

Sherman in verschiedenen Posen. 3. Die Frau ist verführerisch (Abb. 1), sie ist fragil (Abb. 2) oder dominant (Abb. 3). Die Künstlerin und ihre Bilder würden hier gemäß des Spiegeleffektes weitgehend ineingesetzt.

Aber auch andere Antworten sind möglich, und sie treffen eher die Aspekte, auf die Shermans Fotografien referieren: 1. Die Kultur, die wir formen und die uns formt. 2. Die Frau als Bild oder die Identität des Scheins. 3. Eine Geschichte der Macht. -- Aber: wo/wer ist dann Sherman? Dieses Interpretationsmuster an sich könnte auch zurückgegeben werden, indem seine Existenzbedingungen Thema würden: Welche Gesellschaftsstrukturen bringen solche Fragen hervor? Da in jede dieser Fragen bereits das Geschlechterverhältnis eingeschrieben ist, unterliegt auch jede Antwort potentiell der Gefahr, das System zu verlängern. Wenn der Mensch, so Roland Barthes in seiner „Rhetorik des Bildes“, Zeichen liebt, sie aber eindeutig liebt, wäre es eine subversive Strategie, uneindeutig zu bleiben.

Die Kunst Cindy Shermans ist, mit traditionellen Formen der Wahrnehmung und Erfahrung, der Deutung und Sinnkonstruktion, eben mit dem Wunsch nach „eindeutigen“ Antworten zu spielen. Ihre Bilder befragen das etablierte Repräsentationssystem, indem sie es parodieren und seine Seriosität in Zweifel ziehen. Imitation bedeutet für die Künstlerin ein „make fun of the culture“ (Sherman). Den größten in Scherz umgewandelten Zweifel hegen ihre Bilder an einer binären Denkstruktur, die die Klassifikation Weiblich-Männlich hervorgebracht hat. Diese Kategorien geben vor, ursprüngliche Geschlechtsidentitäten zu bezeichnen, doch sind sie Ergebnisse eines in Natur zurückverwanderten, sexualisierten Machtdiskurses. Und in einer patriar-

Linda Hentschel

„... and also make fun of the culture.“

Parodie als Politik am Beispiel der Film Stills von Cindy Sherman (1977-80)

Bilder, so auch Fotografien, werden häufig mit einem klassischen Interpretationsmuster überzogen: 1. Wer hat das Bild gemacht? 2. Wen zeigt es? 3. Welche Geschichte erzählt es?

Im Falle der in den späten 70er Jahren entstandenen Film Stills von Cindy Sherman, einer Serie von ca. 60 s/w Fotografien, die sich auf Bilder des 50er-Jahre-Films beziehen, könnten die Antworten lauten: 1. Die Fotografin Cindy Sherman. 2. Cindy



1 Cindy Sherman, „Untitled Film Still # 7“, 1978



2 Cindy Sherman, „Untitled Film Still # 4“, 1978

chalen Gesellschaft ist bekannt, wer die Lust an der Macht und die Macht der Lust auf seiner Seite haben möchte.

Im folgenden soll gezeigt werden, wie Cindy Sherman in ihren Filmstandbildern mit den Strategien der Wiederholung und Verkleidung Faktoren kommentiert, über die Geschlechterbilder und -positionen hergestellt werden. Als Größen, die am Aufbau ihrer fotografierten Inszenierungen beteiligt sind, dekonstruiert m.E. Sherman die Funktion des Autors, des Frauenbildes, des Betrachters sowie das Medium der Fotografie selbst. Im Rahmen dieses Beitrages möchte ich mich auf die ersten beiden Faktoren konzentrieren, während ich versuchen werde, die beiden letzteren mitzudenken. Dies kann gleichsam den Gesamteindruck eines open-end hervorrufen. Doch erscheint es mir sinnvoller, Fragmente herauszugreifen, um diese auf ihre theoretischen Positionen zu befragen und dadurch einen Einblick in die Komplexität von Shermans Arbeiten zu geben, denn durch einen vermeintlichen Überblick ihre Vielschichtigkeit zu maskieren. Die Funktionen Autorenschaft und Frau als Bild werden deshalb zunächst behandelt, weil sie einen Kommentar zum Thema Subjekt und Identität des Weiblichen bilden. Anders formuliert: kann eine feministische Ästhetik/Kritik ohne feste Definition von „Frau“ auskommen?

