

Elisabeth Bronfen

Fremde Vertrautheit - Gedanken zu den Bildern von Jess Walter

Leute in merkwürdiger Kleidung

Von einem Bild mit dem Titel "Ferien" sieht uns ein kleiner Junge an. Während seine Augen und sein Gesicht von Schatten verdeckt werden, sind seine dünnen Arme, akzentuiert durch die beiden Büschel aus undefinierbarem Material, die er direkt unter den Schultern trägt, fast zu sichtbar. Ein anderer Junge ("Das neue Fahrrad") lacht in die Kamera, und doch können wir weder die Umrisse noch die Details seines Körpers erkennen, weil er in den Hintergrund zu verschwinden scheint. Was hingegen stattdessen fast zu sichtbar erscheint, ist das Vorderrad seines Fahrrads, als ob er hinter dem Geschenk, das er dem Kameraauge stolz präsentiert, verschwinden würde. Wieder ein anderer Junge ("1. Schultag"), in entschlossenem Gang plötzlich festgehalten, scheint von den drei Attributen, die seinen Status anzeigen sollen, am Platz gehalten zu werden: ein Schulranzen auf dem Rücken, eine Schultüte unter dem linken Arm und einen Hund wie zum Schutz an der Seite. Er ist mit seinen drei Attributen so vollständig verschmolzen, dass die Grenze zwischen seinem Körper und den unbelebten Objekten, die er hält, fließend wird. Während er so leblos erscheint wie die symbolischen Zeichen der Macht, die er trägt, ist der Hund die einzige belebte Figur des Bildes. Ein anderes Bild ("Der Schützenkönig") zeigt einen Mann mit einem schweren und komplizierten Gehänge aus Medaillen um den Hals, dessen visuelles Korrelat das Raster eines Drahtzaunes hinter ihm und die gemusterten Kacheln, auf denen er steht, bilden, als ob er, der stolz die Symbole seiner überragenden Fähigkeiten als Schütze auf der Brust trägt, die Hintergrundfigur dieser drei visuellen Muster wäre und nicht der Gegenstand des Bildes. Weitere Bilder zeigen Männer in offenen Räumen, die ihre Lieblingskleidungsstücke präsentieren, sei dies ein Akkordeon, ein Cowboyhut und Gewehr oder die komplette Kluft des Astronauten. In all diesen Schnappschüssen, die einen besonderen Moment in der Zeit festhalten, einen ungewöhnlichen Moment, der aus der Alltagsrealität heraus fällt, dokumentieren sollen, sehen die Figuren direkt in die Kamera und geben sich unserem Blick preis, bieten uns ihre Körper mit speziellen Attributen geschmückt, die eigens gewählt wurden, um die Art, wie sie von uns wahrgenommen werden wollen, zu lenken.

Und doch ist das, wovon man unmittelbar beeindruckt ist, wenn man den Bildern von Jess Walter zuerst begegnet, der Umstand, dass wir gerade ihre Oberfläche nur ungenügend wahrnehmen können, obwohl die Photos, die er zur Übertragung in Malerei ausgedacht hat, eine Szene des Porträtierens inszenieren, die ausdrücklich auf der Lesbarkeit von Oberflächen beruht, indem wir nämlich aufgrund der Objekte, die jedes Modell zur Schau trägt, unmittelbar die Rolle erkennen sollen, die es bewusst gewählt hat: den Schüler, den Schützen, den Musiker, den Astronauten. Der erste Eindruck ist nicht einer des Erkennens, weil wir, statt einer allzu bekannten Figur oder Szene zu begegnen, vielmehr dazu aufgerufen sind, im Bild umherzuwandern, erst nach und

