

I.

„I never use a script, because my life is the script“ behauptet die Medienkünstlerin Lynn Hershman in ihrem Film *First Person Plural* (1996) und erklärt damit ihre Arbeiten zu Geschichten, die das Leben schreibt. Leben, – das heißt für Hershman allerdings auch, das Vorgefundene ständig umzuarbeiten, Dinge herauszufiltern oder neu zusammensetzen. So erzählt sie im gleichen Film: „A friend of mine tells me that life is the ultimate editing process“. Die Ambivalenz, die sich hier auftut, ist für das gesamte Œuvre der Künstlerin bezeichnend. Seit den frühen 70er Jahren bearbeitet Hershman in ihren ortsspezifischen Installationen und Performances, in interaktiven, computergestützten Arbeiten und in Videofilmen die Grenzen zwischen Leben und Kunst. Ihre Werke schwanken zwischen Authentizitätsgebaren und der Darstellung von Kontingenz. Eine der Figuren, anhand derer die Künstlerin diesen Zwiespalt auszuloten sucht, ist das eigene Selbst. In einer großen Anzahl von Werken taucht Lynn Hershman als Erzählerin, Nebenfigur oder in Form von Selbstzitat auf; im Videotagebuch *Electronic Diary* (1985-) dokumentiert sie ihr eigenes Leben. Hershmans Selbstdarstellung beschränkt sich indessen nicht auf künstlerische Repräsentationen sondern ergreift auch ihre „Biographie“: so tritt die Künstlerin z.B. als Kommentatorin ihres eigenen Werkes auf, schreibt sich selbst unter Pseudonym Kritiken, schließlich werden sowohl Lebensdaten als auch Datierungen einzelner Arbeiten umgeändert. Wie es im *Electronic Diary* heißt: „I always told the truth for the person who I was, but the person kept fluctuating.“ Doch selbst diese Aussage ist Teil eines Kunstwerks, ist eine Repräsentation.

Über Lynn Hershmans frühe Repräsentationen des Selbst habe ich 1999 eine größere Arbeit verfaßt¹, aus der hier die Analyse von *Confessions of a Chameleon* (1986) vorgestellt werden soll. Auf die zugrundeliegenden theoretischen Konzepte kann ich nur knapp eingehen. Meine Arbeit vertritt die These, daß die Künstlerin sich als Subjekt darzustellen sucht, wobei sie sowohl Aspekte normativer Weiblichkeit, als auch den Topos klassischer Künstlersubjektivität aufnimmt und zueinander in Bezug stellt. Lynn Hershmans Frühwerk entsteht in einer Zeit und in einer Gesellschaft in der Frauen weitgehend aus Subjektpositionen ausgeschlossen sind. Es war der zweiten Frauenbewegung zwar gelungen, die vielfältige Diskriminierung von Frauen in allen Lebensbereichen sichtbar zu machen, aber nicht, diese aufzuheben. Anfang der 70er Jahre sind Künstlerinnen in den Museen, in Ausstellungen, am Kunstmarkt und in kunsthistorischen bzw. kunstkritischen Texten nach wie vor unterrepräsentiert.

Wenn die gesellschaftlichen Bedingungen es nicht zulassen, daß Frauen Subjektpositionen einnehmen, bereitet die Darstellung einer Frau als Subjekt Schwie-

rigkeiten. Die Mechanik der gesellschaftlich reproduzierten Geschlechterasymmetrie erfaßt jedoch nicht nur die gesellschaftlich verbindlichen Codes der Repräsentation, sondern wirkt sich auf die Bedeutungsproduktion selbst aus. Der Filmtheoretikerin Teresa de Lauretis zufolge, ergreift sie sogar die Syntax der Narration.² Subjekterzählungen beruhen, so de Lauretis, auf einer Topologie, bei der das *Bild von Frau* (ein symbolisches Konstrukt, das weiblich konnotiert ist) als Folie dient, vor der sich die Handlung aufspannen kann. Daher sind Subjektpositionen nicht einfach umzudrehen:

„The representation of woman as image [...] is so pervasive in our culture that it necessarily constitutes a starting point for any understanding of sexual difference and its ideological effects in the construction of social subjects, its presence in all forms of subjectivity.“³

