

Pamela C. Scorzin

**Über das Unsichtbare im
Sichtbaren. Szenographische
Visualisierungsstrategien und
moderne Identitätskonstruktionen
am Beispiel von Jeff Walls *After
»Invisible Man« by Ralph Ellison,
the Prologue***

Abstract

The discussion of Jeff Wall's photo artwork *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* (2001) serves as an example for the main thesis that the definition and the constitution of modern man is not only determined by current discourses, practices and technologies of today's natural sciences, but also by current cultural techniques such as the holistic scenographic visualization and presentation skills of contemporary individuals. In modernity forms of identity are not only based fundamentally on the identification with social roles, but rather as well on traditional stereotypical images and culturally free-floating visual codes. In an era of postcolonialism and globalization, as well as in a technologically networked and fully mediated world, these are no longer easily and clearly assigned. Instead they even lose more and more by their general media availability and free citability their former regime of classification. Nevertheless, images are still able to trigger effectively a marked visibility and fatal stereotypes by essentially contributing to processes of the construction of identity and the constitution of the social ego in contemporary societies.

Die Diskussion von Jeff Walls Fotokunstwerk *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* (2001) dient als Beispiel für die These, dass die Definition und Konstitution des modernen Menschen heute nicht allein nur von den aktuellen Diskursen, Praktiken und Technologien der Naturwissenschaften, sondern gerade auch von zeitgenössischen Kulturtechniken wie beispielsweise den holistischen szenographischen Visualisierungs- und Inszenierungskompetenzen der einzelnen Individuen mitbestimmt wird. Identitätsformen basieren in der Moderne nicht nur fundamental auf der Identifikation mit sozialen Rollen, sondern gerade auch auf tradierten stereotypen Bildern und kulturell frei flottierenden visuellen Codes. Diese sind im Zeitalter des Postkolonialismus und der Globalisierung wie auch in einer technologisch vernetzten und vollends mediatisierten Welt nicht mehr so leicht und eindeutig zuordenbar. Durch ihre generelle mediale Verfügbarkeit und freie Zitierbarkeit verlieren sie vielmehr auch mehr und mehr ihre einstige Klassifizierungsmacht. Gleichwohl vermögen die Bilder aber immer noch wirkungsvoll markierende Sichtbarkeiten und fatale Stereotypisierungen auszulösen, indem sie wesentlich für die moderne Identitätskonstruktion und die soziale Ich-Konstitution sind.

1. Prolog

Ein afroamerikanischer Jugendlicher namens Trayvon Martin wird am 26. Februar 2012 auf dem Weg zurück von einer Tankstelle in Sanford, völlig unbewaffnet und lediglich mit einem modischen Hip Hop Hoodie bekleidet, von einem 28-jährigen Latino und selbst ernannten Nachbarschaftswächter einer Gated Community im US Bundesstaat Florida erschossen, einfach weil er schwarz aussah (»He looks black!«) und der Teenager ihm daher »verdächtig« vorkam. Der von Farbigen gerne getragene modische Kapuzenpullover wurde sodann in den Vereinigten Staaten im Zuge der Erschießung von Trayvon Martin Gegenstand einer erhitzten öffentlichen Debatte, nachdem der Nachrichtensprecher Geraldo Rivera nach dem Vorfall schwarze Jugendliche öffentlich aufgefordert hatte, keine Hoodies mehr zu tragen, um sich nicht in Gefahr zu bringen. Rivera musste sich später für diese Äußerung entschuldigen, während die US Nation darüber diskutierte »We can put a black man in the White House, but we cannot walk a black child through a gated neighbourhood.«

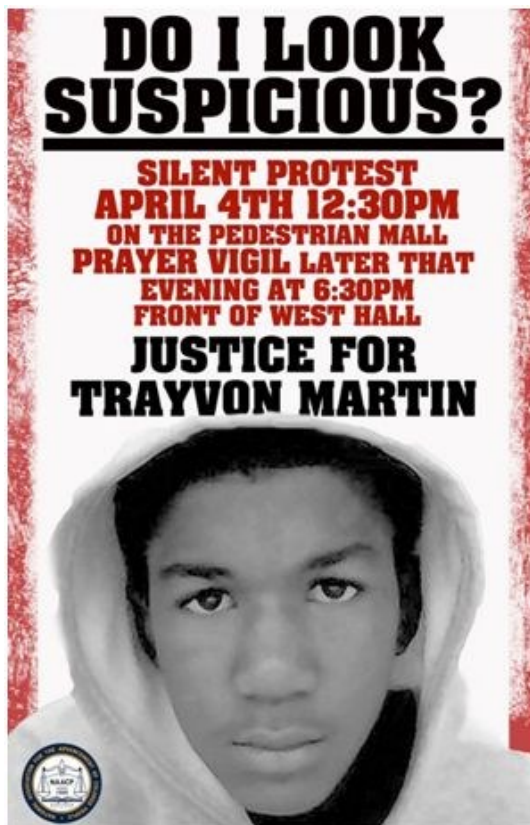


Abb. 1



Abb. 2

In der Moderne liegt die mediale Macht der Bilder immer mehr auch in der sozialen Identitätskonstruktion und Typisierung. Einerseits vermögen die Bildproduzenten nun neuartige ›Vor- und Leitbilder‹ zu entwerfen, anderer-

seits werden nachhaltig kulturelle Stereotype und feste Klischees tradiert, die mitunter auch der sozialen Diskriminierung dienen. Diese subtile Form der Diskriminierung über das Bild nimmt seinen Ausgang in bestimmten Vorstellungen und dem jeweils dazugehörigen Visuellen. Der Bildprozess etabliert dabei eine optische Differenz und kulturelle Alterität, die dann in einer paradoxen Wendung als sichtbare Unsichtbarkeit wirksam wird und im Weiteren als Metapher dienen soll: Denn die hier im Aufmerksamkeitsfokus stehende hohe Sichtbarkeit (eine Art Hyper-Visibilität) in Form eines negativen Stereotyps oder Klischees (z.B. in einer bildlichen Darstellung als illegalisierter farbiger Immigrant) (SCORZIN 2010), führt gleichzeitig in simplen binären Unterscheidungen, beispielsweise in Form von bildlichen Markierungen als Farbig in weiß dominierten Gesellschaften, wie die Rückseite einer Medaille, zur völligen Unsichtbarkeit des zum sichtbaren Anderen in der sozialen Gemeinschaft Stigmatisierten. Muss die schicksalhafte Medaille mit dem stereotypen Porträt dann eben nur noch einmal gewendet werden, um einem weiteren Diskriminierungsprozess durch ein vorgeprägtes und prägendes Bild Einhalt zu geben? Welche Bilder mit welchen formalästhetischen Codes sind demnach gesellschaftlich in der Moderne geeignet, dem migrierten Individuum in der nunmehr seit dem Post-Kolonialismus globalisierten und transkulturalisierten Welt einem gerechten ›Ansehen‹ in der Öffentlichkeit zu verhelfen?

Wie visualisiert man in der Kultur der Gegenwart, ohne diese fatale stereotype Sichtbarkeit des klischeehaften Fremden zu wiederholen oder zu verstärken, und um im Gegenzug der daraus gleichzeitig entstandenen Unsichtbarkeit als Anderem eine emanzipatorische Wendung zur selbstbewussten (Wieder-)Sichtbarkeit in der Gesellschaft zurückzugeben? Wie könnte man künstlerisch-gestalterisch die Gewichtung der Bildmedaille auf die andere Seite verlagern – dafür ein neues anderes Menschenbild für eine hyperkulturelle globale Gemeinschaft schaffen?

Hierbei wäre auch zu bedenken, dass Visualisieren jeweils eine Konstruktion von Welt ist – wie etwa in nuce bereits der illustrierende Strich, von dem Hannelore Pavlik-Huber und Hans Dieter Huber behaupten, dass er sichtbar und zugleich unsichtbar macht:

Für Paul Klee erzeugt der Strich eine Welt, indem er sie sichtbar macht. Für Niklas Luhmann lässt der Strich die Welt verschwinden. Er macht sie unsichtbar, weil sie in der Einheit der Unterscheidung selbst verschwindet. Zwischen diesen beiden Polen, der Konstruktion von Welt durch Sichtbarmachen und der Dekonstruktion von Welt durch Verdecken, Ausblenden und Unsichtbarmachen, bewegt sich jede Zeichnung und jede Kunst. Sie kann diesem Paradox von gleichzeitiger Sichtbarmachung bei gleichzeitiger Auslöschung niemals entkommen. (PAVLIK-HUBER/HUBER 1998: 137)

Die folgenden exemplarischen Ausführungen zu Jeff Walls szenographischem Bildwerk *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* (2001) sind in erster Linie getragen von der Überlegung, dass Identitätsformen in der Moderne fundamental nicht nur auf der Identifikation mit sozialen Rollen, sondern gerade auch auf kulturell frei flottierenden visuellen Codes basieren, die heute im modernen Zeitalter des Postkolonialismus und der Globalisierung wie auch in einer technologisch vernetzten Welt mit einer um-

fassenden Medialisierung nicht mehr so leicht und eindeutig zuordenbar wären, sondern vielmehr durch ihre mediale Verfügbarkeit und generelle Zitierbarkeit mehr und mehr auch ihre einstige Klassifizierungsmacht verlieren, gleichwohl aber immer noch wirkungsvoll markierende Sichtbarkeiten auszulösen vermögen

Jeff Walls *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* (1999-2001) wurde erstmals 2002 auf der Documenta11, der bedeutendsten Weltkunstausstellung in Kassel, einer großen Weltöffentlichkeit präsentiert, die sich immer stärker mit den Fragen des Post-Kolonialismus, weltweiten Migrationsbewegungen und der Drohkulisse eines Clash of Civilizations konfrontiert sah. Inzwischen befindet sich eine weitere Fassung dieses 194 x 270 x 26 cm großen Diapositiv-Cibachromes in leuchtender kinematographischer Ästhetik permanent und höchst prominent in der ständigen Sammlung des 2004 wieder eröffneten MoMA in New York City, d.h. in einer der wichtigsten und einflussreichsten Kunstsammlungen der westlichen Moderne (vgl. VISCHER/NAEF 2005: 400f.).



