

Kaja Silverman Dem Blickregime begegnen¹

Die Behauptung, wir seien heutzutage stärker durch Bilder geprägt als es Menschen zu früheren Zeiten waren, kam spätestens mit der Veröffentlichung von Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* in Mode. »Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen«, heißt es an einer der vielen Stellen im Text, wo unseren Vorfahren eine existentielle Unmittelbarkeit zuerkannt wird, die uns selbst fehlt.² Meines Erachtens beruht diese Auffassung auf einer völligen Fehleinschätzung dessen, was am Feld des Sichtbaren [field of vision] historisch veränderlich ist. Es kann nie einen Zeitpunkt gegeben haben, zu dem das Gespiegeltwerden [specularity] nicht wenigstens Teil der menschlichen Subjektivität war. Wenn Lacan sagt: »[...] daß wir im Schauspiel der Welt angeschau-

te Wesen sind«³, dann meint er damit zwar in erster Linie uns, aber die Aussage gilt ebensogut für die Menschen der Renaissance oder des Mittelalters. Schon seit den Anfängen der Höhlenmalerei sehen wir durch Bilder und werden durch Bilder gesehen.

Daß Subjektivität und Welt sich widerspiegeln, und darüber erst begründen, ist also kein Merkmal unserer Epoche. Epochenspezifisch sind die Bedingungen, zu denen das geschieht: Die Darstellungslogik, die unseren Blick auf die Objekte bestimmt und die Gestalt, die wir selbst annehmen, sowie der Wert, den ein in zwischen komplexer organisiertes visuelles Feld diesen Darstellungen beimißt. Dabei scheinen drei Technologien eine Schlüsselrolle zu spielen, die mit der Kamera eng verknüpft sind: Standfotografie, Film und Video. Es klingt vielleicht überraschend, aber es ist die erste dieser Technologien – die Standfotografie –, die den größten Einfluß darauf hat, wie wir das Gespiegelte werden (er)leben.

In seinem provokanten Essay *Für eine Philosophie der Fotografie* beklagt sich Vilém Flusser, wie zuvor schon Debord, über das Verschwinden des Referenten in eine Vorstellung [representation]. Für Flusser sind jene Bilder, die sich zwischen uns und die Welt schieben, vor allem fotografischer Natur.

Trotz seiner naiven Sehnsucht nach einer Zeit, in der unsere Vorstellungen enger mit dem Wirklichen verbunden waren, also nicht bloß darauf verwiesen, sondern uns tatsächlich hinleiteten, deckt sich Flussers Beschreibung in vielen Punkten mit dem »Feld des Sichtbaren«, wie es Lacan in *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* definiert hat:

»Der Mensch ›ek-sistiert‹, das heißt, die Welt ist ihm unmittelbar nicht zugänglich, so daß Bilder sie ihm vorstellbar machen sollen. Doch sobald sie dies tun, stellen sie sich zwischen die Welt und den Menschen. Sie sollen Landkarten sein und werden zu Wandschirmen: Statt die Welt vorzustellen, verstellen sie sie, bis der Mensch schließlich in Funktion der von ihm geschaffenen Bilder zu leben beginnt. Er hört auf, die Bilder zu entziffern und projiziert sie statt dessen unentziffert in die Welt ›dort draußen‹, womit diese selbst ihm bildartig – zu einem Kontext von Szenen und Sachverhalten – wird.«⁴

Flusser siedelt Fotografien dort an, wo bei Lacan der Bildschirm [screen] oder das kulturelle Bildrepertoire steht.⁵ Flusser gebraucht sogar das Wort »[Wand]schirm«, wenn er die Mittlerrolle aufzuzeigen versucht, die fotografische Darstellungen in unserer Kultur spielen. Er unterstreicht damit die im Kern fotografische »Beschaffenheit« dieses Bildschirms, durch den hindurch wir die Welt wahrnehmen. Gemeint ist also nicht, daß uns Fotos den Zugang zu Dingen oder Landschaften verstellen, sondern daß wir diese meistens durch einen imaginären Sucher hindurch wahrnehmen, der das Sichtbare für uns organisiert.

Flusser spricht in diesem Zusammenhang auch vom »Programm« der »Black Box«, und bezieht sich dabei sowohl auf die Auswahl als auch auf die Darstellungslogik der Fotografien, die in einer Kultur verfügbar sind.⁶

Die imaginäre Linse schiebt sich aber nicht nur zwischen die Erscheinungsformen des Wirklichen und unseren Blick und strukturiert so das Gesehene nach fotografischen Kategorien. Wir selbst erfahren uns ihr gegenüber als Schauspiel [spectacle]. Susan Sontag formuliert es folgendermaßen: »Wir lernen, uns selbst mit den Augen der Kamera zu sehen; sich für attraktiv halten heißt nichts anderes als zu glauben, daß man auf einem Foto gut aussehen würde.«⁷ Wir werden uns unserer eigenen Positionierung im Feld des Sichtbaren genau dann bewußt, wenn wir uns selbst in der Gestalt einer phantasmatischen Fotografie wahrnehmen. Umgekehrt haben wir zumeist nur dann die Gewißheit, gesehen zu werden, wenn sich tatsächlich eine Kamera auf uns richtet.

Der wohl bedeutendste Theoretiker dieser speziellen Variante des »Gesehenwerdens« ist Roland Barthes. Bei ihm mündet sie in das »Auftreten meiner selbst als ein anderer«⁸, d.h. in die Erfahrung, als Bild zu erscheinen oder zum Vorschein gebracht zu werden. Durch Darstellungen eingefangen zu werden, ist zwar nichts für die Fotografie typisches, die Selbstwahrnehmung in Bildgestalt hat hier jedoch eine stärker entfremdende Wirkung als in anderen Medien. Das liegt daran, daß ein Foto mit dem Körper, den es abbildet, nicht nur ikonisch, sondern auch indexikalisch verbunden und dadurch mit dem Referenten noch enger verknüpft ist.

Das Foto macht, um mit Metz zu sprechen⁹, einen »Schnitt« in den Referenten: so als würde unsere körperliche Gestalt* [* im Orig. deutsch] mit einem Schlag objektiviert, d.h. in eine Darstellung verwandelt. Diese Abbildung richtet sich aber nicht an uns selbst, wie in der Widerspiegelung, sondern an eine Instanz des Sichtbaren, die völlig außerhalb unseres Blickes liegt – das Heimliche* wird plötzlich unheimlich*.

Der Erfahrung, von einer tatsächlichen oder metaphorischen Kamera fotografiert zu werden, ist ein Moment der »Mortifikation« eigen. Damit ist nicht nur der Tod angesprochen, den Barthes an einer Stelle als »eidos dieser Fotografie«¹⁰ identifiziert, und durch den man, dem Lebendigen entrissen, ins Bilderreich verbannt wird. Damit zusammen hängt auch das Erstarren des Körpers zu statuenhafter Unbeweglichkeit. Barthes veranschaulicht diese zweite Bedeutung von Mortifikation (Immobilisierung) mit einem Beispiel aus den Anfängen der Fotografie:

»Die Fotografie hat das Subjekt zum Objekt gemacht und sogar, wenn man so sagen kann, zum Museumsobjekt: für die ersten Porträtaufnahmen [...] war es erforderlich,

daß der Abzubildende in langen Sitzungen unter einem Glasdach in vollem Sonnenlicht ausharrte; Objekt werden hieß wie unter einem chirurgischen Eingriff leiden; man erfand daher einen Apparat, Kopfhalter genannt, eine Art Prothese, die für das Objektiv unsichtbar war; sie gab dem Körper bei seinem Übergang in die Unbeweglichkeit halt und hielt ihn fest: dieser Kopfhalter war der Sockel der Statue, die ich werden sollte, das Korsett meines imaginären Wesens.«¹¹

Barthes spricht hier nicht von der Kamera im allgemeinen, sondern hat ganz eindeutig den Fotoapparat im Sinn. Man könnte also vermuten, daß sich diese Textstelle nur bedingt auf das Blickregime übertragen läßt. Meiner Ansicht nach ist aber genau das Gegenteil der Fall: Der Fotoapparat oder die Standkamera liefern uns eine viel relevantere Metapher für das Blickregime als die Film- oder Videokamera – insbesondere wo es um die Konstituierung des Subjekts-als-Schauspiel geht.¹² Eben weil es sich bewegt, steht das Laufbild – beim Film, aber auch beim Video – symbolisch stets für das Lebendige und Wechselhafte. Nach Lacan ist das Blickregime aber gerade durch Bewegungslosigkeit und Tod gekennzeichnet: »Das Blickregime bricht nicht bloß die Bewegung ab, sondern läßt sie erstarren,« schreibt er in *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. »Seine Wirkung erweist sich darin, daß es die Bewegung einfängt und – tatsächlich Leben tötet. In dem Moment, wo das Subjekt in seiner Geste innehält, wird es mortifiziert.«¹³

Eindrücklicher als das Laufbild veranschaulicht das Standfoto, um welchen Preis sich die Existenz als Widerspiegelung konstituiert: über den Verlust von Beweglichkeit und Lebendigkeit. Gleichzeitig betont es den Schwebezustand, in dem jeder Körper nach formaler Kohärenz strebt. Bewegung kann dessen »Komposition« – in allen Bedeutungen des Begriffs – nur stören, denn Bewegung löst die Gestalt* auf. Dazu kommt, daß Film- und Videobilder nicht nur die Kohärenz unterlaufen, sondern auch eine Form von Amnesie verursachen. Metz zufolge sehen wir ein neues Bild nur um den Preis eines gewissen »Vergessens« – nämlich desjenigen Bildes, das dem aktuellen vorausgegangen ist.¹⁴ Das kinematografische Bild ist, wie wir wissen, nicht »langlebig«: was es abbildet wird gleichzeitig dem Vergessen anheimgegeben. Dagegen verschafft uns das Foto die Möglichkeit, zu einem wesentlich stabileren und dauerhafteren Bild des Selbst zu gelangen.

