

Linda Hentschel

Unwegsamkeiten auf dem Feld des Sehens

Raumwahrnehmungen, Sehirritationen und Geschlechtersituierungen bei Valie Export und Cindy Sherman.¹

In diesem Beitrag sollen der Anteil des Augensinns an der Verräumlichung von Machtstrukturen betont und Blickbahnen nachgezeichnet werden, die einen Raum regulieren und Subjektpositionen markieren sowie irritieren können. Dies geschieht vor dem Hintergrund zweier Auffassungen über Sehfunktionen: einerseits die formgebende, meisternde Aufgabe des Kontroll-Auges, wie sie von gestalttheoretischer Seite beschrieben wurde und andererseits die Einstellung des Auges, das nach Jacques Lacan vom Blick irritiert werden kann.

Es mag zunächst als eine minimale Verschiebung erscheinen, ob ich mich im Raum bewege oder sich der Raum an mir vorbei bewegt, ob wir dort Dinge/Gestalten sehen oder sie uns anblicken, doch ist diese Differenz maßgeblich an der Konzeption von sozialen Subjekten sowie gesellschaftlichen Räumen und – in deren Interaktion – an der

Herstellung von Geschlechtertopographien beteiligt. Zur Illustration sei eine kurze Geschichte über eine Raumerfahrung angeführt: Während einer Bahnfahrt überraschte die laute Stimme eines Kindes die Mitreisenden, indem es sagte: „Schau mal Papa, der Bahnhof fährt weg!“ Von einem Moment auf den anderen wurde gleichsam die Bewegung vertauscht und dadurch die Orientierung unterbrochen. Man kann diese Wahrnehmungposition als Wahrnehmungstäuschung bezeichnen, fällt damit aber bereits auf das Konzept eines *richtigen* Sehens herein. Ich schlage deshalb vor, von Disziplinierungspraktiken des Augensinns oder, wie Gert Mattenklott es nennt, vom Auge als „aufgeklärtem Organ“² zu sprechen und möchte im folgenden den Blick auf undiszipliniertere visuelle Eindrücke lenken, die Valie Export und Cindy Sherman zu sehen geben.

Gestalten und monströse Verformung

Was den Wunsch nach Zuverlässigkeit und Genauigkeit anbelangt, scheint das Auge den anderen Sinnen gegenüber privilegiert zu werden. Das hat etwas mit seinem Unterscheidungs- und Isolierungsvermögen zu tun. Das Auge funktioniert zwischen Körper und Raum, zwischen einem sog. Innen und Außen, einem Subjekt und den Anderen als Kommunikationsstelle. Der visuelle Austausch kann dabei in unterschiedlichen Richtungen verlaufen. Der Weg vom Auge zur Umgebung ist mit dem Akt des Erkennens, Sortierens, Einordnens konnotiert. Das optische Erfassen der Dinge im Raum beruft sich demnach auf ein wissendes, meisterndes und distanzierendes Auge, das den Raum beherrscht. Momente des Unheimlichen, der Überraschung, Verunsicherung oder Desorientierung hingegen scheinen den umgekehrten Weg zu nehmen und das Auge oder auf das Auge zu treffen. Es ist, als sei ich hier nicht Ausgangspunkt oder Ursprung eines Sehfeldes, das sich vor mir und von mir getrennt aufspannt, sondern als sei ich gleichsam von dem Sehfeld erfaßt und umfaßt: angeblickt. Verwirrend ist dies deshalb, weil die Vorstellung aufgehoben wird, der eigene Blick könne vor dem Erblicktwerden schützen.³ Jacques Lacan schreibt in diesem Zusammenhang, daß ein Subjekt nur von einem Punkt aus sehe, in seiner Existenz aber von überall her erblickt sei. Er spricht von der „Präexistenz eines Blicks“.⁴

Um nun der Frage nach den Voraussetzungen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Orientierung und Irritation im Raum nachzugehen, beginne ich mit einer Blickkonstruktion, wie sie für das Kino typisch ist. Nach diesem Modell baut sich ebenfalls eine bestimmte Raumerfahrung auf: es ist die Illusion der Übersicht, der panoptischen Seherfahrung, die in unserem politischen System an eine subjektstabilisierende Absicht geknüpft ist.