Abb. 3:
After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue. 1999-2000, printed 2001
Silver dye bleach transparency; aluminum light box 5 ft. 8 1/2 in. x 8ft. 2 3/4 in. (174 x 250.8 cm).
The Museum of Modern Art, New York City. The Photography Council Fund, Horace W. Goldsmith Fund through Robert B. Menschel, and acquired through the generosity of Jo Carole and Ronald S. Lauder and Carol and David Appel © JEFF WALL
Link: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=88085 [letzter Zugriff: 20.06.2013]



Abb. 4

2. Wollen wir etwa nur einen weißen Schwarzen?

Als Betrachter sehen und erfahren wir darin den imaginären Romanhelden aus Ellisons *Invisible Man* zunächst aus der Perspektive der fantasievollen Vorstellungswelt und schöpferischen Imaginationskraft des Romanlesers Jeff Wall. Aus dem Ich-Erzähler wird hier im Fotobild ein ER. Jeff Wall

uses two forms of stage direction: the self-staging of the invisible man by means of the lightbulbs and, by means of the double light of the photographic lighting and the exhibition form in the lightbox, the staging of a narrator who offers us insight into an intimate space but without us being present or noticed by the occupant. (BELTING 2011: 189)

Dabei ist es aber zunächst nicht einmal von Nöten oder gar eine unabdingbare Voraussetzung für die erste Bildbetrachtung zu wissen, dass in Ellisons 1952 erschienenem afro-amerikanischen Erfolgsroman *Invisible Man* ein anonym bleibender farbiger Ich-Erzähler in den fünfziger Jahren autobiographisch ›Rück-Schau‹ auf sein bisheriges Leben hält, d.h. episodenhaft verschiedene Stationen seiner sozialen, mentalen wie intellektuellen Herkunft irgendwo aus dem tiefsten Süden der Vereinigten Staaten von Amerika beleuchtet, die nun im Rückblick gesehen, hauptsächlich von Naivität, Anpassung und vergeblicher Strebsamkeit geprägt waren (ELLISON 1952). Die Erinnerungen des Ich-Erzählers führen ferner zurück in die Vorkriegszeit, als dieser schließlich in der für ihn babylonischen Metropole New York strandet, wo er sehr schnell herbe Enttäuschungen und schwerste Desillusionierungen erfahren muss. Dem farbigen Protagonisten dämmert dort in diesem Moment

in der Erzählung zum ersten Mal sein soziales Außenseitertum und hilfloses Außengesteuertsein, die wiederum eng mit seiner ethnischen Herkunft, gesellschaftlichen Klasse und kulturellen Sozialisation verwurzelt bleiben. Die Suche nach einer eigenen stabilen, einzigartigen Identität und einem selbstbewussten Selbstbild gerät für den Protagonisten des Weiteren daher zu einer Art Suche nach dem Heiligen Gral der modernen Individualität und sozialem Erfolg in der suchthaft nach Selbstverwirklichung und -inszenierung strebenden, modernen westlichen Gesellschaft. Dieses ambitionierte Streben wird jedoch immer wieder durch die bittere Erkenntnis der dabei tatsächlich erfahrenen sozialen wie kulturellen ›Unsichtbarkeit‹ von der weißen Mehrheit durchkreuzt und konterkariert.

Im Affekt, aus einer tiefen Verzweiflung und zornigen Wut heraus, begeht der farbige Protagonist auf der Straße einen Totschlag und manövriert sich mit dieser unbeherrschten Tat aber unheilvoll weiter an den Rand der modernen Gesellschaft, deren Anerkennung er augenscheinlich völlig vergeblich sucht. Denn der tragische Romanheld von Ralph Ellison wird von seiner Umwelt einfach nicht als der sozial anerkannt und gesehen, als der er sich selbst wahrnimmt und empfindet, sondern wird vielmehr unaufhörlich in für ihn jeweils fremd bleibende, von außen zugewiesene (stereotype) Rollen(-bilder) gedrängt – gemäß des zutiefst rassistischen Leitmotivs in der Erzählung: ›*Keep this Nigger-Boy running*‹, das ihn nur hetzt und von jeder persönlich individuellen Entfaltungsmöglichkeit wie freien sozialen Autonomie in der modernen Gesellschaft gänzlich ausschließt. Der Farbige ergreift nunmehr aber in seinen Memoiren und Konfessionen das Wort, um von sich zunächst einmal zu behaupten, dass er ein Unsichtbarer (für Weiße) wäre. Denn die soziale Umwelt in Ellisons *Invisible Man* scheint eigentümlich blind für seine gesellschaftliche Sichtbarkeit zu sein, die ihn zugleich sichtlich als Fremden und Außenseiter, als Anderer markiert. Race is a medium and »a prothesis that produces invisibility and hypervisibility simultaneously as Ralph Ellison's tale of the invisible man tells us« (MITCHELL 2012: 13).

Die ihm dagegen immer wieder von den sozial Integrierten (den Weißen) zugewiesenen unterschiedlichen Rollen-Bilder können dabei tragischerweise niemals in Deckung mit dem inneren Selbst-Konzept/ Bild des farbigen Protagonisten gebracht werden, weil sie als die verdeckte Kehrseite einer Bildmedaille verstanden werden müssen. Mehr noch, der ›Invisible Man‹ wird dabei als ein ›Mann ohne Eigenschaften‹ gezeichnet, der auf dem verzweifelten Weg ist, sein Charakterbild erst noch entwerfen und formen zu müssen:

Perhaps you'll think it strange that an invisible man should need light, desire light, love light. But maybe it is exactly because I am invisible. Light confirms my reality, gives birth to my form. [...] Without light I am not only invisible, but formless as well; and to be unaware of one's form is to live a death. I myself, after existing some twenty years, did not become alive until I discovered my invisibility. That is why I fight my battle with Monopolated Light & Power. The deeper reason, I mean: It allows me to feel my vital aliveness. I also fight them for taking so much of my money before I learned to protect myself. In my hole in the basement there are exactly 1,369 lights. I've wired the entire ceiling, every inch of it. And not with fluorescent bulbs, but with the older, more-expensive-to-operate kind, the filament type. An act of sabotage, you know. I've already

begun to wire the wall. A junk man I know, a man of vision, has supplied me with wire and sockets. Nothing, storm or flood, must get in the way of our need for light and ever more and brighter light. The truth is the light and light is the truth. (ELLISON 1952: Prolog)

Identität bedeutet hier somit auch eine aus der persönlich imaginierten Vorstellung geschaffene. Das innere identitätsstiftende Selbstbild benötigt dann auch immer noch eine für Außenstehende signifikante, identifizierbare und dekodierbare Repräsentation, die offensichtlich Grundvoraussetzung für eine soziale Wahrnehmung und jede weitere gesellschaftliche Anerkennung in einer modernen Gesellschaft ist. Bis dahin bleibt aber das innere Selbstbild für die Anderen noch ein unsichtbares, immaterielles mentales Vorstellungsbild, das erst noch einer optisch-visuellen Sichtbarkeit, mitunter einer materiellen Sichtbarmachung bedarf, um sich gegen die Projektionen von opak wie stereotyp wirkenden Fremdbildern durchsetzen zu können.

Der Autor, der poetische Ich-Erzähler und der Fotokünstler und Bildermacher Jeff Wall werden hierin zu Komplizen im Dienste einer wesentlich aus der individuellen Vorstellung und persönlichen Imagination gespeisten fantasievollen Bilderproduktion, die mit fiktional-narrativen und performativen wie szenographischen Mitteln weit über ein bloßes plakatives Illustrieren, wie wir es in klassischen Medien und Formaten wie dem bekannten 50er Jahre Buchcover für den Kultroman noch finden, hinausgehen. Hans Belting sah darin sogar einen Weg zum interpretativen Verständnis von Jeff Walls gesamtem fotokünstlerischen Schaffen: »The invisible man has to be made visible since he is not visible on his own. The scenographic way this is done is a key to the artist's entire oeuvre« (BELTING 2011: 189).

