

4 Das Spiegelstadium der Geste

Zu Beginn seines kurzen, aber sehr dichten Aufsatzes *Gestus* führt Jeff Wall seine eigene Poetik aus, die auf der Darstellung und Konstruktion von somatisch-deiktischen Gesten basiert: »My work is based on the representation of the body. In the medium of photography, this representation depends upon the construction of expressive gestures«¹³⁸. Bei Jeff Wall weist sich die Geste als »appearance«¹³⁹ aus, welche das fotografische Medium symbolisch zur bildlichen Schwelle einer Körperdarstellung werden lässt. Der dargestellte Körper soll für Wall als ein Bedeutungsträger fungieren, dessen Negation (seine Vertretungsrolle) den Zugang zum Symbolisierten darstellt: »Gesture« means a pose or action which projects its meaning as a conventionalized sign«¹⁴⁰. Wall sucht aber mehr als eine Definition von Geste als gelungenes (»fully realized«¹⁴¹), bedeutungserschließendes Symbol. Aus diesem Grund führt er an einer markanten Stelle seines Textes eine kunstgeschichtliche und zugleich das eigene Werk kommentierende Reflexion an, die eine weitere Seite seines Geste-Konzepts aufkommen lässt:

138 Jeff Wall: »Gestus«. In: Ders.: *Selected Essays and Interviews*. Hg. v. Peter Galassi. New York: The Museum of Modern Art 2007, S. 85.

139 Ebd.

140 Ebd.

141 Ebd.

The ceremoniousness, the energy, the sensuousness of the gestures of Baroque art are replaced in modernity by mechanistic movements, reflex actions, involuntary, compulsive responses. Reduced to the level of emissions of biomechanical or bioelectrical energy, these actions are not really ›gestures‹ in the sense of older aesthetics. They are physically smaller than those of older art, more condensed, meaner, more collapsed, more rigid, more violent. [...] I photograph everything in perpetual close-up and project it forward with a continuous burst of light, magnifying it again, over and above its photographic enlargement. The contracted little actions, the involuntary expressive body movements which lend themselves so well to photography, are what remains in everyday life of the older idea of gesture as the bodily, pictorial form of historical consciousness.¹⁴²

Mit seinem Vergleich zwischen den mechanisierten Gesten in der Moderne – Wall denkt vermutlich an der Stelle nicht allein an die neuen Technologien, sondern wahrscheinlich auch an die surrealistischen Formen der *écriture automatique* – und den in der barocken Kunst dargestellten Gesten möchte Wall über die von ihm gebrauchten Effekte von Nahaufnahme (»close-up«) und Projektierung der Figuren jenseits der Grenzen der fotografischen Vergrößerung reflektieren. Diese künstlerische Technik scheint für Wall wie Warburgs Nachleben zu agieren, das das kollektive Gedächtnis der Gesten der Menschheit aktiviert und bildlich aktualisiert. Das Medium Fotografie erfasst und präsentifiziert eine Gegenwart, deren Bewusstsein immer wieder aufs Neue in Vergessenheit gerät. Vermag die Gegenwart des Bildes und der fotografischen Erfassung nicht mit der Gegenwart des Alltags zu koinzidieren, so kann sie eine derartige Diachronie produktiv zur Fixierung und Erforschung nutzen, indem sie (künstlerische und nicht-künstlerische) Gesten isoliert und somit zum Gegenstand archäologischer Untersuchungen der Spannungsverhältnisse zwischen Kunst, Kultur(en) und Leben erkundet. Das kulturelle Erbe des kollektiven Gedächtnisses hat sich in der Zeit und der Geschichte vergraben, die Fotografie kann es aber spurenhafte, unvollständig wiedergeben. Monumental und antiquarisch operiert also die Fotografie bei Wall: Sie ruft (archäologisch) die Vergangenheit von Gesten durch die Intensivierung ihrer Visibilität mittels der Vergrößerung bildlich-figurativer Raumverhältnisse hervor, um diese mit neuem Sinn aufzuladen und aufzubewahren. Die Fotografie von Wall versteht sich selbst also als eine Geste der Fokussierung, die ihre eige

Abb. 11: Jeff Wall: *Picture for Women* [1979]

ne (mit Gumbrecht, vgl. Kap. 1, Teil 1) »breite« Gegenwart durch die künstlerische Rückbesinnung auslötet.

