

Die Vorführung der Hysterie

Bronfen, Elisabeth

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bronfen, E. (1997). Die Vorführung der Hysterie. *Freiburger FrauenStudien*, 1, 1-20. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-330676>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Die Vorführung der Hysterie

Elisabeth Bronfen

I.

Als Arthur Rimbaud 1871 schrieb, "das Ich ist ein Anderer" (*Je est un autre*), mag seine Aussage noch als Provokation verstanden worden sein. Spätestens seit dem Anbruch der Postmoderne werden uns jedoch immerfort neue theoretische Argumente angeboten, um uns von der Pluralität sowie der Labilität des Ichs zu überzeugen. So ist es mittlerweile zu einem Gemeinplatz geworden, vom Individuum zu behaupten, es sei ein repräsentatorisches Konstrukt, durch die Sprache, die Bilder, die Gesellschaft konditioniert, hergestellt, manipuliert, ja sogar künstlich nachstellbar. Das Subjekt, so die Argumentation, entsteht eben gerade, indem es sich den sprachlichen Gesetzen seiner Kultur unterwirft, wie es sich auch dem eigenen Unbewußten, den Verbotten und den Begehren, die von jenem anderen Schauplatz ausgehen, beugen muß. Anders gesagt: Einem komplexen Netzwerk von bezeichnenden Differenzen, Aufschüben und Entortungen aufgepfropft, eingeschrieben von vielzähligen Zeichensystemen, versteht sich das postmoderne Subjekt als Vernetzung der symbolischen Diskurse und der Repräsentationen seines kulturellen Kontextes.

Damit wird natürlich radikal ein humanistisches Selbstbild in Frage gestellt, das davon ausging, der Mensch hätte sein Selbst im Griff, könnte es frei einsetzen und gestalten. Die Portraitkunst wurde vielleicht gerade deshalb zu so einer privilegierten darstellerischen Ausdrucksart der europäischen Kultur seit der Renaissance, weil sie eben die Belege dafür aufbot, daß man das Individuum im Bild erfassen und daß das Subjekt von sich ein klares Bild herstellen könne (Berger 1972). Diese Art Versicherung des Selbst, die zuerst von der Malerei freigesetzt wurde, konnte dann im Verlauf des 19ten Jahrhunderts durch neuere darstellerische Medien wie die der Photographie und des Films fortgeführt werden. Denn dieses neue Medium erlaubte dem Selbst, sich so facettenreich wie es wollte zu betrachten, sich zu erkennen, sich zu studieren oder von anderen zum Objekt solcher Erforschungen machen zu lassen (Chevrier/Sagne 1984). Die Seele, die geheime Dimension des Menschen, vorher immer nur erahnbar, schien im Verlauf der Jahrhunderte immer mehr an die Oberfläche zu gelangen. Zeitgleich mit den medizinischen Praktiken, die, wie Michel Foucault (1963) dies in seiner Arbeit über die Entstehung der modernen Klinik ausgeführt hat, durch anatomische Sezierungen das Innere des menschlichen Körpers dem Auge öffneten, wurde spätestens ab der Mitte des 19ten Jahrhunderts an einer Visualisierungsmöglichkeit aller verborgenen

Aspekte des Selbst gearbeitet. Dies ist zudem die Zeit, in der die Polizei beginnt, Photos von Tätern und Verdächtigen zu sammeln, um ihre Ermittlungsarbeit zu systematisieren, wie es auch die Zeit ist, in der die Psychiatrie beginnt, Photos von Geisteskranken herzustellen, im Glauben, man könnte über das Lesen von Physiognomien eine visuelle Grammatik des Wahnsinns, des Schmerzes, des Leids, sowie anderer Empfindungen erstellen (Gilman 1982).

Doch wie mit jeder anderen Zeichensprache auch, so wohnt dem Bild der Photographie immer ein Widerspruch inne. Je mehr man sich auf dessen Macht einläßt, desto mehr entfernt sich die klare Sicherheit einer Identität. Wie bereits in der Romantik erkannt wurde, wenn man von seinem Ich mehrere Wiedergaben herstellen kann, so läßt diese Pluralität des Selbst den Betroffenen oder den Betrachter an der Stabilität der Vorlage zweifeln. Die Ich-Verdoppelung durch das Bild löst nicht nur Selbstversicherung, sondern eben auch Erschrecken und Wirmis aus. Hier berührt sich die künstlerische mit der psychologischen Praxis, denn die Vielfältigkeit des Selbst, die durch die Photographie möglich wird, visualisiert einen anderen, verdeckten Fleck des Ichs, eine psychische Labilität, die einen, wie Freud dies in seinem Aufsatz über das Unheimliche formuliert, "am eigenen Ich zweifeln läßt" (1919, 246). Die gestalterische Vielfalt des Ichs kann nämlich beunruhigend schnell umkippen und eine Szenerie vorführen, in dem das Selbst sich inmitten einer Menge bekannter und fremder Masken wiederfindet.

Im Zuge dieser Vervielfältigungen konnte aber gleichzeitig auch die Grenze zwischen den Geschlechtern verflüssigt, die Distanz zwischen Mensch und Nichtmenschlichem verringert werden. Das Photo wurde zu dem Medium, in dem Männer und Frauen nicht nur gegenseitig ihre Geschlechter tauschen, sondern sich auch als Tiere, Monstren, Maschinen neugestalten konnten. Darin zeigt sich der Kernwiderspruch, um den es in der folgenden Diskussion gehen wird: Weil die Photographie eine unendliche Inszenierungsmöglichkeit anbietet, kann ein und dieselbe Technik die Tatsachen der Welt scheinbar objektiv abbilden und gleichzeitig Medium phantasierter Projektionen werden. Was einerseits zum Festschreiben von Identitäten eingesetzt werden kann - etwa im Sinne des Paßphotos - erlaubt andererseits den Subjekten, sich der Erfindung hybrider Identitäten hinzugeben. Das Individuum entwirft sich neue Gesichter, die erst in der Gestaltung entstehen, stellt seine Anatomie um, zerstückelt und verdinglicht sich, antizipiert seinen Tod (Barthes 1981). Die Inszenierung des Selbstportraits führt einen Überschuß an Phantasmen ein in eine Welt, die es sich bequem gemacht hat in dem Glauben, die Identität des Selbst stünde fest und objektive Gegebenheiten seien nicht hinterfragbar.

So wirft das Selbstbildnis, vor allem wenn es eine Serie ergibt, wie dies der Fall ist in den Beispielen, die in diesen Beitrag diskutiert werden sollen, Fragen

darüber auf, ob das Selbst einen festen Identitätskern hat oder nur als Maskerade existiert, d.h. erst in der Inszenierung im Bild entsteht. Damit kommt jedoch eine zweite Fragestellung mit ins Spiel. Wenn das Selbst nur als Maskerade zu inszenieren ist, so verweist die Selbstdarstellung auf ein Nichts. Anders gesagt, wenn sich das Selbst in vielseitigen Gestalten wiedergeben kann, löst es, zumindest beim Betrachter, ein unheimliches Unbehagen aus. Denn dieser kann nicht entscheiden, ob hinter den Maskeraden ein konsistentes Subjekt festzumachen ist, das diese manipuliert, das sich verstellt, um seine gestalterische Macht zu beweisen und dennoch das Geheimnis seiner Identität für sich zu behalten, oder ob womöglich hinter diesen Maskeraden nichts liegt; weder ein sich versteckendes Subjekt noch ein Geheimnis, sondern nur eine formlose Lebensmaterie (Zizek 1994). Dadurch wird das Selbstbildnis, zumindest in den Beispielen, in denen eine serielle Inszenierung des Selbst ins Spiel kommt, zu einem fundamental widersprüchlichen Gebilde. Denn in ein und derselben gestalterischen Geste, in der ein Selbst konstatiert wird, wird dieses Selbst auch radikal hinterfragt. Im gleichen Moment also, in dem ein Spiel mit der Produktion von Selbstbildern dieses Selbst verewigt - weil es sie endlos reproduzierbar und somit erhaltbar macht -, löscht es dieses Selbst auch aus, indem es dessen Vergänglichkeit und Mutabilität zum Ausdruck bringt. In der folgenden Diskussion verschiedener Serien von photographischen Selbstbildnissen wird es darum gehen, diesen Fluchtpunkt zwischen Selbstinszenierung und Nichts zu beleuchten, gerade weil die Diskrepanz von Selbstbild und Identität so besonders schillernd und virtuos aufleuchtet, wenn ein Selbst eine Vielzahl an Maskeraden hervorbringt.