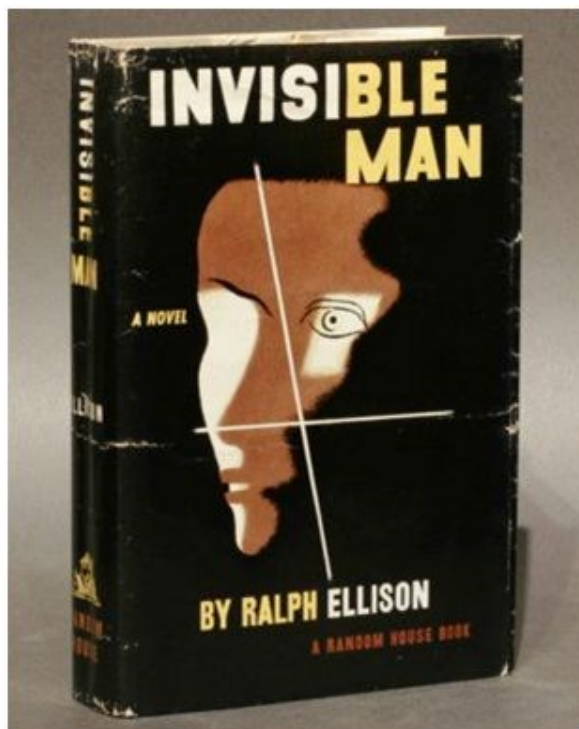


Abb. 5

Nach einer weiteren Phase der Selbstreflexion und -besinnung, einer meditativen Selbstbetrachtung, erfolgt beim Protagonisten dieses Entwicklungsromans am Ende schließlich der feste Entschluss, wieder aus der partiell selbstverschuldeten obskuren Verborgenheit und sozialen Vereinsamung, der zwielichtigen Illegalität und engen Isolation seines unfreiwillig über die Jahre hinweg recht ›bequem‹ gewordenen, von der Gesellschaft völlig vergessenen fensterlosen Kellerloches, in das er auf der Flucht während heftiger Rassenunruhen in Harlem zufällig hinein gestolpert ist, sprichwörtlich wieder ›zum Vorschein zu kommen‹, um fortan eine individuell eigenständige und selbstbestimmte, für sein Milieu sozial verantwortliche und ›sichtbare Rolle‹ in der größeren Gemeinschaft zu übernehmen, und somit seine klischeehafte Ethnisierung und damit einhergehende soziale Marginalisierung nicht länger mehr den Anderen, den hegemonial sozial Integrierten, zu überlassen. Darüber hinaus – nach diesem Anfall von heller Zuversicht (sic!) – folgt im Roman von Ralph Ellison jedoch ein offener Schluss.

Ein metaphorisches Leitmotiv der Erzählung bildet somit das eng an die Sichtbarkeit verknüpfte Moment und Phänomen des Lichts, während die Abwesenheit von lichter Helligkeit, die Dunkelheit (*Blackness!*), entsprechend eines alten Topos der Kulturgeschichte, als essentieller Mangel und unüberwindbares Hemmnis thematisiert wird, die sich in dieser obskuren Unsichtbarkeit für die Anderen ausdrückt. Der Farbige beklagt die Erfahrung einer *Darkness in Lightness*. Das ethnische Stereotyp (Schwarzer/Black Man/Negro) entspricht jedoch auf der semiotischen Sinnebene keiner echten funktionellen Repräsentation in der modernen sozialen Gemeinschaft, vielmehr ist dieses Klischee behaftete Bild des Schwarzen eine eigenartige Leerstelle, das mehr verdeckt und verbirgt und somit unterdrückt, als offenbart und sichtbar macht. Die ethnische Hautfarbe gerät zu einer Leinwand für die Projektionen von (obskuren) Vorurteilen der Andersfarbigen. Es scheint dem tragischen Helden demnach geradezu auf biologische Lebenszeit beschieden, immer wieder eine leere (schwarze) Leinwand, eine objekthafte Fläche für die jeweiligen Projektionen der (ethnisch) Anderen zu werden – exemplarisch erfährt sich darin das Individuum als wahres ›Subjekt‹ und passive Oberfläche für die machtvoll, aktiv Bild-Stereotypen entwerfenden und projizierenden Blicke der Anderen. Und somit eröffnet der ›Invisible Man‹ bereits im entscheidenden Vorwort des pseudo-autobiographischen Buches dem geneigten Leser auch schonungslos wie bitter anklagend:

I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids -- and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understood, simply because people refuse to see me. Like the bodiless heads you see sometimes in circus sideshows, it is as though I have been surrounded by mirrors of hard, distorting glass. When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination -- indeed, everything and anything except me.

Nor is my invisibility exactly a matter of a bio-chemical accident to my epidermis. That invisibility to which I refer occurs because of a peculiar disposition of the eyes of those with whom I come in contact. A matter of the construction of their inner eyes, those eyes with which they look through their physical eyes upon reality. I am not complaining, nor am I protesting either. It is sometimes advantageous to be unseen, alt-

though it is most often rather wearing on the nerves. Then too, you're constantly being bumped against by those of poor vision. Or again, you often doubt if you really exist.

You wonder whether you aren't simply a phantom in other people's minds. Say, a figure in a nightmare which the sleeper tries with all his strength to destroy. It's when you feel like this that, out of resentment, you begin to bump people back. And, let me confess, you feel that way most of the time. You ache with the need to convince yourself that you do exist in the real world, that you're a part of all the sound and anguish, and you strike out with your fists, you curse and you swear to make them recognize you. And, alas, it's seldom successful. (ELLISON 1952: Prolog)

Sichtbar ist aber bekanntlich nur das, was nicht nur im hellen Licht erscheint, sondern auch eine materielle Verkörperung und sinnliche Vergegenwärtigung erfährt. Der kanadische Fotokünstler Jeff Wall nimmt dies offensichtlich ganz wortwörtlich und ist die künstlerisch-gestalterische Visualisierung für die Bildkomposition daher szenographisch angegangen. Diese von Jeff Wall visuell beeindruckend entworfene Szenographie im Bild diente zu Beginn des Jahres 2012 wiederum offenkundig als Vorbild für das tatsächliche Bühnendesign einer Aufführung des *Invisible Man* als Theaterstück am Chicagoer Court Theatre.¹ »The photographer (Jeff Wall) is a scenographer with a camera«, kommentierte bereits auch Régis Michel (MICHEL 2007: 55ff.).

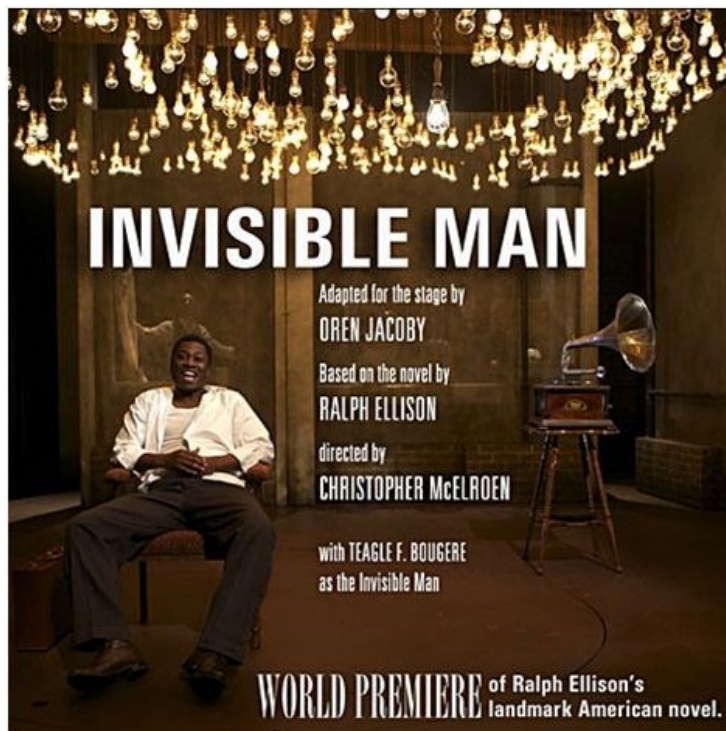


Abb. 6

¹ Siehe die Website des Court Theaters mit einer Video Preview im Internet unter: <http://www.theatreinchicago.com/playdetail.php?playID=4749>. [letzter Zugriff: 10.06.2013] Aus dem Ankündigungstext: »I am an invisible man.« In this world premiere stage production, the first authorized by The Ralph and Fanny Ellison Charitable Trust, a landmark American novel comes to life. Ralph Ellison's classic story of a young African American's search for his identity blazes with luminous theatricality and truth. Adapted by Oscar-nominated writer Oren Jacoby, *Invisible Man* marks the first Chicago appearance by award-winning New York City director Christopher McElroen, a founding artistic director of the Classical Theatre of Harlem.«

Denn die künstlerisch-gestalterische Umsetzung und szenographische Vorführung des prominenten Prologes aus diesem afro-amerikanischen Kultroman der fünfziger Jahre ist der kanadische Fotokünstler zu Beginn des 21. Jahrhunderts tatsächlich wie ein Regisseur und Director of Photography, ein Casting Chef, Stylist, Beleuchter und Set Designer in Personalunion angegangen. Er verleiht den Worten dieser Schlüsselszene und der poetischen Sprache des Romans insgesamt, die das bildliche Treatment liefern, eine cross-modale künstlerische Interpretation, die eben mehr als nur eine plakative visuelle Illustration bleibt und zugleich mit szenographischen Kompositionsmitteln demonstriert, wie in der gegenwärtigen Kultur das Bild respektive eine raumgreifende Szenographie im Einzelbild den (Lese-)Text transformiert und ablöst. Die fotokünstlerische Inszenierung als gewählte Visualisierungsstrategie macht uns die fiktionale Welt der Romanvorlage hier symbolisch zur direkten Anschauung, bringt sie auf eine Bühne, wobei nicht nur eine sichtliche Interdependenz, ein subtiler Zusammenhang und eine komplexe Wechselwirkung von Kognition (Verständnis) und gewählten Medien bestehen, sondern der Gestalter hier auch nicht nur allein zum Illustrator und zum vermittelnden Interpreten, sondern vielmehr auch zum Sinn- und Bedeutungsproduzenten avanciert.