nach in der Lage, uns darin zu orientieren. In der Tat zielt die von Jess Walter entwickelte Reproduktionstechnik darauf ab, vertraute Bilder fremd und unbekannt zu machen. Er nimmt Photos aus privaten Alben und Bilder, die in den Medien weite Verbreitung erfahren haben, vergrößert sie und projiziert die dann Überlebensgroßen Figuren auf eine Linoleumplatte, in die er anschließend ihren Abdruck schneidet. Dann wird freizügig Farbe aufgetragen, und zwar in solcher Weise, dass Spuren der Pinselstriche zusammen mit dem eingeschnittenen Bild selbst auf der Oberfläche bleiben. Schließlich wird das Bild, in Ablehnung der konventionelleren mechanischen Reproduktionsprozesse, von Hand gedruckt, wobei der Künstler den eigenen Körper als Instrument gebraucht, um das Linoleum auf das Papier zu drücken. Die Vergrößerung, das Linoleumnegativ, die wahllosen Farbspuren, die Zufälle, die ins Spiel kommen, wenn der Körper sein Gewicht auf Linoleum und Papier wirken lässt, dienen alle dazu, die Kräfte der Kontingenz zu erhöhen, die an dieser Transformation des photographischen Bildes in eine Rückkehr zur Malerei beteiligt sind. Doch indem er diese Photographien in Besitz nimmt, sie sich im Medium der Malerei aneignet und so explizit auf den Unterschied zwischen dem photographischen Original und der gemalten Kopie hinweist, provoziert Jess Walter einen Prozess der visuellen Entstellung, der parallel zu demjenigen verläuft, den die Modelle in den ursprünglichen Bildern selbst vorgenommen haben. In diesen Repräsentationen, die auf Photos basieren, in denen Männer sich verkleiden, um sich selbst als Stereotypen darzustellen, wird das Medium selbst eine zweideutige Verkleidung. Die Aneignung des Photos macht die scheinbare Wahrhaftigkeit des Schnapsschusses zunichte und weist damit auf den Umstand hin, dass jegliche Pose immer schon ein Effekt der Kultur ist. Doch diese Verfremdung wird erzielt, gerade indem die repräsentierte Figur in einer anderen Konfiguration von Deckschichten wiedergegeben wird, die erneut dazu dienen, die repräsentierte Figur zu verdecken. Analog zu der Art, wie die stereotypische Rolle und nicht die individuelle Person, die dieses symbolische Mandat annimmt, in dem ursprünglichen Schnapsschuss in den Vordergrund gerückt wurde, ist Verkleidung selbst der privilegierte Signifikant in Jess Walters Repräsentationen, nicht das verkleidete Subjekt.

Um ein Beispiel zu geben, wie Bedeutung und Form in der visuellen Ikonographie der Alltagskultur, zu der die Schnapsschüsse von bedeutsamen Momenten der symbolischen Einsetzung gehören, niemals am selben Ort zu finden sind, erklärt Roland Barthes: "Wenn ich mich in einem Auto befinde und durch das Fenster auf die Landschaft schaue, kann ich mich nach Belieben auf die Landschaft oder auf die Fensterscheibe konzentrieren. In einem Moment erfasse ich die Gegenwart des Glases und die Entfernung der Landschaft; in einem anderen im Gegenteil die Transparenz des Glases und die Tiefe der Landschaft; aber das Ergebnis dieses Wechsels ist konstant: das Glas ist für mich zugleich gegenwärtig und leer, und die Landschaft unwirklich und voll." Wendet man diese zwiespältige Rhetorik auf die von Jess Walter produzierten Bilder an, so könnte man sagen, dass die Modelle der Schnapsschüsse sich in Stereotypen verwandeln, indem sie eine gewählte Pose einnehmen, und uns zwingen, in unserem Blick zwischen dem Individuum in seiner besonderen historischen Bedeutung und der symbolischen Position, für die es steht, zu oszillieren, auch wenn die Geste des Posierens so explizit inszeniert wird, dass wir uns aufgefordert finden, jedes individuelle Modell zugunsten der sozialen Form, die es zu tragen gewählt hat, seiner

tatsächlichen historischen Bedeutung zu entkleiden. Gleichzeitig zwingt uns die malerische Wiedergabe des Photos, indem sie sowohl Distanz wie auch Zufall in den Reproduktionsprozess einführt, zur Oszillation zwischen einer verdeckten Bedeutung (die Figur eines posierenden Mannes, den wir nur unvollständig sehen können) und einer entleerten ästhetischen Form (die vielschichtige Verfremdung des Bildes), wobei jeglicher Versuch, das entstellte Originalbild des Schnappschusses zurückzugewinnen, uns unweigerlich zu der verzerrten Reproduktion hin zurückprallen lässt.

