁴¹⁰ Vorwort zu Self Service City: İstanbul, in: Esen/Lanz 2007, S. 9.

mangelnde Bereitschaft, sich der vorhandenen städtischen Kultur unterzuordnen, so die üblichen Klischees, würden die historisch entstandene Civitas der „Europäischen Stadt“ unterminieren. Darunter wiederum würden die Eliten sowohl Berlins wie auch Istanbuls – als hätte seither die Welt still gestanden – die Bürgerstadt vor der Ankunft des Industrieproletariats verstehen, die sie als kosmopolitischen, durch verfeinerte urbane Kultur zivilisierten Ort romantisierten.

Beim gegenseitigen Blick auf die andere Stadt kreuzten sich weitere Klischees: Insbesondere in den letzten Jahren hätte Istanbul aus hiesiger Perspektive in diversen Ausstellungen, Begleitkatalogen oder Feuilletonbeiträgen als brodelnde und dynamische, gleichzeitig aber chaotische, als vom Kollaps bedrohte Metropolis fasziniert, die je nach ideologischer Brille als typisch orientalisches Chaos, als Brücke zwischen den Kontinenten Asien und Europa oder als kultureller Magnet wahrgenommen werde, in dem „die Türken“ viel moderner seien, als man sie hierzulande zu kennen meint. Solche oft orientalisierenden Perspektiven, die im Blick auf eine Stadt wie Istanbul das scheinbar Andere zur eigenen Zivilisation zu erkennen meinten, würden sich aus der Gegenrichtung mit einem Okzidentalismus kreuzen, der Berlin als jene europäische Stadt imaginierte, welche man selbst verloren zu haben glaube: Bürgerlich zivilisiert, planvoll gestaltet, administrativ geordnet und von jenen Zuwanderern erfolglos bedrängt, welche die eigene Stadt bereits erobert und kulturell wie baulich zerstört hätten.⁴¹¹

2 Entfremdung als Phänomen des Gecekondus

2.1 Vom Dörfler zum Städter: Entfremdete Arbeit – vom Bauern zum Tagelöhner – vom Tagelöhner zum Industriearbeiter

Sema Erder⁴¹² beschreibt in ihrem Aufsatz „Die Peripherisierung des alten Zentrums“, dass ein großer Teil der Menschen, die heute in Istanbuler Gecekondus wohnen, als sie das erste Mal in die Stadt kamen, in sogenannten

⁴¹¹ Vorwort zu Self Service City: İstanbul, in: Esen/Lanz 2007, S. 9-11.

⁴¹² Sema Erder: Geboren 1946 in İstanbul, studierte Wirtschaftswissenschaften und Demographie in Ankara, von 1990 bis 2000 forschte sie in einigen *Gecekondu*-Siedlungen über die Position von Migranten auf dem Arbeits- und Wohnungsmarkt, über Kinderarbeit und städtische Spannungen.

„Ledigenzimmern“ oder in zentral gelegenen Wohnungen mit einer sehr geringen Miete Zuflucht fanden. Eminönü, ein Viertel im historischen Zentrum Istanbuls, bezeichnet Sema Erder als eine „Hoffnungstür“ der zuwandernden Bauern.⁴¹³ In Eminönü hätten die neu angelangten Bauern einen großen Tagelöhnermarkt vorgefunden, einen Markt, auf dem „*Menschen zu einem Tageslohn für den Bau beziehungsweise jegliche körperlich anstrengende Arbeiten*“⁴¹⁴ verpflichtet werden konnten. Zwangsläufig hätten sie sich für die erste Zeit auch in Eminönü niedergelassen. Da diese Männer arm gewesen seien, hätten sie sich zunächst keine eigene Wohnung leisten können und sich daher zusammengeschlossen, um in sogenannten „Ledigenzimmern“ zu wohnen. Diese Zimmer hätten sich laut Sema Erder oft in historischen Herbergen, Wohnhäusern oder in sonstiger historischer Bausubstanz befunden. Erst nach einer festen Arbeit hätten sie sich den Bau eines Gecekondus leisten können.⁴¹⁵

Die Gecekondus siedelten sich, laut Orhan Esen, in der Regel in Fußweite zu den Industriestandorten an, zumeist an den (Steil-)Hängen, die die Industrietäler umgaben, oder etwa zwischen zwei Industriezonen am Marmarameer, westlich der Altstadtmauern, sowie entlang des Südhangs des Kayışdağı-Aydos-Gebirgszuges auf der asiatischen Seite, parallel zur östlichen Industriezone Istanbuls, entlang der Ausfallstraße nach Ankara. Man sei von den *Gecekondu*-Siedlungen – deren Namen fast ausnahmslos auf „-tepe“, „-hügel“, endeten – oft nur den Hang hinunter gelaufen und hätte so am Transport zum Arbeitsplatz gespart (Abb. 88, S. 279).⁴¹⁶

Laut Orhan Esen galt die industrielle Arbeit, die die Zuwanderer in ihrer neuen Heimat Istanbul annahmen, als eine Art Ersatz für die Feldarbeit. Die Feldarbeit sei aber nicht völlig aufgegeben worden: In den Sommerferien, zur Erntezeit, seien die „neuen Istanbuler“ wieder „zu Hause“, wo sie sich reichlich mit Naturalien für den Winter eindeckten, um die Kosten der urbanen Lebenshaltung zu senken.⁴¹⁷

Durch die Übersiedlung in die Großstadt erhofften sich die Migranten, so fasst Heidi Wedel zusammen, hohe Einkommen durch eine feste Arbeit und damit die

⁴¹³ Erder, Sema: Die Peripherisierung des alten Zentrums, in: Esen/Lanz 2007, S. 190.

⁴¹⁴ Erder, Sema: Die Peripherisierung des alten Zentrums, in: Esen/Lanz 2007, S. 190.

⁴¹⁵ Erder, Sema: Die Peripherisierung des alten Zentrums, in: Esen/Lanz 2007, S. 190.

⁴¹⁶ Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 38.

⁴¹⁷ Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 38.

Möglichkeit, städtische Institutionen nutzen und Konsumgüter erwerben zu können. Sehr oft würden diese Hoffnungen aber enttäuscht. In Wirklichkeit hätten viele Neuankömmlinge nur unsichere und temporäre Beschäftigung gefunden oder sie hätten sich im informellen Sektor durchschlagen müssen, weil die Industrialisierung der Urbanisierung hinterherhinke.⁴¹⁸

In manchen alten Stadtvierteln, in die nun verstärkt Intellektuelle zuzogen, beschränkten sich, laut Stephan Lanz, deren Kontakte zu den Alteingesessenen und den Zuwanderern vom Schwarzen Meer darauf, dass man sie als Hausangestellte beschäftige oder von ihnen in Läden bedient werde.⁴¹⁹

Heute scheint eine Entwicklung eingetreten zu sein, die den ursprünglichen Sinn des Baus der Istanbuler Gecekondus – Arbeit in der Nähe der Wohnung – stark beeinflussen könnte. Mustafa Sönmez beschreibt in seinem Aufsatz „Der Herbst der Patriarchin“⁴²⁰ Folgendes:

„Seine Industriearbeiter holt sich Istanbul aus den rund um die Fabrikgebäude entstandenen Gecekondu-Vierteln, in denen jetzt die Menschen leben, die durch die Mechanisierung in der Landwirtschaft arbeitslos geworden sind und in Massen nach Istanbul einwandern. Sie machen nicht nur billige Arbeitskräfte aus, sondern auch neue Konsumenten. Die Bevölkerungszahl von Istanbul, die 1945 nur eine Million betrug, wächst 1955 auf 1,5 Millionen und 1965 auf 2,3 Millionen Menschen an.

Nach der Phase der auf den Binnenmarkt orientierten Industrialisierung und der sie begleitenden Kapitalansammlung tritt Istanbul ab den Sechzigerjahren in eine Phase der „Ausdehnung in die Peripherie“ ein. Die Industrie-Bourgeoisie verlagert ihre Aktivitäten von der Konsum- auf die Investitionsgüterproduktion und konzentriert ihre Investitionen auf die umliegenden Provinzen des Marmara-Gebiets wie Bursa, Kocaeli, Tekirdağ, Adapazarı und weiter nach Bilecik, Çanakkale oder Bolu. Die Anlagen werden in Istanbul, wo Grundstücke inzwischen eine immense

⁴¹⁸ Wedel 1999, S. 8.

⁴¹⁹ Lanz, Stephan: Wenn du es in Istanbul schaffst, schaffst du es überall. Über Städter und Anti-Städter, Dorf und Metropole, in: Esen/Lanz 2007, S. 64.

⁴²⁰ Sönmez, Mustafa: Der Herbst der Patriarchin, in: Esen/Lanz 2007, S. 101-109.

Aufwertung erfahren haben, abmontiert und in die Peripherie verpflanzt. Die Operation des Industrietransfers aus Istanbul beginnt.“⁴²¹

Weiter schreibt Mustafa Sönmez über diese neue Entwicklung:

„Das Tempo der Einwanderung verlangsamt sich. Während die Bevölkerungszahl von 1980 bis 1990 um ganze 55 Prozent zunahm und von 4,7 Millionen auf 7,3 Millionen stieg, wächst sie im nächsten Jahrzehnt von 1990 bis zum Jahr 2000 um 37 Prozent auf 10 Millionen Menschen an. Die Binnenmigration aus Südostanatolien, dem Schwarzmeergebiet und Zentralanatolien scheint sich nunmehr nicht Istanbul, sondern die Städte am Mittelmeer zum Ziel zu nehmen.“⁴²²

Der Lebensplan und dessen Umsetzung, der anatolische Migranten nach Istanbul und später in die Gecekondus geführt hat, veranlasst den Architekten Hüsnü Yegenoglu zu pessimistischen Ausblicken:

„Die Hoffnung auf eine bessere Zukunft hat die Gecekondubewohner nach Istanbul gebracht, wie mir Engin, einer der Bewohner, der mich zum Tee einlädt, erklärt. Engins Glauben an eine Zukunft in Istanbul lässt mich an den russischen Dichter Joseph Brodsky denken, der während eines desillusionierten Aufenthalts in der Stadt behauptete, dass er nach Istanbul gekommen war, um in die Vergangenheit und nicht in die Zukunft zu schauen, da diese hier nicht bestünde.“⁴²³

2.2 Ein Leben in der Illegalität

Laut Heidi Wedel könnten die Gecekondus in dreifacher Hinsicht illegal sein: weil es keine Baugenehmigung gebe, weil die Bauvorschriften nicht eingehalten würden, weil auf besetztem Land gebaut werde, das eigentlich einem privaten

⁴²¹ Sönmez, Mustafa: Der Herbst der Patriarchin, in: Esen/Lanz: 2007, S. 103.

⁴²² Sönmez, Mustafa: Der Herbst der Patriarchin, in: Esen/Lanz 2007, S. 104.

⁴²³ Yegenoglu, Hüsnü: Apartkondu – oder warum ich Howard Roark hasse und den Müteahhit liebe, in: Esen/Lanz 2007, S. 119.

Besitzer, der Staatskasse (*hazine*), der Kommune oder einer anderen staatlichen Behörde gehöre.⁴²⁴

Die Neuansiedler stießen, vor allem zu Beginn der ersten Aufbauwelle der Gecekondus, immer wieder auf den Widerstand der polizeilichen Sicherheitskräfte. Doch sie zeigten sich als sehr wehrhaft und konnten sich durch ihre „politische Anpassungsfähigkeit“ immer wieder behaupten. Laut Orhan Esen waren die polizeilichen Sicherheitskräfte von Mittelklassevorstellungen über Sauberkeit und Stadtästhetik beeinflusst und um die Wiederherstellung der städtischen Ordnung bemüht. In aufsehenerregenden Bulldozeraktionen seien Gecekondusiedlungen abgerissen worden (Abb. 89, S. 279). Doch die Zuwanderer waren fest entschlossen, ihren neuen Lebensraum zu behaupten (Abb. 90, S. 280).⁴²⁵ Abgerissenes sei wieder rasch aufgebaut worden und das *Gecekondu*-Leben ging weiter seinen Gang.⁴²⁶

Heidi Wedel schildert, dass staatliche Stellen auch für illegal gebaute Gecekondus Gebäudesteuern annähmen und für besetztes Staatsland eine Vergütung (*ecrimisil*) einzögen. Dies werde trotz gegenteiliger Beteuerungen der Behörden von den Bewohnern als indirekte Akzeptanz der Rechtmäßigkeit verstanden.⁴²⁷

Über die geschickten Taktiken der neuen Siedler zur Abwehr des Abrisses ihrer Behausungen und über ihre Anpassungsstrategien an die unwirtlichen vorgefundenen Lebensbedingungen schreibt Orhan Esen:

„Sie hissten etwa türkische Fahnen zum Schutze der Häuser vor Abriss - und demonstrierten so, Teil der Nation zu sein. Sie suchten Schutzpatrone aus der Politik und tauften die Siedlungen nach deren Namen. Sie organisierten ihre Kommunen und parallel dazu ihre eigenen ökonomischen Netzwerke, hauptsächlich in den Bereichen Bauen, Transport (Minibus/,dolmuş‘ und Volksbus) und Verteilung der Konsumgüter und schufen somit krisensichere Zonen lokaler Wirtschaft. Wo sie keinen Strom

⁴²⁴ Wedel 1999, S. 52.

⁴²⁵ Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 38.

⁴²⁶ Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 38-39.

⁴²⁷ Wedel 1999, S. 53.

oder fließendes Wasser vorfanden, zapften sie es einfach ab und bauten eigene Transformatoren und Leitungen.“⁴²⁸

Dieses Leben in der Illegalität wird auch von anderen Autoren eindrucksvoll geschildert, so stellen Oğuz Işık und Melih Pınarcıoğlu in ihrem Aufsatz „Eine melancholisch stimmende Verstädterungsgeschichte: Sultanbeyli“⁴²⁹ diese besonderen Lebensumstände dar:

„Diese Unsicherheit, die daraus resultierte, dass man an einem Ort lebte, an dem alles illegal war, und die daraus erwachsende Angst dem formalen Recht gegenüber, wurden durch das unter der Führung der Stadtverwaltung geschaffene Vertrauen ausgeglichen. Gleichzeitig vermochte ein unsichtbares Band, das daraus entstand, ein gemeinsames Schicksal zu teilen, ein geheimes Gefühl der Verbündeterung, die oberste und die unterste Gruppe des Systems zusammen zu halten.“⁴³⁰

Der Stadtforscher Orhan Esen beschreibt die „politische Anpassungsfähigkeit“ der *Gecekondu*-Bewohner sehr anschaulich:

„Die Gecekondu-Leute üben sich nun etwa im Erstellen von Bebauungsplänen in den Bezirksräten und -ämtern der eigenen Gründungen: Oft bedient man sich sogenannter Revisionspläne, um Bauten, die längst aufgestockt wurden, nachträglich mit dem Heiligschein des Legalen auszuschmücken. Karriere macht man gerne möglichst bei unterschiedlichen Parteien zugleich: Dass das Zeitalter des ‚Endes der Ideologien‘ gekommen sei, hat sich schnell rumgesprochen. Man kann beliebig wechseln zwischen linken, liberalen, islamischen oder nationalistischen Fraktionen in den Bezirksräten und sich selbst überzeugen, dass die reale Praxis der lokalen Politik und Planung von Ideologie eher unberührt bleibt und es hauptsächlich um die Verteilung der

⁴²⁸ Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 39.

⁴²⁹ Işık, Oğuz/Pınarcıoğlu, Melih: Eine melancholisch stimmende Verstädterungsgeschichte: Sultanbeyli, in: Esen/Lanz 2007, S. 343-352.

⁴³⁰ Işık, Oğuz/Pınarcıoğlu, Melih: Eine melancholisch stimmende Verstädterungsgeschichte: Sultanbeyli Esen/Lanz 2007, S. 350.

Bodenrendite in Klientelnetzwerken geht. Nach der spektakulären Abwahl des neoliberalen Bürgermeisters Dalan wird dieselbe Politik unter seinen Nachfolgern, dem Sozialdemokraten Sözen und dem Islamisten Erdogan, nahtlos fortgeführt, bei den Letzteren etwas mit Sozialpathos à la Siebzigerjahre aufpoliert, was schon nicht mehr glaubwürdig war, zumal das Postgeckondu eine völlig andere Realität darstellte als sein Original und soziale Stadtpolitik in den Neunzigerjahren sicherlich von Grund auf neu definiert werden müsste.“⁴³¹

Heidi Wedel macht auf ein Problem aufmerksam, das in älteren Gecekondustudien auftauche: Die Migranten seien bis 1974 der konservativen Mitte zuzurechnen gewesen. Danach sei die Führung der Viertel auf die unzufriedene Jugend übergegangen, die von meist linken militanten Studenten und radikalen Parteien auf der Suche nach einer sozialen Basis organisiert worden sei. Diese Jugendlichen hätten im Gegensatz zu ihren Eltern nicht die Erfahrung des eigenen sozialen Aufstiegs gemacht, und ihre Situation hätte kaum durch verwandtschaftliche oder herkunftsbezogene Solidarität verbessert werden können. Diese entfremdeten Jugendlichen seien „als ideales Rekrutierungsfeld für militante, radikale, terroristische Gruppen“ bezeichnet worden.⁴³²

2.3 Eine neue Grenzkultur entsteht: Die Dörfler machen die Stadt zum Land – die alteingesessenen Städter fühlen sich bedrängt

Jede Grenzkultur (Stadtgrenze, Abgrenzung des Zentrums, Landesgrenze, geographische Grenze) führt zur Geburt eines neuen Raumes, dem man Identitäten zuweisen kann, als Zwischenraum, als Transformation sozialer und kultureller Art. Der Begriff Stadt wird üblicherweise als Gegensatz zu „Land“ oder „Provinz“ definiert. So entstehen Zwischenstufen, die nicht nur in räumlicher Hinsicht, sondern auch auf vielen anderen Ebenen anzutreffen sind, in denen Gegensätze auftreten. Zu diesen Zwischenräumen zählen etwa Vororte, halbstädtische Formationen, verlassene Geisterstädte oder eben auch Gecekondus.

⁴³¹ Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 42-43.

⁴³² Wedel 1999, S. 84.

Sie werden als „anders“ bewertet und ausgegrenzt. In ihnen wird anders gedacht und gehandelt.

Immer wieder wird es den anatolischen Bauern, die nach Istanbul ziehen, zum Vorwurf gemacht, dass sie ihre dörflichen Sitten, Gebräuche, ja ihre „Dorfkultur“, nach Istanbul bringen und damit die Metropole degenerieren.

Kemal Karpat⁴³³ macht, in seiner sehr frühen *Gecekondu*-Studie von 1976, auf die Vorwürfe der alteingesessenen Städter, gegenüber den neuen *Gecekondu*-Bewohnern, aufmerksam:

„The influx of rural migrants naturally causes profound reaction. The old city inhabitants – that is, the established families with old middle-class values – regarded the migration as a peasant invasion. Complaining about the disappearance of city manners and of privacy and accepting at face value the rumors of rising crimes in squatter settlements, they hoped to prevent this migration by every possible means. Staunch defenders of the old elite order and its values, they continued to live in their select quarters while being gradually overwhelmed by this rising tide from countryside.“⁴³⁴

So zitiert zum Beispiel Cihan Tuğal in seinem Aufsatz „Die Anderen der herrschenden Stadt. Die Neugründung der Stadt durch Informalität und Islamismus“⁴³⁵ aus İhsan Sezals „*Şehirleşme. İstanbul*“ von 1992. İhsan Sezal sieht in der *Gecekondu*-Kultur gewaltige Entwicklungshindernisse für die Stadtkultur:

*„Dass die Stadtentwicklung nicht gemäß der Rahmenpläne erfolgt (...) und dass das Bauwesen der Willkür überlassen wurde‘, habe zur Entwicklung der *Gecekondu*-Siedlungen geführt, wodurch die Dorfkultur in die Stadt gekommen sei. Die in der traditionellen Kultur, die kein Erfolgsbedürfnis*

⁴³³ Kemal H. Karpat: Professor für Geschichte, Vorsitzender des „Middle East Studies Programm“ an der Universität von Wisconsin.

⁴³⁴ Karpat, Kemal H.: *The Gecekondu: rural migration and urbanization*, Cambridge/London/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1976, S. 62-63.

⁴³⁵ Tuğal, Cihan: *Die Anderen der herrschenden Stadt. Die Neugründung der Stadt durch Informalität und Islamismus*, in: Esen/Lanz 2007, S. 327-340.

kenne, aufgewachsenen Bewohner dieser Siedlungen wiederum führten im Ergebnis zur Unterentwicklung der Türkei.“⁴³⁶

Weiter berichtet Cihan Tuğal, dass die von den Islamisten mit manchen Mächtigen geteilte „Weltstadt-Perspektive“ den Lebensraum der *Gecekondubewohner* als eine Katastrophe betrachte, die aus der Welt geschaffen werden müsse.⁴³⁷

Über die „Fremden“, die in der Metropole Istanbul als Eindringlinge und als Bedrohung empfunden werden, schreibt Stephan Lanz folgendes:

„Auf die große Stadt orientierten sich stets Sehnsüchte und Ängste gleichermaßen: Sehnsüchte nach unbegrenzten Möglichkeiten und individueller Freiheit, nach Liberalität und sozialem Aufstieg, nach Stimulation und Diversität. Dagegen steht der angstgesteuerte Mythos des urbanen Dschungels, wo Chaos und Unordnung, Korruption, Verbrechen und moralische Verwerflichkeit regieren, wo die Gefahr besteht, ins Bodenlose einer sozialen Anonymität zu stürzen, wenn das immer riskante Leben misslingt. Und es ist der Fremde, der Zuwanderer, in dessen Figur sich diese Kultur manifestiert.“⁴³⁸

Nun berufe sich die heftige Abwehr gegen die als ländlich, rückständig und homogen markierten Zuwanderer gerade auf die Behauptung, diese hätten die kosmopolitische Kultur Istanbuls zerstört, also genau jenes Zusammenleben einander Fremder, das Urbanität definiere. Solange sie den gleichen Milieus angehörten – eben einem westlich orientierten Bürgertum - markierten allerdings nicht Angehörige anderer Nationen oder Religionen das Fremde in der bürgerlich kosmopolitischen Stadt (was allerdings nicht hieße, dass sie vor rassistischen Attacken immer sicher wären).

Das Fremde sei hier vielmehr ein als ländlich versus ein als städtisch geltendes, ein als rückständig gegen ein als modern verstandenes. Und dieses Fremde hätte

⁴³⁶ Tuğal, Cihan: Die Anderen der herrschenden Stadt. Die Neugründung der Stadt durch Informalität und Islamismus, in: Esen/Lanz 2007, S. 330.

⁴³⁷ Tuğal, Cihan: Die Anderen der herrschenden Stadt. Die Neugründung der Stadt durch Informalität und Islamismus, in: Esen/Lanz 2007, S. 330.

⁴³⁸ Lanz, Stephan: Wenn du es in İstanbul schaffst, schaffst du es überall. Über die Städter und Anti-Städter, Dorf und Metropole, in: Esen/Lanz 2007, S. 60.

offenbar die Bequemlichkeit jener städtischen Ordnung vergiftet, die man nun in nostalgischen Erinnerungen verkläre.⁴³⁹

2.4 Der neue Sammelbegriff *varoş* entsteht in den Neunzigerjahren – die Kluft zwischen der alten Mittelschicht und der neuen *Gecekondumittelschicht* manifestiert sich

In den Neunzigerjahren hätten die Medien, laut Orhan Esen, den neuen Sammelbegriff *varoş* (ungarisch: „Städtchen“; als Lehnwort im türkischen „(Armen)-Vorstadt“) kreiert und verbreitet. *Varoş* bezeichne im Rahmen des Diskurses der „verzerrten Urbanisierung“ einen Unort oder „Un-Istanbul“, die Inkarnation der blockierten Urbanisierung. Mit seinem scheinbar undurchdringlichen Chaos sei der *varoş* eine gebrandmarkte „no go area“. *Varoş* sei da, wo Civitas aufhöre und unsere Sicherheit in Gefahr sei. Denn wer schon illegal baue, werde zu jedem weiteren subversiven Akt fähig sein. *Varoş* sei die Stätte von Menschen, „die nie am Wasser gewesen seien“, um es mit dem verbreiteten Lieblingsmythos auf den Punkt zu bringen.

Unter *varoş* würden die Ängste der alten, „kultivierten“ Mittelschicht subsumiert. Der im Grunde wirtschaftlich, aufgrund der Konkurrenzsituation um den Stadtboden, bedingte Bruch der beiden Parteien, sowie das seit 1980 fortschreitende seelische Auseinanderdriften der alten Mittelschicht und der neuen *Gecekondumittelschicht* werde somit endgültig sprachlich besiegt.

Jetzt könne der *varoş* für alles verantwortlich gemacht werden, wofür die alte Mittelschicht politisch sensibilisiert sei: für die fehlende Bauqualität und die damit eintretende Erdbebenunsicherheit der Metropole, für die Umweltverschmutzung, die Besiedelung der Wasserschutzzonen, für Unzulänglichkeiten der Infrastruktur, für den ländlichen Machismo, die Unterdrückung der Frauen und für die Mafia.

Die Kluft zwischen der alten Mittelschicht und der neuen *Gecekondumittelschicht* habe sich, laut Orhan Esen, endgültig in der medialen Verarbeitung und

⁴³⁹ Lanz, Stephan: Wenn du es in Istanbul schaffst, schaffst du es überall. Über die Städter und Anti-Städter, Dorf und Metropole, in: Esen/Lanz 2007, S. 60-61.

Bereicherung um den neuen Unort *varoş* und dessen Bewohner, die *maganda* genannt werden, manifestiert.⁴⁴⁰

Die neuesten Entwicklungen wiesen darauf hin, dass die anatolische Dorfkultur auch in Istanbuls Altstadtbezirken zu einer Umkehrung der Urbanität führen könnte. Laut Orhan Esen erlangte der Diskurs der „verzerrten Urbanisierung“ in den Neunzigerjahren, infolge eines ideologischen Siegeszuges quer durch unterschiedliche Milieus und Schichten, eine erstaunlich breite Akzeptanz und vollzog letztendlich gar den seltsamen Werdegang zur offiziellen Rhetorik.⁴⁴¹

Stephan Lanz drückt diese Entwicklung in den Horror- und Untergangsszenarien, die um Istanbul entstanden sind, überspitzt aus:

„Es herrsche ein aus den Gecekondus gesteuerter ‚heimlicher Krieg gegen die Stadt‘, die nun in der Falle des tödlich bedrohlichen islamischen Fundamentalismus sitze. Kurz, die ‚märchenhafte Metropole‘, das von den Chinesen schon vor tausend Jahren als ‚Stadt der Städte‘ verklärte Konstantinopel, der Mittelpunkt der Zivilisation des späten Mittelalters, der damals ein in Gewalt versinkendes Europa leuchtend überstrahlte, scheint mutiert zu einem ‚Anti-Istanbul‘, zur ‚Terra incognita‘, deren Wesen, so der Historiker Doğan Kuban, ein Rätsel bleibe. Nur eines stehe fest: ‚Eine Stadt ist diese (Megapolis der Gegenwart) mit Sicherheit nicht‘.“⁴⁴²

Laut Heidi Wedel seien diese ablehnenden Stimmen der eingessessenen Städter der Ober- und Mittelschicht gegenüber den Migranten besonders laut in den 90er Jahren zu hören gewesen, weil sie sich in städtischen Vereinigungen zusammengeschlossen und politisch organisiert hätten. Auf dem „Stadt-und-Demokratie-Gipfel“, einem Zusammenschluss von stadtpolitischen Gruppen 1994 in Istanbul, sei die Ablehnung der in die Stadt importierten Verhaltensweisen sogar so weit gegangen, dass einige Redner ernsthaft eine Bestrafung des Ausspuckens auf der Straße oder ein Verbot des Kerneknackens im Kino forderten. Die alteingesessenen Städter würden sich nicht nur gegen die

⁴⁴⁰ Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 51.

⁴⁴¹ Esen, Orhan: Learning from İstanbul. Die Stadt İstanbul: Materielle Produktion und Produktion des Diskurses, in: Esen/Lanz 2007, S. 51

⁴⁴² Lanz, Stephan: Wenn du es in İstanbul schaffst, schaffst du es überall. Über Städter und Anti-Städter, Dorf und Metropole, in: Esen/Lanz 2007, S. 55.

Veränderung des Stadtbildes und die ökologischen Folgen wenden, sondern auch gegen die spezifische Migrantenkultur, die heute abwertend unter dem Stichwort „Arabesk“ subsumiert werde. Arabeskkultur werde als Stimme derjenigen, die sich in der Stadt fremdfühlen, ohne zurückkehren zu können, beschrieben. Außerdem werde die Arabeskkultur als Produkt der Entfremdung der Migranten von der eigenen Kultur bei ihrem Eintritt in die Moderne und das städtische Leben bezeichnet.⁴⁴³

Der Kampf divergierender Kulturen läuft weiter: Laut Stephan Lanz symbolisiere im Jahr 2004 der Kampf gegen das „Kopftuch“, im Namen einer toleranten urbanen Kultur, sowohl in Istanbul, als auch in Berlin, den Feldzug gegen die „Anti-Städter“.⁴⁴⁴

3 A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997 (1997) – ein Mikrokosmos der Veränderung im Spannungsfeld von Mythen und Entfremdung

Jeff Wall zeigt in *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* einen jungen Mann, um die Zwanzig, der in einem *Gececondu*-Vorort von Istanbul ankommt. Es ist Jeff Wall mit diesem Bild gelungen, in einer Mega-Metropole, in der auf einem Quadratkilometer über 6000 Einwohner leben, nur einen einzigen Mann abzulichten. Dieser eine junge Mann könnte im übertragenen Sinne für Tausende von Zuwanderern stehen, ledigen Männern, die bereits in Istanbul angekommen sind oder noch ankommen werden. Die Ankunft in der Stadt erlebt jeder Einzelne alleine, auf sich gestellt und individuell verschieden. Vielleicht wartet auf Mahmut ein festes Netz aus Freunden und Verwandten, die sich bereits eine angesehene soziale Stellung im *Gecekondu* Mahmutbey erworben haben und ihm seinen Start in der Metropole leichter gestalten können. Vielleicht erwartet diesen jungen Mann aber auch niemand in der Fremde und er ist völlig auf sich gestellt.

Was wir wissen ist, dass er aus Aricaköyü, einem Dorf in Anatolien kommt. Er ist in Europa angekommen. Seine Habseligkeiten, vielleicht die letzten Besitztümer

⁴⁴³ Wedel 1999, S. 78.

⁴⁴⁴ Lanz, Stephan: Wenn du es in Istanbul schaffst, schaffst du es überall. Über Städter und Anti-Städter, Dorf und Metropole, in: Esen/Lanz 2007, S. 58.

aus Aricaköyü, trägt er in seiner schwarzen Sporttasche mit sich. Jeff Wall hat diesen jungen Mann sehr klein dargestellt, fast entschwindet er dem menschlichen Auge in der weiten Brache, fast scheinen ihn die Leitungsstangen und Stromkabel zu erdrücken. Der diesige Himmel unterstreicht die Trostlosigkeit dieses Augenblicks. Hoffnung spenden nur der dunkelgrüne Baum, der sich aus der Brache heraus entfaltet und die den Horizont bewachenden Türme der Moschee. Der junge Mann hat noch einen langen Weg vor sich. Dieser Weg zeigt sich in hellen Grautönen, genau wie der wolkenlose, aber diesig-undurchsichtige Himmel. Beides bildet einen Kontrast zur dunklen Kleidung und zur schwarzen Sporttasche des Mannes. Den Weg könnte man als die unsichere Zukunft deuten, die noch vor ihm liegt. Er muss sich zwar nicht mehr um das „*mürür tezkeresi*“, die Vollmacht zum Betreten der Stadt, bemühen, wie zu Zeiten des Osmanischen Reiches und angeben, welchem Zweck seine Reise dient, dennoch erwarten ihn neue Hürden und Abwehrreaktionen.

Die starke Bevölkerungszunahme und der eklatante Mangel an Arbeitsplätzen, ausgelöst durch die Mechanisierung in der Landwirtschaft, in den ländlichen Gebieten, so auch in Aricaköyü, führen zu einer Massenabwanderung nach Istanbul. Außerdem hoffen die jungen Männer auf ein besseres Leben in der Metropole.

Heidi Wedel schildert, dass heutige Gecekondubewohner nicht als homogene ökonomische Schicht bezeichnet werden könnten, sondern bezüglich Einkommen, Beruf, Beschäftigungsstatus und sozialer Absicherung stark differenziert seien.⁴⁴⁵ Die Faktoren, die auch zu einem möglichen sozialen Aufstieg des Neuankömmlings Mahmut führen könnten, fasst Heidi Wedel folgendermaßen zusammen:

„- Kettenmigration erleichtert gegenüber individueller Migration den Ein- und Aufstieg im Wohnungs- und Arbeitsmarkt, weil herkunftsbezogene Beziehungsnetzwerke in Problemsituationen Vertrauen, Solidarität und gegenseitige Hilfe bieten. Allerdings können diese Netzwerke auch hierarchische Klientelbeziehungen hervorbringen.

- Der Aufstieg einzelner Migrantenhaushalte kann auf (...) Grundstückserwerb mit mitgebrachtem Kapital oder Geld von Verwandten

⁴⁴⁵ Wedel 1999, S. 71-72.

in Deutschland, einer aktiven Rolle bei der Stadtteilgründung oder geschicktem Ausnutzen der Regeln auf dem Wohnungsmarkt und den damit verbundenen politischen Beziehungen beruhen.

- Ein Aufstieg im Arbeitsmarkt kann durch mitgebrachtes Kapital oder eine große Zahl männlicher Söhne oder Verwandte, die mobilisiert werden können, bewirkt werden.“⁴⁴⁶

Über die Migrationsgruppen, die von den sozialen Netzwerken und ihren Aufstiegskanälen ausgeschlossen sind, schreibt Heidi Wedel:

„- Einige Haushalte sind zwar isoliert, weil sie nicht aus den Hauptabwanderungsgebieten stammen oder nach der Remigration aus Europa keine Beziehungen mehr haben, können sich aber aufgrund von Ersparnissen, ihrer Qualifikation oder ihres Berufes selbst durchschlagen.

- Arme oder Verarmende sind jedoch von den Beziehungsnetzwerken ausgeschlossen: Alte, Verwitwete/Geschiedene, durch Arbeitsunfall Behinderte, Familien ohne Söhne oder mit ‚faulen Söhnen‘ sowie Haushaltsvorstände, die ohne Qualifikation und Kapital in die Stadt migrierten.“⁴⁴⁷

Eine Besonderheit würden allerdings die kurdischen Binnenflüchtlinge darstellen, die sofort mit der ganzen Familie migrierten und denen ihre *hemşehris* (Mitbürger) nicht helfen könnten, weil diese Flüchtlingsfamilien zu groß seien oder die früher migrierten *hemşehris* sich politisch von ihnen entfremdet hätten.⁴⁴⁸

Zu den diffusen Hoffnungen, die Mahmut nach Istanbul führten, gehört sicherlich auch der Mythos vom *Gecekondu*. Über Nacht vier Pfosten und ein Dach zu errichten und dann Besitzer von Haus und Grundstück zu sein, erscheint doch sehr verlockend. Doch ab Mitte der Achtzigerjahre wandelten sich viele klassische *Gecekondu*-Gebiete in sogenannte Postgecekondus. Ohne einen Mindestbetrag an Kapital und Beziehungen ist es in den Postgecekondus nicht mehr so einfach möglich, ein *Gecekondu* zu errichten. Vorteilhafte *Gecekondu*-Gebiete wurden mit Wohnblöcken („apartman“(s)) bebaut, die Bauherren konnten in die neue

⁴⁴⁶ Wedel 1999 S. 72.

⁴⁴⁷ Wedel 1999, S. 72.

⁴⁴⁸ Wedel 1999, S. 72.

Mittelklasse aufsteigen. Weniger vorteilhafte Standorte waren auf der Verliererseite gelandet, ihre Bewohner wurden zur neuen Unterklasse. 1997 war diese zweite Welle der Landnahme, die Zeit der Postgecekondu, bereits in vollem Gange. Mahmut kann also auf der Seite der Gewinner oder der Verlierer angekommen sein. Jedenfalls wird er es nicht mehr so leicht haben, wie zur Zeit der ersten Landnahme (1945-80), wo man sich, ohne Kapital und Beziehungen, ein *Gecekondu* aneignen konnte. Möglicherweise wird Mahmut auch zum Mieter in einem der sogenannten „*apart-kondus*“.

Er wird in seiner neuen Heimat nicht mehr in der Landwirtschaft arbeiten, in der inzwischen Maschinen seine Arbeitskraft ersetzt haben, sondern er wird sich in einer der großen Industrieanlagen Arbeit suchen, um die sich die Gecekondu angesiedelt haben. Die Industrie bestimmt den Wohnort der Zuwanderer, die Aussicht auf einen ihrer Arbeitsplätze hat sie weite Reisen auf sich nehmen lassen. Vielleicht hat Mahmut, bevor er in Mahmutbey, in der Peripherie Istanbuls, angekommen ist, kurze Zeit seine Arbeitskraft auf einem der Tagelöhnermärkte im Zentrum Istanbuls angeboten und in einem der Ledigenzimmer Unterschlupf gesucht. Vielleicht ist er auch ohne Aufenthalt im Zentrum sofort mit öffentlichen Verkehrsmitteln bis zur Endstation gefahren, um dann zum *Gecekondu* Mahmutbey zu gehen.

Sein Kontakt zu den alteingesessenen Städtern wird sich darauf beschränken, dass er eventuell für sie arbeitet. Sein Leben im *Gecekondu* wird von Angst und Anpassung bestimmt sein. Die ständige Angst, in der Illegalität zu leben und wieder aus Istanbul verdrängt zu werden, wird ihn zwingen, sich politisch anzupassen. Wie die Zuwanderer vor ihm wird er, wenn er keinen Strom und kein Wasser vorfindet, eigene Leitungen bauen und sich so Zugang zu Energie und Wasser verschaffen. Diese provisorischen Stromleitungen, denen man Eigenbau ansieht, tauchen in Jeff Walls Bild auf. Jeremy Rifkin beschreibt die Bedeutung der Elektrizität für die Menschheit sehr eindrücklich:

„Ohne Elektrizität ist es unmöglich, Waren zu produzieren, Dienstleistungen zu erbringen und Jobs zu schaffen. Nach einem kürzlich veröffentlichten Bericht kamen in Südafrika auf jeweils 100 elektrifizierte Haushalte zehn bis 20 neue Geschäftseröffnungen. Elektrizität befreit menschliche Arbeitskraft vom täglichen Überlebenskampf. Sie liefert die

Energie, um Bauernhöfe zu mechanisieren, Werkstätten und kleine Fabriken zu betreiben und Wohnhäuser, Schulen und Geschäftsräume zu beleuchten.“⁴⁴⁹

Elektrizität führt zur Schaffung von Arbeitsplätzen, erleichtert den Überlebenskampf, vernichtet aber auch, im Falle der Mechanisierung der Landwirtschaft, Arbeitsplätze. Mahmut, der durch die Mechanisierung in der Landwirtschaft arbeitslos geworden sein könnte, kommt in eine Großstadt, in der ohne Elektrizität keine Jobs geschaffen werden könnten, in der sein Alltagsleben ohne Elektrizität weitaus beschwerlicher wäre. Es sei daran erinnert, dass auch wir, als Betrachter von Jeff Walls Werk, von der Elektrizität abhängig sind. Fällt sie aus, so ist der Leuchtkasten *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* dunkel und wir sehen nichts mehr.

Das durchhängende, provisorisch anmutende Stromkabel mit seiner schiefstehenden Leitungsstange, das die abzweigende Straße überspannt und die gegenüberliegende Leitungsstange noch schräger zerrt, steht in starkem Gegensatz zu den straffgespannten Hochspannungsleitungen, die diagonal zu dieser verlaufen und den Himmel in parallele Streifen zerteilen. Die provisorischen Stromleitungen könnten das illegale Istanbul symbolisieren, in dem die „Anti-Städter“ wohnen, die straffgespannten, professionellen Stromleitungen für die alteingesessenen Istanbuler, die ihre Sicherheit, Sauberkeit und Ordnung durch die Bewohner des *varoş*, die *maganda*, bedroht sehen. Diesen neuen Zuwanderern aus den ländlichen Regionen Anatoliens wird unterstellt, ihre Dorfkultur in die Stadt zu bringen und damit die kosmopolitische Struktur und den Frieden im täglichen Leben Istanbuls zu zerstören.

