

Ilka Becker

Situierte Semitransparenz. Farbfilter als Agens fotografischer «Materialisierung» in James Wellings Glass House-Serie

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14949>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Becker, Ilka: Situierte Semitransparenz. Farbfilter als Agens fotografischer «Materialisierung» in James Wellings Glass House-Serie. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. Filter(n) – Geschichte Ästhetik Praktiken, Jg. 20 (2020), Nr. 2, S. 57–74. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14949>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.25819/ubsi/5595>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

SITUIERTE SEMITRANSparenZ

Farbfilter als Agens fotografischer Materialisierung in James Wellings *Glass House*-Serie

VON ILKA BECKER

I. FARBE ALS SCHMINKE, FARBE ALS EREIGNIS

In *Die helle Kammer* verleiht Roland Barthes seiner Abneigung gegenüber dem Einsatz von Farbe in fotografischen Verfahren deutlichen Ausdruck: »... nie kann ich mich des Eindrucks erwehren, dass [...] bei jeder Photographie die Farbe in gleicher Weise eine Tünche ist, mit der die ursprüngliche Wahrheit des Schwarz-Weissen nachträglich zugedeckt wird. Die Farbe ist für mich eine unechte Zutat, eine Schminke [...].«¹ Es scheint, dass sich Barthes der antiken Trope der Farbe als Schminke bewusst bedient, um die Schwarzweiß-Fotografie ohne Ablenkung und Kunstverdacht als indexikalischen Verweis auf ein Abwesendes präsentieren zu können. Sind chromatische Aktivitäten hier unerwünscht, so kann Barthes der ermächtigten Farbe in der Malerei Cy Twomblys hingegen »eine Art Genuß« abgewinnen, verursache sie doch eine als durchaus lustvoll erfahrbare »leichte Ohnmacht«.²

In diesen Äußerungen spiegeln sich zwei Auffassungen der Farbe, die Jacques Rancière einmal unterschieden hat.³ Im Regime der Repräsentation begegnet man der hylemorphistischen Abwertung der Farbe in der Malerei, die auf Aristoteles zurückgeht. Hier soll die Farbe (materiell) der Zeichnung (formend) gänzlich untergeordnet werden. Sie wird als Exzess, als weiblich, vulgär, Ohnmacht erzeugend disqualifiziert und ihr wird eine grundlegende pharmakologische Ambivalenz unterstellt,⁴ die durch die der Wahrheit verpflichtete Zeichnung beherrscht werden muss. In *Die helle Kammer* macht Roland Barthes diese mit dem Grafischen assoziierte Wahrheitsfunktion für die Schwarzweiß-Fotografie geltend. Insofern er sie an

1 Barthes, Roland: *Die helle Kammer* (1980), Frankfurt a.M. 1989, S. 91 f. Barthes greift hier den antiken Topos der Farbe als Schminke auf, vgl. Lethen, Helmuth: »Steinzeit der Evidenz. Das Schwarzweiß des Roland Barthes«, in: ders./Wagner, Monika (Hrsg.): *Schwarz/Weiß als Evidenz*, Frankfurt/New York 2015, S. 145-155, hier: S. 148.

2 Barthes, Roland: »Cy Twombly oder Non multa sed multum«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a.M. 1990, S. 165-183, hier: S. 173.

3 Vgl. Gespräch mit Jacques Rancière, in: ders.: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008, S. 37-90, hier: S. 44. Rancière unterscheidet hier eigentlich drei Auffassungen, hier werden jedoch nur die zwei relevanten aufgegriffen.

4 Vgl. Becker, Ilka: »Toxische Media*tor*in*n*en. Zur wechselseitigen Kontamination von Gender und Agency in der Kunstwissenschaft«, in: *kritische berichte*, Nr. 4 (2016, Themenheft *Gend_r*, hrsg. von Hentschel, Linda/Söll, Anne), S. 24-33.

dieser Stelle nicht als künstlerisches Medium begreift, plädiert er dafür, die Farbe hier gänzlich aus dem Bild zu eliminieren.⁵

Erst das ästhetische Regime der Kunst, so Rancière, bricht mit dieser Hierarchisierung und löst die Farbe vom dargestellten Gegenstand, sodass sie als eigenständige Realität und »Ereignis des Stoffs«⁶ wahrgenommen werden kann. Diese historische Verschiebung, in deren Kräftefeld sich auch Twombly verorten lässt und mit der das Material sukzessive aufgewertet wird, setzt für ihn mit der Malerei im 19. Jahrhundert ein.

Historisch gesehen bleiben der Fotografie das performative Ereignis der als malerisch kodierten Farbe und der damit verbundene Zugang zum ästhetischen Regime zunächst vorenthalten. Zwar prägen Tönungen und Handkolorierungen die fotografische Praxis des 19. Jahrhunderts. Im westlichen Fotodiskurs jedoch hat die Farbe der fotografischen Repräsentation zu dienen und sowohl in materieller als auch epistemologischer Hinsicht transparent zu bleiben. Die lasierenden Farben sollen die darunterliegenden Bildgegenstände zwar buchstäblich einfärben und imaginär zum Leben erwecken, zugleich aber die Wahrheitsfunktion des fotografischen Details unangetastet lassen.⁷

Zugleich ist die Fotografie von Beginn an durch Verfahren und Metaphern des Filterns geprägt, die diese Wahrheitsfunktion auf die Probe stellen. Ihre Technik erfordert es, mit Objektiven und Vorsätzen zu arbeiten, die die Lichtdurchlässigkeit zwischen Außenraum und Kamerainnerem regulieren. So dienen in der analogen Schwarzweiß- und Farbfotografie Vorsatzfilter dazu, Faktoren wie Kontrast oder Farbtemperatur zu optimieren. Für stärkere atmosphärische und verfremdende Effekte kommen in der Farbfotografie des 20. Jahrhunderts schließlich Folienfilter zum Einsatz, die vor die Beleuchtung montiert werden. Während sich die Farbe hier von ihrer naturalistischen Funktion emanzipiert, diffundiert die Grenze zwischen dem Regime der fotografischen Repräsentation der Wirklichkeit und dem Regime der fotografischen Kunst.