Es kommt dabei auch zu einer luziden Aufbereitung des literarischen Stoffes, indem der an kunstgeschichtlichen Kompositionen geschulte Fotokünstler die dafür geborgte narrative Struktur der Erzählung visuell transkribiert, optisch zu einer Szene verdichtet, dabei kreativ mit der Freiheit seiner künstlerisch-gestalterischen Erfindungskraft eine inszenierte Sichtbarkeit und anschauliche Gegenwärtigkeit entwirft. Jeff Wall wird damit nicht nur zum heimlichen Komplizen und subversiven Kollaborateur des ›Invisible Man‹, sondern ist neben dem eigentlichen Autor Ralph Ellison auch der entscheidende (Geburts-)Helfer, der eigentliche Bricoleur einer auf die helle Bühne gebrachten modernen (Alter-)Identität, die sich hier dem Publikum im Fotobild szenographisch vermittelt.

Jeff Wall ist letztlich auch der machtvolle, weil selbst unsichtbar wirkende Regisseur dieser strategisch überwältigenden Bildinszenierung. Gleichwohl differenziert Jeff Wall betont bescheiden bis von der Kritik inzwischen recht enerviert: »Ich inszeniere nicht. Die Leute benutzen gern das Wort ›Inszenierung‹, aber das passt nur zu einem großen Theater, zu einem Regisseur, zu Spielen und allen diesen Sachen. Ich mag das Wort inszenieren nicht, weil es den Beiklang von großem Aufwand hat« (zitiert nach DITTMAR 2011). Gleichzeitig hebt er die lange Bearbeitungs- und Entstehungszeit des Fotoerkes hervor:

»The Invisible Man« brauchte eine lange Vorbereitungszeit. Das Buch von Ralph Ellison zu lesen, das waren zwei Stunden. Die Idee es zu machen: der Bruchteil einer Sekunde. Die Entscheidung, es zu machen: zehn Sekunden. Darüber nachzudenken: zwei Wochen, zwei Monate. Es auszuführen: ein Jahr (weil der Keller, in dem der ›unsichtbare Mann‹ unter 1369 illegal angeschlossenen Glühbirnen lebt, im Studio gebaut werden musste). Das Foto aufzunehmen: der Bruchteil einer Sekunde. Den Fotografien sieht man das nicht an. (DITTMAR 2011)

Denn ganz im wortwörtlichen Sinne manifestiert sich hier nun ein von Jeff Wall interpretiertes und entworfenes Bild des imaginären Romanhelden aus *Invisible Man*. Dieses Einzelszenenbild bedeutet dann auch gleich im mehrfachen Sinne wiederum eine visuelle Zuordnung und moderne Bestimmung, ein optischer Gesamtentwurf für die signifikante Erkennbarkeit und sinnlich erfahrbare Wahrnehmung, der durch einen besonderen subjektiven Bildgebungsprozess bestimmt ist.

Jeff Walls künstlerisch-gestalterische Arbeitsweise im Atelier ähnelt hier wiederum eng derer einer konventionellen kommerziellen Werbefotografie. Kamera, Set, Requisiten, Licht (notabene!), Kostüme und Darsteller (Modelle, Schauspieler) werden in diesem Fall im Studio benötigt für ein bildstrategisch ausgeklügeltes, narratives Tableau vivant, das dann eigens nur für diese eine einzige besondere fotokünstlerische Aufnahme konzipiert ist, und am Ende für die Betrachter wie ein re-inszeniertes Standbild aus einem Spielfilm wirkt: a single-framed movie.

Denn die im Atelier akribisch und bildstrategisch aufgebaute Szenerie soll zunächst vor allem einen Eindruck von pseudo-dokumentarischem Realismus, Echtheit und Unmittelbarkeit, Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit hervorrufen, so dass der Betrachter auf den ersten Blick wirklich glaubt, etwas direkt vor ihm zu erblicken, das sich so im modernen realen Lebensalltag zugetragen haben könnte – an Ort und Stelle wie im Fall einer Dokumentarfotografie oder realen Milieustudie, einer echten Fotoreportage oder sozialkritischen Dokumentation spontan festgehalten und aufgezeichnet worden ist. Das Fotobild simuliert dafür eine ›straight‹ bzw. dokumentarische Fotografie, d.h. es wirkt auf den flüchtigen Blick realistisch, authentisch und kohärent, ist aber in Wirklichkeit eine künstlerisch-gestalterisch elaborierte Collage und Montage der Wirklichkeit, die auf einem szenographischen Bildentwurf nach einer fiktionalen Vorlage beruht. Fiktion spielt hier nur auf den ersten Blick illusorisch mit sozialkritischer Authentizität und unmittelbarer Wahrhaftigkeit. Kunst liefert nach einem weitverbreiteten Vorurteil ohnehin immer nur mehr Schein als Sein. Hier sieht der Betrachter eine inszenatorische Fotografie, die inszeniert ist und inszenierend wirkt, in der eben alles am Ende ›fabricated to be photographed and then to be watched‹ ist. Was im künstlerisch-gestalterischen Artefakt wie ein authentisch spontaner, unmittelbar ungestellter und sachlich dokumentierender respektive fast schon voyeuristischer Schnappschuss aus dem ›wahren Leben‹ scheint, ist tatsächlich vielmehr zuvor vom szenographisch wirkenden Fotokünstler minutiös durchdacht und taktisch geplant, künstlich konstruiert und vor allem motivisch (nach-)gestellt, rein auf eine bildstrategische Wirkung hin effektiv komponiert und zudem zeitlich kondensiert. Denn eben gerade im gelungenen artifiziellen Arrangement konstellierte sich immer erst die symbolische Bedeutung und metaphorische Transformierung eines jeden Bildes.

Die materielle Bildgebung durch den visuell darstellenden und szenographisch interpretierenden Künstler führt in *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* wie in einer traditionellen Historienmalerei zu einer

pointierten stillen Dramatisierung des gesamten narrativen Erzählstoffes in einem einzigen Bild. Dabei gibt die konstruierte fotografische Aufnahme mit ihrer enorm detailreichen Situationsschilderung hier vor, sowohl gegenwärtige als auch erinnerte Zeit, d. h. die Zeit der Erzählung wie die erzählte Zeit zu beinhalten. Implizite Sprache im Bild hypostasiert in den deutlich sichtbar platzierten Manuskriptseiten neben dem ›Invisible Man‹, birgt dabei erzählte Vergangenheit und mentale Erinnerung, während das ›vergegenwärtigte wie vergegenwärtigende‹ Bild selbst auf eine präsente Gegenwart und eine noch mögliche, offene, d.h. der weiteren Fantasie des Betrachters überlassene, Zukunft verweist.

Fiktion, die literarisch entworfene Wirklichkeit bildhaft darstellt, wird hier pseudo-dokumentarisch respektive fotografisch naturalistisch inszeniert, um wiederum zunächst eine schöne Illusion und perfektes Trugbild abzugeben – aber nur auf den ersten flüchtigen Blick, der durch das Erkennen des technischen Compositing schnell durchgekreuzt wird. Walls zugleich kinematographische Fotografie, so betont auch Peter Geimer,

zielt also auf die Herstellung von Bildern, die keine bloße Reproduktion einer vorgängigen Realität sind, den dokumentarischen Charakter der Fotografie aber dennoch wahren. Sie sind, so betont Wall, ›beinahe dokumentarisch‹. Der Anspruch auf Dokumentation wird gleichsam vorsätzlich verfehlt, bleibt aber doch ein unverzichtbarer Bezugsrahmen. Entscheidend ist, dass das Dargestellte als Bild erscheint, nicht als unmittelbarer Abdruck der Sache selbst. Dieser Anspruch markiert auch den Unterschied zwischen der Fotografie als Kunst und einem rein dokumentarischen Verständnis. [...] Walls Kommentare erlauben es, diese Polarität von Dokumentation und Inszenierung zu durchkreuzen. Die gezielte Inszenierung fotografischer Ereignisse bedeutet keine Preisgabe des Dokumentarischen, vielmehr verschafft sie einen alternativen Zugang zum Faktischen. Insofern zeichnet sich hier eine positive Bestimmung der Inszenierung ab: Das Künstliche, Komponierte und Hergestellte gilt nicht länger als Beweis für einen schwachen Wirklichkeitsbezug oder als Entlarvung falscher Wirklichkeitsansprüche, sondern als eine Form der Ermöglichung dieses Bezugs. (GEIMER 2009: 206f.)