Folgt man gestalttheoretischen Ansätzen, kann nur etwas identifiziert werden, das gegen einen Hintergrund freigestellt und von ihm isoliert wird. Dieses als Alltagswahrnehmung vorgestellte Trennungsverfahren von Figur und Raum bestätigt der Filmtheoretiker Christian Metz für das Kino: „Die Bewegung gibt den Objekten eine ‚Körperlichkeit‘ und eine Autonomie [...], sie entreißt sie [die Objekte, L.H.] der flachen Oberfläche, auf die sie beschränkt waren, sie ermöglicht es ihnen, sich als ‚Figuren‘ vor

einem 'Hintergrund' abzuheben; befreit [!!] von seinem Halt, 'substantialisiert' sich das Objekt.⁵

Eine andere Sicht auf die Dinge beschreibt Donna Haraway in ihrer Kritik am cartesianischen Weltbild mit seinem mathematischen Koordinatensystem, welches eine moderne Welt als rationale Räume imaginierte. Dies sei eine Welt, so schreibt sie, „in der wir vielleicht keine Form annehmen wollen, deren 'schlammigen Sumpf' wir aber durchqueren müssen, um nach Anderswo zu gelangen.“⁶ Für diesen Weg schlägt Haraway die Strategie der Verformung vor und plädiert dafür, sich dabei nicht allzusehr vom Hintergrund zu „befreien“, lieber amöbenartig zu kriechen, um nicht – restlos identifiziert und abgetrennt – als Mensch-im-Raum zu enden und dadurch das „grundlegende Begehren des Phallogozentrismus nach Vollständigkeit und Präsenz zu erfüllen.“⁷ In einem System von „no missing links“ setzt sie auf Lücke, fehlende Zwischenglieder und monströse, da uneindeutige Züge.

Während Metz aus der Position eines selbst unsichtbaren Betrachtersubjekts die Sichtbarwerdung von Gestalten auf der Leinwand als Befreiungs- und Triumphzug über den Raumhintergrund vorstellt, beschreibt Haraway dieses Verfahren für einen medialisierten Alltag gleichsam als Gefängnisraum, der von „un/an/geeigneten Anderen“ ausgetrickst werden sollte.

Wenn die Schaulust geht ...

Mit einem ähnlichen Trick, der die Voraussetzungen des Sichtbaren über seine Verformung thematisiert, provozierte bereits Ende der sechziger Jahre Valie Export mit ihrem *Tapp- und Tastkino* (Abb. 1). Sie hat den Prozeß der „Befreiung vom Hintergrund“ bis zum Verlassen der Kinoleinwand getrieben und – im Sinne ihrer Taktik des *expanded movie* – ihre Körperoberfläche direkt als Projektionsfläche eingesetzt. Mit einem konstruierten Minikinosaal, den sie um ihren Oberkörper trug, ging Export in mehreren Großstädten durch die Straßen und lud ein, das Kino mit den Händen zu besuchen. An die Stelle der planen, aber Tiefe suggerierenden Leinwand war ihr nackter Busen getreten, so als hätte sich eine glatte Oberfläche gewölbt. Bei dem ersten Auftritt während eines Wiener Filmfestivals soll ein Regisseur versucht haben, Export den Kasten zu entreißen mit den Worten: „SEHT her, diesen Busen fürs Volk.“⁸ Das Empörende scheint gewesen zu sein, etwas dem Auge zu entziehen und dem Tastsinn zu geben. Dadurch nähert sich eine voyeuristische Position einer quasi blinden an, denn mit der Verschiebung der Wahrnehmungsapparate macht Export darauf aufmerksam, was ein voyeuristisch eingestelltes Auge leicht übersieht: wie sehr es Nähe scheut und daß es – mehr als von der Art des gesichteten Objekts – von einer räumlichen Distanz, von einem Aufenthalt an einem anderen, getrennten Ort abhängig ist. Man kann daher die Lust an der eigenen Unsichtbarkeit als eine Lust an Raumentiefe begreifen, die, visuell gemeistert und kontrolliert, zur Belohnung eine ferne Gestalt – repräsentiert in Form eines weiblichen Körpers – freigibt. Diese räumliche Konstellation, die in die Distanz und Trennung zwischen sehendem Subjekt und gesehenem Objekt investiert, wurde nicht nur als Voraussetzung für die Schaulust im Kino diskutiert, sondern darüber hinaus auch als räum-



1 Valie Export, Tapp- und Tastkino, 1968

liche Entsprechung einer grundlegenden Begehrensstruktur thematisiert: „Wenn für jedes Begehren gilt, daß es vom unbegrenzten Streben nach dem nicht präsenten Objekt abhängt, dann ist das voyeuristische Begehren zusammen mit bestimmten Formen von Sadismus das einzige Begehren, das aufgrund seines auf Distanz beruhenden Grundprinzips symbolisch und räumlich an diese grundlegende Kluft erinnert.“⁹

Exports Kritik zielt m.E. weniger auf voyeuristische Verfahren an sich, als mehr auf den Aspekt, daß der Filmapparat diese kulturelle Formation zu seiner objektivierten technischen Grundlage, nämlich dem Kamera-Auge gemacht hat. Exports Tapp- und Tastkino ist eine Kritik an der Kamertechnik als materialisierte bürgerliche Ideologie, wie sie auch ungefähr zeitgleich in der Filmtheorie geführt wurde. Im Mittelpunkt der Kritik stehen nun weniger diegetische Analysen als stärker der durch die Kamera entworfene zentralperspektivische Raum. Dieser Raum kaschiert, als (natur)wissenschaftliche Größe getarnt, seine ideologischen Interessen an transzendentalen Subjektentwürfen. Die Maschinerie setzt die Zuschauer in eine vorentworfene, überhöhte Sehposition, von der aus sich der Bildraum aufspannt. Durch Identifikationsangebote mit ProtagonistenInnen, vor allem aber mit dem Kameraauge wird der Betrachterblick gelenkt oder besser dazu verführt, seine Situiertheit als Sammelstelle zu imaginieren, in der alle Handlungsstränge und visuellen Bahnen zusammenlaufen und sich zu einer Ordnung fügen. Der Apparat ist ein System der Rezentrierung, das über eine Abfolge