Nun sind Lynn Hershmans Selbstdarstellungen keine naiven Entwürfe einer weiblichen Subjektivität jenseits der Geschlechterdifferenz. Sie postulieren Subjektivität nicht einfach, sondern stellen sie erst in einem *Prozeß der Subjektivierung* her, der den gesellschaftlichen Status quo phantasmatisch durchzuarbeiten sucht. In meiner Arbeit hatte ich diesen Prozeß der Subjektivierung mit Hilfe eines Modells der Phantasie analysiert, welches einen Handlungsraum aufspannt, der kein Subjekt voraussetzt, aber auf eine Subjektkonstitution zielt.⁴ Subjektivität erscheint in diesem Szenario als Effekt einer Darstellungsleistung. Die mit dem klassischen Künstlersubjekt assoziierte Fähigkeit, etwas darzustellen, wird damit vom Subjekt losgekoppelt: Um sich (als Subjekt) darzustellen ist es nicht notwendig, ein Subjekt zu sein, aber es ist möglich, eines zu werden.⁵

II.

„So with a borrowed camera, a used tape, I sat down and began to talk. And as the New World was beginning its disorder, I began to reconstruct myself by talking into a camera.“ (Lynn Hershman im Video *First Person Plural. The Electronic Diaries of Lynn Hershman*, 1995)

Wer von der Macht der Medien spricht, bezieht sich im allgemeinen auf die gesellschaftliche Rolle der Massenmedien, also auf institutionelle Macht. Bei Lynn Hershman sind Medien allerdings zunächst wörtlich zu verstehen, als technische Apparate wie z.B. die Super8-Kamera, der Videorecorder oder der Computer. Der Zugriff auf diese ist für die Künstlerin per se ermächtigend. In der Werkgenese wird zunehmend deutlich, daß Hershman das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine als unmittelbares begreift: Sie meint, daß mediale Herrschaftspraktiken über die Apparate direkt auf die Körper und die Identität von Individuen wirken.⁶ Gleichzeitig beharrt sie auf dem emanzipatorischen Potential der Medien, die es ihrer Ansicht nach Individuen ermöglichen, ebenfalls direkt auf die Konstruktion des eigenen Körpers und der eigenen Identität einzuwirken.⁷ Daher ist für sie die Frage nach der Kontrolle der Apparate entscheidend, – wer übt sie aus und wem

dient sie? Immer wieder zeigt Hershman weibliche Figuren, die versuchen, sich selbst gegenüber – oder mit Hilfe von – medialen Apparaten zu positionieren, sei es die Wissenschaftlerin Emmy Coer im Spielfilm *Conceiving Ada* (1997), die Programmiererin Valerie in *Virtual Love* (1993), die 13jährige Dawn in *Seeing is Believing* (1991), oder die Hausfrau Lorna in der interaktiven Videodisk gleichen Namens (1984).

Meiner Ansicht nach beruht der Erfolg jeglicher Selbstdarstellung nicht nur auf der Möglichkeit, spezifische Medien zu kontrollieren, sondern ebenso auf der Fähigkeit, sich mit den Mitteln des jeweiligen Mediums als Subjekt zu repräsentieren. In der Terminologie Emile Benvenistes ausgedrückt: Ein Künstlersubjekt braucht nicht nur ein *Subjekt des Aussagens*, sondern auch ein *Subjekt der Aussage*.⁸ Nach Benveniste entsteht ein Subjekt zugleich mit der Bedeutung, welche die Subjektbehauptung im Diskurs erlangt. Der Diskurs ist den Subjekten dabei nicht vorgeordnet, sondern erhält ebenfalls erst im Akt der Rede (oder, wie ich meine, in einem anderen zeichenvermittelten Akt) einer konkreten Person Bedeutung. Die Aussage „Ich bin ein Subjekt“ wird erst in dem Moment wahr, in dem das *Subjekt der Aussage* mit einem *Subjekt des Aussagens* identifiziert wird. Benvenistes Subjekt der Aussage ist eine diskursive Markierung durch die das *Subjekt des Aussagens* linguistische (bzw. semiotische) Identität erlangt.