Die Kunst läge also auch hier in einem ›Se non è vero, è ben trovato‹! Zur strategischen Fiktionalisierung der Wirklichkeit gesellt sich heute bekanntlich immer stärker auch ihre Virtualisierung. In der digitalen Post-Production der ausgewählten Einzelaufnahme wird von Jeff Wall damals neueste avancierte bildbearbeitende Computertechnologie (ein digital compositing) für das bildliche Story-Telling zum künstlerischen Einsatz gebracht, um schließlich ein suggestiv pseudo-realistisches Fotobild mit zugleich intensiver, symbolischer Bedeutungskraft und komplexer Metaphorik zu generieren. Überdies wird darin recht beiläufig der historische Wandel vom analogen referentiellen Bild zu einem digitalen simulativen (selbst-)reflexiv rekapituliert.

Dieses partiell computergenerierte Fotobild, ein digitales Bild ohne mehr jede traditionelle fotografische Referenz, repräsentiert dann aber eine fiktiv erfundene, kombinatorische Wirklichkeit aus analog aufgenommenen Komponenten statt einer herkömmlichen, kohärent vor-gefundenen. Es zeigt dabei eine trügerisch synthetische Fiktion wie sie ja im Übrigen auch bereits für diese Bildvorlage, den pseudo-dokumentarischen Roman als direkte thematische Vorgabe, charakteristisch ist, der als literarische Gattung und besondere Textform gleichfalls immer nur eine partielle (auto-)biographische

Entsprechung und Übereinstimmung mit der realen Wirklichkeit aufweist, das heißt immer auch zwischen Fakten und Fiktionen angesiedelt ist.

Auf diese Weise entsteht bei Jeff Wall für das großformatige, leuchtende Cibachrome-Diapositiv *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* ein durchaus »erhellendes« großformatiges (Tafel-)Bild, eine eindrücklich bildhafte und beredte postmoderne Interpretation und szenographische Repräsentation der bislang als unsichtbar angesehenen tragischen Romanfigur, die sich als Fotokunst kunstgeschichtlich durchaus noch in die Tradition des Malens des modernen Lebens einreihen lässt, obwohl sie auch in ihrem inszenatorischen Charakter stark konzeptuelle Züge in sich trägt.

Barfuß und schlicht bekleidet mit einer dunkelbraunen Hose und einem weißen (notabene!) Unterhemd, wird der athletisch wirkende »Invisible Man« vom Bildbetrachter halb rückwärtig und im anonym bleibenden, verlorenen Profil wie auf einer hell erleuchtenden Schaubühne gesehen. Dieser »gesichtslose, anonyme Eingeborene« (so Olu Oguibe), der bezeichnenderweise im Weiteren nicht nur ohne Gesicht, sondern auch ohne Namen und jede weitere Identifikation bleibt, also wahrlich kein »Ishmael« wäre, sitzt einsiedlerisch inmitten seiner armseligen und behelfsmäßig eingerichteten, fensterlosen Wohnhöhle im Untergrund. Diese wird, wie im Prolog des Buches erwähnt, mit illegal von einem großen nationalen Elektrizitätskonzern abgezapften Strom durch insgesamt 1369 nackte Glühlampen erhellt. Diese hat der tragische Held im verzweifelten wie obsessiv-pathologischen Sammeleifer offenbar aus dem Vorrat, oder besser aus dem Abfall und Restmüll der modernen Zivilisation, gewonnen. Trotzig stiehlt er sich nun damit heimlich die lichte Sichtbarkeit und Wärme, die ihm die soziale Gemeinschaft bis dahin offenbar verwehrt und verweigert hat, und sammelt dabei »Power«. Symbolisch steht das Licht hier nicht nur im traditionellen Sinne für die Aufklärung und die Vernunft, sondern wird hier metaphorisch gesehen, in Form des elektrischen Lichtes auch zum Element eines energievollen Widerstands.

Fast als eine Art von verstecktem Bildscherz werden nebenbei die dargestellten, noch nicht alle eingeschalteten, nackten Glühbirnen wiederum von Jeff Walls illuminiertem Bildkörper erleuchtet. Wir sehen den farbigen Protagonisten daher im Licht neben einer Liegestätte zwischen abgenutztem und schäbigem Möbel, schmutzigem Geschirr, allerlei weiterem Unrat und einigem scheinbar persönlichen, nostalgischen Krimskrums (u.a. religiösem Kitsch, einem patriotischen US-Fläggchen sowie kleinen privaten Erinnerungsfotos und Karten, die vom Betrachter in gewisser Weise als zynischer visueller Kommentar zur isolierten und vereinzelter Position des »Invisible Man« gelesen werden dürften). Des Weiteren stechen in dem wohlgeordneten Durcheinander neben einigen Büchern ein auffällig platziertes Grammophon sowie ein Radio-Phonograph in den Blick. Einzig diese Apparate scheinen die Stille dieser mehr oder weniger selbstgewählten meditativen Einsamkeit zu durchbrechen: »What did I do to be so black and blue?« lautete einstmals ein bekannter Schlager dieser Zeit von Louis Armstrong.



Abb. 7

Zwischen armseliger Wäsche und improvisiert aufgehängten Tüchern, die an Spitzwegs romantischen *Armen Poeten* erinnern, sprichwörtlich hier ›im dunklen Untergrund hockend‹, bei der Reinigung eines metallischen Gefäßes, offenbar ganz meditativ in sich versunken, erblicken wir den ›Invisible Man‹ unter einem bizarren wie theatralisch spektakulären Glühlampenhimmel. Dieses Reinigen lässt sich wie eine bedeutende Mikrohandlung auf einer Bühne verstehen und im traditionellen Sinne symbolisch entschlüsseln: etwa als einen Akt der Läuterung und Reinwaschung oder generell als einer Wandlung.

Motivgeschichtlich wird dabei gleichzeitig augenscheinlich ebenso auf die alten Bildtraditionen des Augustinus oder Hieronymus in der Schreibstube, des Eremiten in seiner Klause oder der Darstellung des armen Poeten angespielt, obwohl der ›Invisible Man‹ nicht tatsächlich beim Schreiben gezeigt wird, sondern nur die im kreativen Chaos verstreut im Raum herumliegenden Textseiten auf den Akt des Schreibens verweisen. Die heroische Isolation dient in der Tradition bekanntlich der rituellen Sammlung und spirituellen Vorbereitung auf die Erlangung erhellender Erkenntnis, kreativer Inspiration und poetischer Schaffenskraft.

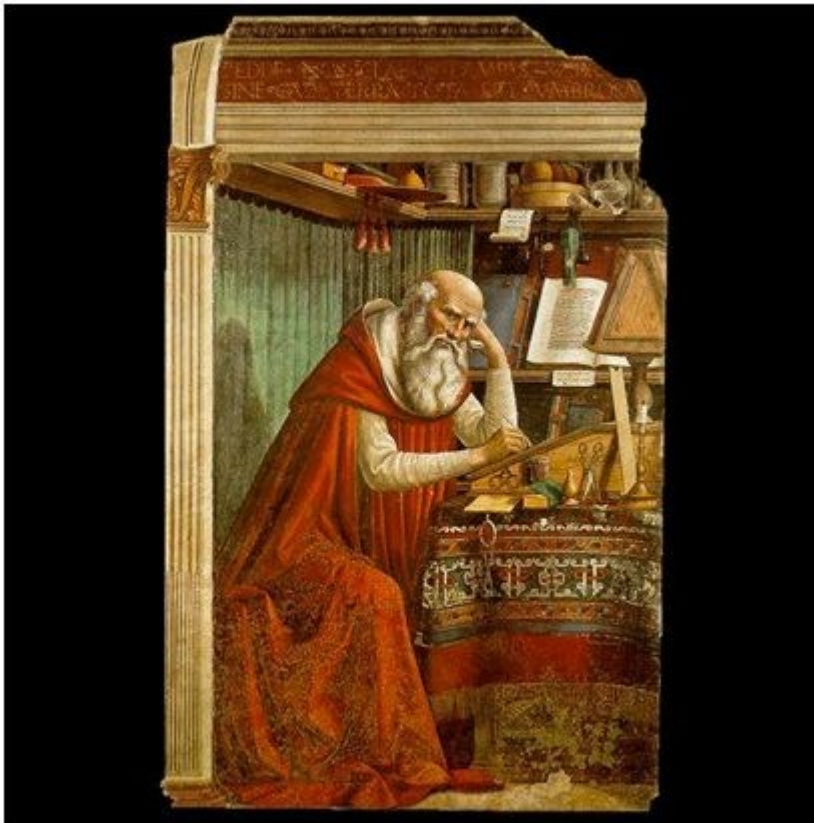


Abb. 8

Zur Schau gestellt, gibt sie Einblick und Ausblick auf einen geheimnisvollen, weil von einem Außen nicht wirklich einsichtbaren Akt der geistigen Erleuchtung und spirituellen Eingebung, der offenbarenden Visionen und fantasiereichen Vorstellungen. Einige Manuskriptseiten des (auto-)biographischen und bekennden Rückblicks auf sein Leben, die sprichwörtlichen ›Aufzeichnungen aus dem Kellerloch‹, liegen daher bereits sichtbar verstreut in dieser offenkundig abgeschiedenen und isolierten, aus verschiedenen Materialquellen improvisatorisch zurechtgebastelten seltsamen Einsiedlerhöhle. Erleuchtet vom (zeitgenössischen) Geist, sinniert und meditiert hier der Unsichtbare in seinem krude improvisierten Studiolo. Einige Manuskriptseiten seiner Meditationen und seines bekennden autobiographischen Rückblicks scheinen bereits fertig geschrieben – sie liegen im produktiven Chaos verstreut in dieser selbst gewählten Schreibklausur.