von möglichst unauffälligen Schnitten die Illusion einer totalen Wahrnehmungsidentität und mit ihr *ganze* Subjekte entwirft. Insofern bedient eine zentralperspektivische Raumkonstruktion weniger ein sogenanntes aufgeklärtes Auge, denn eine voyeuristische Subjektposition. Schließlich sehen sich beide auch als Fensterblick. Der ideale Zuschauer hat ein alles sehendes Ich und bildet den Mittelpunkt dessen, was er sieht. Seine Position ist die Überwachung von außen.¹⁰ Dies erinnert an das panoptische Schema, welches Michel Foucault als perfektes Disziplinarverfahren beschrieben hat. Macht reproduziert sich hier in erster Linie über Sehpositionen: Von einem zentralen Ort aus sieht man alles, ohne jemals gesehen zu werden, während man auf der gegenüberliegenden Seite vollständig gesehen ist, ohne selbst sehen zu können.¹¹

Die Tiefendimension des Filmbildes kann daher, so schreibt Hartmut Winkler, als Handlungsachse der „raumgreifenden Eroberung“ aufgefaßt werden.¹² Laura Mulvey hat in ihrem Aufsatz über die visuelle Lust im narrativen Kino angeführt, daß dem männlichen Protagonisten als Identifikationsfigur des Zuschauers die Tiefe eines dreidimensionalen Raumes zugeordnet würde; er erschiene als eine Gestalt in einer Landschaft: „Der männliche Protagonist hat die Bühne zur freien Verfügung, eine Bühne von räumlicher Illusion, in der er den Blick artikuliert und Schöpfer der Handlung ist.“¹³ Das wiederum erinnert an die Ausführungen zu Beginn von Christian Metz, der von einer Befreiung aus dem Hintergrund sprach und dieses als Autonomie und Substantialisierung der Figur bezeichnete. Der Konnotation von Raumtiefe mit dem Männlichen entspricht nach Mulvey die Analogisierung von Fläche mit weiblich. Im close-up auf den weiblichen Körper würde dieser fragmentiert und dem Renaissance-raum gleichzeitig seine Tiefe genommen. Distanz wird in Nähe umgewandelt, so daß keine *ganze* Gestalt vom Grund abgelöst erscheint.¹⁴ Vielmehr „(verschmelzen) die Schönheit der Frau als Objekt und der Bildraum ... miteinander.“¹⁵ Dieses Zusammenfallen von Frau und Raum im Sehfeld ist Pendant und Bild für die Lust an der Macht, die ein alles sehendes, selbst unsichtbares, da distanzierendes Kontrollauge im männlichen Körper situiert.¹⁶

Indem Export von einem weiblichen Raum-Körper ausgeht – ihr Busen ist der Bildraum, eine gewölbte Oberfläche –, dem auktorialen Auge aber seine zentralperspektivische Stütze nimmt, simultane Wahrnehmung aus der Distanz (sehen) gegen einen sukzessiven Prozeß in der Nähe (tasten) austauscht und die Lichtverhältnisse umkehrt, ist der Voyeur *ertappt* und verläßt seine abgetrennte Position, die so lustvoll besetzt ist. Die Rolle der reinen Beobachtung verkehrt sich in ein Unbehagen, angesehen zu werden. Das Begehren schrumpft auf ein Schamgefühl, weil in dem Moment des Erkant-werdens ein Erkennen wachgerufen wird, welches dem Subjekt vor Augen führt, daß es nicht das einzige ist, das blickt und solchermaßen immer schon ein Bild für den Blick als Objekt des Begehrens abgibt.

Daß Export diese Aktion im Stadtraum durchführt, einen Passanten zum Besucher macht, vergegenwärtigt die traditionsreiche Geschichte, daß auch die Städte weiblich seien. Diese Perspektive bezieht ebenfalls ihre Lust aus der Unsichtbarkeit des Einen. Baudelaire feierte das Inkognito des Flaneurs der Jahrhundertwende, „im Mittelpunkt der Welt zu sein, und der Welt verborgen zu bleiben.“¹⁷ Fast 100 Jahre später berichtet der Soziologe Michel de Certeau von der Schaulust, die ihn auf der 110. Etage des