Die Europastraße E 80, die das Bild im goldenen Schnitt unterteilt, ist die Zufahrtsstraße nach Istanbul, zugleich aber auch Ausfallstraße. Diese Straße führt in die Stadt, auf die sich alle Hoffnungen und Sehnsüchte der Neuankömmlinge richteten, die jetzt aber, um es mit Haldun Taners Worten zu sagen „so weit von hier“ ist, „wie im Märchenland weitab“⁴⁵⁰. Gleichzeitig bildet diese Straße eine Tangente zur *Fatih Sultan Mehmet Köprüsü*⁴⁵¹ und führt damit von Europa nach Asien, aber auch von Asien nach Europa. In Asien hat Mahmut seine Reise

⁴⁴⁹ Rifkin (1995) 2004, S. 30.

⁴⁵⁰ Taner (1971) 1985, S. 11.

⁴⁵¹ Dt.: Fatih-Sultan-Mehmet-Brücke oder 2. Bosporus-Brücke.

begonnen. Gelingt es ihm nicht, sich im *Gecekondu* Mahmutbey zu behaupten, so wird er enttäuscht wieder nach Anatolien zurückkehren. Vielleicht wird er auch mit viel Geld, das er im *Gecekondu* verdient hat, als strahlender Held in sein Dorf Aricaköyü zurückkehren oder er wird seine Familie nach einiger Zeit nach Mahmutbey nachholen.

Die Anziehungskraft, die der Mythos *Gecekondu* ausübt und die großen Hoffnungen, die dieser junge Mann auf sein Leben in Istanbul projiziert, könnten jedoch getrübt werden, vielleicht sogar erstickt, durch einen imaginären Dunstvorhang aus Entfremdung, Unsicherheit, Angst, Anpassung, Illegalität und Antihaltung der Städter. Jeff Wall hat auf genau diesen dunstverhangenen Himmel viele Tage gewartet und ihn bedeutungsvoll in das Bild eingebracht.

Die Europastraße E 80 unterteilt das Bild, ist aber zugleich die Schlagader, auf der Migration in beide Richtungen stattfindet: Emigration von „Gastarbeitern“ in das Ausland, Besuchsreisen, Rückkehr. Sie ist ferner mit dem Flughafen verbunden, der am Marmara-Meer liegt und das moderne Istanbul repräsentiert.

Mahmut geht in Richtung des Gecekondus Mahmutbey. Er kann aber auf die andere Seite der Europastraße blicken, auf eine – scheinbar geplante – Ansiedlung mit mehrstöckigen Häusern, die einen riesigen Basar bilden. Dieses endlos wuchernde neue Viertel wird im Vordergrund von einer imposanten Moschee beherrscht, die ebenfalls neu ist. Jeff Wall könnte mit diesem Ausblick auf die zunehmende Bedeutung der Religion in der laizistischen Türkei hinweisen, den Konflikt mit der Moderne durch die hinterkreuzenden Hochspannungsleitungen andeuten.

Derartige neu erbaute Moscheen werden vom sogenannten „Präsidium für Religiöse Angelegenheiten“ (*Diyanet İşleri Başkanlığı (DİB)*) errichtet und verwaltet. Dieses Präsidium untersteht direkt dem Ministerpräsidenten.⁴⁵² Dieses „Präsidium für Religiöse Angelegenheiten“ ist in der Verfassung verankert und seine Bediensteten sind verbeamtet.⁴⁵³ Diesem Präsidium obliegt zwar die Leitung des religiösen Lebens, doch die Religionserziehung ist dem Nationalen

⁴⁵² Kara, İsmail (Marmara Üniversitesi): Eine Behörde im Spannungsfeld von Religion und Staat. Das Präsidium für Religiöse Angelegenheiten, in: Seufert, Günter/Waardenburg, Jacques: Turkish Islam and Europe. Europe and Christianity as reflected in Turkish Muslim discourse & Turkish Muslim life in the diaspora, Istanbul: In Kommission bei Franz-Steiner-Verlag Stuttgart, 1999, S. 217.

⁴⁵³ Kara, İsmail (Marmara Üniversitesi): Eine Behörde im Spannungsfeld von Religion und Staat. Das Präsidium für Religiöse Angelegenheiten, in: Seufert/Waardenburg 1999, S. 231.

Erziehungsministerium vorbehalten.⁴⁵⁴ Der Präsident dieses Präsidiums wird heute vom Ministerpräsidenten, mit Zustimmung des Staatspräsidenten, ernannt und ist diesem verantwortlich.⁴⁵⁵ Um Initiativen der Bevölkerung zum Bau von Moscheen, die durch eine allmähliche Ausweitung des öffentlichen Raumes möglich geworden waren, zu kontrollieren, wurde 1998 unter anderem das Gesetz, mit dem Titel „Die Errichtung und Verwaltung von Moscheen unterliegt dem *Präsidium*“, verabschiedet.⁴⁵⁶ Die natürlichen und privaten juristischen Personen, welche die Errichtung einer Moschee beabsichtigen, müssen die entsprechenden Pläne beim *Präsidium* einreichen. Dieses prüft dann, ob in der Umgebung Bedarf bestehe und der vorgesehene Ort für einen Moscheebau geeignet sei.⁴⁵⁷ Sind beide Kriterien erfüllt, so bestimmt das *Präsidium* die konkrete Ausführung des Baus.⁴⁵⁸ Die Vorschläge und Vorgaben des Präsidiums für die werktäglichen Predigten sowie für die, welche Freitags und Feiertags gehalten werden, sowie seine Veröffentlichungen würden, laut İsmail Kara, dem Präsidium eine indirekte Einflussnahme auf die Ausgestaltung der Glaubenswahrheiten und Kultvorschriften ermöglichen.⁴⁵⁹ Laut İsmail Kara habe sich das *Präsidium* im Verlauf seiner Geschichte, die mit der Republik nahezu identisch sei, als eine Institution erwiesen, die sich stets innerhalb der ihr gezogenen Grenzen bewegt habe, sich mehr der „Religion des Staates“ als der „Religion der Muslime“ angenommen habe, eine Institution, deren Interpretation von Religion sich freiwillig oder gezwungenermaßen staatlichen Tendenzen anpasste und die bestrebt sei, das Religionsverständnis des Volkes umzuwälzen.⁴⁶⁰ Bereits Ahmed Hamdi Başar, der einige Jahre Wirtschaftsberater Kemal Atatürks war, sagte 1930 zum Gründer der modernen türkischen Republik, Kemal Atatürk:

⁴⁵⁴ Kara, İsmail (Marmara Üniversitesi): Eine Behörde im Spannungsfeld von Religion und Staat. Das Präsidium für Religiöse Angelegenheiten, in: Seufert/Waardenburg 1999, S. 218.

⁴⁵⁵ Kara, İsmail (Marmara Üniversitesi): Eine Behörde im Spannungsfeld von Religion und Staat. Das Präsidium für Religiöse Angelegenheiten, in: Seufert/Waardenburg 1999, S. 220.

⁴⁵⁶ Kara, İsmail (Marmara Üniversitesi): Eine Behörde im Spannungsfeld von Religion und Staat. Das Präsidium für Religiöse Angelegenheiten, in: Seufert/Waardenburg 1999, S. 226.

⁴⁵⁷ Kara, İsmail (Marmara Üniversitesi): Eine Behörde im Spannungsfeld von Religion und Staat. Das Präsidium für Religiöse Angelegenheiten, in: Seufert/Waardenburg 1999, S. 226.

⁴⁵⁸ Kara, İsmail (Marmara Üniversitesi): Eine Behörde im Spannungsfeld von Religion und Staat. Das Präsidium für Religiöse Angelegenheiten, in: Seufert/Waardenburg 1999, S. 226-227.

⁴⁵⁹ Kara, İsmail (Marmara Üniversitesi): Eine Behörde im Spannungsfeld von Religion und Staat. Das Präsidium für Religiöse Angelegenheiten, in: Seufert/Waardenburg 1999, S. 227.

⁴⁶⁰ Kara, İsmail (Marmara Üniversitesi): Eine Behörde im Spannungsfeld von Religion und Staat. Das Präsidium für Religiöse Angelegenheiten, in: Seufert/Waardenburg 1999, S. 232.

„(Anders als das Christentum) kennt der Islam keine Trennung der Religion von der Welt und von weltlichen Angelegenheiten. Besser gesagt, der Islam geht von den weltlichen Gegebenheiten aus, er bezieht sich auf die Vernunft und erkennt die Volkssouveränität genauso an wie eine Änderung der gesellschaftlichen Ordnungsregeln im Laufe der Zeit. Er etabliert keine Dogmata und schreibt vor, die Vernunft zu gebrauchen. (Doch) das Wesen des Islams wurde entstellt und es entstand eine eigene religiöse Klasse (die Ulema). Die von dieser Klasse hervorgebrachten Institutionen haben der Gesellschaft schweren Schaden zugefügt. (Im Grunde) gibt es heute keine (originäre) Religion mehr. Wir sollten unter Laizismus nicht die Trennung der Religion von der Welt verstehen, sondern die Notwendigkeit, zu verhindern, dass die Religion in den Händen einer eigenen Klasse zu einer Reihe von Dogmata wird und diese Klasse die weltlichen Angelegenheiten unter ihre Herrschaft nimmt. Alles was wir im Namen des Laizismus verfolgen, das können wir guten Gewissens auch im Namen des Islams unternehmen. Aber wenn wir versuchen, die Religion von der Welt zu trennen, entfernen wir uns unweigerlich vom Islam und betreiben letztendlich Atheismus. Das Christentum kann getrennt von der weltlichen Ordnung existieren, der Islam nicht.“⁴⁶¹

⁴⁶¹ Kara, İsmail (Marmara Üniversitesi): Eine Behörde im Spannungsfeld von Religion und Staat. Das Präsidium für Religiöse Angelegenheiten, in: Seufert/Waardenburg 1999, S. 238-239.

Kapitel VIII:

Men Waiting (2006) – eine erste
Annäherung

1 Phänomenologische Erarbeitung zu *Men Waiting* (2006)

Im Jahre 2006 schuf Jeff Wall *Men Waiting*, eine großformatige Schwarz-Weiß-Fotografie (Abb. 3, S. 235). Wie bereits im Überblick zur Sekundärliteratur zu *Men Waiting* erwähnt, entstand diese Fotografie im Rahmen einer Auftragsarbeit für das Deutsche Guggenheim Museum in Berlin. Zu den Auftragswerken, die Jeff Wall für das Deutsche Guggenheim Museum schuf, gehören außer *Men Waiting* drei weitere großformatige Schwarz-Weiß-Fotografien, mit den Titeln *Cold Storage, Vancouver* (2007, 258,5 x 319 cm, Abb. 21, S. 244), *Tenants* (2007, 255,4 x 335,3 cm, Abb. 22, S. 245) und *War Game* (2007, 247 x 302,6 cm, Abb. 23, S. 245). Diese vier neuen Schwarz-Weiß-Fotografien wurden vom dritten November 2007 bis zum zwanzigsten Januar 2008 erstmals im Guggenheim Museum in Berlin ausgestellt. Die Ausstellung trug den Titel „Jeff Wall: Belichtung“⁴⁶².

Jeff Wall wählte für *Men Waiting* ein Rechteck im Querformat mit den Maßen 2,62 x 3,88 Meter. 2006 wurde diese Arbeit unter freiem Himmel aufgenommen. Jeff Wall selbst bestätigte gegenüber Katrin Blum, die einen Aufsatz für den Berliner Ausstellungskatalog verfasst hat, die abgebildeten Personen seien sogenannte *day laborers*, die er an einem sogenannten *cash corner*⁴⁶³ in Vancouver anheuerte und dann an einen Ort brachte, der seinen Bildintentionen besser entsprach.⁴⁶⁴ Wie Katrin Blum schreibt, „inszeniert Wall auch bei diesem Bild, indem er die Männer am Straßenrand aufstellt, aber er inszeniert sie als das, was sie ohnehin sind.“⁴⁶⁵

Dieses Bild zwingt dem Betrachter eine eigene Leserichtung auf, die abweichend von der traditionellen europäischen Leserichtung von rechts nach links verläuft. Schauplatz dieses Bildes ist der ausufernde Rand einer asphaltierten schmäleren Straße. Am rechten unteren Bildrand lässt sich die geringe Breite der Straße abschätzen, da dort das Asphaltband der Straße bereits endet und ein lehmiges Wiesenstück angrenzt. Das Asphaltband der Straße zeigt mehrere Flickstellen und

⁴⁶² Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung 2007/2008.

⁴⁶³ Als *cash corners* bezeichnet man laut Katrin Blum öffentliche Plätze, an denen Arbeitslose für kurzfristige Jobs angeheuert werden können, siehe: Blum, Katrin: *Passing by – Thinking*, in: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, Anmerkung 6, S. 58.

⁴⁶⁴ Blum, Katrin: *Passing by – Thinking*, in: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, S. 55.

⁴⁶⁵ Blum, Katrin: *Passing by – Thinking*, in: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, S. 55.

Risse, es gibt keinen Mittelstreifen und die Straße ist im Moment nicht befahren. Es handelt sich folglich um eine kleinere Neben- oder Seitenstraße.

An diese Straße grenzt zum größten Teil ein lehmiger Wiesenstreifen, im linken Bildviertel ragt eine Art Bordstein auf, der einen schmalen, gepflasteren Gehweg zur Straße abgrenzt, hinter dem sich aber das Wiesenstück fortsetzt. An diesen lehmigen Wiesenstreifen grenzen Metallcontainer, eine mäßig gepflegte Hecke, ein Walmdachhaus, eine behelfsmäßig asphaltierte Zufahrt und hintereinander gestaffelte Flachbauten. Diese Ansammlung von Metallcontainern, Hecke und Gebäuden wird horizontal von zahlreichen, auf verschiedenen Höhen gespannten Stromleitungen durchzogen.

Ein Schild für einen Fußgängerüberweg im Hintergrund der rechten Bildhälfte deutet darauf hin, dass sich hinter Hecke und Walmdachhaus eine etwas größere Straße mit höherem Verkehrsaufkommen befinden muss. Vertikal ragen Straßenlampen, Strommasten, Kamine und Belüftungsrohre zwischen und von den Bauten aufsteigend empor. Hinter den Flachbauten ragen kahle schlanken Laubbäume und Nadelbäume in den wolkenverhangenen Himmel. Straße, lehmiger Wiesenstreifen und die dahinterliegenden Gebäude nehmen ein Drittel der Bildfläche ein, während der bewölkte, in feinsten Grautönen abgestufte, Himmel die restlichen zwei Drittel der Bildfläche einnimmt.

Rechts wird das Bild von einem großen, dunklen Nadelbaum begrenzt, der vom lehmigen Wiesenstreifen bis über den abgebildeten Himmelsausschnitt hinausragt. Die Straße setzt sich über die rechte Bildhälfte hinaus fort. Am linken Bildrand werden Straße, Bordstein, lehmiger Wiesenstreifen, Flachbauten und Himmel als horizontale, hintereinander bzw. übereinanderliegende Streifen von der vertikalen linken Bildkante abgeschnitten. Die Straße, der Bordstein, der lehmige Wiesenstreifen, die Flachbauten und der Himmel lassen sich in den Gedanken des Betrachters bis ins Unendliche fortsetzen.

Links neben dem großen Nadelbaum ragt ein entblätterter Laubbaum aus dem lehmigen Wiesenstreifen empor und breitet seine Äste wie ein Spinnennetz über den bewölkten Himmel. Links, im Geäst dieses Baumes, hat sich ein Rabenvogel niedergelassen. Auf dem Wiesenstreifen, unterhalb dieses Baumes, tummeln sich weitere fünf Rabenvögel.

Der Laubbaum, der seine Blätter bereits abgeworfen hat, das Regenwasser, das sich in den Pfützen am Straßenrand gesammelt hat und die dicke Bekleidung der

abgebildeten Personen deuten darauf hin, dass es sich um einen der Monate von November bis März handeln könnte. Der Himmel ist bewölkt und düster. Um die abgebildeten Personen herum ist kein Schatten zu erkennen, nur eine kleine Spiegelung in einer der Pfützen. Es ist bereits hell. Es könnte früher Morgen, kurz nach Sonnenaufgang sein.

Jeff Wall stellt an den Rand der asphaltierten Straße, auf den lehmigen Wiesenstreifen und auf den Bordstein 22 Männer gemischten Alters. Dem Bildbetrachter fällt zuerst die größte Gruppierung, mit 16 Männern, auf, die sich am rechten Bildrand unter dem großen Nadelbaum versammelt hat (siehe Detailabbildung, Abb. 91, S. 280). Diese Figurengruppe soll im Folgenden von links nach rechts beschrieben werden.

Links außen, etwas abseits, steht breitbeinig ein junger Mann (siehe Detailabbildung, Abb. 92, S. 281). Seine Hände hat er tief in die Hosentaschen eingegraben, so dass seine Ellenbogen etwas nach außen stehen. Seine Schultern sind nach unten gezogen. Er nimmt mit keinem der restlichen Männer Blickkontakt auf, sondern blickt ins Leere. Er hat dunkle Haare und trägt eine dunkle weite Lederjacke, eine helle Hose und schwarze feste Schuhe.

Neben ihm steht ein ebenfalls junger Mann. Auch er nimmt mit keinem der anderen Blickkontakt auf und vergräbt seine Hände in den Hosentaschen. Er trägt eine Schildmütze, eine Trainingsjacke, eine dunkle Hose und weiße Turnschuhe. Dieser junge Mann verdeckt zwei Männer, die hinter ihm stehen.

Zwischen und hinter diesen ersten beiden Männern, die auf der Höhe des Straßenrandes stehen, liegt auf dem Wiesenstreifen eine Art Sporttasche, die von einem der Männer abgelegt worden sein könnte.

Von dem ersten verdeckten Mann ist nur noch die Schulterpartie und der von einer dunklen Strickmütze bedeckte Kopf zu sehen.

Der zweite Mann, der verdeckt wird, trägt ebenfalls eine Kopfbedeckung, eine Jacke mit Stehkragen, eine Jeans und helle Turnschuhe. Er blickt nach oben, in Richtung des Nadelbaumes.

Rechts von diesen beiden verdeckten Männern stehen auf gleicher Höhe zwei Männer, die sich anblicken und sich zu unterhalten scheinen (siehe Detailabbildung, Abb. 93, S. 282). Es sind die einzigen Männer in dieser Gruppe von 22 Männern, die Blickkontakt miteinander aufgenommen haben. Der linksstehende Mann ist schräg von hinten abgebildet, er hat die Hände in der

Jackentasche vergraben. Er trägt eine Art Schutzhelm, einen Anorak mit Kapuze, eine gräuliche Hose und dunkle Schuhe. Sein Blickpartner ist einen Kopf kleiner und etwas untermischt. Er trägt einen weißen Pulli mit Aufschrift und dunklen Ärmeln, eine dicke Gold- oder Silberkette, eine Hose in Militärtarnfarbenmuster und dunkle Schuhe. Dieser Mann hat die Hände in den Hosentaschen vergraben. Als einziger trägt er keinen Anorak. Seine Schultern sind nicht gesenkt. Er steht breitschultrig und selbstbewusst seinem Blick- oder sogar Gesprächspartner gegenüber, obwohl er von der Körpergröße her den anderen Männern weitaus unterlegen ist, nicht aber von der Statur her. Als einzige Person hat Jeff Wall diesen Mann frontal abgelichtet.

Wieder etwas weiter vorne, auf Höhe des Straßenrandes, steht ein dunkel gekleideter Mann. Er trägt eine Schildmütze, über die er zusätzlich die Kapuze seines schwarzen Anoraks gezogen hat, und eine Brille mit dunklen Gläsern. Sein grauer Bart deutet darauf hin, dass er bereits etwas älter als die anderen Männer sein könnte. Die Arme hat er vor seinem Körper verschränkt, die Ärmel weit bis über die Hände gezogen, nur seine Fingerspitzen sind noch zu erkennen. Er trägt eine schwarze Hose und feste dunkle Schuhe.

Dicht an diesen Wartenden gedrängt steht ein dunkelhäutiger Mann. Er trägt eine helle Mütze, über die er die Kapuze seines hellen Pullis gezogen hat. Er ist mit einem dunklen Anorak und dicken Fäustlingen bekleidet. Seine Hände sind leicht nach vorne gestreckt. Er scheint sich wegen der Kälte die Hände zu reiben.

Dieser Mann verdeckt zwei weitere Männer, die in der Mitte des Wiesenstreifens stehen. Von der vorderen Person ist ausschnitthaft die Rückenpartie mit dunklem Anorak und der Helm zu erkennen, von der zweiten Person nur der Helm.

Die nächste Person befindet sich auf Höhe des Straßenrandes (siehe Detailabbildung, Abb. 94, S. 283). Sie ist seitlich und etwas von hinten, mit weit gesenkten Schultern und zu Boden gesenktem Haupt, abgebildet. Dieser Mann trägt eine dunkle Kopfbedeckung, unter der graue Haare zu erkennen sind. Diese deuten darauf hin, dass auch diese Person etwas älter sein könnte. In der rechten Gesäßtasche der schwarzen Hose trägt dieser Wartende eine zusammengerollte Zeitung oder Zeitschrift. Außerdem trägt der Mann dunkle feste Schuhe. Er verdeckt eine weitere Person, von der nur die grauen Haare, ein Ausschnitt des Gesichts und die Nackenpartie zu sehen sind.

Hinter diesen beiden Männern, jedoch etwas weiter rechts, in der Mitte des Wiesenstreifens, steht ein weiterer Mann mittleren Alters. Seine Haare sind deutlich dunkler, als die der eben beschriebenen Männer. Er hat einen Schnauzbart. Er trägt einen Schutzhelm, einen dunklen Anorak, eine dunkle Hose und feste dunkle Schuhe. Auch er ist seitlich abgebildet.

Diesem Mann schließt sich ein weiterer an. Er hat seine Hände in die Jacken- oder Hosentaschen gesteckt. Er trägt eine dunkle Schildmütze, über die er die Kapuze seines Pullovers gezogen hat, eine dunkle Jacke, eine etwas hellere Hose und dunkle Schuhe.

Vor diesem Mann wartet ein weiterer. Er blickt als einziger dieser 16er-Gruppe in die entgegengesetzte Richtung. Er trägt eine helle Kapuze, einen hellen Anorak, eine dunkle Hose und weiße Turnschuhe.

Am äußersten rechten Bildrand, wieder auf Höhe des Straßenrandes, steht ein Wartender mit einer hell-dunkel gestreiften Strickmütze, einer hellen Jacke und Hose und hell-dunklen Turnschuhen mit einem weißen N als Markenaufdruck. Seine Hände vergräbt er tief in seinen Jackentaschen. Er blickt aus der rechten Bildkante hinaus.

In der Mitte des unteren Bilddrittels sind zwei wartende Männer abgebildet (siehe Detailabbildungen, Abb. 95 und 96, S. 284). Beide Männer blicken nach links. Der rechtsstehende Mann hat einen wachen Blick. Er trägt eine Schildmütze, einen Anorak, eine Hose und dunkle Schuhe. Seine Hände hat er in die Hosentaschen vergraben. Rechts hinter ihm liegt eine Aktentasche, die mit einer Ecke bereits in die matschige Wiese einsank. Dieser Mann scheint seine Aktentasche im Schwung auf den Boden geworfen zu haben.

Einige Meter weiter links steht ein großgewachsener, breitschultriger Mann mit dunklem Bart. Auf dem Kopf trägt er eine Schildmütze. Bekleidet ist er mit einem Anorak, der helle, durch den Reißverschluss unterbrochene, Querstreifen hat, einer dunklen Hose und dunklen Schuhen. Seine Hände hat er in den Jackentaschen vergraben, er wirkt in sich gekehrt, ja sogar so, als hätte er seine Augen geschlossen. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Mann um einen Angehörigen der „First Nations“. Rechts neben seinem Fuß liegt ein Rucksack.

Links neben dieser mittigen „Zweiergruppe“ wartet eine „Dreiergruppe“ (siehe Detailabbildung, Abb. 97, S. 285): Auf Höhe des Straßenrandes befindet sich ein etwas älterer Mann mit grauem Bart und Stirnglatze. Er blickt als einziger Mann

dieser Dreiergruppe in Richtung des großen Nadelbaumes. Er trägt eine dunkle Brille, einen schwarz-grauen Anorak mit hellen Streifen, eine schwarze Hose und dunkle Schuhe. Seine Arme hat er vor seinem Körper verschränkt.

Hinter diesem Mann, auf lehmigem Boden, steht ein Mann mit längeren dunklen Haaren, der in die entgegengesetzte Richtung blickt. Er trägt eine helle Fellmütze, einen dunklen Anorak, eine dunkle Hose und dunkle Schuhe. Seine linke, zur Faust geballte, Hand scheint er gerade im Moment aus seiner Hosentasche heraus zu bewegen.

Links von diesem Mann, jedoch wieder am Straßenrand, steht ein Mann mit dunklem langem Bart. Er trägt einen langen dunklen Anorak, die Kapuze hat er weit ins Gesicht gezogen, die Hände tief in die Jackentaschen gegraben. Er blickt nach links. Links neben und hinter ihm, hinter dem schmalen Gehsteig, wurde ein dunkler Regenschirm in die Erde gesteckt, der diesem Mann gehören könnte.

Am linken Bildrand, in einigen Metern Entfernung zu dieser „Dreiergruppe“, wartet eine einzelne Person (siehe Detailabbildung, Abb. 98, S. 286): Sie ist seitlich und etwas von hinten abgebildet. Sie senkt Schultern und Haupt dem Boden entgegen. Dieser Mann trägt eine Schildmütze, über die er die Kapuze seines Pullovers gezogen hat. Außerdem trägt er einen dunklen Anorak, in dessen Taschen er seine Hände tief eingegraben hat, eine dunkle Hose und dunkle feste Schuhe. Seine Nase und sein Mund sind nur im Profil zu erkennen.

Die Stimmung unter den auf Arbeit Wartenden ist sehr gedrückt. Nur zwei der Männer haben Blickkontakt aufgenommen. Die anderen Männer warten introvertiert. Jeder erleidet den unerträglichen Zustand des Wartens, des Hoffens auf Arbeit, auf ein besseres Leben, für sich allein. Die zwei äußersten Personen am rechten und am linken Bildrand sind im Profil dargestellt, ihre Gesichter zeigen jeweils in Richtung des rechten und linken Bildrandes. Die äußerste rechts abgebildete Person blickt aus dem Bild hinaus, die links abgebildete senkt den Blick zu Boden.

Auf einem der Flachbauten im Hintergrund ist die Aufschrift „Value Village“ zu erkennen (siehe Detailabbildung, Abb. 99, S. 286). Es handelt sich hierbei um eine Second-Hand-Kaufhauskette großen Stils (Abb. 100, S. 286). Das erste Kaufhaus dieser Art wurde 1954 in San Francisco von William O. Ellison gegründet. Seit 1970 ist „Value Village“ eine Kaufhauskette. 1980 eröffnete das erste „Value Village“ in Kanada, in der Hastings Street in Vancouver. „Value

Village“ wirbt auf der Homepage damit, dass Menschen aus allen sozialen Schichten dort einkaufen könnten (Abb. 101, S. 287). Es gibt sowohl gebrauchte Kleidung, Haushaltswaren und Möbel, aber auch rücklaufende Ware aus dem regulären Handel. Das Unternehmen betitelt sich als „Nonprofit Alliance“ und betont das gute Betriebsklima und die Mitbestimmungsrechte der Angestellten. Außerdem kooperiert das Unternehmen mit zahlreichen lokalen Wohlfahrtsprogrammen, die man mit einem Einkauf bei „Value Village“, so die Werbeaussage, mitunterstütze.

2 Der Titel *Men Waiting* – soziale Spannungen in der Warteschleife

Nach dieser phänomenologischen Erarbeitung möchte ich auf den Titel dieser Arbeit eingehen. Jeff Wall hat dieser Arbeit den Titel *Men Waiting* gegeben. Dieser Titel lenkt den Blick des Betrachters auf die 22 abgebildeten Personen, mit denen der Betrachter automatisch den Begriff „*Men Waiting*“ verbindet. Das englische Wort „*men*“ kann in der deutschen Übersetzung nicht nur Männer, sondern auch Menschen und Mannschaft bedeuten.

Für „*waiting*“, Gerund von „*to wait*“, zu deutsch warten, findet man im Oxford Dictionary die Erklärung: „*Waiting describes what you are doing, usually for a short time, before something happens.*“ Beispiele sind die Sätze: „*Let's wait here until it's time to go.*“ und „*I'm waiting to see the dentist.*“

Der Titel gibt dem Betrachter also den Hinweis, dass die abgebildeten Personen auf etwas warten. Worauf sie warten verrät der Titel jedoch nicht. Jedoch tragen vier der abgebildeten Personen Schutzhelme. Diese Helme lassen den Betrachter vermuten, dass die abgebildeten Personen darauf warten, für verschiedene Arten von Arbeit abgeholt zu werden. In den drei auf dem lehmigen Wiesenstreifen gelagerten Taschen vermutet man die Tagesverpflegung und die benötigte Schutzkleidung, eventuell persönliches Werkzeug. Diese Wartenden wollen ihren Lebensunterhalt mit der Arbeit als „Tagelöhner“ bestreiten oder ihre Lebenssituation verbessern. Dieses Vorhaben könnte in sich verschlechternden Konjunkturphasen schwierig werden. Sie werden dann in eine Warteschleife – möglicherweise auch Endlosschleife – eingereiht.

Kapitel IX:

Mythen und Entfremdung in
Jeff Walls Werk am Beispiel von
Men Waiting (2006)

1 Der „Amerikanische Traum“ als moderner Mythos

Jeff Wall hat *Men Waiting* in Vancouver, in Kanada aufgenommen. Wie bereits in der phänomenologischen Erarbeitung erwähnt, handelt es sich bei den abgebildeten Männern, laut Jeff Wall, um Tagelöhner, die auf Arbeit warten. Der „Amerikanische Traum“ besagt, in seiner kürzesten und bekanntesten Formel ausgedrückt, dass es jeder Tellerwäscher oder einfache Arbeiter bis zum Millionär bringen könne („*from rags to riches*“). Dieser „Amerikanische Traum“ strahlte als moderner Mythos⁴⁶⁶ weit über die Grenzen der Vereinigten Staaten, wo er entstand, hinaus. Laut Jeremy Rifkin war er so verführerisch, „*dass er die Fantasie und die Herzen eines Großteils der Menschen ergriff*“⁴⁶⁷. Die amerikanische Soziologin Heather Johnson beschreibt diesen Traum folgendermaßen:

„Indeed, Americans associate ‚hard work‘, more than any other factor, with ‚getting ahead‘. These ideas lie at the core of our cultural identity and help to cultivate a national creed for which we are known throughout the world: the American Dream.“⁴⁶⁸

Weiter schreibt sie über den „Amerikanischen Traum“:

„The American Dream rests on the idea that with hard work and personal determination anyone – regardless of background – has equal opportunity to achieve his or her aspirations. The American Dream promises that our system functions as ‚meritocracy‘. Within a meritocracy people get ahead or behind based on what they earn and deserve rather than what circumstances they were born into.“⁴⁶⁹

Der amerikanische Autor Horatio Alger hat im 19. Jahrhundert dem „Amerikanischen Traum“ über hundert Jugendbücher gewidmet und so mit zu seiner Verbreitung beigetragen. In seinen Büchern schildert Horatio Alger, wie

⁴⁶⁶ Auch Jeremy Rifkin spricht vom „Mythos des Amerikanischen Traums“, in: Rifkin (2004) 2006, S. 24.

⁴⁶⁷ Rifkin (2004) 2006, S. 24.

⁴⁶⁸ Johnson 2006, S. 9.

⁴⁶⁹ Johnson 2006, S. 20.

junge Männer aus sozial benachteiligten Verhältnissen durch harte Arbeit, Mut, Bestimmtheit und Einsatzfreude am „Amerikanischen Traum“ - von Wohlstand und Erfolg - teilhaben und auf eine bessere Zukunft hoffen konnten.

Ist dieser Mythos vom „Amerikanischen Traum“ auch für die Männer in *Men Waiting* noch existent, hat er auch ihre Herzen ergriffen? Um dieser Frage unter Abschnitt drei auf den Grund zu gehen, werden im folgenden Abschnitt die Entstehung, die Prinzipien und die Entwicklung des „Amerikanischen Traums“ ausgeleuchtet:

Jeremy Rifkin beschreibt in seinem Buch „Der Europäische Traum. Die Vision einer Supermacht“⁴⁷⁰ die Entstehung des „Amerikanischen Traums“. Die Langlebigkeit des „Amerikanischen Traums“ erkläre sich laut Jeremy Rifkin daraus, dass er die zwei elementaren menschlichen Sehnsüchte anspreche: Das Streben nach Glück in dieser Welt und nach Erlösung in der nächsten. Ersteres erfordere Beharrlichkeit, Selbstvertrauen und ständiges Besserwerden, Letzteres unerschütterlichen Glauben an Gott. Nie zuvor hätte ein Traum das Beste beider Welten versprochen, des Hier und Jetzt wie des Jenseits.⁴⁷¹

Die Ursprünge des „Amerikanischen Traums“ sieht Jeremy Rifkin bei den Pilgervätern, die 1620 am Plymouth Rock anlegten und glaubten, dass Gott sie vom Joch ihrer europäischen Unterdrücker befreit habe. Als die letzten protestantischen Reformer hätten sich diese Flüchtlinge als neues Volk Israel betrachtet und ihre gefahrvolle Reise mit dem Ausszug der Juden aus Ägypten verglichen, die nach 40 Jahren ziellosen Umherwanderns in der Wüste das Gelobte Land Kanaan von Jahwe bekamen. Jeremy Rifkin zitiert John Winthrop, den geistigen Führer der Pilgerväter, der seiner kleinen Gemeinde, kurz bevor sie an Bord ging, sagte, sie sei „*das auserwählte Volk*“, von Gott gerufen, um das Licht und das Beispiel der Welt zu sein. „*Denn wir müssen bedenken, dass wir eine Stadt auf einem Berg sein werden, die Augen aller Menschen auf uns gerichtet...*“. Wenn wir in unserem Dienst am Herrn versagen, hätte Winthrop gewarnt, „*werden wir das Antlitz vieler würdiger Gottesdiener beschämen und Schuld sein, dass sich ihre Gebete und Flüche gegen uns verwandeln, bis wir von dem guten Land vernichtet sein werden, in welches wir zu gehen uns anschicken.*“ Wenn sie andererseits ihrem Herrn dienten und ihr Schicksal in die Hand nähmen,

⁴⁷⁰ Rifkin (2004) 2006.

⁴⁷¹ Rifkin (2004) 2006, S. 35.

würde Gott sie mit Wohlgefallen betrachten und belohnen.⁴⁷² Die Pilgerväter und andere religiöse Gruppen und Sekten, die nach ihnen kamen, hätten die amerikanische Wildnis als „gefallene“ Natur betrachtet, die man im Namen Gottes wieder in Besitz nehmen und sich unterwerfen könne.⁴⁷³

Die Vorstellung vom „auserwählten Volk“ hallte, laut Jeremy Rifkin, durch die gesamte amerikanische Geschichte wider und sei zum Leitmotiv des „Amerikanischen Traums“ geworden. Viele Amerikaner sähen sich noch immer als Auserwählte und Amerika als das Gelobte Land.⁴⁷⁴ Die Überzeugung, das auserwählte Volk zu sein, habe die Amerikaner zu den patriotischsten Menschen der Welt gemacht.⁴⁷⁵ Es müsse aber betont werden, dass nicht alle Einwohner wegen ihrer religiösen Überzeugung nach Amerika kamen – die meisten hätten dies nicht getan. Einige hätten zum Glauben gefunden, nachdem sie hier angekommen seien, doch viele hätten dies niemals getan und hätten trotzdem den „Amerikanischen Traum“ leben können.

Auch heute sei eine beachtliche Minderheit von Amerikanern nicht sonderlich religiös, identifiziere sich aber dennoch mit dem „Amerikanischen Traum“. Denn die Vorstellung vom auserwählten Volk habe die amerikanische Kultur in den vergangenen beiden Jahrhunderten so vollständig durchdrungen, dass sie ihre religiösen Wurzeln teils abgeschüttelt und sich in der amerikanischen Seele eingegraben habe.⁴⁷⁶ So habe Jeremy Rifkins Mutter jede Gelegenheit wahrgenommen, das Prinzip zu predigen, von dem sie sich wie viele ihrer amerikanischen Zeitgenossen ihr Leben lang leiten ließ. Sie hätte immer zu ihm gesagt: „*Jeremy, in Amerika kannst du tun was du willst, und du kannst sein, wer du willst, wenn du nur fest genug willst.*“⁴⁷⁷

Die ersten 200 oder mehr Jahre lang seien Mythos und Realität der amerikanischen Chancenvielfalt so nah beieinander gelegen, dass sie nicht in Zweifel gezogen wurde. Das Leben sei hart gewesen für die Einwanderer. Es hätte kaum soziale Unterstützung in der neuen Welt gegeben. Wer andererseits den festen Willen zum Erfolg gehabt hatte, mit Fleiß an die Arbeit ging und sich im Sinn der amerikanischen Ethik disziplinierte, hätte ziemlich gute Chancen auf ein

⁴⁷² Rifkin (2004) 2006, S. 26.

⁴⁷³ Rifkin (2004) 2006, S. 26-27.

⁴⁷⁴ Rifkin (2004) 2006, S. 27.

⁴⁷⁵ Rifkin (2004) 2006, S. 31.

⁴⁷⁶ Rifkin (2004) 2006, S. 33.

⁴⁷⁷ Rifkin (2004) 2006, S. 19.

besseres Leben gehabt – wenn nicht für sich selbst, dann zumindest für die Kinder.⁴⁷⁸

Jetzt sei Amerika das Land, in dem die soziale Durchlässigkeit nach oben schwinde und Millionen von Menschen es immer schwieriger fänden, ihre Träume auszuleben. Und doch sei der große amerikanische Mythos vom sozialen Aufstieg noch immer lebendig, obwohl sich die Anzeichen häuften, dass der einst großartige Traum für viele ein unbarmherziger Alptraum geworden sei. Und was sei mit der alten Welt, jenem über Klassen definierten Fegefeuer, vor dem viele Millionen Menschen in den amerikanischen Garten Eden flohen? Allmählich werde sie, also Europa, zum neuen Land der unbegrenzten Möglichkeiten.⁴⁷⁹

Dass es immer schwieriger wird, den „Amerikanischen Traum“ zu leben, beschreibt auch Benjamin M. Friedman:

„It is not surprising, therefore, that even as they expressed confidence that the U.S. economy would continue to expand, throughout this period Americans in record numbers also said they had no sense of getting ahead personally and that they feared for their children’s financial future. Even in the late 1990s, with the surge in both the economy and the stock market in full bloom, more than half of all Americans surveyed said they agreed that ‘The American dream has become impossible for most people to achieve.’ More than two-thirds said they thought that goal would become still harder to attain over the next generation.“⁴⁸⁰

Auch Heather Johnson übt scharfe Kritik am „Amerikanischen Traum“:

„In some ways, the American Dream of meritocracy may be true, but it is glaringly false in at least one way: inherited wealth is not earned through the beneficiary’s individual achievement, and many individuals in wealth-holding families (disproportionately white families) inherit wealth. One cannot ‘earn’ something that he or she inherits.“⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Rifkin (2004) 2006, S. 47.

⁴⁷⁹ Rifkin (2004) 2006, S. 48.

⁴⁸⁰ Friedman, Benjamin M.: The Moral Consequences of Economic Growth, New York: Alfred A. Knopf, 2005, S. 7.

⁴⁸¹ Johnson 2006, S. 9.