II.

Die Comtesse de Castiglione war nicht die erste und nicht die einzige große Dame im Frankreich des zweiten Kaiserreichs, die sich, dem Exhibitionismus der Photographie hingegen, vielfältig abbilden ließ. In der Tat war es nicht unüblich für die Berühmtheiten des Hofes von Napoleon III, ihre Selbstbildnisse photographisch herstellen zu lassen, damit diese dann kommerziell wie Werbekarten verkauft werden konnten. Jedoch bieten die zahlreichen Photographien dieser Comtesse deshalb einen sinnvollen Anfangspunkt für meine Diskussion, weil sie auf so grandiose Weise die gegenseitige Bedingtheit von dargestellter Identität und Selbstverstellung durchspielen, um die meine Diskussion kreist. Denn in diesen Photographien zeigt sich mit erstaunlicher Brisanz, wie eine Selbstinszenierung, die vermeintlich einer Versicherung und Ver-

ewigung des Ichs dienen soll, gleichzeitig mit einer vorzeitigen Abtötung des Selbst einhergeht.

Virginia Verasis, geborene Oldoni, Gräfin von Castiglione, faszinierte die Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs nicht nur wegen ihrer ungewöhnlichen Schönheit, sondern vor allem wegen der Extravaganz, mit der sie aus ihrem Aussehen ein Gesamtkunstwerk zu machen suchte. Gaston Jollivet schrieb von ihr: "Es gab zu keinem Zeitpunkt, zumindest nicht zu meinen Lebzeiten, eine andere Frau, die die unsterbliche Venus perfekter verkörpert hat" (zitiert in Solomon-Godeau 1994). Sie war einer der Stars ihrer Zeit, und Graf Robert de Montesquiou, der sich König des Vergänglichen nannte, sammelte nicht nur etwa 400 ihrer Photos sowie ihre Briefe, ihren Schmuck und andere persönliche Gegenstände, sondern verfaßte auch nach ihrem Tod ein Buch über sie, in dem er sie bezeichnenderweise als *la divine comtesse* verewigte. Sie war 1856 von Italien nach Paris gekommen mit dem Auftrag, Kaiser Napoleon III davon zu überzeugen, er solle dem König Victor Emmanuel helfen, die Königreiche Piemont, Lombardie-Venedig und Sizilien unter seiner Krone zu vereinen. Nachdem sie kurze Zeit die Geliebte Napoleons war, fiel sie bald in Unnade. Dennoch hörte sie nicht auf, die Gesellschaft zu verwundern. Sie lebte fast gänzlich zurückgezogen, erschien nur noch zu seltenen Anlässen in der Öffentlichkeit, war aber gleichzeitig vom eigenen Selbstbild besessen. Während 20 Jahren bot sie sich, von einem scheinbar unstillbarem narzißtischen Begehren getrieben, der Kamera von Pierre Louis Pierson an, einem der zwei Begründer des Photostudios Mayer et Pierson in Paris, die mehr als 600 Photographien von ihr herstellten. An der Schnittfläche zwischen dem Voyeurismus des Bildbetrachters, dem Fetischismus der Kamera und dem Exhibitionismus der Darstellerin entstanden diese Bilder, unter ihrer Regie und anscheinend ausschließlich für ihren privaten Gebrauch.

Ungewöhnlich an diesen Selbstbildnissen ist zuerst die banale Tatsache, daß es so viele sind. Hinzu kommt nun, daß diese Photographien die ganze Bandbreite des Portraits abbilden, von konventionellen Aufnahmen über narrative Szenen bis hin zu formal ungewöhnlichen, verzerrenden und zerstückelnden Körperaufnahmen. Die Comtesse zeigt sich in den ihr liebsten Ballkleidern, manchmal mit handschriftlichen Hinzufügungen über die Farben und die Verzierung. Man sieht sie in historischen Kostümen (etwa der Judith), in der Kostümierung anderer Lebensweisen - einer Nonne, einer bretonischen Bäuerin, eines betrunkenen, in Verzweiflung versunkenen Mädchens, einer trauernden Witwe. Das merkwürdig Faszinierende dieser Bilder besteht vor allem aber auch darin, daß die Frau, die sich einerseits verschleierte, maskierte, in verschiedene Selbst umwandelte, um ihrem imaginären Publikum die Schönheit ihres Gesichts nicht direkt preiszugeben, andererseits fast schamlos ihre Beine

vor der Kamera entblößte, damit der parzellierte Körper von den Photographien festgehalten werden konnte. Gerade diese Photos ihrer nackten Beine und Füße sind nicht nur deshalb besonders ungewöhnlich, weil sie, im Gegensatz zu den szenischen Photos, die Grenzen dessen, was als repräsentative Norm für die Photographie im Zweiten Kaiserreich angesehen wurde, überschreiten. Sie erstaunen auch deshalb, weil die nackten Beine und Füße teilweise auf sorgfältig kunstvolle und gleichzeitig andeutungsreiche Weise immer wieder inszeniert wurden, oft mehr als einmal eingerahmt und vergrößert, manchmal auch zu Kollagen zusammengesetzt. Im Zuge dieser widersprüchlichen Besessenheit von dem eigenen Bild entsteht die Comtesse in der Spanne zwischen Versteckspiel und einem klug kalkulierten Exhibitionismus, doch im gleichen Zuge entzieht sie sich stets auch, verschwindet sie hinter den Maskeraden, die explizit auf die Vergänglichkeit der Schönheit dieser Frau verweisen.

Abigail Solomon-Godeau hat sehr präzise herausgearbeitet, welche Überlagerung von Narzißmus und Fetischismus wie auch welches heimliches Einverständnis mit der eigenen Objektivierung diesen Selbstbildnissen abzulesen ist, so daß sich unablässig in der Choreographie des Selbst der Gräfin die Schwierigkeit, wenn nicht gar Unmöglichkeit einer Selbstdarstellung ausserhalb des Zeichensystems und der Ökonomie ihrer Zeit zeigt. Diese obsessiven Selbstdarstellungen, so argumentiert Solomon-Godeau, sei nicht nur das Produkt einer Internalisierung des fremden, männlichen Blickes auf die Frau, sondern die Bloßstellung einer radikalen Entfremdung, die die Unterscheidung von Subjektivität und Objektivität aufhebt. Denn "in dem Augenblick, in dem die Gräfin ein Bild von sich anfertigt - ein Moment, in dem Individualität und einzigartige Subjektivität zusammenfließen -, reproduziert sie sich als Werk einer sorgfältig codierten Weiblichkeit, deren Ursprung nicht sie selbst ist" (1994, 103). Hier gibt es keine eindeutige Grenze mehr zwischen Selbst und Bild, das innere Wesen und seine Wiedergabe sind nicht mehr klar voneinander zu unterscheiden, so daß für Solomon-Godeau das Verhältnis der Gräfin zu ihren Photos als "traurige Parabel von Weiblichkeit" gelesen werden muß, da Subjektivität hier nur in der Anpassung an einen kulturell vorgegebenen Rahmen zum Ausdruck kommen kann.