Solche farbigen Folienfilter und andere, semitransparente Materialien hat der US-amerikanische Künstler James Welling für seine *Glass-House*-Serie (2006-2009) verwendet. In seiner postkonzeptuellen Praxis untersucht er – so meine Ausgangsthese –, wie das performative Ereignis der Farbe aus den materiellen Beziehungen einer konkreten fotografischen Situation hervorgeht. Er unterzieht dabei den selbstreflexiven, in sich schon krisenhaften Modus der spätmodernen Kunst einer *diffraktiven* Revision, indem er diverse Farbfilter als Agenzien des Fotografischen ins Spiel bringt, um die Bildwerdung des Glass House von Philip Johnson mittels sich

5 Dies gelingt ihm nur, indem er die Materialität des Fotografischen – die schillernden Platten der Daguerreotypen ebenso wie die vergilbenden Papierabzüge der Schwarzweiß-Fotografie – ausblendet.

6 Rancière: Gespräch, S. 44.

7 Vgl. Lehmann, Ann-Sophie: »The Transparency of Color: Aesthetics, Materials, and Practices of Hand Coloring Photographs between Rochester and Yokohama«, in: Getty Research Journal, Nr. 7 (2015), S. 81-96, hier: S. 83.

überlagernder Brechungen optisch und metaphorisch zu aktualisieren. Karen Barad verwendet den Begriff der *Diffraktion* (Brechung, Beugung) für das materiell-diskursive Phänomen der Untrennbarkeit von Beobachtendem und Beobachtetem wie auch metaphorisch für eine Praxis, in der sich Diskurs, Körper, Affekte und Technologien verschränken.⁸ Er soll hier als Ausgangspunkt dienen, um die Funktion des Farbfilters näher zu bestimmen: als einem materiell-diskursivem Agens, das die situierte Verschränkung ästhetischer und gesellschaftlicher Diskurse und Praktiken in fotografischen Handlungsgefügen sichtbar macht.

2. MATERIALISIERUNG ALS REPRÄSENTATIONSKRITIK

James Wellings frühe künstlerische Arbeit ging aus der sogenannten »Pictures«-Generation der späten 1970er und frühen 1980er Jahre hervor. Die hiermit assoziierten Künstler*innen wandten sich von der konzeptuellen Redefinition des Kunstwerks als rein analytischem Gegenstand ab, die die Warenförmigkeit des Kunstwerks aushebeln sollte und zum Teil in einer »administrativen Ästhetik«⁹ mündete. Diese stand dem vielen Formen der Malerei zugeschriebenen Rezeptionsmodus des Kunstgenusses diametral entgegen. In Abgrenzung vom linguistischen Primat der Konzeptkunst widmeten sie sich der Repräsentationskritik anhand populärer und künstlerischer Formen des Bildes, die zumeist der westlichen Kultur entstammten. Fotografische Praktiken, deren Kunstfähigkeit bis in die 1980er Jahre hinein angezweifelt worden war, sollten hier bald eine zentrale Funktion übernehmen. Für Douglas Crimp besaßen sie sogar die Kraft, den postmodernen Bruch mit dem »Richterstuhl« der Moderne zu verkörpern. Ihm zufolge eignete sich die von ihm so bezeichnete »Fotografie-als-Kunst«¹⁰ (im Unterschied zur »Kunstfotografie«, für die das Kunstwerk eine selbstbezügliche Totalität darstellt) die Aura des Originals an, um diese zu deplatzen und als Fiktion auszustellen.¹¹ Neben Welling taten sich hier u.a. Cindy Sherman, Richard Prince, Barbara Kruger, Sherrie Levine und Louise Lawler hervor.

8 Vgl. Barad, Karen: »Diffractionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht«, in: Corinna Bath u.a. (Hrsg.): *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen - Subjektivierungsweisen - Materialisierungen*, Berlin u.a. 2013, S. 27-67.

9 Vgl. Buchloh, Benjamin H. D.: »Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions«, in: *October*, Vol. 55 (Winter 1990), S. 105-143.

10 Crimp, Douglas: »Die fotografische Aktivität des Postmodernismus«, in: ders.: *Über die Ruinen des Museums* (1993), Basel 1996, S. 123-140, hier: S. 137.

11 Vgl. ebd. S. 133.

ILKA BECKER



Abb. 1: James Welling: *August 16a (B78)*, 1980, Silbergelatine-Kontaktabzug, 9 x 12 cm; Quelle: <http://jameswelling.net/aluminum-foil> [zuletzt gesichtet: 27.10.2019]; © James Welling

Bereits vor der *Glass House*-Serie, die Philip Johnsons gleichnamige Architekturikone in New Canaan (1949) thematisiert, setzte sich Welling mit dem fotografischen Zusammenhang zwischen Abstraktion und Materialität auseinander. Ein Beispiel hierfür ist eine 1980-81 entstandene Serie schwarzweißer Fotografien von zerknitterten Aluminiumfolien, die in Aufsicht fotografiert eine Art *allover*-Struktur ergeben (Abb. 1). Diese verwickeln die Betrachter*innen in eine ambivalente Kipp-situation zwischen der dokumentarischen Erfassung der materiellen Struktur und einer abstrakten Sichtweise, die der Repräsentation als einem dem Fotografischen zugrundeliegenden Regime entgegenarbeitet. Auf diese Weise zitieren und brechen sie zugleich den Mythos der fotografischen Transparenz und den damit verbundenen Glauben, dass das Bild einen im dargestellten Objekt lokalisierten Sinn freilegen könne – ohne dass sie jedoch den fotografischen Realitätseffekt komplett aufgeben.¹² Denn dieser ist die Voraussetzung dafür, die unauflösbare Verschränkung von Abstraktion und Repräsentation im Zuge eines materialisierenden Verfahrens sichtbar machen zu können.

Wellings Auseinandersetzung mit den materiellen Aspekten des Fotografischen ging aus seiner ursprünglichen Praxis als Maler und Filmemacher mit einem besonderen Interesse am Experimentalfilm hervor.¹³ Schon anhand der Aluminiumfolien zeichnete sich ab, dass er hier nicht auf eine akkurate Dokumentation des spezifischen Materials abzielte, sondern vielmehr auf die Prozeduren des Faltens, Zerknitterns oder Reißens selbst, die aus der haptischen Interaktion zwischen

12 Vgl. Deutsche, Rosalyn: »Darkness: The Emergence of James Welling«, in: James Welling: *Abstract*, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts, Brüssel/Art Gallery of York University, Toronto 2002, S. 7-20, hier: S. 7.

