

This is so contemporary?

Konzepte von Moderne und Zeitgenossenschaft bei Jeff Wall

Martina Dobbe

„Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary“ – tönte es 2005 durch den Deutschen Pavillon in Venedig, als Tino Sehgal einen ansonsten leergelassenen Raum des Gebäudes mit seiner gleichnamigen Arbeit bespielte. Die Darsteller, die man beim Betreten des Raums noch für das üblicherweise dort anzutreffende Aufsichtspersonal halten konnte, näherten sich einzelnen Besuchern zu dritt an, bewegten sich tanzend um diese herum und sangen dabei den Vers „Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary“ in der Art eines Abzählreimes oder Kinderliedes, bevor sie sich wieder zerstreuten, die Haltung von Ausstellungsaufsichten annahmen und, nunmehr nüchtern und sachlich, die Werklegende annoncierten: „This is so contemporary, Tino Sehgal, 2005“.

Sehgal's Arbeit – und in der Folge sein Verständnis von Zeitgenossenschaft in „This is so contemporary“ – wurde von der Kritik höchst unterschiedlich interpretiert. Während Sandra Umathum sich darum bemüht, an dieser und anderen sog. Situationen von Sehgal ein „Paradigma der zweifachen Gleichzeitigkeit“¹ geltend zu machen, indem sie verfolgt, wie Sehgal sowohl die „Gleichzeitigkeit von Darbietung und Rezeption“ als auch die „Gleichzeitigkeit von Werden und Vergehen“² einer radikal ephemeren Aktion instrumentiert, spricht Henning Ritter die Biennale-Arbeit vor allem als Belegstück dafür an, dass Sehgal „die Kunst der Gegenwart um die Idee des Zeitgenössischen zentriert“³ sehe. Gegenwartskunst werde als zeitgenössische Kunst behauptet, ohne dass die „Qualität des Zeitgenössischen durch ein emphatisches Verhältnis [der Kunstwerke, M.D.] zu ihrer Zeit“⁴ in Form einer Aussage konkretisiert würde.

¹ Umathum, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal, Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 127. In Umathums Darstellung wird – unausgesprochen – das ‚contemporary‘ (zeitgenössisch) des Titels in ein ‚contemporaneous‘ (gleichzeitig) umgedeutet.

² S. Umathum: Kunst als Aufführungserfahrung, S. 127.

³ Ritter, Henning: „Der Imperativ der Zeitgenossenschaft“, in: Gabriele Mackert u.a. (Hg.): Blind Date. Zeitgenossenschaft als Herausforderung, Ausstellungskatalog Nürnberg : Verlag für moderne Kunst 2008, S. 34-43, hier: S. 35.

⁴ H. Ritter: „Der Imperativ der Zeitgenossenschaft“, S. 35.

Moderne, Modernologien und die Frage nach der Zeitgenossenschaft

Im vorliegenden Zusammenhang soll Sehgal's Arbeit nicht zum Gegenstand einer ausführlicheren Auseinandersetzung werden. Sie – bzw. genauer ihr Titel – wird lediglich als ein Hinweis darauf verstanden, dass Zeitgenossenschaft und das Zeitgenössische seit den 1990er Jahren in besonderer Weise zur Diskussion stehen. Dies gilt sowohl für die Bildende Kunst, die sich zunehmend nicht mehr als moderne Kunst sondern als Gegenwartskunst begreift und die, insbesondere in der Auseinandersetzung mit bzw. seit der sog. Postmoderne, die Frage nach dem eigenen „Verständnis von Modernität, Geschichte, Fortschritt“⁵ und Zeitgenossenschaft problematisiert hat. Es gilt aber auch für die Kunstwissenschaften, die sich nicht zuletzt durch die Gegenwartskunst und deren verändertes Verhältnis zu „Historizität und Anachronie“⁶ erneut dazu herausgefordert sehen, „Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft“⁷ für die Geschichtswissenschaften zu befragen – sei es, indem an die Einsichten der Hermeneutik in die Dynamiken eines „Überlieferungsgeschehens“ erinnert wird, „in dem sich Vergangenheit und Gegenwart beständig vermitteln“⁸, sei es, indem das Verhältnis von Kunstgeschichte und Kunstkritik hinterfragt wird in ihrem jeweils anderen Umgang mit der zeitgenössischen Kunst⁹, oder sei es, dass die „Gegenwart als Kontaktzone“¹⁰ von Kunsttheorie, Kunstgeschichte und Künstlerischer Praxis an Kunsthochschulen befragt wird.

Wer von Zeitgenossenschaft spricht, begibt sich in ein Feld der Relationen. Zeitgenosse ist man nicht von sich aus, sondern stets ‚in Relation zu‘. Zeitgenosse ist, wer, so Grimms etymologisches Wörterbuch, „mit einem anderen oder anderen gleichzeitig lebt“¹¹, wobei dies

⁵ Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag 2013, S. 18. Rebentisch geht von der Beobachtung aus, „dass der Begriff [der Gegenwartskunst] den der modernen Kunst weitgehend abgelöst hat“ (S. 9) und beschreibt unterschiedliche Formen einer „künstlerische[n] Kritik moderner Fortschritts- und Geschichtsmodelle“ (S. 14) für die Zeiträume nach 1945, um 1965 und seit 1989.

⁶ Vgl. den Untertitel von Kernbauer, Eva (Hg.): Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst, Paderborn: Wilhelm Fink 2015.

⁷ Vgl. den Untertitel von Krieger, Verena: Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2008.

⁸ Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Gesammelte Werke Band 1), Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) 1986, S. 295. Auf Gadamer bezog sich an zentraler Stelle auch das Exposé zur Tagung „Konzepte der Zeitgenossenschaft“ anlässlich des 60. Geburtstags von Richard-Hoppe Sailer, Ruhr-Universität Bochum, 8.-9. Juni 2012.

⁹ Vgl. Peter Geimers Charakterisierung von Stefan Germer; Geimer, Peter: „Der Kunsthistoriker als Zeitgenosse“, in: Regards croisés 3/2015, Themenheft Stefan Germer, <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=93&id=771&lang=fr> [letzter Zugriff: 19. April 2017]

¹⁰ Hornuff, Daniel: „Gegenwart als Kontaktzone. Notizen zur Kunsttheorie an Kunsthochschulen“, in: Kunstchronik 7/2015, S. 360-364.

¹¹ Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, 16 Bände in 32 Teilbänden, Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1854-1961, Bd. 31, Sp. 559.

Leben nicht unbedingt das biologisch-physische Leben meinen muss. Und der Genosse hat mit dem Nutznießen, also den Gemeinsamkeiten einer Interessen- oder Rechtsgemeinschaft¹² zu tun. Zeitgenossenschaft ist, wie Stefan Germer in „Die schwierigen Zeitgenossen. Über die Probleme der Historisierung aktueller Kunst“ zu Recht konstatiert hat, „kein temporaler Index“¹³ (oder zumindest kein datierbarer), sondern ein „Indikator, der die Relevanz einer künstlerischen Arbeit für Gegenwärtiges [...] angibt“ – „sei es“, so Germer weiter, Gegenwärtiges der „Kunst- oder der Theorieproduktion“¹⁴.

Als Relationsbegriff teilt die Zeitgenossenschaft das Schicksal des Begriffs der Moderne oder besser: des Modernen. Auch dies ist – wie die Wort- bzw. Begriffsgeschichte gezeigt hat – keine datierbare Größe. Vielmehr schlägt sich in der Rede von dem Modernen die Erfahrung nieder, dass alles Neue von heute das Alte von morgen ist. Während das Zeitgenössische im Gegenüber vielleicht die Idee des Unzeitgemäßen wachruft, bestimmt sich das Moderne / Modernität in Relation zum Alten. Schon in der Antike als Gegenüberstellung von antiqui und moderni – und als polemische Formel – vorgeprägt, stammt die Wortbildung modernus, von lat. Modo: eben / gleich / jetzt abgeleitet, erst aus dem 5. Jahrhundert und damit aus dem Zeitalter des christlich-typologischen Denkens. Die späteren, streitbaren Auseinandersetzungen zwischen den Alten und den Neuen, antiqui und moderni, sind Legende. Wichtige Stationen sind zweifellos die Querelle des anciens et des modernes, also die zunächst literarhistorisch initiierte, später auf alle geistesgeschichtlichen Disziplinen ausgreifende Debatte um die Vorbildlichkeit der Antike, wie sie im 17./18. Jahrhundert vorwiegend in Frankreich ausgetragen wurde, sowie zweitens die avantgardistische Sprengung der notwendigen Relation zu ‚dem Alten‘, am programmatischsten festgehalten in Rimbaux‘ „Il faut être absolument moderne“, 1871, oder aber in den berühmten Formulierungen Baudelaires. Während die Querelle des anciens et des modernes im Ergebnis, wie Hans Robert Jauß u.a. gezeigt haben¹⁵, den Beginn des geschichtlichen Denkens markiert, dergestalt dass mit den Modernes des 18. Jahrhunderts der Abbau der klassischen ästhetischen Normen zu einem ersten historischen Verständnis der antiken Kunst, in der Konsequenz aber auch zu einem ersten historischen Blick auf die eigene Gegenwart geführt hat, hat die Moderne von 1870 mit dem ‚absolut Neuen der

¹² J. u. W. Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 5, Sp. 3476.