Der authentische „Amerikanische Traum“ kombiniere laut Jeremy Rifkin den Glauben an Gott mit dem Vertrauen auf harte Arbeit und Opfer für die Zukunft. Heute gäbe es Ersatzlösungen für den „Amerikanischen Traum“, wie zum Beispiel legales Glücksspiel und Superstar-Suche. Diese würden in Fantasie und Selbsttäuschung wurzeln. Das amerikanische Volk, sagten die Kritiker, sei satt, faul und unbeweglich geworden, es verbrächte einen Großteil seiner Zeit damit, sich den Erfolg zu wünschen, sei aber nicht bereit, „seine Schuldigkeit zu tun“, das hieße, sich so zu engagieren, wie es nötig wäre, wenn man etwas aus seinem Leben machen wolle.⁴⁸²

Dem „Amerikanischen Traum“ zufolge habe jeder Einzelne unbegrenzte Möglichkeiten, sein Glück zu machen, was nach amerikanischer Lesart im Allgemeinen mit reich zu werden gleichzusetzen sei. Der „Amerikanische Traum“ konzentriere sich viel zu sehr auf das persönliche materielle Vorankommen und zu wenig auf das allgemeine menschliche Wohlergehen, um für eine Welt zunehmender Risiken, Vielfalt und wechselseitiger Abhängigkeit von Bedeutung zu sein. Es sei ein alter Traum, vom Pioniergeist geprägt, aber seit langem passé. Während der amerikanische Geist rückwärts gewandt erlahme, würden wir die Geburt des neuen „Europäischen Traums“ erleben.⁴⁸³ Der Niedergang des „Amerikanischen Traums“ sei in vielerlei Hinsicht nicht vom Aufstieg des neuen Europäischen Traums zu trennen. Die Mängel der älteren Vision seien es, die die neue Vision so attraktiv machten.⁴⁸⁴ In seinem Innersten hänge Jeremy Rifkin zwar dem „Amerikanischen Traum“ an, vor allem seinem unerschütterlichen Glauben an die Vorrangstellung des Individuums und die Verantwortung des Einzelnen, doch seine Zukunftshoffnungen zögen ihn zum „Europäischen Traum“ hin, der die kollektive Verantwortlichkeit und das globale Bewusstsein betone.⁴⁸⁵ Der „Amerikanische Traum“ und der „Europäische Traum“ hätten im Kern zwei diametral entgegengesetzte Vorstellungen von Freiheit und Sicherheit. Amerikaner definierten negativ, was es heißt, frei und damit sicher zu sein. Für sie habe Freiheit lange Zeit immer mit Autonomie zu tun gehabt. Wenn man selbstständig sei, sei man nicht von anderen abhängig oder durch Umstände verwundbar, die man nicht unter Kontrolle habe. Um autonom zu sein, müsse man

⁴⁸² Rifkin (2004) 2006, S. 40.

⁴⁸³ Rifkin (2004) 2006, S. 9.

⁴⁸⁴ Rifkin (2004) 2006, S. 24.

⁴⁸⁵ Rifkin (2004) 2006, S. 15.

begütert sein. Je mehr Reichtum man anhäufte, desto unabhängiger sei man von der Welt. Frei sei man, wenn man sich nur auf sich selbst verlassen müsse, zu einer Insel für sich selbst werde.⁴⁸⁶ Glück hätte etwas mit persönlicher Leistung zu tun, nicht zuletzt mit materiellem Erfolg.⁴⁸⁷ Mit dem Reichtum komme Exklusivität, und mit der Exklusivität die Sicherheit. Der neue „Europäische Traum“ hingegen gehe von anderen Grundannahmen aus, was Freiheit und Sicherheit ausmache. Für Europäer gründe Freiheit nicht auf Autonomie, sondern auf Eingebundensein.⁴⁸⁸ Glück läge für die Europäer in der Stärke ihrer persönlichen Beziehungen und der Bindungen ihrer Gemeinschaft.⁴⁸⁹ Der neue „Europäische Traum“ drehe sich darum, die Lebensqualität der Bevölkerung voranzubringen. Der „Amerikanische Traum“ betone individuelle Möglichkeiten, der „Europäische Traum“ das kollektive Wohlergehen der Gesellschaft. Was die individuellen Möglichkeiten angehe, sähe es so aus, dass Europa schnell zu den USA aufschließe. Und bei der Lebensqualität sei ohnehin klar, dass Europa den USA voraus sei.⁴⁹⁰

Den Unterschied zwischen dem „Amerikanischen Traum“ und dem „Europäischen Traum“ erklärt Jeremy Rifkin darüberhinaus anhand von Karl Marx und Adam Smith:

„Bei Europäern findet Karl Marx noch immer ein bisschen Gehör: ‚Jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen.‘ Amerikaner halten es dagegen lieber mit dem schottischen Ökonomen Adam Smith, der einen anderen Katechismus predigte. In seinem Hauptwerk ‚Der Wohlstand der Nationen‘ unterbreitete Smith die vordergründig widersprüchliche Vorstellung, dass in einer perfekten kapitalistischen Marktwirtschaft jedes Individuum einzige und allein in seinem eigenen Interesse und für sein eigenes Wohlergehen agiert, dass es dadurch aber unvermeidlich das allgemeine Wirtschaftsaufkommen steigert, somit das Wohlergehen seiner Partner und der restlichen Gesellschaft verbessert.“⁴⁹¹

⁴⁸⁶ Rifkin (2004) 2006, S. 21.

⁴⁸⁷ Rifkin (2004) 2006, S. 133.

⁴⁸⁸ Rifkin (2004) 2006, S. 21.

⁴⁸⁹ Rifkin (2004) 2006, S. 133.

⁴⁹⁰ Rifkin (2004) 2006, S. 97.

⁴⁹¹ Rifkin (2004) 2006, S. 106.

Von Anfang an hätten die USA die Steuern niedrig gehalten und Eingriffe der Regierung in das Gemeinschaftsleben begrenzt, um das individuelle Gewinnstreben zu optimieren und größere persönliche Kontrolle über das Eigentum sicherzustellen. Den Bedürftigen zu helfen, sei im Gegenzug eine Sache von Freiwilligkeit geworden.⁴⁹² Diejenigen Amerikaner, die noch an das Versprechen des „Amerikanischen Traums“ geglaubt hätten und alles unternommen hätten, um sich „am eigenen Schopf“ nach oben zu ziehen, nur um immer wieder von einer widrigen, übermächtigen Marktwirtschaft und Gesellschaft hinuntergezogen zu werden, empfänden den „Amerikanischen Traum“ jetzt als grausamen Witz, als Mythos ohne echte Substanz. Für die ganz oben wie für die ganz unten verliere der „Amerikanische Traum“ seinen Zauber, und im weiteren Verlauf werde er das amerikanische Volk spalten. Wenn ihnen nur noch ihre religiöse Inbrunst Halt gäbe, würden sie zu einem „auserwählten Volk“ ohne Perspektive – was zur Folge haben könne, dass das Leben in Amerika gefährlicher und einsamer werde.⁴⁹³

2 Das Ende der Arbeit?

Die phänomenologische Erarbeitung hat gezeigt, dass die Männer in *Men Waiting*, zum Teil mit Schutzhelmen und Taschen ausgerüstet, darauf warten, zur Arbeit abgeholt zu werden. Von Jeff Wall wissen wir, dass es sich um sogenannte *day laborers* handelt, die warten, um für Gelegenheitsarbeit angeheuert zu werden. Laut Jeremy Rifkin deuten alle Anzeichen darauf hin, dass eine derartige Just-in-Time-Beschäftigung für Hochqualifizierte in der Hightech-Ökonomie des 21. Jahrhunderts eine große Rolle spielen könnte.⁴⁹⁴ Doch die einfache Arbeit, auf die diese Männer warten, im Baugewerbe, in Fabrikanlagen am Fließband, ja sogar allgemein angelernte Arbeiten und Hilfsarbeiten, wird es laut Jeremy Rifkin vielleicht bald nicht mehr geben. Jeff Wall stellt seine Männer, potenzielle Arbeitskräfte, nicht arbeitend, sondern auf Arbeit wartend dar. Deutet sich in *Men Waiting* „das Ende der Arbeit“ an, das Jeremy Rifkin bereits 1995 in seinem Werk „Das Ende der Arbeit und ihre Zukunft“ prophezeit hat?

⁴⁹² Rifkin (2004) 2006, S. 43.

⁴⁹³ Rifkin (2004) 2006, S. 69.

⁴⁹⁴ Rifkin (1995) 2004, S. 165.

Arbeit sei, laut Jeremy Rifkin, die Grundlage aller menschlichen Zivilisation. Für die altsteinzeitlichen Jäger und Sammler hätte sie genauso zum täglichen Leben gehört, wie für die neusteinzeitlichen Ackerbauern, die mittelalterlichen Handwerker und die modernen Fließbandarbeiter. Jetzt werde zum ersten Mal in der Geschichte die menschliche Arbeitskraft aus dem Produktionsprozess verbannt. In weniger als einem Jahrhundert werde die industrielle „Massenbeschäftigung“ in allen entwickelten Ländern der Welt der Vergangenheit angehören. Eine neue und leistungsfähigere Generation von Computer- und Informationstechnologien verändere die Arbeitswelt und mache zahllose Menschen arbeits- oder gar brotlos.⁴⁹⁵ Als erstes sei die menschliche Muskelkraft durch Maschinen ersetzt worden, jetzt würden Computerprogramme den menschlichen Verstand verdrängen. In den meisten Industrieländern seien mehr als 75 Prozent der Arbeitskräfte mit mehr oder minder einfachen Routinetätigkeiten beschäftigt. Die meisten dieser Tätigkeiten könnten auch von automatisierten Maschinen, Robotern oder leistungsfähigen Computern erledigt werden. Neueren Untersuchungen zufolge hätten weltweit noch nicht einmal fünf Prozent der Unternehmen mit der Einführung entsprechender Technologien begonnen. Der zu erwartende Übergang in ein neues Maschinenzeitalter werde in den nächsten Jahrzehnten eine Arbeitslosigkeit ungeahnten Ausmaßes mit sich bringen. Wassily Leontief, Träger des Wirtschaftsnobelpreises, prophezeite, dass mit der Einführung immer leistungsfähigerer Computer „*der Mensch als wichtigster Produktionsfaktor verschwinden wird, genauso wie einst das Pferd durch die Einführung des Traktors aus der landwirtschaftlichen Produktion verschwunden ist*“.⁴⁹⁶ Nirgends seien die Auswirkungen der Computerindustrie und der Umstrukturierung so gewaltig, wie in der Industrie. Anderthalb Jahrhunderte nachdem Karl Marx die Proletarier der Welt aufgerufen habe, sich zu vereinigen, habe Jacques Attali, Berater des französischen Präsidenten Mitterand für Wirtschaftsfragen, das Ende der Arbeiterschaft verkündet: „*Die Maschinen sind das neue Proletariat, die Arbeiterklasse kann sich ihre Entlassungspapiere holen.*“⁴⁹⁷

Laut Jeremy Rifkin sei die kapitalistische Wirtschaftstheorie nicht mehr gültig. Die Produktivität in den Industriestaaten nehme rasch zu, aber mit jedem Zuwachs

⁴⁹⁵ Rifkin (1995) 2004, S. 55.

⁴⁹⁶ Rifkin (1995) 2004, S. 57.

⁴⁹⁷ Rifkin (1995) 2004, S. 58-59.

würden mehr Arbeiter nach Hause geschickt.⁴⁹⁸ Rifkin spricht von einer „Dritten Industriellen Revolution“, die die Weltwirtschaft von Grund auf verändern wird und bereits verändert hat.⁴⁹⁹ Einem Bericht vom November 2003 zufolge bräuchte man 2004 nur noch neun Arbeiter, um dasselbe zu produzieren, was im März 2001 zehn Arbeiter herstellten.⁵⁰⁰ Die drei industriellen Revolutionen fasst Jeremy Rifkin folgendermaßen zusammen:

„Seit der Ersten Industriellen Revolution wurde die Dampfenergie zur Erzgewinnung, zur Textilherstellung und zur Produktion einer ganzen Palette von Gütern eingesetzt, die zuvor in Handarbeit hergestellt worden waren. Der Dampfer ersetzte das Segelschiff, die Lokomotive den Pferdewagen. Der Transport von Rohstoffen und Fertigprodukten wurde wesentlich erleichtert, der Dampfmotor wurde zum neuen Arbeitssklaven – und seine Kraft übertraf die von Tieren oder Menschen um ein Vielfaches. Die Zweite Industrielle Revolution spielte sich in den Jahren zwischen 1860 und 1914 ab. Das Öl trat in Konkurrenz zur Kohle, und man begann die Elektrizität effektiv zu nutzen. Elektromotoren wurden entwickelt, die Städte wurden elektrisch beleuchtet, und der Strom beschleunigte die Kommunikation der Menschen untereinander. Die neuen Energiequellen und die Erfindungen der Zweiten Industriellen Revolution führten dazu, dass der Mensch noch weiter von der Maschine beiseite gedrängt wurde. Die Dritte Industrielle Revolution nahm ihren Anfang gleich nach dem Zweiten Weltkrieg, und ihre Auswirkungen auf das Wirtschaftsleben beginnen sich heute bemerkbar zu machen. Rechnergesteuerte Roboter und hoch entwickelte Computer dringen in die letzte Domäne des Menschen ein – in das Reich des Verstandes. Mit den richtigen Programmen versehen, können diese ‚Denkmaschinen‘ alle möglichen Planungs-, Steuerungs- und Verwaltungsaufgaben übernehmen, und sie können Produktionsabläufe von der Gewinnung der Rohstoffe bis hin zur Vermarktung und Verteilung der Endprodukte und Dienstleistungen überwachen.“⁵⁰¹

⁴⁹⁸ Rifkin (1995) 2004, Einleitung zur Neuausgabe 2004, S. 19.

⁴⁹⁹ Rifkin (1995) 2004, S. 51.

⁵⁰⁰ Rifkin (1995) 2004, Einleitung zur Neuausgabe 2004, S. 19.

⁵⁰¹ Rifkin (1995) 2004, S. 80-81.

Jeremy Rifkin stellt sich die Frage, was mit den Millionen junger Menschen geschehen soll, die in einer zunehmend automatisierten Weltwirtschaft immer weniger oder überhaupt nicht mehr gebraucht werden.⁵⁰² Seit der Weltwirtschaftskrise der 30er Jahre sei die Arbeitslosigkeit nicht mehr so hoch wie heute gewesen.⁵⁰³ Millionen Arbeitnehmer würden auf die Straße gesetzt, um Platz für Maschinen zu schaffen, die effizienter und profitabler arbeiten würden als sie. Die Arbeitslosigkeit steige, und die Lage würde zusehends schlechter, da ein Land nach dem anderen der rücksichtslosen Jagd der Unternehmen nach immer höherer Produktivität zum Opfer falle.⁵⁰⁴ Nach einiger Anlaufzeit hätten sich die neuen Computer- und Kommunikationstechnologien schließlich in der Arbeitswelt durchgesetzt; schon seien Millionen von Menschen vom Arbeitsmarkt ausgeschlossen, viele Berufszweige hätten sich stark verändert oder seien ganz verschwunden.⁵⁰⁵ Das Informationszeitalter habe begonnen, dank immer leistungsfähigerer Computerprogramme würden wir schon bald in einer Welt ohne Arbeit leben.⁵⁰⁶ Sowohl die Industrie als auch der Agrarsektor und der Dienstleistungsbereich seien von dieser Entwicklung betroffen.⁵⁰⁷ Das Verschwinden fester Arbeitsverhältnisse werde zum drängendsten Problem dieses Jahrhunderts werden.⁵⁰⁸

Seit dem Beginn der Moderne bemesse sich der Wert eines Menschen am Marktwert seiner Arbeitskraft. Jetzt, da diese Ware in einer automatisierten Welt überflüssig werde, müssten wir den Menschen in seinem Verhältnis zur Gesellschaft neu definieren.⁵⁰⁹ Mitte dieses Jahrhunderts werde es keine Arbeiter und Arbeiterinnen mehr geben, sie würden alle der Dritten Industriellen Revolution und dem unbarmherzigen technischen Fortschritt zum Opfer gefallen sein.⁵¹⁰

Auch von der anderen Seite des heraufziehenden Techno-Utopias sei kaum die Rede. Diese neuen Opfer des technischen Fortschritts kämen weder in offiziellen Berichten noch in statistischen Übersichten vor. Nur selten erzähle jemand von den aufgegebenen Träumen dieser Menschen. Diese andere Seite sei bevölkert

⁵⁰² Rifkin (1995) 2004, S. 26.

⁵⁰³ Rifkin (1995) 2004, S. 51.

⁵⁰⁴ Rifkin (1995) 2004, S. 222.

⁵⁰⁵ Rifkin (1995) 2004, S. 51.

⁵⁰⁶ Rifkin (1995) 2004, S. 51-52.

⁵⁰⁷ Rifkin (1995) 2004, S. 52.

⁵⁰⁸ Rifkin (1995) 2004, S. 52.

⁵⁰⁹ Rifkin (1995) 2004, S. 54.

⁵¹⁰ Rifkin (1995) 2004, S. 130.

von Millionen entfremdeter Menschen, die an ihren Hightech-Arbeitsplätzen einem immer größer werdenden Stress ausgesetzt seien und dennoch angesichts der in alle Wirtschaftsbereiche vordringenden „Dritten Industriellen Revolution“ um ihren Job bangen müssten.⁵¹¹ Der Wechsel von der geplanten zur programmierten Produktion habe nun die Beziehung der Beschäftigten zu ihrer Arbeit von Grund auf verändert. Immer mehr würden sie zu bloßen Aufpassern, die in den Produktionsprozess nicht mehr eingreifen könnten. Alle Abläufe in Fabriken und Büros seien von jemand anderem vorprogrammiert – von jemandem, der mit dem, was er programmiert habe, vielleicht nie selbst zu tun haben werde.⁵¹²

Viele Beobachter würden mit Sorge auf die tief greifenden psychologischen Folgen der radikalen Veränderungen auf dem Arbeitsmarkt sehen. Arbeit zu haben hieße nicht nur Geld zu verdienen, für viele sei es auch ein wesentlicher Bestandteil ihres Selbstbildes. Wer nur zeitweise oder gar nicht beschäftigt sei, fühle sich nutz- und wertlos. Das stetige Anwachsen der langfristigen, technologischen Arbeitslosigkeit habe die Psychologen und Soziologen auf den Plan gerufen. Während der letzten zehn Jahre hätten sie eine ganze Reihe von Studien über die psychische Gesundheit von Arbeitslosen angestellt. Dabei hätte sich ein deutlicher Zusammenhang zwischen dem Anwachsen der Arbeitslosigkeit und der Zunahme von Depressionen und psychischen Erkrankungen gezeigt.⁵¹³ Langzeitarbeitslose würden pathologische Symptome zeigen, die denen Sterbender ähneln. Die Auffassung, dass nur lebt, wer einer produktiven Arbeit nachgehe, sei so stark in ihrem Bewusstsein verankert, dass sie nach dem Verlust ihres Jobs alle klassischen Anzeichen des nahen Todes zeigten. Einer der Befragten, ein 47jähriger ehemaliger Manager einer kleinen Werkzeugfabrik, habe seine Lage so geschildert:

„Es gibt nur zwei Möglichkeiten: Entweder man arbeitet jeden Tag seine acht Stunden und man hat seinen Jahresurlaub – oder man ist tot! Dazwischen gibt es nichts. (...) Arbeiten heißt atmen. Man denkt nicht

⁵¹¹ Rifkin (1995) 2004, S. 146-147.

⁵¹² Rifkin (1995) 2004, S. 147.

⁵¹³ Rifkin (1995) 2004, S. 155-156.

driüber nach, man macht es, und es hält einen am Leben. Wenn man damit aufhört stirbt man.“⁵¹⁴

Nach etwa einem Jahr der Arbeitslosigkeit würden die ehemaligen Beschäftigten beginnen, ihre Wut gegen sich selbst zu richten. In der Aussicht, nie wieder Arbeit finden zu können, würden sie sich selbst die Schuld an ihrer misslichen Lage geben. Sie würden von Scham und von einem Gefühl der Wertlosigkeit überwältigt und ihre Lebenskraft verlieren.⁵¹⁵

Das Schicksal von Millionen Menschen läge in der Hand profitgieriger Unternehmer und untätiger Regierungen. Viele Arbeitnehmer, die in Angst vor einer Entlassung leben würden, die sich unfreiwillig mit der Teilzeitarbeit und einem geringen Gehalt zufrieden geben müssten oder die gar auf staatliche Unterstützung angewiesen seien, würden die Folgen der globalen Umstrukturierung der Wirtschaft am eigenen Leib spüren. Mit jeder neuen Erniedrigung würden ihr Selbstvertrauen und ihr Selbstwertgefühl weiter sinken. Sie würden nicht mehr gebraucht, sie würden überflüssig und verschwänden schließlich ganz hinter dem Glanz der neuen Hightech-Ökonomie.⁵¹⁶ Hunderte Millionen Arbeitnehmer würden durch die Globalisierung und die Automation zum Müßiggang verurteilt.⁵¹⁷

Laut Jeremy Rifkin könnte das Ende der Arbeit das Ende unserer Zivilisation bedeuten. Es könne aber auch eine breite soziale Veränderung in Gang setzen und zu einer Wiedergeburt unserer Menschlichkeit führen.⁵¹⁸ Hoffnung sieht Jeremy Rifkin im sogenannten „Dritten Sektor“, der auch als unabhängiger oder freiwilliger Sektor bezeichnet werde. In diesem Sektor widme man seinen Mitmenschen Zeit, statt künstliche Marktbeziehungen mit ihnen einzugehen und seine Dienste zu verkaufen. Zu den gemeinnützigen Tätigkeiten gehörten in den USA nicht nur Arbeiten und Leistungen im Bereich der Sozialarbeit und des Gesundheitswesens, sondern auch im schulischen, im wissenschaftlichen und im künstlerischen Bereich, in der Kirche und im Rechtswesen. Soziale Organisationen würden Alten und Behinderten, psychisch Kranken,

⁵¹⁴ Rifkin (1995) 2004, S. 156.

⁵¹⁵ Rifkin (1995) 2004, S. 157.

⁵¹⁶ Rifkin (1995) 2004, S. 157.

⁵¹⁷ Rifkin (1995) 2004, S. 226.

⁵¹⁸ Rifkin (1995) 2004, S. 228.

unterprivilegierten Jugendlichen, Obdachlosen und Armen helfen.⁵¹⁹ Der Ökonom und Pädagoge Max Lerner meinte, laut Jeremy Rifkin, die US-Bürger hofften, durch ihre Mitarbeit in den Freiwilligenorganisationen ihr Gefühl persönlicher Isolation und Entfremdung zu überwinden und an einer echten Gemeinschaft teilhaben zu können.⁵²⁰

3 Men Waiting (2006) – ein sozialer Mikrokosmos im Spannungsfeld von Mythen und Entfremdung

Jeff Wall lässt 22 Männer an einer verkehrsarmen Seitenstraße in Vancouver warten. Warten oder „Warten-Gelassen-Werden“ ist ein fremdbestimmter Zustand, den die wartenden Männer nicht beinflussen, sondern nur ertragen können. Über das „Warten lassen“ schreibt Friedrich Nietzsche:

„Warten lassen. – Ein sicheres Mittel, die Leute aufzubringen und ihnen böse Gedanken in den Kopf zu setzen, ist: sie lange warten zu lassen. Dies macht unmoralisch.“⁵²¹

Laut Jeff Wall handelt es sich bei diesen Männern um *day laborers*, Tagelöhner, die warten, um für Gelegenheitsarbeit angeheuert zu werden. Wenn man bedenkt, dass Zeit, wie der amerikanische Soziologe Richard Sennett schreibt, die einzige Ressource ist, die den Menschen am unteren Rand der Gesellschaft frei zur Verfügung steht, dann wird diesen Männern durch den Zustand des Wartens beziehungswise des „Warten-Gelassen-Werdens“ diese einzige Ressource, die ihnen noch frei zur Verfügung stehen sollte, entzogen.⁵²²

Die Schutzhelme, die vier der Männer tragen, lassen erahnen, dass sie auch auf harte körperliche Arbeit auf einer Baustelle oder an einem anderen Gefahrenbereich vorbereitet sind, in dem derartige Schutzhelme vorgeschrieben sind. Vielleicht erwartet diese Männer auch harte körperliche Arbeit in einem

⁵¹⁹ Rifkin (1995) 2004, S. 193.

⁵²⁰ Rifkin (1995) 2004, S. 197.

⁵²¹ Nietzsche, Friedrich: Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für Freie Geister (1878), in: Nietzsche, Friedrich: Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Mit einem Nachwort von Alfred Baeumler, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1964, S. 239.

⁵²² Sennett, Richard: Der flexible Mensch, Berlin: Berlin Verlag GmbH, 9. Auflage 1999, S. 16.

Kühlhaus, wie es auf Jeff Walls Arbeit *Cold Storage, Vancouver* von 2007 zu sehen ist (Abb. 21, S. 244), einer Arbeit die zusammen mit *Men Waiting* als Auftragsarbeit für das Berliner Guggenheim Museum entstand, Fabrikarbeit, wie auf *Outburst* von 1989 (Abb. 102, S. 287) oder einfache Dienstleistungen, wie bei *Volunteer* von 1996 (Abb. 50, S. 259), der ersten Schwarz-Weiß-Fotografie von Jeff Wall. *Day laborers* wissen nicht, wer sie wohin abholen wird. Die Arbeit, die auf sie wartet, ist entfremdete Arbeit, nicht durch die Arbeit selbst, sondern höchstens durch die Entlohnung werden diese Männer Befriedigung erfahren.

Können diese Gelegenheitsarbeiter auf einen sozialen Aufstieg und ein besseres Leben hoffen, so wie es der Mythos vom „Amerikanischen Traum“ jedem Einzelnen, der hart arbeitet und Opfer bringt, verspricht - oder gehören diese Männer zur Gruppe der „*working poor*“⁵²³, die, laut der amerikanischen Soziologin Heather Johnson, ihr Leben lang hart arbeiten und trotzdem niemals Wohlstand und Erfolg erlangen werden?

Die Just-in-Time-Beschäftigung, auf die Jeff Walls *day laborers* warten, wird zwar laut Jeremy Rifkin eine große Rolle in der Hightech-Ökonomie des 21. Jahrhunderts spielen, dort aber nur für Hochqualifizierte. Das Verschwinden fester Arbeitsverhältnisse in weiten Bereichen werde zum drängendsten Problem dieses Jahrhunderts werden. Laut Richard Sennett fänden Zeitarbeiter in den ersten Jahren ihre abwechslungsreiche Arbeit recht befriedigend, doch auf Dauer erlebten auch sie ihre Situation als frustrierend.⁵²⁴

Jeff Wall stellt seine Tagelöhner nicht arbeitend, sondern auf Arbeit wartend dar. Wie auf einem Abstellgleis, das Züge aufnimmt, die nicht benötigt werden, sind sie an einer verkehrsarmen Seitenstraße aufgereiht. Als Gelegenheitsarbeiter wissen diese Männer nicht, ob sie überhaupt an diesem oder in den nächsten Tagen Arbeit angeboten bekommen werden. Zeichnet sich in Jeff Walls *Men Waiting* bereits „Das Ende der Arbeit“ ab, das Jeremy Rifkin schon 1995 in seinem Werk „Das Ende der Arbeit und ihre Zukunft“ prophezeite? Warten diese Männer auf Arbeit, die es nicht mehr gibt?

In den meisten Industrieländern seien, laut Jeremy Rifkin, mehr als 75 Prozent der Arbeitskräfte mit solchen mehr oder minder einfachen Routinetätigkeiten beschäftigt. Da die meisten dieser Tätigkeiten auch von automatisierten

⁵²³ Johnson 2006, S. 4.

⁵²⁴ Sennett, Richard: Die Kultur des neuen Kapitalismus, Berlin: Berlin Verlag GmbH, 2007, S. 62.

Maschinen, Robotern oder leistungsfähigen Computern erledigt werden könnten, stehe, laut Jeremy Rifkin, eine Arbeitslosigkeit ungeahnten Ausmaßes bevor. Dank immer leistungsfähigerer Computerprogramme würden wir schon bald in einer Welt ohne Arbeit leben. Sowohl die Industrie als auch der Agrarsektor und der Dienstleistungsbereich seien von dieser Entwicklung betroffen.

Stellt Jeff Wall in *Men Waiting* die Opfer der „Dritten Industriellen Revolution“ dar, jene Opfer des technischen Fortschritts, die laut Jeremy Rifkin keine Beschäftigung mehr finden, weil diese der Rationalisierung zum Opfer fiel? Macht Jeff Wall in *Men Waiting* jene Männer sichtbar, die hinter dem Glanz der Hightech-Ökonomie verschwinden werden?

Hoffnung ist in den Gesichtern der Männer nicht zu lesen. Die Hände in den Taschen vergraben stehen sie mit gesenkten Schultern am Straßenrand. Haben diese Männer, von Scham und von einem Gefühl der Wertlosigkeit überwältigt, ihre Lebenskraft, ihr Selbstvertrauen und ihr Selbstwertgefühl verloren? Den Schriftzug der Ladenkette „*Value Village*“, der, bei näherer Betrachtung, auf einem der Flachbauten zu lesen ist, könnte man mit „Dorf der Werte“ oder „Dorf des Nutzens“ übersetzen. Dieser Schriftzug wirkt zusammen mit den auf Arbeit wartenden Männern, die momentan zum Müßiggang verurteilt sind, die im Moment, da sich der Wert eines Menschen am Marktwert seiner Arbeitskraft bemisst, für die Gesellschaft völlig nutzlos, ja sogar wertlos sind, nahezu sarkastisch. Da für viele Menschen Arbeit ein wesentlicher Bestandteil ihres Selbstbildes ist, entsteht bei diesen Männern, die nur zeitweise oder gar nicht beschäftigt sind, ein Gefühl der Nutz- oder Wertlosigkeit. Unter den 22 Männern sind auch ältere Männer. Laut Richard Sennett ist auch das Alter in der modernen Wirtschaft ein Maßstab für Nutzlosigkeit:

„Ein weitaus wichtigeres Moment der Nutzlosigkeit ist das Alter. Jeder Mensch wird älter und schwächer. Irgendwann kommt für uns alle der Augenblick, da wir nutzlos (im Sinne von unproduktiv) werden.“⁵²⁵

Im Internet wirbt das Unternehmen „*Value Village*“ damit, mit lokalen Wohlfahrtsprogrammen zusammenzuarbeiten und viele zufriedene Arbeiter zu beschäftigen. Menschen aus allen sozialen Schichten könnten außerdem bei

⁵²⁵ Sennett 2007, S. 77.

„Value Village“ einkaufen. Angesichts der im Moment arbeitslosen Männer, wirkt auch das etwas zynisch. Für diese 22 Männer scheint auch in diesem Unternehmen kein Platz zu sein.

Der die Bildfläche dominierende wolkenverhangene Himmel steigert den trostlosen Eindruck des Bildes, auch die Technik der Schwarz-Weiß-Fotografie trägt dazu bei. Die Stromleitungen, die die Silhouetten von Metallcontainern, Hecke und Gebäuden im unteren Bilddrittel auf verschiedenen Höhen überspannen, transportieren elektrische Energie, verbinden Stromquelle und Verbraucher, übertragen in anderen Fällen aber auch Signale. Im Kontrast zu dieser verbindenden Funktion der Stromleitungen sind die Männer, die, bis auf zwei, keinen Blickkontakt zueinander aufgenommen haben und nicht miteinander kommunizieren, in ihre Einsamkeit gehüllt. Sie haben ihre Hände in den Jacken- oder Hosentaschen vergraben, die Schultern gesenkt, den Blick zu Boden oder in die Weite gerichtet. Jeder für sich hat sich in seine Einsamkeit zurückgezogen und erleidet den Zustand des Wartens.

Findet man in diesem Einzelkämpfertum noch einen letzten Funken des „Amerikanischen Traumes“? Dieser Traum konzentrierte sich immer auf das persönliche materielle Vorankommen, weniger auf das allgemeine Wohlergehen. Man glaubte an die Vorrangstellung des Individuums und die Verantwortung des Einzelnen.

Da es, laut Jeremy Rifkin, in der Mitte dieses Jahrhunderts keine Arbeiter und Arbeiterinnen mehr geben wird, müssten die Menschen ihr Verhältnis zur Gesellschaft neu definieren. Hoffnung sieht er im sogenannten „Dritten Sektor“, der auch als unabhängiger oder freiwilliger Sektor bezeichnet werde. In diesem Sektor hofften die Bürger, durch ihre Mitarbeit in den Freiwilligenorganisationen ihr Gefühl persönlicher Isolation und Entfremdung zu überwinden und an einer echten Gemeinschaft teilhaben zu können. Deutet sich dieser Sektor in der Ladenkette „Value Village“, die sich als *nonprofit alliance* bezeichnet und lokale Wohlfahrtsprogramme unterstützt, bereits an? Die wartenden Männer scheinen in diesem „Dritten Sektor“ noch keine Aufgabe gefunden zu haben, sie warten noch immer auf Arbeit im traditionellen Sinne und können sich in ihrer momentanen gesellschaftlichen Lebensform nicht selbst verwirklichen.

Kapitel X:
Historische Fotografien und
kunstgeschichtliche Werke in
Bezug zu *Men Waiting* (2006)
gesetzt

1 Vergleich von *Men Waiting* (2006) mit Fotografien aus der „Großen Depression“ der 30er Jahre von Dorothea Lange

Der Abgrund, den die Weltwirtschaft derzeit auslotet, weist beängstigende Parallelen mit der Weltwirtschaftskrise der 1930er Jahre auf. Bereits 1930, im Gefolge der „Großen Depression“, litt die Bevölkerung unter der entstehenden „technologischen Arbeitslosigkeit“. Diesen Sachverhalt fasste der britische Ökonom John Maynard Keynes später mit folgenden Worten zusammen:

„Wir sind von einer neuen Krankheit befallen, deren Namen einige Leser noch nicht gehört haben mögen, von der sie aber in den nächsten Jahren noch recht viel hören werden, nämlich ‚technologischer Arbeitslosigkeit‘. Das bedeutet Arbeitslosigkeit, weil unsere Entdeckung von Mitteln zur Ersparung von Arbeit schneller voranschreitet als unsere Fähigkeit, neue Verwendung für die Arbeit zu finden.“⁵²⁶

Der Börsencrash von 1929 leitete die „Große Depression“ ein. Besonders betroffen von den Folgen der „Großen Depression“ waren die Bewohner der so genannten *Dust Bowl* Region im Mittleren Westen der USA.⁵²⁷

Extreme Wetter- und Natureinflüsse führten im mittleren Westen der USA zu Missernten und Migration. Bereits zwischen 1920 und 1930 verließen Teile der Landbevölkerung ihre bisherige Heimat in Richtung Stadt, um dort besser bezahlte Arbeit und ein besseres Leben zu finden.⁵²⁸ 1921 kollabierten die Preise in der Landwirtschaft und immer mehr Farmer wanderten in Richtung Stadt ab. Die Landflucht der Farmer beschleunigte den Einsatz von Technik. Zunehmend wurden in den ländlichen Regionen zur Bestellung der Felder Traktoren eingesetzt.⁵²⁹

John Steinbeck illustrierte die mit der fortschreitenden Mechanisierung einhergehende Entfremdung des Menschen von Land und Arbeit am Beispiel des Traktors, um den man sich viel weniger kümmern müsse als um ein Pferd:

⁵²⁶ Keynes, John Maynard: Politik und Wirtschaft. Männer und Probleme. Ausgewählte Abhandlungen. Übertragen durch Edouard Rosenbaum, Tübingen/Zürich: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Polygraphischer Verlag AG., 1956, S. 267.

⁵²⁷ Runge 2006, S. 17.

⁵²⁸ Runge 2006, S. 18.

⁵²⁹ Runge 2006, S. 19.

„And when a horse stops work and goes into the barn there is a life and a vitality left, there is a breathing and a warmth, and the feet shift on the straw, and the jaws champ on the hay, and the ears and the eyes are alive. There is a warmth of life in the barn, and the heat and smell of life. But when the motor of a tractor stops, it is as dead as the ore it came from. The heat goes out of it like the living heat that leaves a corpse. Then the corrugated iron doors are closed and the tractor man drives home to town, perhaps twenty miles away, and he need not come back for weeks or months, for the tractor is dead. And this is easy and efficient. So easy that the wonder goes out of work, so efficient that the wonder goes out of land and the working of it, and with the wonder the deep understanding and the relation. And in the tractor man there grows the contempt that comes only to a stranger who has little understanding and no relation.“⁵³⁰

Diese Mechanisierung steigerte die Produktivität, ebenso die Gehälter derer, die diese Maschinen bedienten.⁵³¹ Allerdings kam es, bedingt durch die „Große Depression“ in den USA, zu einer landesweiten Massenarbeitslosigkeit.⁵³² Das Nationaleinkommen halbierte sich zwischen 1929 und 1932. Im Jahr 1933 war die Arbeitslosenzahl auf 12 bis 13 Millionen gestiegen.⁵³³ Auch der „Amerikanische Traum“ litt stark unter der „Großen Depression“, was der Amerikanist Gert Raeithel sehr anschaulich beschreibt:

„Die Krise der Wirtschaft hatte eine Krise des Amerikanismus heraufbeschworen. Das Vertrauen in die magischen Fähigkeiten des Businessman war geschwunden. An den primitiven Aufstiegsmythos von der Gosse in die Paläste der Rockefellers wollte niemand mehr so recht glauben. Der in Schriften wie ‚Cheer Up! Better Times Ahead!‘ propagierte Optimismus wirkte unecht und billig. Man musste zugeben, in einem Land zu leben, in dem Menschen verhungerten. In der Zeitung konnte man lesen, dass es verwahrloste Kinder gab, denen die Würmer aus der Nase krochen. Es gehörte eine Portion Unverfrörentheit oder eben Sentimentalität dazu,

⁵³⁰ Steinbeck, John: The Grapes of Wrath (1939), in: Steinbeck, John: The Grapes of Wrath, London/Melbourne/Toronto: Heinemann Verlag, 1960, S. 103.

⁵³¹ Runge 2006, S. 19.

⁵³² Runge 2006, S. 26.

⁵³³ Runge 2006, S. 23.

unter diesen Umständen die Depressionsjahre als eine kreative, lebendige und warmherzige Zeit zu bezeichnen.“⁵³⁴

Neue Hoffnungen stiftete der Sieg des Demokraten Franklin Delano Roosevelt, bei den Präsidentschaftswahlen von 1932. Roosevelt versprach 1932, bei seiner Präsidentschaftskandidatur, einen *New Deal*. Dieser *New Deal* sollte Reformen des Sozialsystems, der Landwirtschaft und Projekte zur Verbesserung der Infrastruktur vorantreiben. Die Euphorie, die den *New Deal* anfänglich begleitet hatte, schwand ab Ende 1937, auch bedingt durch den Einfluss der Rezession 1937/38. Anfang der 1940er Jahre lief der *New Deal* schließlich aus.⁵³⁵

Im Auftrag der *Farm Security Administration (FSA)*, einer von der Regierung eingesetzten Organisation, die als Zweig des Landwirtschaftsministeriums die ärmsten Farmer unterstützte⁵³⁶, sollte eine Gruppe von Fotografen, darunter auch Dorothea Lange, die Probleme der „Großen Depression“ ins öffentliche Bewußtsein rufen und dazu beitragen, Sinn und Notwendigkeit der *New Deal* Reformen in der Öffentlichkeit zu verbreiten.⁵³⁷

Mit den Fotografien erstellte die *FSA* „eine ausführliche Bilddokumentation über die Veränderungen der amerikanischen Landwirtschaft und die Wanderbewegung amerikanischer Familien, welche das Aufkommen der Traktoren sowie der Dürre von ihrem Land vertrieben hatten. Bei der Arbeit für die *FSA* wurde von den Fotografen eine präzise, fortschrittliche und positive Haltung erwartet, die Stryker⁵³⁸ als ‚großen Respekt für die Menschen‘ beschrieb.“⁵³⁹

Mark Durden, Professor für Fotografie an der Newport School of Art der Universität von Wales, macht auf die ironischen Kontraste aufmerksam, die sich

⁵³⁴ Raeithel, Gert: Geschichte der Nordamerikanischen Kultur. Band 3. Vom Neaw Deal bis zur Gegenwart 1930-1988, Weinheim/Berlin: Quadriga Verlag, 1989, S. 10.

⁵³⁵ Runge 2006, S. 17-18.