Verweisen die Aussagen von Zeitgenossen wiederholt auf den Kunstcharakter ihrer Erscheinung, etwa de Montesquiou, der erklärte: "Das Leben dieser Frau war nichts anderes als ein großes *tableau vivant*, das nie zu einem Ende gelangt" (1913, 8), oder der Marschall Conrobert: "Madame de Castiglione war von unvergleichbarer Schönheit. Sie ähnelte gleichzeitig der Jungfrau von Perugino und der antiken Venus; sie verharrte jedoch immer in einem Zustand, der einer Skulptur oder einem Gemälde ähnelte, unbeseelt und leblos" (zitiert in Solomon-Godeau, 103). Dem gegenüber würde ich meine Interpretation dieser

Photos, die ja gerade diesen Eindruck der künstlichen Entseelung auf ewig einfangen, verlagern. Mein Vorschlag wäre, den kritischen Blick abzuwenden von der Tatsache, daß die Comtesse sich zum verdinglichten Fetisch, zum Kultgegenstand ihrer Zeit zu machen schien, im Zuge dessen, wie Solomon-Godeau dies bewertet, ihre Schönheit selbst eine Art Maske, eine Verkleidung darstellte, hinter der keine Persönlichkeit verborgen steckt, die mit der Maskerade nicht identisch wäre. Stattdessen würde ich vorschlagen, die Lektüre zu verlagern auf die Fragestellung, wie durch diese Strategie der Selbstinszenierung eine doppeldeutige Aussage zur Schönheit gemacht wird, in der Reifikation sich mit Faktizität kreuzt. Definiert Freud den Fetisch als ein Ersatzobjekt, das präzise dem Umstand des Mangels ein Denkmal setzt, der auf Grund der Überhöhung durch den Fetisch verleugnet werden soll, so bedeutet dies, auf die Photos der Comtesse de Castiglione übertragen, folgendes: Hier werden Szenen festgehalten, die eben jener Versehrtheit und Fehlbarkeit ein Denkmal setzen, vor der die im Bild festgehaltene Schönheit schützen soll. Aber das bedeutet auch: Hier setzt sich eine Hofschönheit ein eigenes Denkmal und bringt somit vorzeitig den eigenen Tod bereits mit ins Bild. Sie konstruiert eine Legende - die Vor- und Zurschaustellung der schönen Frau von Welt - und kommentiert dies im Alter von 60 Jahren auch noch selbstbewußt in ihrem Tagebuch: "Der Allmächtige Vater hat nicht erkannt, was Er an dem Tag erschaffen hatte, als er sie das Licht der Welt erblicken ließ. Er verlieh ihr eine so prächtige Gestalt, daß seine Sinne nach getaner Arbeit schwanden, als er das hervorragende Werk betrachtete" (zitiert in Loliée, 48).

Diese Objektivierung, d.h. die Aufspaltung in sich und Selbstbild, die sich in dieser Tagebuchnotiz zeigt, und zwar genau aufgrund des Gebrauchs der dritten Person Singular und der Eigenbezeichnung als Werk, findet sich eben auch in den Photographien selber. Denn die Inszenierungen der Comtesse sind so bewußt durchgeführt, daß im gleichen Zuge die Konstruiertheit dieses Unterfangens mit zum Ausdruck kommt: Störende Faktoren werden in das Bild mit eingebaut, wie etwa eine Scheibe, durch die nur ihr Auge ersichtlich ist, oder ein Rahmen, das den Kopf wie vom Körper trennt. Zudem läßt die Comtesse sich im hohen Alter nochmal von Pierson photographieren. Eines der Objekte dieser Photositzungen sind wieder ihre Beine, diesmal jedoch aufgenommen aus der merkwürdigen Perspektive von oben herab auf die Füße, die auf einem Stuhl oder Sitzkissen liegen. Wie Solomon-Godeau zu recht bemerkt, "das tote Weiß dieser Gliedmaßen, in Zusammenhang mit dem schwarzen Sitzkissen vermittelt den Eindruck, man habe einen Körper im Sarg vor sich" (1994, 108). Ähnlich auf Versehrtheit gerichtet sind die Photographien, die das Altern ihres Körpers betonen, so etwa ein Bild, in dem sie das Oberteil ihres Kleides geöffnet hat, um ihren fülligen Busen zur Schau zu stellen, nicht etwa von feiner Spitze bedeckt, sondern von einem ärmlich aussehenden Unterhemd. Der Geschichts-

ausdruck gibt ein nicht verortbares Grinsen wieder. Ein anderes Bild zeigt sie in ihrem alten Ballkleid. Auf einem Zettel listet sie unter dem Titel "Série des Roses" alle Orte auf, an denen sie dieses Gewand trug. Zudem befestigte sie Papierstreifen auf der Oberfläche des Photos, um ihren Umfang optisch zu verringern, sodaß man den makabren Eindruck gewinnt, zwei Gestalten zu sehen, die frühere Schlanke, wie ein Phantom im Rahmen anwesend, und die mit den Zeichnungen des Altwerdens versehene Frau. Damit nimmt die Comtesse auf unheimliche Weise vorweg, was Roland Barthes (1980) etwa hundert Jahre später über die Photographie bemerken wird, nämlich die Fähigkeit des Bildes, die Zeit einzufrieren, abzutöten, so daß das Photo dem Subjekt ein Bildnis seiner selbst bietet, in dem es sich als historisches Objekt erkennen kann, und das heißt für die Gräfin, was sie gewesen sein wird.

III.

Diese Problematik des Selbstportraits - ein Beharren auf der Visualisierung eines verborgenen Identitätskerns, die durch die Vervielfältigung und endlose Gestaltungsmöglichkeit gerade die Begriffe ins Schwanken bringt, die es zu garantieren suchte, nämlich, daß es ein klar definierbares Selbst gäbe - verläuft nun bezeichnenderweise zeitgleich mit dem Wiederaufkommen einer psychischen Störung, in der es ebenfalls um das Zutagebringen von Verborgenen und um die Wiedergabe des Selbst auf verschobene, entstellte Weise geht: der Hysterie. Obgleich es mir nicht möglich sein wird, auf die komplexe und vielseitige Diskussion um die Hysterie einzugehen, möchte ich knapp jene Merkmale dieser Störung skizzieren, um die es mir im Zusammenhang mit der Problematik des Selbstbildes und der Vorführung von Identitäten geht.

Die Bezeichnung Hysterie stammt bekanntlich von dem griechischen Wort für Gebärmutter - *Hystera* - ab und taucht bis in das frühe 20. Jahrhundert in medizinischen Schriften auf, wenn es darum geht, Gehstörungen, Lähmungen, Atemnot, Krampfanfälle, Ohnmachtszustände und Halluzinationen bei weiblichen Patienten zu erklären (Veith 1965; Trillat 1986; von Braun 1985). In der griechischen Antike hatte man geglaubt, daß die Gebärmutter, wenn sie trocken wird, auf der Suche nach Feuchtigkeit überall im Körper herumwandere. Seither wurde der Begriff Hysterie verwandt, um auf die Wanderung des Uterus zu verweisen, der im weiblichen Körper nicht befestigt ist, der sich stets umherbewegt und somit an einem Tag im Hals, am nächsten im Blinddarm, dann wieder in der Brust oder im Bein zu spüren ist. Auf diese somatische Ursache wurde

immer dann geschlossen, wenn eine kapriziöse, instabile, wankelmütige oder extrem emotionale weibliche Persönlichkeit physische Schmerzen litt, die auf keine organische Störung zurückzuführen waren. Jedoch verstanden Mediziner die Hysterie immer auch als eine Störung, die die problematische Beziehung zwischen Selbstidentität und Selbstinszenierung zur Schau stellt. Da für hysterische Symptome nicht nur keine organischen Störungen festzumachen waren, sondern zudem jedes Zeitalter die ihm spezifische Ausprägung der Hysterie zu haben schien, schlug bereits der Engländer Thomas Sydenham vor, daß man die Hysterie als eine Krankheit der Imitation zu verstehen habe, denn sie imitiere stets nur andere Krankheiten, ohne selber eine feste Eigenschaft anzunehmen (1679). Das Hysterische, folgert Stavros Mentzos, nimmt tatsächlich wie ein Chamäleon die unterschiedlichsten Farben an und paßt sich dem Stil, den Ausdrucksmodi und den Inhalten der verschiedenen Kulturen und Epochen an (Mentzos 1980). Da die Hysterie die Folge von Spannungen, Sinnkrisen oder Konflikten innerhalb der Kultur ist, welche die von dieser Krankheit befallenen Subjekte umgibt, bildet das Symptom, das den Zustand der Hysterie kennzeichnet, immer auch die Kultur ab, in der es hervorgebracht wird.