13 Insbesondere interessierten Welling die Filme Hollis Framptons, vgl. Auszug aus einem Interview mit Eva Respini aus James Welling: *Monograph*, hrsg. von James Crump, Los Angeles 2013, <https://aperture.org/blog/james-welling-monograph/> [zuletzt gesichtet: 29.11.2019].

Künstler und Material resultieren. Das Fotografische wird hier als ein Gefüge aus materiell-diskursiven Beziehungen und Handlungsoptionen sichtbar, aus dem mit Hilfe von lokalen und zeitlichen Grenzziehungen (*boundary-making practices*¹⁴) Bilder entstehen. Diese Auffassung, in der sich Materialität und Visualität nicht binär aufspalten lassen, sondern in der die Aufspaltung als historisch bedingt aufscheint, arbeitet der Vorstellung eines körperlosen Blickpunkts entgegen, von dem aus ein visuelles Feld in seiner Totalität beherrscht werden kann (was sich unter anderem in den das Bildfeld überschreitenden Aluminiumfaltungen niederschlägt). Der *Blick auf* ein Objekt wird somit eher zu einem taktilen *Sehen mit* dem Material.

3. MEDIEN VON GEWICHT

Um nachvollziehen zu können, wie sich Welling mit seinen frühen Arbeiten verortet hat, ist ein kurzer Rückblick auf die Materialitätsdebatte der Kunst- und Filmtheorie im 20. Jahrhundert hilfreich. Denn in der Moderne waren Überlegungen zur Materialität bekanntermaßen eng mit dem Begriff der *Medienspezifik* verknüpft. In der Kunstgeschichte wird vor allem der US-amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg mit der »Gleichsetzung von Medium und Material in Zusammenhang gebracht«¹⁵, wie die Filmtheoretikerin Mary-Anne Doane in ihrem Text »Hat das Medium Gewicht?« betont. Greenberg baute seinen Begriff der *Medienspezifik* in den 1940er Jahren auf der Vorstellung der Malerei als Fläche auf. Seine bevorzugten Stichwortgeber für diese Kunstauffassung waren die Künstler*innen des abstrakten Expressionismus (insbesondere Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Clifford Still). Identität und Reinheit der autonomen Kunst sah er in der Widerständigkeit des Materials begründet, der »realen, materiellen Ebene der wirklichen Leinwandfläche«.¹⁶ In seiner teleologischen Auffassung der modernen Malerei löste sich im Zuge dieser medienspezifischen Entwicklung das Bild sukzessive von seiner illusionistischen Abbildfunktion.

Die Idee einer Medienspezifik, die sich über materielle Eigenschaften begründete, war aber auch für den Avantgardefilm und die aufkommende Filmwissenschaft der 1960er und 1970er Jahre von zentraler Bedeutung. Im strukturellen Experimentalfilm setzte man den Film »mit seinen materiellen Bestandteilen gleich (Zelluloid, Körnung, Licht)«.¹⁷ Auch in ihren fotografischen Experimenten begannen die Künstler*innen der Neoavantgarden, die Eigendynamik der chemischen Agentien zu untersuchen (Emulsion, Entwicklerflüssigkeit, Korn). Diese selbstreflexiven und materiellen Praktiken richteten sich unter anderem gegen die Tendenz

14 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway*, Durham/London 2007, S. 93.

15 Doane, Mary-Anne: »Hat das Medium Gewicht?«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 3, Nr. 2, 2010, S. 15-26, hier: S. 18.

16 Greenberg, Clement: »Zu einem neueren Laokoon« [1940], in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Schriften*, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997, S. 56-81, hier: S. 76.

17 Doane: *Hat das Medium Gewicht?*, S. 17.

filmischer und fotografischer Verfahren, das Medium selbst unwahrnehmbar oder transparent zu machen. Die spezifische Materialität sorgte aber auch für die notwendige Abgrenzung der neuen künstlerischen Medien untereinander, und dies, obwohl sie gerade aufgrund ihrer Heteronomie und der Tendenz zur Vermischung für die künstlerische Kritik am optischen Paradigma des abstrakten Expressionismus interessant geworden waren. Diese Gemengelage struktureller und konzeptualistischer Medienkritik, mit der die Fotografie erst in den Kanon der modernen, sich selbst reflektierenden Künste eingereiht werden konnte, bildete wiederum den Hintergrund für James Wellings frühe Fotoarbeiten in den 80er Jahren.

4. GLASS HOUSE – VAMPIRE HOUSE

Der US-amerikanische Architekt und Architekturkritiker Philip Johnson stellte das Glass House 1949 in Anlehnung an das früher geplante, jedoch erst später realisierte Farnsworth House (1951) von Mies van der Rohe fertig und nutzte es bis zu seinem Tod im Jahr 2005 als Rückzugsort, in dem er auch häufig Freunde empfing. Im Unterschied zu dem schwebenden, weißen Farnsworth House sitzt das Glass House auf einem flachen Sockel in mitten einer weitläufigen, zum Grundstück gehörenden Parklandschaft. Es ist als »skinless architecture«¹⁸ wie eine Glasvitrine von allen Seiten von formatfüllenden Panoramafenstern eingefasst, die von einer Konstruktion aus Stahlträgern gehalten werden. In der Mitte des Hauses erhebt sich ein Zylinder aus Backstein, der Platz für ein kleines Bad und einen Kamin bietet.

Eine zentrale, mythische Konstruktion der modernen Architektur ist die Transparenz des Raumes, die Gebäude und Körper dynamisiert und entmaterialisiert hat. Philipp Johnsons Glass House hat für diese Vorstellung insofern Modellcharakter, als es seine eigene Transparenz und die optische Verschmelzung des Raumes diesseits und jenseits der Fenster durch den fast ungehinderten Durchblick geradezu ausstellt. In seiner medialen Eigenschaft, die Dichotomie von Innen und Außen durchlässig zu machen, übernimmt es selbst schon eine Filterfunktion. Als Vitrine, die sowohl die Körper und Bewegungen ihrer Bewohner nach außen hin exponiert als auch ihre Blicke von innen nach außen choreografiert, besitzt es zudem theatrale Eigenschaften und definiert den konkreten und symbolischen Ort, den es besetzt, als performativ. Es entfaltet seine Wirkung in der Dialektik von kontrollierendem und frei schweifendem Blick.

