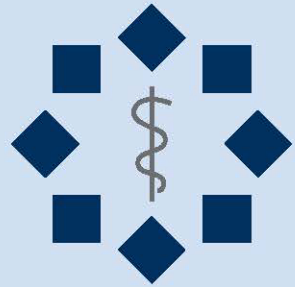


# SPIRITUAL CARE

Zeitschrift für Spiritualität  
in den Gesundheitsberufen



1. Jahrgang

2 | 2012

Der Tod in der Selbstdarstellung von weiblichen und männlichen Fotografen

Stefanie Graul

12

In den geschlechtstypischen Visualisierungen der eigenen Endlichkeit zeigen sich unterschiedliche Vorstellungen über das eigene Nicht-mehr-Dasein bzw. über das Jenseits des Todes. Während Frauen die Thematik zunächst via fotografisch dargestellter Selbstschädigung am eigenen Körper prozessual inszenieren, ist der Tod für Männer ein Fakt, der externalisiert und von einem äußeren Standpunkt betrachtet wird. Die weibliche, zunächst internalisierte Aggression kann sich erst nach dem Abtrauern der gescheiterten Identifikation mit dem Vater durch deren Reinszenierung am eigenen Körper nach außen wenden. Dies geschieht in der bildlichen Inszenierung sozialer, geschlechtstypischer Rollen. Weibliche Fotografie und Videokunst löst sich anschließend vom Blick auf den eigenen Körper, um einen Kosmos aus Begehren und weiblicher Urheberschaft zu schaffen.

Stefanie Graul

## Der Tod in der Selbstdarstellung von weiblichen und männlichen Fotografen

In den geschlechtstypischen Visualisierungen der eigenen Endlichkeit zeigen sich unterschiedliche spirituelle Repräsentanzen – d.h. Vorstellungen über das eigene Nicht-mehr-Dasein bzw. über das Jenseits des Todes. Während Frauen die Endlichkeitsthematik zunächst via fotografisch dargestellter Selbstschädigung am eigenen Körper prozessual inszenieren, ist der Tod für Männer ein Fakt, der externalisiert und von einem äußeren Standpunkt betrachtet wird. Die weibliche, zunächst internalisierte Aggression kann sich erst nach dem Abtrauern der gescheiterten Identifikation mit dem Vater durch deren Reinszenierung am eigenen Körper nach außen wenden. Dies geschieht in der bildlichen Inszenierung sozialer, geschlechtstypischer Rollen. Weibliche Fotografie und Videokunst löst sich anschließend vom Blick auf den eigenen Körper, um einen Kosmos aus Begehren und weiblicher Urheberschaft zu schaffen.

### **Tod, Gender, Aggression, Fotografie, Selbstbildnis, Identifikation**

#### ***Death in female and male photographers' self-portraits***

*This paper deals with the different visualisations in female and male self-portraits and the further development of (auto-)aggression in self-portraits by female artists. In gendered visualisations of one's own mortality and finiteness different spiritual representations are shown – i. e., imaginations of oneself not existing anymore or existing beyond death. Whereas women frequently express the theme of mortality by showing a process of self-inflicted bodily damage, for male artists death is a fact that is externalized and observed from a distance. The failed identification with the father is bodily reenacted and mourned. Not till then internalised female aggression may be turned outwards by pictorial enactments of social and gender-specific roles. Female photography and video art moves beyond depicting the female body in order to create a universe of desire and female authorship.*

#### ***Death, gender, aggression, photography, self-portrait, identification***

## 1 Das Bild als social agent

Ein Bild ist kein totes Objekt. Ein Bild wird geschaffen, um im Bewusstsein der/des Betrachtenden je neu zu entstehen. Es ist medial, es überträgt eine Botschaft. Abgekoppelt vom Rezipienten und dem jeweiligen gesellschaftlichen Kontext hat diese keine Bedeutung. Bilder vermitteln also Erkenntnisse über die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstanden, und die Art, wie sich ihr Autor oder ihre Autorin innerhalb derselben situiert. Joanne Hershfield unterstreicht den „produktiven“ Charakter visueller Kultur:

„[I]mages do not reflect the world; they are part of the realm of social discourse that participates in the context of everyday life; they are both responsive to as well as constructive of this life. Images function as elements of discourse, providing people with information and knowledge. At the same time, it is important to remember that the production and reception of these images are organized within social, institutional, and professional systems that generate their own logic. Professional practices, aesthetic conventions, and legal and moral regulations police popular culture and limit the kinds of images available for people to engage with“ (Hershfield, 2008, S. 14).