Im *Ceuvre* von Lynn Hershman treten Subjekterzählungen nicht erst mit der Hinwendung zu den neuen Medien auf; sie manifestieren sich schon in den frühen, kunsthistorisch kaum bearbeiteten Werken. Ich bin davon überzeugt, daß der Konstruktivismus der späteren Arbeiten in den frühen Subjekterzählungen angelegt ist. *Confession of a Chameleon* bildet einen Angelpunkt zwischen Früh- und Hauptwerk.

III.

Confessions of a Chameleon, der erste von mehreren Teilen des Video-Tagebuchs *The Electronic Diary*, gibt vor, ein wirkliches Geschehen und eine authentische Figur abzubilden und liefert uns gleichzeitig Hinweise auf die Fiktionalität der filmischen Erzählung. In einem zehninütigen Monolog vor der Kamera breitet Lynn Hershman ihr Leben vor uns aus. Sie erzählt u.a. davon, daß sie als Kind mißbraucht wurde, daß sie schon mit acht Jahren ins College kam und ihre Ausbildung als Zwölfjährige beendete, daß sie mit 15 heiratete, daß ihr Mann eines Tages die Zeitung holen ging und nie zurückkehrte, daß sie während der Schwangerschaft erkrankte und mehrere Jahre unter einem Sauerstoffzelt im Krankenhaus verbrachte, daß sie sich und ihre Tochter durch die Arbeit als Prostituierte ernährte, daß Grenzerfahrungen sie zur Kunst brachten. Für sich gesehen mag jedes dieser Erlebnisse glaubhaft sein, doch die schiere Anhäufung ungewöhnlicher Lebensumstände läßt Hershmans Lebensbericht phantastisch klingen. Mißtrauen erweckt auch die Formelhaftigkeit der Erzählung. Hershmans Gesten wirken teilweise maskenhaft, ihr eigenartiges Grimassieren ist nicht einzuschät-



Confessions of a Chameleon, 1986,
Videofilmstills, Besitz der Künstlerin.
Print Christina Göstl.

zen. Ist ihr das eigene Sprechen vor der Kamera peinlich oder macht sie sich über uns lustig? Ebensovienig zu beantworten ist die Frage, wozu *Confessions of a Chameleon* den Topos der *Oral History* zitiert, jener gegen die hegemoniale Geschichtsschreibung gerichteten Sammlung und Erforschung der Geschichte(n) der *kleinen Leute*, die in den 70er Jahren Verbreitung fand. Die Art und Weise in der Hershman in die Kamera hinein spricht, manchmal sogar auf imaginäre Fragen aus dem Off zu antworten scheint, entspricht der Interviewsituation, wie sie uns aus unzähligen Dokumenten der *Oral History* bekannt ist. Stellt sich der Film in diese Traditionslinie, um an dem Pathos einer durch die dominanten Diskurse unterdrückten Wahrheit teilzuhaben? Oder zitiert Hershman bloß den dokumentarischen Stil und führt uns damit die Formelhafigkeit des Erfahrungsberichts vor Augen? Der Umstand, daß der Film stark geschnitten ist und diese Schnitte eher betont als kaschiert werden, daß sich überdies einzelne Passagen wiederholen und daß das Bild durch computergesteuerte Eingriffe verfremdet, verzerrt, verdoppelt und vervielfältigt wird, stellt jedenfalls die Künstlichkeit des Ganzen heraus.