Das Glass House ist dabei nicht nur tausendfach durch Fotografie, Film und Video inszeniert worden. Es besitzt selbst eine zutiefst mediale Dimension. Wie Beatriz Colomina schreibt, ist die moderne Architektur zuallererst durch Medien wie Fotografie und Film imaginiert worden.¹⁹ Das Haus, so folgert Colomina,

18 Colomina, Beatriz: »Skinless Architecture«, in: Thesis, Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, (2003) Heft 3, S. 122-124.

19 Vgl. Colomina, Beatriz: »The Media House«, in: Assemblage 27 (1995), S. 55-66.

besetzt als Architekturform diese Medien wie es im Gegenzug auch durch die medialen Formen, die es repräsentieren, transformiert wird.



Abb. 2: Andy with Philip Johnson at the Glass House, New Canaan, CT, winter 1964-65, Foto: Dave McCabe; Quelle: <http://davidmccabephoto.com/AndyWarhol.html> [zuletzt gesichtet: 27.10.2019]; © Dave McCabe

An anderer Stelle führt die Autorin an, dass die moderne Architektur mit ihrer Vorstellung einer neuen Klarheit der Sicht ohne den durchdringenden Blick der Medizin, der insbesondere im Röntgenbild technisch realisiert worden ist, nicht vorstellbar gewesen sei.²⁰ Diese Sichtweise differenzierend räumt sie ein, dass man in kanonischen Fotografien von Johnsons *Glass-House* erkennen könne, dass dieser nicht lediglich an dem das Glas durchdringenden Blick interessiert gewesen sei. Er habe auch mit den Reflexionen gerechnet, die das Glas opak machen und den Blick verunklaren. Dies wiederum verweise darauf, dass die »Potentialität des Erscheinens und Schwindens von Figuren [...] mit dem Lichtbild in Fotografie und Film ein Thema geworden [ist], wobei Überblendungen von Körpern und Gegenständen beliebt waren.«²¹

Wie Irene Nierhaus jedoch hervorhebt, sind »bestimmte Konstellationen des Panoramatischen mit Macht, Bemächtigung und Männlichkeit gekoppelt«²². Diese machtkritische Perspektive nimmt auch Jeff Wall ein, der das »dramatische Glashaus« als gebaute Verkörperung des liberalen Ideals einer transparenten Gesellschaft diskutiert, die die Bevölkerung mittels abstrakter Kontrollmechanismen regiert: »Das Glashaus produziert eine »exzessive Offenheit« als Folge der in ihm

20 Colomina, Beatriz: »Unclear Vision: Architectures of Surveillance«, in: Michael Bell/Jeanne Kim (Hrsg.): *Engineered Transparency. The Technical, Visual, and Spatial Effects of Glass*, New York 2009, S. 78-87.

21 Nierhaus, Irene: »Rahmenhandlungen. Zuhause gelernt. Anordnungen von Bild, Raum und Betrachter«, in: Viktor Kittlausz/Winfried Pauleit (Hrsg.): *Kunst - Museum - Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung*, Bielefeld 2006, S. 55-72, hier: S. 68.

22 Vgl. Nierhaus: *Rahmenhandlungen*, S. 58.

enthaltenen Implikation einer schwindelerregenden Asymmetrie, die mit modernen städtischen Machterfahrungen identifiziert wird.«²³ Abgeleitet von den Glasfassaden der US-amerikanischen Großstädte, interpretiert Wall Johnsons Bau als eine Phantasmagorie, die mittels optischer Mechanismen der Durchsicht und der inszenierten »schönen Aussicht« ein kontrolliertes Bild der Natur als Besitz des über sie verfügenden Hausherrn vermittelt – zumal das fast 20.000 qm große Grundstück des Glass House nur privat zugänglich, das Gebäude von der Straße aus nicht sichtbar gewesen sei und es daher keine »öffentlichen« Beobachter für die Bühne des Innenraums gegeben habe. Während tagsüber der träumerische, selbstversunkene Blick der Bewohner von innen nach außen dominiert habe, sei das Haus bei Nacht zu einer Art Spiegelkabinett geworden. Hieraus schließt Wall, dass die »halluzinatorische[...] »Wahrheit«²⁴ des Spiegels die Bewohner gleichsam in körperlose, vampirische Wesen verwandle: Ausdruck dessen, dass »Herrschaft als Folge theoretischer Unsichtbarkeit im Kern vampirisch ist«²⁵. Auf diese Weise sei das Glashaus als Ausdruck der Selbstoffenbarung der gesellschaftlichen Herrschaft zu einem Medium der Selbstoffenbarung des isolierten, verlassenen Vampir-Bewohners geworden.

5. SITUIERTE SEMITRANSPARENZ

Um seine These zu belegen, illustriert Jeff Wall seine längere Textpassage über das Glashaus nicht etwa mit einer klassischen Architekturfotografie, sondern einer Schwarzweiß-Aufnahme von Philip Johnson, der hinter einer Glasscheibe seines Hauses steht und dessen Figur in der Überlagerung mit sich spiegelnden Bäumen des Parks semitransparent und geisterhaft wirkt.²⁶

Es scheint, als ob auch Wall sich im Sinne von Beatriz Colominas These von der fotografischen Inszenierung des durch das Glas vermittelten Zusammenspiels von Innenraum und Außenraum hat leiten lassen, wobei die Glasscheibe hier selbst als Metapher des Fotografischen lesbar ist, indem sie erst durch die Reflektion sichtbar wird und den Status eines Transparenzdispositivs aufgibt.²⁷ Dieser Doppelcharakter des Fotografischen findet sich auch in der Fototheorie wieder. Wird der Fotografie von einigen Autor*innen ein mit ihrer mimetischen

23 Wall, Jeff: »Dan Grahams Kammerspiel« (1982), in: ders.: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hrsg. von Gregor Stemmerich, Hamburg 2008, S. 89-187, hier: S. 151.

24 Ebd., S. 163.

25 Ebd. Jeff Wall überblendet hier offenbar literarische und filmische Vorstellungen der Vampirfigur (in ihrer besonderen Verbundenheit mit dem Spiegelmotiv) mit Karl Marx' Formulierung vom Kapital als »verstorben[e] Arbeit, die sich nur vampirmäßig belebt durch Einsaugung lebendiger Arbeit und um so mehr lebt, je mehr sie davon einsaugt.« Marx, Karl: Kapital und Politik, Frankfurt a.M. 2008, S. 823.