Mit Homi K. Bhaba gesehen, betreibt der sonderliche Farbige hier durch die Mimikry des reflektierenden Schriftstellers auch subversiv Widerstand gegen seine soziokulturelle Entwurzelung und Entortung und vollzieht durch den übernommenen Schreibakt eine entscheidende kulturelle Grenzüberschreitung, die in der fiktionalisierten Neuerfindung und inszenatorischen Anpassung des Subjekts in einer neuen Kultur kulminiert. In seiner Verzweiflung verschafft sich der ›Invisible Man‹ im Moment des Ausgeschlossenseins und der Krisis aus seinem ihn isolierenden Unsichtbarsein heraus befreiende bilderreiche Worte, die zum dramaturgischen Wendepunkt für ein

Weiterleben im Lichte des Ruhmes werden könnten. Sprach- und Literaturkompetenz wird hier bewusst als notwendiges Mittel der Existenz-Erhellung propagiert und praktiziert. Das Wort muss jedoch schließlich ganz Bild werden, denn die Identitätsfindung läuft im wahrsten Sinne des Wortes dann über die Konstruktion und Fabrikation einer bilderreichen Erzählung hinaus. Auch der lange Bildtitel *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* referiert auf diese Transmutation des Wortes in ein Bild, wie Hans Belting bemerkt hat:

It is already unusual enough that a photograph would allude to a novel, something we know only from films, which retell the narrative of a novel in cinematic images. Thus it sounds like a film title when a work is said to be ›after‹ a novel ›Invisible Man‹ by Ralph Ellison. (BELTING 2011: 189)

Das moderne Ich braucht aber offensichtlich immer auch eine (veröffentlichte) bilderreiche ›Geschichte‹, die identitätsstiftend und selbstbestätigend wirkt – allerdings gibt es nach Alexander Kluges pessimistischer Einschätzung wiederum ›keine (wirkliche) Identität in der Isolation‹. In der Verzweiflung schafft der ›Invisible Man‹ im Moment des sozialen Ausgeschlossenseins und in der (Identitäts-)Krise dennoch aus seinem ihn isolierenden und diskriminierenden Unsichtbarsein wirkungsvolle Poesie, die zum dramaturgischen Wendepunkt in seinem Leben, hin zu einem erwartungsvollen Weiterleben in voller Sichtbarkeit, vielleicht im vollem (Ruhmes-)Licht der Gesellschaft, geraten könnte.

Jeff Walls suggestiv leuchtende Bildgebung ihrerseits materialisiert und manifestiert nochmals affirmativ diese ›imagined history/identity‹. Sie rückt dabei das Imaginäre aber nicht so sehr als notorische Fiktion oder als bewusste Fälschung ins Licht, als dass sie vielmehr dieses Imaginäre als teils bewusste, teils unbewusste subjektive Fabrikation und kreative Erfindung beleuchtet, mit eben jener voluntaristischen (Re-)Konstruktionsarbeit, die ersichtlich nicht nur dem Gedächtnis und der Erinnerung, sondern generell auch dem Visuellen wie allem Kulturellen (so wiederum auch Alexander Kluge) zugrunde liegen dürfte.

Der überwältigende Reichtum der vielen sprechenden Bilddetails und die hohe Tiefenschärfe des Fotobildes kontrapunktiert dabei gleichzeitig ganz augenscheinlich bei Jeff Wall die sichtlich heruntergekommene (soziale wie materielle) Armut der hier im Mittelpunkt stehenden Romanfigur, die wahrlich keine Sozialromantik, sondern eher eine grotesk-surrealistische Note trägt, die dem zur Überbelichtung neigenden Lampenhimmel geschuldet ist. Gespiegelt wird dieses eigenartige, post-moderne Selbst im uneigentlichen Bildeffekt der bei näherem Hinblick doch recht eigentümlichen Raumsituation. Diese jedem ›objektiven‹ fotografischen Realismus widerstrebende Wirkung wird ursächlich durch das subtile synthetische Zusammenspiel von unterschiedlichen perspektivischen Blick- und Kamerawinkeln sowie von verschiedenen Ebenen und räumlichen Abständen in der Wall'schen Tableau-Konstruktion generiert.

Dabei zeigt uns der kanadische Fotokünstler den imaginierten Romanhelden aus *Invisible Man* in der Totale dieser sub-narrativen wie symbolisch

verdichteten Einzelszene, ohne gänzlich theatralisch zu wirken, scheinbar auf jene intime, beinahe voyeuristische Weise, wie er sich dem Romanleser als anonymen Ich-Erzähler im Prolog des Buches direkt persönlich vorstellt. Obwohl er, der farbige Anti-Held, hier in der szenographischen Inszenierung von Jeff Wall aber wiederum auch nur unweigerlich durch die Augen der Anderen (des weißen Künstlers und seines Publikums) gesehen und interpretiert werden dürfte. Und damit der kanadische Fotokünstler zum verantwortlichen Verwalter dieses machtvollen, Identität bestätigenden Blickes wird. Jeff Wall holt den bislang öffentlich Unsichtbaren wie die vielen anderen sozialen Randexistenzen, die er in seinem künstlerischen Werk seit Jahren immer wieder bildkräftig darstellt und porträtiert, somit wortwörtlich ins Licht. Zwingt das Publikum diesen ›Invisible Man‹ nunmehr durch eine stellvertretende Verkörperung im Bild wahrzunehmen – jedoch ›als weißer Schwarzer‹, wie Régis Michel (MICHEL 2007) in seinem bekannten Artikel skeptisch mutmaßt?

Die ursprüngliche Beschreibung des Schauplatzes in Ellisons Roman fällt jedenfalls im Gegensatz zu Walls detailreicher, auf einem szenographischen Bildentwurf basierender, fotografischer Inszenierung in Form eines nahezu klassisch komponierten Interieurbildes tatsächlich etwas spärlicher aus, ist bis auf die Betonung der spektakulären 1369 Glühlampen in der Gesamtszenarie etwas allgemeingültiger gehalten. Jeff Walls akribisch minutiöse wie nahezu fantasievoll ›ausmalende‹ szenographische Visualisierung kann daher als symbolischer Ausdruck der überbordenden kreativen Vorstellungskraft wie auch als erster Schritt der spekulativen Interpretation aufgefasst werden.

Neben der kognitiven Erfassung und schnellen Bestimmung der Gesamtszenarie als eine Art Interieur, dessen unklarer Perspektivraum aber beinahe kubistische Elemente aufweist, kann sie im Weiteren anhand ihres erstaunlichen Detailreichtums sukzessiv wie ein narrativer Bildtext vom Bildbetrachter erkundet und abgelesen werden. Es gibt darin bezeichnenderweise – bis auf den Bildtitel – keinen eigentlichen sprachlichen (Begleit-)Text mehr, weil das Bild nun selbst ganz Text geworden ist. Und es artikuliert sich in dieser cross-modalen Verschiebung und medialen Transformation selbst ganz in seinem ästhetischen Idiom, einer stilistisch eigenen, (post-)modernistischen Bildsprache, d.h. in seinem ›semiotischen Anderen‹. Und auch der ›Invisible Man‹ muss schließlich aus seiner mit Worten aufgezeichneten Lebensgeschichte nun ein wirkungsvolles Image schaffen.

3. Von den Bildern der Sprache zur Sprache der Bilder

Im formalen modernen All-over der überquellenden Bilddetails bei Jeff Wall, der Over-crowdedness der vielen sprechenden Einzelobjekte im einzelligen (Bild-)Raum, hypostasiert sich im doppelsinnig vorgeführten Horror vacui zugleich höchst anschaulich der einen essentiellen Mangel kompensierende

manisch-obsessive Sammeleifer des ominösen Unsichtbaren. Die ebenfalls unsichtbare psychische Innenwelt des farbigen Romanprotagonisten/der Wallschen Bildfigur konkretisiert sich hier noch einmal in ihrer sichtbaren Außenwelt, die als eine visuelle Metapher (d.h. als ein Sprachbild) von Jeff Wall aufgegriffen und wie auf einer Bühne inszenatorisch weitergeführt wird. Mehr noch, er setzt dieses für den Betrachter sinnbildhaft und regelrecht szenographisch in Szene. Jedoch sehen auch wir hier wiederum nur eine szenographierte Bildgebung durch den ›Anderen‹ (the cultural/ethnic other), d.h. durch das traditionelle Dispositiv unserer eigenen, überwiegend weißen euro-amerikanischen Seh- und Sichtweise respektive hegemonialen modernen Bildkultur und vorrätigen bildgebenden Technologien.

Dem ›Invisible Man‹ wird im Werk von Jeff Wall somit tatsächlich – auf der formalästhetischen Ebene – wiederum nur eine Identität nach bereits vorgefertigter Formierung und vertrauter Vorstellung zugewiesen, was daran erinnern sollte, dass alle (bildhafte) Repräsentation in unserer modernen Kultur immer schon durch traditionell vorhandene Wahrnehmungsdispositive und tradierte kulturelle Referenzsysteme präfiguriert wird.