World Trade Centers in Manhattan überkommt. Sein „gewaltiges Lustempfinden“, das er beim Überschauen dieser maßlosesten aller menschlichen Texte, der Stadt, verspüre, sei die Lust, „dem mächtigen Zugriff der Stadt entrissen zu werden. [...] [Die erhöhte Stellung des Körpers] macht ihn zum Voyeur. Sie verschafft ihm Distanz. Sie verwandelt die Welt, [...] von der man besessen war, in einen Text, den man vor sich unter den Augen hat. Sie erlaubt es, [...] ein Sonnenaugenauge oder der Blick eines Gottes zu sein. [...] Ausschließlich dieser Blickpunkt zu sein, das ist die Fiktion des Wissens.“¹⁸ Hier bezieht sich Certeau wiederum auf die von Foucault als Panoptismus beschriebene Seh- und Kontrolltradition, die maßgeblich daran interessiert war/ist, das menschliche Auge zu vergeistigen und so ein Subjekt als über den Raum und andere herrschend zu imaginieren. Macht neigt hier zum Körperlosen und konzentriert sich auf die hermetische Trennung von Sehen und Gesehen-Werden. Diese alles sehende Macht ist abhängig von der Blindheit der gewöhnlichen Stadtbewohner da „unten“: diese „spielen mit unsichtbaren Räumen, in denen sie sich ebenso blind auskennen, wie sich die Körper von Liebenden verstehen.“¹⁹ In dieser Analogisierung von Großstadtswahrnehmung und Sexualitätsdiskurs geht es Certeau um den Begriff der Verflechtung.

Die Liebesbeziehung zum Stadtraum, zur cinematographischen Bilderwelt und zu deren Stellvertreter, dem weiblichen Körper, zeigt Export in ihrer Verflochtenheit, da sie alle drei Größen auf einmal repräsentiert. Indem Export das alles sehende, selbst unsichtbare Auge vom Turm und aus der Dunkelheit hervorholt und es durch den Nahsinn des Tastens ersetzt, gibt sie diesem Auge seinen Körper zurück. Ins Licht getreten, wird er zum Mitakteur und Teil des Szenarios. *Distanz* ist dann nicht mehr etwas irgendwie Gegebenes, sondern bezeichnet eine Distanzierung vom eigenen involviertsein. Auf dem Feld des Sehens ist die Lust am Raum eine Lust am eigenen Unsichtbar-machen, welche wiederum mit Wissen/Macht konnotiert ist. Doch warum kann Gesehen-Werden, Angeblickt- und Sichtbar-im-Raum-Sein eine Ohnmachtsposition ausfüllen? Zeigt sich in der Skopophilie eine Verdrängung von Nähphantasien, die die Porösität der Ich-Grenzen u.a. dadurch aufzeigen können, weil das Subjekt des Begehrens sich zwischen der Position der Kontrolle des Objekts (das Objekt/Bild zu haben) und der Position der Identifikation mit dem Objekt (das Objekt/Bild zu sein) hin und her bewegt?

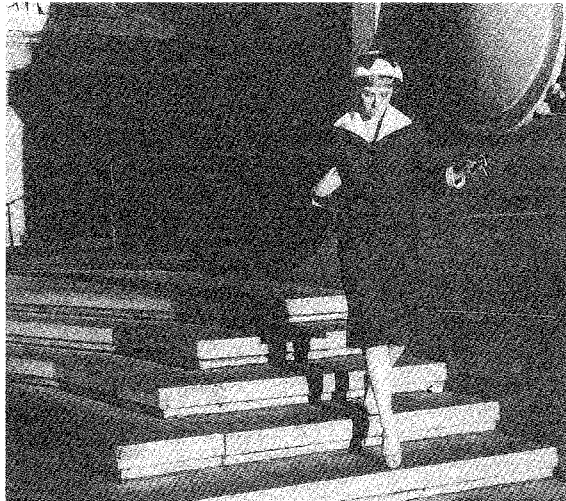
... und die Lust am Zu-sehen-geben kommt

Wie einst der Flaneur in Paris seiner Lust nachging, flaniert Cindy Sherman durch das kulturelle Identitäten-Reich. Seiner Schaulust begegnet Sherman mit der Lust am *Zu-sehen-geben*. Seiner Suche nach dem Fremden, Anderen in der Stadt, das verführerisch und bedrohlich zugleich eine weibliche Gestalt annehmen kann, erwidert sie ein *Sich-selbst-fremd-sein*. Und während er geht, um sich als Chronist der Zeit den Stadtraum visuell und schriftlich anzueignen, thematisiert sie, wie sich Wahrnehmungsbilder überhaupt erst zusammensetzen.

