

It is time now to come out of the closet.

Sandy Orgel, 1972.

To put on femininity with a vengeance suggests the power of taking it off.

Mary Russo, 1986.

One is and one is not, one s self-presentation.

Jennifer Blessing, 1997.

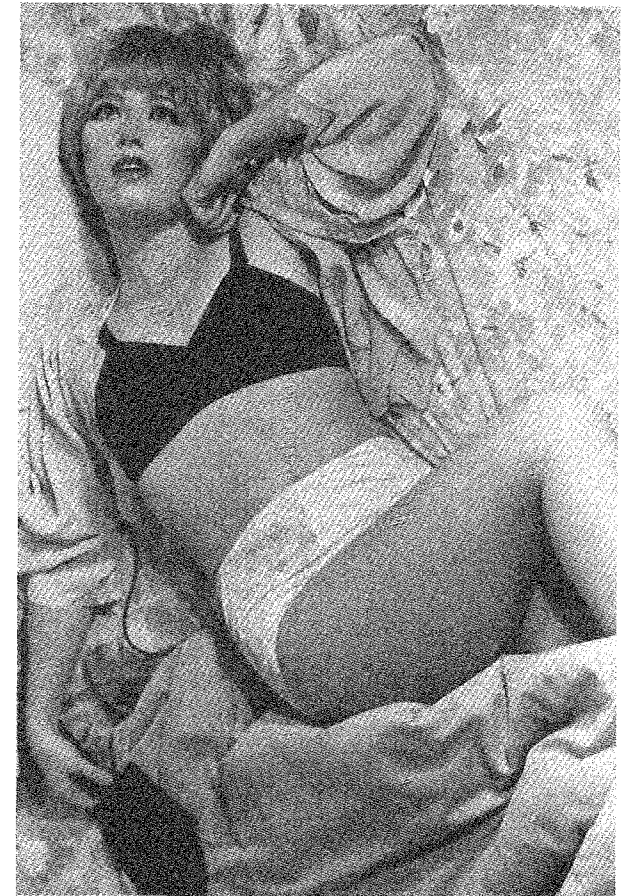
Feministische Repräsentationskritik entwickelte sich entlang mehrerer Achsen, oft widersprüchlich und nicht miteinander vereinbar. Neben der Suche nach Sichtbarkeit von Künstlerinnen und dem Wunsch nach alternativen oder authentischen Bildern von Weiblichkeit, wurden immer auch Zweifel an der Möglichkeit einer Deckung von Repräsentation und Identität geäußert. Die Frage nach der *Konstruktion* von Weiblichkeit in visuellen Medien spielte dabei eine entscheidende Rolle.

Ein Beispiel für die ästhetische Auseinandersetzung mit dieser Frage sind die Arbeiten Cindy Shermans. Ihre Fotografien, in erster Linie die Serie „Untitled Film Stills“ (1977-1980), wurden als Beleg für eine Neuorientierung innerhalb feministischer Repräsentationskritik herangezogen und entsprechend interpretiert.<sup>1</sup>

Im folgenden werde ich zunächst genauer darstellen, welchen Platz Shermans „Untitled Film Stills“ innerhalb feministischer Debatten um visuelle Konstruktion von Weiblichkeit einnehmen. Im zweiten Teil werde ich analysieren, welche Konzepte von Autorschaft, Identität und Repräsentation in einem Projekt Cheryl Dunyes und Zoe Leonhards aus der Mitte der 90er Jahre Verwendung finden. Ein Vergleich der „Untitled Film Stills“ mit den zwanzig Jahre später entstandenen „Fae Richards Photo Archives“/„Watermelon Woman“ soll deutlich machen, inwiefern die auf den ersten Blick ästhetisch ähnlichen Arbeiten als Beispiele für unterschiedliche Schwerpunkte feministischer Auseinandersetzung mit Identitätskonzepten zu lesen sind. Dazu zunächst zu Cindy Sherman.