Künstlerisch deckungsgleich beschäftigen den Schriftsteller Ralph Ellison wie den Fotokünstler Jeff Wall die soziale Sichtbarkeit als Resultat einer medialen Sichtbarmachung und visuellen Repräsentation. Dazu dient auch die traditionelle wie aktuelle Symbolik respektive Metaphorik des Lichts als Aufklärung, etwa für sozialetische oder gesellschaftspolitische, aber wiederum gerade auch für formalästhetische und wahrnehmungstheoretische bzw. – psychologische Fragen. Die zentrale künstlerische Erforschung und Erkundungen drehen sich dabei auf allen Ebenen um eine dezidierte Repräsentationskritik in der Moderne und um eine Diskussion von aktuellen Begriffen wie ›Image-Building‹, ›Identität‹ und ›Authentizität‹. Behandelt werden nämlich von beiden Autoren gleichermaßen subtil, aber auf jeweils medienspezifische wie damit auch idiosynkratische Weise, die zentralen Fragen, was ist wirklich und was ist wahr, was ist Eigenbild und was ist Fremdbild. Und wer sind in diesem Prozess dabei eigentlich die wahren Bild-Produzenten in der Moderne? Der Autor/Künstler oder der Leser/die Betrachter? Und es geht dabei vor allem auch um die Diskussion der Kompetenz dieser Autoren, ethisch verantwortungsvoll, sozial wirksame Bilder hervorzubringen.

Zur Diskussion steht dann die heikle Bedeutung und diffizile Anstrengung einer in der modernen Gegenwart offensichtlich unabdingbaren steten ›Image-Produktion‹. Schließlich muss heute alles Bild werden, um zu existieren. Nach dem berüchtigten ›iconic Turn‹ nunmehr eine Gesamtkultur des Regimes des Visuellen und der Macht der Images inmitten einer technologisch expandierenden und globalisierten Bildmediengesellschaft der Gegenwart, in der jede Form von Unsichtbarkeit und Nichtbeachtung gleichsam auch die ontologische Nichtexistenz bzw. den (sozialen) Tod bedeutet.

Der französische Filmemacher Jean-Luc Godard hat einmal – frei zitiert – behauptet, ›Wahrheit ist das, was erscheint – aber das, was erscheint, ist nicht wahr‹. Jeff Walls ›erhellende‹ inszenatorischen Werke sind letztlich

wie die bekannte Ästhetik und Rhetorik der zeitgenössischen digitalen Bilder höchst artifizielle, hoch ästhetisierte Medienbilder der Welt, die bezeichnenderweise von einer fragmentarischen Kombinatorik, simulierten Authentizität und virtuellen Wahrhaftigkeit gekenn- und ausgezeichnet sind. Der kanadische Fotokünstler nutzt dabei die wohlbekannte realistische Abbildungstreue des fotografischen Apparates, seine perfide simulatorische Grundeigenschaft in mimetisch-abbildender Hinsicht, um schließlich einer künstlich komponierten und strategisch arrangierten Szene mit einer nahezu surrealistischen Objektkonstellation zu einem falschen Schein von Wahrhaftigkeit und Wirklichkeit zu verhelfen, ohne dabei nicht einmal formalästhetische Referentialisierungen oder intermediale Bezüge (zur Kunstgeschichte, zum Theater, zur Fotografie, zum Film) völlig aufgeben zu müssen.

Das heißt, das szenographierte Fotobild ist hier einerseits charakterisiert durch eine explizite Referenz auf einen vorgegebenen literarisch-narrativen Text, mit der darin beschriebenen Bilderwelt, und andererseits eher implizit auf Phänomene zeitgenössischer Darstellbarkeit, optischer Sichtbarmachung und neuer Visualisierungstechniken abonniert. Visuelle Sichtbarkeit und der Akt der Sichtbarmachung werden dabei als eine höchst kreative Leistung und visuelle Produktion verstanden, aus der eine artifizielle Bildlichkeit und fabrizierte Darstellung resultiert. Sichtbarkeit ist gleichzeitig »a theme that runs like a thread through Jeff Wall's oeuvre. It is the specific visibility of the stage set up for performance that a stage director needs, just as a writer needs a narrator« (BELTING 2011: 187).

Neben diesen allgemeinen bildtheoretischen Überlegungen bietet insbesondere ein Bezug zum Theatralischen wie Cineastischen hier weiter Aufschluss, indem man in *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* auch ein besonderes ›photofilmic image‹ erkennt. Diese formalästhetische Transgression und synthetische Hybridität des Fotobildes bei Jeff Wall lässt sich beispielsweise anhand eines Vergleichs mit einem bekannten Standbild aus Jonathan Demmes Oscar-preisgekrönten Thriller *The Silence of the Lambs* (USA, 1991) festmachen.

Auf diesem ausgewählten Filmstill erblicken wir den in der Filmhandlung fieberhaft vom FBI gesuchten Serienkiller und Frauenmörder ›Buffalo Bill‹, rückwärtig und nackt im Keller seiner kleinen, schäbigen Behausung an einer alten Nähmaschine sitzend, mit der der ebenfalls von einem pathologischen Sammeleifer Besessene, ein Insekten- und Larvensammler, Extrem-Transvestit und sozial abweichende Außenseiter, sich ein neues Hautkleid aus menschlichen Opfern, den von ihm zuvor heimtückisch verschleppten und dann enthäuteten Mädchen und Frauen im Geheimen zusammenschneidert. Die mittels anderer, fremder Haut gewonnene neue Erscheinung soll ihm eine neue, selbstentworfenen Sichtbarkeit sprich subjektivistische Identität nach eigener Vorstellung und fantasievoller Kreation verschaffen. Diese ist aus dem Geist geboren und auf den ganzen Körper bezogen, der darin einbezogen wird, indem er zum obszönen Schaubild wird. Auch in dieser Handlung dreht sich alles um die Hervorbringung eines inneren Bildes zur vollen Sicht-

barkeit, die sich komplementär mit einem Mixtum Compositum aus Eigenbild, Fremdbild und Wunschbild konstituiert.



Abb. 9

Bereits Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) wies darauf hin, dass die bildhafte Fantasie dem Subjekt ermöglicht, auch seine eigene Identität zu konstruieren, um seine Existenz zu sichern und sich in der Zeit als solch entsprechendes, selbstentworfenes und mit sich in Einklang stehendes Ich zu erfahren. ›Buffalo Bill‹ erreicht dies, dem inneren (immateriellen) Bild auch eine extreme wie signifikante (materielle) Verkörperung zu geben, in einer als pervers-zwanghaft interpretierten Handlung, dem Nähen eines weiblichen Hautkleides. Er entwirft damit jedoch offensichtlich aber nur eine höchst fragile fragmentarische und hybride Identität zum wortwörtlichen Überstreifen – die Kreation bleibt letzten Endes immer ein tragisches optisches Flickwerk, das ein semiotisches Patchwork aus fremden, aber begehrten und regelrecht geraubten Bildern ist. Ich bleibt dabei ein komposites, phantasmagorisches und hybrides (Selbst-)Bild. Doch wem oder wohin gehören in einem global vernetzten und kulturell entgrenzten Zeitalter die Bilder, die durch ihre technologische Medialisierung entkörpern, entzeitlichen, reproduzierbar und multiplizierbar und entkontextualisiert sind, und darin potentiell austauschbar und tauschbar, modifizierbar und per se simulatorisch werden? Und in dieser Eigenschaft wiederum indirekt auch ›Vorbilder‹ für reale kosmetische, chirurgische oder genetische Körpertransformationen werden.

Die forcierte Sorge um die Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit in einem aktuellen Zeitalter des optischen Selbstdesigns, Ego Branding und

Self-fashioning (mit populären Werbeslogans wie zum Beispiel ›Re-invent yourself‹ oder aktuellen TV-Formaten wie ›I want a famous face‹ oder ›The Swan‹) verführt auch offensichtlich diesen Menschen im *Schweigen der Lämmer* dazu, sich in abstruser Weise nach eigenem Geschmack und modischer Willkür nach vorgefundenen Vorbildern (optisch) neu zu erfinden. Der gesuchte (d.h. bis dahin noch unerkannte respektive unauffällige, ›unsichtbare‹) ›Buffalo Bill‹ betreibt dabei ein Gender-swapping und Cross-dressing der Extremart, da es die Realität hierbei mit zufällig kombinatorischen, gefundenen Versatzstücken wirklich verändern will. Leibhaftige Körper werden in der Wirklichkeit aber inzwischen tatsächlich über die Biologie hinaus modifizierbar und für die Nachbildung von beliebig programmierbaren, generierbaren und kombinierbaren (Vor-)Bildern eines digitalen Zeitalters verfügbar. Denn Geschlecht als Kategorie bedeutet für ›Buffalo Bill‹ augenscheinlich nur eine nach Außen sichtbar auffällige Maskerade, eine äußere Mimikry und visuelle Repräsentation in Form von signifikanter Kostümierung und bildhafter Maskierung, insgesamt einer oberflächlichen semiotischen Markierung und ästhetischen Codierung. Und man könnte behaupten, ›Buffalo Bill‹ besitzt darin so etwas wie visuelle Kompetenz und phantasievolle Kreativität!