Diese moralisch-ästhetischen Macht- und Bewertungssysteme, der sogenannte Diskurs, generieren nicht nur bewusste und unbewusste Botschaften, profilieren und sanktionieren nicht nur die Verbreitung visueller Güter, sondern halten auch für Frauen und Männer unterschiedliche intellektuelle, emotionale und performative Räume bereit (Butler, 2003). Die hieraus resultierenden basalen Ge-

schlechtsidentitäten konsolidieren sich im ersten und zweiten Lebensjahr und sind demzufolge so verinnerlicht, dass sie nur schwer wahrgenommen und zum Großteil unwillkürlich reproduziert werden (Mertens, 1992). Sie sorgen dafür, dass die Geschlechter unterschiedlich denken, fühlen, handeln und diese Normen auch in ihren fotografischen Selbstporträts fort-schreiben.

Im Selbstbild manifestiert sich der Umgang mit dem „eigenen Selbst als Objekt“. Es handelt sich um eine intra-subjektive Beziehung, die beispielsweise in Träumen auftritt, in denen das Selbst Protagonist ist. Hier werden im Umgang des Ich mit sich frühe Introjekte wiederbelebt und Handlungsmodi der Versorgungspersonen mithilfe des eigenen Selbst reinszeniert (Bollas, 1997, S. 53–97).

Das fotografische Selbstbild als festgehaltener Blick in den Spiegel enthält zudem Facetten der narzisstischen Problematik. Die Frage „Wer bin ich?“ kann nur im Rekurs auf den Anderen gelöst werden. Die Sehnsucht nach dem erlösenden Anderen kristallisiert sich im Symbol des Spiegels, der das eigene Bild in der Form, *wie es die anderen sehen*, zurückwirft, das Ich also als *dialogisches* und Teil der symbolischen Ordnung zeigt (Lacan, 2004, S. 181–87). Diese Fragestellung gipfelt in der Beschäftigung mit dem eigenen Tod. In weiblichen und männlichen fotografischen Selbstbildnissen bin ich auf einen dezidiert unterschiedlichen Umgang mit dem eigenen Körper als (Nicht-)Objekt und der Auseinandersetzung mit der eigenen Endlichkeit

gestoßen: Während Männer die Faktizität des Todes distanziert betrachten und/oder sich mit Gott identifizieren, betreiben Frauen eine implizite Kunst der Selbstausslöschung, welche die explizite Darstellung des eigenen Todes ersetzt. Nach dieser Form des reaktiven Umgangs mit enttäuschenden Objektbesetzungen wendet sich die weibliche Fotografie einer Kritik von Geschlechterrollenstereotypen zu, auf deren Grundlage sich die Wahrnehmung des Selbst und der Umwelt als haltendes Objekt grundlegend verändern kann.

Dieser Artikel soll keine vermeintlichen „Wahrheiten“ über Männer und Frauen propagieren und damit fest-schreiben, sondern fungiert als „Modell“ im Sinne Christa Rohde-Dachser. Sie geht davon aus, dass psychoanalytische Theorien ihren Sinn erst im historischen Kontext entfalten, sich komplementär ergänzen und jeweils insbesondere auf das Nichtgesagte überprüft werden müssen (Rohde-Dachser, 1995, S. 21 f.). Die hier gezeigte Entwicklung weiblicher Selbstdarstellung verläuft nicht unbedingt linear. Es handelt sich nicht um abgeleistete Entwicklungsphasen, die dann im Bewusstsein wie Schichten übereinander liegen, sondern um Zustände, die in der erwachsenen Psyche interagieren und im Idealfall je nach Bedarf aufgerufen werden können.

## 2 Der ambivalente Dialog mit dem Alter Ego

Bei meiner Recherche zu weiblicher Fotografie habe ich lediglich ein Bild

gefunden, in dem das Selbst als Totes dargestellt wird. 1894 entstanden, zeigt es ausschließlich die Füße der Hofschönheit Gräfin Castiglione auf ihrem imaginären Totenbett – aufgenommen aus der Ego-Shooter-Perspektive. Dieses Bild ist Ausnahme und Stereotyp zugleich: Ausnahme, weil es wenigstens teilweise den Blick von außen auf das weibliche Ich als Leichnam gewährleistet, Stereotyp, weil die Gräfin ihren Körper auch nach ihrem vorgestellten Tod nicht verlassen kann oder nicht verlassen will.