### *Die Bilder hinter den Bildern: Shermans „Untitled Film Stills“*

Die Debatten um Sherman sind nicht denkbar ohne speziell US-amerikanische postmoderne Rezeption einer ganzen Reihe amerikanischer KünstlerInnen, wie Sherrie Levine, Richard Prince, Barbara Kruger u.a.<sup>2</sup> Die Arbeiten Shermans, die innerhalb dieser Rezeption vor allem von Bedeutung waren, sind die *Untitled Film Stills*. Diese Serie besteht aus einem Konvolut von 65 unbetitelten Schwarz-Weiß-Fotografien in Größen von 20,3 cm x 25,4 cm bis 76,2 cm x 102 cm (Abb.



Cindy Sherman, Untitled Film Still #6, 1977

1). Bei jedem der Bilder, auf denen Sherman die Neu-Konstruktion fiktiver Filme der 50er und 60er Jahre durchläuft, ist Sherman zugleich Fotografin und Modell. Damit siedeln sich die *Untitled Film Stills* innerhalb eines Diskurses des Selbstporträts an. Jedoch unterlaufen die Bilder verschiedene Merkmale, die traditionell für ein Selbstbildnis konstitutiv sind: Das zu konstruierende Selbst, notwendigerweise immer mit der jeweiligen Identität des Künstlers identisch, wird bei Sherman verweigert, denn wir wissen zwar, daß die Abgebildete immer sie selbst ist, jedoch ist sie in den unterschiedlichen Verkleidungen auch immer eine andere. Das Selbstporträt als scheinbar geschlechtsneutrale Legitimierung männlicher Autorschaft, wird so *ad absurdum* geführt. Nicht durch die Installation einer scheinbar gleichwertigen weiblichen Autorinnenposition, sondern durch die

Verfremdung der Geste selbst.<sup>3</sup> Die Suche nach authentischer weiblicher Identität via einer Position unhinterfragter weiblicher Autorschaft verfehlt sich dagegen selbst und verstellt die Offenlegung der Einlagerung von Männlichkeit in Begriffe wie Autorschaft und Autorität, auf die ein Selbstporträt verweist.<sup>4</sup>

*Archive fiktiver Identitäten: Zoe Leonhards „The Fae Richards Photo Archives“ und Cheryl Dunyes Film „Watermelon Woman“*

Wie wurden jedoch die Begriffe Autorschaft und Identität von Künstlerinnen 20 Jahre später visuell konzipiert? Anfang 1997 lief in New York der Film „Watermelon Woman“ der amerikanischen Filmemacherin Cheryl Dunye. Der Film beginnt mit einer Szene, in der Cheryl Dunye die Kamera auf sich selbst richtet, die ZuschauerInnen direkt anblickt und ihnen mitteilt, daß sie 1. eine Filmemacherin sein will, 2. einen Film drehen möchte und 3. keine Ahnung hat worüber, außer, daß es um schwarze lesbische Geschichte gehen soll. Der Film dokumentiert genau diese drei Punkte, d.h. Dunyes Selbstdarstellung/Selbstwerdung als Filmemacherin, das Entstehen des gezeigten Films und die Dokumentation der allmählichen Aufdeckung der Identität der in Filmen der 30er Jahre nicht unter ihrem Namen, sondern unter „Watermelon Woman“ bekannten schwarzen lesbischen Schauspielerin Fae Richards.

Nur wer lange genug im dunklen Kinosaal sitzen bleibt, wird mit der Wahrheit belohnt, die in Form der letzten Zeilen des Abspanns die ZuschauerInnen darüber aufklärt, daß es sich, entgegen ursprünglichen Anscheins, um eine vollständig fiktive Geschichte handelt. Trotz dieser Mitteilung wurde am Ende der Vorstellung, die ich besucht habe, mehrmals nachgefragt, ob „Fae Richards“, *wirklich* nicht existiere bzw. wie Dunye Informationen über „Fae Richards“ gesammelt habe. Dies kann man als Zeichen der Unaufmerksamkeit der ZuschauerInnen lesen, als Hinweis auf die gelungene Verwendung des Dokumentarfilms als *Still* oder als Wunsch der ZuschauerInnen, die Wahrheit, die in „Watermelon Woman“ zusammen mit den persönlichen Schwierigkeiten/Entwicklungen von Dunye als Dunye aufgedeckt wurde, zu behalten.