Hierfür wählt Sherman als künstlerische Strategien das Pastiche, also die Nachahmung bestimmter Stile, und die Maskerade, die Darstellung bestimmter Rollen. In ihrer



2 Cindy Sherman, Filmstill # 21, 1978



3 Cindy Sherman, Filmstill # 22, 1978

schwarz/weiß Serie *Untitled Film Stills* Ende der siebziger Jahre imitiert Sherman Settings, die an Hollywood B-Movies, den Film Noir oder den Neorealismus der fünfziger/sechziger Jahre erinnern. Ihre Kopien sind aber Bilder ohne Original, da sie nicht eine bestimmte, *authentische* Szene nachstellen, sondern sich aus einem Erinnerungsamalgam zusammensetzen. Damit kritisiert sie zum einen die Funktion der künstlerischen Autorschaft, weil die *Film Stills* offensichtlich nicht Kultur schöpfen, sondern schröpfen. Das Neue ist ein Destillat von Altem und die Innovation immer schon umgeschichtete Tradition.²⁰

Für unseren Zusammenhang von Sehfeldern und Raum aber zentraler ist, daß durch Shermans Inszenierung von Erinnerungsfragmenten die Funktion des Gedächtnisses selbst thematisiert wird. Dem Prozeß der Collage ähnlich kombiniert sie Ausschnitte miteinander. Das, was sie zu sehen gibt, ist demnach Ergebnis eines Auswahlverfahrens. Damit erinnert Sherman in ihren Fotografien daran, daß jede Darstellung auch von einer Nichtung, von Nichtbeachtetem begleitet ist. Dies wiederum heißt, daß hier nicht von irgendeinem Ding-an-sich/Raum-an-sich die Rede ist, sondern von den Bedeutungen, die wir ihnen einräumen. Einräumen ist wörtlich zu verstehen als Akt von Grenzziehungen, Ausschneiden, Positionierungen und Gestalten.

Die drei folgenden *Film Stills* können auf narrativer Ebene als ein Stadtspaziergang einer Frau angesehen werden (Abb. 2, 3, 4). Daß es sich um EINE Figur handelt, glauben wir, weil das gleiche Kostüm dreimal auftaucht, und daß dies vor wechselndem Hintergrund geschieht, ist Zeichen ihrer Mobilität. Die Erzählung wäre dann die von einem Körper als materieller Substanz, der sich frei und unabhängig durch einen Raum bewegt. Eine solche Sehweise mag Shermans Ausgangspunkt sein, nicht aber ihr Ziel. Es steht vielmehr zu vermuten, daß sie mit dem mehrmaligen Auftritt EINES Kostüms den Drang des Sehens nach Prägnanz, Formgebung und Einheitlichkeit parodiert. Der Siegeszug der Gestalt aus dem Hintergrund wurde bereits angesprochen. Um wirklich eine Gestalt zu sein, muß sie aber ihre Festigkeit vor wechselndem Hintergrund wiederholt zur Schau stellen. Jedes Erkennen bedeutet daher ein Wiedererkennen und ist eine Wiederholung. Es ist der wiederholte Wunsch nach einer ganzen, geschlossenen, gegliederten und umgrenzten Einheit, die isoliert werden kann. Die Gestalt ist ein Produkt dieser Erwartung und eines der Idealisierung, denn das Auge zieht zusammen und übersieht, was nicht paßt.²¹

Sherman reinszeniert diesen Vorgang der Segmentierung des Räumlichen zum Erhalt eines *freistehenden* Charakters auf technischer Ebene: Zwei ihrer drei *Film Stills* – der Numerierung nach das erste und das letzte (Abb. 2, 4) – weisen eine extrem geringe Tie-



4 Cindy Sherman, Filmstill # 23, 1978



5 Cindy Sherman, Rear-Screen Projection, 1980

fenschärfe auf, so daß die weibliche Gestalt im Vordergrund mit scharfen Konturen versehen, wie ausgeschnitten vor dem städtischen Hintergrund erscheint. Der Raum wird flächig, die Figur dadurch dreidimensionaler. Wenig später, in ihren ersten Farbfotografien von 1980, ironisiert Sherman das Ideal des freistehenden Charakters mit einem weiteren technischen Trick: als Raum verwendet sie eine Diaprojektion und stellt sich als Gestalt verkleidet, getrennt davon, davor (Abb. 5).

Interessant ist nun, daß im mittleren *Film Still* der Dreiergruppe die Figurumgrenzungen, die immer technische und vestimentäre, aber keine substantiellen Gründe haben, daß also diese Abgrenzung stärker verschwimmt und die Figur dadurch mehr IM als VOR dem Räumlichen erscheint (Abb. 3). Das Kamera-Auge ist auf die Treppenstufen im schattigen Hintergrund des Bildzentrums eingestellt. Wir können diese Einstellung auch als die Fixierung eines Betrachter-Auges auf Raumtiefe und Distanziertheit auffassen, als visuelle Eroberungsgeste der Raummitte, die aber hier leer – geräumt – ist. So gesehen, geht Shermans Gestalt an dieser zentralen, auf Klarheit und Eindeutigkeit abzielenden Sehachse vorbei und nähert sich den räumlichen Rändern des Bildes. Die Konturen verwischen, Kostüm und Mauerwerk ähneln sich in ihren Grauwerten genauso wie Beine und Stufen. An den Rändern dieses Sehfeldes, das freistehende Charaktere, feste Identitäten erwartet und sie deshalb sieht, taucht Shermans Figur eher wie ein Fleck im Raum auf. Ihr langgezogener Schatten unterstützt diesen Eindruck.