Dennoch bleibt die Spannung zwischen Dokument und Fiktion erhalten. Die Tatsache, daß sich der Film als Konstrukt ausweist, schwächt weder seinen Wahrheitsanspruch noch dessen Impetus. Daß wir das Anliegen des Filmes nicht als rein dekonstruktiv abtun, liegt nicht einfach daran, daß Hershman beteuert, die Wahrheit zu sagen. Entscheidend sind vielmehr die Intimität der Situation und die Atmosphäre der Unmittelbarkeit, die durch eine Vielfalt filmischer Mittel erzeugt werden und die uns dazu verführen, den Aussagen glauben zu wollen. Die Kameraführung verzichtet auf jegliche Schwenks und zeigt starr immer den gleichen Bildausschnitt, was zusammen mit dem Umstand, daß Hershman sich in einem Innenraum befindet, die Aufnahmen als selbstgemachte charakterisiert und der Privatsphäre zuordnet.⁹ Die direkte Rede in die Kamera und der Fokus auf Oberkörper bzw. Gesicht der Sprechenden binden uns ins filmische Geschehen ein. Hershman adressiert uns, als befänden wir uns persönlich im Gespräch mit ihr. Ihr Reden wird Teil unserer Erfahrung, und da wir in der Regel unsere Erfahrung als real begreifen, liegt es nahe, auch die Erfahrungen, von denen Hershman berichtet, so zu verstehen. Zumal Hershman auf derart naive Weise von schrecklichen Dingen erzählt, daß wir ihr zumindest abnehmen, daß sie selbst von der Wirklichkeit ihrer Erzählung überzeugt ist. Beispielhaft dafür ist der abschließende Satz des Filmes, wo sie über ihren verschwundenen Mann berichtet: „I guess he didn't believe me, which I don't understand, because I always tell the truth.“ Wir wissen, daß es sich hier um bekannte Topoi und Konventionen des authentischen Sprechens handelt, wir erkennen sogar in der Naivität der Aussagen den Allgemeinplatz wieder. Doch wir können nicht umhin, sie wider besseres Wissen für bare Münze zu nehmen, weil wir genau dieselben kulturell gegebenen Formeln benutzen, um unsere eigenen Erfahrungen auszudrücken. Mit anderen Worten: Erfahrung ist ein diskursives Ereignis.¹⁰ *Confessions of a Chameleon* legt den diskursiven Charakter von Erfahrung offen, so daß der Film seine Aussage übermitteln kann, ohne deren Kontingenz zu verschweigen.

So wie es unsinnig wäre, weiterhin zwischen den dokumentarischen und fiktiven Aspekten des Films unterscheiden zu wollen, so wäre es auch verfehlt, eine echte Lynn Hershman irgendwo anders als gerade in jener Repräsentation zu suchen, die so konstruiert erscheint. Die Künstlerin erklärt, daß sie die Hauptfigur des Tagebuchs sowohl spiele als auch im wirklichen Leben sei: „I perform as, and am in real life, the central character of these segments which, in fact, actually occurred during the year in which they were made.“¹¹ Sie behauptet nicht nur, daß der Film diejenige darstellt, die sie in Wirklichkeit ist, sondern auch, daß sie ist, was sie darstellt. Damit ist die paradoxe Beziehung von *Subjekt der Aussage* und *Subjekt des Aussagens* auf den Punkt gebracht. Es lohnt sich, die Art und Weise zu betrachten, in der das *Electronic Diary* die Wechselwirkung zwischen dem Selbst und seiner Darstellung beschreibt. Dazu muß zunächst die Gleichsetzung zwischen der Hauptfigur des Films und der Künstlerin aufgehoben werden. Denn Person und filmische Figur sind auch da nicht identisch, wo die Ikonizität der Repräsentation das suggeriert. Die filmische Figur Lynn Hershman ist ein arbiträres Zeichen, das für die Person Lynn Hershman steht. Mit anderen Worten, es könnte auch eine Schauspielerin als Lynn Hershman im Film erscheinen, ohne daß dadurch die filmische Aussage verändert würde. Somit ist Hershmans Angabe, sie „spiele die Hauptfigur“, nur konsequent.

Der Vergleich mit *Roberta Breitmore* kann diese Paradoxie verdeutlichen. Beide Arbeiten spielen mit dem Zusammenfall und der Differenz von *Subjekt der Aussage* und dem *Subjekt des Aussagens*. In *Roberta Breitmore* nimmt Hershman die Rolle einer fiktiven Figur ein, die als Persiflage von Weiblichkeit aufgefaßt werden kann. Roberta führt auf geradezu exemplarische Weise Weiblichkeit als Maskerade vor; ihre Performanz wird jedoch von der (virtuellen) Umwelt nicht als Dissens, sondern als Mangel gewertet. Hershman zeigt hier u.a., daß das *Bild von Frau* selbst dann auf einzelne Körper projiziert werden kann, wenn die Körper und ihre Praktiken idealisierter Weiblichkeit widersprechen. In meiner Diplomarbeit habe ich gezeigt, wie Hershman ihre Selbstdarstellung als Künstler-subjekt in diese Problemstellung miteinbringt. Hier kommt es mir darauf an, daß die Künstlerin ihre Kunstfigur zwar zunächst *selbst* verkörpert, später aber in zunehmendem Maße versucht, Roberta (und das damit assoziierte *Bild von Frau*) phantasmatisch abzuspalten. Das *Subjekt des Aussagens* geht im Verlauf der Arbeit von der Hauptfigur Roberta auf Lynn Hershman über, die über Roberta spricht. Es fällt mit dem Subjekt der Aussage zusammen. Im Gegensatz dazu werden in *Confessions of a Chameleon* zwei Subjekte lediglich in Beziehung zueinander gesetzt.