So bieten sich als nächstes Beispiel jene berühmt gewordenen Photos aus der photographischen Abteilung der Salpêtrière an, der psychiatrischen Klinik in der Nähe von Paris, in der Jean Martin Charcot ab 1870 intensiv versuchte, die Hysterie zu erforschen und zur Schau zu stellen. Seine Arbeit hat, auch wenn viele seiner Theorien heute eher verworfen werden, gerade deshalb einen breiteren Einfluß gewonnen, weil er sich bewußt der Visualisierung bediente. In seinem Wunsch, für die Hysterie eine klare Fünf-Phasen Abfolge festzulegen, ließ er einerseits seine Patientinnen hypnotisieren, um sie dann während seinen berüchtigten *Leçons de Mardi* einer heterogenen Pariser Zuschauerschaft vorzuführen. Andererseits glaubte er, die verschiedenen Facetten des hysterischen Anfalls in Gravuren und Photographien festhalten zu können, Bilder, die auf die Surrealisten einen so großen Eindruck machten, daß Breton und Aragon diese in ihrem Surrealistischen Manifest vom 15. März 1928 abdruckten und zu dem Postulat kamen, die Hysterie sei die größte dichterische Entdeckung des 19ten Jahrhunderts. Diese von Charcot hervorgebrachte Ikonographie hat sich einerseits bis in die Werbung unserer Zeit durchgesetzt, wurde aber auch andererseits in den Arbeiten zahlreicher zeitgenössischer Künstlerinnen aufgegriffen, wie etwa von Mary Kelly, Annette Messenger oder Nicole Jolicœur.

Augustine, die in zahlreichen Photos des Bandes *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876-80) zu sehen ist, wurde deshalb so berühmt, weil sie die Fähigkeit hatte, ihre hysterischen Auftritte genau zeitlich richtig zu begrenzen und aufzuteilen in Szenen, Akte, lebende Bilder und Pausen. Sie konnte auf Abruf im Amphitheater auftreten oder vor der Kamera die Umset-

zung ihres persönlichen Dramas, ihrer vielen traumatischen Verwundungen, in einer Szene zur Schau stellen. Wie der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman (1982) jedoch aufgezeigt hat, muß man hier von einer Erfindung der Hysterie, nicht ihrer Entdeckung sprechen, denn die körperlichen Verschränkungen und die *attitudes passionnelles*, die Charcot im Bild festmachte, sind selbst Imitationen eines bereits existenten kulturellen Bildrepertoires der Besessenheit und der Dämonologie. So verknüpft sich in dieser Vorführung und Abbildung des hysterischen Anfalls das Krankhafte mit dem künstlerisch Genialen. Denn die Hysterikerin, die im Amphitheater auftrat oder viele Minuten lang ihre Pose vor der Kamera halten mußte, tat dies, nachdem sie von Ärzten der Salpêtrière geschult worden war. Nach vielzähligen Unterhaltungen lernte sie, wie sie sich im Verlauf des Anfalls zu verhalten hatte, wie sie auch die Inszenierungen der anderen Hysterikerinnen beobachtete und, um den Forderungen der Abbildungen gerecht zu werden, immer dramatischer werdende Symptome bildete.

Was diese Photos des hysterischen Anfalls dokumentieren, ist demnach ein Zwischenspiel verschiedener Faktoren - (1) der hysterische Anfall in all seiner Wandelbarkeit, wie er den Körper der Patientin überfällt und ihr erlaubt, in dieser Konversion ein verborgenes Leid zum Ausdruck zu bringen; (2) die narzißtische Befriedigung, die jemand wie Augustine ihrer traumatischen narzißtischen Verwundung entgegensetzen konnte, weil sie durch ihre Inszenierung des hysterischen Anfalls die Anerkennung der Ärzte erhalten konnte; (3) das Begehren der Ärzte, ein Bild der Hysterie zu erstellen, ein Begehren, das so stark war, daß diese der Imitationskraft ihrer Patientinnen aufsassen. Setzte Charcot seine Vorführungen wie auch das Medium der Photographie ein, um diese psychosomatische Störung innerhalb klarer Schemata zu visualisieren, so ergibt sich im Zuge seiner Arbeit eine sich stets perpetuierende Serie von Selbstdarstellungen seines Modells. Im gleichen Zuge, in dem Charcot versucht, über das photographische Bild der Hysterie eine objektive Grundlage zu verleihen, muß er sich eingestehen, daß er sich immer im Bereich der Simulation befindet. Nicht nur simuliert Augustine in diesen Bildnissen reale Traumata und Schmerzen in dem Sinne, daß sie diese als Halluzination oder Delirium, also in der Sprache des Unbewußten vorführt. Sie simuliert diese Anfälle auch in dem Sinne, daß sie abrufbar sind, auf ein Publikum gerichtet und als Simulationen vorgeführt, die zudem eine Art *patchwork* aus vorgegebenen Rollen der Literatur, der bildenden Kunst, des Theaters bilden. So könnte man Augustine ein postmodernes Subjekt *avant la lettre* nennen, denn sie inszeniert sich als Kreuzungspunkt verschiedener Diskurse: Einerseits fungiert sie als das Medium der kulturellen Ikonographie, die durch sie hindurch spricht, andererseits aber auch als das Medium für eine Botschaft, die sich ihr vom Unbewußten aus meldet (Israël 1992). Zwischen der Wiedergabe von Szenen aus der eigenen Biographie und der Imitation fremdbestimmter Texte oszilliert Augustine und

bringt in dieser hybriden Selbstdarstellung die Rätsel der eigenen Psyche, das Leid an den traumatischen Verwundungen durch die Maskerade hindurch zum Ausdruck.

Aber gerade an der Biographie von Augustine kann Didi-Huberman auch den Umschlag vom Bild in realen Schmerz lokalisieren. Ihre Bereitschaft, jede Pose anzunehmen, die Charcot von ihr verlangte, hatte Rückwirkungen auf ihren psychischen Zustand. In einer Phase, in der sie z.B. besonders häufig fotografiert wurde, entwickelte sie ein merkwürdiges Symptom - sie sah nunmehr alles schwarz-weiß. Zuletzt nimmt die Geschichte Augustines eine ironische Wende ein, so als schließe die Hysterikerin zuletzt ihren Photographen mit seinen eigenen Mitteln. Denn sie wandte ihre Fähigkeit zur Maskerade, die sie zum Star der Salpêtrière gemacht hatte, für ihre eigene Befreiung an. Sie verkleidete sich als Mann und verließ eines Tages seelenruhig die Anstalt. Sie verschwand völlig. Ihr weiteres Leben ist nicht dokumentiert, so als hätte sie eben nur in der Maskerade, in der das Selbst zum Bild wird, existieren können; so als wären die einzig möglichen Darstellungen von ihr die merkwürdigen Entstellungen in zwei Richtungen hin - Entstellung durch die Konversion der hysterischen Symptome und Entstellung durch die Imitation tradierter Phantasiefiguren, nämlich der Ekstatischen, der Verführerin, der Christusimitatorin.