¹³ Germer, Stefan: „Die schwierigen Zeitgenossen. Über die Probleme der Historisierung aktueller Kunst“, in: Julia Bernard (Hg.): Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, Jahresring / Jahrbuch für moderne Kunst 46, Köln: Oktagon Verlag 1999, S. 219-244, hier S. 219.

¹⁴ St. Germer: „Die schwierigen Zeitgenossen“, S. 219.

¹⁵ Vgl. Jauß, Hans Robert: „Antiqui/moderni (Querelle des Anciens et des Modernes)“, in: Joachim Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, Basel 1971, Sp. 410-414; Ders.: „Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘“, in: Charles Perrault. Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences (Paris 1688-1697), Nachdruck München: Eidos Verlag 1964.

Modernité‘ zwar die Polarität/Relation zwischen den Alten und den Neuen über Bord geworfen (man wollte ja absolut modern sein, bedingungslos / relationslos modern), dafür jedoch die Polarität von Geschichte und Gegenwart als „Grundmotiv der klassischen Moderne“¹⁶ inauguriert. Seither, so Verena Krieger in „Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte“, ist „keinem modernen Zeitgenossen mehr jener unkomplizierte Einklang mit der Tradition vergönnt, der in vormodernen Epochen selbstverständlicher Usus war“¹⁷. Zugleich hat sich die (klassische) Moderne „strukturell der historischen Betrachtung entzogen“¹⁸.

Gegenwärtig, so die Beobachtung Rebentischs, hat die Rede von der Gegenwartskunst (contemporary art) die Rede von der modernen Kunst weitgehend abgelöst; manche halten gar die post-contemporary art¹⁹ für das Maß der Dinge. Die seit den 1960er/70er Jahren lange Zeit gültige Rede von der modernen *und* zeitgenössischen Kunst ist immer seltener zu hören. Was aber heißt das für die Idee der Zeitgenossenschaft? Schließt man sich Rebentischs Überlegungen an, folgt zunächst die Aufgabe, genauer zu beschreiben, wie sich die (jeweilige) Gegenwartskunst (nach 1945, um 1965 und seit 1989) der Moderne gegenüber positioniert und wie sie aus der kritischen Abarbeitung an dem Verhältnis von Moderne und Fortschritt heraus die eigene Zeitgenossenschaft definiert hat. Zeitgenössisch ist die Gegenwartskunst „wenn sie ‚ihre historische Gegenwart gegenwärtig machen‘ kann und ein reflektiertes Verhältnis zu ihrer eigenen Geschichte unterhält.“²⁰ Man muss Rebentisch gar nicht in jedem Fall darin folgen, den „reflexiven Mehrwert“²¹ als „Joker der Autonomieästhetik“²² zu behaupten, um anzuerkennen, dass der Blick auf das ‚Gegenwärtigmachen der historischen Gegenwart‘ in der zeitgenössischen Kunst im Modus der Modernekritik einen Schlüssel zum Verständnis des Zeitgenössischen bereithält. Ausstellungsprojekte wie „Modernologies. Contemporary Artists Researching Modernity and

¹⁶ Krieger, Verena: „Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte“, in: Dies. (Hg.): Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2008, S. 5-25, hier S. 5.

¹⁷ V. Krieger: „Zeitgenossenschaft als Herausforderung“, S. 5.

¹⁸ V. Krieger: „Zeitgenossenschaft als Herausforderung“, S. 5.

¹⁹ Ein Stichwort, das Armen Avanessian in seiner Auseinandersetzung mit dem Spekulativen Realismus stark macht. Vgl. Ausschreibung des Young Curators Workshop der Berlin Biennale for Contemporary Art zum Thema „Post-contemporary Art“ 2016: www.ifa.de/fileadmin/content/biennale/bb9_ycw2016.pdf [Letzter Abruf 22.4.2017] Dort heißt es u.a.: „Anstatt institutionelle Mechanismen nur bloßzustellen und zu kritisieren, verlegt sich diese nach-zeitgenössische Kunstpraxis darauf, die genannten Mechanismen zu aktivieren und sie auf ihre progressiven Tendenzen und Grenzen abzuklopfen.“

²⁰ Geimer, Peter: „Philosophie der Gegenwartskunst. Neu ist nicht schon zeitgenössisch“, in: Neue Zürcher Zeitung, 24.5.2014; <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/neu-ist-nicht-schon-zeitgenoessisch-1.18308536> [letzter Abruf 22.4.2017]

²¹ P. Geimer: „Philosophie der Gegenwartskunst“.

²² P. Geimer: „Philosophie der Gegenwartskunst“.

Modernism²³ verfolgen einen ähnlichen Ansatz, nun auf der Ebene der „künstlerischen Moderneforschung“²⁴. Auch hier ist die Grundannahme die, dass die Auseinandersetzung mit der Moderne und dem Modernismus nicht länger von einem „nachmodernen Heute [ausgeht], vor oder hinter dem sich die lange Periode der Moderne zur historisch-kritischen Betrachtung entfaltet[e]“²⁵, sondern dass es gegenwärtig darum geht, „eine Geschichte der Modernekritik [...] anzuerkennen, die sich bereits über fast ein halbes Jahrhundert erstreckt.“²⁶ Zeitgenossenschaft erschließt sich demnach über die Revision oder Kritik der *Modernekritik*.

Ob diese Beobachtung trägt und ob die (jeweilige) Modernekritik im einschließenden oder ausschließenden Sinne von Moderne und Zeitgenossenschaft spricht, soll im Folgenden an Jeff Walls „Morning Cleaning. Mies van der Rohe Foundation, Barcelona“ von 1999 exemplarisch erprobt werden, einer Arbeit, die – thetisch formuliert – Modernekritiken der 1920er Jahre, der 1960er Jahre und der 1980er/90er Jahre synthetisiert. Walls Arbeit soll dabei weder als Paradebeispiel der sog. Postmoderne vor-, noch als Beispiel der Appropriation Art angeführt werden, da nicht primär die kunsthistorische Kontextualisierung interessiert. Der Blick soll lediglich darauf gerichtet werden, dass und wie das Bild als palimpsestartige Überlagerung von Bildern funktioniert und auf diese Weise eine eigene Geschichte der Modernekritik formuliert. Die Frage nach der Zeitgenossenschaft wird dann im letzten Abschnitt noch einmal aufgenommen – in der Perspektive auf eine Kunstgeschichte, die sich für die Möglichkeiten von Zeitgenossenschaft qua Modernekritik interessiert.

Jeff Walls „Morning Cleaning. Mies van der Rohe Foundation, Barcelona“

Jeff Walls Fotografie, „Morning Cleaning. Mies van der Rohe Foundation, Barcelona“, (Abb. 1), 1999, ein Cibachrom (Großbild-Diapositiv) in einem Leuchtkasten mit den Maßen 187 x 351 cm, gibt den Blick in den Hauptraum des Barcelona Pavillons frei, welcher bekanntlich zur Weltausstellung 1928/29 von Mies van der Rohe entworfen wurde, nach dem Ende der Weltausstellung schon 1930 abgetragen und in den 1980er Jahren (1983-86) zu Mies' 100. Geburtstag am Originalstandort in Barcelona rekonstruiert worden ist. Wie der Titel sagt, sind

²³ Vgl. den Titel der gleichnamigen Ausstellung (Modernologies. Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism) im MACBA Barcelona, 2009/2010.

²⁴ Kravagna, Christian: „Modernism Fascinates. Über „Modernologies“ im MACBA, Barcelona“, in: Texte zur Kunst, Heft 76/Dezember 2009, S. 223-232, hier S. 223.

²⁵ Chr. Kravagna: „Modernism Fascinates“, S. 224.