Die Ambiguität der Arbeit wird noch dadurch erhöht, daß die *Fae Richards Photo Archives*, die Cheryl Dunye im Laufe des Films entdeckt, tatsächlich existieren, denn Zoe Leonhard hat für Cheryl Dunyes Film 1996 78 Schwarz-Weiß Fotografien hergestellt (Abb. 2). Jedes der Bilder zeigt „Fae Richards“ in verschiedenen fiktiven Filmszenen oder mit Bekannten, FreundInnen und ihrer Geliebten/Lebensgefährtin. Die Arbeiten Leonhards und Dunyes reflektieren damit die permanente Verschiebung stabiler Identitäten, indem sie die BetrachterInnen mit einer Vielzahl von gefälschten Wahrheiten über die Identität bzw. Existenz der Personen, die im Laufe des Projekts „Watermelon Woman“ vorgestellt werden, im Unklaren lassen und Angebote der Identifizierung immer wieder zurückziehen. Das Ins-Leben-Schreiben von Fae Richards begründet zugleich auch das Autorin-Werden von Cheryl Dunye. Die Destruktion des ersten zieht



Zoe Leonhard, *The Fae Richards Archives* (Detail), 1993-1997

unweigerlich die Destruktion des zweiten nach sich, d.h. die Infragestellung der Position Dunyes als *Autorin* ihres Films.

Beim Vergleich einer Fotografie aus den „Fae Richards Photo Archives“, 1996 (Abb. 2) mit Shermans *Untitled Film Still # 6*, 1977 (Abb. 1) werden Gemeinsamkeiten in der ästhetischen Strategie deutlich. Leonhard zitiert oder eignet sich vorhandenes Bildmaterial an, wie auch Sherman zitiert, ohne damit auf ein Original zu verweisen. Die Begriffe „Aneignung“ oder „Appropriation“ sind zentral zur Kennzeichnung der Arbeitsweise Shermans, die als Versuch gelesen wurde, den Diskurs der Originalität, in dem sich die Fotografie ansiedelt, zu dekonstruieren: „Showing photography to be always a representation, always-already-seen“. (Crimp 1980, S. 98). Die *Film Stills* verweisen permanent auf ein Original, das sich als imaginär entpuppt und machen dadurch sowohl deutlich, daß auch die vorgeblichen Originale re-präsentieren, als auch, welche Rolle Fotografie bei der Konstruktion von Wirklichkeit, Subjektivität und Identität spielt. Ähnlich verfährt Leonhard, indem sie eine Form der Organisation von *Dokumenten* zitiert: das Archiv. Das Archiv als Bürge einer historischen Wahrheit und (Re-) Konstruktion von Identität wird jedoch gegen sich selbst zitiert. Historische biografische Forschung, die auch zentral innerhalb feministischer Kunstwissenschaft war (s.u.), benötigt das Archiv als Garant von Authentizität. Unarchivierte Identitäten sind zugleich auch nicht-existente, weil nicht rekonstruierbar, unlesbar und un-sagbar. Leonhards „Fae Richards Photo Archives“ machen freien Gebrauch von den Versprechen historischer Authentizität und zeigen sie dennoch

als uneinlösbar: Sie legen ein Archiv zukünftiger Identität an, das diese von einer Bindung an Realität löst.

Insofern sind Leonhards Arbeiten nicht denkbar ohne postmoderne und feministische Repräsentationskritik der 70er und 80er Jahre. Die Strategien haben sich jedoch verändert und werden kritisch aus einer anderen historischen und identitätspolitischen Perspektive kommentiert. Das bedeutet in diesem Fall die Einschreibung einer schwarzen lesbischen Perspektive in die Fragen nach Autorschaft und Identitätskonstruktion. Damit eignen sich Leonhard und Dunye zwar feministische Strategien der 70er Jahre an, u.a. die Auseinandersetzung mit der Suche nach einer 'Vergangenheit', aber sie sind sich sehr wohl der Schwierigkeiten bewußt, die mit dieser Suche verbunden sind, denn als lesbische schwarze Künstlerinnen bewegen sie sich in einem Feld mehrfacher kritischer Identitäten.<sup>5</sup>