Bei einer Diskussion dieser photographischen Wiedergabe der Hysterie kommt jedoch noch eine Dimension hinzu, nämlich die Frage, wie stabil in ihrer Bedeutung diese Bilder eigentlich sind. Auch wenn Charcot uns überzeugen will, Augustine als Beispiel für die von ihm erfundene Hysterie in ihren fünf Phasen zu lesen, könnte sich eine zeitgenössische Betrachterin fragen, ob diese Photos möglicherweise auch etwas ganz anderes lesbar machen. Denn ich entnehme diesen Photos eine andere Botschaft als die, die Charcot mit seinen Untertiteln festlegt. Gegen seine Untertitel gelesen bildet diese Serie von Photos eine Sequenz, die den Schmerz einer Frau dokumentiert, aber nicht nur im Sinne des hysterischen Anfalls, der ständig produziert und reproduziert werden kann. Sondern sie bringen auch Augustines psychisches und physisches Leid als etwas zum Ausdruck, was gerade aus dem von Charcot gesetzten Raster fällt, d.h. von seinem nosologischen System nicht eingefangen werden kann, und somit sein ganzes Deutungs- und Katalogsystem im selben Zug aufsprengt wie etabliert. Das Faszinierende an diesen Bildern besteht für mich demzufolge eben nicht in dem nachgeahmten Pathos, d.h. den Deutungen, die Charcot diesen Photographien im Rahmen seiner Erzählung über Leidenschaft in der Hysterie zuschreiben will. Sondern deren Brisanz liegt für mich in dem Schmerz, der das Bild durchkreuzt, weil er nicht in einer kohärenten Sinnstiftung eingefangen werden kann und somit sich am Fluchtpunkt des Bildes festsetzt. Dieser Schmerz resultiert daraus, daß für Augustine ihre Simulation

der vorgegebenen Posen nicht nur ein repräsentatorisches Spiel im Photostudio der Salpêtrière, sondern eben auch real war; ein Schmerz, der sich im Zuge ihrer Selbstdarstellungen wandelte, teilweise auch intensiviert, also die Verflüssigung der Grenze zwischen Selbst und Bild ganz wörtlich nahm. Letztlich ist dies auch ein Schmerz, der daran geknüpft ist, daß Augustine nur als Maskerade Eingang in die tradierte Ikonographie gefunden hat. Mit anderen Worten, Augustines simulierte Selbstbildnisse verknoteten vier unterschiedliche Stränge. Der Regisseur Charcot inszeniert Augustine, um eine fixierbare und kodierbare Sprache der Hysterie zu entdecken, was sich als eine Erfindung entpuppt, die sich einer Nachstellung eines bereits existenten Bildrepertoires ekstatischer Zustände bedient. So stellt Augustine eine Maskerade dar, weil sie Charcots Vorstellungen inszeniert und gleichzeitig darin tradierte Bilder von der Besessenheit durch einen Anderen imitiert. Dieses Zusammenspiel ist nur dank der Photographie möglich, die uns Selbstbildnisse bietet, in denen durch die Maskerade Augustines Drama zum Vorschein kommt. Dieses Drama, könnte man sagen, lotet die unsaubere Schnittstelle aus zwischen dem anderen Schauplatz ihres Unbewußten einerseits, dessen Botschaften sich konvertiert als hysterische Symptome zurückmelden, und dem anderen Schauplatz von Charcots imaginären Bildvorstellungen andererseits, die sie ebenfalls an ihrem Körper inszeniert.

IV.

Was für die Patientinnen der Salpêtrière das Ergebnis ihrer Untersuchung und Zurschaustellung durch den Psychiater Charcot war, wurde für die Surrealisten zum poetischen Program: Die nach aussen getragene Sprache des Unbewußten, die Pluralität des Selbst, die Labilität von Seinskategorien. So bietet sich als nächstes Beispiel eine Photographin und Schriftstellerin aus diesem Umfeld an - Claude Cahun, 1894 als Lucy Schwob in Nantes geboren, dann zuerst noch als Claude Courlis bekannt, ab 1917 als Cahun, später auch noch als Daniel Douglas, während des Krieges als der 'Unbenannte Soldat' und 'Stumm in der Melée'. Die Tochter von Maurice Schwob, Besitzer und Redakteur einer der größten regionalen Zeitungen, *Le Phare de la Loire*, Nichte des Autors Marcel Schwob und Großnichte des Orientalisten und Kurator der Mazarine Bibliothek in Paris, Léon Cahun, studierte an der Sorbonne, kurz auch in Oxford, begann dann in den 20er Jahren ihre Texte in etablierten Zeitschriften, teilweise aber auch im Umfeld der Surrealisten zu veröffentlichen. 1930 erschien ihr Buch *Aveux non avenues* (Beichten nicht erlaubt), eine Sammlung von Schriften,

Traumwiedergaben, Gedichten, Aphorismen, philosophischen Dialogen und Photomontagen, die sie mit ihrer Lebensgefährtin Suzanne Malherbe-Morre herstellte. Es dokumentiert, wie sie den eigenen weiblichen Körper einsetzt als Fläche für phantasmatische Gestaltungen. Hier verflochten sich alle Themen, die sich durch ihre gesamte Arbeit ziehen: die Dialektik von Maske und Spiegel, Androgynität und Ambivalenz der Identität, Gestaltung als Monster, Dandytum, Ästhetizismus, metaphysischer Illusionismus, historischer Pessimismus, zynische Provokation und aufklärerischer Utopismus. Dennoch war Cahun lange Zeit nur einer Handvoll von Connoisseuren bekannt, vor allem auf Grund ihres Pamphletes *Les Paris sont ouvert* (1934) und ihrer Unterschrift auf einigen Surrealistischen Manifesten der 30er Jahre. Ihr Name allein löste Legenden und Gerüchte aus. Viele hielten sie für einen Mann. Diese Unsicherheit bezüglich ihrer Identität wurde natürlich von ihr, die sich gerne hinter Masken und Spiegeln versteckte, unterstützt, denn die Tilgung des Selbst gegenüber den Zeichen, die es repräsentieren, war ihr deklariertes künstlerisches Projekt. Es ist das Verdienst von François Leperlier (1992; 1995), daß diese Photographin jetzt eine Renaissance erlebt.

Brisant sind die Arbeiten von Claude Cahun deshalb für diese Diskussion zur Vorführung des Selbst im photographischen Bild, weil sich diese Künstlerin ab 1915 bis in die späten 40er Jahre in unterschiedlichen Maskeraden darstellte - als jemand anderes -, jedoch so explizit verändert, daß diese Bildnisse eher die kulturelle Kodierung des Körpers als den Körper selber betonen; Kostüme, Masken, theatralisches Make-up treten in den Vordergrund. Somit sind diese Photos keine verschobene Selbstverherrlichung, wie die der Comtesse de Castiglione, sondern sie dienen dazu, gesellschaftliche Identitäten aufzubrechen und psychische Identifikationen zu verunsichern. Wie der wiederholte Wechsel des Namens verdeutlicht, ging es Cahun in allen Aspekten ihres Werkes um das Spiel von Verkleidung und Enthüllung. Für diese Künstlerin macht alle Schöpfung die Handlung, die das Subjekt über sich selbst ausübt, sichtbar. Verwandlungen, im Zuge derer das Subjekt zum eigenen Objekt wird, werden von ihr zum höchsten Ziel erhoben.

Ein Selbstbildnis von 1928 zeigt Cahun in einem Harlequinjacket vor einem Spiegel. Doch, wie David Bate (1994) ausführt, obgleich sich dieses Bild eines ikonographisch tradierten Motivs bedient - des Vanitasbildes, das den weiblichen Narzißmus thematisiert, den Dialog zwischen idealem Ich und Selbst -, ist in diesem Photo eine Entkodierung mit eingebaut. Normalerweise sollte die Frau selbstversunken und selbstgenügsam in den Spiegel blicken, doch hier wendet sich der merkwürdig metallische Kopf, geschlechtlich nicht klar zuzuordnen, direkt dem Betrachter zu. In diesem Doppelportrait wird somit gerade das Auseinanderklaffen von Selbst und Spiegelbild betont; d.h. die

beiden Wiedergaben werden einander entfremdet, eine narzißtische Identifikation angesprochen und gleichzeitig unmöglich gemacht. Im Zuge dieser Spaltung bleibt die Frage 'Wer ist dieses Ich?' wie ein Phantom zwischen maskierter Figur und Spiegelbild schweben.