²⁶ Chr. Kravagna: „Modernism Fascinates“, S. 224.

wir Zeugen einer morgendlichen Putzsituation. Ein Fensterputzer präpariert – über den Putzeimer gebeugt – offensichtlich gerade seinen Fensterwischer, um die bereits eingeseiften Fensterflächen im Bildhintergrund abzuziehen. Neben dem rollbaren Eimer liegen Arbeitsutensilien, eine Jacke ist über die Lehne des linken Barcelona-Sessels gelegt, der schwarze Teppich ist verrutscht und an der Längsseite umgeschlagen; das Mobiliar – sechs Barcelona-Hocker und zwei Barcelona-Sessel – lassen erkennen, dass die strenge Anordnung der Sitzgelegenheiten, die wir mit der Mies'schen Innenarchitektur verbinden, erst noch wiederhergestellt werden muss, bevor der Pavillon für die Öffentlichkeit zu Besichtigung freigegeben wird.

Die inszenierte Unordnung dieses Bildes ist verdächtig. Schnell begreift man, dass hier weder eine Genreszene im klassischen Sinne gegeben wird, noch eine beiläufige Schnappschuss-Fotografie. Vielmehr fügen sich der Mies'sche Raum, die fotografische Rauminszenierung sowie motivisch die Szene zu einem lebenden Bild, einem allegorischen Tableau zusammen. Die Blickführung des Bildes – von einem Standpunkt rechts aufgenommen – kalkuliert zu offensichtlich z.B. die Rahmung der durch die rückwärtige Glasfront gesehenen Bronzeskulptur von Georg Kolbe („Morgen“²⁷) mit ein. Kalkuliert erscheint auch das Stilleben aus Lappen und Wischer auf dem Boden (Abb. 2a), zumal dann, wenn man andere Stilleben Walls kennt (Abb. 2b) und an seine Manet-Reprisen (sowie Manets Umgang mit Stilleben-„Inseln“ in Gemälden anderer Gattungen) denkt. Noch auffälliger kalkuliert ist das Lichtspiel der Szene mit den Schattenwürfen auf der Onyxwand links und den Spiegelungen, die sich am rechten Bildrand in der Glasscheibe abzeichnen.²⁸ Letztere bewirken zudem ein komplexes Ineinanderblenden von Außen- und Innenraum, welches, so Michael Fried, als Verhältnis von Transparenz und Reflexion „kein noch so genaues Hinsehen [...] in diesem Teil des Bildes auflösen kann“²⁹. Tatsächlich hat Wall das Lichtspiel und die Spiegelungen genauso wie die Positionierung der Putzkraft im Raum über mehrere Tage hinweg studiert. Er berichtet von dem aufwendigen Prozess des Fotografierens vor Ort und der abschließenden digitalen Montage des Bildes:

²⁷ Vgl. zu Kolbes Figur insbesondere Beckmann, Claudia: „Die Statue ‚Morgen‘ im Barcelona-Pavillon“, in: Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe & Kolbe. Architektur & Plastik, Berlin: Jovis 2006, S. 34-51.

²⁸ Fried berichtet, dass das Licht-Schatten-Spiel auf der Onyxwand nach Angaben von Wall erst beim Arbeiten vor Ort zum Motiv wurde, die Szene vorab ohne dieses Detail geplant worden ist. Tatsächlich wurde das Licht-Schatten-Spiel auf der Onyxwand ein wichtiges Motiv des Bildes, findet doch die im Titel annoncierte Putzszene eigentümlicher Weise in der verschatteten rechten Hälfte des Bildes statt (vgl. Fried, Michael: „Jeff Wall, Wittgenstein und das Alltägliche“, in: *figurationen* Nr. 2/2006, S. 83-115, hier 102f.).

²⁹ M. Fried: „Jeff Wall, Wittgenstein und das Alltägliche“, S. 95.

Morning Cleaning beanspruchte ungefähr einen Monat Arbeit in Barcelona, ein paar Wochen für die Organisation praktischer Angelegenheiten mit der Ausrüstung und zwei weitere Wochen Fotografieren. [...] Ich glaube, ich habe ungefähr zwölf Tage lang fotografiert. Das Licht war nur am frühen Morgen richtig, von ungefähr 7.00 bis 7.35 Uhr. Ich hatte nur ungefähr sieben Minuten jeden Tag, um den Raum als ganzen zu fotografieren, weil die Schattenmuster sich morgens so schnell verändern. Ich mußte jeden Morgen für diese sieben Minuten bereit sein, und in dieser Zeit machte ich die ‚Master‘-Ansichten, ohne die Figur.³⁰

Klassischerweise wird „Morning Cleaning“ vor dem Hintergrund der hier angedeuteten Produktions- und Kompositionsformen als Ausweis von Walls kinematographischen Inszenierungsstrategien interpretiert. Wall interessiert sich für die inszenierende Fotografie, um mit ihr die Möglichkeiten einer Ablichtung/Darstellung von Welt/Wirklichkeit – heute – zu befragen, sei es, indem der Abstand und die Paradigmen der inszenierenden Fotografie gegenüber dem Topos des Dokumentarischen zur Diskussion gestellt werden, sei es, indem die Fotografie – und gerade die Fotografie im Modus des Cibachroms im Leuchtkasten – im Paragone mit der Malerei befragt wird, z.B. durch den Vergleich mit der holländischen Genremalerei, etwa mit Pieter Janssens Elingas „Interieur mit kehrender Magd“, 1665-70³¹, wobei Wall dann schnell auf seine eigene These verpflichtet wird, die Fotografie sei das heute zeitgenössische Medium, wie ehemals bei Baudelaire bzw. bei Manet die Malerei das Medium zur Darstellung des zeitgenössischen, alltäglichen Lebens.³²

Vom Thematischen ausgehend hat Wall selbst der Interpretation eine Vorgabe gemacht, indem er im Rahmen einer Ausstellung, die auch „Morning Cleaning“ zeigte, „Eine Bemerkung über das Putzen“ veröffentlicht hat, die da lautet:

Über den Dreck und das Waschen gibt es viel zu sagen. Es ist ein Gegensatz wie ‚das Rohe und das Gekochte‘. Ich mag die Dinge sauber und ordentlich. Ein einladend gut gepflegter Ort kann sehr schön sein, so etwa der Garten des Royan-Ji-Tempels in Kyoto, oder meine Dunkelkammer, wenn alles ausgewaschen und an seinem Platz ist. Aber ich mag auch schmutzige Spültische, die klitschnassen weggeworfenen Kleider, die ich immer im Durchgang hinter meinem Atelier liegen sehe, verkrustete Reste verschütteter Flüssigkeiten und all die anderen malerischen, Dinge, die dem Geist der Fotografie so sehr verwandt sind.“³³

Weitergehende Interpretationen von „Morning Cleaning“ nehmen auf solche Überlegungen (das Schmutzige und das Saubere) Bezug, auf den Topos der morgendlichen Reinigung im

³⁰ Wall zit. nach M. Fried: „Jeff Wall, Wittgenstein und das Alltägliche, S. 101.

³¹ Vgl. das Ausstellungsprojekt des Städel-Museums: Krempel, Léon (Hg.): camera elinga. Pieter Janssens begegnet Jeff Wall, Frankfurt am Main: Städtisches Kunstinstitut 2002.

³² Vgl. Wall, Jeff: „Einheit und Fragmentierung bei Manet“, in: Ders.: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam/Dresden: Fundus 1997, S. 235-248.

³³ Wall, Jeff: „A note about cleaning / Eine Bemerkung über das Putzen“, in: Jeff Wall. Catalogue Raisonné, 1978-2004, hg. v. Theodora Vischer u.a., Basel/Göttingen 2005, S. 397.

Sinne der (quasi liturgischen oder allegorischen) Purifikation³⁴, wie sie ja auch durch Kolbes Aktfigur angespielt ist. Sodann gilt die interpretatorische Aufmerksamkeit Walls Protagonisten, dem Fensterputzer Alejandro³⁵, der als Vertreter einer sozialen (Rand)Gruppe verstanden wird, so dass das Bild auch für Aussagen über die Existenzform des Menschen um die Jahrtausendwende aufschlussreich ist, Aussagen insbesondere auch über die Arbeitsformen, die ökonomischen Verhältnisse und die Ortlosigkeit des Menschen in der zeitgenössischen Arbeitswelt. Wieder einen anderen Aspekt hat Michael Fried hervorgehoben. Er hat der Pose des Fensterputzers, dem stillen Gebücktsein über den Putzeimer, nachgefragt und diese als Ausweis einer „offenkundigen Versunkenheit“³⁶ in das alltägliche Tun interpretiert, ein Versunkensein (absorption), das Fried bis auf Bildtraditionen des 18. Jahrhunderts (Diderot, Chardin etc.) zurückführt, womit Wall für ihn zum legitimen Erben nicht nur eines Diderot'schen Projekts, sondern auch der anti-theatralischen Malerei des abstrakten Modernismus wird. Nicht zuletzt wird natürlich die Örtlichkeit selbst, der Barcelona Pavillon, ein Schlüsselwerk der modernen Architektur, als Teil der Inszenierungsstrategie Jeff Walls ausgemacht, sei es, indem die Gegenwart des Jahres 1999 mit den Modernephantasien von 1929 in Verbindung gebracht wird (dem Gedanken der Weltausstellung, der Repräsentanz der Weimarer Republik auf dieser Weltausstellung, die sich durch einen Pavillon vorstellt, der nichts außer sich selbst vorzeigt, eine Vitrine, die sich selbst genügt), sei es, indem die kalkulierte Unordnung der Szene als Kommentar auf die ‚Diktatur‘ des rechten Winkels der Bauhäusler verstanden wird.