⁵³⁶ Durden, Mark: Dorothea Lange 55, deutsche Übersetzung von Suzan Depping, Ute Peters, Gerd H. Söffker, Martin Richter, Berlin: Phaidon Verlag, 2001, S. 7.

⁵³⁷ Runge 2006, S. 82.

⁵³⁸ Roy Emerson Stryker: *1893, +1975, amerikanischer Volkswirt, Regierungsbeamter und Fotograf, leitete die Informationsabteilung und die Abteilung für Dokumentarfotografie der *Farm Security Administration (FSA)* während der „Großen Depression“.

⁵³⁹ Durden 2001, S. 7.

in Dorothea Langes Fotografien zwischen den Botschaften auf den großen Reklametafeln und den in Not geratenen Wanderarbeitern finden:

„Trotz der Armut während der Wirtschaftskrise waren die Straßen auch in den 1930er-Jahren von Reklametafeln gesäumt, auf denen die Großfirmen Klischees über den American Way of Life verbreiteten – ‚Die höchsten Löhne der Welt: Nirgends ist es besser als in Amerika‘. Solche Tafeln gehörten zu dem, was die Zeitschrift Life eine Propagandakampagne der Arbeitervereinigung nannte. Dorothea Lange bediente sich häufig des ironischen Kontrastes zwischen diesen Botschaften und der Not der Wanderarbeiter, die im Schutz der Tafeln manchmal ihre provisorischen Unterkünfte errichteten (siehe Abb. 103, S. 288). Sie fotografierte auch Tafeln der Southern Pacific Railroad. Auf einem Bild sind Arbeiter zu sehen, die an einer Tafel vorbeiwandern, welche dazu einlädt, sich zu entspannen und den Zug zu nehmen (siehe Abb. 104, S. 288). Ihre Aufmerksamkeit für Schilder zeigt sich auch auf einem anderen Bild, das eine trotzige Botschaft an einer Tankstelle im kalifornischen Kern County dokumentiert: Leute, die ihre Reifen aufpumpen müssen, werden daran erinnert, dass ihr Land frei ist und sie es nicht den ‚großen Tieren‘ überlassen sollen (siehe Abb. 105, S. 289).“⁵⁴⁰

Wie bereits unter Kapitel IX, Abschnitt 3 erwähnt, findet sich, wenn auch etwas versteckter, eben dieser ironische Kontrast auch in Jeff Walls *Men Waiting*. Der Name der Kaufhauskette „Value Village“ ist zwar erst auf den zweiten Blick auf einem der Flachbauten zu lesen, stellt aber einen ironischen Kontrast zu den im Moment unbeschäftigt, also nutz- oder wertlosen Männern dar. Sowohl Dorothea Lange als auch Jeff Wall bringen mit diesen fotografierten Werbeinschriften nicht einfach nur Schrift und Wort ins Bild, sie verspinnen Schrift und Bild zu einem Bedeutungsgeflecht und eröffnen neue Deutungsebenen.

Zahlreiche Fotografien von Dorothea Lange zeigen Männer, die, wie auch jene in Jeff Walls *Men Waiting*, auf Arbeit warten. Eine Fotografie von 1935 (Abb. 106, S. 290) zeigt einen Mann - aus einer Gruppe lediger Männer am Straßenrand.

⁵⁴⁰ Durden 2001, S. 11.

Diese Männer suchen Arbeit als Erbsenpflücker. Eine weitere Fotografie, von 1937, zeigt einen Mann, der wochenlang am Rande eines Erbsenfeldes auf Arbeit gewartet hatte und nun, da die Wintererbsen erfroren waren, auf die zweite Ernte warten musste (Abb. 107, S. 291).

Auch Richard Sennett sieht Parallelen zwischen den Fotografien der „Großen Depression“ und den Erscheinungen, durch die sich die gegenwärtige Wirtschaftskrise offenbart:

„Ein für die Weltwirtschaftskrise der 1930er Jahre typisches Bild bieten jene Fotografien, auf denen sich Menschen vor den Toren geschlossener Fabriken zusammendrängen und auf Arbeit warten, obwohl sie nur allzu genau wissen, dass es keine Arbeit mehr gibt. Diese Fotografien haben immer noch etwas Verstörendes, weil das Gespenst der Nutzlosigkeit keineswegs verschwunden ist. Nur der Kontext hat sich verändert. In den reichen Volkswirtschaften Nordamerikas, Europas und Japans wollen viele Menschen arbeiten und finden keinen Arbeitsplatz.“⁵⁴¹

2 Vergleich von *Men Waiting* (2006) mit *Warten auf Arbeit* von George Grosz (1934)

Im Jahre 1934 schuf George Grosz eine Arbeit auf Papier in Mischtechnik, mit dem Titel *Warten auf Arbeit*, die heute im Besitz des Museums of Art in Arizona ist. In dieser Arbeit sind vier stämmige Männer dargestellt, zwei ältere und zwei jüngere, die vor einer Hochhaussilhouette auf Arbeit warten (Abb. 108, S. 292). George Grosz setzt seine Personen groß in den Vordergrund. Aufstrebende Hochhäuser im Hintergrund deuten Prosperität an. Bei Jeff Wall dagegen deuten der graue Himmel, die niedrigen Flachbauten und der nackte Baum fehlende Zukunftsperspektiven an. Das flüchtige Bild von Georg Grosz entwickelt - trotz seiner Einfachheit - eine ähnliche Dramatik, wie die Fotografien aus der Zeit der „Großen Depression“. Bei Jeff Wall dagegen wird die Dramatik durch das gigantische überlebensgroße Format, fast drei auf vier Meter (262 x 388 cm),

⁵⁴¹ Sennett 2007, S. 69.

überhöht und man wird als Betrachter förmlich in das Bild eingesogen und imaginativ zum Teil des Bildes.

3 Men Waiting (2006) im Vergleich mit *Blue Collar Tool & Die* von Edward Ruscha (1992)

Edward Ruscha schuf 1992 ein eindrucksvolles Gemälde mit dem Titel *Blue Collar Tool & Die* (Abb. 109, S. 292). Dieses Gemälde drängt sich geradezu zu einem Vergleich mit *Men Waiting* (2006) auf.

Edward Ruscha lässt über einem rudimentär sichtbaren Flachdachbau, der an der Front die Aufschrift „*Tool & Die*“ trägt, einen drohenden, ausdrucksstarken, lichtdurchwirkten Wolkenhimmel aufsteigen. Dieses angedeutete Gebäude steht als Platzhalter für die vielen sich in ihrer Kahlheit ähnelnden Fabrikgebäude und Fertigungshallen, die zu Tausenden in den Industrieansiedlungen rund um die Welt zu finden sind.

Die schwarze Inschrift auf dem hellen Grund des Gebäudes, „*Tool & Die*“, die auch im Titel wiederaufgenommen wurde, sticht dem Betrachter sofort ins Auge. „*To tool*“ bedeutet „mit einem Werkzeug bearbeiten“, „bearbeiten“, „blinddrucken“, „blindprägen“, „prägen“. Auf den ersten Blick wirkt diese Inschrift mit dem für ein Firmenlogo typischen Et-Zeichen (&) völlig gewöhnlich, so wie „*Tool & Company*“. Doch es heißt eben nicht „*Tool & Company*“, sondern „*Tool & Die*“. Der Titel *Blue Collar Tool & Die* eröffnet noch eine weitere Bedeutungsdimension, er weist auf die Industriearbeiter hin, die ursprünglich einen blauen Arbeitsanzug trugen, von dem sich ihr euphemistischer Name ableitet. Im Gegensatz zu den „*blue collar workers*“, die in den gesichtslosen Fabrikhallen arbeiten, gehen die „*white collar workers*“, die höheren Angestellten, mit Anzug und Hemd bekleidet, in klimatisierten Bürogebäuden ihrer Arbeit nach. Es sind die „*blue collar workers*“, die einfachen Arbeiter, die tagtäglich in Edward Ruschas „*Tool & Die*“-Fabrikhalle ihre Arbeitskraft verkaufen, ihre Seele verlieren und nebenbei verlernen, ihren Verstand zu gebrauchen, solange bis sie sterben. Adam Smith beschreibt bereits Ende des 18. Jahrhunderts, zu Beginn der „Industriellen Revolution“ in England,

welche Auswirkungen einfache, stumpfsinnige Arbeit auf die einzelnen Arbeiter haben kann:

„Mit fortschreitender Arbeitsteilung wird die Tätigkeit der überwiegenden Mehrheit derjenigen, die von ihrer Arbeit leben, also der Masse des Volkes, nach und nach auf einige wenige Arbeitsgänge eingeengt, oftmals nur auf einen oder zwei. Nun formt aber die Alltagsbeschäftigung ganz zwangsläufig das Verständnis der meisten Menschen. Jemand, der tagtäglich nur wenige einfache Handgriffe ausführt, die zudem immer das gleiche oder ein ähnliches Ergebnis haben, hat keinerlei Gelegenheit, seinen Verstand zu üben. Denn da Hindernisse nicht auftreten, braucht er sich auch über deren Beseitigung keine Gedanken zu machen. So ist es ganz natürlich, dass er verlernt, seinen Verstand zu gebrauchen, und so stumpfsinnig und einfältig wird, wie ein menschliches Wesen nur eben werden kann. Solch geistige Trägheit beraubt ihn nicht nur der Fähigkeit, Gefallen an einer vernünftigen Unterhaltung zu finden oder sich daran zu beteiligen, sie stumpft ihn auch gegenüber differenzierten Empfindungen, wie Selbstlosigkeit, Großmut oder Güte, ab, so dass er auch vielen Dingen gegenüber, selbst jenen des täglichen Lebens, seine gesunde Urteilsfähigkeit verliert.“⁵⁴²

Auch Rahel Jaeggi beschreibt diese Entfremdung des Menschen von der Arbeit, die auch im übrigen Europa mit dem Beginn des Industriezeitalters im 19. Jahrhundert einsetzte:

„Entfremdung bedeutet – ein beherrschendes Thema schon der Goethezeit – den Verlust des ‚ganzen Menschen‘, die durch Arbeitsteilung und Spezialisierung hervorgebrachte Fragmentierung und Beschränkung von Tätigkeiten und die daraus folgende Verkümmерung menschlicher Potentiale und Ausdrucksmöglichkeiten. Nur noch ein ‚Rädchen im Getriebe‘, ist der entfremdet Arbeitende entindividualisiert, bloße

⁵⁴² Smith, Adam: Der Wohlstand der Nationen (1789), in: Smith, Adam: Der Wohlstand der Nationen. Eine Untersuchung der Natur und seiner Ursachen. Aus dem Englischen übertragen und mit einer umfassenden Würdigung des Gesamtwerks von Horst Claus Recktenwald, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982 (Vollständige Ausgabe nach der 5. Auflage (letzter Hand), London 1789), S. 662.

Teilfunktion innerhalb eines von ihm nicht überschaubaren und von ihm nicht kontrollierbaren Geschehens.“⁵⁴³

Der amerikanische Soziologe Richard Sennett sieht in der Entfremdung noch weitere Aspekte, die Distanzen zwischen den einzelnen Menschen in Industriegesellschaften aufbauen können:

„Wir wissen, dass der Industriekapitalismus den Arbeiter von seiner Arbeit trennt, denn dieser kann über seine Arbeitskraft nicht frei verfügen, sondern muss sie verkaufen. Deshalb besteht, wie wir ebenfalls wissen, das Grundproblem des Kapitalismus in der Entfremdung. Spaltung, Zerstückelung, Trennung, Isolation sind die gängigen Bilder, mit denen dieses Übel beschrieben wird. Jede Situation, die zwischen den Menschen eine Distanz legt, muss daher die kapitalistische Entfremdung verstärken, wenn sie nicht gar selbst Resultat dieser Entfremdung ist. In diesem Kontext kann das Fremde oder die Fremdheit selbst plötzlich wie eine Ausgeburt des Kapitalismus erscheinen. Die Distanz zwischen dem einzelnen und den anderen gleicht der zwischen dem einzelnen und seiner Arbeit. Die Masse liefert hierfür ein gutes Beispiel: Sie ist von Übel, weil die Menschen, die sich in ihr zusammenfinden, einander unbekannt sind.“⁵⁴⁴

Das Verhältnis der Industrie zu ihren Angestellten und Kunden brachten aber auch bereits Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in präzisen Worten auf einen Nenner:

„Die Industrie ist an den Menschen bloß als an ihren Kunden und Angestellten interessiert und hat in der Tat die Menschheit als ganze wie jedes ihrer Elemente auf diese erschöpfende Formel gebracht. Je nachdem, welcher Aspekt gerade maßgebend ist, wird in der Ideologie Plan oder Zufall, Technik oder Leben, Zivilisation oder Natur betont. Als Angestellte werden sie an die rationale Organisation erinnert und dazu angehalten, ihr mit gesundem Menschenverstand sich einzufügen. Als Kunden wird ihnen

⁵⁴³ Jaeggi 2005, S. 22.

⁵⁴⁴ Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannie der Intimität, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1983, S. 332.

Freiheit der Wahl, der Anreiz des Unerfaßten, an menschlich-privaten Ereignissen sei's auf der Leinwand sei's in der Presse, demonstriert. Objekte bleiben sie in jedem Fall.“⁵⁴⁵

Bei Edward Ruschas *Blue Collar Tool & Die* (1992) handelt es sich um traditionelle, handwerklich perfekt ausgeführte Acrylmalerei auf Leinwand. Dennoch wählt Edward Ruscha keine Farben, sondern Schwarz und Weiß, durch deren Mischung er die unterschiedlichsten Grauunterschichten erzeugt. Erst zwölf Jahre später, im Jahre 2004, hat Edward Ruscha zu *Blue Collar Tool & Die*, im Rahmen der Biennale in Venedig 2005, ein Pendant in Farbe geschaffen (Abb. 110, S. 293). Es trägt den Titel *The Old Tool & Die Building* und zeigt dasselbe Gebäude, dieses Mal mit asiatischen Aufschriften und Graffiti, vor einem dunstigen, grau-orangen Himmel. Einige dieser asiatischen Schriftzeichen lassen sich deuten, andere sind eher in die Fantasie einzuordnen, weisen aber möglicherweise darauf hin, dass die Arbeit nach Asien entchwunden ist oder aber Asiaten diese Arbeit in den USA aufgenommen haben. Das erste Zeichen links bedeutet allerdings auf Chinesisch Westen. Wenn man annimmt, dass bei diesem Bild, wie es sich eigentlich auf dem Bild von 1992 bereits zeigte, eine von der Sonne beleuchtete Südfassade abgebildet wird, dann deutet die westliche Richtung tatsächlich auf Asien hin.

Wie Edward Ruschas *Blue Collar Tool & Die* von 1992 setzt sich auch Jeff Walls *Men Waiting* aus Schwarz-Weiß und unterschiedlichsten Grauunterschichten zusammen. Jeff Wall hat jedoch nicht das Medium der Malerei für seine Arbeit gewählt, sondern das der Schwarz-Weiß-Fotografie. Trotz der unterschiedlichen Medien scheint ein Vergleich dieser beiden Arbeiten durchaus angebracht:

Sowohl bei Jeff Wall, als auch bei Edward Ruscha beherrscht ein wolkenverhangener Himmel die oberen zwei Drittel des Bildes. Bei Jeff Wall ist der Himmel wolzig und undurchsichtig, die Wolken sind in feinsten Grauunterschichten voneinander abgestuft. Edward Ruscha setzt dunkelgraue, nahezu schwarze Wolken unterschiedlicher Größe auf einen hellen Hintergrund. Dieser helle

⁵⁴⁵ Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 1944 (erfolgte die Erstveröffentlichung als Mimeographie unter dem Titel *Philosophische Fragmente* im New York Institute of Social Research)/1947 (wurde die endgültige Fassung vom Querido-Verlag in Amsterdam als Druck herausgegeben), in: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 15. Auflage, Frankfurt am Main: S. Fischer Taschenbuch Verlag, 2004 S. 155.

Hintergrund scheint durch eine Lichtquelle hinter den Wolken durchstrahlt zu werden. Der starke Hell-Dunkel-Kontrast und der Eindruck der Lichtstrahlen steigern die Dramatik dieses Himmels ins Unermeßliche.

Bei Edward Ruscha taucht im Titel der Begriff „*Blue Collar*“ auf, der auf die „*Blue Collar Workers*“, die Industriearbeiter, die einfachen Arbeiter, verweist. Bei Jeff Wall sind es die „*Men Waiting*“, die im Gegensatz zu den „*Blue Collar Workers*“ nicht mehr arbeiten, sondern auf Arbeit warten. Zwischen „*Tool & Die*“, vereinfacht ausgedrückt „arbeiten und sterben“, zieht sich ein roter Faden, arbeiten oder bearbeiten sind aktive Tätigkeiten. Bei Jeff Walls Wartenden hingegen herrschen Stillstand und Passivität. Edward Ruschas „*Blue Collar Workers*“ arbeiten, bis sie sterben, Jeff Walls Männer warten und entfremden sich der entfremdeten Arbeit.

Edward Ruschas „*Blue Collar Workers*“ wurden von der Fabrikhalle verschluckt, nur der Titel erinnert daran, dass in derartigen Hallen Arbeiter beschäftigt sind. Bei *Men Waiting* wurden die wartenden Männer aus dem Produktionsprozess ausgegliedert, vergessen, nicht mehr gebraucht. Sie warten als verstreute kleine Gruppe vor den Flachbauten an einer abgelegenen Nebenstraße auf die ersehnte Arbeit.

Sowohl bei Edward Ruscha, als auch bei Jeff Wall, hier zwar etwas versteckter, taucht Schrift im Bild auf. Auf beiden Bildern ist der Schriftzug auf Flachbauten zu lesen, auf Edward Ruschas weißem Flachbau das aufrüttelnde „Firmenlogo“ „*Tool & Die*“, das dem Betrachter durch das vertraute Et-Zeichen (&) auf den ersten Blick vorgibt, ein gewöhnliches Firmenlogo zu sein, ihn aber im Innersten erschaudern lässt, sobald er den Inhalt erfasst.

Das Firmenlogo „*Value Village*“, das erst auf den zweiten Blick auf einem der Flachbauten im Hintergrund zu erkennen ist, könnte *Men Waiting* einen neuen ironischen Titel geben: „*Value Village*“, das „Dorf des Wertes oder des Nutzens“, vor dem in der derzeitigen Wirtschaftslage wertlose und nutzlose Männer auf Arbeit warten.

Edward Ruschas *Blue Collar Tool & Die* besticht durch die handwerklich perfekte Ausführung. Mit wenigen Elementen, dem abstrahierten Flachdachbau, der Inschrift und dem dräuenden Himmel schafft er ein sehr bedrohliches, eindringliches Gemälde, das ein breites Bedeutungsgeflecht eröffnet.

Jeff Walls kinematografisches Foto *Men Waiting* besticht durch seine gigantischen Ausmaße, mit 262 x 388 Metern ist es jeweils noch einen Meter länger und breiter, als Edward Ruschas großformatiges Bild. Als Betrachter wird man in das Bild eingesogen und findet sich selbst in der trostlosen, zermürbenden Situation des Wartenden wieder. Wenn man sich dann, aus der Situation der Wartenden, die Umgebung betrachten würde, finge man die Stimmung an der heruntergekommenen Nebenstraße ein. Die planlos zusammengewürfelten, langsam verfallenden Gebäude im Rücken, der kahle Baum vor dem wolkenverdeckten Himmel und die schroffe, abweisende Haltung der Umherstehenden würden den „Eingesogenen“ in genau jenes Stimmungstief versetzen, das die anderen Wartenden bereits zu haben scheinen. Lediglich die zahlreichen Masten mit quergespannten Leitungen wecken die Hoffnung, dass es irgendwo noch Licht und Kommunikation, aber auch Arbeit geben könne. Dieses Eingesogenwerden bei Jeff Wall zeigt, dass diese Arbeit unmittelbar Emotionen weckt und den Betrachter gefühlsmäßig einbezieht. Aber nach diesem ersten Eingesogenwerden und einer genauen Analyse aller Bildelemente wird man auf viele Bedeutungsdimensionen stoßen, wie sie bereits dargestellt wurden.

Edward Ruschas Bild dagegen stellt die Zusammenhänge wesentlich abstrakter dar und spricht einen aufmerksamen Betrachter an, der die Bedeutungsdimensionen, erst langsam, über die Deutung von Sprache, Gebäude und Himmel, in sein Bewusstsein eindringen lassen kann. Dieser Betrachter wird dann, in seiner Imagination, die Arbeiter in den Fabrikhallen erkennen, die ihre Arbeit nahezu bis an ihr Lebensende verrichten.

Kapitel XI:

Von Jeff Wall ausgewählte Filme
und ihre Bedeutung für die in
dieser Arbeit behandelten
Werke Jeff Walls

1 „Fat City“ (1972), Regie: John Huston

Zur Ausstellung „Jeff Wall: Belichtung“ im Berliner Guggenheim Museum wählte Jeff Wall als Begleitprogramm die Filme „Fat City“ (1972) von John Huston und „La Maman et la putain“ (1973) von Jean Eustache aus.

In einem Interview, das Roland Zag und Benjamin Heisenberg im Dezember 2002 mit Jeff Wall in Köln geführt haben, nennt Jeff Wall einen weiteren Film, der mit seiner Arbeit verbunden sei:

„Wenn ich mir einen Film genau ansehe, also nicht nur zum Spass, muss es etwas sein, was mit meiner künstlerischen Arbeit zusammenhängt. Wahrscheinlich war das zuletzt ‚Rosetta‘ von den Dardenne-Briéders.“⁵⁴⁶

Diese drei Filme vereinen einen vordergründig pessimistischen Weltblick mit Themen der sozialen Abhängigkeit, die auch Jeff Wall in seinen Arbeiten aufgreift und beleuchtet.

Der erste ausgewählte Film, „Fat City“ (1972) von John Huston, der zu den untersuchten Arbeiten Jeff Walls in Beziehung gesetzt werden soll, spielt in der Stadt Stockton in Kalifornien. John Huston schildert in „Fat City“ das Leben zweier Amateurboxer. Der ältere Boxer, Billy Tully, hat seine erfolgreichen Jahre bereits hinter sich. Seine Frau hat ihn verlassen, woraufhin er zu trinken begann und seinen hart erarbeiteten Besitz, ein Auto und ein Haus, verlor. In einer Bar lernt Billy die alkoholabhängige Oma kennen und lebt, nachdem Omas Mann inhaftiert wurde, mit Oma in einer Wohnung zusammen. In der Bar, in der sie sich näher kennenlernen, erzählt Oma, dass sie in erster Ehe mit Frank, einem „full blooded Cherokee“⁵⁴⁷ verheiratet war, der von einem Polizeibeamten erschossen wurde.

Der zweite Boxer, Ernie Munger, ist jung, zielstrebig und diszipliniert. Billy Tully verweist Ernie an seinen ehemaligen Manager Ruben Luna. Ernie will unbedingt gewinnen, wird aber schon beim ersten Kampf k.o. geschlagen. Der Manager Ruben Luna setzt trotzdem all seine Hoffnungen auf den jungen Ernie, er lobt sein gutes Aussehen und ist der Überzeugung, dass die Zuschauer von Ernie begeistert sein werden. Für Ernie kauft er sogar einen glitzernden gold-silberfarbigen

⁵⁴⁶ Wall/Zag/Heisenberg 2002, S. 107

⁵⁴⁷ „Fat City“, Kapitel 12, Zeit: 0:38:27.

Boxmantel mit passender Hose (Abb. 111, S. 293), mit dem er aussehe wie ein „champion of the world“⁵⁴⁸. Die anderen Boxer, die Ruben Luna betreut, müssen sich eine einzige Boxer-Hose teilen, auch wenn diese nach dem ersten Kampf bereits blutverschmiert ist. Statt eines edlen Mantels für einen triumphalen Einzug gibt es nur ein verschwitztes Handtuch. Auch Billy Tully sucht seinen alten Manager Ruben Luna wieder auf, er möchte seine alte Form wiedererlangen und erneut in den Ring treten.

Die beiden Männer halten sich, neben den Boxkämpfen, mit Gelegenheitsarbeit über Wasser. Wie die Männer in Jeff Walls *Men Waiting* wartet Billy Tully, mit vielen anderen Männern häufig an einem *cash corner* auf Arbeit (Abb. 112, S. 294). Auf diesem großen Sammelplatz für Arbeitsuchende sind folgende Ausrufe zu hören: „Who wants to go to work? Onion toppers, 20 cents a sack.“⁵⁴⁹, „Tomatoes, 60 cents a box.“, „Let's pick those cucumbers! Twenty cents a box!“⁵⁵⁰ und „Let's go to pick those melons!“⁵⁵¹

Der Busfahrer, der Billy auf ein Zwiebelfeld bringt, verspricht: „If a man wants to work, he could make \$ 15, \$ 20 a day.“⁵⁵² (Abb. 113, S. 294) Dies erscheint aber bei einem Lohn von 20 Cents pro Sack nicht sehr glaubwürdig. Ein alter Mann im Bus erzählt Billy dann, dass ein junger Mann, wie er einer sei, einen richtigen Job brauche (Abb. 114, S. 295). Billy erzählt, er sei Koch gewesen („fry cook“⁵⁵³), sei aber gefeuert worden. Dann unterhalten sich die Männer im Bus darüber, wie viele Säcke Zwiebeln sie gestern geerntet hätten: „Worked my ass for eight bucks yesterday. Good God. Here I am in this bus again.“ „You made eight bucks? Heck, you make more than I did. I worked like hell yesterday. After they made the deductions, I only had five bucks left.“⁵⁵⁴ Der Bus kommt auf dem Zwiebelfeld an (Abb. 115, S. 295), ein Aufseher teilt an jeden Arbeiter einen Zettel aus (Abb. 116, S. 296) und die Zwieblernte beginnt (Abb. 117, S. 296).

Billy Tully versucht neben der Feldarbeit auch Arbeit in einer Konservenfabrik zu bekommen, als Oma ihn erwartungsvoll anblickt, als er verfrüht in die Wohnung

⁵⁴⁸ „Fat City“, Kapitel 12, Zeit: 0:45:45.

⁵⁴⁹ „Fat City“, Kapitel 7, Zeit: 0:18:56.

⁵⁵⁰ „Fat City“, Kapitel 7, Zeit: 0:18:38.

⁵⁵¹ „Fat City“, Kapitel 7, Zeit: 0:18:50.

⁵⁵² „Fat City“, Kapitel 7, Zeit: 0:19:23.

⁵⁵³ „Fat City“, Kapitel 7, Zeit: 0:19:43.

⁵⁵⁴ „Fat City“, Kapitel 7, Zeit: 0:19:34.

zurückkehrt, sagt er jedoch: „*Canneries weren't hiring today.*“⁵⁵⁵ Später arbeitet Billy als Unkrautjäter auf einem Feld (Abb. 118, S. 297).

Auch Ernie Munger sucht auf diesem Tagelöhnermarkt nach Arbeit, weil seine Frau schwanger geworden ist. Mit Billys Hilfe gelingt es ihm, in einen Bus zu gelangen, der die Arbeitssuchenden auf eine Plantage zum Walnusssammeln fährt (Abb. 119, S. 297). Billy fragt ihn: „*You like walnuts?*“⁵⁵⁶ und Ernie antwortet darauf: „*Yeh, they're great.*“⁵⁵⁷ Während der Arbeit auf dem Feld versucht Billy, sich für diese Arbeit vor Ernie zu rechtfertigen und erklärt: „*You must think I'm crazy working out here like this, wasting my time. It's almost as good as roadwork for getting back into shape and you get paid for it.*“⁵⁵⁸

Zugehörig zur unteren sozialen Schicht ist es Billy und Ernie nur möglich, sich „durchzuboxen“ und ihr Leben als Tagelöhner zu fristen oder, mit viel Glück, als Boxchampion den finanziellen Durchbruch zu erlangen. Wie schwer der Erfolg für diese Männer erreichbar ist, erklärt Billy gegen Ende des Films mit folgenden Worten: „*Before you can get rolling your life makes a beehive for the drain.*“⁵⁵⁹ Der Titel „*Fat City*“ steht für Geld und Erfolg, beides Dinge, die Billy Tully aus den Händen glitten und für ihn in unerreichbare Entfernung rückten. Ernie Munger hat das Glück, jünger zu sein, er hat als Boxer Erfolg. So steht ihm der finanzielle und damit auch soziale Aufstieg noch bevor. Gegen Ende des Films scheint sich für ihn das Blatt zum Guten gewendet zu haben. Er sagt zu Billy, dem er auf der Straße jetzt sogar aus dem Weg gehen wollte: „*Yeah, I just one a decision in Reno.*“⁵⁶⁰ Außerdem habe er einen Sohn, trinke keinen Alkohol mehr und müsse nach Hause zu Frau und Kind. Billy hingegen hat zwar seinen Comeback-Kampf gewonnen, muss sich aber von seinem Manager Ruben Luna anhören: „*We earned \$ 241. You've been off too long.*“⁵⁶¹ Von dieser Gage für den Boxkampf möchte Ruben Luna die Kosten für Billys Zimmer, dessen Verköstigung und den Anteil für das Boxmanagement abziehen, so dass die Gage vollständig aufgebraucht wäre. Erst auf Billys nachdrücklichen Einspruch hin

⁵⁵⁵ „*Fat City*“, Kapitel 16, Zeit: 0:51:45.

⁵⁵⁶ „*Fat City*“, Kapitel 18, Zeit: 0:59:53.

⁵⁵⁷ „*Fat City*“, Kapitel 18, Zeit: 0:59:54.

⁵⁵⁸ „*Fat City*“, Kapitel 19, Zeit: 1:00:59.

⁵⁵⁹ „*Fat City*“, Kapitel 28, Zeit: 1:33:37.

⁵⁶⁰ „*Fat City*“, Kapitel 27, Zeit: 1:30:46.

⁵⁶¹ „*Fat City*“, Kapitel 25, Zeit: 1:25:37.

zahlt er ihm doch \$ 100 aus. Darüber zeigt sich Billy sehr verärgert und sagt:
„That's all my sweat and blood is worth, a lousy 100 bucks?“⁵⁶²

Am Ende des Films kann Billy seinen jungen Boxkollegen Ernie, den er auf der Straße getroffen hat, überreden, mit ihm in einer Bar einen Kaffee zu trinken. Dort werden die beiden von einem alten gebrechlichen Mann bedient. Dieser ist trotz seines fortgeschrittenen Alters immer noch darauf angewiesen, andere Menschen zu bedienen (Abb. 120 und 121, S. 298). Billy und Ernie sehen sich mit ihrer möglichen Zukunft konfrontiert, einem geplatzten „Amerikanischen Traum“ und beginnen zu philosophieren (Abb. 122, S. 299). Billy stellt Ernie folgende Frage: „*How'd you like to wake up in the morning and be him?*“⁵⁶³ und Ernie antwortet ihm: „*Maybe he's happy.*“⁵⁶⁴ Billy entgegnet: „*Maybe we're all happy.*“⁵⁶⁵ Dann stellt Billy die Frage: „*Do you think he was ever young once?*“⁵⁶⁶ Ernie antwortet „*No.*“⁵⁶⁷ und Billy erwidert: „*Maybe he was.*“⁵⁶⁸

2 „La Maman et la putain“ (1973), Regie: Jean Eustache

Jean Eustaches Film „*La Maman et la putain*“ (1973) befasst sich mit dem Leben des jungen intellektuellen Pariser Nichtstuers Alexandre und dessen Beziehungen zu zwei Frauen. Alexandre lebt zusammen mit seiner mütterlichen Freundin Marie, die zugleich seine Geliebte ist, in einer Pariser Wohnung, trifft sich aber nebenbei mit Frauen seines Alters und verliebt sich schließlich in die junge Krankenschwester Veronika Osterwald, die er, zum Ärgernis seiner eifersüchtigen Mitbewohnerin Marie, des Öfteren in die gemeinsame Wohnung mitbringt. Alexandre geht keiner festen Arbeit nach, sagt aber von sich: „*I'm a busy man.*“⁵⁶⁹ und „*I have a full life.*“⁵⁷⁰ Er lebt auf Kosten seiner mütterlichen Freundin Marie, die eine kleine Boutique in Paris betreibt. Braucht Alexandre ein Auto, so leiht er es sich bei einer Dame aus, die ein Stockwerk unter ihm wohnt. Alexandre beschließt, im bekannten Pariser Café „*Les Deux Magots*“, in dem sich

⁵⁶² „*Fat City*“, Kapitel 25, Zeit: 1:26:20.

⁵⁶³ „*Fat City*“, Kapitel 28, Zeit: 1:33:14.

⁵⁶⁴ „*Fat City*“, Kapitel 28, Zeit: 1:34:00.

⁵⁶⁵ „*Fat City*“, Kapitel 28, Zeit: 1:34:05.

⁵⁶⁶ „*Fat City*“, Kapitel 28, Zeit: 1:34:28.

⁵⁶⁷ „*Fat City*“, Kapitel 28, Zeit: 1:34:32.

⁵⁶⁸ „*Fat City*“, Kapitel 28, Zeit: 1:34:35.

⁵⁶⁹ „*La Maman et la putain*“, Part Two, Zeit: 0:12:25.

⁵⁷⁰ „*La Maman et la putain*“, Part Two, Zeit: 0:25:33.

auch Sartre aufhält (Abb. 123, S. 299), jeden Nachmittag zu lesen, da er zu Hause nicht lesen könne. Schriftsteller würden ja schließlich auch nicht zu Hause, sondern im Kaffeehaus schreiben. Er würde es aber beim Lesen belassen, er müsse es ja nicht gleich übertreiben. Das Lesen wolle er sich aber konsequent und regelmäßig vornehmen, so wie andere ihrer regelmäßigen Arbeit nachgehen. Darüber sagt er zu seinem Freud: „*I plan to do it regularly like a job.*“⁵⁷¹

Alexandre führt endlose Monologe und quälende Selbstreflexionen. Immer wieder kritisiert er den „*homme de la rue*“ („*the man in the street*“), der zur Arbeit geht, Autos besitzt, in Urlaub fährt und eine Familie hat. Alexandre fragt sich immer wieder, warum der „*homme de la rue*“ nicht aufhört zu arbeiten, warum er nicht einfach wegläuft, irgendwohin oder nirgendwohin.

Für die erste Verabredung mit Veronika Osterwald wählt Alexandre ein sehr nobles Lokal. Die besondere Lage dieses Restaurants und die Art der Gäste, faszinieren Alexandre (Abb. 124, S. 300). Über die Art der Gäste sagt er: „*Usually, it's just people in transit.*“⁵⁷² Durch das rechte Restaurantfenster kann man die Bahnsteige überblicken, an denen Züge warten, die aufs Land fahren (Abb. 125, S. 300). Das linke Restaurantfenster gibt die Sicht auf die Stadt frei (Abb. 126 und Abb. 127, S. 301). Alexandre beschreibt diesen Gegensatz mit folgenden Worten: „*To the right, trains, the country.... To the left, the city. From here, there seems to be not one speck of earth. Nothing but concrete, stone and cars.*“⁵⁷³ Diese Übergangssituation sei wie in einem Film von Friedrich Wilhelm Murnau, denn „*Murnau films are always about transition from city to country, day to night.*“⁵⁷⁴

Diese Übergangssituation von Stadt und Land hat auch Jeff Walls *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997) zum Thema. Nur die Bildsprache ist eine andere. Jean Eustache arbeitet in seinem Film mit einer Abfolge von Bildern. Er zeigt das junge Paar Alexandre und Veronika im Restaurant sitzend (Abb. 124, S. 300), dann, zu ihrer Rechten, die Bahnhofshalle, aus der die Züge in Richtung Land abfahren (Abb. 125, S. 300). Als nächstes Bild, zu ihrer Linken, Gebäude und eine Straße in Paris (Abb. 126, S. 301). Jean Eustache lokalisiert durch diese Bildabfolge das junge Paar, sie sitzen in einer

⁵⁷¹ „*La Maman et la putain*“, Part One, Zeit: 0:13:32.

⁵⁷² „*La Maman et la putain*“, Part One, Zeit: 0:56:51.

⁵⁷³ „*La Maman et la putain*“, Part One, Zeit: 0:57:04-0:57:17.

⁵⁷⁴ „*La Maman et la putain*“, Part One, Zeit: 0:56:57-0:57:00.

Zwischenwelt, zwischen den Zügen, die aus der Stadt aufs Land fahren, und der Stadt.

Jeff Walls Dörfler spürt den Übergang vom Land zur Stadt am eigenen Leib. Aus einem anatolischen Dorf kommend, erlebt Mahmut die Ankunft in der Stadt. Doch die Stadt, in der er angekommen ist, ist lediglich ein *Gecekondu*-Vorort von Istanbul und stellt somit wiederum einen Übergangsbereich zwischen Stadt und Land dar.

Das Geld für diesen teuren Restaurantbesuch hat Alexandre sich ausgeliehen, denn, wie Alexandre sagt, „*not having money is no reason to eat badly*“⁵⁷⁵. Er gibt auch zu, als Kind Bücher gestohlen zu haben, was er mit folgenden Worten begründet: „*I claimed poverty was no reason not to be cultivated.*“⁵⁷⁶

Dann erklärt er Veronika, dass es Menschen gebe, die es nicht nötig hätten zu arbeiten, die aber trotzdem anderen Menschen Arbeit wegnähmen, nur um sich selbst zu bestätigen:

„*There are people rich enough to do nothing, who do things. They even do good things... make movies for instance... so they seem to be earning a living. I don't mind that they take away work from others... we must always encourage injustice.... But they think they contribute something! Their ,creation'... enriching the world.... What a system!*“⁵⁷⁷

Nachdem Alexandre mit Veronika eine Nacht in der Wohnung verbracht hatte, lässt er dem „*Sunrise Preacher*“ im Radio seine Sicht auf die Gesellschaft vortragen und amüsiert sich über dessen Art zu sprechen:

„*Our century, friends, is a lazy one. Most people have but one sedentary occupation. They do not get enough exercise. They do not even walk enough. In this era of machines which respond to the push of a button, thousands of people are growing lazier.... They lack exercise, both mental and physical.... Take the trouble to contemplate the individuals in a crowd. Observe the different sizes and shapes. Some are grossly fat, others perhaps pot-bellied.... Still others are painfully thin.... But far worse in the mental*

⁵⁷⁵ „*La Maman et la putain*“, Part One, Zeit: 0:59:28.

⁵⁷⁶ „*La Maman et la putain*“, Part One, Zeit: 0:59:36.

⁵⁷⁷ „*La Maman et la putain*“, Part One, Zeit: 0:59:42-1:00:06.

*state of each, of the average man. Mankind is gradually degenerating, despite the daily growth of scientific knowledge. In this regard, friends, our monthly review entitled ,Pure Truth‘, will help you understand how best to know and follow the road that leads to the desired end, and will open to you all of life’s essential needs. Our review is unique in its field, for it reveals straightforwardly, without prejudice, truth in all matters. It is for this entitled ,Pure Truth‘. If you would like to receive a free copy, write today to this address: ,The World to Come‘, Europe 1, P.O. Box 150, Paris 8, France. And so, friends, this is the Sunrise Preacher, saying goodbye... for now.*⁵⁷⁸

Der Sonntagsprediger kritisiert den geistigen und körperlichen Verfall, den die Arbeiter im Zeitalter der „Dritten Industriellen Revolution“ erleiden. Die Menschen würden faul und dick und könnten die Maschinen mit einem einzigen Knopfdruck bedienen. Genau diese Technisierung führt, laut Jeremy Rifkin, zum „Ende der Arbeit“. Jeff Walls Wartende am *cash corner* scheinen davon bereits betroffen zu sein.

Als Alexandre in einer Zeitung das Kinoprogramm durchstöbert, findet er den Film „*The Working Class Goes To Paradise*“ von Elio Petri. Er erklärt Marie, dass es sich um einen politischen Film handelt, der die Unterdrückung der Arbeiter anprangere, während er ein neues Konzept für menschliche Beziehungen entwickle. Alexandre liest die Filmkritik nicht zu Ende, sondern beschließt: „*I’d rather watch TV.*“⁵⁷⁹

Über den „*homme de la rue*“ schwadroniert Alexandre, nachdem er am Telefon erfahren hat, dass die Krankenschwester Veronika Osterwald völlig betrunken und neben sich stehend in einem Nachtlokal auf ihn warte, mit folgendem Monolog:

*„I thought people who worked were more stable than the others. Or at least pretended to be. Even if it’s a shitty job. Even if they don’t make any bread. I heard a cliché recently.... It was.... Wait.... ,The man in the street. ‘I don’t feel at all like ,the man in the street’.”*⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ „*La Maman et la putain*“, Part One, Zeit: 1:44:45-1:46:26.