1. Funktion Autor (Wer hat das Bild gemacht?)

Laura Mulvey hat in „A Phantasmagoria of the Female Body“ zurecht betont, Cindy Sherman sei keine Fotografin, sondern eine Künstlerin, die mit Fotografie arbeite. Diese Unterscheidung ist aus mindestens zwei Gründen wesentlich: zum einen verschiebt sie die Gewichtung von der Präsenz einer Person, die gedanklich hinter der Kamera situiert und für die Entstehung des Bildes verantwortlich gemacht wird, hin zu dem fotografischen Apparat und seinem spezifischen Anteil am Bild. Das Medium Fotografie an sich ist trügerisch, weil es ein Hier und Jetzt, eine Anwesenheit des Sichtbaren suggeriert, das längst der Vergangenheit angehört. Aufgrund dieser (indexikalischen) Eigenschaft bezeichnet Roland Barthes das Foto als Arrêt de mort. Dieser tote Moment wird leicht mit Dokumentation von Wirklichkeit verwechselt, als könne ein Realitätsanspruch durch die Verleihung von Dauer erhöht werden. Gerade dadurch aber schafft die Fotografie eine Scheinwelt, sie simuliert Wirklichkeit und sie inszeniert Wirklichkeit, indem sie ausgewähltes Totes zur Schau stellt, während sie anderes verschweigt. Insofern trägt Fotografie die Maske „Wirklichkeit“ und ist ein Spiel um An- und Abwesenheit.

Es geht Mulvey folglich nicht um Personalisierung (mit den Implikationen Autorenschaft, Präsenz, Authentizität) dessen, was uns zu sehen gegeben wird, sondern um seine Medialisierung (Maskierung des Abwesenden, Simulation).

Zum anderen legt Mulvey die Positionierung Shermans zum Bild nicht fest. Zwar ist bekannt, daß die Künstlerin ihren Körper den Frauenbildern leiht, doch verweist dies nicht auf ein Identisch-Sein, sondern auf Verwandlungsgabe. Sie betreibt die Kunst der (Ver-)Kleidung und übernimmt in den Film Stills die Rolle einer Schauspielerin, die eine Rolle spielt. Um dieses verdoppelte Rollenspiel festzuhalten, betätigt Sherman den Selbstauslöser der Kamera. Sie verwischt insofern die Spuren einer subjektiven Autorität, indem sie die Künstlichkeit der Schauspielerin vor der Kamera der vermeintlichen Authentizität des Regisseurs hinter der Apparatur gleichsetzt. Zudem

verneinen die Film Stills das Phantasma des originellen Einfalls, der Einzigartigkeit und Autonomie, zu dessen Ideal die männliche Figur des Künstlers erhoben wurde, da sie offensichtlich nicht Kultur schöpfen, sondern schröpfen. Dem Mythos des Autors als säkularisierter Göttlichkeit, dessen Individualität und ungebundene Kreativität den kulturellen Raum bereichere, treten Göttinnen der Leinwand entgegen, die an Settings aus Hollywood B-Movies, des Film noir und des Neorealismus der 50er Jahre erinnern. Mit diesem Blick in die Vergangenheit dekonstruiert Sherman die Idee des 'Neuen' als Innovation und zeigt es als Destillat von Altem. Sie bedient sich der postmodernen Strategien der Appropriation (Aneignung) und des Pastiche (Nachahmung), die die Welt als Spiegelsaal medialer Bilder akzeptieren und reinszenieren. Andy Grundberg betont in seinem Aufsatz „Camera Culture in a Postmodern Age“, daß sich Verhalten in einer medialisierten Kultur nicht mehr auf die Originalität eines Subjekts und seiner unmittelbaren Erfahrungen berufen könne, sondern daß die Basis unserer Wahrnehmung und „Selbst“-Konstruktion eben ein Kaleidoskop von wirklichkeitserzeugenden Bildern sei. Die Vorstellung von 'Subjektivität' ist auch solch ein Bild. Zugleich ist das Pastiche eine Paraphrase auf das Medium der Fotografie selbst, wenn Sherman den „toten“ 50er Jahren über ihre Film Stills ein „Hier und Jetzt“ in den 70er Jahren verleiht.