Schließlich wurde „Morning Cleaning“ 2009 von Christine Conley mit Duchamps „Großem Glas“ (Abb. 3) konfrontiert, wobei in dieser Gegenüberstellung bezeichnenderweise ihrerseits ein Bild-Bild (ein Bild, das Bildlichkeit reflektiert) zum Vergleich herangezogen wird. Conley sieht die bei Wall in der Horizontalen entwickelten Bildhälften links von Kolbes (weiblicher) Figur, rechts von dem (männlichen) Fensterputzer dominiert, so wie bei Duchamp die untere Bildhälfte den Junggesellen, die obere Bildhälfte der Braut vorbehalten ist. Und sie verfolgt die These, dass auch bei Wall mit der Trennung (durch Mies' Kreuzpfeiler) wie bei Duchamp (durch den horizontalen Metallsteg des Rahmens) das Thema der Verbindung, sprich die Verweigerung einer bildlichen Einheit im Sinne der Erfüllung eines Bildbegehrens zum Thema gemacht wird.³⁷

³⁴ Vgl. Wagner, Anselm: „Duschen mit Mies. Zu Jeff Walls *Morning Cleaning*“, in: Kerstin Plüm (Hg.): Mies van der Rohe im Diskurs. Innovationen – Haltungen – Werke. Aktuelle Positionen, Bielefeld: transcript 2013, S. 193-219.

³⁵ Namentlich wird der Fensterputzer erwähnt in J. Wall: „Eine Bemerkung über das Putzen“.

³⁶ M. Fried: „Jeff Wall, Wittgenstein und das Alltägliche“, S. 95.

³⁷ Conley, Christine: „Morning Cleaning. Jeff Wall and the Large Glass“, in: Art History 32/2009, S. 996-1015.

Was mich im vorliegenden Zusammenhang an Walls Fotografie vor allem weiter interessieren soll, ist die Frage seiner Auseinandersetzung mit der Moderne, die Frage seiner Auseinandersetzung mit der Moderne Mies van der Rohe genauso wie die Auseinandersetzung mit der Postmoderne des rekonstruierten Pavillons von 1988. Lässt sich Walls Haltung im Sinne zeitgenössischer Modernologien verstehen, d.h. im Sinne einer Revision oder Kritik der *Moderne*kritik? Oder geht „Morning Cleaning“ von einem eher nachmodern verstandenen Heute des Jahres 1999 aus, „vor oder hinter dem sich die lange Periode der Moderne zur historisch-kritischen Betrachtung entfaltet[e]“³⁸, die Frage nach der Zeitgenossenschaft aber nicht eigentlich zur Diskussion gestellt wird? Und schließlich: auf welcher Grundlage wären solche Fragen überhaupt zu beantworten? Lassen sich die historischen Schichten und Interpretationsschichten *im Bild* tatsächlich differenzieren?

Befragt man die Art und Weise, wie Wall diesen Schlüsselbau der Moderne in seiner Fotografie reinszeniert, fällt auf, dass er das raumbildnerische Denken von Mies van der Rohe durchaus transformiert. Wie „Morning Cleaning“ die räumliche Anlage von Mies' Pavillon mittels der Kamera perspektiviert und bildlich umdeutet, wird deutlich, wenn man Walls Fotografie mit dem sog. Berliner Bildbericht vergleicht, einer Sammlung von Fotografien, die 1929 angefertigt wurden und die wohl allesamt von Sasha Stone aufgenommen worden sind, im Auftrag von Mies van der Rohe. „Über diese Fotografien und die Rolle, welche sie für die mediale Verbreitung des Pavillons sowie für dessen Wiederaufbau gespielt haben, ist [...] ausführlich geschrieben worden.“³⁹ Insbesondere Dodds' Studie „Building Desire“ von 2005⁴⁰ hat das Konvolut untersucht. Dabei hat Dodds herausgearbeitet, wie prägend Stones Fotografien für die „sedimentation of mythology“⁴¹, also die Entstehung des Mythos der (Mies'schen) Moderne gewesen sind. Dodds hält fest,

that photography has played a central role in the ‚sedimentation of mythology‘ around the pavilion, generating ‚what appears to be a kind of delirium in those who attempt to interpret the image of this building ... the Bild-Bericht prints must be understood not only as the figure of a building but also as the reflection of a desire – a collective desire to inhabit the unstable image of what has become, during this century, a reoccurring dream of modernity.‘⁴²

³⁸ Chr. Kravagna: „Modernism Fascinates“, S. 224.

³⁹ Hammers, Birgit: „Vom Dokument zur Legende. Zur Autorschaft der Fotografien des Barcelona Pavillons“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 72/2009, Heft 4, S. 545-556, hier: S. 546.

⁴⁰ Dodds, George: Building Desire. On the Barcelona Pavilion, London/New York: Routledge 2005. Vgl. auch Reuter, Helmut/Tegethoff, Wolf/Sachsse, Rolf: „Mies und die Fotografie I. Verzeichnis der Fotografien, mit denen das Berliner Atelier Mies van der Rohe bis 1938 Öffentlichkeitsarbeit betrieb, in: Helmut Reuter/Birgit Schulte (Hg.): Mies und das neue Wohnen. Räume – Möbel – Fotografie, Ostfildern: Hatje Cantz 2008, S. 230-251.

⁴¹ Dodds, George: „Body in Pieces. Desiring the Barcelona Pavilion“, in: RES, Journal of Anthropology and Aesthetics, 39/2001, S. 168-183, hier: S. 174, zit. n. Chr. Conley: „Morning Cleaning“, S. 1004.

⁴² G. Dodds, zit. n. Chr. Conley: „Morning Cleaning“, S. 1004-1005.

Für Dodds war es folglich weniger der Barcelona Pavillon selbst, der unser Bild der Moderne geprägt hat, als vielmehr die Bilder, die seine kurze Existenz dokumentierten. Es waren diese Bilder, die Mies nach der Eröffnung des Pavillons 1929, vor allem aber auch nach dessen Rückbau 1930 und nach seiner Emigration nach Amerika (1938) verbreiten ließ und die sich als eine Art Phantasmagorie ins kollektive Gedächtnis der Architekturgeschichte eingeschrieben haben. Wall hat insofern weniger auf die Architektur, als vielmehr auf das Bild von Architektur, das Bild der Moderne, wie es sich durch Stones Fotografien vermittelte, reagiert.⁴³

Im Kontext der Auseinandersetzung mit Mies, Stone und Wall sind vor allem zwei Fotografien von Stone (Abb. 4a und b) interessant. Beide Abzüge gehen wohl auf dasselbe Negativ zurück. Im Vergleich der Ansichten von Wall und Stone zeigt sich, wie stark Wall in die neusachliche Fotoästhetik Sasha Stones eingreift: zunächst natürlich dadurch, dass er das erzählerische Motiv des Fensterputzers einsetzt und also von der vermeintlichen Architekturdokumentation in die Gattung der inszenierten Genrefotografie wechselt. Umgekehrt war für die mythenbildende Funktion der Fotografien Sasha Stones nicht zuletzt die menschenleere Situation zwingend erforderlich. Sodann zeigt sich in dem Vergleich, dass Wall mit dem Schattenbild auf der Onyxwand und den komplexen Reflexionen auf der Glasfront rechts eine neue Bildebene einzieht, so dass die Aufmerksamkeit des Betrachters von der prinzipiellen architektonischen auf die aktuelle bildliche Situation gezogen wird. Schließlich dürfte entscheidend sein, wie Wall mit dem Kreuzpfeiler von Mies verfährt, der bei Stone (Abb. 4a) als verbindendes Element zwischen Boden und Decke erkennbar bleibt bzw. (Abb. 4b) als gänzlich abstrakter Streifen auf der vordersten Bildebene auftritt. Wall wählt die Mittelstellung des Kreuzpfeilers, indem dieser vom oberen Bildrand überschritten, unten jedoch in seiner Bodenverankerung sichtbar ist. Die Kreuzstütze wird mit dem Schattenwurf auf der Onyxwand zusammen gesehen. Dadurch wird der Blick des Betrachters auch nach links in die Bildbreite umgelenkt. Der veränderten Blickführung korrespondiert die Tatsache, dass bei Wall, anders als bei Stone, links und rechts die seitlich einführenden Wände jeweils im Anschnitt gegeben sind, so dass ein starker Guckkasteneffekt entsteht, was Stones neusachlicher Ansatz durch die Konzentration auf die