■ Nachdrücklicher als im Film greift der Darstellungsmodus der Standfotografie auch auf den Referenten über und betont dessen Mortifikation dadurch noch. Laut Metz verknüpft die Fotografie das Bild mit dessen Gegenstand, während die für den Film entscheidende Verknüpfung ein Bild an das nächste heftet.¹⁵ Das Subjekt wird auf dem Foto also viel hartnäckiger fixiert, als Film oder Video es vermögen, die beide in Richtung Fiktion tendieren, auch wenn sie ebenfalls ikonisch und indexikalisch abbilden.

Nach Barthes kann Mortifikation noch eine dritte Bedeutung annehmen, die jedoch weniger kennzeichnend für die Standkamera ist. Das Subjekt, von dem ein reales oder metaphorisches Foto geschossen wird, trägt sich mit einer bestimmten Phantasie: Der Verlust, den der Übergang vom Leben zum Tod durch Abbildung darstellt, soll zumindest dadurch ausgeglichen werden, daß das »Wesen« [essence] des Subjekts eingefangen wird – und durch alle Wechselfälle des Lebens hindurch erhalten bleibt. Dem widerspricht allerdings die immer wieder gemachte, demütigende Erfahrung, daß man nach Kategorien wahrgenommen wird, die mit einer solchen inneren »Wahrheit« überhaupt nichts zu tun haben, sondern lediglich Wirkungen des Bildschirms sind.

Flusser spricht davon, daß nicht nur Subjekte, sondern auch Ereignisse ihren Wirklichkeitsstatus der Kamera verdanken. Seiner Ansicht nach haben Ereignisse ein derart übersteigertes Bewußtsein dieser Abhängigkeit entwickelt, daß sie um die Aufmerksamkeit der Kamera geradezu buhlen: »Alles Geschehen zielt gegenwärtig auf den Fernsehschirm, die Kinoleinwand, das Foto, [...]«¹⁶ Bei Siegfried Kracauer und Robert Smithson finden sich in ganz anderen Zusammenhängen noch deutlichere Formulierungen des gleichen Gedankens. Beide behaupten, die Welt im Ganzen fordere das »Klicken« einer tatsächlichen oder imaginären Kamera heraus oder entwerfe sich im voraus als »Fotografie«. Kracauer schreibt: »[...] die Welt selbst hat sich ein ›Photographiergesicht‹ zugelegt; sie kann fotografiert werden, weil sie in dem räumlichen Kontinuum aufzugehen strebt, das sich Momentaufnahmen ergibt.«¹⁷ Der amerikanische Land-Art Künstler Robert Smithson schildert, wie der Ort, an dem er fotografieren wollte, bereits die Kohärenz einer Darstellung angenommen hatte, noch bevor Smithson seine Kamera in Anschlag bringen konnte:

»Die Mittagssonne kinematografierte die gesamte Szenerie [cinema-ized the site]; sie verwandelte Brücke und Fluß in eine überbelichtete Einstellung. Hier mit meiner Instamatic 400 zu fotografieren, war wie eine Fotografie abzulichten. Die Sonne wurde zu einer gigantischen Glühbirne, die lauter gestochen scharfe Bilder durch die Kamera hindurch in mein Auge projizierte. Als ich die Brücke überquerte, schien es mir, als liefe ich auf einer riesigen Fotografie aus Holz; der Fluß unten war ein überdimensionaler Kinofilm, der nichts als endlose Leere zeigte.«¹⁸

Gewiß geht es Flusser, Kracauer und Smithson in den zitierten Passagen nicht so sehr um eine Vorstellung von Intentionalität, die Objekten oder Ereignissen innewohnt. Ihr Blick gilt dem zutiefst fotografischen Charakter, der gegenwärtig das Feld des Sichtbaren bestimmt. Ihre Beschreibungen zeichnen sich aber dadurch aus, daß sie ein Phänomen, welches einen Wesensbestandteil menschlicher Subjektivität ausmacht, auf den nicht-menschlichen Bereich übertragen. So

wie Flusser Ereignisse beschreibt, Kracauer die Welt und Smithson eine bestimmte Landschaft, veranschaulichen diese drei Entitäten einen Vorgang, der uns selbst aus Fotositzungen bekannt ist und der Bestandteil unseres alltäglichen Umgangs mit dem Blickregime ist. Ich meine das antizipatorische Erstarren des Körpers just in dem Augenblick, wo er mit einer realen oder metaphorischen Kamera konfrontiert wird: er erstarrt zu einer »vor-fotografischen Fotografie«. Gesten, mit Hilfe derer sich das Subjekt dem Blickregime schon im voraus in Gestalt eines bestimmten »Bildes« anbietet, werden hier auf eine nicht-menschliche Kategorie übertragen.

Einen Teil der *Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* widmet Lacan diesem Phänomen, das er »Mimikry« oder, von seinem Hauptbeispiel ausgehend, den »Fleck« nennt. Wie bei Flusser und Smithson, nimmt Lacans Beschreibung ihren Ausgang im Bereich der Natur, der er eine ähnliche Form von Intentionalität zuerkennt. Gestützt auf Roger Caillois' Dekonstruktion der Annahme, die natürliche Mutation sei das Resultat eines natürlichen Selektionsprozesses¹⁹, demonstriert Lacan sein Konzept der Mimikry am Verhalten einiger Insektenarten, die die Form oder Farbe anderer natürlicher Objekte annehmen. Am meisten interessiert ihn ein »Krustentierchen, das man Caprella nennt«²⁰, welches unter den als Briozoaren bekannten »quasi-pflanzlichen Lebewesen« nistet. In dieser Umgebung ahmt die Caprella eine fleckförmige Einbuchtung in den Eingewei-den der Briozoaren nach. Wie auch Caillois, verwirft Lacan die Annahme, dieser Verwandlung käme eine reine Schutzfunktion zu, denn erwiesenermaßen vermag sie Feinde nicht zu täuschen. Er behauptet vielmehr, die Verwandlung der Caprella sei einfach nur der Versuch, Teil eines bestimmten »Bildes« zu werden: »An diese gefleckte Form akkommodiert sich jenes Krustentier. Es wird zum Fleck, zum Bild [tableau], es schreibt sich in das Bild ein. Hier kann dann im eigentlichen und ursprünglichen Sinne von Mimikry die Rede sein.«²¹

Caillois selbst bezeichnet diese Mimikry bzw. Fleck-Nachahmung auch als »dreidimensionale Reproduktion mit Festkörpern und Leerräumen: Skulptur-Fotografie oder, besser gesagt, *Teleplastik*«. ²² Obwohl Lacan sich nirgends auf diese eindrucksvolle Metapher bezieht, erweist sie sich als unverzichtbar, will man die Entsprechung zwischen der Caprella und dem zeitgenössischen Subjekt aufzeigen, das sich im Feld des Sichtbaren positioniert.

Wie dieses Krustentier wartet das Subjekt nicht unbedingt passiv und unbeußt darauf, vom Blickregime als ein schon existierendes Bild fotografiert zu werden. Im Gegenteil: Er oder sie wird sich dem Blickregime eher in einer bestimmten Weise präsentieren. Dabei sucht das Subjekt entweder die Gestalt einer ersehnten Repräsentation anzunehmen, oder es zeigt sich in einer Körper-

form, die auf weniger glückliche Umstände deutet. In jedem Fall geht es beim Akt der Mimikry um mehr als nur darum, daß dem Subjekt eine imaginäre Fotografie vorschwebt. Es nähert sich ihrer Form an oder versucht es zumindest: Eine dreidimensionale »Fotografie« entsteht.

So wie Lacan die Fleck-Metapher gebraucht, wird die Distanz zwischen dem Körper und dem Bild, das ihn bezeichnet, aufgehoben. Diese Aufhebung ebnet gleichzeitig den Weg für ein besseres Verständnis des Identifikationsprozesses, der in Barthes' Formulierung vom »Auftreten meiner selbst als ein anderer« anklingt. Das Zusammenfallen von Körper und Bild macht deutlich, daß sich wirkliche Muskeln und wirkliches Fleisch in eine fotografische Darstellung verwandeln können – daß diese Darstellung den Körper selbst erfassen kann.