Der Name Cindy Sherman steht somit für die zweifache Zurückweisung der Funktion Autor/Subjekt als gesellschaftliches Konstrukt von Autorität und Macht: weder gibt es ein identifizierbares „Ich“, das sich in Shermans Werk konstituiert, noch ist ihr Werk überhaupt ihr Werk, sondern ein Destillat gesellschaftlicher/fotomedialer Prozesse. Als Autorin/Subjekt ist sie verschwunden und mit ihr die Fiktion des „Selbst“ sowie des autonomen Kunstwerks als Zeichen des Originalen. Die Situation wird anonym. Anonymität scheint unserer Kultur schwer erträglich, wie Michel Foucault in „Was ist ein Autor?“ (1974) dargelegt hat: die Frage nach dem Autor/Subjekt sei die Operation, ein Vernunftswesen zu konstruieren, das einen realistischen (naturalistischen) Status haben soll. Die schöpferische Kraft, die diesem Individuum attestiert würde, sei aber nichts weiter als eine psychologisierende Projektion, die man an Texten vornehme. Diesem Mechanismus der Rezeption bewußt, verlieren sog. Auffälligkeiten, Besonderheiten, Charakteristika an Subjekt/Werk ihre Ursprünglichkeitsposition und werden zu einem Resultat von Diskursen. Die Kategorie „Individualität“ gilt somit nicht länger als Ausgangspunkt der symbolischen Ordnung, sondern ist als ihr Effekt erkannt. Roland Barthes nennt diese Verschiebung den „Tod des Autors“ und die „Geburt des Lesers“. Sprache verbindet beide Seiten. Shermans Bildersprache bezeichnet nicht mehr ein einheitliches Subjekt der Repräsentation, das aus einem patriarchalen Kontext als männliches hervorgeht. Was aber bleibt, ist ihr Name, und dieser kennzeichnet einen Diskurs, den Foucault in Anlehnung an Samuel Beckett genannt hat: „Wen kümmert's, wer spricht?“

2. Funktion Frauenbild (Wer ist gezeigt?)

Die Film Stills stellen dem Schöpfermythos Autor den Alltagsmythos Frau gegenüber. Letzterer wird als ein Werk von ersterem verstanden, doch die klassische Beziehung zwischen beiden Polen stört Sherman radikal. Psychoanalytisch formuliert, führt die Künstlerin am männlich gedachten Subjekt der Repräsentation eine symbolische

Kastration durch: sie nimmt ihm nicht nur seine Privilegien innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie (s. 1.), sondern auch – und dies ist vielleicht ein noch weitgreifenderer Einschnitt – die Kontrolle über das Objekt der Repräsentation, das Frauenbild. Der Status der Frau als Bild erhält dadurch einen ganz veränderten Spielraum. Er ist aus feministischer Sicht nicht länger eine Art Gefängnis, eher ein Maskenball. „Fun“ (ein häufiges Wort bei Sherman) entsteht durch eine verminderte Ernsthaftigkeit gegenüber dem Fremdbild als Vor-Bild und im Erkennen seiner subversiven Täuschungsqualitäten. Dies unterscheidet Shermans Strategie vom mainstream feministischer Künstlerinnen der 70er Jahre. In Affinität zur Neuen Frauenbewegung inszenierten Künstlerinnen wie Judy Chicago, Carolee Schneemann, Gina Pane, Valie Export oder Ulrike Rosenbach Reoperationen des weiblichen Körpers als Zeichen einer Selbst-Suche. Utopie war, eine reine, authentische, wahre Weiblichkeit jenseits und unabhängig von patriarchaler Bildproduktion zu finden. Aus dieser Perspektive mußte der Status des Weiblichen als Projektionsfläche männlicher Abspaltungsphantasien wie eine Bedrohung wirken, da er das „Wesen“ der Frau verstelle. Da aber nichts realer ist als eine androzentrische Kultur, verbleibt auch jede feministische Vorstellung über das Geschlecht zwangsläufig innerhalb dieser Struktur. Ein Standpunkt außerhalb ist nicht möglich. Statt nun einzelne Weiblichkeitsmythen (von Heilige bis Hure) gegen andere auszutauschen und somit erneut Normierungen und Fixierungen über eine Wesensart Frau vorzunehmen, die unbewußt das patriarchale Repräsentationssystem verlängerten, läßt Sherman es kollabieren, denn: ihre scheinbare Identifikation mit dem Frauenbild ist eine Identifikation mit dem Schein. Was passiert, wenn die Künstlerin mit der Fotografie den Mythos Frau verkörpert?