⁵⁷⁹ „*La Maman et la putain*“, Part One, Zeit: 0:22:15.

⁵⁸⁰ „*La Maman et la putain*“, Part Two, Zeit: 0:39:43-0:40:17.

Weiter monologisiert Alexandre:

„Because if the people who work... if ,the man in the street‘ starts flipping out too, to use a somewhat dated expression, then some interesting things will happen. Because I‘ve had about enough of these people feeling smug with their cars, vacations, families... . I used to think: why do they keep on working? Why don‘t they pack it in? Why don‘t they leave? Anywhere, nowhere.... .“⁵⁸¹

Nach seinem Monolog über den „homme de la rue“ beschreibt Alexandre einen interessanten Traum, den er während einer Autofahrt hatte:

„Once, I fell asleep on the highway between Marseilles and Lyons. Those lines zipping by... . I fell asleep for a few seconds... . I woke up when my car bumped the guard rail on the left. I clutched the wheel, desperately, trying to stay awake. And I saw – it wasn‘t a mirage – I really saw... as if one could see the same place 1,000 years ago, or in 1,000 years... . That blacktop highway, all cracked and fissured, overgrown with weeds, a vestige of ancient civilization. Useless, ruined... . The Pantheon, the pyramids, the highway, the factories, it was all the same. And on that path, men, women, vagabonds... their goods tied to a stick slung on their shoulders, walking, like the end of a Chaplin film. But not going anywhere. It was over. Just going... . I thought, there‘s not much longer... . Soon, all this would be over... . Housing projects, cars, cinemas. Maybe someone very old, really old, will still remember... and tell the youths about movies... pictures that moved, and talked.... . And the young won‘t understand.“⁵⁸²

Daraufhin fragt ihn Marie: „You really still believe in man... .“ und Alexandre antwortet:

*„What does that mean? In what man?
,The man in the street‘?*

⁵⁸¹ „La Maman et la putain“, Part Two, Zeit: 0:40:28-0:41:01.

⁵⁸² „La Maman et la putain“, Part Two, Zeit: 0:41:06-0:43:05.

*There's another cliché I like. It goes: 'The underprivileged classes.' See there's 'the textile bourgeoisie', 'the underprivileged classes', 'the man in the street', 'unwed mothers', etc.. A name for everything. In exchange for so-called work, men accept money from other men. You can ask anything of men who accept money from others, even to take pants down."*⁵⁸³

Die regelmäßige Arbeit des „*home de la rue*“, die Alexandre immer wieder kritisiert, die er nicht hat und auch nicht haben will, ist die Arbeit, die die Männer in Jeff Walls *Men Waiting* nicht haben und gerne hätten. Für Alexandre würde ein „*home de la rue*“ für Geld alles tun, sich sogar die Hose herunterziehen. Die Arbeit, auf die die Männer in Jeff Walls *Men Waiting* aber warten, ist schlecht bezahlte Gelegenheitsarbeit, also nicht die regelmäßige Arbeit des „*man in the street*“, mit der man sich finanziellen Wohlstand und sozialen Aufstieg erwirtschaften kann.

Am Ende des Films erfährt Alexandre von seiner Krankenschwester Veronika, dass sie von ihm ein Kind erwartet. Auch seine Ex-Freundin war bereits von Alexandre schwanger. Da er aber zu spät entschieden hatte, dass er sich auf das Kind freue und dass er sich eine Arbeit suchen werde, hatte sich seine Ex-Freundin bereits einer Abtreibung unterzogen. Diesen Fehler möchte Alexandre bei Veronika nicht mehr machen und daher macht er ihr einen Heiratsantrag.

Stellt dieser Heiratsantrag und das Bekenntnis Alexandres zu seinem Kind den Beginn seines Lebens als „*homme de la rue*“, als Mann mit regelmäßiger Arbeit, Familie, Haus und Auto dar? Kehrt Alexandre sein bisheriges Dasein um?

3 „*Rosetta*“ (1999), Regie: Jean-Pierre Dardenne und Luc Dardenne

Der Film der belgischen Gebrüder Dardenne, mit dem Titel „*Rosetta*“, bildet das Leben der gleichnamigen Protagonistin Rosetta ab, die um einen festen Arbeitsplatz, einen „*real job*“⁵⁸⁴ und ein damit verbundenes „*normal life*“⁵⁸⁵, im wahrsten Sinne des Wortes, kämpft. Ihr Tagesablauf ist bestimmt von der Suche

⁵⁸³ „*La Maman et la putain*“, Part Two, Zeit: 0:43:13-0:43:55.

⁵⁸⁴ „*Rosetta*“, Kapitel 8, Zeit: 1:00:17.

⁵⁸⁵ „*Rosetta*“, Kapitel 6, Zeit: 0:47:20.

nach fester Arbeit und von kurzeitigen Jobs. Ihre größte Angst ist es, auf der Straße zu enden.⁵⁸⁶

Rosetta lebt mit ihrer alkoholsüchtigen Mutter in einer Wohnwagensiedlung. Rosettas Mutter hat ein Verhältnis mit dem Campingplatzbesitzer. Neben der Suche nach Arbeit muss sich Rosetta um das tägliche Überleben ihrer alkoholsüchtigen Mutter kümmern: Rosetta zahlt für volle Gasflaschen und schleppt diese zum Wohnwagen. Rosetta zahlt, als der Campingplatzaufseher, ohne Vorwarnung, das Wasser absperrt. Rosetta fischt, mit einer selbst gebauten Angelvorrichtung, um für sich und ihre Mutter etwas zum Essen zu haben. Rosetta dichtet die Fenster des Wohnwagens ab.

Jedes Mal, bevor Rosetta den Campingplatz betritt, tauscht sie, im Wald, ihre Schnürstiefel gegen Gummistiefel aus. Die Schnürstiefel versteckt sie in einem Betonrohr. Rosetta verachtet diese Wohnwagensiedlung so sehr, dass sie diese nur in Gummistiefeln betreten kann. Diese Gummistiefel scheinen Rosetta ein Minimum an Distanz zu diesem, von ihr verhaßten, Ort zu gewähren.

Als sie einmal „nach Hause“ zu ihrem Wohnwagen kommt und beobachtet, dass ihre Mutter gerade dabei ist, vor dem Caravan Blumen einzupflanzen, sagt sie: „*Why are you planting these?*“⁵⁸⁷ und „*We're not staying here.*“ Rosetta ist fest entschlossen, den Campingplatz eines Tages zu verlassen. Ihre Mutter möchte die Wohnwagensiedlung nicht verlassen und auch ihr Leben nicht ändern, sie sagt zu Rosetta: „*I don't want out of it.*“⁵⁸⁸

Rosetta dagegen kämpft fast bis zum Ende des Filmes um einen Arbeitsplatz, der es ihr und ihrer Mutter ermöglichen würde, die Wohnwagensiedlung zu verlassen. Doch immer wieder wird sie nach wenigen Tagen entlassen oder sofort bei einer ersten Anfrage nach Arbeit abgewiesen. Immer wieder findet sie ihre Mutter betrunken im oder vor dem Wohwagen vor. Zu Beginn des Filmes arbeitet Rosetta noch in einer Fabrik, wird aber entlassen. Als Grund für die Entlassung gibt Rosettas Chef das Ende ihrer Probezeit an. Rosetta ist empört, sie beginnt eine Rauferei mit ihrem Chef und kann nicht verstehen, warum gerade sie gehen muss. Sie schreit weinend: „*I work well, everybody says so!*“⁵⁸⁹

⁵⁸⁶ Rosetta sagt sich vor dem Einschlafen vor: „*I won't fall in the rut*“, Kapitel 5, Zeit: 0:45:28.

⁵⁸⁷ „*Rosetta*“, Kapitel 1, Zeit: 0:07:03.

⁵⁸⁸ „*Rosetta*“, Kapitel 4, Zeit: 0:31:30.

⁵⁸⁹ „*Rosetta*“, Kapitel 1, Zeit: 0:02:50.

Als Rosettas Mutter eines Tages vom Campingplatzbesitzer, ihrem Geliebten, einen Fisch geschenkt bekommt, sagt Rosetta, sie solle ihn wegwerfen, sie seien ja schließlich keine Bettler. Rosetta ist zu stolz, von dem Mann, der ein Verhältnis mit ihrer Mutter hat, Lebensmittel anzunehmen. Daraufhin geht Rosetta selbst einen Fisch angeln. Immer wieder verkauft Rosetta alte Kleidungsstücke in Second-Hand-Läden (Abb. 128, S. 302). Diese Läden erinnern an das „*Value-Village*“, das hinter den wartenden Arbeitssuchenden in Jeff Walls *Men Waiting* zu erkennen ist, in dem ebenfalls hilfsbedürftige Menschen ihre Kleidungsstücke verkaufen und kaufen können.

Rosetta beschließt, sich arbeitslos zu melden, aber der Mann in der Behörde erklärt ihr, dass dies nicht möglich sei, da Rosetta nicht lange genug gearbeitet habe, stattdessen solle sie Sozialhilfe beantragen. Sozialhilfe beantragt Rosetta aber nicht, sondern sie sucht weiter nach Arbeit. Sie fragt nach Arbeit am Waffelstand, im Second-Hand-Laden und im Supermarkt.

Rosetta lernt auf ihrer Suche nach Arbeit einen Freund namens Riquet kennen, der für eine Bäckerei als Waffelverkäufer arbeitet. Rosettas Äußerung „*You took over from the girl?*“⁵⁹⁰ ist zu entnehmen, dass Riquet am Waffelstand ein Mädchen ersetzt, das vorher dort gearbeitet hatte. Riquet weist Rosetta darauf hin, dass sein Chef, der Bäcker, eine Arbeitskraft für die Backstube suche, da er „jemanden gefeuert hatte“⁵⁹¹. Rosetta nimmt die Arbeit in der Bäckerei an, ersetzt aber damit eine junge Mutter, die ausgestellt wurde, da sie zu oft wegen ihres kranken Kindes gefehlt habe. Als Rosetta nach einem Arbeitstag in der Bäckerei bei ihrem neuen Freund Riquet übernachtet, um nicht in die Wohnwagensiedlung zurückkehren zu müssen, sagt sie sich vor dem Einschlafen folgende Sätze vor, die all das implizieren, was sie erreicht hat:

„*Your name is Rosetta.*“

„*My name is Rosetta.*“

„*You found a job.*“

„*I found a job.*“

„*You`ve got a friend.*“

„*I`ve got a friend.*“

„*You have a normal life.*“

⁵⁹⁰ „*Rosetta*“, Kapitel 2, Zeit: 0:14:43.

⁵⁹¹ „*There`s work. My boss fired someone.*“, Kapitel 3, Zeit: 0:21:30.

“I have a normal life.”

“You won’t fall in the rut.”

“I won’t fall in the rut.”

“Good night.”

“Good night.”⁵⁹²

Doch das Glück ist nicht von Dauer. Nachdem Rosetta nur wenige Tage in der Bäckerei gearbeitet hat, verkündet ihr Chef, dass er an ihrer Stelle seinen Sohn beschäftigen werde und dass er im Moment keine Arbeit mehr für Rosetta habe. Rosetta ruft ihrem Chef entgegen: „*I want to stay, I want a job, a normal life, like yours.*“⁵⁹³ Rosetta symbolisiert ihr Festhalten an der Arbeit in der Bäckerei, indem sie, auf dem Boden liegend, einen Mehlsack umklammert (Abb. 129, S. 302). Nachdem Rosetta ihren Arbeitsplatz in der Bäckerei verloren hat, bietet ihr Freund Riquet an, sie könne für ihn nachts die Waffeln backen, die er tagsüber heimlich am Waffelstand, neben den Waffeln, die der Bäcker liefert, verkaufe. Doch Rosetta lehnt mit folgenden Worten ab: „*Moonlighting’s not a job.*“⁵⁹⁴ und „*No, I want a real job.*“⁵⁹⁵

Rosetta macht sich weiter auf die Suche nach einem „*real job*“. Sie fragt in einem Büro nach Arbeit, bekommt aber zur Antwort: „*We only hire long-term unemployed.*“⁵⁹⁶ Auch Büros putzen könne Rosetta nicht, denn daraufhin antwortet man ihr: „*Volunteers do that. Sorry.*“⁵⁹⁷ Einen solchen „*volunteer*“, der gerade einen Zimmerboden wischt, zeigt Jeff Walls erste Schwarz-Weiß-Fotografie, aus dem Jahre 1996, mit dem gleichnamigen Titel *Volunteer* (Abb. 50, S. 259).

Die verzweifelte Suche nach Arbeit und die immer wieder enttäuschten Hoffnungen bringen Rosetta letztendlich dazu, ihren Freund Riquet, auf den sie eben erst noch so stolz war („*I’ve got a friend*“, Kapitel 5, Zeit: 0:45:14), beinahe durch unterlassene Hilfeleistung sterben zu lassen und ihn anschließend zu verraten: Als Riquet auf dem Gelände der Wohnwagensiedlung in einen Sumpf fällt und zu versinken droht, zögert Rosetta ihn zu retten, denn sie weiß, dass

⁵⁹² „*Rosetta*“, Kapitel 5, Zeit: 0:44:56-0:45:38.

⁵⁹³ „*Rosetta*“, Kapitel 6, Zeit: 0:47:20.

⁵⁹⁴ „*Rosetta*“, Kapitel 8, Zeit: 1:00:00.

⁵⁹⁵ „*Rosetta*“, Kapitel 8, Zeit: 1:00:17.

⁵⁹⁶ „*Rosetta*“, Kapitel 6, Zeit: 0:51:10.

⁵⁹⁷ „*Rosetta*“, Kapitel 6, Zeit: 0:51:15.

durch Riquets Tod für sie eine Stelle als Waffelverkäuferin frei würde. Erst im letzten Moment rettet Rosetta ihren Freund Riquet.

Rosetta begibt sich wieder in die Bäckerei, um nach Arbeit zu fragen, wird aber erneut abgewiesen. Plötzlich verrät sie beim Bäcker ihren Freund Riquet. Sie erzählt, dass Riquet Waffeln verkaufe, die er mit einem Waffeleisen zu Hause herstelle und dass er diese Waffeln unter dem Ladentisch verstecke. Daraufhin wird Riquet entlassen und Rosetta bekommt den Job als Waffelverkäuferin. Riquet muss die weiße Waffelverkäufer-Schürze ausziehen und Rosetta darf sie anziehen. Selbstzufrieden steht Rosetta im Waffelstand, auf der weißen Schürze ist jetzt in roter Schrift ihr Name, „*Rosetta*“, eingestickt (Abb. 130, S. 303).

Als Rosetta eines Tages von ihrer Arbeit am Waffelstand nach Hause kommt, findet sie ihre Mutter wieder betrunken vor dem Wohnwagen vor. Sie schleppt ihre Mutter in den Wohnwagen. Daraufhin geht Rosetta zur Telefonzelle, ruft ihren Chef an und sagt: „*I won't come to work anymore.*“⁵⁹⁸

Rosetta gibt ihren Überlebenskampf und die lang ersehnte Arbeit auf. Sie dreht die Gasleitung im Wohnwagen auf, doch nach kurzer Zeit ist die Gasflasche leer. Sie geht zum Campingplatzchef, um eine neue Gasflasche zu holen. Sie schleppt die neue Gasflasche in Richtung Wohnwagen. Auf dem Weg dorthin begegnet sie ihrem Freund Riquet. Rosetta wird von der schweren Last der Gasflasche zu Boden gedrückt, schluchzt vor Erschöpfung. Riquet hilft ihr vom Boden aufzustehen, sie blickt ihn an.

Wie Jeff Walls Mahmut und die Männer in *Men Waiting* hofft Rosetta Arbeit zu finden und damit sozial aufzusteigen. Immer, wenn im Film „*Rosetta*“ jemand einen neuen Arbeitsplatz findet, wird dessen Vorgänger im Gegenzug arbeitslos. Riquet ersetzt am Waffelstand ein junges Mädchen („*You took over from the girl*“, Kapitel 2, Zeit: 0:14:43), Rosetta ersetzt in der Backstube eine junge Mutter, die ausgestellt wurde, weil sie zu oft nicht zur Arbeit erschien, um ihr krankes Kind zu pflegen. Schließlich ersetzt Rosetta am Waffelstand ihren Freund Riquet, den sie durch ihren hinterhältigen Verrat verdrängen konnte. Die weiße Schürze, die jetzt Rosetta im Waffelstand trägt, steht für den Arbeitsplatz des Waffelverkäufers, den Riquet verloren hat. Die rote „*Rosetta-Inschrift*“ verbildlicht, dass Rosetta jetzt diejenige ist, die den Arbeitsplatz innehat (Abb.

⁵⁹⁸ „*Rosetta*“, Kapitel 11, Zeit: 1:20:01.

130, S. 303). Der Preis für diesen Arbeitsplatz aber war sehr hoch, nämlich der Verrat an ihrem einzigen Freund.

Während die Gebrüder Dardenne 1999 ihre Protagonistin Rosetta aktiv um einen Arbeitsplatz kämpfen lassen, zeigt Jeff Wall 2006 seine Männer im passiven Zustand des Wartens. Jeff Walls *men waiting* kämpfen nicht aktiv um einen Arbeitsplatz, wie Rosetta, sondern sie warten an einem vorgegebenen *cash corner*, um zur Arbeit abgeholt zu werden. Rosetta kann auswählen, wo sie nach Arbeit fragt, die Männer wissen nicht, wer sie zu welcher Art von Arbeit abholen wird.

Jeff Wall hat mehrere Filme als relevant für seine Arbeit bezeichnet. Beim Betrachten und Analysieren der Filme stößt man unmittelbar auf Zusammenhänge, die auch in Jeff Walls Arbeiten zu erkennen sind. Aber eine große Frage bleibt: Wie kann man einen Zusammenhang herstellen zwischen Jeff Walls kinematografischen Mikrokosmen und den „bewegten Bildern“, wie sie uns im Film begegnen?

Jeff Wall beantwortete diese Frage vordergründig bereits, indem er Filme als Folge von Einzelbildern bezeichnete, deren schnelles Abspielen für uns den Eindruck der Bewegung vermittelte.⁵⁹⁹ Aber das wirkliche Wesen dieser kinematografischen Bilder muss tiefer liegen. Das anschließende Resümee soll dieses tiefliegende Geheimnis offenlegen und in eine einfache Formensprache übersetzen.

⁵⁹⁹ Wall, Jeff: Cinematography: Ein Prolog von Jeff Wall, in: Crone 2005, S. 3.

Kapitel XII:

Resümee und Ausblick:

Mikrokosmen im Spannungsfeld

von Mythen und Entfremdung

Jeff Wall ist Suchender und Sehender zugleich. Er sucht verborgene Beziehungen und Abhängigkeiten. Er bezieht Mythen verschiedenster Ausformungen und die Entfremdung von den natürlichen Lebensgrundlagen in seine Werke ein. Erst die Erzählungen der Menschen, die sich zu Mythen verfestigen, bewegen die Menschen zu einem neuen Aufbruch: Die Wiederentdeckung der eigenen Identität der „*Native peoples of Canada*“, ihre Forderung nach ihrem Land, das ihnen ihrer Meinung nach als „First Nations“ zustehe. Der Aufbruch von Migranten aus dem Dorf, die ein neues Leben und ihre soziale Zukunft in der Stadt suchen. Andere Mythen entwickeln sich in ihr Gegenteil: Der „Amerikanische Traum“ verliert seine Bedeutung und stürzt die Menschen durch seine Inversion in die Hoffnungslosigkeit.

Diese drei ausgewählten Arbeiten Jeff Walls, die jeweils im Abstand von etwa zehn Jahren entstanden sind, greifen verschiedene Themen auf: Den Prozess der Kolonialisierung und dessen Folgen, die Migration und die Arbeitslosigkeit. Dennoch weisen diese drei Arbeiten eine Kontinuität auf. Jeff Walls Suche nach sozialen Brennpunkten, nach sozialen Zwischenwelten, zieht sich durch diese drei Arbeiten.

Wie Jeff Wall selbst sind auch die dargestellten Personen Suchende. Sie suchen nach ihren eigenen Wurzeln, nach einer neuen Heimat mit Zukunft. Sie wollen ihren Lebensunterhalt verdienen und suchen damit nach einem besseren Platz in der Gesellschaft.

Die „Erzählerin“ in *The Storyteller* (1986) bemüht sich aktiv, durch ihre Sprache und ihre Gestik, etwas an ihre Zuhörer weiterzugeben. Der junge Mann in *A Villlager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September 1997* (1997) geht in Richtung des *Gecekondu*-Vorortes Mahmutbey, um einen Neuanfang zu wagen. In beiden Bildern ist Bewegung, Antrieb und eine Art Veränderung zu spüren. Die Männer in *Men Waiting* (2006) aber warten, sie verharren untätig, es herrscht Stillstand. Möglicherweise hat „das Ende der Arbeit“, das Jeremy Rifkin prophezeite, bereits begonnen und das Warten der Männer wurde sinnlos. Dieser düstere, pessimistische Eindruck wird durch das Medium der Schwarz-Weiß-Fotografie verstärkt.

Jeff Wall arbeitet sowohl in Farbe als auch in Schwarz-Weiß. Für die farbigen Arbeiten verwendet Jeff Wall Leuchtkästen. Die meisten Arbeiten haben überlebensgroße Formate, die früheren Tafelbildern ähneln. Der Betrachter wird

schon allein durch die schiere Größe und das Leuchten der Bilder emotional einbezogen. Aber auch seine Rückkehr zum älteren Medium der Schwarz-Weiß-Fotografie, wie sie sich in *Men Waiting* zeigt, begründet Jeff Wall mit dem besonderen Leuchten der abgestuften Grautöne. Jeff Wall gibt die dargestellten Milieus genau wieder und sucht die dargestellten Menschen vor Ort aus. In seine Arbeiten bezieht er die Bedeutung der Umgebung mit ein. Er setzt verdeckte oder erkennbare Zeichen, wie Stromleitungen, Werbetafeln, Autobahnschilder oder Verkehrswege. Jeff Walls Mikrokosmen zeichnen sich durch ihre räumliche, soziologische und geschichtliche Mehrdeutigkeit aus. Eine Besonderheit der Arbeiten von Jeff Wall ist in vielen Fällen auch der zugehörige Titel, der mit dem Bild zusammen eine Synergie entfaltet.

Aus jedem dieser Bilder können, unter Einbeziehung der jeweiligen Titel, unendlich viele imaginäre Filme vor dem inneren Auge der Betrachter entstehen. Die tiefgründige Erfassung dieser Bilder ist nur über intellektuelle Analyse und die Einbeziehung des daraus gewonnenen „Hintergrundwissens“ möglich. Vordergründig mögen die Bilder auf manche Betrachter wie Schnapschüsse wirken. Jeff Wall teilt uns aber mit dem kinematografischen Bild, das man als Mikrokosmos bezeichnen kann, Zusammenhänge mit, die die ganze Welt bewegen. Seine Bilder durchdringen viele Dimensionen philosophischer Fragestellungen, wie Ausbeutung, Entfremdung, Abhängigkeit und die Frage nach dem Sinn des Lebens. Jeff Wall geht auf wirtschaftliche Zyklen und Veränderungen ein. Die zunehmend pessimistischere Sicht auf die wirtschaftliche und soziale Entwicklung der Welt könnte auch den Wechsel von der Farb- zur Schwarz-Weiß-Fotografie zur Folge gehabt haben.

Bei der Betrachtung dieser Werke Jeff Walls entstehen also vor dem geistigen Auge des Betrachters imaginäre Filme, die sich in verschiedene Richtungen abspulen lassen und die mit neuen kognitiven Informationen stets veränderbar sind. Jeff Wall schuf nicht nur kinematografische Bilder, er ließ uns die Freiheit, bei jeder Betrachtung imaginäre Filme zu sehen.

Der Betrachter setzt seinen imaginären Film aus „Frames“ zusammen. Jeff Walls Arbeiten sind auf eine größtmögliche Offenheit gegenüber möglichen Imaginationen hin angelegt. Jeder Betrachter sieht daher einen anderen Film, ausgehend von Jeff Walls kinematografischem Bild. Diese imaginären Filme

können aber, wie bereits dargestellt wurde, nur dann entstehen, wenn der Betrachter über Hintergrundwissen zur Themenstellung verfügt.

Diese Frames zu einem möglichen imaginären Film eines Betrachters zu *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September 1997* könnten folgendermaßen betitelt werden: „Verabschiedung von der Familie“, „Reise nach Istanbul“, „Ankunft im Zentrum“, „A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September 1997“, „Unterkunft bei Verwandten“, „Arbeitssuche in der Fabrik“, „Suche nach Wohnung“, „Nachholen der Angehörigen“ und „Wohlstand“. Andere Betrachter hätten natürlich völlig abweichende Vorstellungen von der vorherigen und der weiteren Entwicklung, so dass es falsch wäre, dieses kinematografische Bild als Drehbuch zu verstehen. Aber wenn dieses kinematografische Bild nun nicht als Drehbuch verstanden werden kann, welche Bedeutung könnte ihm dann innewohnen?

Jeff Wall beantwortet diese Frage in einem Interview, das Roland Zag und Benjamin Heisenberg im Jahre 2002 für die Filmzeitschrift „Revolver“ mit ihm geführt haben:

Zag/Heisenberg: „So wie ich sie verstehe, beginnen Sie mit einer Art von imaginärem Szenario oder Miniscript?“

Jeff Wall: „Einem Fragment.“

Zag/Heisenberg: „Dem Fragment eines Drehbuchs?“

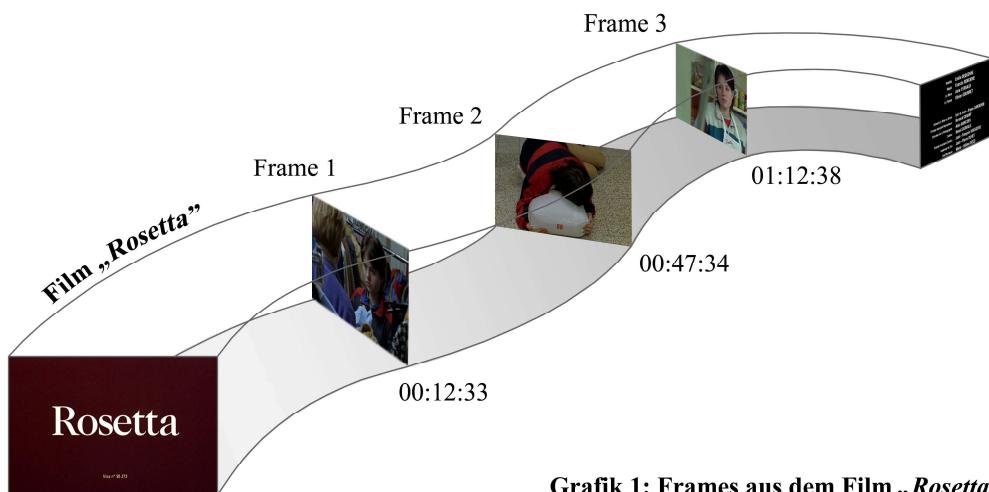
Jeff Wall: „Nein, dem Fragment eines Themas. Ich habe zum Beispiel in Istanbul ein Bild gemacht. Das Thema war die Ankunft einer Person vom Land in der großen Stadt. Was mich daran interessiert hat, war die Tatsache, dass große Städte wie Kairo und Istanbul mehr und mehr zu gigantischen Dörfern werden, weil so viele der neuen Einwohner direkt aus dem Dorf kommen. Die Dörfler verändern die Natur der Städte, in die sie auswandern. Das hat mich fasziniert. Ich hatte das Gefühl, es wäre schön, den Moment der Ankunft einer einzelnen Person zu zeigen. Das meine ich mit Fragment eines Themas. Es ist nur ein Ausgangspunkt.“⁶⁰⁰

⁶⁰⁰ Wall/Zag/Heisenberg 2002, S. 114-115.

Nach einer weiteren Frage führt er aus:

„Ein Grund für meine leichte Aversion gegen den Gedanken, Filme zu machen, ist, dass ein Film beginnt, abläuft und endet. Das finde ich als Kunstform irgendwie unattraktiv, unfrei und schwierig. Das stehende Bild konfrontiert dich nur mit diesem einen Moment, dieser „Zelle“ – der Rest des „Films“, wenn man das so nennen will, entsteht in den Zuschauern, in ihrer Imagination. Das ist sehr offen und vage, aber es hat seine Vorteile. Im Film schleppt man die Last mit, den Ausgang eines Ereignisses immer mitdenken zu müssen.“⁶⁰¹

Jeff Wall möchte mit seinen kinematografischen Bildern kein Fragment aus einem Drehbuch und keinen Ausschnitt aus einem Film darstellen. Seine Bilder sind also auch keine „Frames“, wie sie in den Ausführungen im Zusammenhang mit dem Film „Rosetta“ dargestellt wurden (siehe Grafik 1).



Grafik 1: Frames aus dem Film „Rosetta“

602

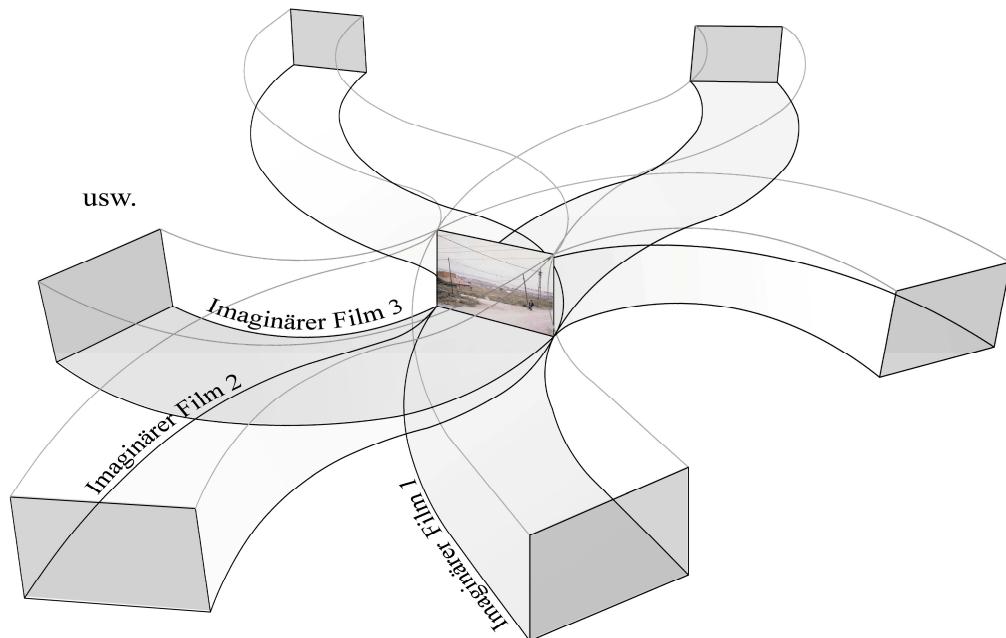
Jeff Walls kinematografische Bilder dagegen belichten das Fragment eines Themas und geben uns einen Ausgangspunkt, sie schränken unsere Gedanken nicht ein. Diese Themenfragmente enthalten aber unterschiedliche Hinweise, die

⁶⁰¹ Wall/Zag/Heisenberg 2002, S. 117.

⁶⁰² Idee und Entwurf: Katharina Pulz.

jeder Betrachter, je nach Wissen und Erfahrung, in eigene Imaginationen überführen kann, die weit außerhalb der dargestellten Fragmente liegen können.

Wenn man es in der Sprache der modernen Mathematik ausdrückt, dann muss man Jeff Walls kinematografisches Bild als Schnittmenge der imaginären Filme betrachten, die vor dem geistigen Auge aller Betrachter ablaufen. Diesen Zusammenhang soll die folgende Darstellung veranschaulichen (siehe Grafik 2).



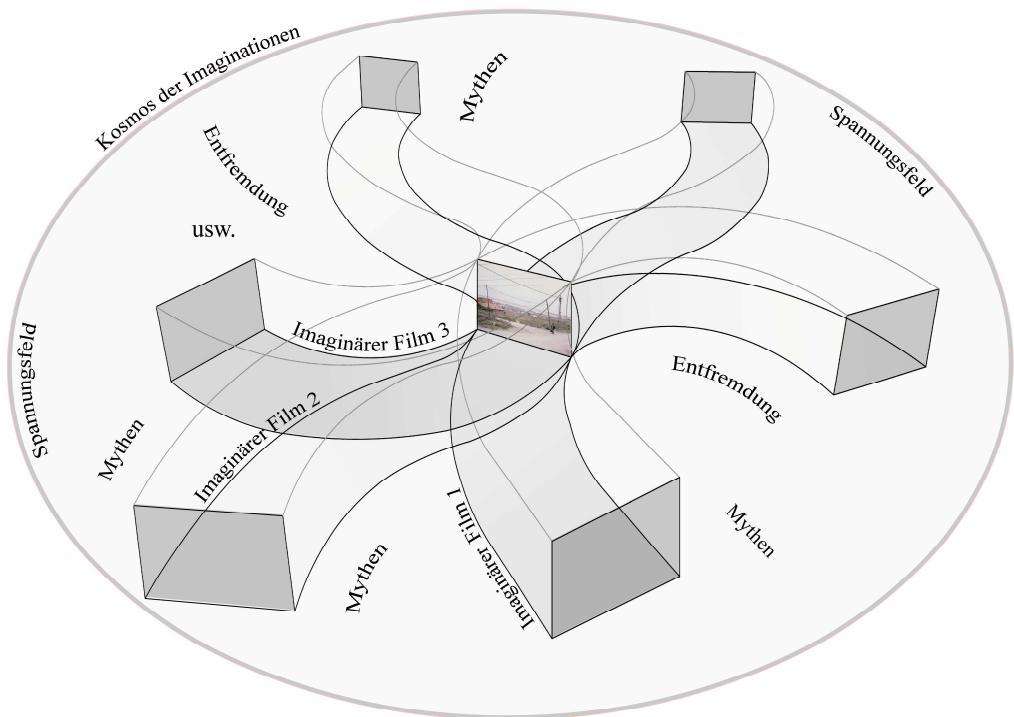
Grafik 2: Kinematografisches Bild als Schnittmenge aller imaginären Filme der Betrachter

603

Die einzelnen imaginären Filme enthalten sicher „Frames“, wie bereits dargestellt wurde. Aber jeder Betrachter wird einen eigenen imaginären Film und damit ganz unterschiedliche „Frames“ sehen. In der Schnittmenge aller imaginären Filme der Betrachter finden wir aber das originäre Bild, das „Fragment eines Themas“, einen Mikrokosmos.

Der Mikrokosmos, der auf dem Bild dargestellt ist, wird durch diese kognitive Arbeit aller Betrachter in eine höhere Dimension überführt: Wenn man die Vereinigungsmenge aller imaginären Filme zahlreicher Betrachter unterschiedlicher Herkunft, Bildung, Religionszugehörigkeit usw. bilden könnte, würde ein „Kosmos der Imaginationen“ entstehen, der alle denkbaren Aspekte des vorgegebenen Bildfragmentes ausgeleuchtet hätte (siehe Grafik 3).

⁶⁰³ Idee und Entwurf: Katharina Pulz.



Grafik 3: Die Vereinigungsmenge aller imaginären Filme einer großen Anzahl an Betrachtern bildet einen dem Mikrokosmos des kinematografischen Bildes zugeordneten Kosmos der Imaginationen

604

In diesem jeweiligen „Kosmos der Imaginationen“ würden, ausgehend von den einzelnen Bildern – die bereits als Mikrokosmen herausgearbeitet wurden – die Spannungsfelder auftreten, die in der Aufgabenstellung genannt wurden. Abhängig von der Zugehörigkeit zu Ethnien, Religionen, Stadt und Land, Bildung, Wohlstand usw. würden diese imaginären Filme gegensätzliche Betrachtungen aufweisen.

Mythen würden dieses „kognitive Universum“ durchdringen und den immer neu entstehenden „imaginären Filmen“ unterschiedliche Wendungen geben. In *The Storyteller* würden die Mythen der „First Nations“, aus denen diese ihr Recht auf das Land ableiten, mit dem „Amerikanischen Traum“ kollidieren. In dem Bild aus Istanbul schwingen die Mythen vom besseren Leben in der Stadt, der Mythos vom *Gecekondu*, der Mythos der weiteren Migration ins Ausland mit. In *Men Waiting* wirkt der alte Mythos von der harten Arbeit, der zu Wohlstand führt, nach. Er wurde aber möglicherweise durch die Inversion des „Amerikanischen Traumes“ bereits *ad absurdum* geführt.

⁶⁰⁴ Idee und Entwurf: Katharina Pulz.

Diese „imaginären Filme“ würden aber auch sämtliche Variationen des Begriffes Entfremdung thematisieren: Bereits die Verabschiedung aus dem Dorf, wie in Jeff Walls Bildtitel *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 2007* angedeutet, könnte auf einen ersten Aspekt der Entfremdung hinweisen, auf die Auflösung des Eingebundenseins in die dörfliche Gemeinschaft. Die Ankunft in einer unbekannten Stadt, die Aufnahme neuer Tätigkeiten usw. könnten weitere Aspekte der Entfremdung aufzeigen.

In *The Storyteller* sind die Protagonisten, die in ihrem unwirtlichen Umfeld als „Fragment eines Themas“ dargestellt werden, bereits Entfremdete, die nach ihren Wurzeln suchen oder aber diese Suche bereits aufgegeben haben.

Die Wartenden in *Men Waiting* sind doppelt betroffen: Sie warten auf „entfremdete Arbeit“, sind aber möglicherweise auch von dieser bereits entfremdet, weil es sie nicht mehr in dem für diese Menschen wirtschaftlich notwendigen Maß gibt.

Das Aufeinandertreffen von unterschiedlichen Mythen und verschiedenen Stufen der Entfremdung würde den entstehenden „Kosmos der Imaginationen“ unter Synergieentfaltung ausdehnen, ihn unter stärkere Spannung setzen, ein Spannungsfeld entwickeln.

Da dieser „Kosmos der Imaginationen“ nur schwer zu erfassen ist, müssen wir uns mit der theoretischen Durchdringung der Bilder Jeff Walls begnügen. Jeff Walls Werk, so kann man es in einem Ausblick darstellen, lässt dem Betrachter die Freiheit, Jeff Wall stellt ihn nicht vor klar durchschaubare Bilderwelten, die möglicherweise nur schockieren würden.