26 Vgl. ebd., S. 155.

27 Vgl. Alloa, Emmanuel: Das durchscheinende Bild, Berlin 2018, S. 177.

Repräsentationsfunktion einhergehender, besonders hoher Transparenzgrad zugeschrieben, so verweisen andere wiederum auf die eigenwillige materielle Selbstpräsenz, die sich einer Sinnprojektion auf ein vermeintliches Jenseits des Bildes verweigert.²⁸ Susan Sontag spricht der Fotografie im Allgemeinen die Funktion eines transparenten Fensters auf die Wirklichkeit ab und bescheinigt ihr aufgrund der sie leitenden Ideologien und sozialen Strukturen eine »selektiven Transparenz«²⁹. Dieser Begriff ließe sich für fotografische Praktiken, die bewusst mit einer materialisierenden Brechung der fotografischen Ideologie der Transparenz arbeiten, zu einer *situierten Semitransparenz* abwandeln, die den eigenen fotografischen und (kunst)historischen Standpunkt sichtbar macht und dessen Situietheit und Partialität (in Sinne Donna Haraways) ästhetisch markiert.³⁰

Mit dem strategischen Einsatz einer solchen situierten Semitransparenz arbeitet James Welling in seiner *Glass House*-Serie, indem er symbolische und gesellschaftliche Einschreibungen über die optische Unterbrechung der Phantasmagorie des transparenten Innenraums sichtbar macht. Hierbei verwendet er nicht nur Spiegeleffekte, sondern überträgt das halluzinatorische Moment, das Wall aus der ideologischen Struktur der modernen Glasarchitektur ableitet, fast buchstäblich in eine auffällige Farbchoreografie (Abb. 3).



Abb. 3: James Welling: 6236, 2008, Inkjet print, 84 x 127 cm; Quelle: <http://www.jameswelling.net/glass-house/591> [zuletzt gesichtet: 29.11.2019]; © James Welling

28 Vgl. Alloa, Emmanuel: »Transparenz/Opazität«, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 445-449, hier: S. 448.

29 Vgl. Sontag, Susan: »Foreword«, in: Cesare Colombo, Italy: One Hundred Years of Photography, Florenz 1988, S. 13; siehe auch Müller-Helle, Katja: »Fenster, Spiegel, Spur. Susan Sontags fotografische Metaphern der »selektiven Transparenz««, in: Göttel, Dennis/Krautkrämer, Florian (Hrsg.): Scheiben. Medien der Durchsicht und Reflexion, Bielefeld 2017, S. 15-26, hier: S. 15.

30 Vgl. Haraway, Donna: »Situierendes Wissen« [1988], in: dies.: Die Neuerfindung der Natur, Frankfurt a.M. 1995, S. 73-97.

Nachdem er Jody Quon, der leitenden Fotoredakteurin des *New York Magazine*, seine Fotografien des Farnsworth House gezeigt hatte, erhielt James Welling 2006 den Auftrag, eine Fotostrecke über das *Glass-House* vorzubereiten, die wiederum einer Reihe von großformatigen Ausstellungssprints zugrunde liegt.³¹ Dabei vermied er den Anschein einer fotografischen Dokumentation des Hauses: Hierbei würde die Fotografie als Medium selbst unbemerkt bleiben, um die räumliche Organisation des Hauses möglichst klar und distanziert darzustellen. Welling hingegen gestaltete seine Serie als Studie über Transparenz und Opazität, über Trübung, Reflexionen und Farbe, um ein »anderes« Glashaus zu imaginieren, in dem sich die Gegensätze unauflösbar verschränken. Er verwendete farbige Gelatine- und Plastikfilter³², Glasstücke, gebogene Mylarfolien und auch ein optisches Gitter, welches dazu in der Lage ist, polychromatisches Licht zu beugen und in sein Spektrum aufzufächern. Die Filter hielt er während des Fotografierens mit der Hand vor die Linse, was zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen führte und den Akt des Aufnehmens in den Vordergrund rückte. Er arbeitete mit einer Digitalkamera, so dass zwar durch die Filter viele zufällige Erscheinungen ins Bild kamen, die Ergebnisse aber parallel auf dem Laptop kontrolliert werden konnten, der auf diese Weise zu einem integralen Bestandteil des »fotografische[n] agencements«³³ wurde. Dieser Begriff beschreibt einen Analyserahmen,

in dem die Modi der Verteilung von Handlungsmacht, -fähigkeit oder -potenzial beobachtbar sind. Das Fotografische lässt sich auf diese Weise als komplexes Gefüge von wechselseitigen Impulsen, Prozessen, Anstößen, Affizierungen, aber auch von Formen des passiven Erleidens, des Erfasst- oder Fixiert-Werdens diskutieren, in dem auch politische, ethische und kritische Positionen artikulierbar sind.³⁴

Die Filter wurden in Wellings Fall weniger als zu untersuchende Materialien an sich behandelt, als dass die agentielle Funktion des Filterns selbst im Vordergrund stand, in Wellings Worten: »I've been using the word ›filter‹ as a noun but it's also a verb. A filter lets some wavelengths of light through and certain kinds of information to seep in. In addition to plastic, colored filters, I introduced clear glass, clear plastic, fogged plastic, pieces of glass that were slightly uneven and tinted, and finally a diffraction filter that breaks light into the spectrum.«³⁵

31 Vgl. <http://nymag.com/homedesign/spring2007/31804/> (zuletzt gesichtet: 28.10.2019).

32 ... die er aus Kino-Filtern zuschnitt.

33 Becker, Ilka: »Akte, Agencies und Un/Gefügigkeiten in fotografischen Dispositiven«, in: Becker, Ilka u.a. (Hrsg.): *Fotografisches Handeln: Das fotografische Dispositiv*, Bd. I, Marburg 2006, S. 9-37, hier: S. 25.

34 Ebd., S. 37.

35 Artforum.com: <https://www.artforum.com/interviews/james-welling-discusses-his-work-at-the-glass-house-24743> (zuletzt gesichtet am 28.10.2019).