Über Mimesis verschiebt sie die Kategorie „Identität“ in den Bereich des Künstlichen. Das Sein selbst wird als ein Als-ob, als ein Sein-spielen denaturalisiert und als Artefakt präsentiert. Der Schein wird nun real, und das Natürliche/Selbst entlarvt sich als Fiktion. Damit stört Sherman vehement die innere Logik des Mythos. Ein Mythos, so Roland Barthes, bezeichne die Umwandlung von einem Sinn in eine Form. Der Mythos entzieht den Dingen die Erinnerung an ihre geschichtliche Herstellung, er enthebt sie der gesellschaftlichen Diskursebene und erhebt sie dergestalt zur Natur und Ewigkeit. Der Mythos ist eine entpolitisierte Aussage, denn er verkehrt Antinatur in Pseudonatur. Vom Gesicht Greta Garbos spricht Barthes als Gesichts-Objekt und Idee. Die filmerische Inszenierung verwandle ihre Physiognomie in eine vergöttlichte Maske, deren Idee weniger ein Geheimnis installieren, denn einen Idealtypus offenbaren möchte. Aber so, wie die Maske einen naturalisierten Mythos hervorbringen kann, so kann sie auch seine Künstlichkeit demaskieren. Das ist der subversive Effekt der Maskerade, wenn sie, wie von Sherman, verdoppelt wird. Im Film Still # 16 (Abb. 3) verkörpert die Künstlerin eine Schauspielerin, die an die Maske von Jeanne Moreau erinnert. Mit dieser Maske Moreaus entstand im Film noir jener Frauentypus auf der Leinwand, den man vorgab, auf der Straße gefunden zu haben. Sherman macht aus dieser wahren Filmgeschichte ein Standbild. Die Frau auf der Fotografie wird dadurch als doppeltes Komposit von weiblicher Rolle und medialem Bild dekonstruiert. Die wiederholte Maskerade ist demnach eine Parodie auf den Vexiercharakter der Maske selbst. Der Glaube an ein Sein hinter dem Schein wird absurd, wenn jedes Sein sich auf einen Schein bezieht und also nur ein palimpsestartiges, unstabiles Gerüst für Scheinidentitäten sein kann. An Shermans weiblichen Charakteren ist nicht nur, wie Craig Owens im „Diskurs der Anderen“ feststellt, ein „Flattern

3 Cindy Sherman, „Untitled Film Still # 16“, 1978



an den Rändern der Identität“ abzulesen, sondern Shermans feministischer Entwurf von Identität ist das Flattern an sich, ist Metamorphose, das Vergnügen, Alles-zu-Spielen und Nichts-zu-Sein, außer einer Maske. Die Film Stills werden somit häufig interpretiert als ein ästhetisches Ausagieren des psychoanalytischen Modells von Weiblichkeit als Maskerade, wie es Jacques Lacan in Anlehnung an Joan Rivière (1929) beschrieben hat. Nach Rivière ist Maskerade eine Art kultureller Transvestismus, den Frauen begehen, wenn sie eine Position erwünschen, die in der Gesellschaft Männern vorbehalten sein soll. Sie kompensieren ihre „verborgene Männlichkeit“ mit einem Überangebot an zur Schau getragener Weiblichkeit, um unentdeckt zu bleiben. Was hinter Rivières Modell steht, ist nicht die Identifikation mit dem einen oder anderen Geschlecht, ein So-Sein, sondern ein Begehren nach dem Anderen, ein In-Distanz-Sein. Diese ver-rückte Position, den eigenen weiblichen Körper als Verkleidung zu benutzen, erachtet Lacan als symbolischen Ausdruck einer Sexualität, wie sie von einem androzentrischen Repräsentationssystem hervorgebracht wurde. Ausgehend von dem Kastrationskomplex, dem beide Geschlechter in unterschiedlicher Weise unterworfen sind, wird der Mangel auf die Frau projiziert. Als Garantie, daß der Mann den Phallus hat, repräsentiert die Frau den Ort des männlichen Begehrens, sie ist also der Phallus. Mit anderen Worten: Das männliche Subjekt benötigt zu seiner Selbstkonstituierung, sein eigenes Begehren in der Verkleidung „Frau“ zu erblicken. Die Kategorie „Frau“ bezeichnet hier nicht eine weibliche Andersheit, sondern den Schauplatz einer männlichen Selbst-Ausarbeitung. „Frau“-Sein entsteht somit in dem Moment, indem sie vorgibt, etwas zu sein, was sie nicht hat. Wenn Shermans Charaktere diesen Mechanismus wiederholen, sind sie nicht mehr die Erfüllung des männlichen Begehrens, sondern sie zeigen seine Herstellung; sie ent-hüllen und