Die von Cahun inszenierten Bilder nehmen ganz bewußt und ganz radikal die Sprache der Hysterie auf, jedoch nicht die tragische Leidenschaft von Charcots Hysterikerin, sondern die vielseitige Alterität des Selbst. Bereits Jules de Gaultier hatte 1902 in bezug auf Flauberts Roman von Bovarysmus gesprochen, um den Zustand zu beschreiben, daß sich jemand anders vorstellt, als er ist, um das zu werden, was er ist. Die Definition der Hysterie, die ich deshalb nochmals aufgreife, entnehme ich Stavros Mentzos, der diese psychosomatische Störung weniger als Ausdruck einer sog. weiblichen Unzufriedenheit versteht, sondern auf die Frage der Selbstdarstellung hin liest. "Der Betreffende", so Mentzos, "versetzt sich innerlich (dem Erleben nach) und äußerlich (dem Erscheinungsbild nach) in einen Zustand, der ihn sich selbst quasi anders erleben und in den Augen der umgebenden Personen anders, als er ist, erscheinen läßt. Er versetzt sich in einen Zustand, in dem die eigenen Körperfunktionen und/oder psychischen Funktionen und/oder Charaktereigenschaften in einer solchen Weise erlebt werden und erscheinen, daß schließlich eine (angeblich) andere, eine quasi veränderte Selbstrepräsentanz resultiert" (1980, 75). Eigenschaften der hysterischen Tendenz, sich anders zu erleben und sich anders zu zeigen, als man ist, sind theatralisches Verhalten, Gefühls labilität, Übererregbarkeit, verführerische Gebärden. Mentzos präzisiert die Definition dahingehend, daß expressives Verhalten und gesteigerte Emotionalität erst dann wirklich als hysterisch verstanden werden können, wenn die Selbstinszenierungen "nicht der natürliche Ausdruck des momentan Erlebten sind, sondern wo umgekehrt dieses bestimmte Verhalten aktiviert und eine bestimmte Szene inszeniert und durchgespielt wird, als ob ein solches Erleben und eine solche dramatische Situation vorläge" (1980, 92). Ganz in diesem Sinne beschreibt Cahun in ihrem Pamphlet *Les Paris sont ouverts* die Suche nach der Authentizität des Selbst als Selbst-Schöpfung, als Metamorphose des Selbst; "der nicht vorhersehbare Tag, wenn die Lyrik keine spezifische Bestimmung mehr haben wird, in anderen Worten, aufhören wird zu existieren, weil die Lyrik Mensch geworden sein wird". So diente Cahun die Photographie dazu, einer existentiellen und profund introvertierten Geisteshaltung Ausdruck zu verleihen. Sie wurde eingesetzt, um ein äusserst komplexes mentales Theater zu visualisieren, auf dem es wichtig war, sich im Verhältnis zu Zeichen zu erleben und zu überprüfen. Diese Veräusserlichungen des privaten Theaters - wie Breuers erster Hysterikerin, Anna O. ihre Phantasieszenarien nannte - sollten der Beweis sein für das imaginäre Leben, denn die Existenz ist nur aufgrund der Macht des Artefaktes sinnvoll, aufgrund der Allmächtigkeit der Bilder. Alle Repräsentation mußte für Cahun

eingebettet sein in ein halluzinatorisches Setting.

Die vielseitigen Inszenierungen des 'ich,' die Cahun gestaltet, erlauben ihr zwischen weiblichem und männlichem Körper, zwischen Knaben, Puppe und weiblicher Schönheit zu oszillieren, sich mal hinter einem zur Maske geschminkten Gesicht, mal hinter abgedeckten Brillen zu verstecken. Chamäleonartig legt sie sich als Objekt im Schrankregal nieder, stellt sich als enthaupete Widerspiegelung im Glas dar. Ich greife nochmals auf die Frage der Hysterie als Erkrankung an den Vorstellungen zurück, denn diese Bildsprache bedient sich Maskeraden, um ein Selbst zum Ausdruck zu bringen, und verweist somit auf die fehlende Übereinstimmung zwischen Selbstbildnis und sog. wirklichem Selbst. Jeder Versuch, diese Bilder in die Autobiographie von Lucy Schwob/Claude Cahun zurückzulesen, muß scheitern, denn ein authentisches weil originäres Selbst gibt es nicht, nur eine Inszenierung.

Cahuns Portraits sind somit Simulationen, die die performative Eigenschaft von *gender*, in der Tat von Subjektivität überhaupt inszenieren. Dies ist ganz im Sinne von Judith Butler, die die linguistische *speech act*-Theorie nutzt, um von *gender* als Maskerade zu sprechen. Denn mit dem Begriff performativ bezeichnet man innerhalb der Sprachphilosophie eine Aussage, die eine Handlung konsituert, besonders die Handlung, die vom Verb des Satzes beschrieben wird ("versprechen", "bezeugen", "segnen"...). Eine Performanz des Subjekts zu konstatieren, wie dies Butler vorschlägt, bedeutet, daß das Subjekt eine bestimmte Geschlechtsposition nur innerhalb eines gegebenen kulturellen Raums einnimmt, was dieses Subjekt als diskursiv gestaltetes bedingt. "Die vom Subjekt artikulierte Position," so Butler, "ist stets in bestimmter Form durch das konstituiert, was verschoben werden muß, damit diese Position standhält...durch eine Reihe von Ausschließungs- und Auswahlverfahren" (1993, 39). Somit ist das Ich nicht einfach in einer Identität situiert, weder autonom noch sein eigener Ausgangspunkt, sondern es ist konstituiert durch die diskursive Position, die es auswählt, um sich zu definieren, wie auch durch die gegebenen sozialen Beziehungen, die die Bildung dieses Ichs bedingen.

Wie Leperlier schreibt, ging es Cahun immer darum, sich zu verkleiden oder ihren Körper auf minimale Attribute zu reduzieren, um so für sich stets neue Rollen zu erstellen, mehrere Identitäten zu entwerfen, deren Ziel es war, die sexuelle Unbestimmtheit zur äußersten Grenze zu treiben, den Traum nach einem dritten Geschlecht zu erfüllen. Tatsächlich bezeugen ihre Selbstbildnisse, wie sehr sie eine Transfiguration aller Geschlechter anstrebte. Aufgrund dieser radikalen Atopie hat sie keinen absolut bestimmten Ort. Sie war somit nirgends, ausser auf ihrer eigenen Seite, mit anderen Worten - und darin folgt sie dem gleichen dekonstruktivistischen Gestus wie Judith Butler - immer auf der anderen Seite anzusiedeln; d.h. Repräsentantin dessen, was ausgeschlossen, auf

die andere Seite der Grenze verlagert wird, wann immer feste Identitäten hergestellt werden sollen. Für Cahuns Selbstinszenierung wie für die Sprache der Hysterie, in der das Selbst sich anders als es ist wiedergibt, bedeutet dies, daß der Akt des Selbstbildnisses das Verb der öffentlichen Inszenierung ist. Diese vielen Maskeraden vermitteln die Botschaft: 'Ich bin eine Performanz, bin nur als eine Performanz, als das Zusammenknuten von verschiedenen Phantasiebildern und Gestalten meines kulturellen Bildrepertoires, das mich bestimmt hat.'

So entsteht Cahun als ihr eigener Schöpfer *und* ihr eigener Henker, die Materie der Untersuchung *und* der forschende Wissenschaftler. Von sich sagt sie, "Die glücklichsten Augenblicke meines Lebens? Wenn ich träume. Wenn ich mir einbilde, ich sei jemand anderes. Wenn ich meine Lieblingsrolle spiele". Diese Selbstgestaltung bedeutet, unnütze Teile abzulegen - sie schreibt: "Es gibt zu viel von allem...ich lasse mir den Kopf kahl scheren, meine Zähne ziehen, meine Brüste entfernen - alles, das mein Auge stört und verärgert - Bauch, Eierstöcke, das bewußte, verkapselte Gehirn". Es bedeutet aber auch, neue Teile hinzuzufügen, wieder in ihren Worten, "die Einbildungskraft der Requisiteure zum höchsten Gut zu erheben." Cahun zelebriert den Körper in seinen Abnormalitäten, Diskrepanzen, Unstimmigkeiten und Unschlüssigkeiten. Sie lotet genau die Ränder aus, die die imaginäre Kraft wieder in ihren Besitz zurücknimmt, die der Metamorphose überlassen werden können. Am Ende dieses Projektes steht eine Selbsteroberung und Selbstunterwerfung, in der das Subjekt zum imaginären Auslöser des Selbst wird: "moi seul enfin. La hâte nue" (Ich selbst endlich allein. Die nackte Eile) (zitiert in Leperlier 1995, 15).