⁴³ Wagner gibt zu Recht darüber hinaus zu bedenken, dass sich Wall auch an den Konsequenzen der Rekonstruktion des Pavillons auf der Basis von Stones Fotografien und der Entscheidung der Mies van der Rohe Foundation, den Pavillon nach 100 Jahren ‚original‘ zu rekonstruieren, abarbeitet. „Wall zeigt uns die Paradoxie dieser Bemühungen und ironisiert das prekäre Geschichtsverständnis der Mies van der Rohe Foundation, Geschichte ungeschehen machen zu wollen und einen vermeintlich historischen Zustand, den es so nie gab, in keimfreier Frische erhalten zu wollen.“ (A. Wagner: „Duschen mit Mies“, S. 207) Vgl. zuvor den Kommentar von Tegethoff, Wolf: „Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Beacelona“, in: Ulrich Bischoff/Mathias Wagner (Hg.): Jeff Wall. Transit, München: Schirmer/Mosel 2010, S. 58-59.

fotografische Bildflächengliederung eher vermied.⁴⁴ Während Stone nicht zuletzt durch die Wahl des Aufnahmezeitpunktes (am Mittag, bei hoch stehender Sonne und stark kontrastierenden Schatten) den Raum eher als eine (umgekehrte) ‚camera obscura‘ beschwört, zeigt Wall eine ‚helle Kammer‘, die an allen vier Seiten Öffnungen beinhaltet und zugleich mit Licht und Schatten, Transparenzen und Spiegeleffekten, Halbtransparenzen und Opazitäten komplizierte optische Überlagerungen inszeniert.⁴⁵ Wenn für Mies van der Rohe Moderne unterstrichen wurde, dass diese – als Mythologem – erst durch Stones Fotografien wirkmächtig geworden ist, dann macht „Morning Cleaning“ deutlich, dass Wall – durch die mitpräsenste Auseinandersetzung mit Stone – dieses Moderne-*Bild* thematisiert.

Einen zweiten Kommentar Walls, der ebenfalls eine Modernekritik involviert, entwickelt „Morning Cleaning“ über seinen Umgang mit dem Material Glas und der Funktion des Leuchtkastens. Dass Walls Erfindung des transparency auf Mies‘ Erfindung einer Leuchtwand als architektonischem Element im Barcelona Pavillon verweist, kann angenommen werden. Auf das Material Glas – und seine Ikonographie in der Moderne – nimmt Wall sowohl durch den realen Leuchtkasten seiner Arbeit (als Display) als auch durch die erzählerisch ausdifferenzierte Behandlung der Fensterwand, die den Blick auf die Kolbe-Figur und das Wasserbecken freigibt, Bezug.⁴⁶ Wall kommentiert den Topos der Transparenz, der für die Glasarchitektur der Moderne so wichtig ist ebenso wie Mies van der Rohe Spiel mit der „dunklen Transparenz“⁴⁷ dadurch, dass in seiner Aufnahme zum einen die Glasscheiben eingeseift sind und also der Durchblick in den Außenraum verunklärt wird; zum anderen wird erst durch die eingeseiften Glasscheiben links die vollendete Transparenz der ‚nicht vorhandenen‘ Glasscheiben, d.h. die Öffnung zum Atrium auffällig. Gleiches leisten die bereits erwähnten Spiegelungen in der Glaswand rechts. Sie scheinen den Innenraum nach außen zu verdoppeln, in den Stadtraum hinein, von dem eine Straße mit einem parkenden Auto sichtbar wird. Darüber hinaus wird der opulente Vorhang qua Spiegelung verdoppelt, so dass auf dieses Element, das die Möglichkeit, den fließenden Raum in einen Innenraum zu verwandeln, beinhaltet, besonders nachdrücklich hingewiesen wird.

⁴⁴ Diese Beschreibung des Unterschieds dürfte zu halten sein, selbst wenn Stones Aufnahme am rechten Bildrand minimal beschnitten zu sein scheint. In anderen Reproduktionen ist am rechten Rand zumindest noch der Rahmen der Fensterfläche erkennbar. (vgl. A. Wagner, „Duschen mit Mies“, S. 194, Abb. 1)

⁴⁵ A. Wagner: „Duschen mit Mies“, S. 204: „Walls transparency und Mies‘ Transparenzarchitektur verhelfen einander zur Selbstreflexion ihres jeweiligen Mediums.“

⁴⁶ Das Motiv der ‚eingeseiften‘ Fensterscheibe steht im Mittelpunkt der Überlegungen d.Verf. in: „Dispositive des Sehens in der, und als, Fotografie. Jeff Walls *Morning Cleaning*“, in: Sykora, Katharina u.a. (Hg.): Valenzen fotografischen Zeigens, Marburg: Jonas 2016, S. 74-92.

⁴⁷ Vgl. Haag Bletter, Rosemarie: „Mies und die dunkle Transparenz“, in: Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938, München u.a.: Prestel 2001, S. 350-357 und 381-383.

Eine ausführliche Kritik der Glasarchitektur der Moderne hat Wall in seinem Text „Dan Graham. Kammerspiel“ formuliert. Während der Text in der Hauptargumentation diskutiert, wie Grahams Arbeiten „Homes for America“ (1967) und „Alteration to a Suburban House“ (1978) im Rahmen der Konzeptkunst und ihres vermeintlichen Scheiterns zu beurteilen sind⁴⁸, widmet sich Wall in langen Exkursen der Architekturgeschichte sowohl der Glasvorhangwand im Hochhausbau als auch den Glaswänden im suburbanen Villenbau. Grahams Projekt eines Vorstadthauses, dessen Straßenfassade aus transparentem Glas und dessen Rückwand aus Spiegelglas besteht, wird mit Mies van der Rohe's „Farnsworth House“ von 1945–50 (Abb. 5) und Philip Johnsons „Glass House“ in New Canaan (Abb. 6) verglichen.⁴⁹ In einer eigenwilligen, ideologiekritischen Lesart dieser Villen kommt Wall zu dem Ergebnis, dass beide Häuser keineswegs eindimensional auf die Topoi der Transparenz und der offenen Verbindung von Innen- und Außenraum verpflichtet werden können. Vielmehr versteht Wall die Glasarchitekturen auch „als negative Symbole unerfüllter Hoffnungen [der klassischen Moderne, M.D.], und assoziiert sie mit Benjamins Begriff der Phantasmagorie, dem Freudschen Unheimlichen und der im 19. Jahrhundert so beliebten Figur des Vampirs als Kehrseite der Modernisierung.“⁵⁰ Ezra Stollers enigmatische Fotografie von Philip Johnson in seinem Glashaus (Abb. 7) unterstreicht für Wall im Ineinander von Raum, Natur und Subjekt die Verheißung einer „euphorische[n] Absorbiertheit“⁵¹ als ‚Tagseite‘ des Baus; sie deutet freilich zugleich an, dass der Bau – dies entwickelt Wall für die ‚Nachtseite‘ – auch vom Unbehagen an der Moderne zeugen kann.

Wie in fast allen seinen Texten legt Wall die Quellen seiner architekturhistorischen Argumentation nicht offen. Es ist aber auch ohne Nachweise davon auszugehen, dass er bei seinen Überlegungen, die Anfang der 1980er Jahre veröffentlicht wurden, von der postmodernen Revision der Architekturgeschichte der Moderne profitierte.⁵² Manche Motive,

⁴⁸ Vgl. zu Walls Auseinandersetzung mit der Konzeptkunst Lütticken, Sven: „The Story of Art according to Jeff Wall“, in: Ders.: *Secret Publicity. Essays on Contemporary Art*, Rotterdam: NAI Publ., S. 69–82. Lütticken setzt sich mit der Umschreibung zentraler Argumente Walls Schriften auseinander, namentlich in „Dan Graham. Kammerspiel“ (1982), „Zeichen der Indifferenz. Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst“ (1995) sowie „Bezugsrahmen“ (2003).

⁴⁹ Der Vergleich der beiden Villen von Mies und von Johnson gehört zu den Klassikern der Architekturgeschichte. Vgl. z.B. Hesse, Michael: *Philip Johnsons Glashaus in New Canaan – Moderne als Post-Moderne*, in: Max Imdahl (Hg.): *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln: DuMont Buchverlag 1986, S. 131–151 und 178–183. Eine kulturgeschichtliche Auseinandersetzung findet sich bei Fischer, Ole W.: „Reflexionen im Spiegelglas... Ludwig Mies van der Rohe, Philip Johnson und die Glashäuser. Eine kulturgeschichtliche Betrachtung“, in: Kerstin Plüm (Hg.): *Mies van der Rohe im Diskurs. Innovationen – Haltungen – Werke. Aktuelle Positionen*, Bielefeld: transcript 2013, S. 139–158.