Der Vorgang des Filterns schafft situativ (und damit nicht exakt wiederholbar) neue Erfahrungsmöglichkeiten der Architektur, indem er Informationen subtrahiert und überlagert, wobei das Wegnehmen im Bildergebnis als farblicher Zusatz erscheinen, der den Realitätseffekt des Fotografischen stört, wie in 6236 zu sehen ist (Abb. 3). Der hierdurch in das fotografische *agencement* per Hand eingeführte Modus der »Farbe als Ereignis« schafft eine »fluide Situation«, in der die exzessiven, von den digital erzeugten Lokalfarben des fotografischen Szenarios abgekoppelten Farbzonen zuweilen wie ins Bild hineingegossen wirken, sodass die Funktion des Glashauses als (semi)transparenter Container/Filter im materiell verdichteten Bildraum verdoppelt und markiert wird.

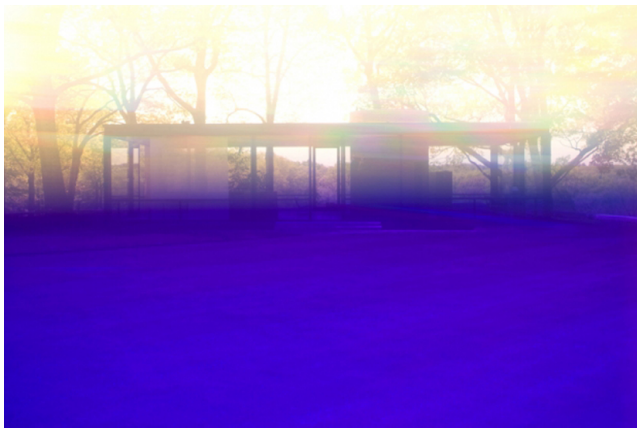


Abb. 4: James Welling, 6075, 2008, Inkjet print, 84 x 127 cm; Quelle: <http://www.jameswelling.net/glass-house/591> [zuletzt gesichtet: 29.11.2019]; © James Welling

In 6075 (Abb. 4) wirkt die Rasenfläche vor dem Haus wie in ein lilafarbenes Farbbad getaucht, während Bäume und Himmel in mit einem Diffraktionsfilter erzeugten, pastellenen Regenbogenfarben überblendet werden. Die durch das Filtern erzeugten Farbflächen orientieren sich vage an der Horizontlinie des Hauses und überlappen es aber dennoch so diffus, dass ihre relative Autonomie und Künstlichkeit genauso deutlich erkennbar bleibt wie ihre Bedingtheit durch die verkörperte fotografische Situation. Die situierte Semitransparenz zeigt sich hier in graduellen Abstufungen als polychromes Ereignis, in dem das Filtern und Beugen des Lichts eine aktive Rolle spielt.

Insofern werden die Filter von Welling als Mitwirkende einer agentiellen künstlerischen Praxis eingesetzt, die sich in einem »materiell-diskursiven« Zusammenhang verortet.³⁶ Welling behandelt in diesem Kontext auch das Licht als physisches Material, als Partikel, mit denen er ähnlich wie in der Malerei arbeiten kann. Die Aktivität des Filterns hat somit eine produktionsästhetische und performative Dimension, die das Bildergebnis im Gefüge des fotografischen *agencements* situiert.

36 Vgl. Barad, Karen: Agentieller Realismus [2007], Frankfurt a.M. 2012, S. 42.



Abb. 5: James Welling, 0818, 2006, Inkjet print, 84 x 127 cm; Quelle: <http://www.jameswelling.net/glass-house/591> [zuletzt gesichtet: 29.11.2019]; © James Welling

Anhand von 0818 lässt sich konkret nachvollziehen, wie Wellings *Glass-Houses* den Blick hin- und herspringen lassen zwischen dem semitransparenten Material, dem durch die Farbe getrüben oder sogar durch einen Lichtreflex blockierten Blick – der *Ansicht* –, und dem *Durchblick* durch die als transparent gedachte Fotografie auf eine zu repräsentierende Wirklichkeit (wie etwa die Ziegelmauer am unteren Bildrand). In den grünen und gelben Zonen changiert die Farbe zwischen Abstraktion (als Referenz auf die modernistische Malerei) und Exzess (als Referenz auf antimoderne Transgressivität). Anstatt als sekundäre, passive Eigenschaft von Dingen naturalisierend deren Eigenfarbe zu simulieren, erhält sie den Status einer autonomen Kraft, einer Agentie, die der abbildenden Funktion der Fotografie ihren halluzinatorischen Überschuss entgegensetzt und sich von der formalen und kompositorischen Logik der architektonischen Situation ablöst.³⁷

6. MATERIALISIERUNG ALS AKTIVIERUNG

Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive ist der »architektonische Raum von den Praktiken seiner Produktion, seines Gebrauchs und seiner Rezeption her zu bestimmen«. Er kann daher als ein Beziehungsgefüge verstanden werden, das sich »über Handlung, Bewegung und Wahrnehmung herstellt« und in dem sich »soziale und kulturelle Verhältnisse bzw. Beziehungen materialisieren«.³⁸ Hierzu ist anzumerken, dass das Glass House selbst Teil einer größeren, über das Grundstück verteilten Anordnung mehrerer Gebäude ist und über ein opakes Gegenüber verfügt – das *Brick House*, das als Rückzugsort und Gästehaus diente. Die Wände des

37 Vgl. Welling, James: »A Conversation with Sylvia Lavin«, in: James Welling: *Glass House*, Bologna 2011, S. 21-40, hier: S. 34.

38 Threuter, Christina: »Stoffwechsel. Moderne Architektur als Bild«, in: *Wolkenkuckucksheim*, 10. Jg., From Outer Space Nr. 2 (September 2006), <https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/052/Threuter/threuter.htm> (zuletzt gesichtet am 16.08.2020).

großen Schlafraums konnten mitsamt zweier runder, auf die vom Glass House abgewandte Seite ausgerichteter Fenster komplett durch Vorhänge aus roséfarbener Fortuny-Seide abgedeckt werden:³⁹ von außen geschlossen und abweisend wie ein Sarkophag (Abb. 6), von innen ausgepolstert wie ein weiches Futteral (Abb. 7) – auch hier ließe sich ein vampirisches Motiv ausmachen.