Die Auseinandersetzung mit dem „Selbst als Objekt“ (Bollas, 1997) und das Festhalten an diesem Objekt schien mir bei der Betrachtung weiblicher Fotografie zunächst so zentral, dass der Eindruck entstand, das abgebildete Selbst stehe für etwas Anderes: Als müsse es als Zeugnis des „Schattens des Objekts“ (Freud, 1917/1998, S. 179) *den Mangel an etwas oder jemand anderem ersetzen und dieser Ersatz mithilfe neuer Selbstdarstellungen ständig restituiert werden*. Das Selbst als Objekt wird so in letzter Instanz fast gezwungen, zum stabilisierenden Selbstobjekt im Sinne Kohuts zu werden. Neben dem fragenden Blick in den Spiegel – „bin ich schön genug, bin ich begehrenswert?“ – welcher den männlichen Blick auf das oft unbekleidete weibliche Objekt externalisiert und in sämtlichen imaginierten Facetten durchspielt, fiel mir der oft schädigende, verletzende, einschränkende und auslöschende Umgang mit dem Selbst als Objekt auf, beispielsweise im Werk von Dora Maar, Birgit Jürgenssen, Ana Mendieta und Francesca Woodman.

Diese imaginäre Selbstausslöschung tritt an die Stelle der Betrachtung des eigenen toten Körpers von außen oder verhindert sie.

Es geht mir hier keinesfalls um eine defizitäre Darstellung von weiblicher Kunst, sondern um die Frage, wer oder was in diesem Selbstanteil eigentlich bestraft wird und welche gesellschaftlichen Mechanismen hier zum Ausdruck kommen. Auch möchte ich das hochkomplexe Werk Francesca Woodmans nicht reduzieren, wenn ich sie als Meisterin der optischen Selbst-Annihilierung bezeichne. Woodman nahm sich 22-jährig das Leben und fotografierte (fast) nie etwas oder jemand anderes als sich selbst. Eine monodimensionale Lesart ihres Werks, welche formale technische und historische Kriterien außer Acht lässt, ist oft kritisiert worden, allerdings greifen die Thematik ihrer Bilder und ihr früher Tod unheimlich Hand in Hand. Woodman fotografiert sich niemals ohne Irritation, Frustration, Versteckspiel, Auflösung, Verletzung. Diese (Nicht-)Sprache, dieses gleichzeitige Zeigen und Verweigern beginnt in ihrem ersten Selbstporträt als 13-jährige und wird über die Jahre perfektioniert. Ihr Körper wird verbo(r)gen, geschnürt, geklammert, geschnitten, assimiliert oder löst sich durch Langzeitbelichtung in die Haptik der Umgebung auf. Die Fotografie als eindeutig objektivierendes Medium wird ad absurdum geführt und zugleich wird ihr hohes Lied gesungen: Denn nur sie kann die vierte Dimension „Zeit“ durch Bewegungsunschärfe darstellen. Das Material triumphiert über den Körper in

Woodmans Langzeitbelichtungen; Zeit und Raum als Urthemen der Fotografie werden über die Impersonifikation durch die Fotografin als menschliche sichtbar. Woodmans Bilder sind ambivalent. Oft wird ihr transitorischer Zustand romantisierend als Erblühen zur Frau gedeutet, was gewisse Symbole wie Callasblüten und Muscheln unterstützen, doch die Wahl der Orte und Räume (verfallene, leere Häuser, Friedhöfe) und Accessoires (tote Tiere, Messer) sowie ihr Umgang mit dem Körper, der sich mehr verflüchtigt als solidifiziert, legen eher die Analogie des Gehens als des Kommens nahe. Selbstinszeniert als Engel verweist sie auf Risse, Widersprüchlichkeiten und die Unfreiheit ihrer (weiblichen) Existenz. Woodmans Bilder sind schön, weil sie Schönheit benutzt, um sie zu zerstören und weil sie den Blick des Betrachters niemals auf ihrem Körper ruhen lässt, ohne Tribut zu fordern. Deshalb wurde ihr Werk oft feministisch interpretiert. Ihr Blick wendet sich ab und will den des Betrachters nicht kreuzen. Lieber betrachtet sie einen zurückgebliebenen Schatten ihrer selbst am Boden, als sei ihr Alter Ego schon fort und als müsse sie ihm folgen an den Ort, an dem sie sich richtig sehen kann (<http://www.teknemedia.net/multimedia/gallery-dettaggio/17984/page-2.html>; Zugriff am 11.05.2012).