Ein Gegenbeispiel zu Jeff Walls Arbeitsweise findet man in einem Essay von Roland Barthes aus dem Jahr 1957, mit dem Titel „Schockfotos“. In diesem Essay kritisiert Roland Barthes eine Ausstellung von Schockfotos in der Galerie d'Orsay in Paris, bei der seiner Meinung nach der Betrachter entmündigt werde:

„Die meisten der hier mit der Absicht, uns zu erschüttern, versammelten Photos haben keinerlei Wirkung, gerade weil der Photograph bei der Bildung seines Sujets sich zu großmütig an unsere Stelle gesetzt hat. Er hat das Grauenvolle, das er uns darbietet, fast immer überkonstruiert und durch Kontraste oder Annäherungen die internationale Sprache des Schreckens dem Faktum hinzugefügt. Einer von ihnen stellt neben eine Menge Soldaten

ein Feld aus Totenköpfen; ein anderer zeigt uns einen jungen Soldaten, der ein Skelett betrachtet; ein dritter hat eine Kolonne von Verurteilten oder Gefangenen in dem Augenblick aufgenommen, als sie einer Schafherde begegnen. Keine dieser allzu geschickten Aufnahmen macht uns wirklich betroffen. Das ist darauf zurückzuführen, dass wir ihnen gegenüber jedesmal unserer Urteilskraft beraubt sind. Man hat für uns gezittert, hat für uns nachgedacht, hat an unserer Statt geurteilt. Der Photograph hat uns nichts weiter gelassen als das Recht der geistigen Zustimmung. Wir sind mit diesen Bildern nur durch ein technisches Interesse verbunden. Vom Künstler mit überdeutlichen Angaben versehen, haben diese Bilder für uns keinerlei Geschichte mehr.“⁶⁰⁵

Die inszenierte Fotografie in Jeff Walls Werk nimmt also einen anderen Standpunkt als den hier zitierten ein. Jeff Wall selbst betont seine Sicht der Dinge im Interview mit Roland Zag und Benjamin Heisenberg:

„Weniger gute Bilder haben keine solche Innenwelt. Man weiß, was vor und nach dem dargestellten Moment passiert ist. Diese Art von Bildern hat eine Bedeutung, eine Funktion, wohingegen künstlerische Bilder keine Funktion haben, außer der, eine spezielle Erfahrung auszulösen.“⁶⁰⁶

Weiter führt Jeff Wall aus:

„Je weiter ich gehe, desto mehr betone ich das, was fehlt. Früher war es mir wichtig, etwas ins Bild zu bekommen, um es sichtbar zu machen. Vielleicht war dieser Umweg einfach notwendig, um zu verstehen, was ich wollte. In einigen Bildern, die ich vor 15, 20 Jahren gemacht habe, ging es mir vor allem darum, das Sichtbare in die Bildfläche zu bekommen. Das ist auch in Ordnung. Ich glaube nicht, dass daran etwas falsch ist, aber in diesem Prozess wurde mir klar, dass man, egal wie viel man ins Bild setzt, immer ein Schlupfloch lässt. Deshalb interessiert mich heute eher das

⁶⁰⁵ Barthes, Roland: Schockfotos (1957), in: Barthes, Roland: Mythen des Alltags (1964), in: Barthes, Roland: Mythen des Alltags, übersetzt ins Deutsche von Helmut Scheffel (Auszug aus *Mythologies* von 1957), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 55-56.

⁶⁰⁶ Wall/Zag/Heisenberg 2002, S. 116.

Verschwinden. Seit einiger Zeit ist auf meinen Arbeiten weniger zu sehen. Sie sind mehr auf das gerichtet, was schon verschwunden ist. Ich mag den Gedanken, dass der Verweis auf ein Ergebnis die Imagination der Leute für etwas in Gang setzt, was außerhalb der Darstellung dieses Ereignisses steht. Innerhalb des Bildes hat man keine Assoziation.^{“⁶⁰⁷}

In Jeff Walls *The Storyteller* (1986) gestikuliert die junge Frau mit geöffnetem Mund. Zwei Zuhörer sitzen ihr gegenüber. Jeff Wall gelingt es durch diese Konstellation die Erzählung, die Kommunikation ins Bild zu bekommen, bzw. diese sichtbar zu machen. Allerdings muss man selbst assoziieren, was die junge Frau erzählen könnte. Die restlichen drei Personen haben sich bereits von dieser Gruppe distanziert und verschließen sich dem Dialog. Auch hier stellt sich die Frage, warum sie das tun.

In *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997) zeigt Jeff Wall einen jungen Mann, der ganz alleine in Istanbul ankommt. Die Millionen an Menschen, die in Istanbul wohnen, sind nicht sichtbar. In *Men Waiting* (2006) fehlt nahezu jede Kommunikation zwischen den auf Arbeit wartenden Menschen, auch die Farben sind vollständig verschwunden.

Für die drei in dieser Arbeit untersuchten Bilder kann jeder Betrachter, der über Hintergrundinformationen verfügt, seinen Imaginationen freien Lauf lassen. Selbst wenn das Sichtbare an Zusammenhängen langsam aus den Arbeiten verschwand, blieb die Imagination weiter möglich, jeder Betrachter hat seine kognitive Freiheit, die ihm Jeff Wall zubilligte. Diese Dissertation könnte dazu beitragen, Hintergrundinformationen zur Erschließung dieser Bilder zu liefern und die Suche nach Zusammenhängen zu erleichtern.

Gänzlich als Suchender präsentiert sich auch Jeff Wall mit seinem ersten Handyfoto, das das Guggenheim Museum anlässlich der Ausstellung „Jeff Wall. Belichtung“ in einer limitierten Auflage von 50 Exemplaren 2007 herausbrachte. Der Titel lautet: *Searcher* (Abb. 131, S. 303).

⁶⁰⁷ Wall/Zag/Heisenberg 2002, S. 116-117.

Anhang

1 Literaturverzeichnis

1.1 Kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Literatur

Courthion 1962

Courthion, Pierre: Edouard Manet, Köln: Du Mont, 1962

Crone 2005

Crone, Rainer: Stanley Kubrick. Drama & Schatten: Fotografien 1945-1950, Berlin: Phaidon Verlag, 2005

Durden 2001

Durden, Mark: Dorothea Lange 55, deutsche Übersetzung von Suzan Depping, Ute Peters, Gerd H. Söffker, Martin Richter, Berlin: Phaidon Verlag, 2001

Kat. Ausst. Horace Vernet. 1789-1863, 1980

Kat. Ausst. Horace Vernet. 1789-1863, Académie de France a Rome/Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts Paris 1980, Rom 1980

Kuhn 1992

Kuhn, Rudolf: Landschaftskompositionen von Nicolas Poussin. Eine Studie von Angelika Grepmaier-Müller, Frankfurt am Main: Lang Verlag, 1992

Mende/Scherbaum/Schoch 2001

Mende, Matthias/Scherbaum, Anna/Schoch, Rainer: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band I. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München/London/New York: Prestel Verlag, 2001

Schapiro 1957

Schapiro, Meyer: Paul Cézanne. Text von Meyer Schapiro, Köln: Du Mont Schauberg, 1957

Schuster 1991

Schuster, Peter-Klaus: Melencolia I. Dürers Denkbild. Band 1: Text, Berlin: Mann Verlag, 1991

Wright 1989

Wright, Christopher: Poussin. Verzeichnis der Gemälde. Ein kritisches Werksverzeichnis, Landshut/Ergolding: Arcos Verlag, 1989

1.2 Ethnologie, Geschichte, Literaturwissenschaft, Philosophie, Politik, Semiotik

Ackermann 2008

Ackermann, Ulrike: Eros der Freiheit. Plädoyer für eine radikale Aufklärung, Stuttgart: Klett-Cotta, 2008

Barthes (1964) 1970

Barthes, Roland: Mythen des Alltags (1964), in: Barthes, Roland: Mythen des Alltags, übersetzt ins Deutsche von Helmut Scheffel (Auszug aus *Mythologies* von 1957), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970

Benjamin (1936/37) 1977

Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows (1936/37), in: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Bd. II, 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 438-465

Blumenberg (1957) 2001

Blumenberg, Hans: „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957), in: Blumenberg, Hans: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001, S. 9-46

Blumenberg 1979

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979

Boas (1895) 1992

Boas, Franz: Indianische Sagen von der Nord-Pacifischen Küste Amerikas. Sonder-Abdruck aus den Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 1891 bis 1895 (1895), in: Boas, Franz: Indianische Sagen von der Nord-Pacifischen Küste Amerikas. Sonder-Abdruck aus den Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 1891 bis 1895 (1895), Nachdruck der Ausgabe von 1895 (Berlin: Verlag von A. Asher & Co.) mit einem Nachwort von Michael Dürr, Bonn: Holos-Verlag, 1992

Bohrer 1983

Bohrer, Karl Heinz: Mythos und Moderne, erste Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983

Brandt 2004

Brandt, Reinhard: Mythos und Mythologie, in: Brandt, Reinhard/Schmidt, Steffen (Hrsg.): Mythos und Mythologie, Berlin: Akademie Verlag, 2004, S. 9-22

Esen/Lanz 2007

Esen, Orhan/Lanz, Stephan (Hrsg.): Self Service City: İstanbul, Reihentitel: metroZones 4 (herausgegeben von Jochen Becker und Stephan Lanz), zweite, unveränderte Auflage, Berlin: b_books Verlag, 2007

Friedman, Benjamin M. 2005

Friedman, Benjamin M.: The Moral Consequences of Economic Growth, New York: Alfred A. Knopf, 2005

Horkheimer/Adorno (1944/1947) 2004

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 1944 (erfolgte die Erstveröffentlichung als Mimeographie unter dem Titel *Philosophische Fragmente* im New York Institute of Social Research)/1947 (wurde die endgültige Fassung vom Querido-Verlag in Amsterdam als Druck herausgegeben), in: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, 15. Auflage, Frankfurt am Main: S. Fischer Taschenbuch Verlag, 2004

Husserl (1918-26) 1986

Husserl, Edmund: Analyse der Wahrnehmung (1918-26), in: Husserl, Edmund: Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte II, mit einer Einleitung herausgegeben von Klaus Held, Stuttgart: Reclam Verlag, 1986, S. 55-79

Jaeggi 2005

Jaeggi, Rahel: Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems, in: Honneth, Axel (Hrsg.): Frankfurter Beiträge zur Soziologie und Sozialphilosophie, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2005, Band 8

Johnson 2006

Johnson, Heather Beth: The American Dream and the Power of Wealth. Choosing Schools and Inheriting in the Land of Opportunity, New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2006

Karpat 1976

Karpat, Kemal H.: The *Gecekondu*: rural migration and urbanization, Cambridge/London/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1976

Keynes 1956

Keynes, John Maynard: Politik und Wirtschaft. Männer und Probleme. Ausgewählte Abhandlungen. Übertragen durch Edouard Rosenbaum, Tübingen/Zürich: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Polygraphischer Verlag AG., 1956

Lévi-Strauss (1958) 1971

Lévi-Strauss, Claude: Strukturelle Anthropologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, erste Auflage 1971 (Titel der Originalausgabe „Anthropologie Structurale“, aus dem Französischen von Hans Naumann, 1958 by Librairie Plon, Paris)

Lévi-Strauss 1980

Lévi-Strauss, Claude: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss. Herausgegeben von Adelbert Reif, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980

Mészáros 1973

Mészáros, István: Der Entfremdungsbegriff bei Marx, deutsche Erstausgabe, aus dem Englischen von Wilhelm Höck, München: Paul List Verlag, 1973

Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 2009

Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (Hrsg.): Indianer Kanadas. Schätze des Canadian Museum of Civilization (Ausstellungskatalog Landesmuseum Hannover 2009), Hannover 2009

Nietzsche (1878) 1964

Nietzsche, Friedrich: Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für Freie Geister (1878), in: Nietzsche, Friedrich: Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für Freie Geister. Mit einem Nachwort von Alfred Baeumler, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1964

Raeithel 1989

Raeithel, Gert: Geschichte der Nordamerikanischen Kultur. Band 3. Vom New Deal bis zur Gegenwart 1930-1988, Weinheim/Berlin: Quadriga Verlag, 1989

Rifkin (1995) 2004

Rifkin, Jeremy: Das Ende der Arbeit und ihre Zukunft. Neue Konzepte für das 21. Jahrhundert, Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2004 (Die amerikanische Originalausgabe *The End of Work* erschien 1995 bei Putnam in New York, die aktualisierte Neuauflage erschien 2004 ebenfalls bei Putnam New York)

Rifkin (2004) 2006

Rifkin, Jeremy: Der Europäische Traum. Die Vision einer Supermacht, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2006 (Die amerikanische Originalausgabe *The European Dream* erschien 2004 bei Jeremy P. Tarcher/Penguin, New York)

Rilke (1902/07) 1984

Rilke: Auguste Rodin (1902/07), in: Rilke, Rainer Maria: Auguste Rodin, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 1984

Runge 2006

Runge, Evelyn: John Steinbeck, Dorothea Lange und die Große Depression. Sozialkritik in Literatur und Fotografie, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2006

Seger/Palencsar 2006

Seger, Martin/Palencsar, Friedrich: İstanbul. Metropole zwischen den Kontinenten, Berlin/Stuttgart: Gebrüder Borntraeger Verlagsbuchhandlung, 2006 (aus der Reihe „Urbanisierung der Erde“, herausgegeben von Dr. Wolf Tietze, Helmstedt)

Sennett 1983

Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannie der Intimität, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH, 1983 (Die amerikanische Originalausgabe mit dem Titel „The Fall of Public Man“ erschien 1977 bei Alfred A. Knopf, Jnc., New York)

Sennett 1999

Sennett, Richard: Der flexible Mensch, Berlin: Berlin Verlag GmbH, 9. Auflage 1999 (Deutsch von Martin Richter, die Originalausgabe erschien 1998 unter dem Titel *The Corrison of Character* bei W. W. Norton, New York)

Sennett 2007

Sennett, Richard: Die Kultur des neuen Kapitalismus, Berlin: Berlin Verlag GmbH, 2007 (Aus dem Amerikanischen von Michael Bischoff, die Originalausgabe erschien 2006 unter dem Titel *The Culture oft the New Capitalism* bei Yale University Press, New Haven und London)

Seufert/Waardenburg 1999

Seufert, Günter/Waardenburg, Jacques: Turkish Islam and Europe. Europe and Christianity as reflected in Turkish Muslim discourse & Turkish Muslim life in the diaspora, Istanbul: In Kommission bei Franz-Steiner-Verlag Stuttgart, 1999

Smith (1789) 1982

Smith, Adam: Der Wohlstand der Nationen (1789), in: Smith, Adam: Der Wohlstand der Nationen. Eine Untersuchung der Natur und seiner Ursachen. Aus dem Englischen übertragen und mit einer umfassenden Würdigung des Gesamtwerks von Horst Claus Recktenwald, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982 (Vollständige Ausgabe nach der 5. Auflage (letzter Hand), London 1789)

Steinbeck (1939) 1960

Steinbeck, John: The Grapes of Wrath (1939), in: Steinbeck, John: The Grapes of Wrath, London/Melbourne/Toronto: Heinemann Verlag, 1960

Suttles 1990

Suttles, Wayne: Handbook of North American Indians, Volume 7, Northwest Coast, Smithsonian Institution, Washington: Smithsonian Institution, 1990 (General Editor: William C. Sturtevant)

Taner (1971) 1985

Taner, Haldun: Die Ballade von Ali aus Keşan. Ein Theaterstück (1971), aus dem Türkischen von Cornelius Bischoff, Frankfurt am Main: Dağyeli Verlag, 1985

Wedel 1999

Wedel, Heidi: Lokale Politik und Geschlechterrollen. Stadtmigrantinnen in türkischen Metropolen, Hamburg: Deutsches Orient-Institut, 1999

1.3 Jeff Wall

1.3.1 Texte von Jeff Wall

Wall: To the Spectator, 1979

Wall, Jeff: To the Spectator, 1979, deutsche Erstveröffentlichung nach engl. Originalveröffentlichung in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 439-441, englische Ausgabe: ebd., S. 451-452

Wall: The Storyteller, 1987

Wall, Jeff: The Storyteller, 1987, in: Museum für Moderne Kunst im Auftrag des Dezernats für Kultur und Freizeit, Amt für Wissenschaft und Kunst der Stadt Frankfurt am Main: Jeff Wall. The Storyteller, Frankfurt am Main: Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main, 1992, S. 7

Wall: Photography and Liquid Intelligence, 1989

Wall, Jeff: Photography and Liquid Intelligence, 1989, deutsche Erstveröffentlichung nach engl. Originalveröffentlichung in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 442-443, englische Ausgabe: ebd., S. 452-453

Wall: Three Thoughts on Photography, 1999

Wall, Jeff: Three Thoughts on Photography, 1999, deutsche Erstveröffentlichung nach engl. Originalveröffentlichung in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 444-445, englische Ausgabe: ebd., S. 453-454

Wall: Frames of Reference, 2003

Wall, Jeff: Frames of Reference, 2003, Deutsche Erstveröffentlichung nach engl. Originalveröffentlichung in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 446-450, englische Ausgabe: ebd., S. 454-457

1.3.2 Anthologien

Chevrier 2001

Chevrier, Jean-François: Jeff Wall. Essais et entretiens 1984-2001, Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001

Stemmrich 1997

Stemmrich, Gregor: Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews, Dresden/Amsterdam: Verlag der Kunst, 1997

1.3.3 Interviews mit Jeff Wall

Wall/Chevrier 1998 (französische Version)

At home and elsewhere, dialogue à Bruxelles entre Jeff Wall et Jean-François Chevrier, 1998, in: Chevrier, Jean- François: Jeff Wall. Essais et entretiens 1984-2001, Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, S. 342-378

Wall/Chevrier 1998 (deutsche Version)

Ein Maler des modernen Lebens. Gespräch zwischen Jeff Wall und Jean-François Chevrier, 1998, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures and Places, 2001/02 (deutsche Ausgabe), S. 168-185

Wall/Chevrier 1998 (englische Version)

A Painter of Modern Life. An Interview between Jeff Wall and Jean-François Chevrier, 1998, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures and Places, 2001/02 (englische Ausgabe), S. 168-185

Wall/Clark/Gintz/Guilbaut/Wagner 1989

Jeff Wall im Interview mit T. J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut und Anne Wagner, 1989: Repräsentation, Misstrauen und kritische Transparenz. Eine Diskussion mit Jeff Wall, in: Stemmrich 1997, S. 189-234.

Wall/Groys 2001

Jeff Wall im Gespräch mit Boris Groys. Die Fotografie und die Strategien der Avantgarde, 2001, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 138-141

Wall/Klinggräff 1998

Klinggräff, Fritz von: Das Bild aus Istanbul. Drei Wochen Arbeit für ein Photo: ZEIT-Gespräch mit dem kanadischen Künstler Jeff Wall, September 1997, Übersetzung aus dem Englischen: Fritz von Klinggräff und Mark Kubitzke, in: Die Zeit, Nr. 23, 28. Mai 1998, S. 72

Wall/Mastai 1990

Mastai, Judith: An Evening Forum at the Vancouver Art Gallery with Terry Atkinson, Jeff Wall, Ian Wallace and Lawrence Weiner, February 1990, Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1990

Wall/Snauwaert 1996

Jeff Wall im Interview mit Dirk Snauwaert: Schriftliches Interview mit Jeff Wall, 1996, in: Kat. Ausst. Mathew Barney, Tony Oursler, Jeff Wall 1996/97, S. 83-88

Wall/Tumlr 2001

Jan Tumlr im Gespräch mit Jeff Wall über The Flooded Grave, The Hole Truth, 2001, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places 2001/02, S. 150-157

Wall/Wagner

Wagner, Frank: Fragen an Jeff Wall, 1994, in: Stemmrich 1997, S. 339-374

Wall/Zag/Heisenberg 2002

Interview mit Jeff Wall, geführt von Roland Zag und Benjamin Heisenberg im Dezember 2002 in Köln, in: Börner, Jens/Heisenberg, Benjamin/Hochhäusler, Christoph: Revolver. Zeitschrift für Film, Heft 10, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2002, S. 107-125

1.3.4 Monographien

Barents 1986

Barents, Els: Jeff Wall. Transparencies. Mit einem Interview von Els Barents, München: Schirmer/Mosel, 1986

Duve/Pelenc/Groys 1996

Duve, Thierry de/Pelenc, Arielle/Groys, Boris: Jeff Wall, London: Phaidon Verlag, 1996

Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1992

Museum für Moderne Kunst im Auftrag des Dezernats für Kultur und Freizeit, Amt für Wissenschaft und Kunst der Stadt Frankfurt am Main: Jeff Wall. The Storyteller, Frankfurt am Main: Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main, 1992

1.3.5 Dissertationen zu Jeff Wall

Walter 2002

Walter, Christine: Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie: Eileen Cowin, Jeff Wall, Cindy Sherman, Anna Gaskell, Sharon Lockhart, Tracey Moffatt, Sam Taylor-Wood, Weimar: VDG Verlag, 2002, (Dissertation, LMU-München, Referent: Prof. Dr. Frank Büttner, Korreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle)

Abend 2005

Abend, Sandra: Jeff Wall: Photographie zwischen Kunst und Wahrheit, Hilden 2005, veröffentlicht unter: Deutsche Nationalbibliothek, http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=976873087&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=976873087.pdf (15.04.2009), (Dissertation, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Referent: Prof. Dr. Hans Körner, Korreferent: Prof. Dr. Dieter Birnbacher)

Hammerbacher 2005

Hammerbacher, Valerie Antonia: Das arrangierte Bild. Strategien malerischer Fiktion im Werk von Jeff Wall, Stuttgart 2005, veröffentlicht unter: Deutsche Nationalbibliothek, http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=980645689&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=980645689.pdf (15.04.2009), (Dissertation, Universität Stuttgart, Referent: Prof. Dr. R. Steiner, Korreferent: Prof. Dr. H. Schlaffer)

Matthias 2005

Matthias, Agnes: Die Kunst, den Krieg zu fotografieren – Krieg in der künstlerischen Fotografie der Gegenwart, Marburg: Jonas Verlag, 2005, (Dissertation, Universität Tübingen, Referent: Prof. Dr. Annegret Jürgens-Kirchhoff)

Sava 2005

Sava, Sharla: Cinematic Photography, Theatricality, Spectacle: The Art of Jeff Wall, Vancouver 2005, veröffentlicht unter: UMI Dissertation Express, <http://disexpress.umi.com/dxweb> (15.04.2009), Search Performed: jeff wall, (Dissertation, School of Communication, Simon Fraser University Vancouver, Canada, Chair: Dr. Robert Anderson; Senior Supervisor: Dr. Richard Gruneau, Professor, School of Communication)

Adams 2007

Adams, Virginia: Illusion and Disillusionment in the Works of Jeff Wall and Gerhard Richter: Picturing (Post)Modern Life, Maryland 2007, veröffentlicht unter: UMI Dissertation Express, <http://disexpress.umi.com/dxweb> (15.04.2009), Search Performed: jeff wall, (Dissertation, Department of Art History and Archaeology, University of Maryland, Chair: Professor Steven A. Mansbach)

1.3.6 Ausgewählte Kataloge zu Einzelausstellungen

Kat. Ausst. Jeff Wall 1990

Kat. Ausst. Jeff Wall, Vancouver Art Gallery 1990, Vancouver 1990

Kat. Ausst. Jeff Wall. Space and Vision 1996/97

Friedel, Helmut (Hrsg.): Jeff Wall. Space and Vision (Ausstellungskatalog Kunstbau der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München 1996/97), München: Schirmer/Mosel, 1996/97

Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places 2001/02

Lauter, Rolf (Hrsg.): Jeff Wall. Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000 (Ausstellungskatalog Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main 2001/02), München/New York/London: Prestel, 2001

Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006
 Vischer, Theodora/Naef, Heidi (Hrsg.): Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (Ausstellungskatalog/*Catalogue Raisonné* Schaulager Basel 2005/Tate Modern London 2006), Göttingen: Steidl, 2005

Kat. Ausst. Jeff Wall 2007/2008

The Museum of Modern Art New York (Hrsg.): Jeff Wall (Ausstellungskatalog Museum of Modern Art New York 2007/Art Institute Chicago 2007/San Francisco Museum of Modern Art 2008), New York: The Museum of Modern Art, 2007

Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung 2007/2008

Solomon R. Guggenheim Museum (Hrsg.): Jeff Wall: Belichtung (Ausstellungskatalog Guggenheim Museum Berlin 2007/2008), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007

1.3.7 Ausgewählte Kataloge zu Gruppenausstellungen

Kat. Ausst. Mathew Barney, Tony Oursler, Jeff Wall 1996/97

Goetz, Ingvild (Hrsg.): Mathew Barney, Tony Oursler, Jeff Wall (Ausstellungskatalog Sammlung Goetz München 1996/97), Hamburg: Kunstverlag Ingvild Goetz G.M.B.H., 1996

1.3.8 Ausgewählte Artikel

Rochlitz 1998

Rochlitz, Rainer: Jeff Wall, in: Rochlitz, Rainer (Hrsg.): L`art au banc d`essai. Esthétique et critique, Paris: Gallimard, 1998, S. 386-431

2 Abbildungen**1**

Jeff Wall: *The Storyteller* (1986), Großbilddia im Leuchtkasten, 229 x 437 cm, 2 Editionen, Nr. 1 im Metropolitan Museum in New York, Nr. 2 im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main



2

Jeff Wall: A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997 (1997), Großbilddia im Leuchtkasten, 209,5 x 271,6 cm, 2 Editionen, Nr. 1 in der Pinakothek der Moderne in München, Nr. 2 im Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution , Washington DC



3

Jeff Wall: *Men Waiting* (2006), Silbergelatineabzug, 262 x 388 cm, in Besitz des Guggenheim Museums Berlin



4

Jeff Wall: *The Destroyed Room* (1978), Großbilddia im Leuchtkasten, 159 x 234 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, Erwerb 1979



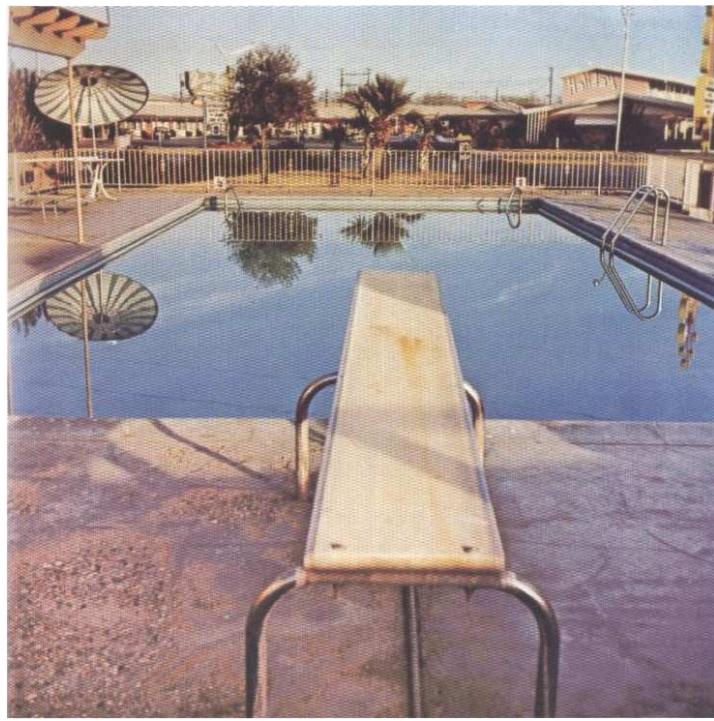
5

Jeff Wall: *The Storyteller* (1986), Großbilddia im Leuchtkasten, 229 x 437 cm, ohne Beleuchtung, Metropolitan Museum New York



6

Robert Smithson: *Hotel Palenque* (1969), Thirty-one chromogenic-development slides and audio tape, dimensions variable, Solomon R. Guggenheim Museum, New York



7

Edward Ruscha, aus: *Nine Swimming Pools* (1968), zweite Abbildung, 11,8 x 11,8 cm



8

Dan Graham: *View Interior, New Highway Restaurant, Jersey, NY* (1967),
Fotografie, Rotterdam, Caldic Collectie



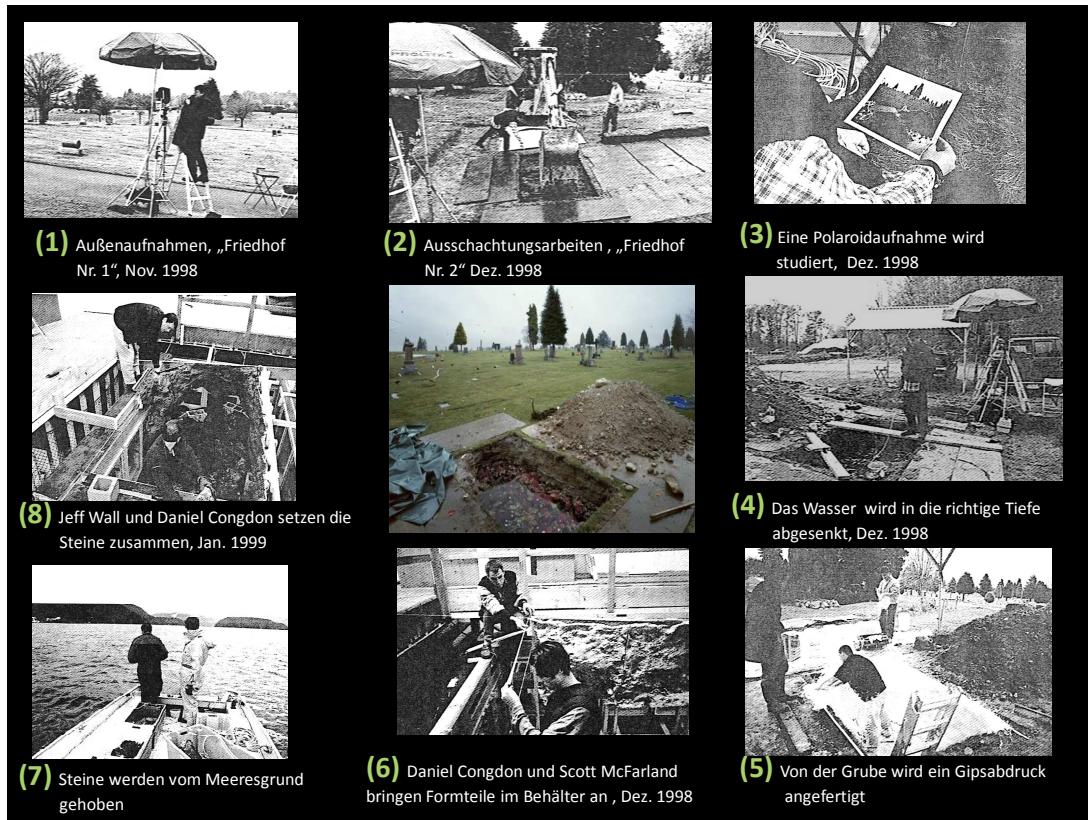
9

Jeff Wall: *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (1992), Großbild im Leuchtkasten,
229 x 417 cm, Mr. David Pincus; Privatsammlung von François Pinault, bis 1.
Oktober 2006 im Palazzo Grassi in Venedig

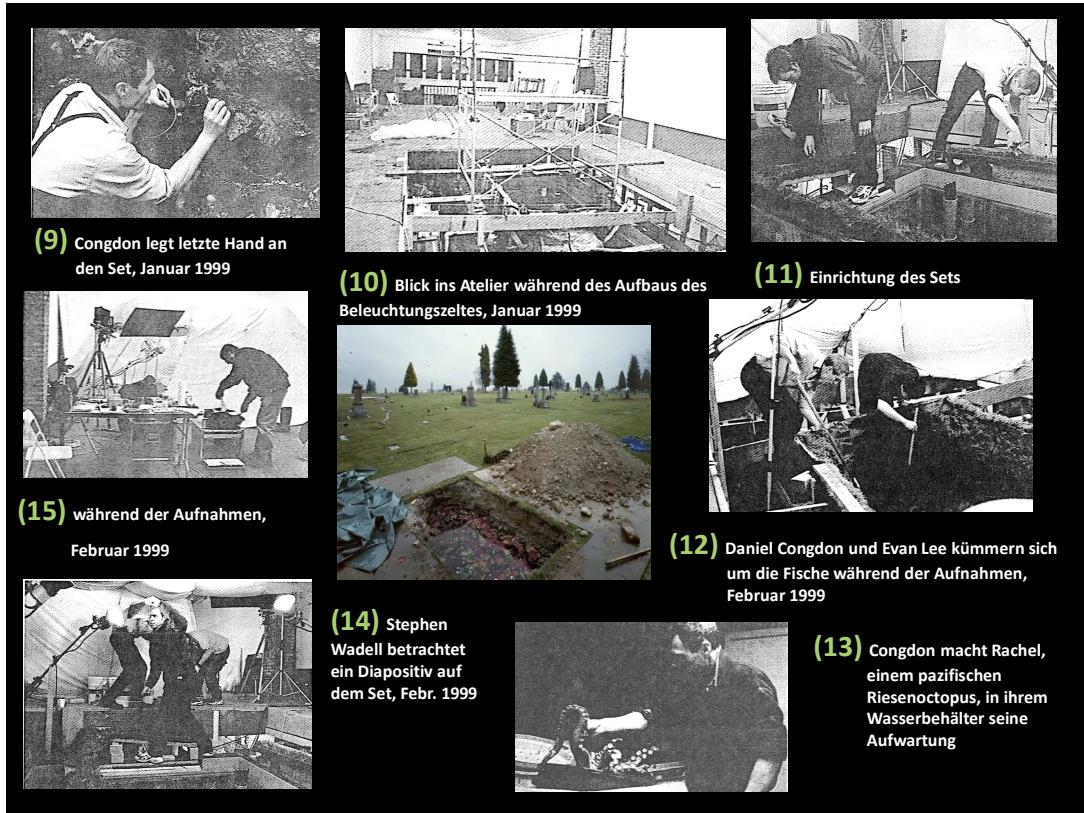


10

Jeff Wall: *The Flooded Grave* (1998-2000), Großbilddia im Leuchtkasten, 228,5 x 282 cm, Art Institute of Chicago, Chicago; Friedrich Christian Flick Collection



11

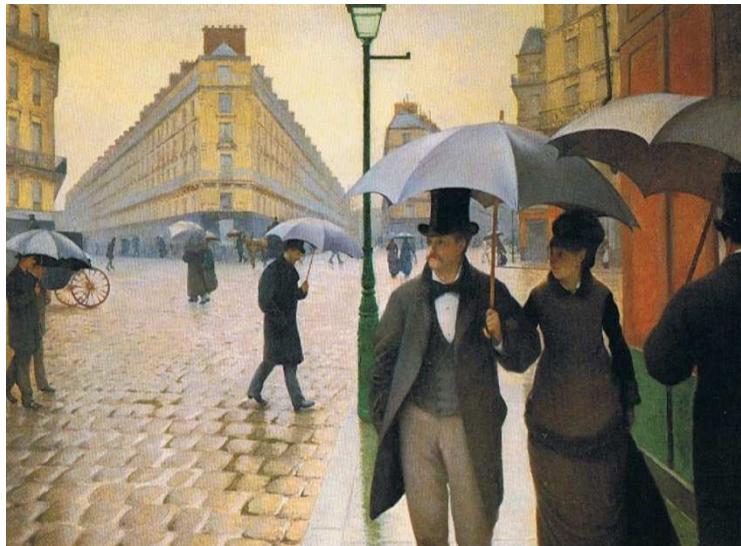


12



13

Jeff Wall: *Mimic* (1982), Großbilddia im Leuchtkasten, 198 x 228,5 cm,
The Ydessa Hendeles Foundation, Toronto



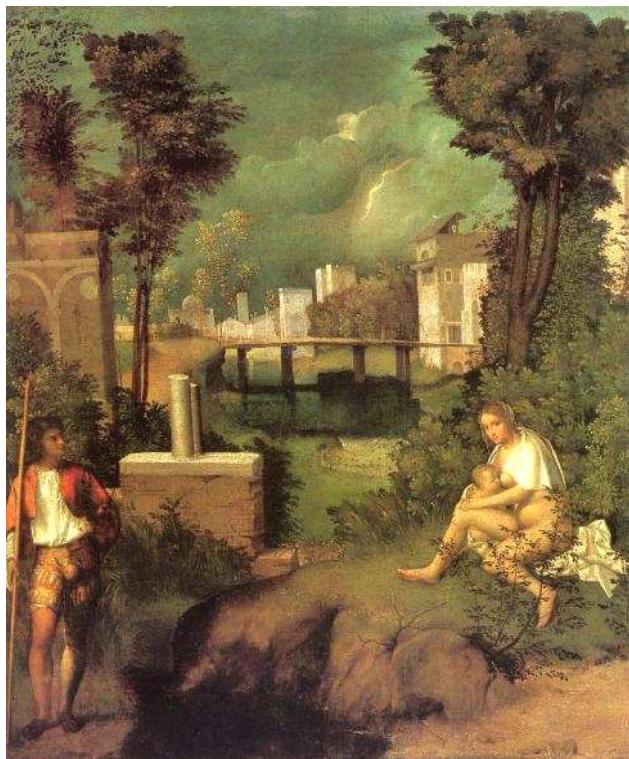
14

Gustave Caillebotte: **Paris Street, Rainy Day** (1877), Öl auf Leinwand, 212 x 276 cm, Art Institute Chicago



15

Walker Evans: **Chicago, USA** (1946), Schwarz-Weiß-Fotografie



16

Giorgione: *La Tempesta* (um 1510), Öl auf Leinwand, 83 x 73 cm, Venedig, Galleria dell`Accademia



17

Edouard Manet: *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1863), Öl auf Leinwand, 208 x 264 cm, Louvre Paris



18

Georges Seurat: *Un dimanche à la Grande Jatte* (1884-86), Öl auf Leinwand, 207 x 308 cm, Chicago, Art Institute



19

Tizian/Giorgione?: *Concert Champêtre* (um 1507/08), Öl auf Leinwand, 110 x 138 cm, Paris, Musée du Louvre



20

Salvador Dalí: *Medial-Paranoides Bild* (1935), Sammlung G. E. D. Nahmad, Genf, Maße und Technik in der Literatur nicht angegeben



21

Jeff Wall: *Cold Storage, Vancouver* (2007), Silbergelatineabzug, 258,5 x 319 cm



22

Jeff Wall: *Tenants* (2007), Silbergelatineabzug, 255,4 x 335,3 cm



23

Jeff Wall: *War Game* (2007), Silbergelatineabzug, 247 x 302,6 cm



24

Jan van Goyen: *Ansicht von Arnheim* (1646), ca. 41 x 60 cm



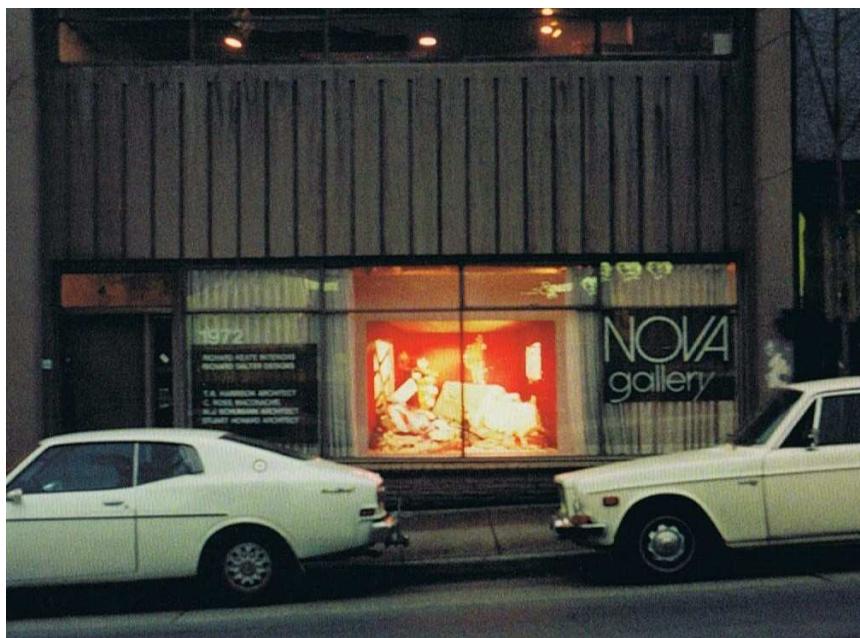
25

Gustave Courbet: *Begräbnis in Ornans* (1849), 314 x 663 cm



26

Jeff Wall beim *artist talk* in der Guggenheim Foundation in Berlin,
3. November 2007



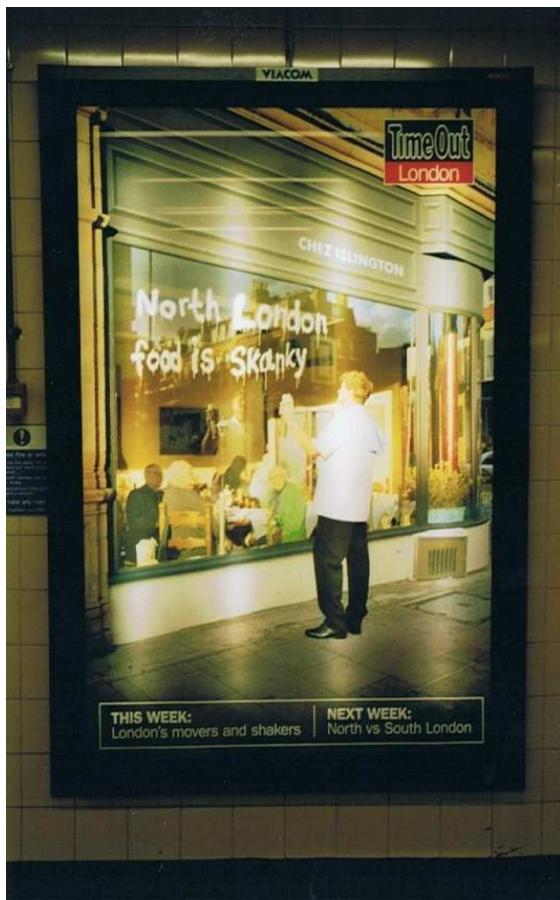
27

The Destroyed Room direkt hinter dem Schaufenster der Nova Gallery in Vancouver eingelassen, im Jahre 1978