⁵⁰ A. Wagner: „Duschen mit Mies“, S. 205.

⁵¹ Wall, Jeff: „Dan Graham. Kammerspiel“, in: Ders.: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hg. v. Gregor Stemmrich, Amsterdam/Dresden: Fundus 1997, S. 89–187, hier: S.

⁵² Beispielsweise wäre philologisch zu klären, ob und wie Wall auf Framptons Johnson-Kritik zurückgreift. Frampton, Kenneth: „The Glass House Revisited“, in: *Catalogue 9*, 1978, S. 39–59.

die der Text entfaltet, werden – vor allem in den späten 1980er Jahren – auf breiter Front, auch mit Bezug auf den Barcelona-Pavillon diskutiert.⁵³ Ähnlich wie die Rolle von Stones Fotografien für Walls Auseinandersetzung mit Mies wäre in diesem Zusammenhang die Rolle von Ezra Stollers Fotografien für Walls Auseinandersetzung insbesondere mit Johnsons Glashaus zu untersuchen.

Dass die in „Dan Graham. Kammerspiel“ verfolgte Modernekritik für Wall auch in den 1990er Jahren noch aktuell war, lässt sich an „Morning Cleaning“ nachvollziehen. Während Wagner es für unnötig bzw. falsch hält, die Mies/Johnson-Kritik aus Walls Text auf „Morning Cleaning“ zu beziehen⁵⁴, spricht zumindest das in dem transparency so auffällig in Szene gesetzte Motiv des Vorhangs für einen direkten Bezug. Mies hatte, wie Tegethoff berichtet, ausdrücklich angewiesen, dass der rote Samtvorhang im Barcelona Pavillon nur nachts zugezogen werden dürfe, und in den kanonischen Aufnahmen aus den 1920er Jahren darauf geachtet, dass der Vorhang „kaum zu erkennen ist“⁵⁵. Wall hat umgekehrt in „Dan Graham Kammerspiel“ ausführlich darüber nachgedacht, welche Funktion der Vorhang für die Bewohner eines Glashauses – bei Tag und bei Nacht – übernimmt. Dass Wall den Vorhang im Barcelona Pavillon gegen Mies‘ Willen in den Blick rückt und ihn durchaus als Störfaktor inszeniert, dürfte damit zu tun haben, dass für ihn mit dem Vorhang auch das Scheitern der Modernephantasien zur Debatte steht.

Eine dritte Ebene der Moderne-Kritik könnte schließlich ins Spiel gebracht werden, wenn man genauer danach fragt, was Walls Fotografie über den *rekonstruierten* Pavillon aussagt, d.h. ob und wie sich Wall „auf die Hohlheit und Unvollkommenheit der Replik“⁵⁶ gegenüber dem Original von 1929 bezieht. Wolf Tegethoff hat als wichtigste Abweichungen zwischen Mies‘ Bau und der Replik die anderen Materialien geltend gemacht, die Tatsache, dass die bei Mies nahezu flaschengrünen Glasscheiben im rekonstruierten Gebäude durch Scheiben schwachgrüner Tönung ersetzt wurden, sowie die völlig andere Wirkung der Onyxwand, die im Originalpavillon mit „honiggelber Leuchtkraft“⁵⁷ einen Blickfang bildete, in der Replik hingegen „einen stumpfen, sandfarbenen Grundton [zeigt]“⁵⁸ (Abb. 8). Auch die Musterung

⁵³ Quetglas, Josep: Der Gläserne Schrecken. Mies van der Rohes Pavillon in Barcelona, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 2001 (Originalausgabe 1991); Vidler, Anthony: The Architectural Uncanny, Cambridge, Mass. 1992 (die einzelnen Essays sind zwischen 1986 und 1991 entstanden); R. Haag Bletter: „Mies und die dunkle Transparenz“.

⁵⁴ Er verweist in diesem Zusammenhang auf Holert, Tom: „Interview mit einem Vampir. Subjektivität und Visualität bei Jeff Wall“, in: Jeff Wall. Photographs, hg. v. Gerald Nestler, Köln: König 2003, S. 140-152.

⁵⁵ Tegethoff, Wolf: „Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona“, in: Jeff Wall. Transit, hg. v. Ulrich Bischoff, München: Schirmer Mosel 2010, S. 58/59, hier: S. 58.

⁵⁶ W. Tegethoff: „Morning Cleaning“, S. 59.

⁵⁷ W. Tegethoff: „Morning Cleaning“, S. 58.

⁵⁸ W. Tegethoff: „Morning Cleaning“, S. 58.

der Platten bzw. das durch „die Spiegelung der diagonal geäderten Platten“⁵⁹ hervorgerufene ‚pfeilartige‘ Muster setzt deutlich andere Akzente als das organisch-,informelle‘ Erscheinungsbild der Onyxwand in Mies‘ Bau. Ob Walls Perspektivierung dieser Elemente in „Morning Cleaning“ auf eine „ironische Brechung“⁶⁰ der Replik abzielt, wie Tegethoff meint, sei dahingestellt. In jedem Fall wird bei Wall mit der Onyxwand der prominenteste Teil von Mies‘ Bau sowie die ‚bitterste‘ Stelle der Replik durch die Lichtprojektion betont. Die Onyxwand wird quasi durchleuchtet, als pars pro toto des transparency selbst in einem Leuchtkasten transformiert. Wirkungsgeschichtlich ist „Morning Cleaning“ damit auf dem Weg, zum Mythologem der Replik des Barcelona-Pavillons zu werden.

Über die Moderne – über die Moderne des Barcelona-Pavillons, über Mies‘ Moderne aus der Sicht der frühen 1950er Jahre, über Mies‘ Moderne aus der Sicht der 1980er und der 1990er Jahre – verfügt Jeff Wall in „Morning Cleaning“ folglich vor allem: als Bild. Es ist diese bildliche Transformation, die es Wall ermöglicht, in „Morning Cleaning“ aus der Perspektive der Gegenwart über die (rekonstruierte) Moderne Mies van der Rohes zu sprechen. Eben diese bildliche Transformation verstehe ich als Walls Stellungnahme zu dem und in der Rede von der modernen und der zeitgenössischen Kunst. An die Stelle der traditionellen Dynamik von antiqui und moderni, an die Stelle der historischen Moderne der Querelle und an die Stelle der absoluten Moderne Rimbauds tritt mit dem „und“ zwischen moderner und zeitgenössischer Kunst eine Zeitgenossenschaft, die um ihre Differenz zur Moderne weiß, ebenso wie um die Präsenz dieser Moderne(n) als Geschichte(n) in der Gegenwartskunst.

Zeitgenossenschaft historischer Modernekritiken

Wall gehört zu dem Typus postkonzeptualistischer Künstler, die sich nicht nur mit ihren Werken, sondern auch mit ihren theoretischen Schriften gerne selbst historisieren. Sven Lütticken hat den Typus des Kunsthistoriker-Künstlers bzw. Walls Geschichtsschreibung in Texten und Bildern im Dienste der Selbsthistorisierung scharf kritisiert. Im Zentrum von Lüttickens Kritik steht der zunehmende Reduktionismus und Traditionalismus, der in Walls Texten zur Fotografie zum Ausdruck komme und der den Konzeptualismus eines Graham oder Smithson, so Lütticken, zur Profilierung des eigenen Oeuvres ‚verrät‘. Am Ende von „The Story of Art according to Jeff Wall“ wird auch „Morning Cleaning“ in diesem Sinne verworfen, mit den Worten:

⁵⁹ W. Tegethoff: „Morning Cleaning“, S. 58.

⁶⁰ W. Tegethoff: „Morning Cleaning“, S. 59.