Warum führen Fotografinnen einen größtenteils zirkulären Dialog mit sich selbst, wenn nur der Andere das geben kann, was Woodman beispielsweise bei der Veröffentlichung ihres fotografischen Tagebuchs „Some disordered interior geometries“ so bitter vermisste,



nämlich Anerkennung? Liegt es nur daran, dass sie selbst „einfach immer verfügbar war“, oder spiegelt diese spezifisch weibliche Verwendung des Selbst als Objekt frühe enttäuschende Erfahrungen mit der Außenwelt, verwenden Frauen sich selbst, weil der Andere nicht greifbar war/ist? Jessica Benjamin zeigt die Wichtigkeit der Identifizierung mit beiden Elternteilen in der präöedipalen Phase und die Schwierigkeit einer gelungenen Identifizierung mit dem Vater, besonders für die Tochter. Gelungene Identifikation mit dem Vater bedeutet, als eigenwilliges Individuum bestätigt zu werden, da er in unserem Gesellschaftssystem für das Agieren als selbstbestimmtes Subjekt in der Außenwelt steht (Benjamin, 1993, S. 17–32; Mertens, 1992, S. 106). Nach der norwegischen Anthropologin Marit Melhuus (1996) verkörpert der Mann Macht, während die Frau für das Moralsystem steht. Das auf den Vater (oder eine andere Person mit den entsprechenden Eigenschaften) als einen *anderen* gerichtete Begehren würde bei seiner Anerkennung die Anerkennung der Tochter als einer *anderen* implizieren – sprich als eigenständiges, in der Außenwelt handlungsfähiges Subjekt; es würde ihr die Erlaubnis erteilen, über andere Macht auszuüben. Da diese Anerkennung durch den Vater meist verweigert wird, muss die Tochter einen Teil ihres Selbst zu diesem *anderen* machen, an dem sie die verweigerten Liebesangebote als negatives Begehren ständig reinszeniert und der für diese Verweigerung bestraft/getötet werden muss (Freud, 1917/1998, S. 179). Die-

ses Reinszenieren ist ein performativer Prozess des Abtrauerns der gescheiterten Identifizierung und kann als aktiver imaginiertes Dialog mit dem Anderen gedeutet werden (Kernberg, 2010). Dieser Dialog ist ambivalent – die Selbstporträts werden hier zu einem *linking object*, welches die verhinderte Verbindung zum Vater als Symbol für Selbstbestimmung sowohl einfrieren als auch transformieren kann (Frick, 2011, S. 5 ff.).

### 3 „Self portrait as I were dead“ – der männliche Blick auf den Tod

Das männliche fotografische Selbstbildnis steht in auffallendem Kontrast zum weiblichen. Der kritische Blick auf den männlichen Körper als Objekt des Begehrens wird von heterosexuellen Männern vermieden: „Entsprechend den Prinzipien der herrschenden Ideologie und den sie fundierenden psychischen Strukturen kann der Mann nicht zum Sexualobjekt gemacht werden. Der Mann weigert sich, den Blick auf sein sich exhibitorisches Ähnliches zu richten“ (Mulvey, 1973/1998, S. 398). Die wenigen Darstellungen des nackten Selbst wirken eher ironisch-distanziert bis witzig, grotesk, erotisch-megaloman (Helmut Newton, Joel-Peter Witkin, Jan Saudek) oder der bekleidete Blick in den Spiegel von der Suche nach oder dem Scheitern an äußeren Aufgaben diktiert (Bill Brand, Robert Doisneau). Homosexuelle Künstler wie Robert Mapplethorpe oder Jürgen Klauke zeigen sich in sexualisierter oder aggressiv gesell-

schaftskritischer Inszenierung. Niemals wird aber die Kontrolle über den Wert des Selbst dem Betrachter zugeschrieben oder Selbstschädigung in der oben beschriebenen Form gezeigt. *Das männliche Selbst als Objekt bleibt Subjekt* – hier zeigt sich die Tabuisierung männlicher Passivität und Rezeptivität in unserer Kultur (Prieur, 2008, S. 308–17; Paz, 1974, S. 80–89). Auch perfekte fotografische Selbstinszenierungen von Männern als Frauen, beispielsweise der von Man Ray porträtierte Marcel Duchamp, der junge Mapplethorpe oder Urs Lüthi, lassen den Fotografen nicht zum Objekt werden, sondern zeigen ein Subjekt, welches auch das andere kann und hierdurch einen kritischen Blick auf die Konstruiertheit von Geschlechterrollen ermöglicht sowie männliche Kompetenz unter Beweis stellt. Die Nonchalance, mit der männliche Künstler die weibliche Rolle inszenieren, ist auch Indiz dafür, dass männliche und weibliche Rollenstereotype patriarchal generiert sind sowie eine gewisse Abwertung des Weiblichen enthalten.