Indem jedoch diese Repräsentationen die Geschichte verschleiern, die das Subjekt des Schnappschusses über sich erzählen möchte – ich freue mich auf meinen ersten Schultag, ich genieße wunderbare Ferien, ich bin ein professioneller Musiker –, bieten ihre visuellen Schichten doch eine Erzählung über die Position des individuellen Subjektes innerhalb der Codes symbolischer Repräsentation, auch wenn sie von der beabsichtigten verschieden ist. Indem sie die vertraute Pose fremd machen, säen diese Repräsentationen in der Tat Zweifel an der eingebildeten Sicherheit, dass man sich in einer gegebenen visuellen Ikonographie verorten könne. Insofern der Akt des Posierens ein Rutschen zwischen einem persönlichen und einem kulturellen Bildrepertoire bedeutet (wobei die eingenommene Pose das Modell verzehrt), führt unsere Unfähigkeit, die Figur in einer Pose fixiert zu sehen, eine zweite Fluidität der Bedeutung ein. Diese Leute scheinen alles andere als zuhause in ihrer eingenommenen Pose, von den Insignien, die sie zu ihrer Repräsentation gewählt haben, entfremdet. Die Rhetorik des Schnappschusses ist so weitgehend verstärkt, dass es nicht mehr so einfach erscheint, sich dem zufälligen Auge einer Kamera zu präsentieren, und auch nicht mehr so unschuldig, seine Geschichte zu erzählen. Etwas Fremdes sucht diese Sicherheit heim, dass man eindeutig wohin gehören könne, indem man ein symbolisches Mandat – du bist ein Schüler, du bist ein Sieger, du bist ein Entdecker – annimmt. Wie Slavoj Žižek in einer Diskussion der Zwiespältigkeit jeder symbolischen Einsetzung anmerkt: "Im Falle eines symbolischen Mandates stellen wir niemals einfach fest, was wir sind; wir werden, was wir sind, mittels einer voreiligen subjektiven Geste", denn im Akt des Deklarierens, dass ich mit der Rolle, die ich spiele, identisch bin, "nehme ich eine symbolische Identität an, welche die Leere der Unsicherheit in Bezug auf mein Wesen ausfüllt". Indem er mit der Schnappschuss-Aktualisierung kollektiv codierter Bilder spielt, bietet Jess Walter uns eine visuelle Wiedergabe dessen, wie Selbstbewusstsein einen Abstand vom Selbst erfordert, weil es impliziert, dass das Subjekt einen Teil seines realen Selbst ausschließen muss, um Bewusstsein seiner selbst zu gewinnen. Aufgrund der Techniken der Wiedereinschreibung, die er anwendet, wird dieses der Selbsterkenntnis inhärente Unsicherheitsmoment jedoch als Störung im Betrachten durchgespielt. Während die Modelle im Bild eine bestimmte Rolle wählen, um im Bildrepertoire ihrer Kultur einen festen Platz einzunehmen, sich aber im Prozess dieser Verkleidung verwandeln, wird auf der Ebene der Angesprochenen ein zweiter Grad der Verzerrung eingeführt. Denn auch wenn die Modelle explizit für den Blick eines anderen posieren, dessen Anerkennung bestätigt, dass sie das erstrebte symbolische Mandat erfolgreich ausüben, ist dieser Blicktausch doch radikal verhindert, weil wir nur unklare Gestalten und verwischte Linien sehen. Entstellung wohnt dem Akt der Positionierung in einer gegebenen symbolischen Identität inne, sowohl für den posieren-

den Mann wie auch für den Zuschauer, der die Geste bestätigen soll.