Die Hauptfigur von *Confessions of a Chameleon* fungiert als *Bild von Frau*. Es sind Merkmale stereotyper Weiblichkeit, die sie zum Bild machen, – in diesem Fall der Gestus der Betroffenheit, der Unmittelbarkeit, der Innerlichkeit, der obsessiven Rede, kurzum der psychischen Disposition, die seitens der abendländischen Kultur dem weiblichen Charakter zugeschrieben wird. Die Bildfunktion der Hauptfigur wird zudem durch den eigenartigen Einschub der einzigen Nebenfigur des Films unterstützt: Hershman erzählt gerade von ihrer Arbeit als Pro-

stituierte, da taucht in einem Moment der Stille Roberta Breitmores auf, die sich vor einem Spiegel schminkt. Das filmische Bild wird zum Filmstill eingefroren und von der Seite schiebt sich ein Still von Lynn Hershman darüber, bis die beiden Bilder nebeneinander stehen. Nun setzen Ton und Bewegung auf Hershmans Seite wieder ein. Die Assoziation von Roberta und Hershman wird filmimmanent nicht erklärt. Nur wer die andere Arbeit kennt, weiß, daß es sich um ein Selbstzitat handelt. Doch auch ohne das Wissen darum, daß Hershman hier mit einer Kunstfigur gleichgesetzt wird, betont diese Sequenz das Bildhafte der Frauenfiguren. Der Umstand, daß die beiden Stills von keinem Ton begleitet werden, also auch auf dieser Ebene das Transitive des Filmischen dem Bildcharakter weicht, verstärkt dies noch.

Der Ton von *Confessions of a Chameleon* ist bemerkenswert. Im Unterschied zu Roberta hat die Hauptfigur nämlich eine Stimme.¹² Und diese Stimme wird, im Gegensatz zum Bild, kaum durch den filmischen Schnitt unterbrochen. Sie kann sich entfalten, Raum einnehmen und in Konkurrenz zum Schnitt treten. Ebenso wie dieser trägt sie zur Kohärenz des Filmes bei. Während der Schnitt durch die Rhythmisierung der Bilder formale Kohärenz schafft, wird die Stimme als formales und narratives Element sowohl verbindend wie auch zerlegend eingesetzt. Die Stimme befindet sich auf verschiedenen Aussageebenen gleichzeitig. Als inkorporierte Stimme der Hauptfigur trägt sie dazu bei, das psychische Moment der obsessiven Rede in den Körper einzutragen und Hershman damit zu objektifizieren. Sie begleitet die filmischen Bilder aber ebenso als *voice-over* – eine Form der Erzählung, die filmhistorisch mit der Autorität des Subjekts in Zusammenhang gebracht wird.¹³ Die Stimme, die den stereotypen Gehalt weiblicher Lebenserfahrung transportiert und das *Bild von Frau* kontrolliert, verleiht demselben *Bild von Frau* die Fähigkeit, als *Ich*, d.h. als *Subjekt der Aussage* aufzutreten. Dabei wird das *Bild von Frau* nicht etwa in ein *Subjekt der Aussage* transformiert, sondern bleibt als dessen Grundlage erkennbar. Darüber hinaus kommt die Stimme auch auf der syntaktischen Ebene des Films zum Tragen, auf der vor allem der Schnitt dazu eingesetzt wird, die einzelnen Elemente zu einer Gesamtgestalt zusammenzuschließen. Der Schnitt vermittelt einen deutlichen Formwillen, doch seine Struktur durchdringt Bilder und Monolog nicht vollständig. Das *Subjekt des Aussagens* setzt sich zu den Voraussetzungen seines Diskurses in Verhältnis, ohne sie zu beherrschen.