Photos like "Morning Cleaning" are more reminiscent of Meissonier than of Manet. The sentimental naturalization of the past as 'tradition' is gaining the upper hand over a conception of the past as an anachronistic challenge to the present – as a small eruption of difference in the spectacle's stainless representations.⁶¹

Mit Lüttickens Kritik kann noch einmal auf den Anfang der vorliegenden Überlegungen Bezug genommen werden, d.h. auf den Zusammenhang von Moderne, Modernologien und Zeitgenossenschaft. Indem Lütticken vermittelt über Meissonier und Manet die Moderne des 19. Jahrhundert aufruft, argumentiert er in der – seit Baudelaire – für Manet in Anspruch genommene Polarität von Moderne und Tradition. Dagegen versuchte die vorliegende Relektüre von „Morning Cleaning“ den Blick auf die palimpsestartig übereinandergelagerten Kritiken der Moderne Mies van der Rohes zu richten, um so nach den Möglichkeiten der Modernekritik als Schlüssel zum Verständnis der zeitgenössischen Kunst zu fragen. Ob man in dieser Perspektive „Morning Cleaning“ zugestehen will, nicht doch ‚a conception of the past as an anachronistic challenge to the present‘ zu eröffnen, muss hier nicht ausdiskutiert werden. Es wäre schon viel gewonnen, wenn deutlich geworden ist, dass und wie Wall vermittelt über die Auseinandersetzung mit Mies von der Rohe von verschiedenen Modernekritiken und deren (jeweiliger) Verhältnisbestimmung von Moderne und Zeitgenossenschaft spricht.

Dergestalt könnte die „Kunstgeschichtlichkeit“⁶² von „Morning Cleaning“ einen Anlass bieten, auch noch einmal die Frage aufzurufen, wie die Kunstgeschichte als Fach das Verhältnis von Geschichte und zeitgenössischer Kunst heute versteht. Was bedeutet es für die Kunstgeschichte, wenn gegenwärtig die Rede von der Gegenwartskunst (contemporary art) die Rede von der modernen Kunst weitgehend abgelöst hat? In welcher Weise lässt sich die zeitgenössische Kunstgeschichte auf die Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst ein, um von hier aus ihre Perspektiven auf die Geschichte der Moderne zu reflektieren?

Richard Hoppe-Sailer hat die von Max Imdahl verantwortete Konfrontation antiker und moderner Kunst in der Bochumer Sammlung zur Kunst der Moderne einmal als Haltung „rigider Zeitgenossenschaft“⁶³ beschrieben und deren Herkunft u.a. aus der Philosophie Joachim Ritters skizziert. Imdahl selbst war nämlich davon überzeugt, dass durch die Auseinandersetzung mit aktueller Kunst „innovative Zugänge zur Kunst zurückliegender Epochen“⁶⁴ erworben werden können, denn, so Imdahl, „vor allem das Bewusstsein von

⁶¹ S. Lütticken: „The Story of Art“, S. 81.

⁶² Vgl. Fußnote 6.

⁶³ Hoppe-Sailer, Richard: „Rigide Zeitgenossenschaft. Max Imdahl und die Bochumer Sammlung zur Kunst der Moderne“, in: Verena Krieger (Hg.): Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft. Köln: Böhlau 2008, S. 95 -113.

⁶⁴ R. Hoppe-Sailer: „Rigide Zeitgenossenschaft“, S. 98.

einer gegenwärtigen, noch nicht überholten Modernität sensibilisiert für vergangene Modernitäten“,⁶⁵ wie Hoppe-Sailer Imdahl zitiert.

Wie sieht heute rigide Zeitgenossenschaft aus? Auch für Richard Hoppe-Sailer wird gelten, dass durch die Auseinandersetzung mit aktueller Kunst ein innovativer Zugang zur Kunst vergangener Epochen erworben werden kann und dass von aktuellen, zeitgenössischen Fragen her (wie etwa den Fragen der Naturwahrnehmung oder der Verhältnisbestimmung von Glauben und Bild) der Rückbezug auf historische Positionen, auch und gerade auf die historischen Positionen der Moderne, nicht nur legitim, sondern notwendig ist. Dennoch wird heute nicht mehr wie für Imdahl gelten, dass der Umgang mit der (zeitgenössischen, modernen und historischen) Kunst umstandslos von dem Bewusstsein ‚einer gegenwärtigen, noch nicht überholten Modernität‘ geprägt ist. Vielleicht ist an die Stelle der rigiden Zeitgenossenschaft ja eine skeptische Zeitgenossenschaft getreten; beiden gemeinsam ist ihre Reflektiertheit⁶⁶. Jedenfalls sensibilisiert heute weniger das ‚Bewußtsein einer noch nicht überholten Modernität [...] für vergangene Modernitäten‘ als ein skeptisches Bewusstsein der chrono- und geopolitischen Bedingtheiten des eigenen Blicks auf Moderne und Gegenwart. Die skeptische Zeitgenossenschaft eröffnet dabei zugleich die Möglichkeit, das „Geschichtsbewusstsein als Signum der Moderne“⁶⁷ zu aktualisieren.

⁶⁵ Imdahl, Max: „Autobiographie“, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Reflexion – Theorie – Geschichte, hg. v. Gottfried Boehm, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 617-643, hier: S. 637. Hoppe-Sailer verweist zur Erläuterung des Verhältnisses von Moderne und Tradition bei Max Imdahl auf Winter, Gundolf: „Das Werk als Ereignis. Max Imdahls Texte zur Kunst der Tradition“, in: Max Imdahl. Gesammelte Schriften, Bd. 2: Zur Kunst der Tradition, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 7-32.

⁶⁶ Vgl. R. Hoppe-Sailer: „Rigide Zeitgenossenschaft“, S. 99: „Die innovative Kraft und die jeweilige Modernität historischer Kunst erschließt sich ihm [Imdahl, M.D.] auf der Folie einer reflektierten Zeitgenossenschaft, die die aktuelle Modernität angemessen zu bewerten vermag.“

⁶⁷ Kernbauer, Eva: „Kunst, Geschichtlichkeit. Eine Einleitung“, in: Dies. (Hg.): Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 9-31, hier: S. 12.

Abbildungen



Abb. 1 © Courtesy of the artist
Jeff Wall, "Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona", 1999, transparency in lightbox, 187.0 x 351.0 cm

[Hierin ist auch der Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe und die Bronzeskulptur "Morgen", aus dem Jahr 1925, von Georg Kolbe zu sehen. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017]

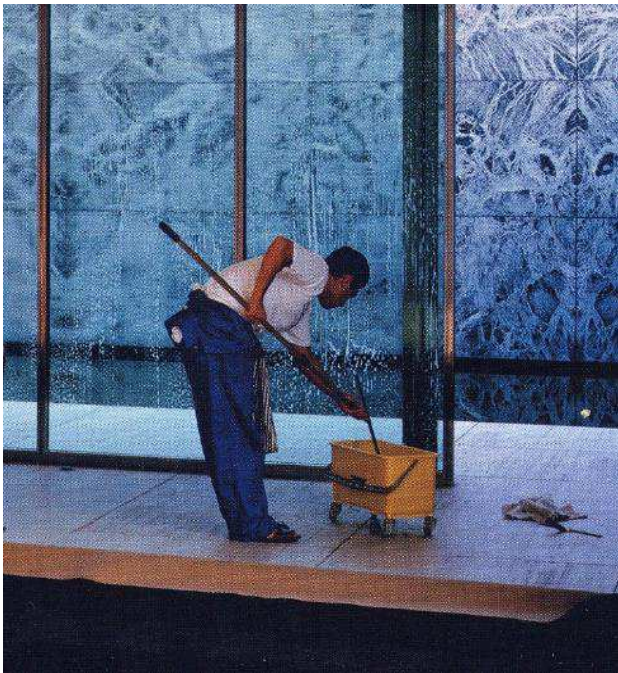


Abb. 2a © Courtesy of the artist
Jeff Wall, "Morning Cleaning. Mies van der Rohe Foundation, Barcelona", 1999, Detail.

Martina Dobbe: This is so contemporary?



Abb. 2b © Courtesy of the artist
Jeff Wall, "Diagonal Composition no. 3", 2000

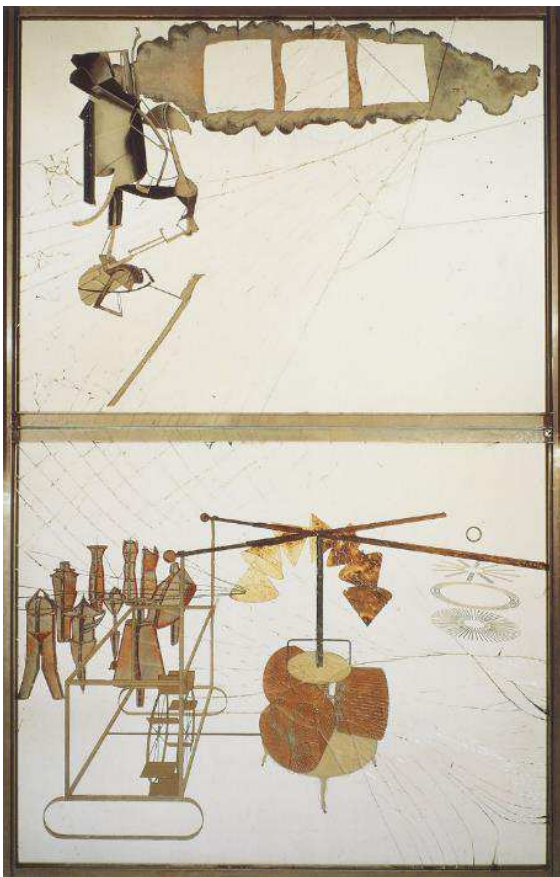


Abb. 3 © The Estate of Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2017
Marcel Duchamp, Das Große Glas, 1915-1923, Philadelphia Museum of Art, Slg. Arensberg.
Abb. in: Gloria Moure: Duchamp, Ediciones Poligrafa, S.A. 1988, Abb. 79.