Ähnlich wie Valie Export, wenn auch auf dezentere Weise, positioniert Cindy Sherman eine weibliche Figur an einer Stelle im Raum, auf die das Betrachter-Auge nicht eingestellt ist. Und während Export die Schaulust mit ihrer räumlichen Abhängigkeit

konfrontiert (d.h. die Distanz, an einem anderen Ort zu sein, von dem aus man sehen kann, ohne gesehen zu werden) oder man könnte auch sagen, während Export auf das kontrollierende Auge zugeht, geht die Figur in Shermans Fotografie an diesem Auge vorbei. Dadurch, so meine These, ist Shermans Trick ein Beispiel für eine Beugung der Sehachse, Exports hingegen eher ein Beispiel für deren (Unter-) Brechung. Donna Haraway, die dafür plädiert, im gegenwärtigen, nach Oppositionen gegliederten Raum keine feste prägnante, allenfalls eine monströse Gestalt anzunehmen, schlägt als politische Strategie die Arbeit an „neuen Geometrien“ vor. Dafür empfiehlt sie das Verfahren der Beugung. „Ein Beugungsmuster verzeichnet nicht den Ort, wo Differenzen auftreten, sondern den Ort, wo die Wirkungen der Differenz erscheinen.“²²

Die Differenz, die in diesem Beitrag zum Thema gemacht wurde, war die von einem selbst unsichtbaren, körperlosen Auge, welches aus narzißtischen Gründen fest umgrenzte Gestalten und freistehende Charaktere aus dem Räumlichen herauslöst und welches gleichzeitig Raumaneignung als so lustvoll empfindet, daß es sich dabei einen weiblichen Körper vorstellt.

Shermans Figur nun ist weder eine mit sich selbst identische Gestalt noch repräsentiert sie den Hintergrund/Raum als weiblich. Die Wirkung dieser Differenz faßt Sherman zusammen in einer Situation, in der sie etwas als Verschwommenes maskiert zu sehen gibt. Shermans Maskeraden, die an sich bereits jede stabile, zentrierte Subjektposition verneinen, da sie Posen sind, „nach außen projiziert aus einem leeren Zentrum“²³, haben den zusätzlichen Effekt, nicht das sogenannte *Objekt des männlichen Blicks* zu sein, sondern den Blick selbst zu bezeichnen.

Folgt man Jacques Lacan, hat die Augenfunktion für ein Subjekt primär wenig mit Reflexion oder Denken zu tun, sondern mit Begehren. Von einer grundsätzlichen Gespaltenheit des Subjekts ausgehend, konstatiert er in seinem Aufsatz *Der Blick als Objekt klein a*²⁴ auf dem visuellen Feld eine Spaltung von Auge und Blick. Der Blick ist ihm zufolge ein Objekt des Begehrens, ein „Begehren nach dem Andern, [...] an dessen Ende das Zu-sehen-Geben steht.“²⁵ Man könnte also sagen, der Blick, wie ihn Lacan versteht, hat etwas mit einem tiefen Wunsch nach Selbst-Inszenierung zu tun. Dabei ist der Blick draußen imaginiert, Angeblickt-Werden ist das Ziel, auf das hin ein Subjekt ein Bild von sich entwirft. Das bedeutet, das Subjekt beherrscht nicht so sehr den Blick, es ist ihm vielmehr ausgesetzt. Das Subjekt tendiert dazu, sich dem Blick, „den ich auf dem Feld des Anderen imaginieren“²⁶, anzupassen. Dieser Prozeß verläuft weitgehend unbewußt, das heißt, das Subjekt SIEHT nicht, was es tut. Vielleicht sieht es später, was es tat, so z.B. auf einer Fotografie von sich.²⁷

Gleichzeitig verläßt sich aber das Subjekt auf sein Auge. Das Subjekt denkt sich als ein Sehendes, und dies gibt ihm Sicherheit. Lacan sagt daher: Das Auge, das aktiv sieht und ordnet, sei das Instrument des Bewußtseins, das dem Subjekt als Rezentrierungs- und Stabilisierungsinstanz diene. Folglich wird es als dem Ich zugehörig wahrgenommen und verhilft zur Annahme, sich selbst gegenwärtig zu sein.

Anders aber der Blick. Er übernehme die Funktion des Unbewußten, ein Mangelgefühl zu überbrücken, sich auf ein Ideal hin zu projizieren. Der Blick nimmt also gleichsam die Instanz von fremden, gefürchteten oder geliebten Augen ein, unter die ich mich stelle, um – im wörtlichen Sinne – im Licht zu stehen.