Die von Jess Walter entwickelte Drucktechnik kann als Inszenierung der psychoanalytischen Wahrheit verstanden werden, die Sigmund Freud in dem Diktum zusammenfasste, dass das Ich nicht Herr im eigenen Hause ist. Diese grundlegende Entortung des Ego leitet sich zum Teil von dem Umstand her, dass Triebe niemals gänzlich an einem Ort gehalten werden können und deshalb in der Phantasiearbeit wie auch in psychosomatischen Symptomen indirekten Ausdruck finden. Gleichzeitig können sie, da psychische Prozesse unbewusst ablaufen, der bewussten Kenntnis nur mittels verzerrter Repräsentationen zugänglich werden. Freud untersuchte diese Spaltung des Subjektes und das Gefühl einer Verdoppelung und einer Fremdheit im Inneren der Identität, welches dadurch hervorgerufen wird, am eindrucklichsten in seiner Diskussion des Unheimlichen als eines besonders widerstandskräftigen Momentes, in dem das Subjekt mit seiner eigenen internen Differenz konfrontiert wird. Augenblicke des Unheimlichen, so seine These, inszenieren eine psychische Szene, in der etwas, das zunächst unvertraut und fremd erscheint, sich als etwas Altbekanntes herausstellt, das nun, nachdem es eine Verdrängung erfahren hat, verkleidet wiederkehren kann. Indem er die Semantik des Wortes heimlich untersucht, entdeckt er, dass es von Ambivalenz so durchdrungen ist, dass es sogar mit seinem Gegenteil unheimlich zusammenfällt: "Das Unheimliche ist das, was einst heimisch und vertraut war; das 'un' ist das Anzeichen der Verdrängung". Während heimlich sich entweder auf etwas Vertrautes oder auf etwas Verborgenes und unter Verschluss Gehaltenes beziehen kann, erweist sich das Unheimliche sowohl rhetorisch wie auch thematisch als sein Doppel, d.h. als eine visuelle Inszenierung der Art und Weise, wie Fremdheit unauflösbar dem Vertrauten eingeschrieben ist. Und diese Inszenierung des Unheimlichen, wie es das Selbst spaltet, verdoppelt und austauscht, erzeugt im Subjekt wie auch im Zuschauer einen Zweifel daran, welches Subjekt authentisch ist. In genau diesem psychoanalytischen Sinn rufen Jess Walters Bilder beim Betrachten einen unheimlichen Effekt hervor, weil sie nämlich so kraftvoll den Unterschied zwischen der Art, wie die Person im Bild sich der Kamera präsentiert, und der Art, wie wir diese verfremdeten Figuren wahrnehmen, inszenieren. Denn indem wir sie im Akt des Lesens in die vertraute Ikonographie, die verfremdet wurde, zurückversetzen, verlieren wir niemals die Spuren, die von der Übersetzung geblieben sind, aus den Augen, während wir aber zugleich erkennen, dass bereits das ursprüngliche Bild das Produkt einer Entstellung war.

Bilder aus der Fremde in die Heimat geschickt

Das Doppel als eine Figur unheimlicher Differenz, die dem Vertrauten, Heimischen innewohnt, muss jedoch nicht auf eine Diskussion dessen beschränkt werden, wie das Selbst Identität erlangt, indem es ein gegebenes symbolisches Mandat annimmt. In der Serie mit dem Titel "Ohio '65" visualisiert Jess Walter stattdessen die Erfahrung des Immigranten von Entstellung innerhalb einer gewählten fremden Kultur. Auch hier besteht das photographische Material, das er umarbeitet, aus Schnappschüssen aus Photoalben, in denen gewisse Posen für die zurückgebliebene Familie und die Freunde inszeniert werden, und zwar mit der ausdrücklichen Absicht, Szenen der Assimilation in der neuen, un-

vertrauten Heimat zu dokumentieren. Ein Mann posiert lässig vor dem rechten Vorderlicht seines Autos, der Kamera zugewandt. Und doch, während alles außer den beiden Vorderlichtern und einem Teil der Motorhaube durch die Rahmung abgeworfen wurde, erstreckt sich hinter seinem Rücken eine weite Landschaft, von Farbe verschmiert, so dass die Pinselstriche gut sichtbar sind. Derselbe Mann posiert hinter dem Steuerrad seines Cabriolet, und während wir nun die gesamte Front der Motorhaube und die Windschutzscheibe des Fahrzeugs sehen, sind die Räder wie auch die Beine des Mannes abgeschnitten, und der Körper des Besitzers ist in die untere rechte Ecke des Rahmens abgedrängt. Seine winzige Figur scheint sowohl von der weiten Ausdehnung der Motorhaube wie auch von der Übergröße des Hintergrundes, dessen Konturen von der Farbe gänzlich ausgewaschen sind, überwältigt. Obwohl der ursprüngliche Schnappschuss die Absicht hatte, den zuhause Gebliebenen die Sicherheit zu geben, dass dieser Mann in seiner neuen Heimat bereits einen gewissen Status erreicht hat, zwingt uns Jess Walters Umgestaltung zu der Erkenntnis, dass diese Eigentümerschaft sich in einer Leere befindet. Zwei weitere Bilder zeigen den Kofferraum des Autos, entweder mit Lebensmitteln gefüllt, wie um anzuzeigen, dass Fülle und Reichtum in dieser neuen Heimat verfügbar sind, oder dann wieder leer, aber mit dem Wort 'Ohio' auffällig sichtbar auf dem Nummernschild direkt unter der Öffnung. Auf beiden Bildern füllt der Kofferraum fast den ganzen Rahmen aus, eine merkwürdige Öffnung, die uns sowohl anzieht wie abstößt.