ent-täuschen dadurch, daß sie sich als Spiegel und Projektionsfläche zu erkennen geben und dem männlichen Gegenüber jegliche Illusion rauben, „echt“ und nicht kontingent zu sein. Der Fetisch Frau verschiebt sich zur Verkleidung Frau. Die fetischisierten Qualitäten von Frau lösen sich auf, weil die Bedrohung, die sie für das männliche Selbst leugnen/verschleiern helfen sollten, in dem Moment Thema wird, in dem der Akt der Maskierung selbst re-inszeniert wird. Die Frau bleibt ein Rätsel, jedoch nicht weiter als Mythos, sondern als kritischer und politischer Kommentar auf die patriarchale Konstruktion von Frau.

3. Welche Geschichte erzählt das Bild?

Die Film Stills sind eine Nacherzählung der Bilderherstellung als Realität und eine feministische Geschichte der Uneindeutigkeiten als Antwort auf eine patriarchale Definitionsmacht. Cindy Sherman als identifizierbares Subjekt ist abwesend, anwesend sind multiple Verkörperungen des Weiblichen unter dem Namen Sherman. Mit den Strategien der Nachahmung (Pastiche) und der Verkleidung (Maskerade) sind zwei grundlegende Garanten des Repräsentationssystems destabilisiert. Indem mediale Frauen/Bilder den Rohstoff der fotografierten Inszenierungen bilden, werden Begriffe wie Realität und Identität als Resultate einer Kulturproduktion vorgeführt und dergestalt denaturalisiert. Daß Sherman eine künstlerische Anonymität bezeichnet, stellt einerseits den Status „Subjekt der Repräsentation“ als männlichen



4 Barbara Krüger, Ohne Titel, 1981

(Selbst-)Schöpfungsmythos bloß und betont andererseits, daß eine feministische Intervention nicht wissen braucht, WER agiert, sondern warum wie wogegen agiert wird/werden kann. Wenn diese Strategie von verkleideten, parodierenden Objekten der Repräsentation übernommen wird, kann das Zeichensystem kollabieren, denn das scheinbar Wahre wird nicht wahr sein, dafür aber der wahre Schein und das Nicht-Identische. Das wäre eine vergnüglichere Position für beide Geschlechter. Inwiefern der Tod des Autors als Abgesang auf eine autonome, fixierbare und geschlechtliche Identität sich besonders effektiv im 'todesnahen' Medium Fotografie vollziehen läßt, muß an dieser Stelle offen bleiben. Zu diskutieren wären auch die Parallelen der Fotografie und Weiblichkeitsmythen als 'echte' Masken, hinter denen sich nichts Authentischeres verbirgt. Daß das Film Still als Filmfragment einen Filmablauf einfriert, hat vielleicht eine gewisse Ähnlichkeit mit der Erstarrung von Frauen zum Bild, wenn der männliche Blick sie trifft: „Your Gaze hits the Side of my Face“ (Abb. 4).

Literatur

- Roland Barthes, Rhetorik des Bildes (1964), in: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt 1990, S. 28-47
- Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie, Frankfurt 1985
- Roland Barthes, Mythen des Alltags (1957), Frankfurt 1964
- Mary Ann Doone, Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers, in: Frauen und Film, Maskerade, Heft 38, Mai 1985, Frankfurt, S. 4-19
- Michel Foucault, Was ist ein Autor? (1969), in: Ders., Schriften zur Literatur, München 1974, S. 7-32
- Andy Grundberg, Camera Culture in a Postmodern Age, in: Ders., Kathleen McCarthy Gauss, Photography and Art. Interactions since 1946, New York 1987, S. 207-215

- Linda S. Klinger, Where's the Artist? Feminist Practice and the Poststructural Theories of Authorship, in: Art Journal, Vol. 50, No. 2, Sommer 1991, New York, S. 39-47
- Jacques Lacan, Die Bedeutung des Phallus, in: Schriften II, Berlin 1986
- Laura Mulvey, A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman, in: New left review, Nr. 188, Juli/August 1991, London, S. 136-151
- Craig Owens, Der Diskurs der Anderen. Feminismus und Postmoderne, in: Kunst mit Eigen-Sinn (Ausstellungskatalog), Wien, München 1985, S. 75-88
- Joan Rivière, Womanliness as a Masquerade (1929), in: Victor Burgin u.a. (Hg.), Formations of Fantasy, London 1986