Als Bild bzw. Metapher der Funktion des Blicks für ein Ich verweist Lacan auf das Spiel der tierischen Mimikry. Diese verwandlungsfähigen Wesen wären Beispiel eines geschenkten *Zu-sehen-Gebens*. Sie passen sich in die räumliche Umgebung ein, indem sie sich gleichsam verdoppeln und mit einer abgelösten Gestalt den Raum nachahmen, einen Fleck im Raum bilden. Diese Wesen rechnen mit dem Angeschaut-werden und zeigen damit gleichzeitig, daß vor dem Gesehenen ein Zu-sehen-Gegebenes existiert.²⁸ Die Situierung zum Raum über eine Maske, in der sich auch das menschliche Subjekt in ein Bild/einen Blick einrückt, das sei die Position, aus der heraus es erst sehen könne. Anders formuliert: Das Subjekt sieht als Fleck im Raum, möchte aber nicht sehen, daß es ein Fleck ist. Lacan nennt das die Präexistenz eines Blicks; das Ich sieht nur von einem Punkt aus, in seiner Existenz aber von überall her erblickt. Diese visuelle Dezentriertheit des Subjekts macht denn auch seine Schwierigkeiten mit dem unvermittelten Angeblickt-Werden verständlich: Während es sich beim Sehen in einer sicheren, sich selbst identischen Position fühlt, wird es sich beim Angesehen-Sein seiner Mangelposition gewahr, weil der Status des Bild-Seins das Subjekt daran erinnert, daß es einem Idealbild von sich hinterherläuft. Sich erblickt zu fühlen, kann ein Subjekt zu Fall bringen, da es aus einem Subjekt der Reflexion und Kontrolle eines des Begehrens macht.

Shermans Maskeraden führen den Mechanismus des Angeblickt-Seins vor und geben ihn an den Betrachter weiter. Sie ist ein *female impersonator*. Ihre ständig wechselnden Verkleidungen präsentieren weniger verschiedene Rollen von Weiblichkeit, als daß sie Weiblichkeit – und damit Geschlecht allgemein – als ein einziges Rollenspiel vorführen. Geschlecht ist hier die Maske, der Fleck, durch die ein Subjekt im Raum sich sichtbar macht. Sherman verkörpert insofern den Blick als solchen, als sie sich auf die Seite des Begehrens nach dem *Zu-sehen-geben* schlägt. Indem ihre Figuren, wie Craig Owens es nennt, ein „Flattern an den Rändern der Identität“²⁹ bezeichnen, konfrontieren sie aber ein Betrachterauge mit seiner Abhängigkeit von gestaltfixierendem Sehen. Sherman ertappt den Betrachter gleichsam dabei, dem Anderen eine Gestalt zu geben als eine Verschiebung und als ein Akt der Nichtung, um die eigene unstabile Subjektposition zu negieren. Shermans Plädoyer für Selbst-Differenz auf der visuellen Ebene gewinnt noch dadurch an Gewicht, daß sie die Fotografin/Regisseurin dieser Szenen ist. Sehen und angesehen werden fallen somit unweigerlich zusammen. Der Illusion, wahrzunehmen, ohne sich selbst schon auf einen anderen Blick hin entworfen zu haben, wird hier kein Platz mehr eingeräumt.