Peter Horne und Reina Lewis beschreiben den Wunsch, „... frühere schwule und lesbische KünstlerInnen zu entdecken, eine Tradition zu produzieren, Geschichte zu erfinden“ (1996, S. 3; Übersetzung von A. Z.) im Zusammenhang mit den Anfängen feministischer Kunstgeschichte. Die Suche nach (von der herrschenden Kunstgeschichte meistens verschwiegenen) Künstlerinnen funktionierte zwar ohne *outing*, insofern als die jeweiligen Künstlerinnen immer schon als Frauen *out* sind. Nichtsdestotrotz ist die feministische Praxis der 70er Jahre einen ähnlichen Weg gegangen, nämlich Arbeiten von Künstlerinnen zu benennen und in manchen Fällen Künstlerinnen als tatsächliche Produzentinnen von Werken 'outen' zu können, die Künstlern zugeschrieben waren.<sup>6</sup> Solche feministischen Versuche waren aber weniger damit beschäftigt, eine „Geschichte zu erfinden“, als daß sie davon ausgingen, daß eine solche Geschichte existiere und der zentrale Punkt sei, sie sichtbar werden zu lassen. Judy Chicagos *Dinner Party* (1979) ist geradezu zu einer Ikone feministischer Kunst geworden, die sich einer positivistischen Suche nach großen Frauen in der Geschichte verschrieben hat.<sup>7</sup> Dabei ist explizit an die Genealogie einer Gemeinschaft historischer, zeitgenössischer und zukünftiger Frauen gedacht – ein direkt an großen Männern orientiertes Modell.<sup>8</sup> Dagegen sind Arbeiten wie die *Untitled Film Stills* von Sherman innerhalb feministischer Rezeption von Interesse, weil sie offenbar eine legitimierende Suche nach Vergangenheit nicht in Betracht ziehen, sondern eine Position markieren, an der „sich die feministische Kritik des Patriarchats und die postmoderne Kritik der Repräsentation überschneiden“ (Owens 1985, S. 76). Sie eröffnen somit die Möglichkeit, postmoderne Kritik an Autorschaft mit der Frage nach der Geschlechterdifferenz zu verbinden.

Die Arbeit Zoe Leonhards und Cheryl Dunes entsteht im Bewußtsein unterschiedlicher feministischer Positionen und radikalisiert die Auseinandersetzung um Repräsentation von Weiblichkeit. Sie tut dies, indem sie, wie Sherman, vermeintlich authentische Bilder liefert, die aber genau diese vorgebliche Authentizität durch die Logik der Arbeit als konstruierte ausstellen. Der Wunsch nach einer (positiven) Geschichte, nach Geschichte, die Identität legitimiert, wird in doppelter Distanz aufgezeigt. Shermans *Untitled Film Stills* frustrieren die Erfüllung dieses Wunsches und stellen ihn als unmöglich dar, weil es „hinter den Bildern“

nichts anderes gibt als Bilder. Dagegen wird bei Leonhard bzw. Dunye der Wunsch nach 'Geschichte' und 'Autorschaft' zur Debatte gestellt und nicht wie bei Sherman kategorisch verneint. Sie bestehen auf einer Identität, die in den Bildern konstruiert wird, aber verweigern gleichzeitig Bilder, die Identität als einen Referenten *außerhalb* dieser Bilder versprechen.