Abb. 6: Philip Johnsons Brick House, New Canaan, Außenansicht; Quelle: <http://www.cambridge2000.com/gallery/html/P72427152e.html> [zuletzt gesichtet: 29.11.2019]; © cambridge2000.com



Abb. 7: Brick House, Innenansicht; Foto: Dean Kaufmann; Quelle: <https://www.nytimes.com/2011/10/13/garden/saving-philip-johnsons-brick-house.html> (zuletzt gesichtet: 3.11.2019); © Dean Kaufman; © 2019 National Trust for Historic Preservation and The Glass House

39 Dieser Vorhänge wurden im Zuge einer Umgestaltung durch Johnson in den 1980er Jahren auf Schiebewände aufgespannt und die ursprünglichen Korbessel durch Samthocker ersetzt.

Diesem Umstand der funktionalen Teilung der Architektur ist es unter anderem zu verdanken, dass der Komplex in seiner dialaktischen Beziehung zwischen Entbergen/Transparenz und Verbergen/Opazität auch geschlechtertheoretisch im Hinblick auf Johnsons erst in den frühen 1990er Jahren publik gewordene Homosexualität als »gay space«⁴⁰ gedeutet worden ist, in dem das *Brick House* als *closet* fungiert – im Sinne einer dialektischen Sichtbarkeit von *darkroom*/Dunkelkammer und Vitrine/Exponierung.

Wie Alice T. Friedman schreibt, war Johnsons in der New Yorker Szene durchaus bekannte Homosexualität von der Architekturkritik nie thematisiert worden, wohingegen vor allem sein formalistischer Ansatz in den Vordergrund trat. Mehr noch deutet sie Johnsons Formalismus sogar als eine strategische *campe* Maskierung innerhalb der homophoben, heteronormativen US-Gesellschaft der 1940er und 1950er Jahre vor der *gay liberation* und liest insbesondere die beiden Gebäude in New Canaan als Teil einer ironischen und selbstparodistischen Praxis: Denn die dem *Brick House*-»*closet*« gegenüberstehende *campe* Theatralität des *Glass House*, in dem am Wochenende Cocktail- und Dinnerparties für Johnsons Freundes- und Bekanntenkreis abgehalten wurden, sei letztlich nur auf dem von öffentlichen Einblicken abgeschirmten Grundstück möglich und sicher gewesen.⁴¹

Diese Abschirmung verkörpert für Jeff Wall die »machtgeschützte Offenheit«⁴² der herrschenden Klasse, der Johnson angehörte, während eine mögliche geschlechtertheoretische Perspektive, die dieses Machtverhältnis verkomplizieren würde, in seinen Überlegungen ausbleibt. Ist dieser Aspekt Jeff Wall während der Entstehungszeit seines Textes über Johnsons *Glass House* (noch) nicht bewusst gewesen? Oder spielt er mit seiner Vampir-Metapher doch vage auf Andy Warhol an, der als Gast in Johnsons Wochenenddomizil auch Gegenstand einiger geisterhafter Fotografien in und vor dem Gebäude geworden ist (Abb. 2)? Gibt Wall einen versteckten Hinweis auf die »vampirische« Seite Warhols, der nicht nur *Andy Warhol's Dracula*, einem exaltierten Vampirfilm von Paul Morrissey (1974), seinen Namen für den Titel lieh, sondern der mit seiner silbernen Perücke auch selbst die Rolle einer leblosen, vampirischen Gestalt unter Farbenzug spielte? Im Hinblick auf diese spekulativen Fragen wäre es durchaus interessant, Walls Figur des Vampir-Bewohners aufzugreifen, zu wenden und zu verdoppeln, um seine Sicht auf Johnson mit Friedmans Lesart zu verschränken: das nächtliche Spiegelkabinett des *Glass House* und der aristokratische Rokoko-Chic des *Brick House* als *campe* Vampir-Architekturen, die der strategischen Abkapselung inmitten des ausbeutenden Vampirsystems des Kapitalismus diene?

Welling spricht geschlechtertheoretische Aspekte in seinen Äußerungen über die *Glass-House*-Serie nicht an. Aber er versteht das *Glass House* als ein visuelles

40 Friedman, Alice T.: »People Who Live in Glass Houses«, in: dies.: *Women and the Making of the Modern House*, New York 1998, S. 126-159, hier: S. 147.

41 Vgl. ebd., S. 149 ff.

42 Wall: »Dan Grahams Kammerspiel«, S. 152.

Dispositiv, eine Art Linse, durch welche die übrigen architektonischen Körper auf dem Gelände und insbesondere das direkt gegenüber liegende *Brick House* »aktiviert« werden (in diese Aktivierung kann sich die Friedmansche *campe Lesart* durchaus einmischen).⁴³ Er betont dabei, mit den von ihm benutzten Filtern die Mediengeschichte des Claude-Glas zu wiederholen, »to filter the view by organizing it into a picture«⁴⁴. Auf diese Weise vollzieht er noch einmal den Autonomiediskurs der Moderne nach, der die Farbe von ihrer Gegenstandsgebundenheit und Sinnerzeugung, von symbolischen Codes befreit hat.⁴⁵ Er verweist auf die hybride Mediengeschichte der Fotografie und die Rolle, die hierbei bereits in der frühen Phase Kolorierungen und Filter gespielt haben. Deren mediale Spezifika mussten erst durch die Neoavantgarden herauspräpariert werden, damit sich auch die Farben des Fotografischen von der Abbildfunktion emanzipieren konnten. Die Barthesche »Tünche« der Farbe schlüpft nun in der Rolle eines halluzinatorischen Wiedergängers des historischen Schauplatzes der künstlerischen und architektonischen Moderne. In der Doppelrolle zwischen Visualität und Materialität, als materiell-diskursives Agens, wird deutlich, dass ihre Funktion in die Geschichte und Ideologie der Medien und Künste konstitutiv eingeschrieben ist.⁴⁶

Die Verwendung der Filter in einer Anordnung, die neben dem Künstler auch Kamera, architektonische Linse und Landschaft umfasst, weist auf die performativen und situativen Aspekte des fotografischen *agencements* hin. Anders, als die klaren Konturen der Stahlträger des Glass House es suggerieren, gibt es in der materiellen Welt aus physikalischer Sicht keine festen Grenzen, auch wenn sich der Bedarf nach Grenzziehungen, nach einer Rationalisierung der Farbe durch die Konturierung der Zeichnung, im Dienste einer auf dem Primat des Visuellen basierenden Wahrheit bis in die Moderne durchgesetzt hat.⁴⁷ Erst *boundary-making practices* erschaffen Konturen, und diese auch nur vorübergehend. Das Sehen ist dabei nicht von seiner materiellen, verkörperten Verschränkung mit der Welt zu trennen: »Clearly, we do not see merely with our eyes. Interacting with (or rather, intra-acting »with« and as part of) the world is part and parcel of seeing. Objects are not already there; they emerge through specific practices.«⁴⁸ Welling macht diese Verschränkung erfahrbar, indem er das Bildfeld der Fotografie mit seinem zentralperspektivischen Illusionismus und das als Bildrahmen im Bild fungierende Dispositiv

43 Vgl. Welling: »A Conversation with Sylvia Lavin«; siehe auch Elcott, Noam E.: »Reflections on Glass Houses«, in: ebd., S. 63-92.