Sicher lässt sich jede These mit dem Aufzeigen entsprechender Ausnahmen konterkarieren. Die Selbstinszenierungen Pierre Moliniers haben beispielsweise jenen ausweglosen Selbstbezug, der einen Teil weiblicher Selbstporträts charakterisiert. Auch ist die Frage berechtigt, inwiefern männliche Fotografen in der besessenen Beschäftigung mit dem fetischisierten Objekt ihre Teilhabe an den tabuisiert weiblich-masochistischen Objekten so realisieren, dass die Grenze zwischen Selbst und Objekt

verschwimmt und das Objekt Funktionen des Selbst-als-Objekt übernimmt. Der japanische Kunstkritiker Kohtaro Iizawa sagt beispielsweise über den französischen Bondage-Fotografen Gilles Berquet: „I can not help but feel that it is Berquet who is bound rather than the women in his photos“ (Iizawa, 1994, o.S.).

Frauen versuchen also, die unaufgelöste Objektthematik an sich selbst autoaggressiv zu lösen, während für Männer das abgespaltene Objekt der eigenen mütterlichen Introjekte ständig im Außen kontrollierbar und verfügbar gehalten werden muss (um es sehr modellhaft zu formulieren). Chris Townsend bezeichnet die Formensprache weiblicher und männlicher (Selbst-)Darstellungen konkreter als

„either a stylized violence against the body [...] or its transformation and fragmentation, usually into feminized forms. Female artists employed it to stress their fear of violence through precisely those tropes by which male artists tended to articulate their fantasies of objectification and violence“ (Townsend, 2006, S. 43).

Der distanziertere Blick auf das Selbst, welcher sich aus der männlichen Gewohnheit speist, sich eher über Kompetenz und Rationalität als über Bindung und Emotionalität zu definieren, ermöglicht auch einen Blick von außen auf die eigene Endlichkeit. In seinem *self portrait as I were dead* betrachtet Duane Michals sein Double auf dem Totenbett liegend; er zeigt so die Absurdität der Vorstellung des eigenen Todes. Er zeigt auch, dass das Ich immer ein Anderes ist und aus vielen „Selbsten“ besteht, die beständig mit-



einander interagieren. Weiterhin imaginiert er das Selbst als lebendig über den Tod hinaus und visualisiert damit die These der spirituellen Repräsentanz des eigenen Nicht-mehr-Daseins bzw. der Vorstellung eines Darüber-Hinaus (Huber, 1998; Bollas, 2000).

Männliche Fotografen reihen sich in die Jahrtausende alte Genealogie der Weitergabe von Wissen und Macht durch den Meister respektive (Gott-)Vater ein. Die Möglichkeit der männlichen Identifikation mit dem Vater zeigt sich fotografisch auch in der Selbstdarstellung als Gottes Sohn. Der durch seine surreal-grotesken Arrangements berühmt gewordene Katholik Joel-Peter Witkin inszeniert sich mit einer Jesusmaske im Gesicht und in der Visualisierung des eigenen Todes verschwindet der tschechische Fotograf Jan Saudek zwar, nimmt dabei aber gleichzeitig den Gottes Sohn vorbehaltenen Platz am Kreuz ein.

Kurz vor seinem Tod fotografierte Robert Mapplethorpe sich selbst. Die selektive Schärfe liegt auf einem Totenkopf, der den Knauf des Gehstocks bildet, den er vor sich ins Bild hält. Sein Gesicht ist unscharf und das Schwarz seines Pullovers bildet mit dem Schwarz des Hintergrunds eine sein Gesicht, seine Hand und den Hintergrund einschließende Fläche. Der Stab mit dem Kopf kann als Versinnbildlichung des für ihn todbringenden Organs gedeutet werden, doch angesichts des Todes scheint oberflächlicher Symbolismus nicht angebracht – es verschwimmen Bedeutungs- und Geschlechtergrenzen; er ist für alle gleich. Der Blick in das von seiner End-

lichkeit gezeichnete Gesicht und vor allem die Augen des Fotografen spiegelt die unendliche Tiefe seines Bewusstseins, seine Trauer und zwingt, sich beim Betrachten die Sinnfrage zu stellen. Trotzdem ist Mapplethorpe präsent und selbstaffirmativ. Er scheint zu sagen: Ich gehe, aber mein Werk bleibt ([http://images.tbd.com/entertainment/mapplethorpe\\_self-portrait\\_exhan81.jpg](http://images.tbd.com/entertainment/mapplethorpe_self-portrait_exhan81.jpg)).