- 1 Dieser Beitrag ist eine leicht abgewandelte Fassung meines Vortrags „Der Blick als Objekt im Raum. Stadtbilder und die Situierung des Weiblichen in Arbeiten von Valie Export und Cindy Sherman“ im Rahmen der deutsch-polnischen Tagung „Weibliche Räume – Frauen(w)orte“ im Mai 1996 in Otwock/Madrain bei Warschau.
- 2 Gert Mattenklott, Das gefräßige Auge oder: Ikonophagie. In: Ders., Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers. Hamburg 1982, S. 78.
- 3 Ebd., S. 53.
- 4 Jacques Lacan, Der Blick als Objekt klein a. In: Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964), Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Olten 1978, S. 78.
- 5 Christian Metz, Semiologie des Films, München 1972, S. 26, zit. n. Hartmut Winkler, Der filmische Raum und der Zuschauer. Apparatus – Semantik – Ideology. Heidelberg 1992, S. 148.
- 6 Donna Haraway, Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere. In: Dies., Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft. Hamburg 1995, S. 24.
- 7 Ebd., S. 27.
- 8 Anita Prammer, Valie Export, Eine multimediale Künstlerin. Wien 1986, S. 104 (Herv. L.H.).
- 9 Christian Metz, Le Signifiant Imaginaire. Psychanalyse et cinéma. Paris 1977, S. 85, zit. n. Mary Ann Doane, Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. v. Liliane Weissberg. Frankfurt/M. 1994, S. 72.
- 10 Vgl. Winkler (wie Anm. 5), S. 46.
- 11 Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M. 1976, S. 259.
- 12 Winkler (wie Anm. 5), S. 44.
- 13 Laura Mulvey, Visuelle Lust und narratives Kino. In: Frauen in der Kunst. Hrsg. v. Gisliind Nabakowski u.a. 1. Band, Frankfurt/M. 1980, S. 39.
- 14 Ebd., S. 37.
- 15 Ebd., S. 41.
- 16 Während Laura Mulvey Geschlechterpositionen entlang der Achse von aktivem und passivem Blick beschreibt, betont Mary Ann Doane den Stellenwert von Distanz bzw. Nähe zum filmischen Bild als Voraussetzung für voyeuristische Vergnügen. Zur Analogisierung von Weiblichkeit und Nähe vgl. Doane (wie Anm. 9), S. 66-89. Die in meinem Beitrag betonte Lust an der Kontrolle könnte fälschlicherweise den Eindruck hervorrufen, es gäbe nicht auch eine Lust am Kontrolliertsein. Zum Begehren, sich dem Blick, der Kontrolle, der Macht des Anderen zu unterwerfen vgl. u.a. Gaylyn Studlar, Schaulust und masochistische Ästhetik. In: Frauen und Film, Masochismus, Heft 39, Dezember 1985, S. 15-39.
- 17 Charles Baudelaire, Gesammelte Schriften. Dreieich 1981, S. 280f., zit. n. Griselda Pollock, Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne. In: Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Hrsg. v. Ines Lindner u.a. Berlin 1989, S. 322.
- 18 Michel de Certeau, Die Kunst des Handelns. Berlin 1988, S. 180.
- 19 Ebd., S. 182.
- 20 Die Infragestellung der Funktion des Autors bei Cindy Sherman habe ich ausführlicher behandelt in meinem Text: „... and also make fun of the culture.“ Parodie als Geschlechterpolitik am Beispiel der Film Stills von Cindy Sherman. In: Frauen Kunst Wissenschaft, Heft 18, Marburg 1994, S. 30-37.
- 21 In Anlehnung an Jacques Lacans Ausführungen zum Spiegelstadium haben neuere Subjekttheorien das Konzept der ganzen Gestalt als Identifikationsfigur des narzißtischen Ichs immer wieder kritisiert bzw. als grundlegende Verkennungsstruktur und imaginäre Befestigungsinstanz analysiert. Jaqueline Rose betont nun, ebenfalls in Anlehnung an Lacan, daß die Anpassungsbestrebungen an das imaginäre Ideal-Ich weniger über das als vollständig projizierte Spiegelbild verliefen, sondern stärker von der Art und Weise abhingen, in der das Einheit suggerierende Objekt vorher verloren gegangen war. In Roses Relativierung des Spiegelstadiums geht es folglich nicht mehr

- um die Position des Idealbildes an sich, sondern um die Frage, auf welchen Verluste-
fahrungen es basiert. Dadurch verschiebt
die Autorin die Aufmerksamkeit vom Iden-
tifikationsobjekt hin zu verschiedenen For-
men von Identifikationsstrukturen. Dem-
nach konstituiere sich ein Subjekt im visuel-
len Bereich des Begehrens nicht darüber,
was es sieht, sondern wie es sieht. Der
Frage, welche Verluste-
fahrungen welche
Raumidentifikationen begünstigen, muß
noch nachgegangen werden. Vgl. Jacqueline
Rose, *Das Imaginäre*. In: Dies., *Sexualität
im Feld der Anschauung*. Wien 1996, S.
184 ff.
- 22 Haraway (wie Anm. 6), S. 21.
23 Rosalind Krauss, *Cindy Sherman 1975-
1993*. München 1993, S. 90.
24 Lacan (wie Anm. 4), S. 65-126.
25 Ebd., S. 122.
26 Ebd., S. 90.
27 Vgl. hierzu die Ausführungen von Sigrid
Schade, die Lacans Auffassung vom Blick
als Objekt des Begehrens mit Roland Bart-
hes fototheoretischen Schriften zum „punc-

tum“ eines Bildes zusammenliest: Sigrid
Schade, *Der Schnappschuß als Familien-
grab*. Entstellte Erinnerung im Zeitstil der
Photographie, in: *Zeitreise. Bilder, Maschi-
nen, Strategien, Rätsel* [Ausstellungskata-
log], Hrsg. v. M. Scholl, G. C. Tholen, M.
Heller, Museum für Gestaltung Zürich, Ba-
sel/Frankfurt a.M. 1993, S. 287-300; Sigrid
Schade, *Posen der Ähnlichkeit. Zur wieder-
holten Entstellung der Fotografie*. In: *Mi-
mesis. Bild und Schrift*. Hrsg. v. Birgit
Erdle, Sigrid Weigel. Köln 1996, S. 65-81.

- 28 Lacan (wie Anm. 4), S. 80.
29 Craig Owens, *Der Diskurs der Anderen.
Feminismus und Postmoderne*. In: *Kunst
mit Eigen-Sinn* [Ausstellungskatalog],
Wien/München 1985, S. 85 f.

Bildnachweis:

- Abb. 1: Anita Prammer, *Valie Export*. Eine
multimediale Künstlerin. Wien 1986, S. 104
Abb. 2, 3, 4, 5: Rosalind Krauss, *Cindy Sher-
man 1975-1993*, S. 31, 29, 30, 75