- 1 Sigrid Schade ist eine der ersten Kunsthistorikerinnen, die Sherman in Deutschland rezipiert hat. Parameter dieser Rezeption ist die Abwendung von einem soziologischen hin zu einem ästhetischen Diskurs: „Es ist offensichtlich, daß die Debatte um die Weiblichkeit keine soziologische, biologische oder matriarchatshistorische sein kann, sondern sich in einem Galerie-Raum abspielt, der nicht zu erkennen gibt, wo Raum, Wand, oder Bild anfangen“ (Schade 1986, S. 231).
- 2 Zentral, nicht nur im Sinne einer „postmodernen“ Rezeption Shermans, sondern auch, was überhaupt den interpretativen Rahmen eines großen Teils der Kunstproduktion ab Ende der 70er Jahre betrifft, ist Douglas Crimp. „While it once seemed that pictures had the function of interpreting reality, it now seems that they have usurped it. It therefore becomes imperative to understand the picture itself, not in order to uncover a lost reality, but to determine how a picture becomes a signifying structure of its own“ (1979, S. 79). Vgl. zur Verbindung von Postmoderne und Feminismus den einflußreichen Text von Owens 1985.
- 3 Ihre Arbeiten werden dennoch seit ihrem Erscheinen als Selbstporträts rezipiert. Dabei wird übersehen, inwiefern sich die *Untitled Film Stills* vom traditionellen Selbstporträt entfernen, und es wird somit auch auf eine kritische Auseinandersetzung mit kunsthistorischen Topoi des Selbstporträts von Seiten der KritikerInnen verzichtet. Beispiele solcher Rezeption sind: Kellein 1991 und der Katalog *Selbstporträts von Fotografinnen* einer Esslinger Ausstellung von 1994.
- 4 Irit Rogoff formulierte zusammenfassend für eine feministische Beschäftigung mit Konzepten von (männlicher) Autorschaft und Kreativität: „Selbstporträts männlicher Künstler sind zum akzeptierten Standard im Bild des Künstlers geworden, ohne daß das Geschlecht ... dabei eine Rolle spielte... Um mit der Demontage dieser ... normierenden Formulierung voranzukommen, müssen wir uns gleichzeitig mit der diskursiven Konstruktion des Autors befassen und der eingebauten männlichen Identität“ (1989, S. 22).
- 5 Zur Problematik der Verwendung des Begriffs „lesbische Künstlerin“ hat Lee Stellung genommen und im Hinblick auf ihre eigene Arbeit als Malerin darauf hingewiesen, daß „heterosexual people would shy away from my paintings as they might feel that they had nothing in common with lesbians and therefore would not be interested in art created by them“ (1996, S. 120).
- 6 Ein Ausgangspunkt feministischer Kunstwissenschaft war die Beschäftigung mit Künstlerinnen, und anhand dieser Fragen wurde dann die disziplinäre Matrix selbst infragegestellt. Z.B. in einem der frühesten Texte dieser Diskussion von Linda Nochlin ((1971) 1989.) Jedoch ist die Künstlerin als „Frau“ sofort erkennbar, lesbische oder schwule KünstlerInnen dagegen „[are] often rendered invisible unless they make a point of coming out“ (Horne/Lewis 1996, S. 3).
- 7 Ich bin mir der Gefahr bewußt, die in einer Periodisierung feministischer Kunstgeschichte liegt, die eine teleologische Erzählung von dunklen Anfängen zu aufklärten, d.h. dekonstruktiven Weiterentwicklungen nahelegt. Die *Dinner Party*

arbeitet in der Tat mit essentialistischen Weiblichkeitsentwürfen, allerdings glaube ich, daß sich die Kritik, die an der Dinner Party geübt wird, verändern muß und nicht über fast zwanzig Jahre immer die gleiche sein kann. Schade hat Chicagos Arbeit überzeugend kritisiert (Schade 1987). Mittlerweile ist diese Kritik jedoch vielfach rhetorischer Vorlauf bei der Beschäftigung mit feministischer Kunst der 90er Jahre geworden. Ausnahme ist das Projekt von Amelia Jones, die die durch die *Dinner Party* ausgelösten Debatten innerhalb feministischer Kunstpraxis und -theorie in den USA, England und Deutschland historisch analysiert. Vgl. dazu Kubitzka 1996.

8 Wichtig ist der Wunsch, das Projekt mit kanonisierten Themen der Kunstgeschichte in Verbindung zu bringen (Judy Chicago sagt über die Planung der Dinner Party: „... I immediately began to think about historical antecedents for such a tableau, notably the Last Supper“ (1996, S. 46). Hinzu kommt der Wunsch, eine imaginäre Genealogie herzustellen, in der Chicago einen genau definierten Platz einnimmt, der sie mit historischen

und zukünftigen Frauen verbindet: „Then perhaps someday there will be another young woman who feels angry and conflicted ... Perhaps she will be able to stand on my shoulders, as I have stood on those of my predecessors.“ (1996, S. 266 f.). Im Gegensatz zu Chicago, die sich selbst explizit als feministische Künstlerin beschreibt und auch als solche rezipiert wird, ist Shermans Verhältnis zu feministischer Rezeption prekär. Sie distanziert sich von dieser, und über den angemessenen theoretischen Ort, an dem ihre Arbeit verhandelt werden soll, wird gestritten. Beispiel einer Reklamierung Shermans für feministische Lektüren ist Abigail Solomon-Godeau (1994). Dagegen bemüht sich Rosalind Krauss, der „Unangemessenheit“ feministischer Beschäftigung mit Sherman ihre eigene, von ihr als dekonstruktiv verstandene, Rezeption entgegenzusetzen (Krauss 1993). Zur Kritik dieser wechselnden Aneignungsversuche insbesondere bei Krauss s.a. meinen Artikel zu Mythen-Dekonstruktion in der Rezeption Cindy Shermans (erscheint 1997).