Andere Bilder bieten Wiedergaben des Interieurs der neuen Wohnung des Immigranten – ein Sofa, gerahmt von einer Pflanze auf der einen Seite und einem Tisch mit einer Flasche auf der anderen, ein Stuhl vor einem Fenster, der neben einer Pflanze und einer Leselampe steht. Wiederum sind die Pinselstriche, die die Wände im Hintergrund verdecken, deutlich sichtbar. Zudem ist eine Spur der Pflanze auf dem Bild mit dem Sofa in dem anderen Bild mit dem Stuhl auf unheimliche Weise gegenwärtig, wie eine Geistererscheinung über der Lampe schwebend, so dass wir aufgerufen sind, neben den Schichtungen, die in jedem einzelnen Bild sichtbar sind, auch die Überlagerungen zwischen dem einen Rahmen und dem nächsten wahrzunehmen, die implizit alle Bilder zu einer Sequenz verknüpfen. Dann sehen wir wieder die Gestalt des Mannes, der neben einem offenen Kühlschrank steht. Während seine gesamte Gestalt von Farbe verdeckt ist, fällt einem die Flasche in seiner Hand ins Auge. Im Gegensatz zu seinem verdeckten Körper ist dieses Objekt deutlich gezeichnet, ähnlich wie die visuelle Abwesenheit seiner Beine durch das Innere des Kühlschranks, der, wie der Kofferraum des Autos, sichtbar gefüllt mit Vorräten ist, ein Gegenstück hat. Während in dieser Sequenz der Mann in der Tat oft nichts als eine schwer zu erfassende Gestalt ist, sind seine Besitztümer eigenartig greifbar. Dann wieder gibt es Bilder, die den Mann bei seinem Herd zeigen, einen Kessel in der Hand, einen Cowboyhut auf dem Kopf. Der Herd hat wie das Auto, obwohl er eine feste Verortung anzeigt, sein Gegenstück in der weiten Ausdehnung einer fleckig verdeckten Wand, so dass er sogar in seinem neuen Heim unheimlich gegen die Leere positioniert erscheint. Oder wir sehen ihn in seinem Stuhl sitzen, einen Tisch mit Pflanzen und Lichtern auf der rechten Seite, in einer Pose völliger Muße, vielleicht beim Fernsehen. In der Tat starrt uns in einem anderen Bild ein Fernsehschirm wie der Kofferraum des Autos an, wobei sein lebloses Gesicht die untere Hälfte des Rahmens füllt. Anders als der Kofferraum zeigt

er uns jedoch nicht den Anblick einer unheimlichen Öffnung, die uns in sein dunkles Inneres zieht. Stattdessen ist in dieser Rückkehr in die Malerei die Vorderseite des Fernseherers gänzlich überdeckt, als ob derjenige Apparat, der mit der größten Wahrscheinlichkeit die Bilder produziert, die der Ausländer braucht, um sich in seiner fremden neuen Heimat zu assimilieren, absichtlich gegenüber unserem Blick abgeschirmt wäre, wohingegen die Leere, der diese Bilder gegenüberstehen, nur allzu offensichtlich präsent ist.