44 Welling: »A Conversation with Sylvia Lavin«, S. 28.

45 Vgl. Buchman, Sabeth/Gludovatz, Karin: »Farbe macht Arbeit. Überlegungen zu Jean-Luc Godards Passion«, in: Lemke, Anja/Weinstock, Alexander (Hrsg.): Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München 2014, S. 157-176.

46 Vgl. ebd.

47 Vgl. Barad: Meeting the Universe Halfway, S. 156.

48 Ebd., S. 157.

des Glashauses mit dem durch die Filter geschaffenen materiellen Farbraum interferieren lässt. Diese relationale Verschränkung materieller Beziehungen sorgt für überraschende Ergebnisse. Die chromatischen Aktivitäten ›beugen‹ die Grenzziehungen der *boundary-making practices* der Moderne und lenken sie um, auf die »Bahnen des Begehrens«⁴⁹, die die abwesend-anwesenden Körper der Bewohner des Glass House durchkreuzt haben könnten.

LITERATURVERZEICHNIS

- Barad, Karen: Agentieller Realismus [2007], Frankfurt a.M. 2012.
- Barad, Karen: »Diffractionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht«, in: Corinna Bath u.a. (Hrsg.): *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen - Subjektivierungsweisen - Materialisierungen*, Berlin u.a. 2013, S. 27–67.
- Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway*, Durham/London 2007.
- Barthes, Roland: »Cy Twombly oder Non multa sed multum«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a.M. 1990, S. 165–183.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer* (1980), Frankfurt/M. 1989.
- Becker, Ilka: »Akte, Agencies und Un/Gefügigkeiten in fotografischen Dispositiven«, in: Becker, Ilka u.a. (Hrsg.): *Fotografisches Handeln: Das fotografische Dispositiv*, Bd. I, Marburg 2006, S. 9–37.
- Becker, Ilka: »Toxische Me*dia*tor*in*n*en. Zur wechselseitigen Kontamination von *Gender* und *Agency* in der Kunstwissenschaft«, in: *kritische berichte*, Nr. 4 (2016, Themenheft *Gend_r*, hrsg. von Hentschel, Linda/Söll, Änne), S. 24–33.
- Buchloh, Benjamin H. D.: »Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions«, in: *October*, Vol. 55 (Winter 1990), S. 105–143.
- Buchman, Sabeth/Gludovatz, Karin: »Farbe macht Arbeit. Überlegungen zu Jean-Luc Godards *Passion*«, in: Lemke, Anja/Weinstock, Alexander (Hrsg.): *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München 2014, S. 157–176.
- Colomina, Beatriz: »Skinless Architecture«, in: *Thesis, Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar*, Heft 3 (2003), S. 122–124.
- Colomina, Beatriz: »The Media House«, in: *Assemblage* 27 (1995), S. 55–66.

49 Ebd., S. 155.

- Colomina, Beatriz: »Unclear Vision: Architectures of Surveillance«, in: Michael Bell/Jeannie Kim (Hrsg.): Engineered Transparency. The Technical, Visual, and Spatial Effects of Glass, New York 2009, S. 78-87.
- Crimp, Douglas: »Die fotografische Aktivität des Postmodernismus«, in: ders.: Über die Ruinen des Museums (1993), Basel 1996, S. 123-140.
- Doane, Mary-Anne: »Hat das Medium Gewicht?«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Jg. 3, Nr. 2, 2010, S. 15-26.
- Elcott, Noam E.: »Reflections on Glass Houses«, in: James Welling: Glass House, Bologna 2011, S. 63-92.
- Foucault, Michel: »Die photogene Malerei«, in: Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie, Stuttgart 201, S. 148-156.
- Friedman, Alice T.: »People Who Live in Glass Houses«, in: dies.: Women and the Making of the Modern House, New York 1998, S. 126-159.
- Greenberg, Clement: »Zu einem neueren Laokoon« [1940], in: ders.: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Schriften, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997, S. 56-81.
- Lehmann, Ann-Sophie: »The Transparency of Color: Aesthetics, Materials, and Practices of Hand Coloring Photographs between Rochester and Yokohama«, in: Getty Research Journal, Nr. 7 (2015), S. 81-96.
- Lethen, Helmuth: »Steinzeit der Evidenz. Das Schwarzweiß des Roland Barthes«, in: ders./Wagner, Monika (Hrsg.): Schwarz/Weiß als Evidenz, Frankfurt/New York 2015, S. 145-155.
- Müller-Helle, Katja: »Fenster, Spiegel, Spur. Susan Sontags fotografische Metaphern der ›selektiven Transparenz‹«, in: Göttel, Dennis/Krautkrämer, Florian (Hrsg.): Scheiben. Medien der Durchsicht und Reflexion, Bielefeld 2017, S. 15-26.
- Nierhaus, Irene: »Rahmenhandlungen. Zuhause gelernt. Anordnungen von Bild, Raum und Betrachter«, in: Viktor Kittlausz/Winfried Pauleit (Hrsg.): Kunst - Museum - Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung, Bielefeld 2006, S. 55-72.
- Rancière, Jacques: Ist Kunst widerständig?, Berlin 2008.
- Sontag, Susan: »Foreword«, in: Cesare Colombo: Italy. One Hundred Years of Photography, Florenz 1988.
- Wall, Jeff: »Dan Grahams Kammerspiel« (1982), in: ders.: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, hrsg. von Gregor Stemmerich, Hamburg 2008, S. 89-187.
- Welling, James: »A Conversation with Sylvia Lavin«, in: James Welling: Glass House, Bologna 2011, S. 21-40.