Wenn Smithson von einer Landschaft behauptet, sie verfüge schon über alle Eigenschaften eines Fotos, bevor er überhaupt seine Kamera auf sie gerichtet habe, was meint er damit genau? Anders gefragt, was bedeutet es für ein Subjekt, die Kamera bzw. das Blickregime dazu aufzufordern, sie oder ihn in einer vorgesehenen [pre-given] Weise wahrzunehmen? Mittels welcher Mechanismen oder Strategien bietet sich das Subjekt als »Fotografie« an? Es bedient sich dazu in erster Linie der Pose. (Während im Deutschen der Begriff Pose an etwas Starres denken läßt, betont das Englische die Bewegung des »Sich-in-Pose-Setzens«, A.d.Ü.)

In den letzten Jahren ist viel über die Pose gesagt worden, aber nur Craig Owens hat ihr durch und durch fotografisches Wesen erfaßt. Die Pose imitiert nicht nur ein schon vorliegendes Bild bzw. eine visuelle Figur, sie imitiert vor allem die Fotografie als solche. »Was geschieht, wenn ich für eine Fotografie posiere?«, fragt Owens. »Ich erstarre [...] als würde ich das Foto schon vorwegnehmen, zu dem ich gerade werde; als würde ich seine Verslossenheit [opacity] nachahmen, seine Unbeweglichkeit, und auf der Oberfläche meines Körpers jene »Mortifikation« einzeichnen, die durch das Fotografieren an ihm vollzogen wird.«²³ Nach Auffassung von Owens läßt die Pose nicht nur den Körper erstarren, indem sie an der fotografischen Darstellung den Eindruck des Leblosen betont, sie entspricht auch der Logik der dreidimensionalen Fotografie, die Caillois mit Mimikry in Verbindung bringt: die Pose verleiht dem Bild körperliche Realität. Wie bei der »Fleckwerdung« der Caprella schreibt die Pose das Subjekt, das sich ihrer bedient, »in das Bild ein«. Im Unterschied zur Caprella ist das Subjekt aber nicht auf ein vorhandenes Bild angewiesen, die Pose allein kann das Bild erzeugen. Die Kraft der Repräsentation ist in ihr so gewaltig, daß sie nach außen abstrahlt. Sie verwandelt den Raum, der den Körper umgibt, und alles, was mit ihm in Kontakt tritt, in eine imaginäre Fotografie. In der Pose sind alle

Aspekte des Fotografischen gegenwärtig, die im Bereich der Subjektivität relevant sind.

Da ist zunächst der Rahmen [frame], der – implizit oder explizit – alle Darstellungen vom »Realen« trennt. Es kann durchaus sein, daß wir den Ort dieses Rahmens nicht kennen oder genau angeben können. Sollten wir aber daran zweifeln, daß er immer präsent ist, so müssen wir uns lediglich vor Augen halten, daß gerade der Körper diesen Rahmen in einer Weise markieren kann, die eindeutig ist und kein Entrinnen kennt. Allein dadurch, daß er sich zusammenzieht oder ausdehnt, kann der Körper auf einen Rahmen verweisen, der kleiner oder größer als seine gewöhnliche Umgebung ist.²⁴

Der Pose kann die Funktion einer »Mise-en-scène« zukommen: Der in eine Repräsentation verwandelte Körper wird im Raum plaziert und dieser Raum dadurch in einen »Ort« verwandelt. Es ist dabei unerheblich, ob es sich um einen leeren Raum handelt oder um einen ausgeklügelten und angefüllten Szenenaufbau wie bei Sternberg. Die Pose beinhaltet auch die Kategorie »Kostüm«, denn sie wird vom Körper »getragen«. Dieser macht im Gegenzug andere getragene Dinge zu Kostümen. Wenn er zur Pose gehört, ist selbst ein praktischer Wintermantel nicht länger ein Schutz gegen die Kälte, sondern wird Teil der ganzen Darstellung.

Schließlich bedeutet die Pose auch »Beleuchtung« [lit-upness], in einem metaphorischen und weiter gefaßten Sinn. Sie legt uns nahe, das Spiel von Licht und Schatten im Hinblick auf die anderen Elemente der imaginären Fotografie richtig zu bewerten, d.h. formal und konzeptuell einzubinden. Ein Schatten, der schräg über eine Gesichtshälfte des posierenden Körpers fällt, ist nicht länger zufällig oder bedeutungslos; er wird Teil des »Bildes« und konnotiert häufig eine Lichtquelle innerhalb der Fotografie selbst – wie in der Passage von Smithson, in der die Sonne als »gigantische Glühbirne« figuriert.

Obwohl die Pose von all den eben aufgezählten Elementen am eindeutigsten fotografischer Natur ist, lassen sich Rahmen, »Mise-en-scène«, Kostüme und Licht ebenfalls so einsetzen, daß sie die fotografischen Eigenschaften einer körperlichen Aktion unterstreichen. Sie können aber auch einem ganz anderen als dem durch die Pose angestrebten »Bild« Vorschub leisten. Die genannten Elemente dürfen also nicht einfach nur als Erweiterungen der Pose angesehen werden, sie tragen eigenständig zu jener fotografischen Wirkung bei, die Smithson beschrieben hat.

Es wird im allgemeinen angenommen, die Pose sei etwas Gewolltes und Aktives. Bei Lacan etwa verdankt sich Handlungsfähigkeit [agency] im Feld des Sichtbaren vor allem der Mimikry, jener theoretischen Kategorie also, der wir die Pose

zuzurechnen haben. In *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* wird die einfache Reproduktion als die einzig mögliche Verbindung angegeben, die das Tier zu dem Bild unterhält, das es imitiert. Im menschlichen Bereich ist der Handlungsspielraum aber weiter gefaßt: »Nur das Subjekt [...] unterliegt, im Gegensatz zum Tiere, nicht ganz diesem imaginären Befangensein. Es zeichnet sich aus. Wie das? In dem Maße, wie es die Funktion des Schirms herauslöst und mit ihr spielt. Tatsächlich vermag der Mensch mit der Maske zu spielen, ist er doch etwas, über dem jenseits der Blick ist. Der Schirm ist hier Ort der Vermittlung.«²⁵ Barthes argumentiert ganz ähnlich. In *Die helle Kammer* schreibt er: »[...] ich nehme eine »posierende« Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild. Diese Umformung ist eine aktive [...].«²⁶

Barthes räumt allerdings umgehend ein, daß diese Umformung nur selten Einfluß darauf hat, wie er von der Kamera oder dem Blickregime wahrgenommen wird. Er mag zwar aktiv handeln, doch diese Handlung führt nicht unbedingt zu dem entsprechenden Resultat: »Könnte ich doch auf dem Papier »gelingen« wie auf einem klassischen Ölgemälde,« sinniert er, »mit edler Miene, versonnen, intelligent und so weiter! Kurz, wenn ich doch nur »gemalt« werden könnte (von Tizian) oder »gezeichnet« (von Clouet)!«²⁷ Stattdessen sei das Ergebnis »schwer, unbeweglich, eigensinnig.«²⁸ Barthes und Lacan messen also dem Vorgang, bei dem sich das Subjekt in Form einer bereits vorliegenden Fotografie dem Blickregime bzw. der Kamera anbietet, unterschiedliche Bedeutung bei. Wie lassen sich diese beiden Auffassungen in Einklang bringen?

Ich denke, daß der Handlungsspielraum [agency], den Lacan der Mimikry – und im weiteren Sinn auch der Pose – zugesteht, sehr eingeschränkt ist. Ein solcher Handlungsspielraum kann nicht einmal ansatzweise vorausgesetzt werden. Die Gestalt einer bestimmten Fotografie im voraus anzunehmen, kann bestenfalls als Versuch gelten, ein Minimum an Kontrolle über einen unvermeidlichen Vorgang zu bewahren. Das Subjekt »handelt« auf Geheiß der Kamera bzw. des Blickregimes; es reagiert auf die Unmöglichkeit, sein/ihr Gespiegeltwerden zu umgehen. Dazu kommt, daß sich der Akt der Mimikry nur mittels einer schon vorhandenen Darstellung vollziehen läßt, denn die Pose speist sich aus dem kulturellen Bildrepertoire [screen]. Sie ist auf eine Darstellung festgelegt, die zu einem bestimmten Zeitpunkt »möglich« ist. Mimikry zu betreiben bedeutet also in jeder Hinsicht, »daß das Subjekt sich in eine Funktion einrückt, bei deren Ausübung es erfaßt wird.«²⁹

Dem Subjekt wird zweierlei abverlangt: es muß sich innerhalb der Grenzen des Schauspiels aufhalten und darin eine Gestalt annehmen, die in dem vorhan-

denen Bildrepertoire eine Entsprechung findet. Außerdem muß diese Form, in der er/sie sich zu erkennen gibt, symbolisch abgeseget sein. Es reicht nicht, aus einem Fundus möglicher »Fotografien« diejenige auszuwählen, die uns heute »paßt«, während uns morgen eine ganz andere genehm wäre – wir müssen in dieser Gestalt auch wahrgenommen werden.