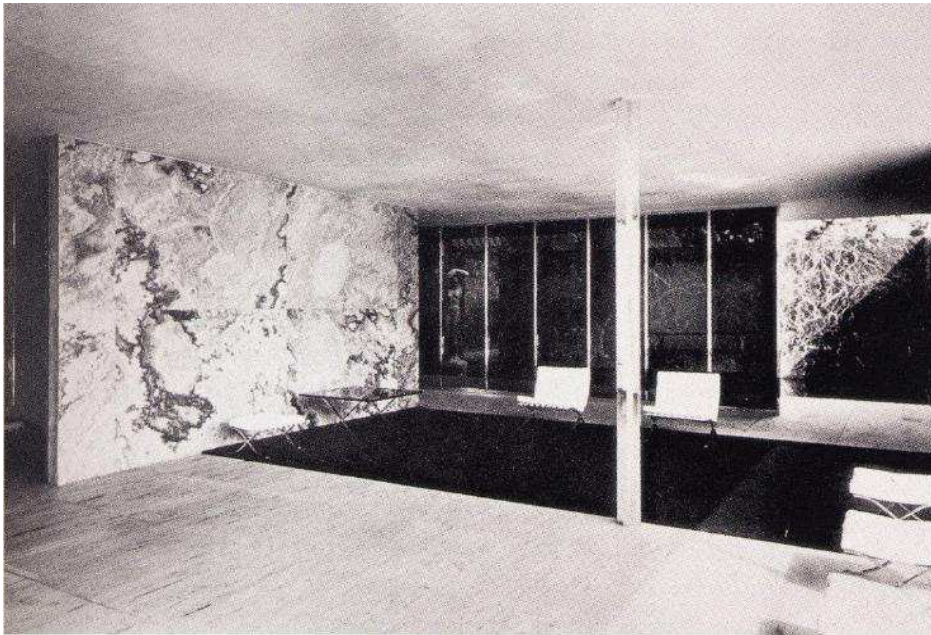


Abb. 4a © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 © Fundació Mies van der Rohe – Berliner Bild Bericht
Hierin ist auch die Bronzeskulptur "Morgen", aus dem Jahr 1925, von Georg Kolbe zu sehen. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017
Sasha Stone, Mies van der Rohe – Barcelona Pavillon, Innenansicht, 1929. Abb. in: Jeff Wall. Figures & Places. Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, hg. v. Rolf Lauter, München/London/New York: Prestel 2001, S. 55.

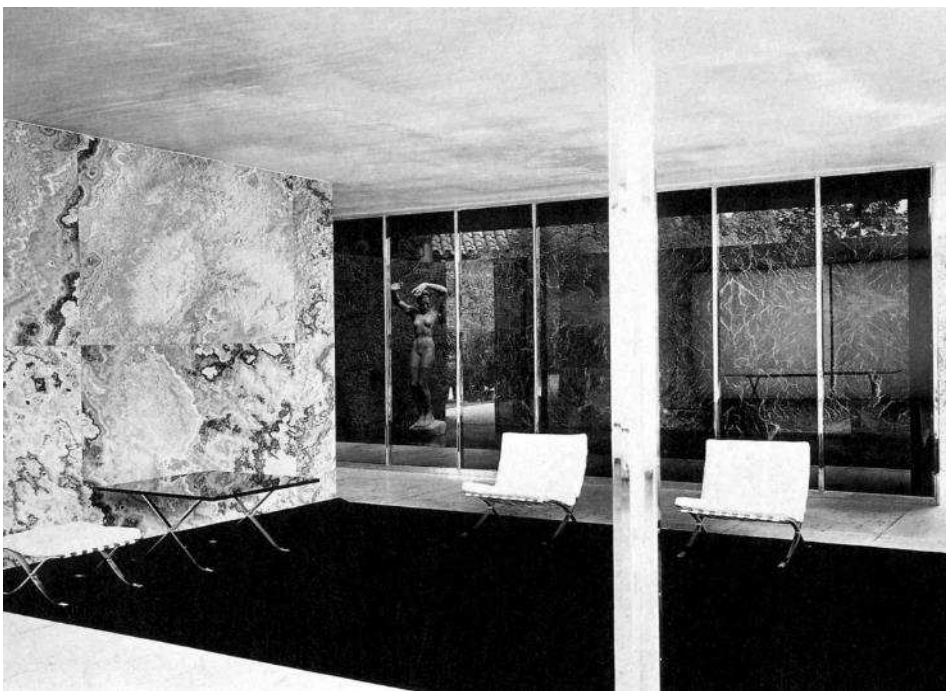


Abb. 4b © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 © Fundació Mies van der Rohe – Berliner Bild Bericht
Sasha Stone, Mies van der Rohe – Barcelona Pavillon, Innenansicht, 1929
Abb. in: Birgit Hammers: Dokumente zur Legende - Zur Autorschaft der Fotografien des Barcelona Pavillons, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 72, Heft 4, 2009, Abb. 4.
Hierin ist auch die Bronzeskulptur "Morgen", aus dem Jahr 1925, von Georg Kolbe zu sehen. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017



Abb. 5 © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Mies van der Rohe, Farnsworth House, 1946-1951. Fotograf: Jon Miller © Hedrich Blessing

Abb. in: Exil. Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933-1945. München/New York: Prestel 1997, S. 233, Abb. 225.



Abb. 6 © Ezra Stoller / Esto

Glass House, Location: New Canaan CT, Architect: Philip Johnson © Ezra Stoller / Esto

Philip Johnson, Glass House / Haus des Architekten, 1949

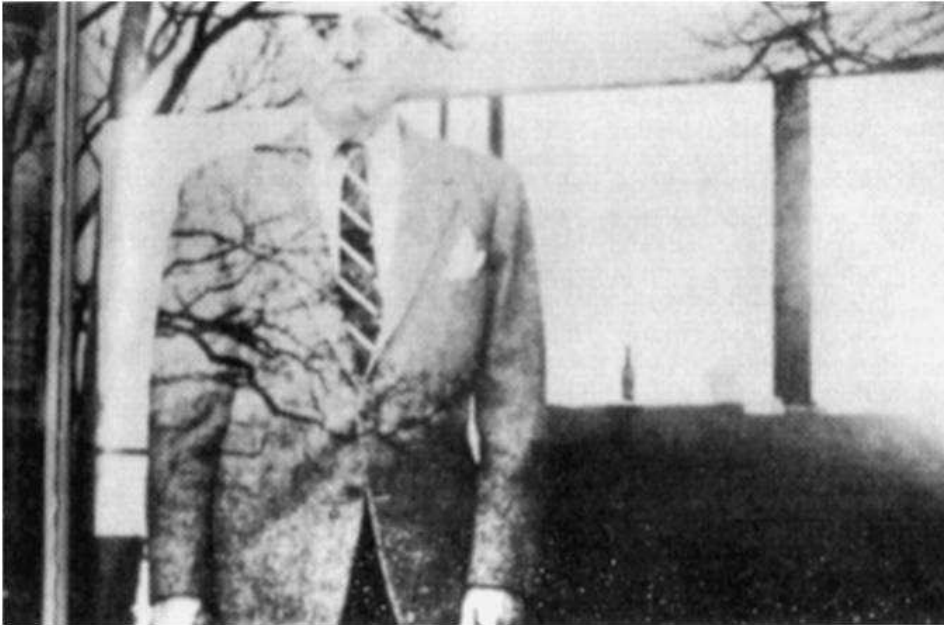


Abb. 7 © Courtesy the Glass House

Philip Johnson in seinem Haus, undat.

Abb. in: Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hg. v. Gregor Stemmerich, Amsterdam/Dresden: Fundus 1997, S. 155.



Abb. 8 © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Hauptraum des rekonstruierten Barcelona-Pavillons von Mies van der Rohe

Abb. in: <http://www.deutsches-architektur-forum.de/forum/showthread.php?t=9235>

Hierin ist auch die Bronzeskulptur "Morgen", aus dem Jahr 1925, von Georg Kolbe zu sehen. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017