Im Prozess der Umgestaltung dieser Bilder hat Jess Walter die Rahmung der Originalphotographien verändert, Teile der Originalphotographien angeschnitten oder zuweilen gänzlich gelöscht, während er gleichzeitig weite Ränder mit leerem Raum um den Held der Sequenz herum eingefügt hat, in welchen die Spuren des Farbpinsels deutlich sichtbar sind. Es ist immer derselbe Mann, und doch ist seine Individualität beträchtlich verringert. In der Sequenz "Ohio '65", die ausdrücklich an die visuelle und narrative Sprache des Kinos erinnert, erscheint das Modell als ein Typus in einer Geschichte, deren Handlungsteile wir zu einer kohärenten Erzählung zusammenfügen müssen, so als ob die gemalten Photographien Standbilder aus einem Dokumentarfilm über Immigration wären. In Analogie zu dem Immigranten, der sich in seiner neuen Welt zu verorten sucht, müssen die Betrachter sich jedoch orientieren, indem sie die Lücken zwischen den einzelnen Aufnahmen füllen und die regellosen Bilder in eine kohärente Erzählung überführen. Zugleich ist es jedoch auch erforderlich, jedes einzelne Bild auf der Suche nach seiner Bedeutung zu erkunden, weil Details im Verlauf des mehrfachen Druckens in Verborgenheit geraten sind. In der Tat sind wir in einer unheimlichen Imitation der Geste des Immigranten dazu aufgerufen, das Bild, das wir im Verlauf des Betrachtens für uns hervorbringen, gegen das zu setzen, welches vom Subjekt des Schnappschusses einerseits, vom Künstler Jess Walter andererseits beabsichtigt war.

Wie in der anderen Gruppe von Bildern ist die Lebensechtheit der dokumentarischen Bilder verfremdet, und der Akt der Selbstpräsentation ist mit einer zwiespältigen Verdoppelung und Verkleidung des Modells verknüpft. Denn Jess Walters Umgestaltungen legen bloss, wie sehr die Geschichte einer Immigration aus Schichten besteht, die zu einer mehrstöckigen Erzählung verknötet werden, aber ebenso viel verhüllen wie zeigen. Die angenommene neue Heimat erweist sich, ganz ähnlich wie die symbolische Identität in der vorigen Sequenz, als die Szene einer unheimlichen Entstellung, eines Raumes zwischen dem Vertrauten und dem Fremden. Und wenn die vorige Sequenz als ein visuelles Dokument von Freuds Diktum interpretiert werden kann, dass das Ich niemals Herr im eigenen Haus ist, sich selbst ein Fremder, weil eine ihrer selbst bewusste Subjektivität Unterwerfung unter das symbolische Mandat der kulturellen Gesetze erfordert, so inszeniert "Ohio '65" die zwiespältige Szene kultureller Assimilation. Das Subjekt, das sich an einem ihm fremden kulturellen Schauplatz verorten will, kann dies nur tun, indem es sich im Gebrauch der fremden Gesten, die ihm hineinzupassen erlauben, selbst auslöscht. In einer Anwendung von Freuds Diskussion des Unheimlichen auf die Erfahrung kultureller Entortung legt Julia Kristeva nahe, dass die Erfahrung der Immigration das Gefühl der 'heimlichen' Vergnügen des Herdes, die Zuflucht des Dazugehö-

rens, mit dem 'unheimlichen' Schrecken der Erfahrung geographischer Differenz, des Fremdseins verbindet. Die Erfahrung kultureller Fremdheit und die der Andersheit, welche das Unbewusste in jedem Individuum hervorbringt, werden für sie wechselseitig austauschbar, weil – so ihre These – das Leben als Fremder uns mit der existentiellen Möglichkeit konfrontiert, ein anderer zu sein, ja uns dazu zwingt, uns mit der unheimlichen Fremdheit im Herzen jeder Identitätsbildung auseinanderzusetzen. Eine zentrale Figur der kulturellen Entortung ist für Kristeva der Zustand einer Verortung zwischen einem 'Hier', das fremd ist, weil es noch nicht ein Ort der Zugehörigkeit ist, und einem 'Dort', das fremd geworden ist, weil die Verbindungen dahin gekappt wurden; zwischen einer vollen, aber entstellenden Gegenwart und einer vertrauten, aber unwiederbringlich verlorenen Vergangenheit. Der Verlust des Heimatlandes versetzt den Immigranten in einen Zustand des psychischen Schwankens zwischen verschiedenen kulturellen Codes, ein unheimlicher Doppelgänger seiner selbst, der zumindest anfangs die Sicherheit einer stabilen und festen Verwurzelung in der fremden Heimat hinausschiebt. Diese Entstellung schreibt ein Selbstbild fort, das weder wahr noch falsch ist, sondern das ziemlich radikal sowohl die Stabilität der Kategorie 'ich' wie auch die Hoffnung, dass die eigenen Geschichten eindeutig repräsentiert werden könnten, in Frage stellt. Zudem wird dieses Gefühl einer Differenz von den kulturell Entorteten nicht als eine Grenze zwischen Innen und Aussen, zwischen Zentrum und Rand erfahren, sondern eher als die Erfahrung eines unauflösbaren Kernes von Fremdheit, der mitten am Herd der kulturellen Zugehörigkeit fortbesteht. Und diese interne, 'unheimliche' Differenz äußert sich dann am kräftigsten, wenn die von einem Immigranten erzählte Geschichte das Intimste, das Heimlichste berührt, d.h. wenn sie die Integrität und Einheit einer Heimat und eine Transparenz zwischen Ort und Identität zu dokumentieren sucht.