Darüber hinaus kann die Mimikry, die einem angestrebten Bild gilt, durch bestimmte körperliche Attribute unterlaufen werden. Das löst dann einen völlig anderen »fotografischen« Vorgang aus. Auch die übrigen fotografischen Elemente, die ins Spiel kommen, wenn der Körper posiert – Rahmen, »Mise-en-scène«, Kostüme, Licht –, sind bei der Produktion eines gewünschten Bildes dem Körper nicht immer behilflich. Die meisten Menschen haben zumindest eine Ahnung davon und versuchen, auf diese Elemente Einfluß auszuüben. Der Erfolg solcher Versuche wird jedoch durch z.B. ökonomische Zwänge immer wieder vereitelt. All die erwähnten Gründe führen dazu, daß durch das Klicken der imaginären Kamera eher ein anderes als das gewünschte Bild entsteht. Wichtig ist auch, daß die Mimikry nicht unbedingt eine aufbegehrende oder auch nur bewußte Intentionalität voraussetzt. Im Gegenteil, sie kann Zeichen für eine völlig unbewußte Anpassung an die Bilder sein, über die das Subjekt üblicherweise von der Kamera bzw. dem Blickregime wahrgenommen wird. Die Pose muß viel allgemeiner als fotografische Prägung des Körpers verstanden werden, derer sich das Subjekt nicht unbedingt bewußt ist: Sie kann das Resultat eines Bildes sein, das so oft auf den Körper projiziert worden ist, daß das Subjekt beginnt, sich sowohl psychisch wie auch körperlich mit ihm zu identifizieren. Dieses Bild ist im übrigen durchaus nicht immer schmeichelhaft oder lustvoll besetzt.

Besonders problematisch ist es, wenn in der Pose nichts anderes als der Wunsch zum Ausdruck kommt, einem kulturellen Ideal zu entsprechen – und kein Gedanke darauf verwandt wird, was dieses Ideal eigentlich bedeutet. Die Autorität von Idealbildern wird auch von den Subjekten selten hinterfragt, die zumindest eine Ahnung davon haben, wie sehr sie darauf angewiesen sind, gespiegelt zu werden. Auch sie streben nur danach, selbst durch diese Bilder wahrgenommen zu werden, und bekräftigen somit normative Werte.

Doch auch in den seltenen Fällen, in denen es gelingt, dem fotografischen Ideal zu entsprechen, muß das nicht dazu führen, daß das Subjekt handlungsfähig wird. Die Mimikry im Griff zu haben, bedeutet nicht automatisch, ja nicht einmal in erster Linie, die Kontrolle darüber zu besitzen, wie man »fotografiert« wird. Eine aktive Rolle gegenüber der Kamera bzw. dem Blickregime kann das Subjekt nur dann spielen, wenn es sich der Vereinnahmung seitens der

Bilder widersetzt, durch die es sich willentlich oder unfreiwillig »fotografieren« läßt. Nur so kann es transformatorisch mit ihnen verfahren.

Weil uns Cindy Shermans *Untitled Film Stills* besonders deutlich erkennen lassen, was es heißt, sich dem Blickregime oder der Kamera in Gestalt eines gewünschten Fotos darzubieten, möchte ich an dieser Stelle vier Bilder aus der Serie in meine Ausführungen einbeziehen.

Die *Untitled Film Stills*

Bereits ihr Titel läßt vermuten, daß es bei diesen Fotos um den Stillstand von Bewegung geht, um stillgestellte oder fixierte Bewegungsabläufe, die, so scheint es, vor allem unter filmischen Gesichtspunkten betrachtet werden sollen. Doch dem widerspricht die zentrale Rolle, die der Pose hier eingeräumt wird – mit ihrem eminent fotografischen Charakter. Das Standbild erfüllt in den *Untitled Film Stills* eine viel weitergehende, metaphorische Funktion: Es dient dazu, jene Fixierung zu veranschaulichen, die das Wesen der Fotografie ausmacht. So wie das Standbild zum Film, verhält sich das Foto zum Leben – scheinen uns die Bilder nahelegen zu wollen, und weil das so ist, kann eins dieser Begriffspaare jeweils für das andere stehen. Darüberhinaus liefert das Standbild ein besonders anschauliches Beispiel für Metz' These vom Schnitt in den Referenten. Denn der einfachste (wenn auch nicht unbedingt zweckmäßigste) Weg, ein Standbild zu erhalten, ist das Heraustrennen des Einzelbildes aus der Sequenz.

Arthur Danto hat gezeigt, daß es sich bei den *Untitled Film Stills* weniger um konventionelle Fotografie als um jenen Typus dreidimensionaler Fotografie handelt, den Roger Caillois mit der Mimikry verbindet. Nach Dantos Auffassung stehen Shermans Bilder unserem gewöhnlichen Verständnis von Fotografie entgegen, dem zufolge das Foto auf die Welt referiert. Bei Sherman ist es umgekehrt, hier referiert die Welt auf die Fotografie. Der Referent buhlt um die Kamera bzw. das Blickregime und trägt sich ihr als Fotografie an, oder zumindest als »Möchtegern«-Fotografie. Von Bedeutung ist auch Dantos Verweis darauf, daß sich der Referent über die Pose zu erkennen gibt:

»Kurzum, die Kamera dokumentiert nicht einfach die Pose: Die Pose selbst nimmt die Sprache des Standphotos dermaßen in Anspruch, daß sie, würde sie auch nie photographisch aufgezeichnet, das photographische Äquivalent eines ›tableau vivant‹ darstellt. Da die Szene und die Schauspieler, die das Standphoto komponieren, sich um des Standphotos willen zusammenfinden, ist die Kamera Teil des Werkes.«³⁰

Bei meiner eigenen Interpretation dieser Fotos möchte ich Dantos Einsichten weiterentwickeln. Auf jedem der schwarzweißen »Standfotos« finden wir eine einzelne Frauengestalt, die Künstlerin selbst. Sie posiert vor einem Hintergrund,

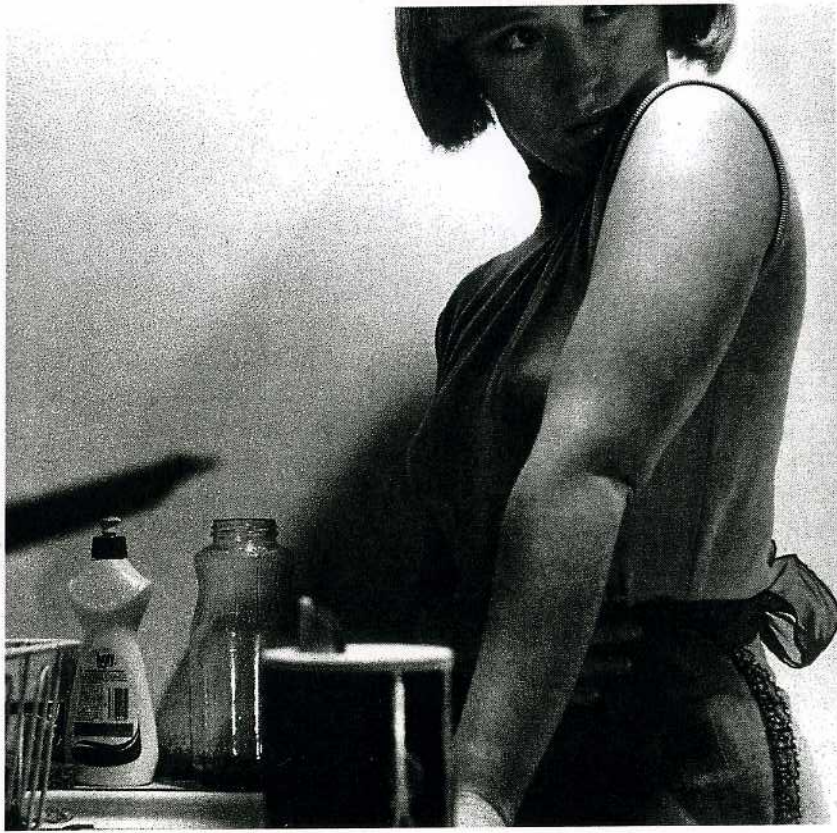


Abb. 2: *Untitled Film Still #3*, 1977

der die jeweilige Pose entweder untermalt, konterkariert oder ein begehrttes Dekor darstellt – eine Umgebung, auf welche die Pose Anspruch erhebt. In der Pose kommt »ihr« Wunsch zum Ausdruck, in einer bestimmten, für gewöhnlich schmeichelhaften Weise, wahrgenommen oder erblickt zu werden. Dieser Blick – sei er nun real oder vorgestellt –, an den sich die Pose richtet, ist weniger Teil einer bildinternen Geschichte als vielmehr formales Mittel, das symbolisch die Kamera bzw. das Blickregime vertritt.

Viele Interpretinnen und Interpreten dieser Serie haben bemerkt, daß die hier eingenommenen Posen extrem stereotyper Natur sind und normative Ideale verkörpern. Diese Bilder verdeutlichen, daß sich ein Subjekt immer nur über ein Bild zu erkennen geben kann, das dem Fundus kulturell verfügbarer Bilder [screen] entstammt, und daß es sich fast immer die attraktivsten und gesellschaftlich anerkanntesten Bilder aus diesem Fundus herausucht. Dennoch werden Shermans Frauen in der Regel nicht gemäß ihren Vorstellungen und Bedingungen

»fotografiert«. Meist löst eine störende Kleinigkeit, entweder am Körper der Figur oder in ihrer Umgebung, einen ganz anderen fotografischen Vorgang aus. Indem sich die *Untitled Film Stills* nicht allein auf die Pose beschränken, sondern auch die anderen mit ihr verknüpften Bildelemente ins Spiel bringen, führen sie uns vor Augen, was ein seinem Wesen nach fotografisches Bild ausmacht.