V.

Obleich sich an dieser Stelle natürlich die Selbstdarstellungen Cindy Shermans anbieten würden - in der Tat sehen einige Kritiker in den Selbstbildnissen von Cahun eine Vorreiterin dieser amerikanischen Photographin -, soll hier nur kurz die Problematik angesprochen werden, die ihre *Untitled Film Stills* aufwerfen. Da diese Photographien Nachstellungen von Filmszenen sind, für die es keine Originale gibt, stellen sie nicht nur virtuos das Simulacrum dar. Sie zwingen auch den Betrachter sich zu fragen, ob es eine essentielle Figur hinter den vielen Maskeraden der dargestellten Heldin gibt, oder ob sich jede Identität letztlich in der Selbstreferentialität des Bildes verflüchtigt. Auch hier geht es, wie bei den anderen Beispielen, um ein Oszillieren zwischen der Bildoberfläche, die keinen Punkt der Referentialität hat, und der Tiefe, die sich als

konkreter Punkt, der alles zusammenhält, ausgibt, aber unzugänglich ist. Unheimlich an den Bildern der Serie *Film Stills* ist nun der Zusatz, daß sich das dargestellte Selbst nicht nur im Bild verflüchtigt, sondern in Filmszenarien einschreibt, die aussehen, als wären sie echt, obgleich sie nur Imitationen von Imitationen sind.

Um dieser für die Postmoderne so brisanten Problematik nachzugehen, habe ich stattdessen ein anderes Beispiel ausgewählt: Woody Allens Film *Zelig* von 1983. Dieser Film handelt von einem menschlichen Chamäleon, das durch die Übertragungsliebe zu seiner Analytikerin Eudora Fletcher geheilt wird. Seine psychische Störung besteht darin, daß er sich jeweils in die Gestalt seines Gegenübers verwandelt, aus Angst, nicht dazuzugehören. Er existiert nur als Konglomerat der Maskeraden, die er stets neu an seinem Körper durchführt, während sein eigener Identitätskern jedoch ausgelöscht scheint, ein Nichts. Woody Allen betont diese Maskerade auch auf der Ebene des filmischen Verfahrens, denn sein Film ist so chamäleonartig wie sein Protagonist. Mit *Zelig* imitiert Woody Allen den Dokumentarfilm: Er verknötet wirkliches historisches Filmmaterial aus den 20er und 30er Jahren mit fiktionalen Kommentaren durch reale Menschen, seine Experten (u.a. Susan Sontag, Saul Bellow, Irving Howe), die wiederholt betonen, wie merkwürdig diese Geschichte eigentlich sei. Hinzu kommen Interviews, von Schauspielern und Laien gespielt, die als Zeugen zu den Geschehnissen befragt werden, und letztlich Szenen mit den Protagonisten Zelig, die aussehen, als seien sie wirkliches Archivmaterial. So wie der Film *Zelig* vorgibt, ein Dokumentarfilm zu sein über einen Menschen, der ständig am eigenen Leibe sich in sein Gegenüber verwandelt und so tut, als sei er wie die anderen, eigentlich jedoch nichts ist, so ist auch der Film als Dokumentarfilm nichts, denn seinen Gegenstand hat es nie gegeben. Diese Auslöschung eines Referenzpunktes ausserhalb der angeblich dokumentarischen filmischen Wirklichkeit wird noch dadurch überhöht, daß ein Großteil des Filmmaterials, das so aussieht, als sei es historisch, eigentlich von Woody Allen künstlich rekonstruiert wurde. An drei Stellen wurde zudem die Gestalt Allens in seiner Verkörperung der Figur Zelig regelrecht in altes Filmmaterial eingezeichnet. So stellt der ganze Film eine hysterische Maskerade da.

Ohne auf den Verlauf der Heilung einzugehen, die im Film vorgeführt wird, möchte ich einen szenischen Moment herausgreifen, die Stelle nämlich, die zu Zelig's Festnahme, seiner Einlieferung in die Klinik und seiner Heilung durch Dr. Eudora Fletcher führt. Denn hier werden uns die zwei Selbstbildnisse Zelig's gezeigt, die er gegenüber allen anderen bevorzugt. In seiner Wohnung in Greenwich Village finden die Polizisten als einzigen Hinweis auf seine Identität zwei Photos. Auf dem einen steht Zelig neben Eugene O'Neill, wie er gekleidet. Zusammen mit dem Kind, das vor ihnen steht, schauen alle drei leicht nach-

denklich, melancholisch in die Kamera. Das andere Photo zeigt Zelig als Pagliacci, fettleibig, im Clownkostüm, auf einer großen Trommel sitzend, bereit auf sie einzuschlagen, die Kamera anlächelnd.

Diese beiden Photos - so meine abschliessende These - nebeneinander plaziert, inszenieren ein Nichts, eine traumatische Verwundung, um die Zeligs ganze chamäleonartige Maskerade des Selbst kreist. An diesen Photos, könnte man sagen, ist ergreifend ihre tödliche Stille, die im diametralen Gegensatz steht zu den vielen Szenen vor - und nachher, in denen Zelig seine Transformation in sein Gegenüber zur Schau stellt (McCann 1990). Diese zwei Photos zusammengelesen beunruhigen den Zuschauer auf unheimliche Weise, denn in der Textur des Photobildes entsteht der Eindruck, ein Phantom sei aus der Vergangenheit zurückgekehrt, um sein Modell in der Gegenwart unbelebt zu machen. Im Gegensatz zu den vielen anderen Selbstbildnissen als Szenen, die Zelig/Allen im Verlauf des Films vorführen, inszenieren diese beiden Photos die Verflüchtigung des Subjekts, indem sie die Grenze zwischen Schauspieler und Charakter so wie die zwischen historischer Vergangenheit, Gegenwart des Zuschauers und der Szene der fiktionalen Wiedergabe gänzlich verwischen.

Wenn man davon ausgeht, daß dies die einzigen zwei Selbstbildnisse sind, die Zelig aufbewahrt hatte, können wir sie als die beiden quasi-anderen Selbstbildnisse lesen, mit denen dieser chamäleonartige Held sich identifiziert, wobei sie bezeichnenderweise beide Phantasieszenen vorführen, in denen es um die Identifikation mit dem künstlerischen Prozeß geht. Auf der einen Seite des Doppelportraits hätten wir aufgezeigt die melancholische Situation des Schriftstellers (O'Neill) und auf der anderen Seite die des Clowns (Pagliacci), der eine Maske der Maske anlegt. Denn Pagliacci ist hier bereits angezogen für die letzte Szene in Leoncavallos Oper, wo der eifersüchtige Schauspieler Canio auftritt mit der Arie 'No, Pagliaccio non son', bereit auf der Bühne die Frau zu töten, die ihn in der Wirklichkeit (der diegetischen Ebene der Opernhandlung) mit einem anderen Mann betrügt. Indem Zelig diese Maskerade wählt (Canio als Pagliacci), imitiert er auch das Leiden des Schauspielers, wenn Wirklichkeit und Fiktion zusammenfallen. In seiner Weigerung, weiterhin die Maskerade des Pagliacci zu tragen, besteht Canio auf der Nichtidentität zwischen ihm und seiner komischen Rolle. Canio will nicht nur seiner treulosen Frau die Verstellung herunterreißen, sondern auch sich selbst, doch merkt er, daß er unausweichlich in die Inszenierung eingeschlossen ist. Obgleich er von der Komödie zur Tragödie umschaltet, ist die Fatalität, die er letztlich durchführt, nur die Imitation eines anderen Opernplots, ebenso wie die Hysterikerinnen Charcots unweigerlich eine bereits existente Ikonographie der Besessenheit nachstellen.