Im bekannten *Picture for Women* (1979 [Abb. 11]) schwebt die breite Gegenwart der fotografischen Aufnahme zwischen der angeblich reglosen Präsenz des Bildes, den erfassten Figuren und ihrem künstlerischen Nachleben. Eine junge, aufrecht stehende Frau kreuzt in Wartestellung mit abgelenktem, vielleicht nachdenklichem Blick die Hände auf einem Tresen und bereitet sich auf die Botschaft des Zuschauers oder einer möglichen nachkommenden Figur vor. In der Mitte befindet sich der Fotoapparat, als würde er die Stellung der jungen Frau einnehmen oder die Bildfläche in zwei symmetrische Abschnitte (rechts und links) teilen wollen, was auch die zwei vertikal positionierten Stangen rechts und links von der Kamera, auf denen vielleicht Studioleuchten angebracht wurden, zu suggerieren scheinen. Rechts scheint sich eine männliche Figur vom Fotoapparat aus in die Tiefe des Zimmers zu entfernen: Seine Haltung mag dadurch weniger Partizipation an der bildlichen Szene als jene der Frau zu vermitteln. Durch die sich im Hintergrund befindenden Fenster kommt kein Licht in den Raum; ohne die Lampen an der Decke wäre das Zimmer deshalb stockdunkel. Tische und Stühle im Hintergrund deuten auf eine

Arbeitsatmosphäre hin: Der Zuschauer realisiert in dem Augenblick, in dem er sich auf die einzelnen Objekte (wie etwa Kabel, Lichter und Kamera) konzentriert, dass die männliche Figur, die den Fernauslöser der sich in der Mitte des Bildes befindenden Kamera in der Hand hält, der Fotograf ist, der das Bild durch die Reflexion des Spiegels realisiert. Das Bild präsentiert also eine Szene, die nicht allein vergangen ist, sondern weiter in die mediale Ferne einer Widerspiegelung rückt. Denn die künstlerische Geste des Auslösens ist zwar sichtbar, aber als eine Reflexion zweiten Grades, die durch den Spiegel und durch das Bild in Erscheinung tritt. Eine weitere Medialisierung, d. h. die des Spiegels, fügt sich nämlich zwischen die zu fotografierende Szene und die fotografische Spiegelung ein, so dass das Bild eine mediale Abhängigkeit vom Spiegel, d. h. von einem anderen Bild, aufweist: Die fotografische Aufnahme kommt »zu spät«, um den fruchtbaren Moment der Selbsterschaffung zu erfassen, der von einem anderen Medium, dem Spiegel, präfiguriert.



Abb. 12: Edouard Manet: *Le Bar aux Folies-Bergère* [1881-82]

145 An der Stelle habe ich die bislang vielleicht klarste Darstellung von Transmedialität als »[m]edienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne dass hierbei die Annahme eines [...] Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist«, ausgearbeitet und erweitert, vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen: Francke 2002, S. 13.

Differenzen und Wiederholungen laufenden¹⁴⁶ – Reproduktionsfaktor, der das Bild Walls auf besondere Art desauthentifiziert. Der Kontakt mit der nicht-medialen Realität erfolgt im Bild Walls mittels des transmedialen Verweises auf ein anderes Bild: Vertretungsweise etabliert das Bildliche eine Sinnrelation, die sich in einem derartigen Verweisspiel auflöst und neu kreiert. Der Rückgriff auf das Element des Spiegels bei Wall nutzt in dieser Hinsicht ähnlich wie bei Manet nicht so sehr der Widerspiegelung kunstexterner Wirklichkeitsverhältnisse (etwa gesellschaftlicher oder kultureller Art), sondern zualtererst der ins-Bild-gesetzten Selbstanzeige des Kunstmediums – welche von der bildlichen rätselhaften Präsenz des Autors Jeff Wall beim Drücken des Fernauslösers verstärkt wird –, die seine Vermittlungsfunktion hemmt und sich dadurch in seiner eigenen (wie wir sie zuvor mit Imdahl in Bezug auf die abgebildete männliche Figur bei Manet definiert haben) »Konfiguration von Identität und Disidentität« prozessiert.¹⁴⁷ Bei Manet erfährt aber das Kunstmedium keine Entfremdung: Die Positionen der Malerei und des Spiegels sind klar voneinander getrennt, weil der Spiegel dargestellt bzw. gemalt wird, während er bei Wall als unsichtbarer Filter für die Operationen des fotografischen Blicks (d. h. für die Spiegelungen) gebraucht wird – der Spiegel ist in *Picture for Women* auch nicht durch den Reflex der Fenster im Hintergrund sichtbar. Somit ist Walls Werk nicht allein vom Spiegel, sondern auch von mindestens zwei anderen Medien prä- oder transmedialisiert: vom Bild Monets und von dem in diesem dargestellten Spiegel. Der mögliche simulakrale Effekt von Walls *Picture for Women* generiert sich, mit anderen Worten, gerade deswegen, weil sich die Medialisierungen durch den transmedialen Bezug auf das Bild und den Spiegel bei Manet sowie durch die intramediale Präsenz des Spiegels potenziell noch vermehren können, da das Medium neue Relationen erstellen kann, die seine Funktionen vorwegnehmen oder vervielfachen. Dadurch kann der Spiegel bei Wall keine konkrete oder auch nur symbolische wirklichkeitsmimetische Funktion ausführen.