Ich möchte meine Interpretation mit dem zweiten und dritten Bild beginnen, auf denen die Pose sich besonders deutlich als Aufforderung zu erkennen gibt, die Frau in einer bestimmten Weise zu fotografieren. Auf dem ersten »Still« wirft eine Frau, eben im Begriff das Badezimmer zu verlassen, einen letzten prüfenden Blick in den Spiegel. [Abb. 1] Aufgrund ihrer Körperdrehung können wir das Gesicht nur als Spiegelbild erkennen, auf dem die Protagonistin, mit leicht zurückgeneigtem Kopf und einer anmutigen Handhaltung, als die Verkörperung weiblicher Schönheit erscheint – so möchte sie gesehen werden. Die Kamera bzw. das Blickregime unterläuft dieses Selbstbild, indem sie die Frau nicht vom Spiegel, sondern von einem gegenüberliegenden Standpunkt her anvisiert; neben dem idealisierten Porträt zeigt sie auch ihren etwas plump geratenen Körper, der wohl nicht Teil des Bildes hätte werden sollen. Ihm mangelt es nicht nur an der selbstbewußten Ausstrahlung ihrer Kopfhaltung und ihrer rechten Hand, die Frau verdeckt den Körper sogar unter einem Badetuch, wie um ihn »aus dem Bild« zu halten.

Man könnte meinen, es gehe in dieser Szene eher um den Spiegel als um den Blick der Kamera, doch ergeben sich zwei eindeutige Hinweise auf das Blickregime. Erstens ist die Aufnahme – das hat jüngst Rosalind Krauss hervorgehoben²¹ – ungewöhnlich grobkörnig, so als sollte mit diesem Effekt das Moment der Verdinglichung betont werden, welches den fotografierten Körper ereilt. Zweitens wird der Rahmen des Spiegels von einem weiteren Rahmen eingefasst, dem der Türöffnung. Neben dem Blickverhältnis zwischen Subjekt und Spiegelbild ist hier also noch eine dritte Instanz involviert, eben die Kamera bzw. das Blickregime. Beide Bilddetails zusammengenommen lassen in der Pose der Frau vor allem die Aufforderung erkennen, nach vorgefertigten Mustern wahrgenommen zu werden.

Sind es auf Still #2 also bestimmte Körpermerkmale, welche den erhofften »fotografischen« Austausch unterlaufen, arbeitet Still #3 mit Faktoren aus der Umgebung der Protagonistin. Hier steht sie rechts vor einem Spülbecken, auf dem man außer einem Geschirrständer noch eine Flasche Spülmittel der Marke Ivory, ein nahezu leeres Saftglas und einen Salzbehälter von Morton's ausmachen kann. [Abb. 2] Sie trägt eine gerüschte Schürze und ein enganliegendes T-Shirt. Der aufgestützte Arm bewirkt, daß ihre Schulter keß in die Höhe gezogen



Abb. 3: *Untitled Film Still #34*, 1979

ist und sich die Brüste unter dem Stoff deutlich abzeichnen. Ihr Blick schweift mit einem verführerischen, durch die feuchten Lippen noch betonten Ausdruck über die Schulter hinweg zu einer nicht sichtbaren Person – vermutlich männlichen Geschlechts. Diese Frau möchte als Vamp »fotografiert« werden. Die profanen Objekte in ihrer unmittelbaren Umgebung widersprechen jedoch diesem Entwurf und stempeln sie im Gegenteil als Hausfrau* ab.

Ihr Gesicht ist auf Höhe des linken Auges am oberen Bildrand angeschnitten, so daß die eine Augenbraue, Stirn und Pony nicht auf dem Bild sind. Auf diese Weise werden der Rahmen des Bildes und der Blickwinkel, aus dem das Foto aufgenommen wurde, hervorgehoben. Der oder dem aufmerksamen Betrachter/in wird nicht entgehen, daß der Punkt, auf den die Frau blickt, ein gänzlich anderer ist als der, von dem aus sie erblickt, d.h. fotografiert wird.

Auf Still #34 begegnen wir erneut einer Frau, die durch das Einnehmen einer bestimmten Haltung versucht, die Fotografie nach ihren Vorstellungen zu gestalten. Deutlicher als Still #2 oder Still #3 nimmt der Körper hier die Pose jedoch eher auf Geheiß des Unbewußten ein als einer bewußten Entscheidung zufolge. Die Pose ist nicht unbedingt etwas »Aktives«, sondern gründet sich auf



Abb.4: *Untitled Film Still #50*, 1979

diskursive Voraussetzungen; dieses Still deutet an, daß nicht nur »das Subjekt sich in eine Funktion einrückt, bei deren Ausübung es erfaßt wird« (Lacan), sondern daß Mimikry oft genug nichts anderes heißt als passiv einem normativen Ideal zu entsprechen.

Dieses Foto zeigt eine dunkelhaarige, mit halboffener Bluse und Slip nur spärlich bekleidete Frau, hingestreckt auf einem zerknitterten, schwarzen Laken. Den Kopf läßt sie in den Nacken fallen, was den sinnlichen Charakter der von ihr eingenommenen Pin-up-Pose noch unterstreicht. [Abb. 3] Vor ihr auf dem Bett liegt ein Groschenroman, einer von der Sorte, die stereotype Frauenphantasien beflügelt. Das Buch liegt umgekehrt herum aufgeschlagen, vermutlich genau auf der Stelle, die für den träumerischen, abwesenden Ausdruck der Protagonistin verantwortlich ist. Offensichtlich ist die Frau gerade dabei, sich voll und ganz in die Szene hineinzusetzen, die der Roman ihr suggeriert. Die von ihr halb- bzw. un- bewußt eingenommene Haltung veranschaulicht den körperlichen Anspruch auf diese Position. Würde sie dieser Haltung entsprechend »fotografiert«, so scheint es, dann würde sie auch Teil der Szene. Aber auch hier wurde die Wahl des Standortes der Kamera bzw. des Blickregimes nicht im Sinne ihres Begehrens

getroffen. Die Frau wird von einer Position aus gesehen, die ihren Füßen näher ist als ihrem Kopf, wodurch die untere Körperhälfte überproportional langgestreckt erscheint – eine sehr unvorteilhafte Perspektive. Ihr Kopf wirkt so winzig, daß man meint, er gehöre zu einem anderen Körper. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, daß sich ihre dunklen Haare ununterscheidbar mit dem schwarzen Laken verbinden.

Die Pose ist aber nicht das einzige, dem Wesen nach »fotografische« Element der hier eingefangenen Situation. Das schwarze Laken, auf dem sich der Frauenkörper wie ein Schauobjekt darbieten kann, konnotiert »erotische Fotografie« und ist gewissermaßen eine Ausdehnung der Pose. Ebenso aufschlußreich ist, daß sich die Bildränder fast nahtlos mit den Seiten des Bettes decken, so daß der Eindruck erzeugt wird, das Bett sei von vornherein der Maßstab des Bildes. Durch und durch »fotografisch« ist aber auch die weiße, halboffene Bluse, die den Kontrast intensiviert, der zwischen den tiefen, schattigen Falten des Lakens und dem lichtumfluteten Körper besteht. Die Frau auf Still #34 ist »beleuchtet«, aber das meint hier etwas viel Grundsätzlicheres, als nur von der außerhalb des Bildes situierten, primären Lichtquelle beschienen zu werden, deren Präsenz sich am rechten unteren Bildrand andeutet.

Auch auf Still #50 nimmt die Protagonistin gegenüber der Kamera bzw. dem Blickregime eine Haltung an, mit der sie sich selbst idealisiert. Anders als auf Still #2, wo sich die Frau mit Hilfe der Pose vom Spülbecken weg in eine Welt versetzen will, die mit ihren Phantasien stärker in Einklang steht, versucht die Frau hier, durch ihre körperliche Haltung zur rechtmäßigen Bewohnerin des Raumes zu werden. Sie fühlt sich der Umgebung aber nicht ganz gewachsen; diese behält etwas Traumhaftes, Unwirkliches.

Der Raum liest sich wie ein Bestandskatalog an Einrichtungsgegenständen der 60er Jahre; jedes Stück könnte einem Wohnmagazin dieser Zeit entnommen sein. [Abb. 4] Sowohl aus diesem Grund, aber auch seiner Eleganz wegen, wirkt dieser Raum bereits von sich aus »fotografisch«. Ähnlich der Caprella von Caillois scheint er sagen zu wollen: »Genau so will ich gesehen werden«. Neben indianischen Teppichen, einer primitiven Holzszulptur und einer abstrakten Skulptur findet sich, vor einem minimalistischen Kamin streng symmetrisch, nämlich »konversationsgerecht« angeordnet, eine Sitzgruppe mit Couch und Kaffeetischchen, auf dem drei Aschenbecher stehen.