28

Installation, Documenta 8, Kassel 1987, *The Storyteller* (1986)



29

Werbeleuchttafel, U-Bahnabgang London, Dezember 2005



30

Werbeleuchtafel, Flughafen London, Dezember 2005



31

Jeff Wall: Picture for Women (1979), Großbildlein im Leuchtkasten,
163 x 229 cm, Centre Georges Pompidou, Paris, Musée d`art moderne/Centre de
création industrielle



32

Detail aus *The Storyteller*; Mitte: Auto- oder Schnellstraßenschilder von hinten, horizontal: dünne etwas weiter vorne liegende Doppelleitung, untere Hälfte: horizontale Naht



33

Detail aus *The Storyteller*, links außen, Wald, horizontal: dickere etwas weiter hinten liegende Doppelleitung; dünner, etwas weiter vorne liegende Doppelleitung, horizontale Naht unter beiden Doppelleitungen



34

Jeff Wall bei der Arbeit



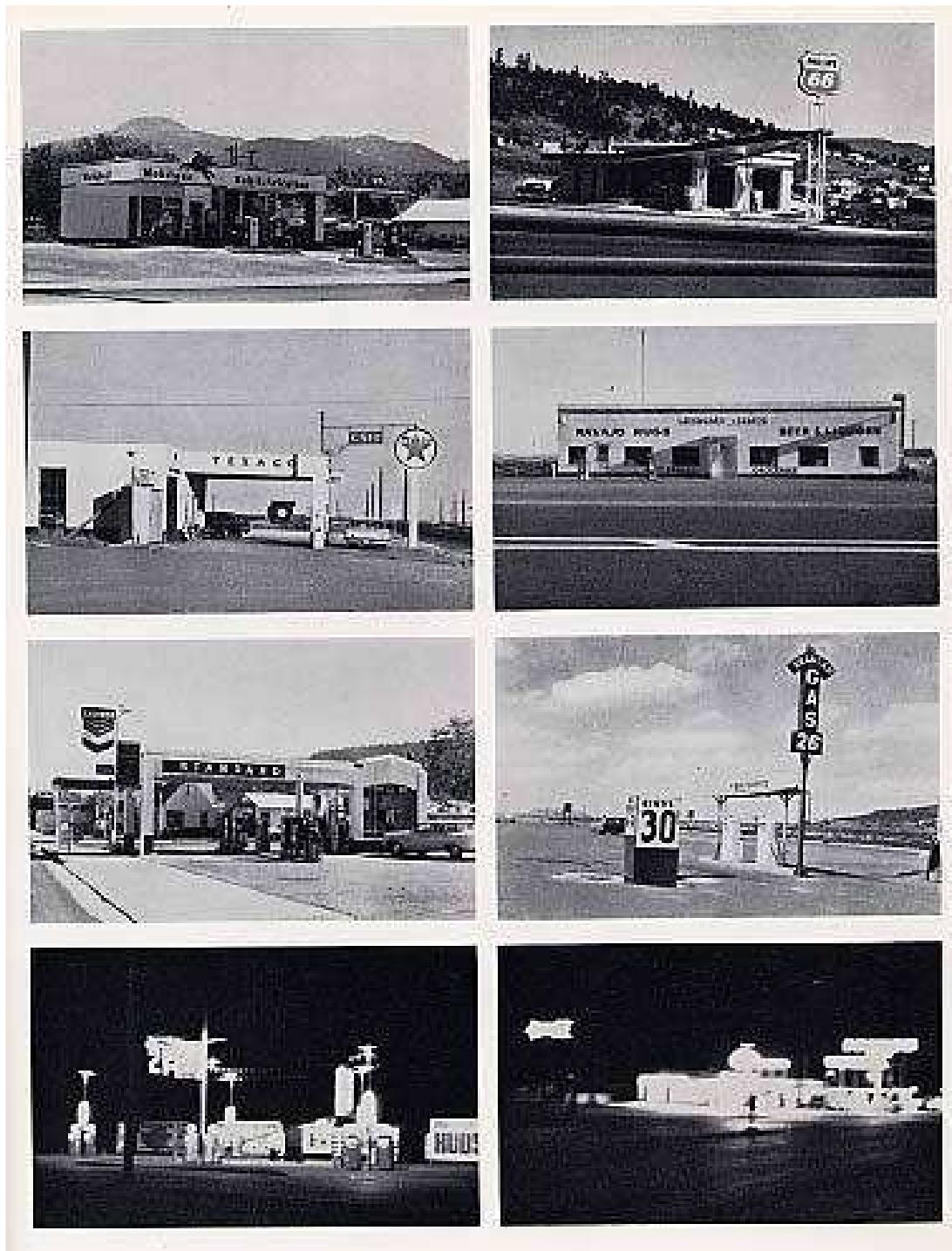
35

Jeff Wall: *Steves Farm, Steveston* (1980), Print 1985, Großbilddia im Leuchtkasten, 58 x 228,5 cm, FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque, Frankreich; Collection of McIntosh Gallery, The University of Western Ontario, Gift of the John Labatt Company Limited, 1994; The Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto



36

Jeff Wall: *Pleading* (1988), Großbilddia im Leuchtkasten, 119 x 168 cm,
Museum of Contemporary Art, Chicago, Gerald S. Elliot Collection,
Privatsammlungen



38

Edward Ruscha, aus: *Twenty-Six Gasoline Stations* (1962), 12,5 x 26,8 cm



39

Eugène Delacroix: *La mort de Sardanapale* (1827/28), Öl auf Leinwand, 395 x 495 cm, Musée National du Louvre, Paris



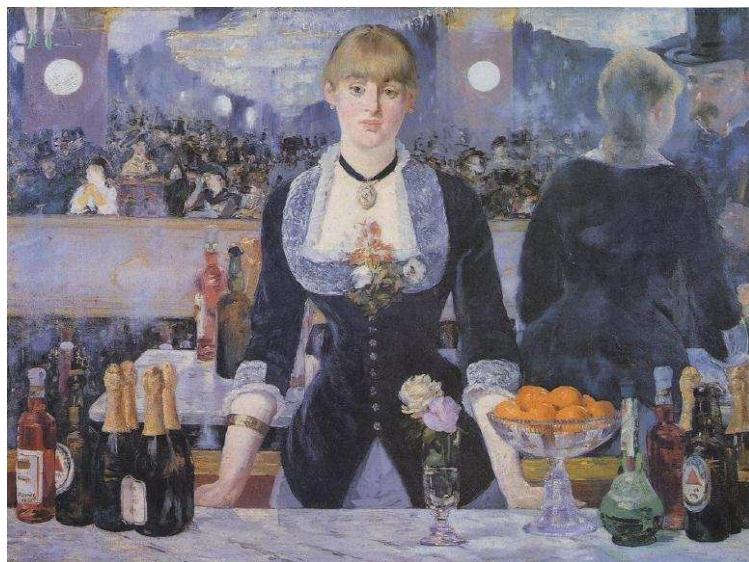
40

Jeff Wall: *Young Workers* (1978/1983), 8 Großbilddias im Leuchtkasten, je 101,5 x 101,5 cm, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der öffentlichen Kunsthalle Basel



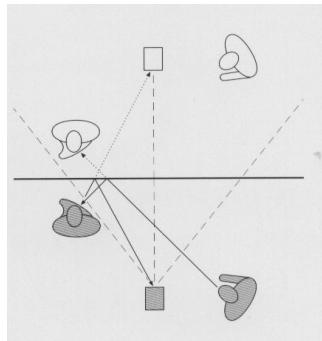
41

Jeff Wall: *Children* (1988), 3 von 9 Großbilddias im Leuchtkasten, je Ø119 cm, Belgacom, Brüssel; Sammlung der Bâloise-Gruppe, Basel; eine Edition einzeln verkauft



42

Édouard Manet: *Un bar au Folies-Bergère* (1881-1882), Öl auf Leinwand, 96 x 130 cm, Courtauld Institute Gallery, London



43

Positionierung von Personen und Kamera in *Picture for Women* nach Thierry de Duve



44

Jeff Wall: *The Bridge* (1980), Print 1985, Großbilddia im Leuchtkasten, 60,5 x 228,5 cm, Friederich Christian Flick Collection; Musée municipal, La Roche-sur-Yon



45

Jeff Wall: *An Octopus* (1990), Großbilddia im Leuchtkasten, 128 x 229 cm, Collection Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris; Privatsammlung Schweiz



46

Jeff Wall: *Diagonal Composition* (1993), Großbilddia im Leuchtkasten, 40 x 46 cm, Collection Javier López and Gabriela de la Serra, Madrid; De Pont museum voor hedendaagse kunst, Tilburg; Museum Kurhaus Kleve, Freundeskreis Museum Kurhaus und Koekkock-Haus Kleve e.V.; Sammlung Goetz, München; Sammlung Olbricht; Tate, London. Erworben von der Marian Goodman Gallery, New York (General Funds) 2003; Privatsammlungen



47

Jeff Wall: *The Vampires` Picnic* (1991), Großbilddia im Leuchtkasten, 229 x 335 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, Erwerb 1992



48

Jeff Wall: *Odradek, Táboritská 8, Prague, 18 July 1994* (1994), Großbilddia im Leuchtkasten, 229 x 289 cm, Unikat, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main



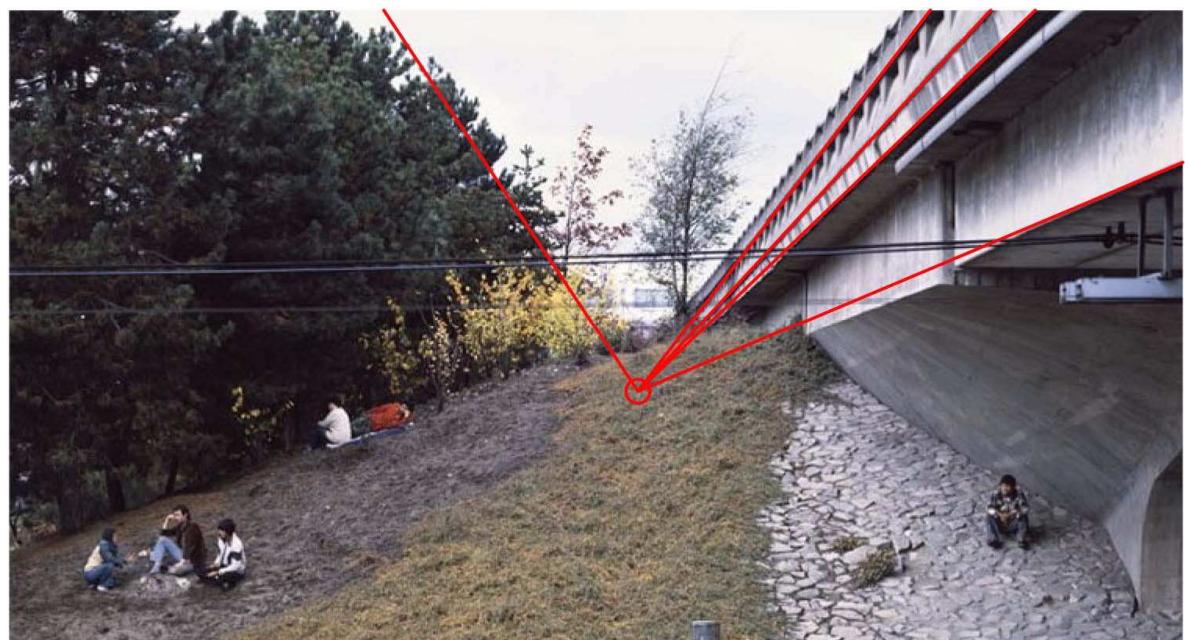
49

Jeff Wall: *After <Invisible Man> by Ralph Ellison, the Prologue* (1999-2000), Print 2001, Großbilddia im Leuchtkasten, 174 x 250,5 cm, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel; The Museum of Modern Art, New York



50

Jeff Wall: Volunteer (1996), Silbergelatineabzug, 221,5 x 313 cm, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel; Privatsammlung



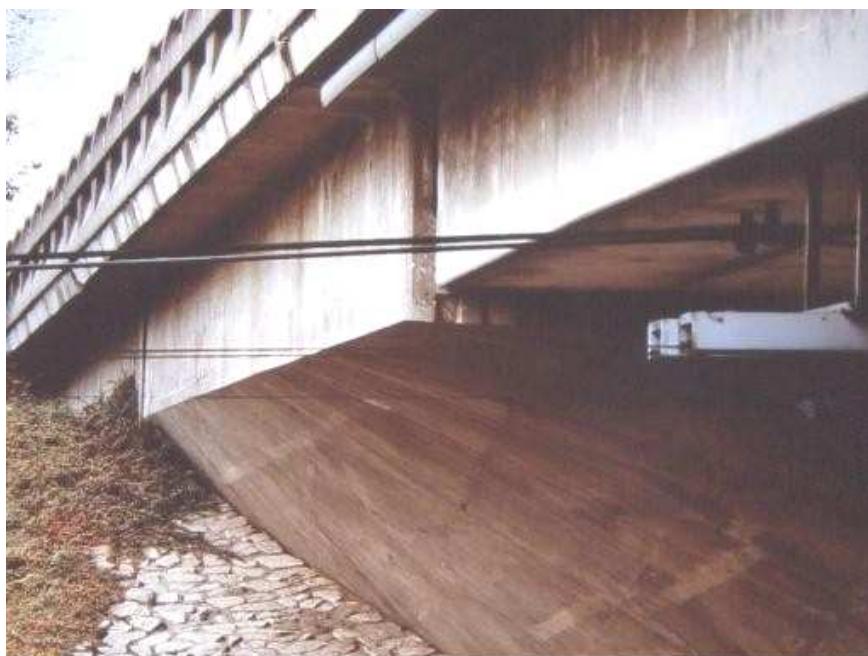
51

V-förmiger Himmelsausschnitt



52

Detail aus *The Storyteller*, Laubbäume am Ende der Nadelbaumreihe



53

Detail aus *The Storyteller*, Befestigung der beiden Doppelleitungen unter der Betonbrücke



54

Detail aus *The Storyteller*, links außen, am Beginn der Nadelbaumreihe



55

Detail aus *The Storyteller*, unten Mitte



56

Barnett Newman: *Who's afraid of Red, Yellow and Blue IV*, 1969/70, Acryl auf Leinwand, 270 x 600 cm, Berlin, Neue Nationalgalerie



57

Detail aus *The Storyteller*, Dreiergruppe



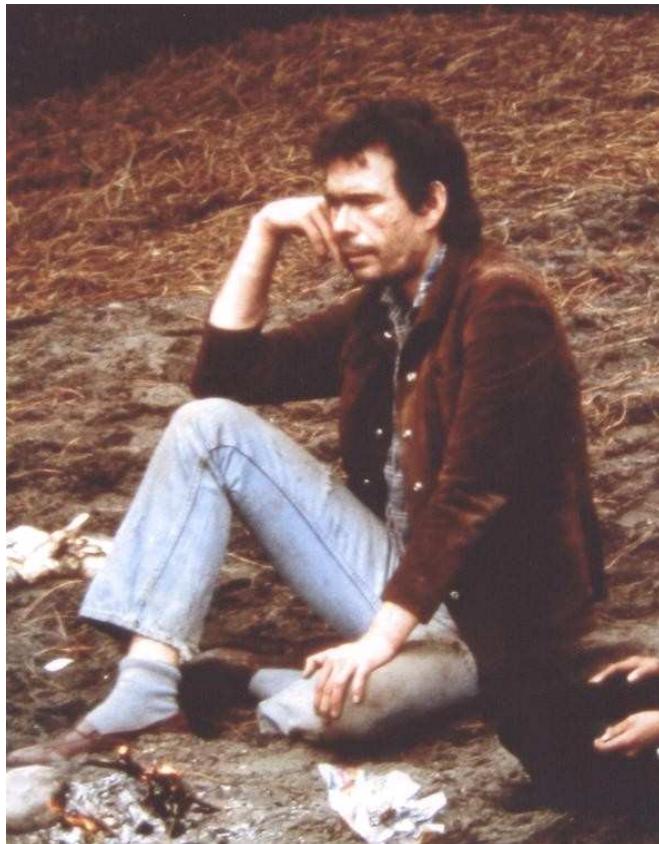
58

Detail aus *The Storyteller*, gestikulierende Frau, gehört zur Dreiergruppe



59

Detail aus *The Storyteller*, Feuer



60

Detail aus *The Storyteller*, Mann in Mitte der Dreiergruppe



61

Detail aus *The Storyteller*, rechter Mann der Dreiergruppe



62

Detail aus *The Storyteller*, Zweiergruppe



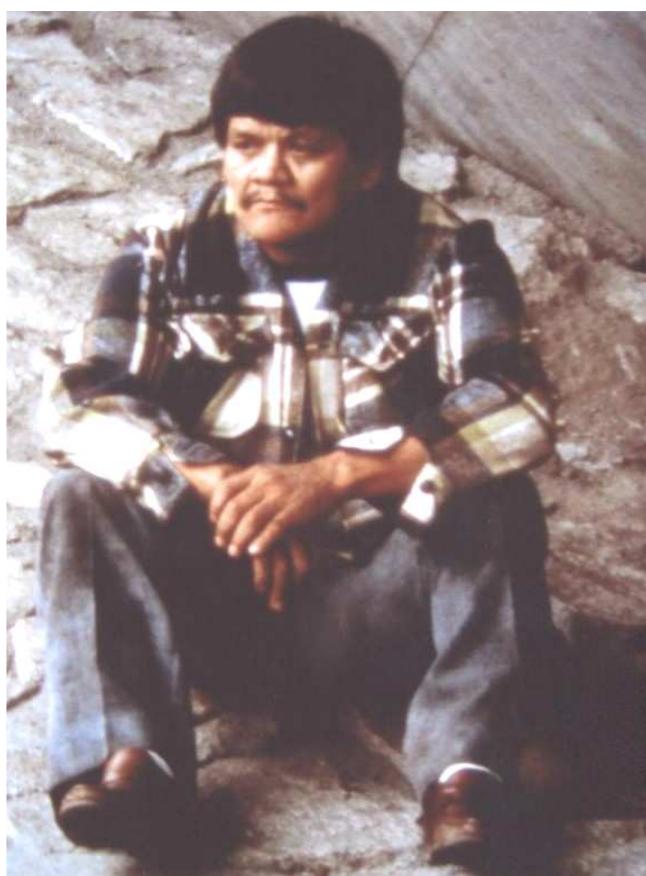
63

Detail aus *The Storyteller*, Frau der Zweiergruppe



64

Detail aus *The Storyteller*, Mann der Zweiergruppe



65

Detail aus *The Storyteller*, einzelner Mann



66

Jeff Wall: *Forest* (2001), Silbergelatineabzug, 239 x 303 cm, Johnen/Schöttle, Köln/München/Berlin; Privatsammlung Chicago



67

Albrecht Dürer: *Melencolia I* (1514), Kupferstich, 24 x 18,6 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina



68

Nicolas Poussin: *Landschaft mit ruhendem Philosophen und Wasserschöpfendem Jünger* (wird datiert zwischen 1631 und 1636), Öl auf Leinwand, 63 x 78,8 cm, National Gallery, London



69

Emile-Jean-Horace Vernet: *L'Arabe Diseur de Contes* (1833), Öl auf Leinwand, 99 x 136,5 cm, Wallace Collection, London



70

Paul Cézanne: *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1867/71), Öl auf Leinwand,
60 x 80 cm, Collection R. Lecomte



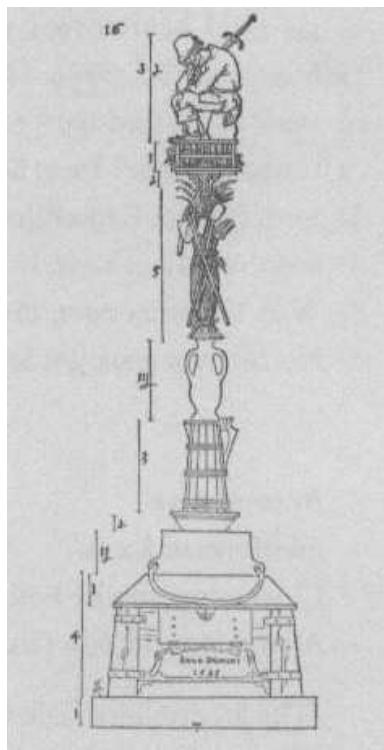
71

Auguste Rodin: *Der Denker* (1880), Bronze, 0,719 x 0,451 x 0,562 m, Paris,
Musée Rodin



72

Jeff Wall: *The Thinker* (1986), Großbilddia im Leuchtkasten, 239 x 216 cm, Privatsammlung München



73

Albrecht Dürer: *Bauernsäule*, 3. Buch, Tafel 16 in *Underweysung der Messung*, Nürnberg 1525



74

Oberhaupt der Nanaimo (Untergruppe der *Central Cost Salish*) aus der
Descanso Bay, Schwarz-Weiß-Zeichnung, angefertigt von José Cardero auf der
Alejandro Malaspina Expedition im Jahre 1792, Museo de America Madrid: 232



75

Spinnwirbel

Coast Salish, Fraser River-Mündung, British Columbia

Vermutlich aus voreuropäischer Zeit

Stein (vermutlich Speckstein)

Ø: 9 cm

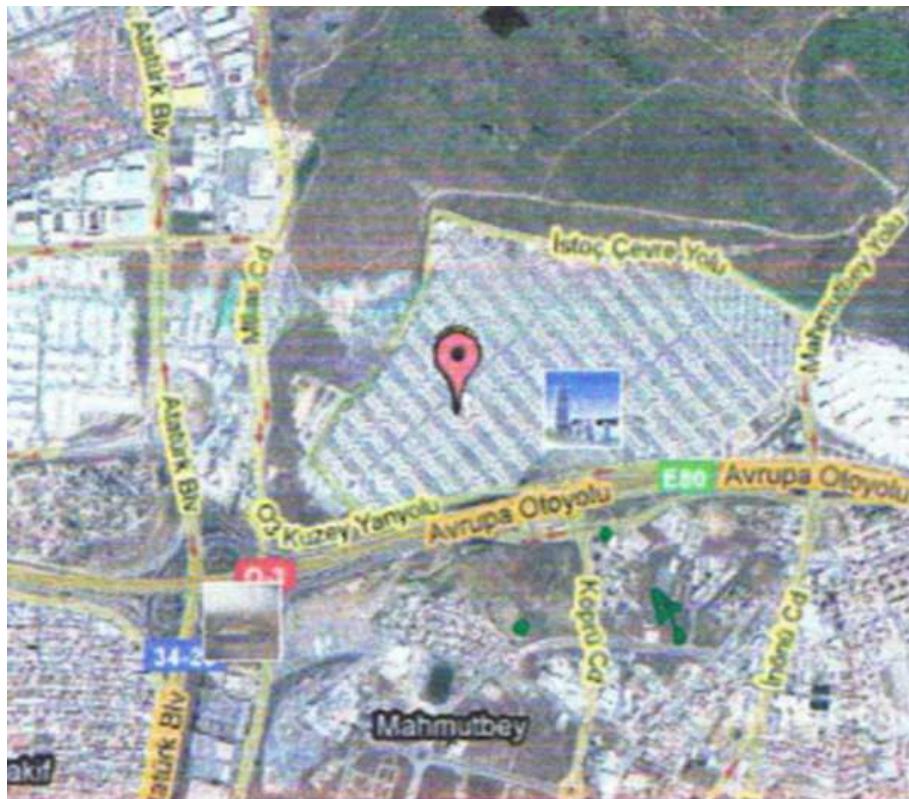
Canadian Museum of Civilisation, XII-B-1689



76
Aricaköyü

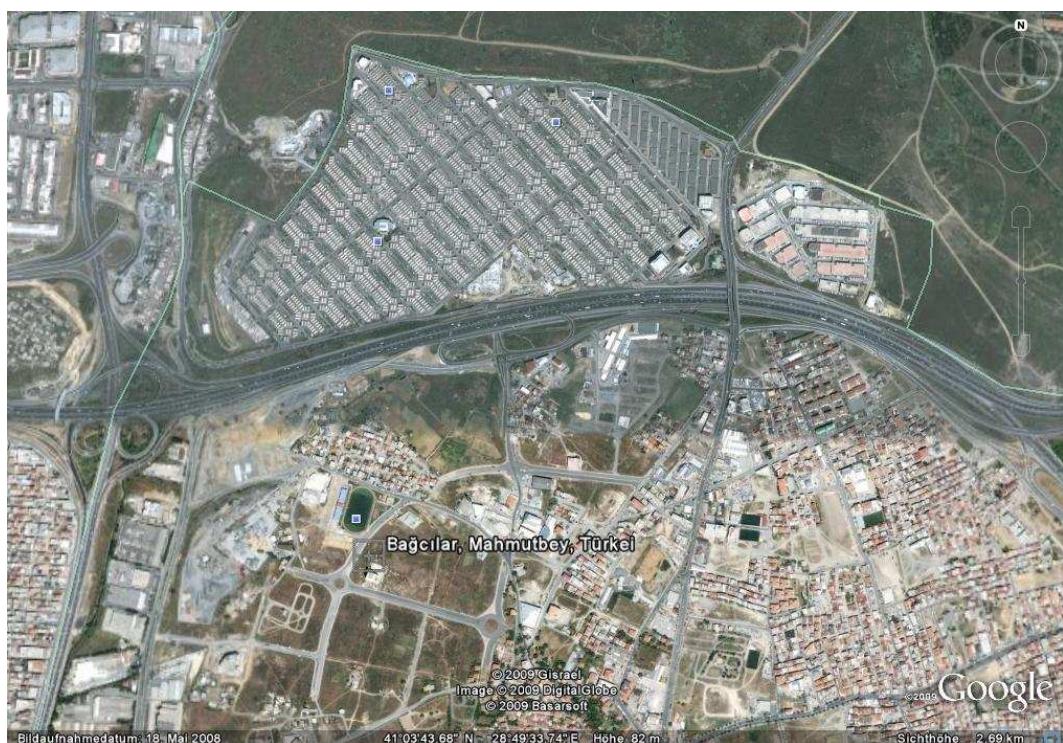


77
Aricaköyü



78

Mahmutbey



79

Mahmutbey



80

*Detail aus A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul,
September, 1997*



81

*Detail aus A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul,
September, 1997*



82

Moschee im Gewerbegebiet

„Politik und Planung. Moschee als Teil einer neuen Gewerbezone, am zweiten Autobahnring. Zeichen der Macht des Islamismus. Die (gemäßigt) islamistische Partei, die in Istanbul an der Macht ist, forciert den Bau von Moscheen.“¹



83

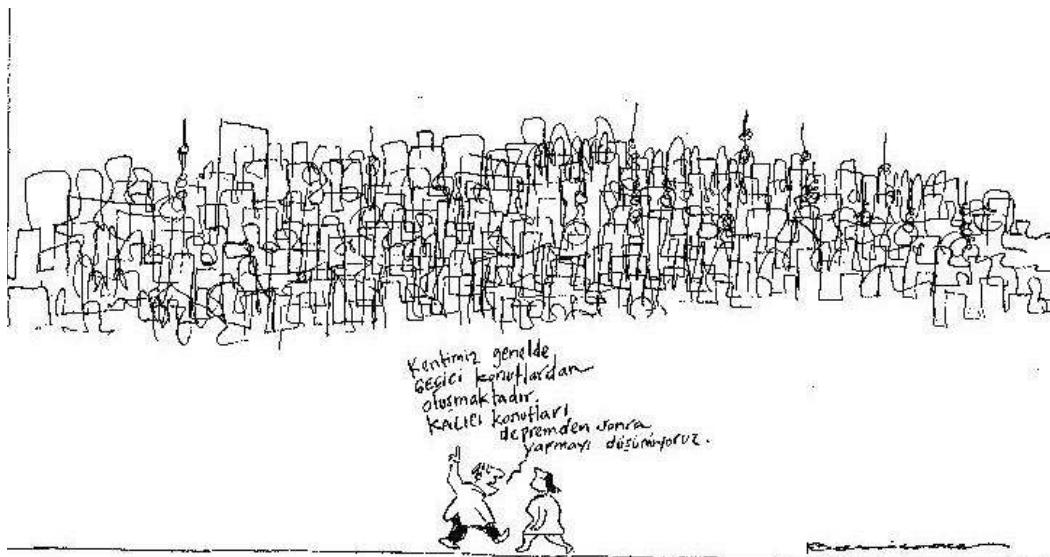
Ausschnitt aus der Gewerbezone am zweiten Autobahnring

¹ Seger, Martin, Palencsar, Friedrich: Istanbul. Metropole zwischen den Kontinenten, Berlin/Stuttgart: Gebrüder Borntraeger Verlagsbuchhandlung, 2006, S. 317.



84

Ausschnitt aus der Gewerbezone am zweiten Autobahnring



85

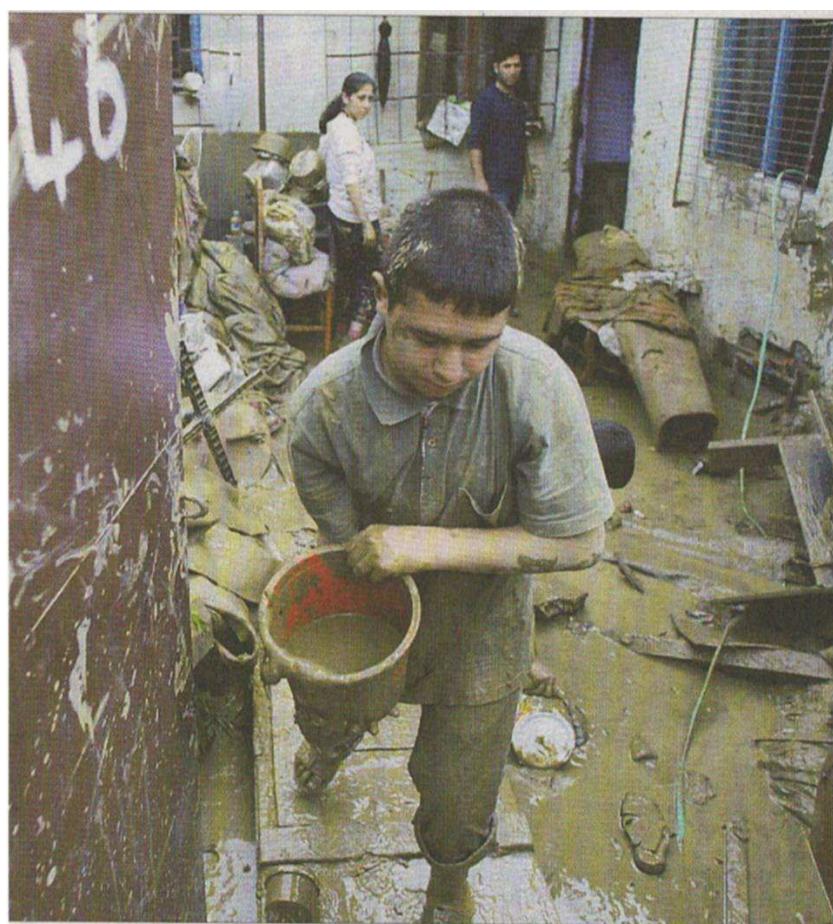
Karikatur

„Unsere Stadt besteht aus vorübergehenden Bauten. Die dauerhaften werden wir nach dem Erdbeben errichten.“



86

Autobahnausfahrt zum *Gecekondu Mahmutbey*, in den Wassermassen versunken, am 09. September 2009



87

Flutkatastrophe in Istanbul am 09. September 2009



88

Standort bei der Akkufabrik „Canik“ in Aydoshang, Februar 1991



89

Bulldozeraktion in Küçükköy, August 1975



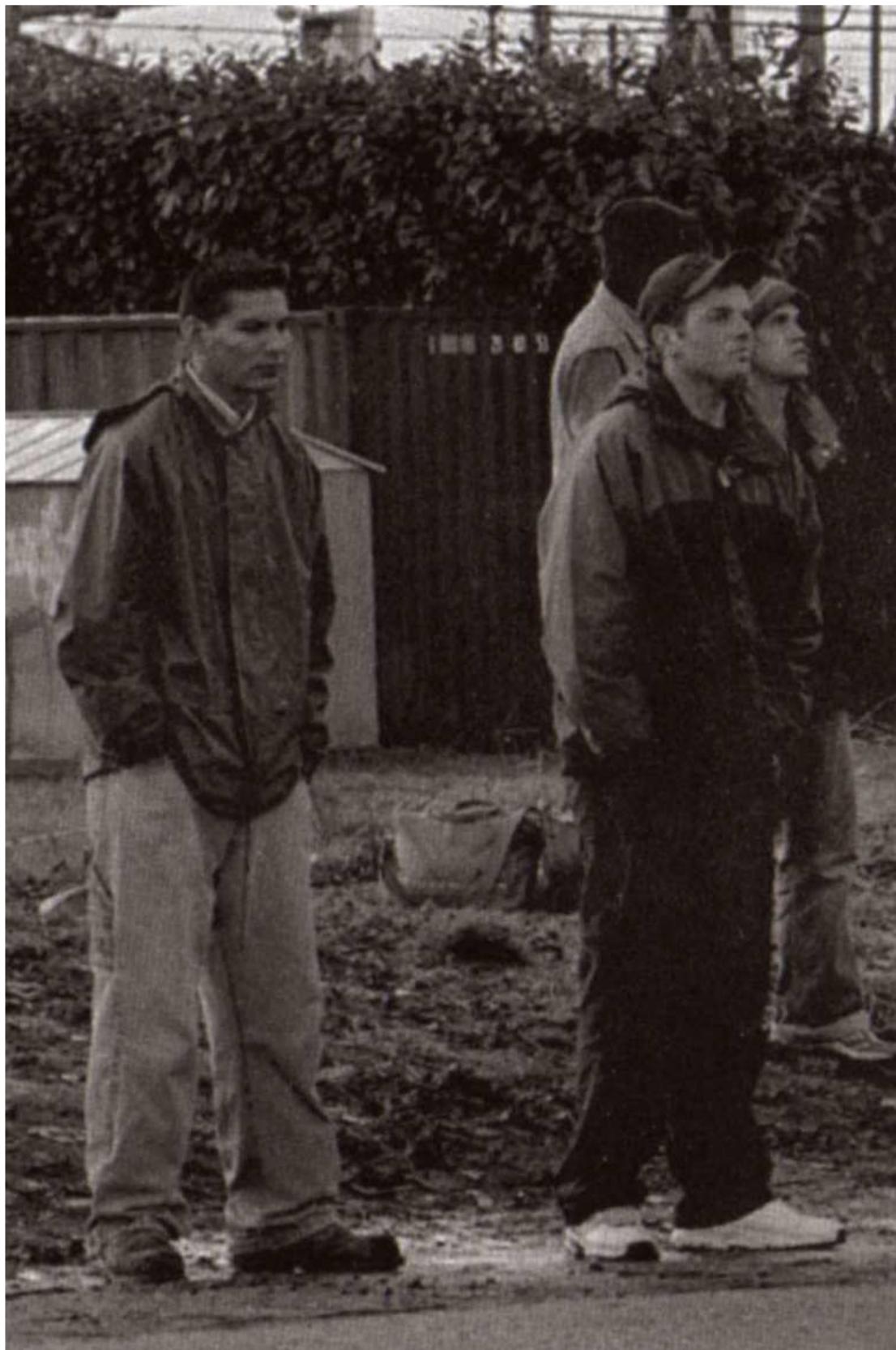
90

Familien im Widerstand im *mahalle* GÜZELTEPE/Bezirk Alibeyköy,
November 1977



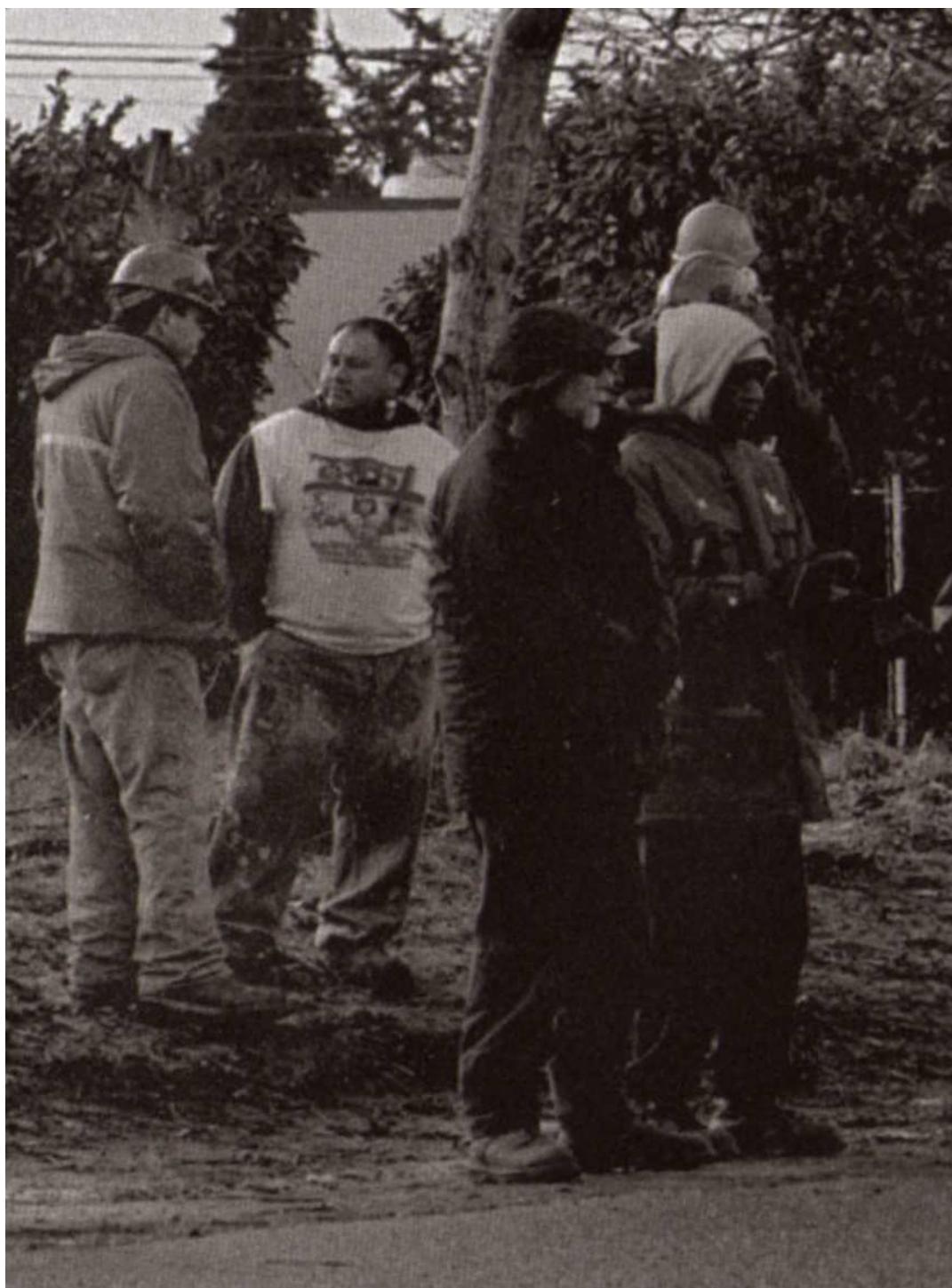
91

Detail aus *Men Waiting*



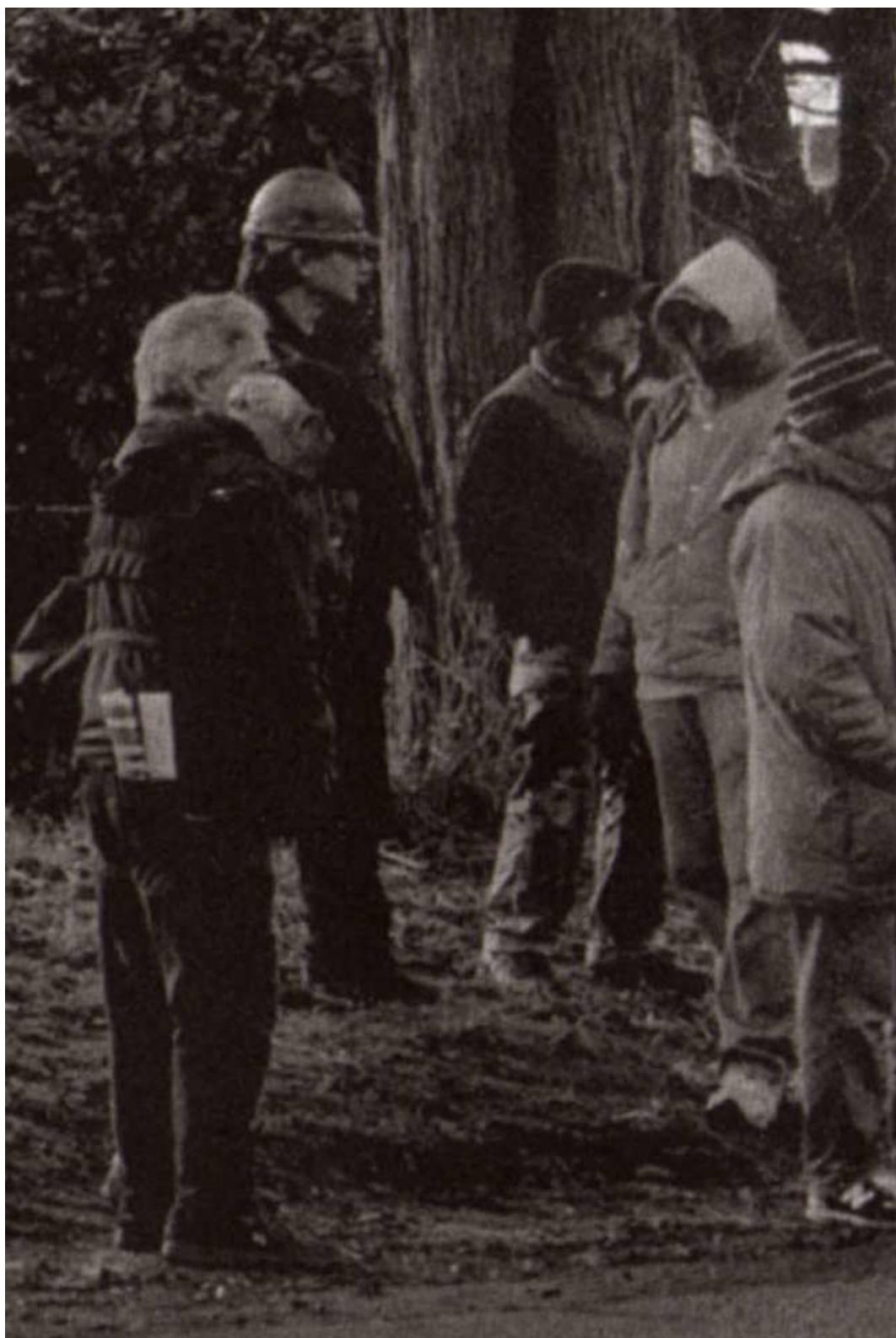
92

Detail aus *Men Waiting*



93

Detail aus *Men Waiting*



94

Detail aus *Men Waiting*



95

Detail aus *Men Waiting*

96

Detail aus *Men Waiting*



97

Detail aus *Men Waiting*



98
Detail aus *Men Waiting*



99
Detail aus *Men Waiting*



100
Werbelogo der Second-Hand-Kaufhauskette „Value Village“



about us

Our Mission

To provide our customers with the best selection and shopping experience of any thrift store in the world.