An der Stelle sollten wir uns aber weiter auf das Element des Spiegels bei Wall konzentrieren, um sein Gesten-Konzept weiter zu erforschen. Es scheint nämlich ein Umweg zu sein, den Ort des Prozessierens bei Wall in den Spiegel, genauer: in ein mediales Drittes, zu versetzen, was aber direkt mit einigen

146 Deleuze: *Differenz und Wiederholung* (wie Anm. 23, Teil 1), S. 11.

147 Valérie Hammerbacher spricht hinsichtlich der Spiegelung in *Picture for Women* von einer »Wirklichkeit zweiter Ordnung«: Dies.: *Jenseits der Fotografie. Arrangement, Tableau und Schilderung – Bildstrategien in den Arbeiten von Jeff Wall*. Weimar: VDG 2010, S. 44.

medialen Eigenschaften des Spiegels zu tun hat. So heißt es bei Coccia: »Der Spiegel demonstriert, dass die Sichtbarkeit einer Sache *tatsächlich* sowohl von der Sache selbst als auch vom erkennenden Subjekt getrennt ist. Wir stehen vor dem eigenen Bild, vor uns selbst als rein sinnliche Realität.«¹⁴⁸ Der Spiegel vermag durch seine Funktion und Getrenntheit vom Wahrnehmenden, uns als wahrnehmend-denkende Subjekte, sprich u. a. als Sehende und gleichzeitig Gesehene, sinnlich begreifen und verorten zu lassen, was Coccia und viele andere Theoretiker aus unterschiedlichen Wissensgebieten (wie etwa Lacan)¹⁴⁹ bereits hervorgehoben haben. Im Falle des Bildes von Jeff Wall spielt der Spiegel eine doppelte Rolle: Einerseits, wie wir bereits gesehen haben, desauthentifiziert er das Medium und dessen bildliche Leistung; andererseits reauthentifiziert er das Medium, indem er diesem sein Bild-Sein und v. a. sein gestisches Prozessieren wiedergibt, und letztere somit restituiert und veranlasst. Für Wall kündigt sich nämlich durch die Sichtbarmachung der technisch-mechanischen Verfasstheit des Mediums dem Zitat aus *Gestus* zufolge eine neue Ästhetik der Geste an, die ihre Realisierung somatisch-materiell komprimiert hat, da das Auslösen nur eines minimalen Fingerdrucks für die Erstellung der Fotografie und einer langen Serie an Mikroapparaturen (vom Monitor bis zu den Mikrokameras der Smartphones) bedarf, die mit der Entwicklung der digitalen Fotografie ihre Überschaubarkeit verloren haben. Wenn aber der Spiegel eine derartige mikrologische Unendlichkeit nur partiell und teilweise sogar nur andeutungsweise wiedergeben kann, wie hängt dann eigentlich die mechanisch-technische Geste des Fotografischen, die Wall auch »micro-gesture« nennt,¹⁵⁰ mit der medialen Leistung des Bildes zusammen? Besser: Welche Seite der Geste kann der Spiegel in *Picture for Women* zum Ausdruck bringen?

Um diese Fragen aus einer kunst- und medienphilosophischen Perspektive zu beantworten, bedarf unsere Argumentation der Analyse einer in Walls theoretischen Schriften und künstlerischen Werken fundamentalen Referenz, und zwar Hegels Logik, die oft an markanten Stellen seiner Argumentationen angegeben wird. Der Spiegel scheint nämlich bei Wall ähnlich wie bei Hegel

148 Coccia: *Sinnenleben* (wie Anm. 7, Teil 2), S. 30 (Hervorhebung im Original).

149 Ich verweise auf die bekannte Passage des *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (1949), in der die Erschließung dem »infans« der symbolischen Matrix der Erfahrung beschrieben wird, vgl. Lacan: *Ecrits* (wie Anm. 128), S. 95.