Auf der Couch sitzt aufrecht eine dunkelhaarige Frau in einem weitausschnittenen schwarzen Kleid, dessen Kragen und Ärmelaufschläge mit künstlichem Leopardenfell besetzt sind. Das eine Bein unter sich angewinkelt, spreizt sie das andere mit gespielter Anmut zum Boden hin. Sie sitzt kerzengerade, als

fürchte sie jeden Augenblick einen Fehler zu begehen; ihr Blick ist in starrer Aufmerksamkeit nach vorn gerichtet. Vor sich auf dem Schoß hält sie ein Cocktaillglas, in einer Weise, die ihre Weltgewandtheit betonen soll. Dennoch gewinnt man den Eindruck, sie fürchte sich daraus zu trinken – aus Angst, dann vielleicht etwas Deplaziertes zu sagen. Ihre angespannte Haltung verrät, daß sie von dem stilvollen Interieur ungeheuer beeindruckt ist und daß sie gern ebenso kultiviert wäre wie dessen Besitzer.

Hier ist es wieder der Körper selbst, der die Pose konterkariert und das Bild verändert, um das sich die Frau bemüht, wenn sie sich gerade für dieses Kostüm entscheidet und sich in einer derart kunstvollen Haltung niedersetzt. Ihre überspannte Wachsamkeit treibt die Frau dazu, eine Haltung anzunehmen, die genau das Gegenteil der lässigen Eleganz ist, die sie zum Ausdruck bringen möchte. Die Fotografie offenbart das Mißverhältnis zwischen Entwurf und Ergebnis; der Punkt, auf den die Frau ihren Blick so angestrengt richtet, ist nicht der, von dem aus sie »fotografiert« wird.

Es ist gar nicht einmal der Wunsch, dieser Umgebung gerecht zu werden, der auf diesem Bild vereitelt wird, sondern das Bestreben der Frau, weltgewandt zu erscheinen. Dem Wunsch wird entsprochen, wenn auch auf etwas merkwürdige Weise, da dem Raum das gleiche Schicksal widerfährt wie der Frau. Die drei Aschenbecher könnte man als nicht-menschliches Äquivalent ihres steifen Oberkörpers ansehen. Genau wie die Frau ist der Raum allzu verkrampft darum bemüht, »modern« und »weltläufig« zu wirken, und wird damit zu einer im Grunde passenden Umgebung für sie.

In meinen Erläuterungen der *Untitled Film Stills* habe ich häufig Einzelheiten am Körper, an der Kleidung oder in der Umgebung der Figuren herausgestellt, die unwillkürlich bestimmte Bedeutungen evozieren. Diese Bedeutungen können sich der Absicht widersetzen, dem eigenen Entwurf entsprechend »fotografiert« zu werden. Ich will nicht bestreiten, daß mein eigener Blick auf diese Einzelheiten subjektiv gefärbt ist und daß hinsichtlich mancher Bedeutungen Auffassungsunterschiede bestehen werden. Dennoch denke ich, daß die meisten Bildelemente, von denen ich meine, daß sie die schmerzhafteste Distanz zwischen den Standfotos und Shermans Frauen sichtbar machen sollen, bei allen Betrachterinnen und Betrachtern derselben Kultur auch dieselbe Wirkung hervorrufen; es sind die am häufigsten zitierten Elemente des Bildschirms.

In ihrer Interpretation der *Untitled Film Stills* vertritt Judith Williamson die Ansicht, daß die Fotos, für sich genommen, »unschuldig« seien. Es seien die Betrachter und Betrachterinnen, welche über ihr »kulturelles Vorverständnis« die »Weiblichkeit in sie hineinlesen«. Woraus sie folgert: »Die Überzeugungen und

Stereotype, die man durchschaut haben muß, um die Bilder zu verstehen, finden sich in unseren eigenen Köpfen.«³² Obwohl ich mich einer anderen Terminologie bediene, stimme ich mit Williamsons Grundannahme überein. Der Bildschirm befindet sich nicht nur »auf« den Körpern von Shermans Frauen, der Bildschirm ist in uns. Auch wenn unser Blick nicht mit dem Blickregime zusammenfällt, sind wir doch kollektiv mitverantwortlich für die Art, in der das Blickregime die Welt »fotografiert«.

Der Bildschirm oder das kulturelle Bildrepertoire ist jedem von uns eigen – ganz ähnlich wie die Sprache. Also folgt unsere Wahrnehmung eines anderen Menschen oder eines Objekts zwangsläufig bestimmten Darstellungsparametern, deren Anzahl zwar hoch, aber letztlich doch begrenzt ist. Diese Darstellungsparameter legen fest, was und wie die Angehörigen unserer Kultur sehen – wie sie Sichtbares bearbeiten und welche Bedeutungen sie ihm geben. Und ebenso wie uns manche Worte leichter in den Sinn kommen als andere, weil sie in unserer Gesellschaft ständig zirkulieren, kommen uns auch manche Darstellungsparameter einfach dadurch entgegen, daß sie innerhalb unserer Kultur ständig wiederholt oder mit großem Nachdruck artikuliert werden. Mit dem Begriff »Bildschirm« bezeichne ich die ganze Bandbreite der zu einem bestimmten Zeitpunkt verfügbaren Darstellungsparameter; diejenigen unter ihnen, die sich fast unvermeidlich aufdrängen, nenne ich das »Vor-gesehene«.³³

Das Blickregime in Form der Kamera verfügt über zwei Ebenen, von denen die eine jene Logik ist, welche die Darstellungen regiert, die andere aber eine Anzahl materieller Praktiken umfaßt; beide Ebenen stehen in einer komplexen Wechselbeziehung zueinander. Metaphorisch, aber auch als Quelle von Illuminationen, repräsentiert die Kamera ganz sicher einen Aspekt des menschlichen Auges. Sie widerspricht dabei in mehrfacher Hinsicht, etwa indem sie mortifiziert und aufzeichnet, aber auch in ihrer »Objektivität«³⁴, dem Sehvorgang, der prozessualer verläuft, an Erinnerungen hängt und mit Subjektivität verbunden ist. Dennoch ist die Kamera nur die lokale Ausformung einer viel grundlegenderen Instanz, die Lacan als die »Gegenwart des andern als solchen« bezeichnet.³⁵ Damit spricht er die Einschreibung des Symbolischen in das Feld des Sichtbaren an: Jedes Subjekt muß gesehen werden, um zu »sein«. Und obwohl dieser über das Sichtbare vermittelte Austausch viel weiter reicht als unser kollektiver Blick, nimmt der kollektive Blick im Rahmen dieses Austauschs dennoch eine Schlüsselstellung ein.

Wenn wir das Vor-gesehene derart internalisiert haben, daß wir bestimmten Wahrnehmungen – wie zum Beispiel schwarze Haut, weibliche Körperformen oder die abgewetzten Lumpen von Obdachlosen – quasi automatisch normative Bedeutungen unterlegen, muß unsere Handlungsfähigkeit als sehr begrenzt er-

scheinen. Auch für den Fall, daß es uns gelänge, die Welt durch ein anderes Darstellungsraster wahrzunehmen, würde das Vor-gesehene, aus der unangreifbaren Position der Kamera als Blickregime, weiterhin den gesellschaftlichen Kontext bestimmen.

Doch obwohl mir bewußt ist, mit welcher Eindringlichkeit normative Darstellungsmuster auf den Blick wirken, möchte ich mich von einer so undifferenzierten Betrachtung distanzieren. Das Auge ist in der Lage, schöpferisch zu sehen, es vermag einen anderen Blickwinkel als den ihm zugedachten einzunehmen und kann sein Objekt demnach auch in völlig anderen Kategorien wahrnehmen. In der Regel erschließt sich diese Möglichkeit einer »abweichenden« Sichtweise aber erst im nachhinein, als Nachträglichkeit* oder verschobene Reaktion.³⁶

Der Blick ist glücklicherweise nichts Einmaliges oder Endgültiges. Er ist einer ganzen Reihe bewußter und unbewußter Wechselfälle unterworfen, die schwer vorhersehbar sind. Die Bewertung des Wahrgenommenen kann sich also radikal verändern. Das Auge kann das Vor-gesehene libidinös besetzen, es kann aber ebenso einen gänzlich anderen Kurs einschlagen, der es schließlich dazu bringt, die visuellen Standards zu entkräften. Sollte sich unser Blick mit ausreichend vielen anderen Blicken treffen, dann ist er in der Lage, den Bildschirm neu zu konfigurieren, wobei bislang unbeleuchtete Teile in den Vordergrund rücken und diejenigen, die heute als normative Darstellungen auftreten, abgedunkelt werden. Unter solchen zwangsläufig kollektiven Voraussetzungen kann der Blick bewirken, daß sich die Modalitäten grundlegend ändern, nach denen das Blickregime in Form der Kamera die Welt »fotografiert«.

Zum Abschluß dieses Vortrags möchte ich auf die Rolle der Nachträglichkeit in Cindy Shermans *Untitled Film Stills* eingehen. Obwohl wir in erster Linie als bewußte Beobachter und Beobachterinnen adressiert werden, hat die Nachträglichkeit wichtige Konsequenzen für unser Unbewußtes. Diese Bilder geben uns die Chance, aus einem veränderten Blickwinkel erneut hinzuschauen, und schaffen damit eine Situation, in der es möglich wird, sowohl den ursprünglichen Wahrnehmungsakt zu hinterfragen als auch das Objekt nach anderen Darstellungskriterien zu betrachten. Die Zärtlichkeit, mit der Sherman die narzißtischen Ambitionen ihrer Protagonistinnen offenlegt, und die Tatsache, daß sie selbst es ist, die – buchstäblich – für die Frauen eintritt, ermöglichen uns nicht nur einen veränderten Blickwinkel, sondern bringen uns dazu, uns mit ihnen zu identifizieren.