Ein Foto verweist immer einerseits auf Vergänglichkeit, da der Moment, in dem es entstand, beim Betrachten schon vergangen ist; zugleich transzendiert es diesen Moment und bleibt bestehen, über den Tod des/der Abgebildeten hinaus und wird so zum Symbol des Menschen als „Synthese von Unendlichkeit und Endlichkeit, von Zeitlichem und Ewigem, von Freiheit und Notwendigkeit [...]“ (Kierkegaard, 1996, S. 13; Frick, 2011, S. 13).

#### 4 Weibliche Rollen reinszenieren und dekonstruieren: den Schatten re-flektieren

Der Dialog mit der Darstellung des eigenen Körpers als Visualisierung des Schattens des Objekts wird bei Woodman zur Widerstandspraxis in einem feindlichen System.

„[F]or Woodman there is always a gap, however small, between the interior geometry of the subject and the exterior geometries of the world measured by the lens. The angles never quite add up to coherent forms; the subject never quite fits the structures that would constrain it“,

schreibt Townsend (2006, S. 53). Die Auseinandersetzung mit diesem Bruch



verschiebt sich mit der Veröffentlichung der Bilder allerdings auf den Betrachter oder die Betrachterin, und der Kreislauf der Auseinandersetzung mit sich selbst wird so aufgebrochen. Als die Italienerin Vanessa Beecroft ihre Bulimie-Tagebücher veröffentlicht, heißt das: Meine persönliche Situation hat mit Euch, hat mit gesellschaftlicher Verursachung zu tun. Das Aufzeigen dieser Verursachungen, das Zurücklenken des „Schattens des Objekts“ auf das Objekt ist ein Hauptthema weiblicher fotografischer Selbstdarstellung in den 1980ern und 90ern. Cindy Shermans *Film Stills* und *Horizontals* zeigen die Bedrohlichkeit eines Diskurses, der omnipräsent ist und doch nie gefasst werden kann, der

– selbst immer außerhalb des Sichtfelds – Frauen in oft ängstiger Weise zu Objekten, zu lebenden Prothesen macht. Der Erfolg, den diese Künstlerinnen mit ihren sozialkritischen Inszenierungen hatten, bedeutet die öffentliche Anerkennung dieses Sachverhalts, eine Art öffentliches Containing.

Die Berliner Fotografin Claudia Reinhardt reinszeniert beispielsweise in ihrem Zyklus *Todesarten* den Selbstmord berühmter Künstlerinnen wie Anne Sexton, Diane Arbus, Sylvia Plath, Sarah Kane, Unica Zürn und der Wissenschaftlerin Clara Immerwahr. Sie stellt die imaginierte Todessituation der Frauen fotografisch nach und verkörpert so selbst die Frage nach dem Wa-

Abbildung 1: Sylvia © Claudia Reinhardt, 2004



rum. Was hat diese Frauen, trotz ihrer Begabung, trotz ihres (relativen) Erfolgs, dazu gebracht, das Leben aufzugeben? Unica Zürn, die Lebensgefährtin Hans Bellmers, schreibt: „Ich wollte doch nur [...] beweisen, dass ich, wenn ich es will – sterben kann“ (Solis, 2004, S. 19). Frauen bleibt oft nur der Ausweg, die im Außen verweigerte Selbstbestimmung an einer inneren Anderen auszuüben. Die Politologin Annette Weber wendet sich allerdings dezidiert gegen eine Stilisierung des weiblichen Suizids als Freitod, als „aktive Entscheidung“. Dies sei ein „schweigendes Einverständnis mit weiblicher Autodestruktion“ (Weber, 2004, S. 34). Dazu meint Reinhardt, dass das Leben dieser Frauen eben „einfach so gewesen sei“, dass viele beispielsweise missbraucht wurden, sich künstlerisch nur schwer verwirklichen konnten und deshalb ihr Selbstmord „einfach existiert“ (Reinhardt, 2004, 40f.).

Ebenso hatten Anna Karenina, Madame Bovary, Nana, Nora und Effi Briest keine andere Möglichkeit, auch wenn es sich um Fiktionen handelt. Konsequenter führt Reinhardt ihre Auseinandersetzung mit der Konditionierung weiblicher Schicksale fort und übersetzt mit ihren *Liebesmüh/Lover's Labour* betitelten Videos das Leben von Romanheldinnen aus dem 19. Jahrhundert in die heutige Realität. Die Wirkung ist schockierend. Durch das Abreißen der imaginären Tapete (Bovenschen, 1979, S. 9–17) wird klar: So leben Frauen heute unter uns, so lebe, zum Teil, auch *ich*.