#### Literatur

Blessing, Jennifer 1997: *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography*. In: *Rose is a Rose is a Rose*. Ausst. Kat. Guggenheim Museum New York. New York  
 Chicago, Judy 1996: *Beyond the Flower: The Autobiography of a Feminist Artist*. New York  
 Crimp, Douglas 1979: *Pictures*. In: *October* (8), S. 75-88  
 Crimp, Douglas 1980: *The Photographic Activity of Postmodernism*. In: *October* (15), S. 91-101  
 Crimp, Douglas 1993: *Appropriating Appropriation*. In: *Ders.: On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass., S. 126-137  
 Horne, Peter/Reina Lewis 1996: *Introduction: Re-frames – inscribing lesbian, gay and queer presences in visual culture*. In:

*Dies. (Hg.): Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Culture*. London, New York, S. 1-9  
 Kellein, Thomas 1991: *Wie schwierig sind Porträts? Wie schwierig sind die Menschen?*. In: *Cindy Sherman*. Ausst. Kat. Kunsthalle Basel. S. 5-10  
 Krauss, Rosalind 1993: *Cindy Sherman's Gravity: A critical fable*. In: *Artforum* (September), S. 163-164 u. 206  
 Kubitzka, Annette 1996: *Rereading the Readings of the Dinner Party in Europe*. In: *Amelia Jones (Hg.): Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*. Ausst. Kat. der UCLA. San Francisco, S. 148-176  
 Lee, Sadie 1996: *Lesbian Artist?* In: *Peter Horne/Reina Lewis (Hg.): Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Culture*.

*re. London, New York, S. 120-125*  
 Nochlin, Linda 1971: *Why have there been no great woman artists?* In: *Dies. 1989: Woman, Art, and Power*. London, S. 145-178  
 Orgel, Sandy 1972: *Womanhouse*. San Francisco  
 Owens, Craig 1985: *Der Diskurs der Anderen: Feminismus und Postmoderne*. In: *Silvia Eiblmayr/Valie Export (Hg.): Kunst mit Eigen-Sinn*. Ausst. Kat. Wien, München, S. 75-87  
 Rogoff, Irit 1989: *Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne*. In: *Sigrid Schade et al. (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*. Berlin, S. 21-40  
 Russo, Mary 1986: *Female Grotesques: Carnival and Theory*. In: *Teresa de Lauretis (Hg.): Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington  
 Schade, Sigrid 1986: *Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung*. In: *Judith Conrad/Judith Konnertz (Hg.): Weiblichkeit in der Moderne: Ansätze feministischer Vernunftkritik*. Tübingen, S. 229-243  
 Dies. 1987: *Der Mythos des Ganzen Kör-*

*pers: Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte*. In: *Ilsebill Barta et al. (Hg.): Frauen Bilder Männer Mythen*. Berlin, S. 239-260  
 Solomon-Godeau, Abigail 1994: *Suitable for Framing: the Critical Recasting of Cindy Sherman*. In: *Parkett* (29), S. 112-116  
 Zimmermann, Anja (erscheint 1997): *„Mythos en abyme: Rosalind Krauss, Cindy Sherman und die Dekonstruktion von Mythen“*. In: *Kathrin Hoffmann-Curtius; Silke Wenk (Hg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg

#### Abbildungsverzeichnis

Cindy Sherman, *Untitled Film Still #6*, 1977, Fotografie, 25,4 x 20,3 cm. Aus: *Cindy Sherman: Untitled Film Stills*. München, 1990 (Metro Pictures, New York)  
 Zoe Leonhard, *The Fae Richards Photo Archives (Detail)*, 1993-1997, Fotografie 26,5 x 22 cm. Aus: *Artforum*, März 1997 (Paula Cooper Gallery, New York)