Dabei ist entscheidend, daß wir uns nicht mit ihren Selbstentwürfen identifizieren. Das wissen die *Untitled Film Stills* weitgehend zu verhindern, indem sie

das Streben nach einem Ideal wiederholt offenlegen. Wir werden im Gegenteil dazu aufgefordert, diese psychische Verbindung mit den Frauen selbst herzustellen, trotz ihrer augenscheinlichen Distanz zum Spiegel. Gerade weil die Protagonistinnen dieser Bilder ihr ideales Imago verfehlen, identifizieren wir uns mit ihnen.

Aus dem eben Gesagten ließe sich vielleicht schließen, daß für diesen veränderten Blickwinkel unsere Identifikation automatisch Mängel oder Schwächen in Kauf zu nehmen hätte, die das genaue Gegenteil von Idealität sind und dementsprechend Unbehagen oder Unlust bereiten. Ich glaube aber nicht, daß die *Untitled Film Stills* Lustgefühle unterdrücken, sondern daß sie einer anderen Art von Lust zuarbeiten. Diese Lust entspringt einem stärker improvisierten Umgang mit Idealen, wobei improvisiert hier bedeuten soll: von der Gewißheit ausgehend, daß sich Ideale aus einer Vielzahl letztlich uneinlösbarer Figuren zusammensetzen, die immer nur vorläufig oder ansatzweise aktivierbar sind – durch Haltungen oder Posen, Kostüme, Make-up, theatralisches Auftreten, Beleuchtung und all die anderen, im Grunde äußerlichen, »Krücken«.

Gegen die binären Begriffe »befriedigend/unbefriedigend« oder »Ideal/Versagen« setzen die *Untitled Film Stills* ein Prinzip, das ich, in Anlehnung an D.W. Winnicott, das Prinzip des »genügend Guten« [good enough] nennen möchte. Winnicott behauptet, daß die Mutter nicht ideal, sondern bloß »genügend gut« zu sein habe. Die »genügend gute« Mutter sei dem Idealtypus sogar vorzuziehen, denn sie versuche nicht, die Leere zu füllen, auf die sich das Begehren des Kindes gründet.³⁷ In vergleichbarer Weise legen uns die *Untitled Film Stills* nahe, nicht den idealen Vamp oder die ideale Frau von Welt als Identifikationsobjekte zu wählen, sondern deren »genügend gutes« Gegenstück.

Voraussetzung dieses Prinzips ist, daß niemand je zum Ideal werden kann, weshalb es weder »natürliche Ansprüche« auf die Idealposition geben kann noch eine »angeborene Unfähigkeit«, sie zu erreichen. Wir verfügen bestenfalls über die Möglichkeit einer »genügend guten« Annäherung, mit deren Hilfe wir ein bißchen Glamour in unseren schnöden Alltag bringen können. In Shermans Fassung dieses Prinzips zeigt sich, daß sein Erfolg mit den Widerständen wächst, die ihm begegnen. Es ist da am meisten wert, wo es aus gesellschaftlichen Gründen am *undurchführbarsten* erscheint.

Sobald man den alternativen Blickwinkel eingenommen hat, den Still #3 den Betrachterinnen und Betrachtern eröffnet, zeigt sich, daß diese Frau trotz ihrer Umgebung sexy ist. Wir brauchen die Küchenutensilien gar nicht zu übersehen, um sie als »genügend guten« Vamp anzuerkennen. Im Gegenteil, ihre Pose, die sich über diese Umgebung bzw. deren gesellschaftliche Bewertung hinwegsetzt,

und ihre Fähigkeit zur Selbstinszenierung erzeugen bei uns Bewunderung. Wenn wir im nachhinein unseren Blick überdenken, leuchtet uns die dreidimensionale »Fotografie«, in welche die Frau sich verwandelt hat, vollkommen ein.

Auch Still #50 stellt sich ganz anders dar, sobald wir unseren normativen Blickwinkel überwinden. Ich hatte darauf hingewiesen, daß sowohl der hier abgebildete Raum wie auch die Frau, die sich in ihm aufhält, dem von ihnen angestrebten, normativen Ideal nicht gerecht werden. Aber die Lektion dieses Bildes läßt sich nicht darauf reduzieren, daß wir die Frau gnädig als »genügend gute« Bewohnerin dieses Interieurs anerkennen. Der von Sherman vorgesehene Blickwinkel erlaubt es uns nicht, diese Position der Überlegenheit beizubehalten. Stattdessen regt er dazu an, solche Werte wie »Kultiviertheit« oder »Weltgewandtheit« radikal zu relativieren – sie sind nichts Absolutes, sondern bestehen aus kleinen, eleganten Gesten oder Annäherungen. In diesem Sinne wird die Frau auf der Couch nicht nur dem Raum, den sie so bewundert, gerecht, sie ist auch eine »genügend gute« Frau von Welt.

In ihrer künstlerischen Arbeit seit den *Untitled Film Stills* hat Cindy Sherman immer wieder versucht, der idealisierenden Funktion, die dem Großteil der kommerziellen Fotografie eigen ist, etwas entgegenzusetzen. Sie hat sich deren formaler Mittel zu einem gänzlich anderen Zweck bedient. Von den Modefotos bis zu den *Sex Pictures* könnte man ihre Arbeit mit solchen Begriffen wie »Aufsprengen« und »Dekomponieren« oder sogar »Zerstückelte Körper« belegen. Nach meiner Ansicht sind es aber die *Untitled Film Stills*, die am schlüssigsten auf diesem psychisch extrem stark besetzten und politisch heiß umfochtenen Terrain intervenieren, weil das Prinzip des »genügend Guten« die Vorstellung des Ideals selbst in Abrede stellt. Damit dekonstruiert Sherman eine der wichtigsten psychischen Legitimationen von »Differenz«. Das in den *Untitled Film Stills* angewandte Prinzip des »genügend Guten« macht anschaulich, wie vorgeprägt die Bilder sind, durch die wir wahrnehmen und wahrgenommen werden. Damit ist uns zugleich ein Mittel an die Hand gegeben, um dem Bildschirm gegenüber eine produktive Distanz einnehmen zu können und von da aus mit ihm »spielerisch« umzugehen.

Dem möchte ich gleich hinzufügen, daß wir diese Lektionen niemals unbewußt aufnehmen können, wir sie also immer wieder von neuem bewußt lernen müssen. Ich möchte die Leser und Leserinnen auch davor warnen, das Prinzip des »genügend Guten« vorschnell mit uneingeschränkter Handlungsfähigkeit gleichzusetzen. Es hilft wenig, dem Zwang »fotografiert« zu werden dadurch zu begegnen, daß wir unseren Wunsch, ein Ideal zu verkörpern, durch eine stärker improvisierte oder angenäherte Variante ersetzen. Um ein »genügend gutes«

Ideal abzugeben, muß ich als ein solches auch anerkannt werden; ich darf nicht als jemand erscheinen, der/die aufgrund seiner/ihrer körperlichen Eigenschaften oder irgendwelcher Umweltfaktoren gescheitert ist. Und genau das bringt uns wieder auf jenen Schlüsselfaktor zurück, mit dessen Hilfe wir auf das Blickregime einwirken können: unsere kollektiven Sehweisen.¹⁸

Übersetzung: Natascha Noack und Roger M. Buergerl

(1) (A.d.Ü.) Der von Silverman gebrauchte Begriff »gaze«, mit dem im Englischen auch Lacans »le regard« übersetzt wird, ist im Deutschen nicht adäquat wiederzugeben. In der deutschen Lacan-Übersetzung ist es üblich, »le regard« („the gaze“) mit »Blick« zu übersetzen und, in Abgrenzung dazu, »l'oeil« (»the look«) mit »Auge«. Unbefriedigend an dieser Schreibweise ist, daß sie allzusehr der Physiologie verhaftet bleibt und das strukturelle Moment des »gaze« zuwenig betont. Unserer Meinung nach bringt das »Regime« beiderlei zur Geltung: einmal das von Silverman so betonte historische bzw. veränderliche Moment des »gaze«, und im weiteren auch dessen strukturelle Dimension.

(2) Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967), Hamburg 1978, S. 6.

(3) Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan*, Bd. XI (1964), Olten und Freiburg im Breisgau, 1978, S. 81.

(4) Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), 6. Aufl., Göttingen, 1992, S. 9/10.