## 5 Destroy she said: der Tod des Doubles

Autodestruktion kann erst nach außen gewendet werden, wenn der Andere als Gegenüber zur Verfügung steht und die „tödliche“ Aggression überlebt, wie Benjamin feststellt:

„The crucial [...] was Winnicott's (1971) realization that omnipotence cannot be broken up without a process of ‚destruction‘ which may, if survived, lead to recognition of the other as external. [...] To survive is to withstand the self's act of negation [...] and reflect the subject's impact without retaliation or submission. The other who survives can be seen in its alterity, as external – outside one's own control and yet able to have decisive impact on the self“ (Benjamin, 1998, S. 90).

Wut über die Ungerechtigkeit der Rollenverteilung zeigt Valie Export in den 1960ern mit ihren Performances wie *Aktionshose Genitalpanik*, *Tapp und Tastkino* oder *Aus der Mappe der Hundigkeit*. Sie stilisierte sich zu „einer Marke, die ihre vom aufkeimenden Feminismus angespornten Ideen in die Gesellschaft ‚exportierte“ (Schindelegger, 2008, S. 180) und dekonstruiert mit ihrem Körper paradox die Rolle der Frau als Objekt. Sie zeigt ihr Geschlecht oder fordert Betrachter dazu auf, in einer Box ihre Brüste anzufassen – „der erste echte Frauenfilm“ (Export, 1968) – oder sie führt ihren Partner auf allen Vieren an einer Leine über die Straße.

Pipilotti Rists in eine Raumecke projizierte Videoinstallation *Ever is over all* stiftete Verwirrung. Hier läuft eine schöne Frau beschwingt durch die Stadt – von einer Blumenwelt auf der

Abbildung 2: Mathilde, Mathilde © Mathilde ter Heijne, 1999



Nebenprojektion begleitet. Diese Frau zerschlägt freudvoll und systematisch eine Autoscheibe nach der anderen mit einem Stab in Gestalt einer Feuerlilie. Eine sie kreuzende Polizistin heißt ihr Verhalten gut. Weiblich und phallisch hat diese Frau durchaus einen „decisive impact“ auf die Außenwelt und wird so zur modernen Mänade (Söll, 2008, S. 220 f.).

Die Befreiung von der introjektiven Projektion negativer Identifikationen zeigt Mathilde ter Heijne in *Mathilde*, *Mathilde*. Nach langem, ernstem Kampf wirft sie ihr eigenes Double über eine Brücke in den Fluss. Der Tod des Alter Ego bedeutet also nur den Tod des ei-

genen Selbst, wenn man es nicht (als Projektion) *erkannt* hat.

## 6 Die Geburt des realen Anderen

Interessanterweise finden sich im Werk Pipilotti Rists alle Phasen der in diesem Artikel skizzierten Entwicklung: Selbstanklage und -zerstörung (*Pipilottis Mistake*), Kritik der Frauenrolle (*She's not the girl who misses much*) und Zerstörung (*Ever is over all*). Allerdings tritt bei ihr bald der *reale Andere* ins Bild und die Ambivalenz des Begehrens wird Thema. Der Preis der Extase (*Pickelporno*) ist die Angst vor

(Selbst-)Verlust und Verletzung (*Sip my Ocean; Sexy sad I*). Mit der Möglichkeit einer partiellen Vereinigung der Gegensätze zeigt sich ein Auflösen des Gendersplittings in oszillierende Realitäten, vergleichbar mit Benjamins postödipaler Position:

„The more differentiated postconventional relation to gender is one that includes [...] gender ambiguity and uncertainty. It allows a kind of symbolic thinking in which the complementarity opposite is no longer concrete and projected outward. The principle of division persists, but is also continually intertwined with the identificatory position that takes the other as like rather than merely opposite, as a supplement rather than a negation“ (Benjamin, 1998, S. 73).

Werden die dem Weiblichen und Männlichen zugeschriebenen passiven und aktiven Positionen transzendiert, entsteht die von Benjamin beschriebene active ownership oder authorship. Dieser liegt ein veränderter Subjektbegriff zu Grunde:

„This transformation makes authorship as important as agency, and defines it in a way that allows for receiving rather than merely expressing, owning as well as expelling. Like the overinclusive identifications with maternal and paternal, the coexistence of this formerly split elements in a tension that can hold activity and passivity is crucial to a subjectivity that can love another subject“ (Benjamin, 1998, 78).