Die Bilder, die Jess Walter unter dem Titel "Ohio '65" versammelt hat, bieten eine Erzählung über die Immigrantenerfahrung einer doppelten Zeitspaltung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, eines doppelten Ortes, der zwischen dem verlorenen Heimatland (wohin die Photos gerichtet sind) und der gewonnenen Heimat im Exil (dem Gegenstand der Photos) schwankt, und entsprechend einer doppelten oder geisterähnlichen Persönlichkeit (das Selbst und seine verschiedenen eingenommenen Posen). In der Tat, ruft man sich Barthes' Formel für die Rhetorik des mythischen Signifikanten in Erinnerung, so sieht man, dass die Zwiespältigkeit dieser Repräsentationen von Entstellung etwas in Szene setzt, wo der Verlust an Bedeutung (die tatsächliche Geschichte des Individuums) sich mit einer Repräsentation der vollen Ganzheit des Verlangens nach Assimilation verknüpft, welches durch die fremde Kultur hervorgerufen wird. So wie der Schauplatz persönlicher Identität versperrt ist, weil die Bildung und Artikulation des Subjektes in einem Grenzbereich zwischen bewussten und unbewussten Prozessen stattfindet, so ist auch die fremde Heimat als Schauplatz der Identität versperrt und gezeichnet von der Heterogenität zwischen dem, was der Immigrant von der Kultur, die er zurückgelassen hat, erinnert, den Erwartungen, die er sich in Bezug auf seine neue Heimat gemacht hat, und der tatsächlichen Erfahrung des neuen Ortes mit all seiner Fremdheit. Seine Erzählung davon, wie er eine neue Heimat gefunden hat, bezeugt immer auch seine eigene Selbst-Fremdheit. Denn aufgrund der Tatsache, dass diese Bilder einem doppelten Druckvorgang unterzogen wurden

– zunächst in einen Linoleumabdruck übersetzt und dann in eine Farbspur auf Papier –, geht in der Übersetzung sowohl etwas verloren und wird etwas gewonnen.

Was Jess Walters Bilder so überzeugend in Szene setzen ist also, wie das Begehren des Immigranten, eine Erzählung über kulturelle Wiederverortung an diejenigen, die er zurückgelassen hat, zu vermitteln, unvermeidlich die Schlüpfrigkeit jeder stabilen Bedeutung in den Vordergrund rückt. Gefangen am Schnittpunkt zwischen dem Fremdwerden des vertrauten, verlorenen Heimatlandes und dem Vertrautwerden der fremden, neuen Heimat, berührt die Geschichte des Immigranten unweigerlich auch den Fluchtpunkt, über und gegen den jede visuelle oder verbale Erzählung über symbolische Identität und die Sicherheit des Zugehörens konstruiert wird. Die verneinende Vorsilbe des Wortes 'unheimlich' erweist sich als semantische Leere, die, obwohl sie in angenehmen Schnapsschüssen kultureller Assimilation aufgefangen werden kann, dennoch ihre Spuren hinterlässt. Und es ist dieser Rest, der gewonnen wird, indem Jess Walter die Frage von Risiko und Zufall in seine Versuche, photographische Bilder in Malerei zurückzuübersetzen, einführt. Dazu aufgerufen, unsere eigene Version der Bilder zu rekonstruieren, weil die gemalte Reproduktion jeden direkten Zugang zur beabsichtigten Bedeutung versperrt, sind wir mit den Schichten, die Bedeutung sowohl hervorbringen wie auch verwerfen, alleingelassen. Indem wir anfangen, uns um diese Bilder herum zu bewegen und uns mit ihren merkwürdig verunklarten Formen vertraut zu machen, finden wir uns im Grenzbereich zwischen dem Vertrauten und dem Fremden. Jedoch nicht nur deshalb, weil es an uns liegt, eine feste Bedeutung für diese Bilder wiederzugewinnen, sondern weil wir im Akt ihres Lesens in unseren eigenen Selbst-Zweifeln unheimlich gefangen sind, indem unsere eigene Identität als Zuschauer auf dem Spiel steht. Denn die mehrfachen Schichtungen, die Jess Walter uns präsentiert, zeigen nicht nur, dass die Geschichte, die jemand über sich selbst erzählen möchte, immer transformiert werden kann, sondern wichtiger noch, dass ein Moment der Verweigerung in jede Selbst-Präsentation eingebaut ist, weil sich nämlich jede beabsichtigte Geschichte im Verlauf der Repräsentation so leicht zu einer bloßen Form auflösen kann.