(5) In *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* positioniert Lacan den Bildschirm [screen] zwischen uns und das Blickregime. Er bestimmt einerseits, wie wir das Blickregime wahrnehmen, und andererseits, wie es uns wahrnimmt. Der Bildschirm vermittelt gleichfalls zwischen der Welt und unserem Blick auf sie; er strukturiert unsere Wahrnehmung. Lacan liefert keine ausdrückliche Definition des Bildschirms; er behauptet von ihm lediglich, er sei »opak«. An anderer Stelle bezeichnet er ihn als eine Art Bildrepertoire. In meinem Buch *Male Subjectivity at the Margins* (New York: Routledge, 1992) habe ich den Bildschirm als »kulturell erzeugtes Bildrepertoire« definiert, »über das sich Subjekte nicht nur konstituieren, sondern auch unterscheiden lassen – im Hinblick auf ihre Klasse, ihre Rassenzugehörigkeit, ihr Geschlecht bzw. ihre Sexualität, ihr Alter, ihre Nationalität usw.« (S. 150) In meinem neuesten Buch *The Threshold of the Visible World* (New York: Routledge, 1996), auf das sich dieser Vortrag stützt, erhält das Konzept des Bildschirms eine zusätzliche Wendung. Es ist an dieser Stelle wichtig, darauf hinzuweisen, daß ich in *Threshold* die Kamera als den primären Bildschirm definiere, durch den hindurch wir des Blickregimes innewerden (S. 125-161). Daraus ergibt sich im weiteren, daß wir unsere *Sichtbarkeit* nach fotografischen Kategorien bemessen.

(6) Flusser charakterisiert die Kamera als »Black Box«, mit einem Programm, dem sich die meisten Fotografen blindlings unterordnen, während die innovativeren es umschreiben und erweitern. Kaum eine Sekunde verstreicht zwischen der Herstellung eines wirklich »neuen« Bildes und dessen Ein-

passung in ein erweitertes Programm. Im Rahmen dieses Modells ist eine Gegenpraxis nur schwer vorstellbar.

(7) Susan Sontag, *Über Fotografie*, Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, Frankfurt am Main: Fischer, 1980, S. 84.

(8) Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Aus dem Französischen von Dietrich Leube, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 21.

(9) Christian Metz, »Photography and Fetish«, in: *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, hrsg. von Carol Squiers, Seattle, 1990, S. 158.

(10) Roland Barthes, *Die helle Kammer*, a.a.O., S. 21.

(11) Ebd., S. 21/22.

(12) In *Male Subjectivity* und *Threshold* greife ich Lacans Unterscheidung zwischen dem Blick [look] und dem Blickregime [gaze] auf. Das Blickregime läßt sich nicht auf ein bestimmtes Augenpaar reduzieren, sondern stellt das Subjekt von allen Seiten: »[Das Blickregime], um das es hier geht, ist also in der Tat Gegenwart des andern als solchen«, schreibt Lacan in *Die vier Grundbegriffe*, a.a.O., S. 91. Mit Hilfe einer Analogie, zu der er die Fotografie heranzieht (und die im übrigen den Ausgangspunkt dieses Vortrags bildet), veranschaulicht Lacan die radikale Äußerlichkeit dieses Regimes: »Von Grund aus bestimmt mich im Sichtbaren [das Blickregime], das im Außen ist. Durch [das Blickregime] trete ich ins Licht, und über [das Blickregime] werde ich der Wirkung desselben teilhaftig. Daraus geht hervor, daß [das Blickregime] das Instrument darstellt, mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert, und aus diesem Grund auch werde ich [...] photographiert.« (ebd., S. 113) Daß uns das Blickregime »fotografiert«, ist demnach Bedingung für unseren Eintritt in das Feld des Sichtbaren; was wir als soziale Realität wahrnehmen, stützt sich auf das Blickregime in Gestalt der Kamera.

(13) Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe*, a.a.O., S. 125.

(14) Christian Metz, »Photography and Fetish«, a.a.O., S. 158.

(15) Ebd., S. 156.

(16) Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, a.a.O., S. 18.

(17) Siegfried Kracauer, »Die Photographie« (1927), in: *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken*, Leipzig: Reclam, 1992, S. 198.

(18) Robert Smithson »The Monuments of Passaic«, zit. in: Craig Owens, *Beyond Recognition – Representation, Power, and Culture*, hrsg. von Scott Bryson, Barbara Kruger und Jane Weinstock, Berkeley, 1992, S. 27.

(19) Roger Caillois, »Mimicry and Legendary Psychasthenia«, in: *October* Nr. 31 (1984).

(20) Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe*, a.a.O., S. 105.

(21) Ebd., S. 105.

(22) Roger Caillois, »Mimikry and Legendary Psychasthenia« a.a.O., S. 23.

(23) Craig Owens, *Beyond Recognition*, a.a.O., S. 210.

(24) Die Standfotos, bei denen Cindy Sherman ein Centerfold-Format benutzt, lassen sich in diesem Sinne lesen. Die Frauen zwängen sich in einen viel engeren – oft sogar zu engen – Rahmen als ge-

wöhnlich. Die unnatürlichen Haltungen, die sie dabei einnehmen, verweisen auch dann auf den Rahmen, wenn dieser gar nicht sichtbar ist.

(25) Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe*, a.a.O., S. 114.

(26) Roland Barthes, *Die helle Kammer*, a.a.O., S. 19.

(27) Ebd., S. 19.

(28) Ebd., S. 20.

(29) Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe*, a.a.O., S. 106.

(30) Arthur Danto, »Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills«, in: *Cindy Sherman, Untitled Film Stills* (1980). Die deutsche Ausgabe erschien 1990 in München: Schirmer/Mosel, S. 14.

(31) Rosalind Krauss, »Cindy Sherman Untitled,« in: *Cindy Sherman, 1975-1993* (New York: Rizzoli, 1993). Die deutsche Ausgabe erschien 1993 in München: Schirmer/Mosel, S. 56.

(32) Judith Williamson, »Images of ›Woman‹ – the Photographs of Cindy Sherman,« *Screen*, vol. 24, Nr.6 (1983), S. 103.

(33) Diese Konstruktion findet sich in: *Vier Grundbegriffe* [im frz. Original: »donner-à-voir«]. Für eine ausführliche Darstellung siehe: *The Threshold of the Visible World*, a.a.O., S. 174 – 185.

(34) Mit »Objektivität« ist hier zweierlei bezeichnet: zum einen der traditionelle Anspruch der Kamera, die Dinge so zu sehen wie sie sind, und andererseits die Abgrenzung gegenüber dem Subjektiven.

(35) Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, a.a.O., S. 91.

(36) Dem produktiven Blick widme ich mich ausführlicher im 4. Kapitel von *The Threshold of the Visible World*, a.a.O.

(37) siehe z.B.: D.W. Winnicott, *Vom Spiel zur Kreativität* (1971), Aus dem Englischen von Michael Ermann, Stuttgart: Klett-Cotta, 1985. Hier unterscheidet der Autor zwischen der »genügend guten« und der perfekten Mutter (S.20ff.) – und plädiert für die erstere. An anderer Stelle (S. 156ff.) weist er auf den Zusammenhang hin, der zwischen einer genügend guten Fürsorge für das Kind einerseits und der dem Kind so ermöglichten Erfahrung des Mangels andererseits besteht.

(38) Der Wechselbeziehung zwischen dem Blickregime bzw. der Kamera und kollektiven Sehweisen wird in *The Threshold of the Visible World*, a.a.O., S. 221 ff. ausführlicher nachgegangen.

Christian Kravagna (Hg.)

Privileg Blick

Kritik der visuellen Kultur



1999. 814

Brosch. A. 8324

Katalog

Edition ID-Archiv
Berlin

© Edition ID – Archiv
Postfach 360 205
10972 Berlin

ISBN: 3-89408-067-1

1. Auflage 1997

Umschlaggestaltung & Satz:

Eva Meier

Titelfoto:

Anneruth Dannert

Druck:

Winddruck, Siegen

Buchhandelsauslieferungen:

BRD und Österreich:

Rotation Vertrieb, Berlin

Schweiz:

Pinkus Genossenschaft, Zürich

Niederlande:

Papieren Tijger, Breda

Gefördert durch die Kunstkuratorin des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Stella Rollig. Gedruckt mit Unterstützung des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft, Verkehr und Kunst.

Der Dank des Herausgebers gilt all jenen, die an der Realisierung des Projekts Anteil hatten. Insbesondere Stella Rollig, Kuratorin des österreichischen Bundesministers für Wissenschaft, Forschung und Kunst, für die finanzielle Unterstützung; Marlene Ropac für die organisatorische Betreuung der Vorträge; Matthias Michalka und Hemma Schmutz vom Depot für technischen und mentalen Support; Martin Beck, Diedrich Diederichsen und Christian Höller für wertvolle Hinweise und Hilfestellungen.

Inhalt

- 7 Vorwort
- 15 W.J.T. Mitchell
Der Pictorial Turn
- 41 Kaja Silverman
Dem Blickregime begegnen
- 65 Linda Williams
Pornografische Bilder und die »Körperliche Dichte des Sehens«
- 98 Teresa de Lauretis
Das Subjekt / Sujet der Phantasie
- 125 Carol A. Stabile
Täuschungsmanöver »Fötus«
- 154 Martin Jay
Den Blick erwidern
- 175 John Tagg
Ein Diskurs (dem die vernünftige Form fehlt)
- 201 Beatriz Colomina
Die gespaltene Wand: häuslicher Voyeurismus
- 223 Abigail Solomon-Godeau
Irritierte Männlichkeit: Repräsentation in der Krise
- 240 Isabelle Graw
Thesen zum guten Aussehen. Fallbeispiel: Rosemarie Trockel
- 254 Autorinnen und Autoren