101

**Werbung auf der Homepage der Second-Hand-Kaufhauskette
„Value Village“**



102

**Jeff Wall: Outburst (1989), Großbilddia im Leuchtkasten, 229 x 312 cm,
Vancouver Art Gallery Acquisition Fund**



103

Dorothea Lange: *Drei Familien mit 14 Kindern an der Route 99, San Joaquin Valley, Kalifornien, November 1938*, Schwarz-Weiß-Fotografie



104

Dorothea Lange: *Unterwegs nach Los Angeles, März 1937*, Schwarz-Weiß-Fotografie



105

Dorothea Lange: Was vom Westen übrig blieb, Tankstelle, Kern County, Kalifornien, November 1938, Schwarz-Weiß-Fotografie.

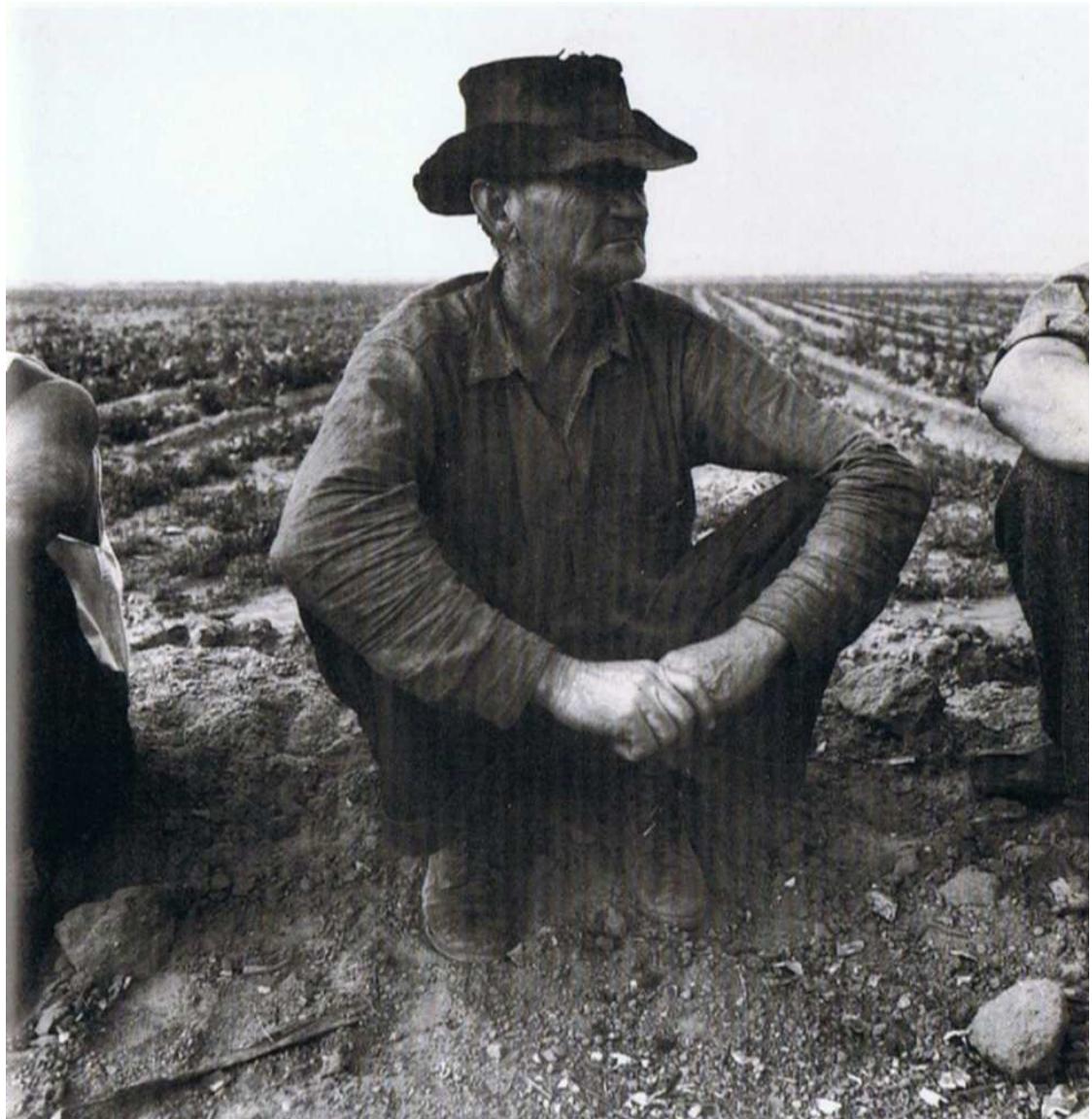
„Dieses Bild einer kleinen unabhängigen Tankstelle während des Baumwollstreiks zeigt ein handgeschriebenes Schild als bezeichnendes Symbol des Widerstands. Es ist wie ein Kontrapunkt zu den Reklametafeln der Großfirmen, die Lange ebenfalls fotografierte.“²

² Durden, Mark: Dorothea Lange 55, Deutsche Übersetzung von Suzan Depping, Ute Peters, Gerd H. Söffker, Martin Richter, Grafische Gestaltung von Julia Hasting, Berlin: Phaidon Verlag, 2001, S. 86.



106

Dorothea Lange: *Einer aus einer Gruppe lediger Männer am Straßenrand, die Arbeit als Erbsenpflücker suchen, Nipomo, Kalifornien, Januar 1935*, Schwarz-Weiß-Fotografie



107

Dorothea Lange: *Ein Mann wartet am Rande eines Erbsenfeldes auf Arbeit, Holtville, Kalifornien, Februar 1937*, Schwarz-Weiß-Fotografie



108

George Grosz: *Warten auf Arbeit* (1934), Gouache auf Papier, Tucson (AZ)
Museum of Art, Arizona



109

Edward Ruscha: *Blue Collar Tool & Die* (1992), Synthetic polymer on canvas,
137,2 x 304,8 cm, Belgacom Art, Brussels



110

Edward Ruscha: *The Old Tool & Die Building* (2004), Synthetic polymer on canvas, 137,2 x 304,8 cm, Whitney Museum of American Art, New York



111

Frame aus „*Fat City*“ (1972)
Kapitel 12, Zeit: 0:45:40



112

Frame aus „Fat City“ (1972)
Kapitel 7, Zeit: 0:19:10



113

Frame aus „Fat City“ (1972)
Kapitel 7, Zeit: 0:19:30



114

Frame aus „Fat City“ (1972)
Kapitel 7, Zeit: 0:19:40



115

Frame aus „Fat City“ (1972)
Kapitel 7, Zeit: 0:20:10



116

Frame aus „Fat City“ (1972)
Kapitel 7, Zeit: 0:20:22



117

Frame aus „Fat City“ (1972)
Kapitel 7, Zeit: 0:20:52



118

Frame aus „Fat City“ (1972)

Kapitel 17, Zeit: 0:55:55



119

Frame aus „Fat City“ (1972)

Kapitel 19, Zeit: 1:00:49



120

Frame aus „Fat City“ (1972)
Kapitel 28, Zeit: 1:33:04



121

Frame aus „Fat City“ (1972)
Kapitel 28, Zeit: 1:33:21



122

Frame aus „Fat City“ (1972)

Billy Tully und Ernie Munger philosophierend an der Kaffeebar

Kapitel 28, Zeit: 1:33:19



123

Frame aus „La Maman et la putain“ (1973)

Part Two, Zeit: 0:07:12



124

Frame aus „*La Maman et la putain*“ (1973)

Part One, Zeit: 0:57:02



125

Frame aus „*La Maman et la putain*“ (1973)

Part One, Zeit: 0:57:07



126

Frame aus „*La Maman et la putain*“ (1973)

Ausblick aus dem Restaurant vor Eintreten der Dunkelheit

Part One, Zeit: 0:57:12



127

Frame aus „*La Maman et la putain*“ (1973)

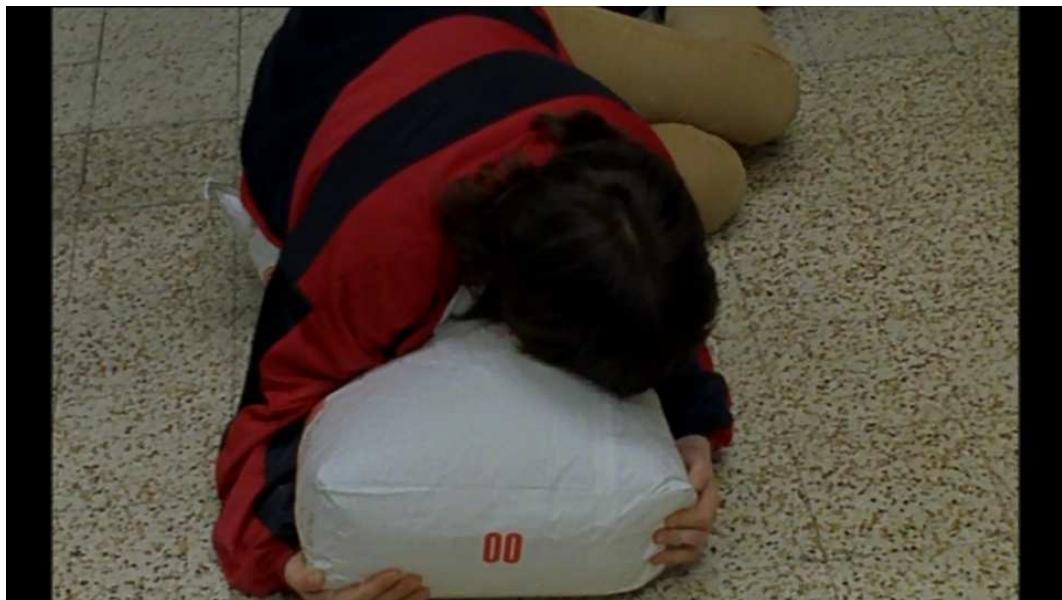
Ausblick aus dem Restaurant nach Eintreten der Dunkelheit

Part One, Zeit: 1:00:56



128

Frame aus „Rosetta“ (1999)
Kapitel 2, Zeit: 0:12:33



129

Frame aus „Rosetta“ (1999)
Kapitel 6, Zeit: 0:47:34



130

Frame aus „Rosetta“ (1999)
Kapitel 10, Zeit: 1:12:38



131

Jeff Wall: Searcher (2007), Tintenstrahldruck auf Papier, 26,6 x 35,5 cm,
limitierte Auflage von 50 Drucken, vom Künstler nummeriert und signiert



132

Jeff Wall und die Verfasserin der Arbeit nach dem *artist talk* in der Guggenheim Foundation in Berlin, 3. November 2007

3 Abbildungsnachweis

1

Jeff Wall: *The Storyteller* (1986), Großbilddia im Leuchtkasten, 229 x 437 cm, aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006, http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/image/roomguide/rm4_storyteller_lrg.jpg (08.06.2006).

2

Jeff Wall: *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997* (1997), Großbilddia im Leuchtkasten, 209,5 x 271,6 cm, aus: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 185.

3

Jeff Wall: *Men Waiting* (2006), Silbergelatineabzug, 262 x 388 cm, aus: Homepage der Guggenheim Foundation Berlin, <http://www.photo-files.de/guggenheim/> (21.09.2007).

4

Jeff Wall: *The Destroyed Room* (1978), Großbilddia im Leuchtkasten, 159 x 234 cm, aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006, http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/image/roomguide/rm1_destroyed_room_lrg.jpg (08.06.2006).

5

Jeff Wall: *The Storyteller* (1986), Großbilddia im Leuchtkasten, 229 x 437 cm, ohne Beleuchtung, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005 eine Stunde vor Schließung des Museums.

6

Robert Smithson: *Hotel Palenque* (1969), aus: Homepage des Guggenheim Museums New York, http://siteimages.guggenheim.org/gpc_work_midsize_146.jpg (09.06.2006).

7

Edward Ruscha, aus: *Nine Swimming Pools* (1968), zweite Abbildung, 11,8 x 11,8 cm, aus: Graf Schaesberg, Petrus/Crone, Rainer/Koerner, Joseph Leo/Gräfin Stosch, Alexandra: Paul Klee und Edward Ruscha. Projekte der Moderne. Sprache und Bild, Regensburg 1998, S. 83, Abbildung 17.

8

Dan Graham: *View Interior, New Highway Restaurant, Jersey, NY* (1967), aus: Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, <http://www.prometheus-bildarchiv.de> (09.06.2006).

9

Jeff Wall: *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (1992), Großbilddia im Leuchtkasten, 229 x 417 cm, aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006, http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/image/roomguide/rm8_dead_troops_lrg.jpg (08.06.2006).

10

Jeff Wall: *The Flooded Grave* (1998-2000), Großbilddia im Leuchtkasten, 228,5 x 282 cm, aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006, <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/infocus/section5/img2.shtml> (08.06.2006).

11

Inszenierung von *The Flooded Grave* (1998-2000), Bild 1-8, aus: The Hole Truth. Jan Tumlr im Gespräch mit Jeff Wall über *The Flooded Grave*, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 152-154.

12

Inszenierung von *The Flooded Grave* (1998-2000), Bild 9-15, aus: The Hole Truth. Jan Tumlr im Gespräch mit Jeff Wall über *The Flooded Grave*, in: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places, 2001/02, S. 154-156.

13

Jeff Wall: *Mimic* (1982), Großbilddia im Leuchtkasten, 198 x 228,5 cm, aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006, http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/image/roomguide/rm3_mimic_lrg.jpg (12.06.2006).

14

Gustave Caillebotte: Paris Street. Rainy Day (1877), Öl auf Leinwand, 212 x 276 cm, aus: The Museum of Modern Art New York (Hrsg.): Jeff Wall (Ausstellungskatalog Museum of Modern Art New York 2007/Art Institute Chicago 2007/San Francisco Museum of Modern Art 2008), New York: The Museum of Modern Art, 2007, S. 30, Fig. 19.

15

Walker Evans: *Chicago, USA* (1946), Schwarz-Weiß-Fotografie, aus: Sante, Luc: Walker Evans 55, Deutsche Übersetzung von Martin Richter, Grafische Gestaltung von Julia Hasting, Berlin: Phaidon Verlag, 2001, S. 109.

16

Giorgione: *La Tempesta* (um 1510), Öl auf Leinwand, 83x73 cm, aus: Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, <http://www.prometheus-bildarchiv.de> (09.06.2006).

17

Edouard Manet: *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1863), Öl auf Leinwand, 208 x 264 cm, aus: Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, <http://www.prometheus-bildarchiv.de> (09.06.2006).

18

Georges Seurat: *Un dimanche à la Grande Jatte* (1884-86), Öl auf Leinwand, 207 x 308 cm, aus: Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, <http://www.prometheus-bildarchiv.de> (09.06.2006).

19

Tizian/Giorgione?: *Concert Champêtre* (um 1507/08), Öl auf Leinwand, 110 x 138 cm, aus: Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, <http://www.prometheus-bildarchiv.de> (09.06.2006).

20

Salvador Dalí: *Medial-Paranoides* Bild (1935), aus: Museum für Moderne Kunst im Auftrag des Dezernats für Kultur und Freizeit, Amt für Wissenschaft und Kunst der Stadt Frankfurt am Main: Jeff Wall. The Storyteller, Frankfurt am Main: Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main, 1992, S. 51, Abb. 10.

21

Jeff Wall: *Cold Storage, Vancouver* (2007), Silbergelatineabzug, 258,5 x 319 cm, aus: Homepage der Guggenheim Foundation Berlin, <http://www.photo-files.de/guggenheim/> (21.09.2007).

22

Jeff Wall: *Tenants* (2007), Silbergelatineabzug, 255,4 x 335,3 cm, aus: Homepage der Guggenheim Foundation Berlin, <http://www.photo-files.de/guggenheim/> (21.09.2007).

23

Jeff Wall: *War Game* (2007), Silbergelatineabzug, 247 x 302,6 cm, Homepage der Guggenheim Foundation Berlin, <http://www.photo-files.de/guggenheim/> (21.09.2007).

24

Jan van Goyen, *Ansicht von Arnheim* (1646), ca. 41 x 60 cm, aus: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung 2007/2008, S. 56, Abb. 28.

25

Gustave Courbet: *Begräbnis in Ornans* (1849), 314 x 663 cm, aus: Kat. Ausst.

Jeff Wall: Belichtung 2007/2008, S. 54, Abb. 26.

26

Jeff Wall beim *artist talk* in der Guggenheim Foundation in Berlin, 3. November 2007, aufgenommen von Katharina Pulz.

27

The Destroyed Room direkt hinter dem Schaufenster der Nova Gallery in Vancouver eingelassen, im Jahre 1978, aus: The Museum of Modern Art New York (Hrsg.): Jeff Wall (Ausstellungskatalog Museum of Modern Art New York 2007/Art Institute Chicago 2007/San Francisco Museum of Modern Art 2008), New York: The Museum of Modern Art, 2007, S. 24, Fig. 8.

28

Installation, Documenta 8, Kassel 1987, *The Storyteller*, 1986, aus: Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 60 unten.

29

Werbeleuchttafel, U-Bahnabgang London, aufgenommen von Katharina Pulz im Dezember 2005.

30

Werbeleuchttafel, Flughafen London, aufgenommen von Katharina Pulz im Dezember 2005.

31

Jeff Wall: *Picture for Women* (1979), Großbilddia im Leuchtkasten, 163 x 229 cm, aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006, http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/image/roomguide/rm1_picture_for_woman.jpg (12.06.2006).

32

Detail aus *The Storyteller*, Mitte, Auto- oder Schnellstraßenschilder von hinten, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

33

Detail aus *The Storyteller*, links außen, Wald, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

34

Jeff Wall bei der Arbeit, aus:

<http://www.shanelavalette.com/journal/2007/02/25/new-york-art-fairs-and-jeff-wall-as-the-luminist/> (03.07.2009).

35

Jeff Wall: *Steves Farm, Steveston* (1980), Print 1985, Großbilddia im Leuchtkasten, 58 x 228,5 cm, aus: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, Plate 7, S. 47.

36

Jeff Wall: *Pleading* (1988), Großbilddia im Leuchtkasten, 119 x 168 cm, aus: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, Plate 15, S. 63.

37

Jeff Wall: *Landscape Manual* (1969), aus: Kat. Ausst. Jeff Wall. Figures & Places 2001/02, S. 16.

38

Edward Ruscha, aus: *Twenty-Six Gasoline Stations*, 1962, 12,5 x 26,8 cm, aus: Homepage des Museo della Fotografia Madrid,
<http://www.museodellafotografia.it/Mostre/mostre%20di%20attualita/Ed%Ruscha/Ed.Ruscha-twenty-six%20gasoline%20station.1962.jpg> (13.06.2006).

39

Eugène Delacroix: *La mort de Sardanapale* (1827/ 28), Öl auf Leinwand, 395 x 495 cm, aus: Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, <http://www.prometheus-bildarchiv.de> (13.06.2006).

40

Jeff Wall: *Young Workers* (1978/1983), 8 Großbilddias im Leuchtkasten, je 101,5 x 101,5 cm, aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006,
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/default.shtml> (13.06.2006).

41

Jeff Wall: *Children* (1988), 3 von 9 Großbilddias im Leuchtkasten, je Ø119 cm, aus: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/06, Plate 27, S. 87.

42

Édouard Manet: *Un bar au Folies-Bergère* (1881 -1882), Öl auf Leinwand, 96 x 130 cm, aus: Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, <http://www.prometheus-bildarchiv.de> (09.06.2006).

43

Positionierung von Personen und Kamera in *Picture for Women* nach Thierry de Duve, aus: Duve/Pelenc/Groys 1996, S. 31.

44

Jeff Wall: *The Bridge* (1980), Print 1985, Großbilddia im Leuchtkasten, 60,5 x 228,5 cm, aus: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/06, Plate 8, S. 49.

45

Jeff Wall: *An Octopus* (1990), Großbilddia im Leuchtkasten, 128 x 229 cm, aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006, <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room5.shtml> (13.06.2006).

46

Jeff Wall: *Diagonal Composition* (1993), Großbilddia im Leuchtkasten, 40 x 46 cm, aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006, <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room5.shtml> (13.06.2006).

47

Jeff Wall: *The Vampires` Picnic* (1991), Großbilddia im Leuchtkasten, 229 x 335 cm, aus: www.informatissimafotografia.it, Artikel zur Ausstellung im Schaulager Basel, <http://www.informatissimafotografia.it> (13.06.2006).

48

Jeff Wall: *Odradek, Táboritská 8, Prague, 18 July 1994* (1994), Großbilddia im Leuchtkasten, 229 x 289 cm, aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006,

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room6.shtml>
(13.06.2006).

49

Jeff Wall: *After <Invisible Man> by Ralph Ellison, the Prologue* (1999-2000), Print 2001, Großbilddia im Leuchtkasten, 174 x 250,5 cm, aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006,

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/rooms/room6.shtml>
(13.06.2006).

50

Jeff Wall: *Volunteer* (1996), Silbergelatineabzug, 221,5 x 313 cm, aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006,

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/privateview.shtml>
(13.06.2006).

51

V-förmiger Himmelsausschnitt in *The Storyteller* von Katharina Pulz, Abbildung von *The Storyteller* aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006,

http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/image/roomguide/rm4_storyteller_lrg.jpg (08.06.2006).

52

Detail aus *The Storyteller*, Laubbäume am Ende der Nadelbaumreihe, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

53

Detail aus *The Storyteller*, Befestigung der beiden Doppelleitungen unter der Betonbrücke, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

54

Detail aus *The Storyteller*, links außen am Anfang der Nadelbaumreihe , aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

55

Detail aus *The Storyteller*, unten Mitte, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

56

Barnett Newman: *Who`s afraid of Red, Yellow and Blue IV*, 1969/70, Acryl auf Leinwand, 270 x 600 cm, aus: Sulinet Katalógus,
<http://www.sulinet.hu/ikep/2003/04/szinrenewman.jpg>. (08.06.2006).

57

Detail aus *The Storyteller*, Dreiergruppe, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

58

Detail aus *The Storyteller*, gestikulierende Frau, gehört zur Dreiergruppe, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

59

Detail aus *The Storyteller*, Feuer, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

60

Detail aus *The Storyteller*, Mann in Mitte der Dreiergruppe, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

61

Detail aus *The Storyteller*, rechter Mann der Dreiergruppe, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

62

Detail aus *The Storyteller*, Zweiergruppe, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

63

Detail aus *The Storyteller*, Frau der Zweiergruppe, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

64

Detail aus *The Storyteller*, Mann der Zweiergruppe, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

65

Detail aus *The Storyteller*, Mann alleine, aufgenommen von Katharina Pulz im Metropolitan Museum in New York am 17. Dezember 2005.

66

Jeff Wall: *Forest* (2001), Silbergelatineabzug, 239 x 303 cm, aus: Homepage der Tate Modern in London zur Ausstellung „Jeff Wall. Photographs 1978-2004“ vom 21. Oktober bis zum 8. Januar 2006,

http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/image/roomguide/rm9_forrest.jpg (14.06.2006).

67

Albrecht Dürer: *Melencolia I* (1514), Kupferstich, 24 x 18,6 cm, aus: Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, <http://www.prometheus-bildarchiv.de> (25.06.2006).

68

Nicolas Poussin: *Landschaft mit ruhendem Philosophen und Wasser schöpfendem Jünger* (wird datiert zwischen 1631 und 1636), Öl auf Leinwand, 63 x 78,8 cm, aus: Lévêque, Jean-Jacques: La vie et l'œuvre de Nicolas Poussin, Courbevoie (Paris) 1988, S. 207.

69

Emile-Jean-Horace Vernet: *L'Arabe diseur de contes* (1833), Öl auf Leinwand, 99 x 136,5 cm, aus: Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, <http://www.prometheus-bildarchiv.de> (20.06.2006).

70

Paul Cézanne: *Le Déjeuner sur l`Herbe* (1867/71), Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, aus: Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, <http://www.prometheus-bildarchiv.de> (20.06.2006).

71

Auguste Rodin: *Der Denker* (1880), Bronze, 0,719 x 0,451 x 0,562 m, aus: Jarrassé, Dominique: Rodin, Paris 2001, S. 92.

72

Jeff Wall: *The Thinker* (1986), Großbilddia im Leuchtkasten, 239 x 216 cm, aus: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 75, Plate 21.

73

Albrecht Dürer: *Bauernsäule*, 3. Buch, Tafel 16 in *Underweysung der messung*, Nürnberg 1525, aus: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 303.

74

Oberhaupt der Nanaimo (Untergruppe der *Central Cost Salish*) aus der Descanso Bay, Schwarz-Weiß-Zeichnung, angefertigt von José Cardero auf der Alejandro Malaspina Expedition im Jahre 1792, Museo de America Madrid: 232, aus: Suttles, Wayne: *Handbook of North American Indians*, Band 7, Northwest Coast, Smithsonian Institution, Washington 1990, S. 464, Fig. 9.

75

Spinnwirbel, Coast Salish, Fraser River-Mündung, British Columbia, Vermutlich aus voreuropäischer Zeit, Stein (vermutlich Speckstein), Ø: 9 cm, aus: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (Hg.): Indianer Kanadas. Schätze des Canadian Museum of Civilisation (Ausstellungskatalog Landesmuseum Hannover 2009), Hannover 2009, S. 66.

76

Aricaköyü, Google Earth (10.02.2009).

77

Aricaköyü, Google Earth, www.panoramio.com/photo/8467271 (10.02.2009), fotografiert von Bünyamin Kivrak.

78

Mahmutbey, Google Earth (10.02.2009).

79

Mahmutbey, Google Earth (08.09.2009).

80

Detail aus *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997*, vergrößert aus: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 185.

81

Detail aus *A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997*, vergrößert aus: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 185.

82

Moschee im Gewerbegebiet, aus: Seger, Martin/Palencsar, Friedrich: Istanbul. Metropole zwischen den Kontinenten, Berlin/Stuttgart: Gebrüder Borntraeger Verlagsbuchhandlung, 2006, S. 317.

83

Ausschnitt aus der Gewerbezone am zweiten Autobahnring, Kurt Plastik, Google Earth (10.02.2009).

84

Ausschnitt aus der Gewerbezone am zweiten Autobahnring, Google Earth (10.02.2009).

85

Karikatur, aus: Esen/Lanz: Self Service City: İstanbul, 2007, S. 182 oben.

86

Autobahnausfahrt zum *Gecekondu* Mahmutbey, in den Fluten versunken, aus: Homepage Mainpost, Nachrichten für Mainfranken, <http://www.mainpost.de/nachrichten/politik/zeitgeschehen/Flutwellen-verwuesten-Istanbul;art16698,5282652> (10.09.2009).

87

Flutkatastrophe in Istanbul am 09. September 2009, aus: Süddeutsche Zeitung Nr. 209, Seite 10, Freitag, 11. September 2009.

88

Standort bei der Akkufabrik „*Canik*“ in Aydoshang, Februar 1991, aus:
Esen/Lanz: Self Service City: İstanbul, 2007, S. 20 oben.

89

Bulldozeraktion in Küçükköy, August 1975, aus: Esen/Lanz: Self Service City: İstanbul, 2007, S. 24 oben.

90

Familien im Widerstand im *mahalle* Güzeltepe/Bezirk Alibeyköy,
November 1977, aus: Esen/Lanz: Self Service City: İstanbul, 2007, S. 24 unten.

91

Detail aus *Men Waiting*, vergrößert aus: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung,
2007/2008, S. 41.

92

Detail aus *Men Waiting*, vergrößert aus: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung,
2007/2008, S. 41.

93

Detail aus *Men Waiting*, vergrößert aus: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung,
2007/2008, S. 41.

94

Detail aus *Men Waiting*, vergrößert aus: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung,
2007/2008, S. 41.

95

Detail aus *Men Waiting*, vergrößert aus: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung,
2007/2008, S. 41.

96

Detail aus *Men Waiting*, vergrößert aus: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung,
2007/2008, S. 41.

97

Detail aus *Men Waiting*, vergrößert aus: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung,
2007/2008, S. 40.

98

Detail aus *Men Waiting*, vergrößert aus: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, S. 40.

99

Detail aus *Men Waiting*, vergrößert aus: Kat. Ausst. Jeff Wall: Belichtung, 2007/2008, S. 40.

100

Werbefoto der Second-Hand-Kaufhauskette „Value Village“, aus: Homepage der Second-Hand-Kaufhauskette „Value Village“,
<http://www.valuevillage.com/Default.aspx> (10.02.2009).

101

Werbung auf der Homepage der Second-Hand-Kaufhauskette „Value Village“, aus: Homepage der Second-Hand-Kaufhauskette „Value Village“,
<http://www.valuevillage.com/Default.aspx> (10.02.2009).

102

Jeff Wall: *Outburst* (1989), Großbildfoto im Leuchtkasten, 229 x 312 cm, aus: Kat. Ausst. Jeff Wall. Photographs 1978-2004 (*Catalogue Raisonné*) 2005/2006, S. 95, Abb. 32.

103

Dorothea Lange: *Unterwegs nach Los Angeles, März 1937*, Schwarz-Weiß-Fotografie, aus: Durden, Mark: Dorothea Lange 55, Deutsche Übersetzung von Suzan Depping, Ute Peters, Gerd H. Söffker, Martin Richter, Grafische Gestaltung von Julia Hasting, Berlin: Phaidon Verlag, 2001, S. 57.

104

Dorothea Lange: *Unterwegs nach Los Angeles, März 1937*, Schwarz-Weiß-Fotografie, aus: Durden, Mark: Dorothea Lange 55, Deutsche Übersetzung von Suzan Depping, Ute Peters, Gerd H. Söffker, Martin Richter, Grafische Gestaltung von Julia Hasting, Berlin: Phaidon Verlag, 2001, S. 57.

105

Dorothea Lange: *Was vom Westen übrig blieb, Tankstelle, Kern County, Kalifornien, November 1938*, Schwarz-Weiß-Fotografie.

aus: Durden, Mark: Dorothea Lange 55, Deutsche Übersetzung von Suzan Depping, Ute Peters, Gerd H. Söffker, Martin Richter, Grafische Gestaltung von Julia Hasting, Berlin: Phaidon Verlag, 2001, S. 87.

106

Dorothea Lange: *Einer aus einer Gruppe lediger Männer am Straßenrand, die Arbeit als Erbsenpflücker suchen, Nipomo, Kalifornien, Januar 1935*, Schwarz-Weiß-Fotografie, aus: Durden, Mark: Dorothea Lange 55, Deutsche Übersetzung von Suzan Depping, Ute Peters, Gerd H. Söffker, Martin Richter, Grafische Gestaltung von Julia Hasting, Berlin: Phaidon Verlag, 2001, S.25.

107

Dorothea Lange: *Ein Mann wartet am Rande eines Erbsenfeldes auf Arbeit, Holtville, Kalifornien, Februar 1937*, Schwarz-Weiß-Fotografie, aus: Durden, Mark: Dorothea Lange 55, Deutsche Übersetzung von Suzan Depping, Ute Peters, Gerd H. Söffker, Martin Richter, Grafische Gestaltung von Julia Hasting, Berlin: Phaidon Verlag, 2001, S. 53.

108

George Grosz: *Warten auf Arbeit* (1934), Gouache auf Papier, Tucson (AZ) Museum of Art, Arizona, aus: Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, <http://www.prometheus-bildarchiv.de> (07.09.2009).

109

Edward Ruscha: *Blue Collar Tool & Die* (1992), Synthetic polymer on canvas, 137,2 x 304,8 cm, aus: Infoblatt zur Ausstellung „Course of Empire: Paintings by Ed Ruscha“ im Whitney Museum of American Art vom 17. November 2005 bis zum 29. Januar 2006.

110

Edward Ruscha: *The Old Tool & Die Building* (2004), Synthetic polymer on canvas, 137,2 x 304,8 cm, Whitney Museum of American Art, New York, aus: Infoblatt zur Ausstellung „Course of Empire: Paintings by Ed Ruscha“ im Whitney Museum of American Art vom 17. November 2005 bis zum 29. Januar 2006.

111

Frame aus „*Fat City*“ (1972), Kapitel 12, Zeit: 0:45:40.

112

Frame aus „*Fat City*“ (1972), Kapitel 7, Zeit: 0:19:10.

113

Frame aus „*Fat City*“ (1972), Kapitel 7, Zeit: 0:19:30.

114

Frame aus „*Fat City*“ (1972), Kapitel 7, Zeit: 0:19:40.

115

Frame aus „*Fat City*“ (1972), Kapitel 7, Zeit: 0:20:10.

116

Frame aus „*Fat City*“ (1972), Kapitel 7, Zeit: 0:20:22.

117

Frame aus „*Fat City*“ (1972), Kapitel 7, Zeit: 0:20:52.

118

Frame aus „*Fat City*“ (1972), Kapitel 17, Zeit: 0:55:55.

119

Frame aus „*Fat City*“ (1972), Kapitel 19, Zeit: 1:00:49.

120

Frame aus „*Fat City*“ (1972), Kapitel 28, Zeit: 1:33:04.

121

Frame aus „*Fat City*“ (1972), Kapitel 28, Zeit: 1:33:21.

122

Frame aus „*Fat City*“ (1972), Billy Tully und Ernie Munger philosophierend an der Kaffeebar, Kapitel 28, Zeit: 1:33:19.

123

Frame aus „*La Maman et la putain*“ (1973), Part Two, Zeit: 0:07:12.

124

Frame aus „*La Maman et la putain*“ (1973), Part One, Zeit: 0:57:02.

125

Frame aus „*La Maman et la putain*“ (1973), Part One, Zeit: 0:57:07.

126

Frame aus „*La Maman et la putain*“ (1973), Ausblick aus dem Restaurant vor Eintreten der Dunkelheit, Part One, Zeit: 0:57:12.

127

Frame aus „*La Maman et la putain*“ (1973), Ausblick aus dem Restaurant nach Eintreten der Dunkelheit, Part One, Zeit: 1:00:56.

128

Frame aus „*Rosetta*“ (1999), Kapitel 2, Zeit: 0:12:33.

129

Frame aus „*Rosetta*“ (1999), Kapitel 6, Zeit: 0:47:34.

130

Frame aus „*Rosetta*“ (1999), Kapitel 10, Zeit: 1:12:38.

131

Jeff Wall: *Searcher* (2007), Tintenstrahldruck auf Papier, 26,6 x 35,5 cm, Homepage der Guggenheim Foundation Berlin, <http://www.deutsche-guggenheim-berlin.de/d/ausstellungen-jeffwall03.php> (07.09.2009).

132

Jeff Wall und die Verfasserin der Arbeit nach dem *artist talk* in der Guggenheim Foundation in Berlin, 3. November 2007, aufgenommen von Gerhard Wurm.

4 Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name:	Katharina Elisabeth Pulz
Geburtsdatum/-ort:	09.01.1982 in München
Sprachkenntnisse:	Englisch/Französisch/Latein/Italienisch

Ausbildung

Schule

1988-1992	Besuch der Grundschule Altmühldorf
1992-2001	Besuch des Ruperti-Gymnasiums Mühldorf am Inn
2001	Abitur in den Fächern Kunst, Latein, Mathematik und Religion

Praktika

Sommer 2001	Dreimonatiges Praktikum in einer Steinmetz- und Bildhauerwerkstatt in Mühldorf am Inn, Pflegepraktikum im Kreiskrankenhaus Mühldorf
-------------	--

Universität

WS 2001/02	Beginn des Studiums der Kunstgeschichte an der LMU München mit den Nebenfächern Italienische Philologie und Provinzialrömische Archäologie (5 Semester, vom WS 2001/02 bis zum WS 2003/04)
Sommersemester 2003	Zwischenprüfung Kunstgeschichte
Wintersemester 2003/04	Hauptseminaraufnahmeprüfung zur Italienischen Literaturwissenschaft
Sommersemester 2004	Hauptseminaraufnahmeprüfung zur Italienischen Sprachpraxis
Seit SoSe 2004	Nebenfachwechsel von Provinzialrömischer Archäologie zur Ethnologie
2006/07	Magister Artium: „Jeff Wall. <i>The Storyteller</i> (1986). Mikrokosmos und Mythen“
Sommersemester 2007	Hauptseminar „Alfred Hitchcock. Neun Meisterwerke von 1940 bis 1959“ bei Prof. Dr. Rainer Crone

Seit SoSe 2007	Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München: „Jeff Wall. Mikrokosmen im Spannungsfeld von Mythen und Entfremdung. <i>The Storyteller</i> (1986). <i>A Villager from Aricaköyü arriving in Mahmutbey-Istanbul, September, 1997</i> (1997). <i>Men Waiting</i> (2006)“
Herbst 2009	Abgabe der Dissertation
15. Februar 2010	Disputation