Wie die Filmtheoretikerin Kaja Silverman bemerkte, ist das Bild einer im Film dargestellten Filmemacherin (oder eines im Film dargestellten Filmemachers) keine ontologische Verlängerung der materiellen Wirklichkeit, welche es nachahmt. Im Gegenteil: „Indeed, so far from being a mere reflection of the author 'outside' the text, it [the cinematic image of the filmmaker] could reasonably be said to constitute him or her as such, in much the same way that the mirror reflection (retroactively) installs identity in the same child.“¹⁴

Erst im Rückgriff auf die Repräsentation der Autorin *als Autorin* kann von einem Autorinnensubjekt gesprochen werden, oder anders, die Subjekte sind von ihren Subjektbehauptungen genauso abhängig wie von der Anerkennung durch

den Diskurs. Lynn Hershman geht in *Confessions of a Chameleon* noch einen Schritt weiter. Das Subjekt, das auf der Grundlage von Hershmans Repräsentation beruht, leitet sich nicht aus irgendeiner Repräsentation ihres Selbst her, sondern aus einem Szenario, das die Bedingungen und Bedingtheit der Subjektkonstitution innerhalb patriarchaler Diskurse gemeinsam mit der Handlungsfähigkeit eines Subjekts zu repräsentieren weiß.

1 Noack, Ruth: Zwischen Phantasie und Repräsentation. Die Selbstdarstellung als Prozeß der Subjektivierung am Beispiel des Frühwerks von Lynn Hershman. Unveröff. Diplomarbeit Universität Wien 1999.

2 De Lauretis, Teresa: *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema*. London 194, S.103-107.

3 Ebenda, S.37f.

4 Laplanche, Jean/Pontalis, J.-B.: *Uyphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie* [1985]. Übers. Max Looser. Frankfurt/M. 1992.

5 Selbstverständlich bleiben Subjekte diskursabhängig. Zur Rezeption, also den Umständen unter denen Hershmans Subjektbehauptungen Subjekteffekte gezeitigt haben (oder auch nicht), siehe meine Arbeit, zit. Anm. 1.

6 So „infiziert“ sich z.B. im Video *Seduction of a Cyborg* (1991) eine Frau an den technischen Apparaten.

7 Im Video *Virtual Love* (1993) schafft sich die Hauptfigur ein computergeneriertes Surrogat.

8 Benveniste, Emile: *Über die Subjektivität in der Sprache*. In: Ders.: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft* [1966]. München 1972.

9 Hershman schließt hier an die „low tech“-Ästhetik früher feministischer Performancevideos an, die durch die schlechten Produktionsbedingungen bestimmt war, aber auch bewußt Persönliches und Privatsphäre stilisierte. Vgl. Tamblin, Christine: *Significant Others. Social Documentary as Personal*

Portraiture in Women's Video of the 1980's. In: Hall, Doug/Fifer, Sally Jo (Hrsg.): *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. New York-San Francisco 1991.

10 „Experience is at once always already an interpretation and is in need of interpretation“ schreibt die Historikerin Joab Scott, Vgl. Scott, Joan: *Experience*. In: Butler, Judith/Scott, Joan (Hrsg.): *Feminists theorize the Political*. New York-London 1992, S.37.

11 Hershman, Lynn (Hrsg.): *Monographie Lynn Hershman*. Ausst.-Kat. Centre International de Création Vidéo Montbéliard Belfort. (= Reihe Chimaera Monographie, Nr.4) Montbéliard 1992, S.89.

12 Während Robertas Gefühle stets von einer Erzählerin in der dritten Person wiedergegeben werden, darf die Hershman-Figur „sich selbst“ darstellen; sie hat ein „Ich“.

13 Vgl. Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington-Indianapolis 1988.

14 Ebenda, S. 213.

Empfohlene Lektüre

James, David: Lynn Hershman. The Subject of Autobiography. In: Hershman, Lynn (Hrsg.): *Monographie Lynn Hershman*. Ausst.-Kat. Centre International de Création Vidéo Montbéliard Belfort. (= Reihe Chimaera Monographie, Nr. 4) Montbéliard 1992, S. 19-31.