150 Dazu vgl. Hagi Kenaan: »A Picture's Gesture: Regarding Jeff Wall's *Gesture*«. In: *Paragrana. Internarionale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 23.1 (2014), S. 58f.

als Spiegelbild des sich notwendigerweise *exteriorisierenden, entfremdeten Bewusstseins* zu wirken, das seine Selbsterkenntnis nur über das Andere – d. h. über seine Bilder, die das Bewusstsein an und für sich nicht sind – erlangen kann. So heißt es bei Hegel an einer der zahlreichen Stellen, in der die Spiegel-Metaphorik als Ausdruck des entfremdeten Bewusstseins auftaucht: »Jedes Organ im Lebendigen ist so ein System in sich selbst; im Anderen hat es den Spiegel seiner Selbst«¹⁵¹. Die Erkenntnis einer solchen Exteriorisierung-Entfremdung des Bewusstseins kann also nur über das (logische) Medium des Anderen laufen, wie Hans Heinz Holz erklärt: »Es gibt keine direkte Selbsterkenntnis, nur eine solche in der Reflexion, die durch das andere vermittelt ist. Das Spiegelbild des Gegenstandes (sein Begriff) zeigt den Gegenstand nun aber nicht rein als solchen, sondern vermittelt mit der Welt, durch welche Vermittlungen er als *dieser* Gegenstand bestimmt ist«¹⁵². Dieser Satz von Hans Heinz Holz in Bezug auf Hegels Reflexion über die Selbsterkenntnis des Geistes ist möglicherweise erhellend, um die Funktionsweise der Spiegelbildlichkeit des Mediums Spiegel in Walls Werk angemessen zu verstehen, wenn man bedenkt, dass gleich zu Beginn von Walls Aufsatz *Gestus* ein von Hegel selbst mehrmals wiederholter Satz erwähnt wird, »das Wesen muss erscheinen«¹⁵³, der gerade das unauflösliche Dependenzverhältnis des Bewusstseins von der Exteriorisierung-Entfremdung kondensiert. Bei Hegel bleibt aber die Spiegel-Metaphorik durch eine solide philosophische Kohärenz Teil einer logischen (im Sinne von *lógos*: Vernunft und Sprache) Argumentation, die sich notwendigerweise durch das eigene Medium – d. h. die Sprache als Logisches – expliziert. Bei Wall erlebt hingegen eine derartige *lógos*-geleitete Argumentation eine eminent bildliche Übertragung, oder gar Verdoppelung, die sicherlich das notwendige *proprium* der von Wall in jedem Aufsatz oder Theorieentwurf tiefgreifend erforschten und selber praktizierten Konzeptkunst ist, aber gleichzeitig die konkrete Frage aufwirft, ob Walls spekulativ starke, teilweise sogar selbstillustrative Theoriebildungen eine Skepsis oder Impotenz gegenüber der visuellen Mittel der eigenen Kunst ausdrücken. Drückt der Satz »das

151 Georg W. F. Hegel: *Philosophie des Rechts. Die Vorlesung von 1819/20 in einer Nachschrift*. Hg. v. Dieter Henrich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 231.

152 Hans Heinz Holz: *Einheit und Widerspruch. Problemgeschichte der Dialektik in der Neuzeit*. Bd. 3 (Die Ausarbeitung der Dialektik). Stuttgart u. Weimar: Metzler 1997, S. 174.

153 Georg W. F. Hegel: »Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I«. In: Ders.: *Werke*. Bd. 8. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl M. Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 261.

Wesen muss erscheinen« ein Misstrauen gegenüber dem Bildlich-Sinnlichen aus? Reichen nicht das Bild und dessen notwendige Entfremdung, um sich selbst als Geste zu prozessieren? Das Bild *Picture for Women* scheint diese Frage implizit (infolge der Unsichtbarkeit des Spiegels) zu bejahen, der Aufsatz *Gestus* ebenso implizit (weil er eine eventuelle visuelle Impotenz nicht attestieren möchte) zu verneinen. Vielleicht ist die Koexistenz der Bejahung mit der Verneinung in Walls theoretisch-künstlerischen Stellungnahmen ausschlaggebend dafür, dass der von ihm wahrscheinlich sehr luzid wahrgenommene Nahkampf zwischen der Geste und der Sprache (hier als Metapher des *lógos* und allgemein als Medium) nicht aufhört, einen unlösbaren Gegensatz zu bilden.