Als Gegenüber dieser neuen Subjektivität schafft Rist später einen wachen, magischen Kosmos, einen Raum der befreit *und* hält. Hyperreal, fast psychedelisch und naiv verschluckt er den Betrachter, um ihn gesättigt wieder auszuspuken.

## Literatur

Benjamin J (1993) Gleiche Subjekte und doch Liebesobjekte: Identifikatorische Liebe und die Herausbildung geschlechtlicher Identität. In: Dies. Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz. Basel u.a.: Stroemfeld/Nexus.

Benjamin J (1998) Shadow of the other. Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis. New York, London: Routledge.

Bollas C (1997) Der Schatten des Objekts. Das ungedachte Bekannte. Zur Psychoanalyse der frühen Entwicklung. Stuttgart: Klett Cotta.

Bollas C (2000) Architecture and the unconscious. Int Forum Psychoanal 9(1/2):28–42.

Bovenschen S (1979) Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Butler J (2003) Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Export V (1968) Konzeptblatt zum Tapp und Tastkino. In: Graeve Ingelmann I (Hrsg.) (2008) Female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. München: Hatje Cantz. S. 185.

Freud S (1917/1998) Trauer und Melancholie. In: Ders. Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt/M.: Fischer.

Frick E (2011) Transforming losses – a major task of spiritually integrated psychotherapy. Religions 2(4):659–675.

Hershfield J (2008) Imagining la chica moderna. Woman, Nation, and visual Culture in México, 1917–1936. Durham, London: Duke University Press.

Huber R (1998) Das Mehr im Weniger ereignet sich als Begehren. In: Frick E, Huber R (Hrsg.) Die Weise von Liebe und Tod. Psychoanalytische Betrachtungen zu Kreativität, Bindung und Abschied. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht. S. 184–198.

Iizawa K (1994) „Big“ Woman – Brief Notes on Gilles Berquet. In: Berquet G (Hrsg.) La Solitude des Anges. Tokyo: Treville.

- Kernberg O (2010) Some observations on the process of mourning. In: *Int J Psychoanal* 91:601–619.
- Kierkegaard S (1996) Die Krankheit zum Tode. Frankfurt/M.: EVA.
- Lacan J (1949/2004) Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Kimmich D; Renner R G; Stiegler B (Hrsg.) *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam.
- Melhuus M (1996): *Machos, mistresses, madonnas. contesting the power of Latin American gender imagery*. London: Verso.
- Mertens W (1992) *Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Mulvey L (1973/1998) Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier F-J (Hrsg.) *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam.
- Paz O (1974) *Das Labyrinth der Einsamkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Prieur A (2008) *La casa de la mema: Tavestis, locas y machos*. México D.F.: UNAM.
- Reinhardt C (2004) *Todesarten / Killing me softly*. Berlin: Aviva.
- Rohde-Dachser C (1995) Neuere psychoanalytische Theorien zum Geschlechterverhältnis. In: *Geschlecht und Kultur – Beiträge zur Ethnopschoanalyse*. Nürnberg: Inst. f. Soziale u. Kult. Arbeit. S. 7–28.
- Schindelegger M (2008) *Valie Export. Rebelischer Körper – Feministischer Aktionismus*. In: Graeve Ingelmann I (Hrsg.) (2008) *Female trouble*. München: Hatje Cantz. S. 180–181.
- Sobieszek R, Irmas D (1994) *The camera I. Photographic self-portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*. Los Angeles: Harry N. Abrams, inc. publishers.
- Söll Å (2008) Pipilotti Rist. *Ever is over all*. In: Graeve Ingelmann I (Hrsg.) *Female trouble*. München: Hatje Cantz. S. 220–221.
- Solis J (2004) *Unica*. 19. Oktober 1970. In: Reinhardt C (2104) *Todesarten / Killing me softly*. Berlin: Aviva. 18 f.
- Townsend C (2006) *Francesca Woodman. Scattered in space and time*. London, New York: Phaidon.
- Weber A (2004) *Diane Arbus oder die Rasierklingenkunst*. In: Reinhardt C (2004) *Todesarten / Killing me softly*. Berlin: Aviva. S. 34.
- Winnicott DW (1971) *The use of an object and relating through identifications*. In: *Playing and Reality*. London: Tavistock. S. 101–121.

---

Stefanie Graul, M. A.  
staatl. gepr. Fotodesignerin  
sgraul@arcor.de

---