Indem wir aufgerufen sind, die unheimliche Doppelexistenz des Immigranten zwischen mehr als einem Schauplatz der Verortung nachzuahmen, erkennen wir, dass ein möglicher Nebeneffekt von Freuds Konzept, dass das Ego nur zu nicht perfekten Repräsentationen des Selbst Zugang hat, die den unergründlichen Kern des Subjektes versperren, ausschließen oder verzerren, in der Entdeckung liegt, dass auch diese Schirm-Repräsentationen selbst Verzerrungen sind, die in ihrer Undeutlichkeit direkte Lesbarkeit verhindern. Aber insofern sie die Vorstellung einer erfolgreichen Erzählung des Selbst verunsichern – indem sie die Sicherheit, dass man sich ungestraft zu einem Stereotyp umgestalten und so all die Fremdheit, die man nicht kommunizieren möchte, ausschließen könne, in Frage stellen –, verweigern sie auch die Geste der Unlesbarkeit. Wenn wir uns diesen Bildern gegenüber finden, können wir nicht umhin, die in den Vordergrund gerückte Gestalt – die undeutlichen Linien, die dunklen Formen, die Farbspuren – mit Bedeutung zu füllen, so wie wir unweigerlich die verschiedenen Rahmen zu einer kohärenten Erzählung verknüpfen. Dennoch schweben wir auch unheimlich zwischen drei wech-

selseitig voneinander abhängigen Positionen – wir erkennen, dass diese Bilder aus nichts als verschiedenen Schichten von Abdrücken bestehen; wir erkennen, dass es unter der Oberfläche Schichten gibt, die man nicht sehen kann (das ursprüngliche Photo); und wir erkennen, dass die gesamte Sequenz ihre eigene Geschichte der Umgestaltung hat (den riskanten Übergang von Photographie zu Malerei). Wir können uns auf die gewonnene Form oder auf die verlorene Botschaft konzentrieren, aber keines von beiden wird unser Begehren nach Orientierung voll befriedigen. Die wiedergewonnene, verborgene Geschichte droht immer, unserem Zugriff zu entgleiten, während die Linien, die unter jeder nachträglichen Anwendung von Bedeutung verblasen, sich stets wieder in ihr Recht setzen werden. Denn der Witz besteht genau darin, dass diese Schnappschüsse ebenso weit davon entfernt sind, Originalbilder zu sein, die für eine stabile Bedeutung sprechen könnten, wie Jess Walters gemalte Umgestaltungen. Indem sie stattdessen nur als ein Modell für verfremdete, unheimliche Repräsentationen dienen, sind diese Schnappschüsse selbst schon ein Dokument der Verfremdung – das Modell verbirgt sein Gefühl der Fremdheit, indem es die Pose der Assimilation annimmt; der Photograph isoliert einzelne Augenblicke aus der zufälligen Kontingenz der Alltagserfahrung. Für den Betrachter zeigt es sich, dass alle Gesten des Lesens – ob das nun bedeutet, eine verborgene ursprüngliche Botschaft wiederzugewinnen, seine eigene Geschichte zu konstruieren oder stattdessen auf der Oberfläche des Bildes umherzuwandern – auf unheimliche Weise denselben Bezugspunkt haben: die vertraute Fremdheit im Herzen der Geschichten, die wir erzählen, um unserer existentiellen und kulturellen Fremdheit Sinn zu verleihen.

Übersetzung aus dem Englischen von Benjamin Marius