Zugleich erlaubt dieser makabere Gedanke aber auch eine unweigerlich zynisch-ironische Leseweise, nämlich die Charaktere des unheimlichen ›Buffalo Bill‹ eigentlich als den verworfenen und stigmatisierten (Anti-)Helden der filmischen Erzählung zu sehen. Als Erfinder neuer strategischer, subversiver Sichtbarkeiten ergo wahren Regisseur und virtuoson Künstler zu erkennen, der perfide extensiv und explorativ mit Bildern unserer Kultur umgeht. Selbstkonzept und Selbstinszenierung führen hier nämlich zu einem taktischen Selbstporträt, das sich wiederum nicht nur als gesampelt, komponiert und konstruiert, sondern vielmehr auch als selbst generiert und fabriziert, und damit als ein flexibles variables Konstrukt, als taktisch kalkulierte Inszenierung und imaginative Selbsterfindung und strategische Sichtbarmachung ausweist. Ein selbst entworfenes Selbstporträt, das vor allem mit dem imaginierten und begehrten (Wunsch-)Bild des phantasierten eigenen Ich korreliert, und gleichzeitig der darin subjektiv erfahrenen Alterität und sozialen Differenz entspricht.

Letztlich entscheidet die Wirkung und Ausdruckskraft sowie der visuelle Erfolg der medialen Repräsentation dieses aus der tiefsten Wunschvorstellung geborenen und aus der individuellen Imaginationskraft gespeisten Bildes, ob etwas wirkungsvoll sichtbar wird oder für immer im verborgenen, im verdrängten oder gesellschaftlich tabuisierten Raum bleiben muss, d.h. eine eigentliche materielle Verkörperung, eine strategische Repräsentation im Sinne einer recht realen Vergegenwärtigung und bildhaften Vertretung erhält, die im Prozess der modernen Ökonomie von Wahrnehmung und Aufmerksamkeit effektiv (be-)steht. Das Selbstbild erweist sich dadurch als eine diskursiv-performative Konstruktion und optisch-stilistische Fabrikation, die in der Moderne immer nach angeschauter Sichtbarkeit strebt.

Geschlecht, Ethnie und Klasse gehen so gesehen insgesamt auf einen Akt der visuellen Sichtbarkeit zurück – sowohl biologisch als auch soziokulturell. Wenn sich aber Körperbilder, Existenzen und Identitäten in der Gesellschaft auf einmal auf so drastische Weise als derart taktische kreative Leistung und als grundsätzlich flexibel austauschbar und konsumierbar zeigen, d.h. beliebig austauschbare, entlehbare und manipulierbare Bilder erweisen, dann können diese in der Sozietät in der Zukunft auch nicht mehr länger als eindeutige Differenz- und Diskriminierungszeichen oder als stereotype wie klischeehafte Stigmatisierungskriterien fungieren. Denn die soziokulturelle Konstruiertheit der traditionellen Geschlechterkategorien, die immer noch gemeinhin als natürlich-biologische Gegebenheiten mit universellem Geltungsanspruch und als feste soziale Normen angesehen werden, wird gerade durch ›Buffalo Bills‹ heimtückische Attacken und gewaltvolle Rechts- und Normverletzung im ›dunklen Untergrund der Gesellschaft‹ symbolisch unterwandert und perfide dekonstruiert – im doppelten Sinne entnaturalisiert.

Hinsichtlich traditioneller Gender-Modelle respektive Geschlechterbilder in einem relativ konservativen System wie Hollywood müssen diese dann aber als ein zutiefst abschreckend krimineller Akt mit Horroreffekten dargeboten werden. Frei nach Rimbaud, ist das Ich dann zudem nicht nur ein Anderer, sondern immer auch ein anderes, oftmals okkupierend angeeignetes fremdes Bild respektive ein Mixtum Compositum aus vielen immer auch vorgefundenen und appropriierten Bildern. Der filmische Anti-Held im ›Schweigen der Lämmer‹ entwirft sich daraus subjektiv ein im kreativ kombinatorischen Sinne neues, selbstgewähltes Bild seiner Selbst, ein modisches Erscheinungsbild, das sprichwörtlich unter die Haut zu gehen vermag. Die Häutung und physische Metamorphose, die in ›Das Schweigen der Lämmer‹ auch mit der Verpuppung von Larven weiter thematisiert wird, bilden somit gleich in mehrfacher Hinsicht die zentrale Metapher des filmischen Werkes von Jonathan Demme. Opfer und Täter-Rolle vermischen sich letztlich auch hier in dieser tragischen Filmfigur auf höchst bizarre Art und Weise wie in der szenographischen Visualisierung von Ralph Ellisons Prolog zu *The Invisible Man*.

Formalästhetisch verbindet beide Einzelszenen nicht nur eine photofilmische Ästhetik, sondern über die formalästhetischen Parallelen hinaus, eben auch das modellhafte, synthetische Entwerfen der eigenen individuellen Biographie und des Selbst unter bestimmten vorgefundenen Rollenvorbildern (›role models‹), kulturell konditionierten Blick- und damit vorgegebenen Machtverhältnissen und gesellschaftlich-strukturellen Zwängen. Aus dem antikischen Appell ›Erkenne dich selbst!‹ wird in der Moderne das Credo eines kreativen Imperatives: ›Entwerfe dein Selbst!‹

Zugleich geben aber heute gerade diese Bilder aus dem globalisierten Multiversum wie beispielsweise dem transnationalen Spielfilm made in Hollywood oder die allgegenwärtigen Werbebilder ein verführerisches Repertoire an sozial wirksamen gesellschaftlichen Rollenvorbildern und klischeehaften Leitbildern für ihr Publikum vor. Insbesondere diese popkulturellen Massenmedien produzieren und formatieren heute immer mehr künstliche

soziale und fiktive transkulturelle Identitäten als Simulakren (sensu Jean Baudrillard) und global frei flottierende Bilder, die sich von uns dann sprichwörtlich einfangen und einverleiben lassen. Gerade auch die Körper werden darin zu szenographischen Schauplätzen, zu Bühnen effektiv arrangierter bildlicher Versatzstücke.

Aber oftmals sind diese im und als wie durch das Bild vorgeführten Charaktere und Identitäten als soziale Existenzen lediglich wiederum Darsteller in Kulissen aus Trugbildern, agieren in einem für alle Parteien bisweilen nur schwer durchschaubaren panoptischen Spiel der Maskeraden und Illusionen eines Theaters des modernen Lebens. Mit einem palimpsestartigen Skript, das aus dem kommunikativen und kollektiven Gedächtnis einer Gemeinschaft geschrieben ist – aus kollektiven Fantasien und Wunschvorstellungen, aus unendlichen Imaginationen und gesellschaftlichen Projektionen. Die Definition und Konstitution des Menschen wird demnach heute nicht allein von den aktuellen Diskursen, Praktiken und Technologien der Naturwissenschaften, sondern immer auch noch von den Kulturtechniken wie etwa den verstärkt universalen szenographischen Visualisierungs- und Inszenierungskompetenzen der modernen Individuen mitbestimmt.

Pamela C. Scorzin (Dr. phil. habil.) ist Professorin für Kunstwissenschaft und Visuelle Kultur im Fachbereich Design der Fachhochschule Dortmund.

Literatur

- BELTING, HANS: Jeff Wall. The Crooked Path. In: WOLF, HANS DE (Hrsg.): Ausst.-Kat. Brüssel [Ludion] 2011, S. 189
- DITTMAR, PETER: Ich bin kein Geschichtenerzähler. Ein Gespräch mit dem kanadischen Fotokünstler Jeff Wall. In: Welt online, 30. Juli 2011. http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13516308/Ich-bin-kein-Geschichtenerzaehler.html [letzter Zugriff: 10.03.2013]
- ELLISON, RALPH: *The Invisible Man*. New York [Random House] 1952
- GEIMER, PETER: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2009
- MICHEL, RÉGIS: White Negro. Jeff Wall's Uncle Tom. On the Obscenity of Photopantomine. In: *Oxford Art Journal*, 30(1), 2007, S. 55-68
- MITCHELL, W.J.T.: *Seeing Through Race*. Cambridge, Mass. [Harvard UP] 2012.
- PAFLIK-HUBER, HANNELORE; HANS DIETER HUBER: Zeichnen als Konstruktion von Welt. Die Papierarbeiten von Bernd Zimmer. In: REINHARDT, GEORG (Hrsg.): *Bernd Zimmer. Aus der Ferne. NÄHE. Arbeiten auf Papier 1977-1997*. Ausst.-Kat. Leverkusen Museum Morsbroich. Köln [Wieland] 1998, S. 137-159
- SCORZIN, PAMELA C.: Voice-over Image. In: BISCHOFF, CHRISTINE; FRANCESCA FALK;

Pamela C. Scorzin: Über das Unsichtbare im Sichtbaren

SYLVIA KAFEHSY (Hrsg.): *Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*. Bielefeld [Transcript] 2010, S. 101-110
VISCHER, THEODORA; HEIDI NAEF (Hrsg.): *Jeff Wall. Catalogue Raisonné, 1978-2004*. Kat.-Nr. 92. Göttingen [Steidl] 2005