Schaut man nochmals auf die beiden Photos, ergibt sich folgendes Muster. Während Zelig aufgefangen ist zwischen dem Schriftsteller, der Fiktionen

herstellt, und dem Clown, der bewußt diese aufführt, können wir uns als Betrachter nicht sicher sein, ob das Doppelportrait nicht auch ein Selbstbildnis Woody Allens, des Autors des simulierten Dokumentarfilms *Zelig* sei, der selbst oszilliert zwischen der Rolle des Regisseurs, der die verschiedenen Filmteile zusammensetzt, und der von ihm gespielten Rolle des Clowns Zelig, dessen Maskerade eine Forderung nach Geliebtwerden aussagt. Obgleich eine explizite Spiegelung von Autor und Protagonist durchaus eine dramatische Konvention darstellt, gibt es doch etwas an diesen beiden Photos, was einen über die dramatische Konvention hinaus verfolgt. Denn an ihrem Fluchtpunkt entschwinden sowohl der Protagonist Zelig, der sich in seinen beiden bevorzugten Rollen wiedergibt, und der Autor Woody Allen, der seinen Chamäleonhelden spielt. Beide Figurierungen tauchen ein in einen Vortext der Repräsentanzen, deren Referentialität gänzlich unbestimmbar geworden ist.

Denn während man das Pagliacci-Photo als rein fiktionale Szene verorten könnte, verweist die Tatsache, daß Woody Allen sich in den Rahmen mit Eugene O'Neill eingeschrieben hat, darauf, daß ein historischer Augenblick durch die Anwesenheit eines Fremdkörpers unheimlich geworden ist. Abhängig von der semantischen Ebene, auf die man sich konzentriert, negiert dieses Bild entweder das Reale der Geschichte (der authentische Status des Dokumentarphotos wird radikal hinterfragt durch diese Einschreibung), oder dieses Bild erlaubt dem Realen der Geschichte, die Quasi-Sicherheit des Selbstbildnisses zu durchdringen mit einer beunruhigenden Wahrheit (nicht nur schwindet der Protagonist Zelig vor der Rolle des Autors, die er imitiert, sondern auch Woody Allen, Autor des Films, schwindet in dem Moment, wo er sich zusammen mit einem anderen toten Autor im gleichen Rahmen befindet). Wie Roland Barthes treffend bemerkt hat, liegt die Essenz des photographischen Bildes in der Sturheit des Referenzpunktes, immer da zu sein. Es liegt in der Tatsache, daß etwas im Bild bleibt, obgleich es vergangen ist, ein nicht einholbares Nichts, das nur als darstellerische Spur festgemacht werden kann. So hat das Photo als letztendliches Signifikat das Nichts der Sterblichkeit.

Indem also der Schöpfer und sein Geschöpf in diesem wahrlich merkwürdigen Doppelsebstbildnis zusammenfallen und mit ihnen die Faktizität der historischen Vergangenheit und die Schutzdichtung der Gegenwart, tauschen das Nichts der Repräsentation und die Repräsentanz des Nichts unentwegt ihre Plätze. Lautet die Botschaft, die von dem Photo mit Eugene O'Neill verkündet wird, in etwa 'Ich werde nicht existiert haben, weil ich mich als jemand wiedergebe, der bereits tot ist', so lautet das Bild Allens als Pagliacci, 'Ich habe nie, ausser in der Maskerade, existiert'. Jedoch miteinander verknotet verkünden diese Bilder auch 'Ich existiere, aber nicht als das Selbst, das ich in jedem einzelnen Bild darstelle. Ich existiere als der verwundbare Knotenpunkt zwi-

schen historischer Faktizität des Selbst und Schutzdichtung der Maskerade des Selbst', ganz ähnlich wie Charcots Patientin Augustine, die ihre Wahrheit, ihre Identität nur zwischen der eigenen traumatischen Geschichte und den von Charcot diktierten repräsentatorischen Maskeraden inszenieren konnte. Am Nabel seiner zweiten Geburt, die sich über längere Zeit im Manhattan Hospital unter der Führung Eudora Fletchers vollziehen wird und aus der der Held Zelig in seiner Maskerade stabilisiert hervorgehen wird, finden wir also die Unbestimmtheit der Identität widergespiegelt in der Unbestimmtheit zweier Selbstbildnisse. Zwischen einer Imitation von Eugene O'Neill und einer Maskierung als Pagliacci oszillierend, paßt Zelig/Allen nur als Fremdkörper in den Bildrahmen und wirft somit diesen filmischen Augenblick aus der Handlung der fiktionalen Geschichte heraus, aber auch heraus aus jeglicher historischen Referentialität. Wie in den anderen Beispielen, auf die ich eingegangen bin, birgt diese Vorführung der Hysterie die Botschaft, daß das verknötet-gespaltene Subjekt eben in der Gegenläufigkeit von zeichenhafter Selbstinszenierung und einem realen traumatischen Wissen um das Nichts, auf dem diese Inszenierungen gegründet sind, zum Ausdruck kommt.

Literatur:

Barthes, Roland: *La Chambre Claire*. Paris 1981.

Bate, David: "The Mise en Scène of Desire". *Mise en Scène. Claude Cahun, Tacita Dean, Virginia Nimarkoh*. Ausstellungskatalog Institute of Contemporary Arts London 1994.

Berger, John: *Ways of Seeing*. Harmondsworth 1972.

Björgman, Stig: *Woody Allen on Woody Allen*. London: Faber and Faber 1994.

Bourneville, Désiré M. und Paul Régnaud: *Iconographie photographique de la Salpêtrière (Service de M. Charcot)*. Paris 1876-1889.

Braun, Christina von: *Nicht Ich*. Frankfurt am Main 1985.

Butler, Judith: "Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der 'Postmoderne'". In: Benhabib, Seyla et.al. (Hrsg.): *Der Streit um Differenz*. Frankfurt am Main 1993.

Chevrier, Jean-François und Jean Sagne: "Essai sur l'identité, l'exotisme et les excès photographiques". In: *Photographies 4* (April 1984), S. 47-81.

Didi-Huberman, Georges: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*. Paris 1982.

- Foucault, Michel: *Naissance de la Clinique*. Paris 1963.
- Freud, Sigmund: "Das Unheimliche" (1919). In: *Gesammelte Werke XII*. Frankfurt am Main 1947.
- ders.: "Fetischismus" (1927). In: *Gesammelte Werke XIV*. Frankfurt am Main 1948.
- Gilman, Sander: *Seeing the Insane*. New York 1982.
- Israël, Lucien: *L'hystérique, le sexe et le médecin*. Paris 1992.
- Leperlier, François: *Claude Cahun. L'écart et la métamorphose*. Paris 1992.
- ders.: *Claude Cahun Photographe*. Paris 1995.
- Loliée, Frédéric: *Les femmes du second empire*. Paris 1954.
- Lyon, Elisabeth: "Unspeakable Images, Unspeakable Bodies". In: *Camera Obscura*. 24 (September 1990), S. 168-193.
- McCann, Graham: *Woody Allen*. London: Polity Press 1990.
- Mentzos, Stavros: *Hysterie. Zur Psychodynamik unbewußter Inszenierungen*. München 1980.
- Montesquiou, Robert de: *La divine comtesse: étude d'après Mme de Castiglione*. Paris 1913.
- Solomon-Godeau: "Die Beine der Gräfin". In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main 1994, S. 90-147.
- Sydenham, Thomas: "Epistolary Dissertation to Dr. Cole". *The Works of Thomas Sydenham. II*. London 1679.
- Trillat, Étienne: *Histoire de l'hystérie*. Paris 1986.
- Veith, Ilza: *Hysteria: The History of a Disease*. Chicago 1965.
- Zizek, Slavoj: *Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. London 1994.